

списание  
**КИНО**

08/2022

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 / АВГУСТ 2022

### СЪДЪРЖАНИЕ:

ЧОВЕКЪТ, МАШИНАТА, ВИРТУАЛНАТА РЕАЛНОСТ, ЗРЕЛИЩЕТО – ЧАСТ ПЪРВА –  
ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ / 5 стр.

ИВАН ЧЕРКЕЛОВ И СМИСЪЛЪТ – ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА / 24 стр.

ДЖЕФРИ РЪШ ОТБЛИЗО / КАРЛОВИ ВАРИ 2022 – БОЖИДАР МАНОВ / 39 стр.

ДОАЙЕНЪТ НА БЪЛГАРСКАТА АНИМАЦИЯ ИВАН ВЕСЕЛИНОВ НА 90 – ПЕНЧО КУНЧЕВ / 42 стр.

ВЯРВАМ В ЧУДЕСАТА – ДИМИТЪР САРДЖЕВ / 51 стр.

АКО НЕ СИ ТВЪРДЕ АМБИЦИОЗЕН И АКО СИ ПОЧТЕН, НЯМА НАЧИН ДА НЕ УСПЕЕШ –  
ТЕОДОРА СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА / 64 стр.

ПОПКУЛТУРАТА, КОЯТО ЩЕ СПАСИ СВЕТА – ЛИЗА БОЕВА / 75 стр.

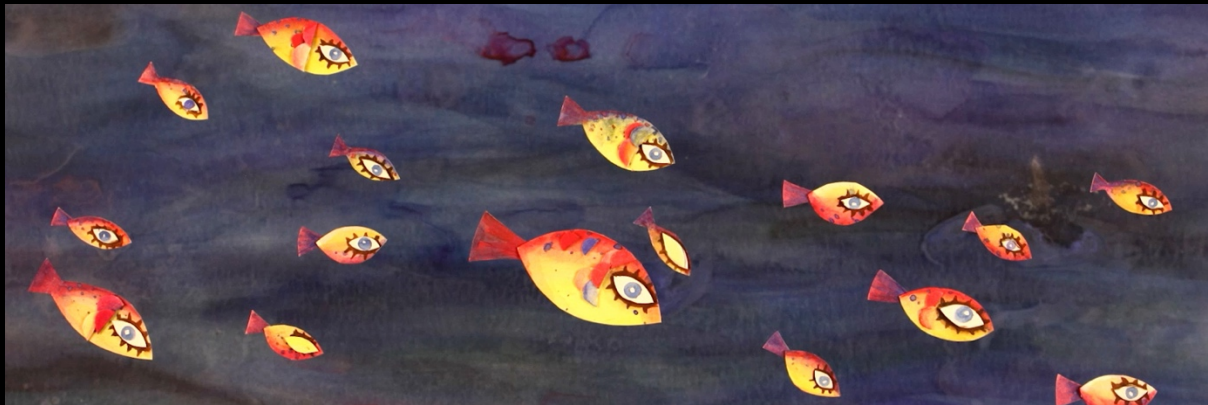
THE KINGDOM. EXODUS – ЕЛИЦА МАТЕЕВА / 87 стр.

КИНОЖИВОТЪТ У НАС ПРЕДИ 100 ГОДИНИ – ЧАСТ ВТОРА – ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ / 93 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: АВГУСТ 2022 – АНАСТАС ПУНЕВ / 113 стр.

ГАЛЕРИЯ: ЖИТИЕ / 117 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ЖИТИЕ / 123 стр.



© Наталия Атанасова

## ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Ето че най-очакваният летен месец дойде! Но ваканционното настроение е помрачено от тревожност – осъзната, неосъзната, някак екзистенциално обсебваща.

Надигаща се поредна вълна на Covid-19. Дали оттук нататък човечеството, докато го има, ще живее в постоянна карантина?

Политическа криза у нас.

Повсеместна икономическа криза – рецесията е факт и изглежда, че ще е по-дълбока и растърсваща от световната финансова криза от 2008 г.

И преди всичко, войната в Украйна. Не вярвахме и не ни се искаше да вярваме, че ще е толкова продължителна и ожесточена, но е факт и най-страшно е да не започнем да свикваме с нея. Да я приемем за даденост. Не зная какви мракобесни сили я движат, но не бива да се помиряваме и примиряваме. Докато има съпротива, нетърпимост, категорично отричане, има надежда този безумен кошмар да приключи. Дано да е по-скоро.

В някакъв смисъл пророческа, смислена и задълбочена гледна точка към недалечното бъдеще на цивилизацията предлага проф. Владимир Игнатовски в статията си „Човекът, машината, виртуалната реалност, зрелището“. В този брой публикуваме първата част на текста. Това е и повод да поздравим професора с неговия Юбилей. Честито, професоре! Още дълги години вдъхновение, креативност и творчески постижения!

И още един юбиляр. Доайенът на българската анимация Иван Веселинов стана на 90. Един от творците, създали името и авторитета на българската анимационна школа. Изключителен художник, мислител, философ, той ни изненада с поредна самостоятелна живописна изложба. Пенчо Кунчев я представя на страниците на списанието. През месец август се активизира и филмовият живот във Варна. „Сезонът“ стартира с юбилейния 30-ти Международен фестивал „Любовта е лудост“, а през септември предстоят: 18-то издание на Световния фестивал на анимационния филм и 40-ят юбилей на фестивала на българското игрално кино „Златна роза“. Важни, значими събития, които ще бъдат коментирани на страниците на КИНО в следващите броеве.

Акцент към 56-я Международен филмов фестивал в Карлови Вари, както всяка година, предлага Божидар Манов, представяйки наградения със Златен глобус за цялостно творчество забележителен австралийски актьор Джефри Ръш.

С Христо Илиев – Чарли, едно от емблематичните имена в българското документално кино, разговаря Теодора Стоилова-Дончева, за да ни напомни, че Джеки, Джони, Чарли не са имена на кучета (по заглавието на едноименния филм на Никола Бошнаков).

Със сценария „Житие“, публикуван в рубриката „Сценарни ескизи“, почитаме паметта на Красимир Крумов – Грец – писател, сценарист, режисьор, философ, който си отиде от този свят преди седем години.

За съжаление, докато пишех тези редове, ни напусна още един изключителен творец от поколението на Грец – Иван Черкелов. Забележителна личност! Възхищавах се на таланта и артистизма му, на вродените му финес и деликатност, на прозорливата му мъдрост, на извисяващата му духовност.

За такива хора не може да се говори в минало време. А в текста си „Иван Черкелов и смисълът“ Геновева Димитрова анализира прочувствено и задълбочено пътя на този „изумително талантлив, духовно целеустремен и безкомпромисен кинематографист“.

Людмила Дякова





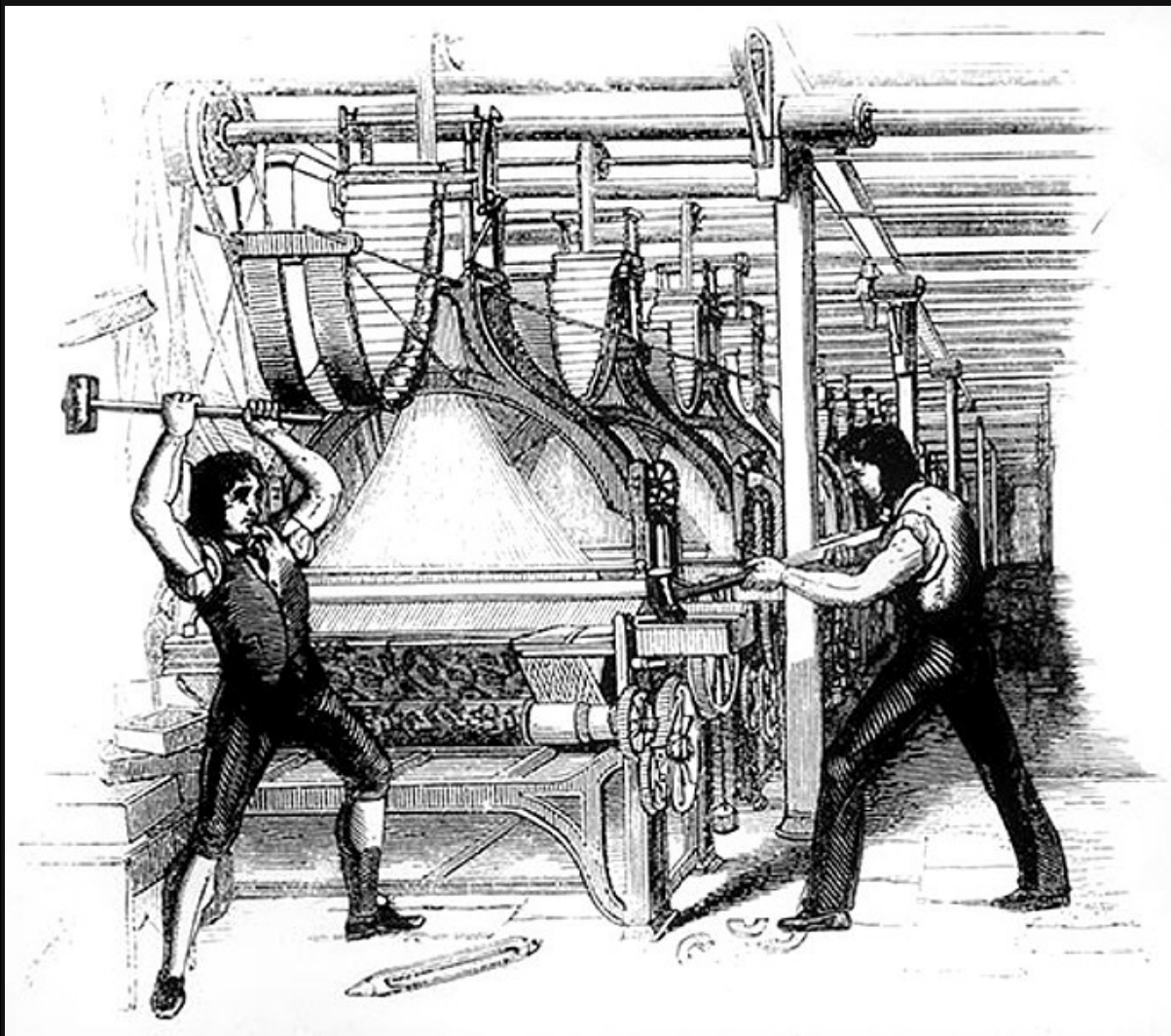
## ЧОВЕКЪТ, МАШИНАТА, ВИРТУАЛНАТА РЕАЛНОСТ, ЗРЕЛИЩЕТО

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

### Част първа

Нашите прадеди (Леви-Строс беше обяснил, че не бива да ги наричаме примитивни или първобитни) разбрали: само със зъби и нокти няма как да се справят с предизвикателствата на враждебната среда. Изработили, вярно примитивни, но инструменти: одялани и изострени камъни, използвали зъби от животни. Вече по-късно в борбата за оцеляване ще се появят ножът, копието, лъкът със стрелите, а и ралото, мелничните камъни и металният плуг, впрочем също лъжицата и доста по-късно вилицата... Продължителна еволюция създава все по-сложни и съвършени машини, които правят труда по-лесен, а живота по-удобен. Разбира се, не бива да пропуснем и да добавим и най-различните средства за водене на войни и за убийства: мечове, кинжали, брадви, брони, шлемове, катапулти и така до съвременните оръжия за масово унищожение. Първата промишлена революция рязко променя ситуацията, като заменя мускулната сила на хора и животни с енергията, придобивана от въглищата, а по-късно от петрола и от други природни богатства, извличани от земните недра. Докато в индустриалната епоха новите устройства не само подобряват качеството на създаваните продукти,

те променят и качеството на живота. Но тъкмо оттогава са и първите конфликтни ситуации: машините са по-бързи, по-производителни и лишават хиляди хора от средства за съществуване. Лудитите са унищожавали тъкачните станове, защото са били убедени, че не прогресът, а именно машините им отнемат хляба...



**ЕДНА ОТ НАЙ-ИЗВЕСТНИТЕ БИТКИ МЕЖДУ ЧОВЕК И МАШИНА Е ЛУДИТСКОТО ДВИЖЕНИЕ (1811 – 1813), ВОДЕНО ОТ МИТИЧНАТА ФИГУРА НА НЕД ЛЪД.**

Гюнтер Андерс твърди, че машините, които безупречно вършат работата си и непрекъснато се усъвършенстват, създават у хората „комплекс на Прометей“. Те бързо се модифицират и обновяват, докато ние, поради особеностите на нашата физиология, не сме в състояние да се променяме толкова бързо и това ни прави неспособни да се конкурираме с машините, факт, който поражда проблеми в индивидуалната психика. Но не само...

Отношението към новото в технологиите най-често е амбивалентно: възторгът от сензациата от новото не рядко се съчетава с опасения от възможни негативни последици, каквито има всяко нововъведение. Силата на парата, освен че задвижва машините във фабриките, създава непозната дотогава свобода за движение на стоки и хора. Като изключим авантюристите, пътешествениците, моряците, участниците в кръстоносните походи, повечето хора са се раждали и са умирали, без да се отдалечат на повече от десетина-двайсет километра от родното място. Но когато потеглили първите, бълващи пушек и искри влакове, не били малко тези, които били убедени, че повечето пътници няма да преживеят „ужасяващата“ скорост от 25 км в час...



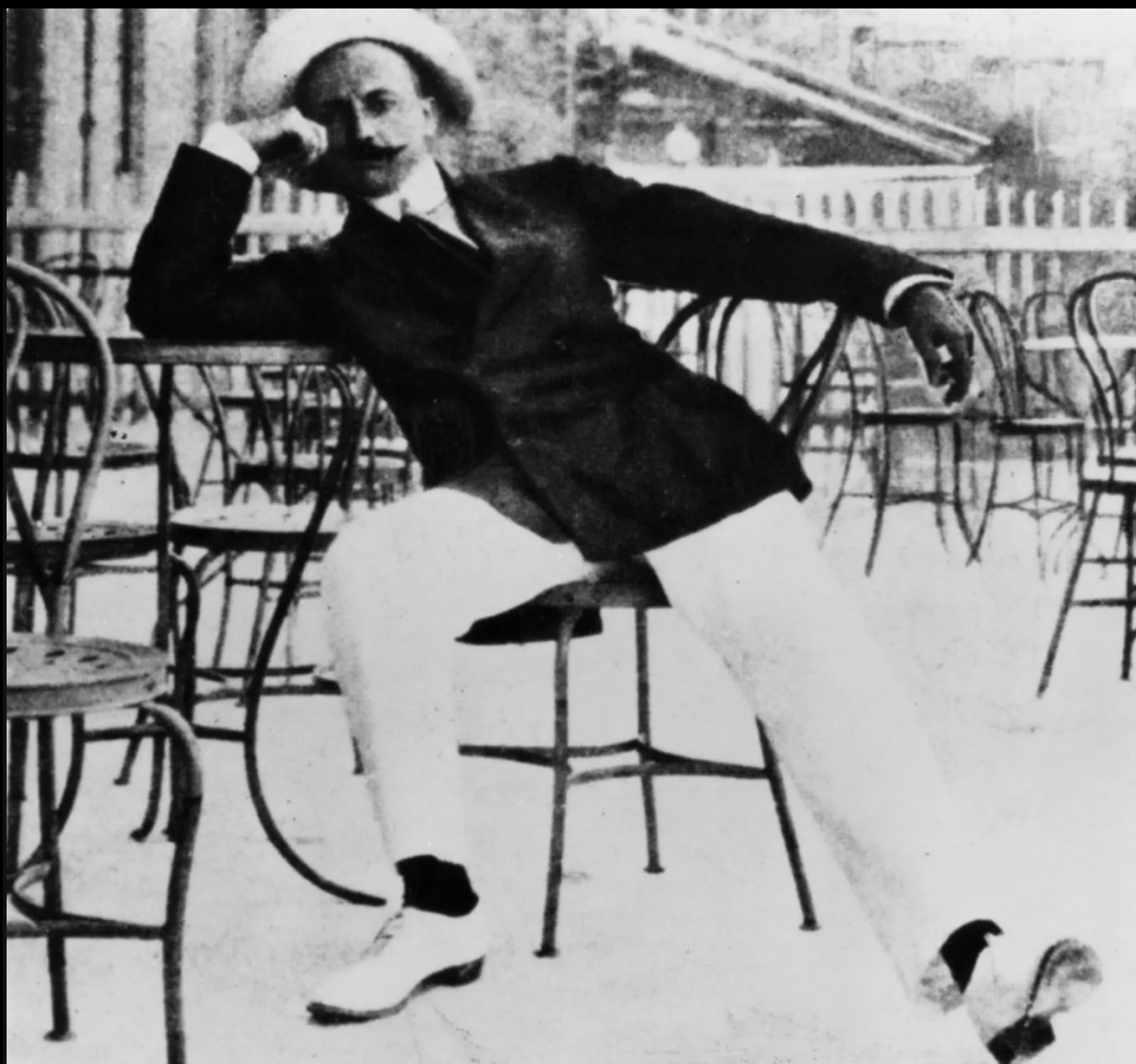
**КАДЪР ОТ ФИЛМА „РАБОТНИЦИ НАПУСКАТ ФАБРИКАТА ЛЮМИЕР В КРАЯ НА РАБОТНОТО ВРЕМЕ“, 1894**

Измислен или не, инцидентът по време на първата прожекция на братя Люмиер е символичен: зрителите побягнали от влака, който ги връхлитал... от екрана. Впрочем Тарковски твърди, че тъкмо с това кратко филмче се е случило истинското раждане на киното. Този

епизод е важен не само заради неспособността на публиката, сблъскала се за първи път с технологичното зрелище, да разчете неговото съдържание, ще ѝ е необходимо време да го разбере и осмисли.

Технологиите се променят, различни са и реакциите в обществото, в което винаги е съществувало и съзнателно, и несъзнателно подозрение към машините. Разбира се, има ги и онези, които приветстват всяко ново изобретение. Да си припомним авангардистите от първата четвърт на миналия век, в техните манифести диша възхитата от новото, дошло с индустриалната цивилизация, от ритъма, с който живее съвременното им общество, те се радват на димящите фабрични комини, на скоростта на автомобилите (тогава твърде скромна в сравнение с това, което могат колите днес). Футуристът Маринети пише: „За нас спортната кола е по-ценна от „Венера“ от Самотраки“.





**ФИЛИПО ТОМАЗО МАРИНЕТИ (1876 – 1944), БАЩАТА НА ФУТУРИЗМА**

Изглежда, че харесват всичко, което днес кара да потръпват от ужас зелените и еколозите. Не крият симпатиите си към „века на машината, на шума, на метала...“. В „Манифеста на ексцентризма“ четем: „към машините!“ и възхвалява на „ремъците, веригите, колелата, ръцете, електричеството, ритъма на производството...“. Но то е било преди век.

Вярно е, че днес не трошат работите, защото отнемат работните места на стотици хиляди, но в същото време се увеличават опасенията за съдбата на природата, промените в климата са централна тема, с която живее съвременният свят. Ясно е, че новата дигитална технология променя кардинално живота на цели общества, превръща до вчера аграрни нации в индустриални и в постиндустриални. Постепенно отминава времето, когато по образния

израз на Алвин Тофлър фабричната сирена е заставяла сутрин стотици хиляди едновременно да тръгват към фабричните порти...  
Работата все повече се децентрализира и индивидуализира.  
Маршал Маклуън, когото все по-често ще си спомняме, твърдеше, че в човешката история последователно сменящите се епохи са доминирани от една или друга комуникативна технология.  
Писмеността е сменила оралната култура, книгопечатането, като част от общото настъпление на индустриалната епоха, променя облика не само на езика, на литературата, но и на държавите и на обществото в тях. Днес дигитализирането е на път да промени модела, преобладавал през последните два века, а това означава все по-бързо усъвършенстващи се и все по-интелигентни механизми, с все повече и по-богати функции, бързо променящи се условия за работа и за живот, към които трябва да се приспособяваме. И няма съмнение, че нещата ще се развиват все по-бързо и промените ще са все по-динамични и който не е в крак с тази нова за мнозина ситуация, ще търпи загуби, независимо в кой бранш е.  
Ще опитам да илюстрирам този факт с едно събитие, което остана почти незабелязано на фона на драмите и трагедиите от последно време. На пръв поглед то изглежда далече от вълненията на визуално-зрелищната индустрия, но всичко в съвременния свят е така преплетено и взаимно свързано, че събитието, за което ще стане дума, е част и от по-общата и голяма индустрия на развлеченията.

#### КАКВО СЕ СЛУЧИ С „ТОМАС КУК“?

През есента на 2019 г. се случи истинска катастрофа: фалира една от най-големите и стари фирми в туристическия бизнес, с филиали в десетки страни, обслужваща милиони клиенти, приходите ѝ се изчисляваха на стотици милиони... Стотици самолети останаха по летищата. Близко половин милион туристи отчаяно се опитваха да се приберат от различни екзотични кътчета по света. Хиляди туристически агенции и хотели се сблъскаха с големи финансови затруднения, а сред тях имаше и български туроператори – „Томас Кук“ всяка години „доставяше“ хиляди туристи и в България.





# Thomas Cook ceases trading

**Thomas Cook Group**, including the UK tour operator and airline, has ceased trading with immediate effect.

**КРИЗАТА С КОМПАНИЯТА „ТОМАС КУК“ ПРЕДИЗВИКВА ХАОС ПО ЛЕТИЩАТА.**

Рухна фирма с повече от век и половина история, една от малкото, появили се с началото на промишлената революция и просъществували до дигиталната епоха. Този факт е интересен най-малкото, защото събитията в туристическата индустрия не са много различни от трусовете в империята на развлеченията и на зрелищата. Беше важно да опитам да разбера защо се е случило. Ще си го позволя, защото историята на тази фирма и личността на нейния създател, един от пионерите на първата индустриална революция, са интересни и поучителни...

Умен човек бе казал, че гениална идея може да хрумне на всеки, но само някои успяват да я осъзнаят и оформят. Тъкмо това е направил преди сто и осемдесет години Томас Кук. Той е от онези гениални личности, които се ориентират в настъпващите промени, възползват се от новите възможности и създават напълно нови сфери в производството, в търговията, в комуникациите, в културата и всъщност променят обществото.



**ТОМАС КУК (1808 – 1892), ОСНОВАТЕЛ НА ПЪРВАТА ПЪТНИЧЕСКА АГЕНЦИЯ THOMAS COOK & SON.**

В средата на XIX в. Томас Кук направил нещо наглед дребно: организирано пътуване с влак между два града в Англия на малка група ентузиастични, тръгнали за конгрес на противниците на алкохола. Малка стъпка, но с нея започва главоломната му кариера, тя е началото на това, което днес наричаме масов туризъм. Томас Кук разбрал че, благодарение на новите технологии в развитите европейски страни, се повишава качеството на живот, транспортът „прави пътуванията и туризма достъпни за семействата от средната и дори от работническата класа. Английските влакове возят хора от Бирмингам и от други големи градове за екскурзия до морето през уикенда“. Това е писано в края на миналия XX век, но преди сто и осемдесет години то не е било толкова очевидно. Трябвало да се намери някой, който да го превърне в нещо реално. И този човек е бил Томас Кук. И преди това хората са пътували. Имало е мореплаватели, търговци, авантюристи. Историята познава имената на Марко Поло, на нелепо загиналия на другия край на света Магелан, на Колумб и другите от епохата на големите географски открития. Но обикновените хора най-често са се раждали и са умирали, без да напуснат мястото, в което живеят. Пеша или на кон няма как да стигнеш далече, най-много на 20–30 километра. Големите географски открития са се случили много преди Томас Кук, но те са били пътувания за завоюване на нови земи, за богатства: злато и сребро, скъпи и непознати дотогава подправки.

Участниците в тях не се интересували от красотите на природата и от историческите паметници. В Европа преди технологичната революция е съществувала мрежа пощенски станции с коне, създадена още в Древния Рим, действала и по времето на Наполеон. Услугите ѝ ползвали дипломати, официални пратеници, търговци, кореспонденцията. С нея, въпреки неудобствата, са пътували и Гьоте до Италия, и Карамзин до Германия. Но туристи в истинския смисъл на думата не е имало. Навярно първият турист в историята е Петрарка, изкачил с брат си и с двама приятели през 1336 г. невисок връх ей така, без никаква практична цел, а за да се насладят на природата.

Томас Кук би могъл да се обърне към своите клиенти с думите на Сервантес към онези, които са взели в ръце „Дон Кихот“: „Ти, който разполагаш със свободно време...“. А те имат не само свободно време, но и средства и желание за развлечения. Той се е ориентирал в ситуацията, разбрал е удобствата, които създава железницата и организира групови пътувания, сред тях и до световното изложение в Париж през 1855 г. Непрекъснато разширява дейността на фирмата, организира екскурзии не само до Европа, но и до Америка и до Светите земи... Обикаля Шотландия, за да предложи тематични пътувания „по следите на Бърнс“, създава офиси в други държави, координира централно дейността им. По думите на Джереми Рифкин той „преобразува туризма в платено преживяване“, превръща се в посредник между потребителя и услугата, той е един от родителите на съвременната индустрия на услугите, която преди десет години ангажираше 10 процента от общата работна сила в света и инвестиции над два трилиона долара, а днес бавно се съживява сред преживяното по време на пандемията...

Томас Кук оставя огромна империя, предава я на следващите поколения, едва неговите внуци продават фирмата, която преминава в различни ръце. Очевидно новите собственици не са притежавали способностите на Кук и фирмата приключва драматично съществуването си на 23 септември 2019 г. Тогава стана ясно, че хората, ръководили огромната компания, са проспали дигиталната революция.

Не съм от поколението, което живее в Мрежата, за мен компютърът е не повече от подобрена пишеща машина, но въпреки това, когато пътувам, последните десетина години се възползвам от предимствата,

които ми предлага Интернет, не съм прибегвал до услугите на туристическа агенция. Мрежата ми позволява да поръчам билет за самолет, да платя, да запазя хотел и кола под наем, като сравня цените, да организирам най-подходящия маршрут, да се убедя как най-лесно да стигна до хотела, кои от важните неща, които искам да посетя, са наблизо. Агентите в този преуспяващ доскоро бизнес следят събитията и преустройват дейността си, съобразяват се с появилата се конкуренция в лицето на Booking.com и Airbnb... В същото време „Томас Кук“ едва през 2017 г. започва сътрудничество с най-големия портал за резервации на хотели. Фирмата дълго време предпочита традиционния начин на обслужване: очакват клиентите във филиалите на агенцията с десетки служители, на най-престижни места в големите градове, където наемите са високи. И това, когато все по-малко хора отделят време, за да се разходят до някой филиал на някоя туристическа агенция, да разглеждат луксозните брошури, да получат консултация за „най-изгодното“ предложение. Фирмата не успяла да се приспособи към променящия се свят, докато други заложили на дигиталното обслужване – и спечелили.

Очевидно губещ е онзи, който още живее в аналоговия свят, а печелят тези, които се съобразяват с динамичните промени в новия дигитализиращ се свят. Затова този пример, според мен, е подходящ повод за размисъл за света, в който живеем и за съвременната индустрия на развлеченията, част от която са и модерните технологични зрелища, все повече зависещи от дигитални форми като виртуалната реалност и изкуствения интелект.

Почти го забравихме, но когато хиляди туристи по света се чудеха как да се приберат у дома, все още живеехме спокойно. Цените на петрола бяха относително нормални, нямаше война, поне не в Европа, нямаше световна криза, изглеждаше, че сътресенията, които преживя „Томас Кук“, няма да повлияят на общия ритъм на икономиката и нещата ще продължат да се развиват позитивно. Но тогава се появи

## ВИРУСЪТ

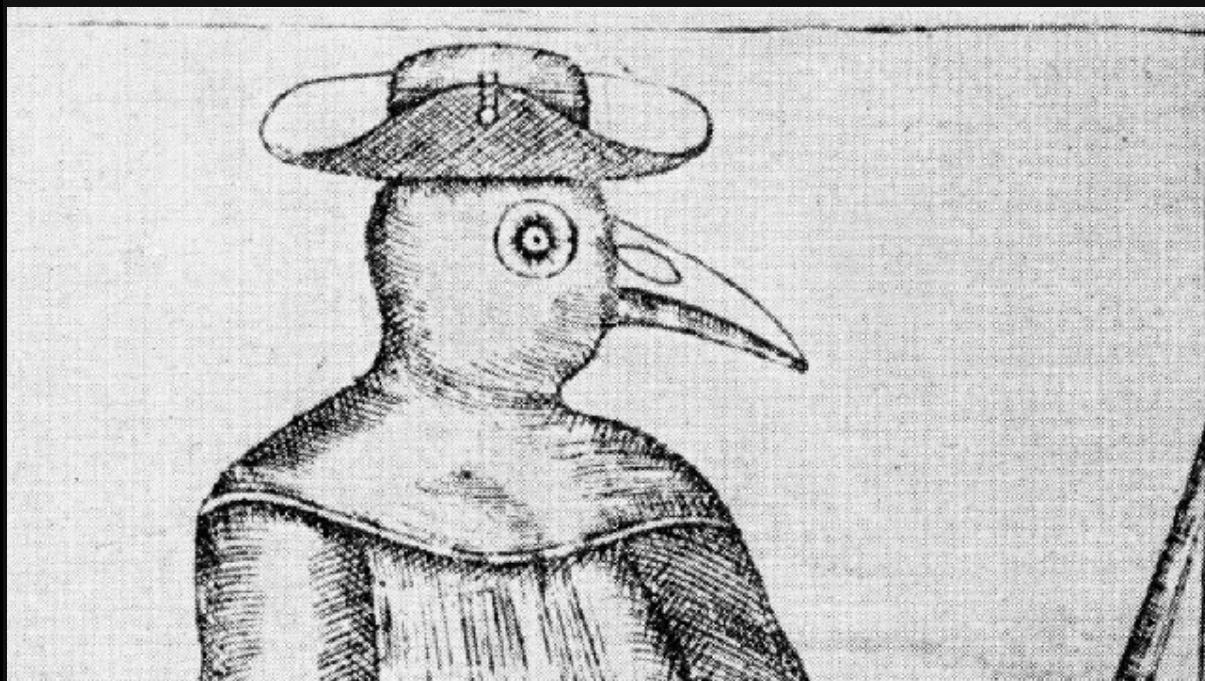
и на фона на огромните неприятности, които причини, случилото се с „Томас Кук“ избледня и от голяма катастрофа се превърна в дребен факт, незначителен и практически вече забравен.

Вирусът нанесе много беди: уби милиони, разкри сериозни недъзи в системата на здравеопазването на много страни, почти уби



туристическата индустрия, изправи авиокомпани и не само тях пред фалит, прекъсна връзките за доставки, сериозно забави икономическия растеж...

Стана ясно, че никой не е бил подготвен за случилото се (Бил Гейтс, година по-рано, заедно с други формации, бе организиран „Събитие 2019“, като своеобразна подготовка и преглед на възможните реакции и поведение при подобна вълна от вирусна епидемия, (вероятно това е причината днес да го обвиняват като евентуален причинител на заразата...)). Реакциите на управляващите по света не се различаваха особено от поведението на техни „колеги“ няколко века по-рано, по време на чумната епидемия. И тогава е имало карантини, изолирали са цели градове, армията не допускала да се влиза и излиза, затваряли са болните по къщите, оставяли са пазачи отпред, дори са заковавали вратите. И тогава носели маски, доста по-впечатляващи – с дълги носове, в които са слагали аромати, като средство за защита, естествено, без особена полза. В най-добрия случай са бягали от градовете като героите на Бокачо. Нито едно от тези средства не помогнало. През XIV век „черната смърт“ отнесла десетки милиони в Европа. Последиците са били много по-жестоки от епидемията с корона вируса.



**МАСКА НА ЛЕКАР ПО ВРЕМЕ НА ЧУМНИТЕ ЕПИДЕМИИ ПРЕЗ XVII ВЕК**

Наистина прекалено дълго живяхме относително спокойно, светът не

беше подготвен за коронавируса, няма как да се заличат от паметта ужасяващите сцени от началото на епидемията, дългите редици ковчези, лекарите, които през първите седмици и месеци бяха принудени да вземат трудното решение кого да лекуват и кого да оставят да умре. В същото време правителствата печатаха неограничено пари в търсене на решение на икономическите проблеми, предизвикани от вируса. Плодовете на тази политика сега отекват в растящата инфлация. Поуките от епидемията са много и тепърва ще трябва да бъдат осмисляни. Истина е, че вирусът причини много щети, но колкото и странно да звучи, от него имаше и конкретни ползи: коронавируса активира

### ДИСТАНЦИОННАТА РАБОТА У ДОМА

Епидемията затвори офиси и цехове, блокира по домовете им милиони, които в началото пееха и ръкопляскаха от балконите, но постепенно все по-често трябваше да си припомнят думите на големия Йосиф Бродски, който бе казал: „затворникът има много време и малко пространство...“, увеличи се депресиите, случаите на домашно насилие.

Вирусът стимулира иначе напълно естествен процес, има го от години, но той по една или друга причина напредваше бавно. Алвин Тофлър го беше предсказал преди повече от половин век. Той писа в „Третата вълна“: „ще можем да революционизираме нашите домове“. И беше убеден: „Независимо от поощряването на малките трудови единици, независимо от възможностите за децентрализиране и деурбанизация на производството, независимо от промяната на действителния характер на труда новата система за производство би могла да премести буквално милиони работни места от фабриките и канцелариите, където Втората вълна ги бе събрала, обратно към мястото, в което първоначално са се зародили: у дома. Ако това се случи, всички институции, които познаваме – от семейството до училището и корпорацията, – биха се преобразили“. Днес, след петдесет години, то е повече от очевидно.





**АЛВИН ТОФЛЪР (1928 – 2016)**

Товфлър пише тези редове по време, когато компютрите все още не са се превърнали в домашно устройство, с което практически всеки може да разполага и да използва, когато Интернет все още не е Мрежата, няма ги мобилните телефони, а хората у дома разполагат само със стационарен телефон и в най-добрия случай с факс. Най-подходяща за първите стъпки на промяната му изглежда фигурата на секретарката, която си служи с пишеща машина, „работи у дома, като само от време на време се среща със своя шеф, за да поговорят върху проблемите и разбира се, за да присъстват на служебното парти...“. Товфлър познава стандартните възражения, които се чуват и днес, например категоричното: „Какво, да стоя по цял ден вкъщи с

моята съпруга (съпруг)?“. Локдаунът, предизвикан от вируса, като че потвърди това мнение, за много съпружески двойки то наистина бе проблем, предизвика напрежения, депресии и увеличаване случаите на домашно насилие. За да бъдат актуални, от НВО даже набързо създадоха сериал със същото заглавие, но локдаунът бе насилствено решение с временно въздействие, често свързано с причини, нямащи нищо общо със заразата, и както се видя и у нас, не особено ефективно, докато при автора на „Третата вълна“ става дума за дълбока социална промяна, предизвикана от новите технологични възможности.

Тофлър не пропуска да отбележи и друго възражение: „добрият стар Карл Маркс би се намръщил...“, защото е „бил убеден, че работата въщи е реакционна форма на производство“. Разбира се, при Маркс става дума за оценка на остаряла система на предимно занаятчийско производство, свързана с отиваща си епоха и за нов вид труд, присъщ на времето на промишлената революция. За него е било важно „събирането на работниците в един цех“, което стимулира тяхното обединяване в борба за техните права и в последна сметка за бъдещите революционни преобразувания, които марксизмът предвижда, а за това занаятчиите, изолирани в домовете и в работилниците, очевидно не са подходящи. Може да се каже, че работата у дома е ново занаятчийство, разбира се, сериозно преобразено в условията на новата дигитална епоха.

Прогнозите на Тофлър следват логиката на историческите процеси: още през последното десетилетие на миналия век „50 процента от работната сила на индустриалните нации работи в офиси“, а поне половината от тях спокойно биха могли да вършат служебните си задължения от въщи. Но ако тогава този процес се осъществяваше твърде бавно, сега, активиран от заплахата, предизвикана от вируса, възстановява на дома ролята на място, в което се работи, разбира се, при много променени от дигитализирането условия.

Всъщност в къщата на човека винаги се е работило, извършвали са се най-различни дейности. И не е случайно, че отдихът, т.е. времето за рекреация, за възстановяване, което е относително пасивно състояние, неизменно се свързва с места, които са извън дома и по възможност далече от него.

Грижите за домакинството са всекидневие, но те не изчерпват трудовата дейност, чийто център е бил домът на човека през

годините. „Ние често забравяме, пише Рифкин, че хиляди години домът е бил основното място практически за цялата икономическа дейност. Самият термин икономика произлиза от гръцката дума oikos, която означава управление на домашното производство“. По време на аграрната епоха домакинствата произвеждат почти всичко, което е необходимо за семейството. Иван Хаджийски го нарича „домашна индустрия“, описва колоритно и иронично бащината си къща с малката „консервна фабрика“ по коледните празници за запасяване с продуктите от закланото прасе, „делвите със свинска мас, маджун и сливов мармалад“, „качето със сирене“ и т.н. ...“. Става дума за „преработване на суровите материали от семейството, което ги произвежда за самото семейство. Старият селянин сам си правеше рало, шейна, вила, хомот, цървули от нещавена кожа. Селянката сама преработваше вълната и памука в облекло, тя предеше, тъчеше, кроеше и шиеше“.

Прочутите всяка есен кампании, когато по села и градове палят огньовете, пекат чушки, варят буркани с всякакви хранителни продукти, не са белег на специфична национална традиция. Прочутият български буркан е символ на закъснялото преминаване от аграрната цивилизация в един модерен, индустриален свят.



**ХРИСТО ХРИСТОВ И ЙОРДАН РАДИЧКОВ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА ФИЛМА „ПОСЛЕДНО ЛЯТО“, 1974**

Във филма „Последно лято“ на Йордан Радичков и Христо Христов има дълбоко символичен епизод за едновременното съществуване на различни времеви пластове – от аграрното минало и от високо технологичното общество – хората, наклевали край огньовете пред панелни блокове, на които се варят бурканите, докато на екраните на телевизорите първият човек стъпва на Луната... (С една забележка: българската телевизия не излъчи кацането на Луната, а онези, които опитахме да го видим тогава по югославската, бяхме разочаровани – телевизионният сигнал беше блокиран.) А галопиращата инфлация и постоянните внушения за настъпващ глад вероятно ще импулсират отново тази по-скоро свързана с миналото есенна кампания. Домът дълго време е бил живо, дишащо, динамично пространство, в което е кипяла активна „производствена“ дейност – „Домът е космос. Космос в истинския смисъл на думата“ – твърди Г. Башлар. Но индустриалната революция постепенно променя дори модела на

общуване в традиционното семейно жилище: разтварят се затворените дотогава пространства – хората се насочват извън дома, към създадените от промишлеността работни места. Наемните работници сутрин, като по сигнал се насочват към фабричните цехове са нещо ново, великолепно пресъздадена от Фриц Ланг в „Метрополис“: безлична тълпа роботизирани хора в еднакви черни работни дрехи, движещи се в единен ритъм. По това време са облагодетелствани хората със свободни професии, репликата: „Отивам в кантората!“ (днес бихме казали: „в офиса“) е израз на високо социално самочувствие.

Промените в обществото модифицират вътрешното пространство на жилищата. От времето на викторианска Англия е останало усещането, че колкото повече са часовете, когато работещите са извън жилището си, толкова повече се запълват с мебели довчера празните пространства в него. Променя се тяхното значение и разположение: ако преди в продължение на дълго време център на дома е било огнището, а след това масата, около която през определени интервали се е събирало семейството, с агресивното навлизане на новите комуникационни технологии се променя и обстановката, и поведението на обитателите на дома. Както казва Гюнтер Андерс: „светът идва при нас, когато влезем у дома, затворим вратата и включим електричеството“. Той има предвид, че включваме телевизора, един от многото уреди, които постепенно са нахлули в дома ни и тотално са променили атмосферата в него. Както казва Башлар: „ако преди хората са седели един срещу друг и са разговаряли, сега те седят един до друг и не се гледат...“, защото са вторачени в екрана на телевизора. Днес картината пак е променена: дори да са заедно на масата сутрин или за вечеря, всеки е впил поглед в мобилния си телефон, безучастен към случващото се около него. Такава е и гледката сутрин в метрото...

Разбира се, днес работата в дома и домът нямат нищо общо с „домашната индустрия“ от времето на аграрната цивилизация. Днес, затворени по домовете си заради коронавируса и решенията на управниците, хората не произвеждат неща за бита, те създават информационни продукти. Интернет ги свързва със света и с фирмите, чиито служители са (немалка част от участниците в този глобален процес). И не става дума само за „кастата“ на IT-специалистите, модерните технологии създават условия за всеки що-годе компютърно

грамотен човек спокойно да участва в пазара на труда, без да напуска собственото си жилище. През лятото в селската ми къща нищо не ми пречи да работя по преводи, да съм в контакт с издателството или да пиша книгите си.

В новата ситуация има много проблеми, както за отделните участници във феномена „работа у дома“, така и за централно регулиране: всеки един създава собствен „домашен офис“, трябва да се решат въпросите с данъчните облекчения, как се отчитат и възстановяват битовите разходи за ток, за отопление, за ползване на Интернет, с работното време и т.н. Проблемите не са малко и не са лесни. Преди години в Германия опитаха да решат въпроса с неподлежащия на оценка труд у дома на домакините, защото е факт, че съпругите или тези, които вършат работата вкъщи, не могат да получат пенсия, тъй като това, което са правили цял живот, няма финансови измерения и критерии за адекватна оценка на извършеното. И разбира се, не успяха да го направят.

Но това са други теми, актуални за много хора, но те биха ме отвели далече от това, което ме интересува. Важното е: независимо от гласовете против работата у дома, които не са много променени от времето, когато Тофлър е писал „Третата вълна“, и против дистанционното обучение, векторът на социалното развитие сочи натам. Вярно е, че директният контакт между преподавател и обучаван е много важен и често вдъхновяващ, но логиката на развитие, определяна от модерните технологии, подсказва друго – все повече хора ще работят дистанционно, все по-голяма част от обучението в училището и в университета ще е „от разстояние“. Едва ли ще е толкова идилично, както го е описал Майкъл Дертузо в „Какво ще бъде“:

„Никола се е прибрал от училище (все още учат присъствено – В.И.) и проснат на пода в хола интензивно разговаря с новия приятел – Мбунгуа от Кения. Правят заедно есета за училище – Мбунгуа пише за Бостън, Никола за Найроби. (...) Никола вдига поглед към майка си: – Моля те, може ли да отида с Мбунгуа на разходка с кораб по река Тана, като свърши училище?

– Това е доста дълго за преживяване на живо – отговаря тя. – Защо не го направите с виртуална реалност? Чух, че има много хубава поредица за африканските водни пътища“ и т.н.



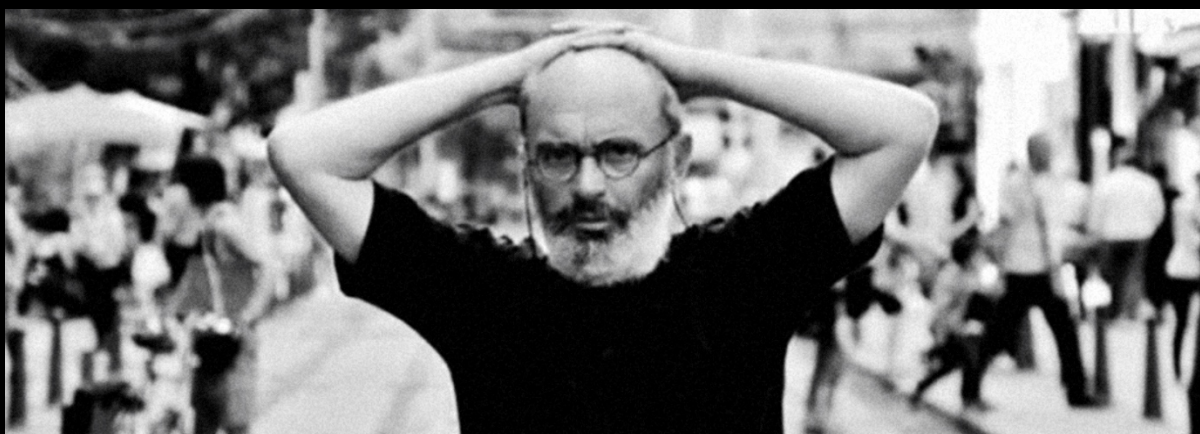


### **МАЙКЪЛ ДЕРТУЗО (1936 – 2001)**

Изглежда доста различно от нашата реалност, в която учениците са пред лаптопите у дома, а учителка скучно поднася на живо от екрана на телевизора поредния урок. По принуда две години преподавах онлайн, не знам как ще продължи следващата учебна година, но спорът за присъственото и дистанционното обучение е твърде сложен, за да го коментирам тук. Книгата на Майкъл Дертусо ме интересува, защото тя цялата е прогноза за бъдещето, а се знае, че прогнозите рядко се осъществяват буквално. Но без да е точен в детайлите, той пределно ясно описва тенденцията, свързана с работата у дома: насищането на жилището с всякаква, както казва той „електроника“, което постепенно превръща дома на човека в „умна къща“. И интензивната работа у дома по време на епидемията несъмнено импулсира превръщането на домовете ни в „умни дигитални къщи“ и това без съмнение е бъдещето.

Навярно началото на този процес е появата на електрическия звънец на вратата на нечий дом, изключително събитие за своето време (малцина са могли да си го позволят). Следващата стъпка идва с телефона, за първи път двама души са имали възможност да общуват, без да са в пряк физически контакт. После са системите за запис и възпроизвеждане на звука. Ще ги следват радиопаратът (гениална идея на Дейвид Сарнов), телевизорът и т.н., и т.н. Днес жилищата на повечето от нас са натъпкани с всякакви „електроники“ и е логично да се случи това, което Дертусо определя като „интегриране на електрониките в къщата и помежду им“ и тогава ние, както казва той, постепенно „едва ли ще им обръщаме повече внимание, отколкото в момента се замисляме за бойлера, фурната, хладилника, пералнята, сушилнята и другите електромеханични уреди...“. А това ще е раждането на...





## ИВАН ЧЕРКЕЛОВ И СМИСЪЛЪТ

### ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА

Изгубихме ярък кинематографист и човек. Въпреки че беше тежко болен, все прогонвах ужаса, че неизбежното ще се случи толкова скоро. Само на 65 ни напусна Иван Черкелов (16 януари 1957 – 19 юли 2022) – изумително талантлив, духовно целеустремен и безкомпромисен кинематографист. Щедър аскет. Свеж ироник. Сърдечен особняк. И вглъбен мълчаливец – някои дори го смятаха за темерут.

Роден е в Ловеч. Син е на д-р Виолета Мишева и на великия актьор Георги Черкелов, снимал се при него четири пъти. Завършил е кинорежисура във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“ през 1982 г. в славния клас на Георги Дюлгерев, чиито асистенти са в класиката „Мера според мера“ (1981). Дипломната работа на Иван Черкелов е хипарският филм „Балада“ (1982).

Както беше верен на любовта си към рока, през всичките години от излизането на митичния му дебют „Парчета любов“, той изглеждаше непохватимо консервативен и последователен в заниманията си с една тема в авторското си кино – хаосът в душата на човека. Беше взрян в мъждукащите хора. В „Парчета любов“ (1989), „Търкалящи се камъни“ (1995), „Стъклени топчета“ (1999), „Обърнатата елха“ (2006, заедно с Васил Живков), „Раци“ (2009), „Семейни реликви“ (2015), „Не влизай в пререкание с персонала на банята“ (2020) Иван Черкелов се интересуваше от търсенето на Смисъла в безсмислието – и едро, и детайлно, и тревожно, и мъдро, и красиво.



#### **ПАРЧЕТА ЛЮБОВ (1989)**

Вгледан надълбоко в света наоколо, във филмите си той сякаш въплъщаваше тезата на Камю за живота като „нечовешка игра между абсурда, смъртта и надеждата, които си разменят реплики“. Автобиографичност/биографичност до степен на изповедност е един от най-ярките кинематографични кодове във филмите му. Той чегърташе времето с антропологична прецизност.



#### **ПАРЧЕТА ЛЮБОВ (1989)**

Знаменателно е и заниманието му със смъртта – от „Парчета любов“, където преживяването ѝ е изобразено с библейски цитат, през „Търкалящи се камъни“, където присъства натрапчиво – видимо

(епизод в морга и селско погребение) и словесно (диалози на братята за покойната майка, например), убийството на Чико в „Стъклен топчета“, нелепото младежко покосяване в „Раци“ и „Семейни реликви“ до „Не влизай в пререкание с персонала на банята“, където проследява процеса на умирането/просветлението на възрастна жена.

Това кино изследва човешката несъстоятелност и пропуснатите шансове за близост. Човърка с троен интензитет – на антропологичното отчаяние, на обезкуражаващия автентизъм и на високия естетизъм. Иван Черкелов показва бездната без пощада. През филмите му често изниква внушението, че колкото по-несъстоятелен е човекът, толкова по-величествена е природата. А най-важното е, че авторът не изневерява на своя стил – интелектуално-експресивната тревожност с упование в индуистката философия. Сменя герои, интериори, екстериори, сменя жанрове и актьори, но не и стил. И заедно с оператора Рали Ралчев (в „Стъклен топчета“ е с Емил Христов), художника, актьорите и музиката, създава амбивалентна реалност: автентична и условна; вибрираща и монолитна, разпознаваема и специфично негова. Няма как да я сбъркаш.



#### **ПАРЧЕТА ЛЮБОВ (1989)**

С „Парчета любов“ Иван Черкелов бръкна в душите на връстниците си – хипари и „безбожници“. На екрана бе извадена цялата методология на безотговорната нетърпимост. Със скалпел той чегърта своите

спомени и фантазии, за да извади на показ охлузената, омърлушена, но все пак жива физиономия на част от поколението ни. След този филм, за който съм изписала сума ти страници, престана да ми пука за постижимостта на щастието. Болките – предизвестени и случайни, цигарите – недопушени и превърнати във фасове, вините – мними и драстични, ракията – бягство и ритуал, думите – гонени и разгонени, екстазите – постигнати и не... Сивите дни и сините нощи в „Парчета любов“ раздират удобната равнинност на обичайния български игрален филм и той самият започва да се чувства неудобно пред дръзкия новак. Никой дотогава не си е позволявал такава самоубийствена разголеност. Мълниеносното сваляне на „Парчета любов“ от екран бе логичната реакция на тогавашната цензура. В нощта след кончината на Черкелов по БНТ излъчиха „Парчета любов“ – първият български изцяло реставриран и дигитализиран филм. Мотор на това свято дело е операторът му Рали Ралчев. Що се отнася до самия филм, той не е помръднал – стои си все така хашлашки и тревожен, с приятелствата и греховете, с иронията и любовта, с неудовлетворението и свободата, с голотата и болките. Нещо повече – с младежките колизии, градските шумове и бюрократични тъпизми, „Парчета любов“ изглежда сниман днес. Само София и колите са различни. Е, и актьорите, разбира се.

Дълго чакахме втория филм на Черкелов. През 1990 г. написа сценария „Щъркелът“ – иронично бягство на село. Беше приет. Няма такъв филм. За известно време Иван Черкелов потъна в Кришна съзнание.

Ако в „Парчета любов“ бе втренчен в моралните колизии на своите връстници чрез конвулсиите на херметичното групово живеене, в „Търкалящи се камъни“ (България/Франция) – филм за пътуването към Бога – идва ред на бащите. В него неудовлетворението на Иван Черкелов от човешкото несъвършенство напуска територията на рационалното – приютява го ирационалното, където биография и фикция, живот и изкуство се смесват в колаж от тълкувания. Пенсионирани лекар (Георги Черкелов) събира тримата си сина в своя просторен и безличен апартамент. Уведомява ги, че заминава за Америка. Тримата братя Асен (Стефан Мавродиев), Сандето (Александър Трифонов) и Ицето (Георги Кадуринов), останали пазачи на чужд дом, дискутират екстремната ситуация сред яйца, ракия и



спомени. Излизат само когато търсят баща си. В „Търкалящи се камъни“ Иван Черкелов стига до абсолютното капсулиране на героите спрямо обществото. Съзнавам, че това е свързано с целеустремеността на заниманието – пътят към Бога. Но, независимо, че не мога да отделя поглед от екрана, усещам агресия. Ако съдя по филма, излиза, че най-ефикасното бягство, което можем да реализираме по пътя към духовността, е бягството към себе си.

Във втория си филм Иван Черкелов въвежда фигурата на бащата като проекция на прозренията си за смисъла – бащите са синове, синовете са бащи, а бащата на смисъла е Бог. Мелодията на Шрила Прабхупада на фона на приближаващия заплашително локомотив се носи като трансцендентално обещание за безкрайност. За разлика от „ахмашки“ сниманите „Балада“ и „Парчета любов“, визията на Рали Ралчев в „Търкалящи се камъни“ е извънредно живописна – въздейства емоционално хипнотично и наточарва всекидневието с особено излъчване. Тук Иван Черкелов се оттласква от хипарството, белязало „Балада“ и „Парчета любов“, но пък екранизира идеи на Кришна, свързани с раждането на хипи движението. Това пренареждане на биографични влияния върху творчески идеи приближава филма до постмодерната естетика. Според Светла Иванова, светла ѝ памет, „Със своята отвореност „Търкалящи се камъни“ очевидно се измъква от европоцентричното притегляне на ясните, закръглени и, в крайна сметка, затворени мисловно-естетически конструкции. В работата си над този филм Иван Черкелов, изглежда, постъпва като онзи дзен-учител, който на въпроса „Какво е Буда?, събул сандала си, сложил го на главата си и отминал“. (в. „Култура“, бр. 50 от 1995)





### **ИВАН ЧЕРКЕЛОВ И ЖАНА КАРАИВАНОВА НА СНИМКИТЕ НА СЕМЕЙНИ РЕЛИКВИ**

В разговор за „Търкалящи се камъни“ Иван Черкелов сподели: „Филмът е откровено агресивен. Той не е демократичен. Но и самото Творение не е демократично. Светът не е изграден върху демократични принципи. „Търкалящи се камъни“ е достатъчно отворен филм, за да намери в него всеки смислен човек някаква постройка, но същевременно е и достатъчно насочен, т.е. не казва: „Всеки има право да живее както иска“... Без да имам дълъг опит в киното, когато съм търсел своя форма на изкуство, съм искал да говоря само за това, което наистина ме занимава. Тоест, да съобщавам нещо или да разказвам истории, пряко свързани с мен. Напълно естествено е при такъв подход да присъстват елементите на автобиографичност. Почто – на биографичност“. (в. „Култура“, бр. 48 от 1995)

В текста си „Душите ни дрънчат“ за „Стъклени топчета“ Карин Янакиева пише: „Така, след още години, се стигна до обсъждането и приемането с овации от Държавна комисия на сценария му „Стъклени топчета“. Смесен текст, нисък бюджет, кратка форма (към 50-минутна новела) – вобщо идеален вариант. Кратката форма

впоследствие прерасна в доволно дълъг филм, но останалото си е в рамките на началните заявки. В „Стъклени топчета“ има едно от ясно по-ясно послание. Появява се в средата на филма като реплика, а на финала е изведено като надпис: „Лишен от стремеж към Бога, животът на човека минава напразно – като безсмисленото украсяване на мъртво тяло“. Намерен е сполучлив и лесно смилаем образ на духовната пустота – стъклените топчета, с които от време на време (във връзка с някаква техническа процедура) пълнят мумиите, за да ги поддържат в прилично състояние, така да се каже. Оттук и сакралният въпрос: не сме ли ние лишени от истински чувства и стремеж към възвишени неща; в сърцата ни не дрънкат ли само стъклени топчета? Като хипнотизирани сме, вторачени в лъскавата (материална) страна на живота и нямаме сетива за друго... В „Стъклени топчета“ трима от основните герои са много богати и живеят свръхлуксозно. В България. Те имат проблем, който ми е малко трудно да формулирам. Не бих го нарекла „любовен триъгълник“, защото едната страна (героят на Мирослав Косев) инертно виси във въздуха и чака. Другата е бизнесмен с философия (героят на Иван Иванов) – лъчезарко странен, влюбен в живота, далаверата и Албенчето, обаче тя е жена на висящата страна. И накрая самото Албенче (Жана Караиванова) – хубава, интелигентна, иска ѝ се с всички да се разбере по човешки, така де, никой да не страда. Макар че тя самата страда. Не е щастлива нито в къщата-пирамида на съпруга си (мечтая да се запозная с архитекта и всички пожелали да живеят в това нещо), нито в луксозния апартамент с дъх на сирене, собственост на лъчезаркото. Накрая се прибира при мъжа си, разяждана от куп чувства за вина. От цялата човешка драма май нищо не произлиза. Болки, скърби, изневери и прошки се успокояват в безлични интериори. Стъклените топчета все така си дрънчат в душите“. (в. „Култура“, бр. 51 от 1999)

„Стъклени топчета“ е носител на Специалната награда на журито от „Златна ракла“ 2000 г. и Награда за женска роля на Жана Караиванова от „Златна роза“.



### **ОБЪРНАТА ЕЛХА (2006)**

Новелният хибрид от фикция и документ „Обърната елха“ (2006, България/Германия, Специалната награда на журито в Карлови Вари и др.) завръща в киното ни мощния кинематографизъм (създаден е заедно с дебютанта Васил Живков – доказано талантлив документалист). В почти всичките си филми Иван Черкелов се занимава с българското живеене през групата. Ако в „Балада“ и в „Парчета любов“ това са хипари, изолирани от соца наоколо, в „Търкалящи се камъни“ са братята, търчащи подир Смисъла, в „Стъклени топчета“ са мумии, имитиращи живот, в „Обърната елха“ се прехвърля върху други социални групи, етноси, манталитети... Изглежда отстранен от заниманията с автобиографичността в предишните си филми, дори от известното високомерие. И наистина се е получил филм-живот. С цялата си дълбочина и абсурдност, „Обърната елха“ е много по-демократичен от предишните му филми. Всичките му компоненти ме водят в тази посока, но ми е много важен автентизмът на речта – циганите, например, си говорят и ги разбирам през мелодиката на езика им... „Обърната елха“ прилича на предишното му кино само със заниманието с несретници. От различни „частици“, заедно с Васил Живков, изваждат внушителен образ на живота, надскачат заниманието с националното съществуване. Няма



да забравя изказване на зрителка през 2007 г. на кинолекторията „Новите български филми“, организирана от вестник „Култура“ и Община Плевен, че тя няма да може да разкаже на приятелите си този филм. Защото как да се разкаже визуалната мощ на контраста природа-живеене, заснета от Рали Ралчев... Изобразителните решения са екстракт от едър кинематографизъм – колорит, ракурси, планове, портрети, среда... И музикално-звуквата партитура е внушителна.

В „Раци“ (Златен „Свети Георги“ за режисура от Москва и др.) Черкелов предлага камерен философски трилър. В този жанр той се пробва още в „Стъклени топчета“, но там има поетично-визуални ретардации, а тук структурата е линейна и внушенията – далеч по-директни. Сюжетът е прост – невъзможно е да се оцелее в страна на манипулацията, кражбата, гешефта, където повелители на времето са дебелокожите мутри и човешкото дишане е доведено до безсмислие... Фабулата ни отвежда в средата на 90-те в София (тогава е написан сценарият), по време на варварската приватизация, а главни герои са безработните приятели Дебелия (Валери Йорданов) и Доката (Филип Аврамов). Първият е женен, съпругата му (Слава Дойчева) е бременна. От стената в просторното им жилище гледа нейна прабаба, напуснала манастир, отказала се от Бог и родила осем деца. Неговата майка (Евгения Баракова) е журналистка, срещнала любовта в лицето на ченге, издигнало се по време на прехода до бос на групировка (Рангел Вълчанов). Той пък се надлъгва с друг простак (Николай Урумов). И така, момчетата са въввлечени, без да подозират, в пъклено пътуване с червен микробус и влак до Силистра. Планът предопределя смъртта на единия от тях.

И, както в началото ловят раци, надвиквайки се под жп линия, а после ядат тези раци, екзалтирайки се от „Дунавското хоро“ на грамофон, на финала самите момчета влизат в ролята на хванати раци.

Метафората за някого може да е прозрачна, но според мен е функционална. Във филмовото действие, разполовено между съспенс и съзерцание, са втъкани имена и мотиви от предишни филми на Черкелов, както и отделни етюди, които артикулират абсурда: вуйчото на Дебелия (Красимир Доков) му разказва за починалия си невръстен син; съпругата му „събира“ изтичащото време, фиксирайки пръските

вода по котлона, или обвинява бабата от стената за раждането си, а той самият се натъква на удавен кон в Дунава...

Ако в „Търкалящи се камъни“ потресната мелодия на Шрила Прабхупада прелива в българска народна песен, в „Раци“ е обратното – могъщата виталност на „Дунавското“ на Дико Илиев се стапя в индийска минорност. Тоест, ако има изход, той е в трансценденталните измерения на живеенето.



### **РАЦИ (2009)**

В разговор за „Раци“ Иван Черкелов сподели: „Всъщност, и в „Стъклени топчета“, и тук мафията, мошеничеството и далавераджийството сами по себе си не ме интересуват и грам. По-скоро ме занимава атмосферата, която създават в обществото подобни явления, да употребя тази ахмашка дума. И тази атмосфера е много неприятна, нездрава, нечиста, неподходяща за човешки същества... Стремил съм се в „Раци“ да намирам някакви кинообрази, на който и да е епизод, да има някакво ярко излъчване. Не съм много сигурен, че тези образи са конкретни метафори и, че нещо символизират, но стремежът ми е бил да са запомнящи се. Какво точно е метафората „капки върху котлон“, какво точно изразява тя, не се наемам и не ми е интересно да обяснявам. Но с каквото и да я напълни човек, каквото и да отключва в сърцето му или в ума един такъв образ, важното е, че в киноразказа този епизод, този образ говори нещо за героинята. Тоест, той има много конкретно място, а не е някакво интересно петно във филма. По този начин се отнасям към



всички тези ярки моментчета, т.е. искам винаги да ги свързвам с героите, с някакъв техен свят, който, съответно, е моят свят. Та тези образи не са сами за себе си и не представляват никакви метафори на нашето време, а са свързани с героите... Няма да е пресилено, ако кажем, че, общо взето, нищо не ни се случва – разни събития ни занимават само външно. Вътре в нас нищо не се случва“. („Култура“ бр. 7 2010)



### **СЕМЕЙНИ РЕЛИКВИ (2015)**

„Семейни реликви“ (Специалната награда на журито на „Златна роза“) прониква в душата като свредел. Двойка на зряла възраст в джип сред гора. Тя (Жана Караиванова) е хубава и прагматична. Той (Андрей Андреев) е търпелив и симпатичен. Повтаря доброто старо „Пенчо, бре, чети, Пенчо не чете“, говорят си на „мило“. И са мили. И са отдалечени. Не стига, че объркват пътя, а и нагазват с джипа в кал и измъкване няма. Край пътеката – струпани чували с царевица...

Двама млади братя – по-голям (Блаже Димитров) и по-малък (Александър Бенев) са тръгнали от София до Карлуково да навестят баща си (Венци Занков), който лежи в психиатричната клиника. Те са от две майки, а по-малкият – Мак, е син на жената от джипа. Отказват им свиждане. На входа виждат циганка с дете и мляко. После се оказват при водоем. Наоколо – скали и тучна зеленина. Изкъпват се. Намират изоставена база на художници – настаняват се...

Грацилната и отнесена Елисавета (Глория Петкова) се шляе из двор на селска къща (собственият дом на Иван Черкелов в Яврово, където обичаше да се уединява). Бърка качамак на газов котлон, взира се в насекоми, гледа стара фотография, бутта покъщнина през дувара, тананика си Govinda Jaya Jaya... Разбираме, че е дъщеря на мъжа от джипа, а неговото име е Иван. Това пък научаваме от побелял селянин (Александър Трифонов), донесъл му риза за имения (?!) ден...

Посребрен висок чернокож (Юм Уандие) мълчаливо се пръква от нищото и, незабелязан, непрестанно пресича пътя на героите.

Момчетата се виждат с баща си, Мак му признава, че иска да стане кравар в Индия, бащата бяга от лудницата. В автобус се засича с чернокожия...

Междувременно се случват разни неща. Едно от тях довежда циганския катун до бяс. Момчетата си отиват мърцина.

Най-сетне Иван изкрещява. Най-сетне майката на Мак изпуска мобилния си телефон...

Нежност и бруталност, реалност и мистика, либидо и унес, визиони и фактура се сменят и наслагват мозаечно през съзерцание, съспенс, абсурд.

След фрагментарно-внушителния епос „Обърната елха” и философския трилър „Раци”, тук Черкелов се връща към семейната драма от „Търкалящи се камъни” и донякъде „Стъклени топчета”, но вече с елементи на трагедия. Ситуациите са банални, но от градирането им филмът придобива мощ. Героите са живи и объркани, актьорите – силни. След „Стъклени топчета”, Жана Караиванова отново владее екрана, Андрей Андреев и Александър Трифонов присъстват органично, препращайки ни съответно към „Балада”, „Парчета любов” и „Търкалящи се камъни”. Невероятни са и младите изпълнители – както са естествени, стоят почти като извънземни. Получил се е истински ансамбъл от лица и съдби. За разлика от предишните му филми, тук диалозите са лаконични, парадоксални, действени. А визуалните решения са екстракт от мощен кинематографизъм... Иван Черкелов за пореден път показва обезкуражаващ автентизъм и артикулира бездната без пощада – ако след нелепата смърт в „Раци” остава заченат живот, тук бъдещето е

посечено, та дори и мистичният чернокож да сбъдва мечтата на Мак: стига до Индия и кравите... Както и очаквах, четейки сценария през 2012 г., „Семейни реликви“ е висока класа авторско кино, но с емоция. Внася съществена енергетика в пейзажа на киното ни. Величествен филм.



#### **ИВАН ЧЕРКЕЛОВ И РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ НА СНИМКИТЕ НА РАЦИ**

В разговор за „Семейни реликви“ Иван Черкелов сподели: „Много малко импровизирам в чистия смисъл на думата – и по време на снимки, и на монтажа, и после... По-скоро максимално се опитвам това, което ми е в главата и вече е написано в сценария, да добие максимална сила. Разбира се, като казвам, че не импровизирам, трябва да направя уговорка – така се стремя, особено по време на снимки, да запазя някаква живост на нещата. И съм винаги отворен да променям. Тази живост ми се струва от изключително значение, защото създава чувство за автентичност. Обикновено тръгвам от конкретна ситуация. В случая поех от случката с мъжа и жената със затъването на джипа в планината – ситуация, която съм наблюдавал, бидейки дори участник в нещо подобно. Та тръгнах от нея, но много скоро си дадох сметка, че тя не ми е достатъчна за разказ. И започнах да допълвам разни работи. И после някои от тези разни работи станаха по-важни или поне еднакво важни с основната история, от която съм тръгнал, и така постепенно се оформиха. Тъкмо това е тази живост, за която говоря – когато нещата започват да имат собствено съществуване. Това е голямата радост от правенето на каквото и да



е... Разбира се, изключително много ме занимава как ще реагират хората. Вече съм на шейсет, а реакцията на хората продължава да е загадка за мен. Това са лабиринти, в които не мога да се оправям. Затова предпочитам да не влизам в тях. Подобна позиция за мнозина означава, че не се интересувам за кого правя филмите си, кой ще ги гледа... Това е дълбоко погрешно. Не съм ненормален, психар или идиот, за да снимам филми за собствена употреба. „Семейни реликви“ е имал прожекции. Срещал съм различни реакции. Но все пак се лаская да кажа, че не съм срещал равнодушие. Ако някой ми каже, че филмите ми са подобни един на друг, монотонни, говорят за едно и също, подобно на старата група Black Sabbath, бих казал, че тези филми, а и аз между тях, приличаме малко на църква на гробище. Тази църква не е като другите църкви – там няма сватби, няма кръщенета, няма празници, няма разнообразие. Поводът винаги е един и същ. Но не може и без такава църква“. („Култура, бр. 1 от 2017)



**ИВАН ЧЕРКЕЛОВ И АЛЕКСАНДЪР ТРИФОНОВ НА СНИМКИТЕ НА НЕ ВЛИЗАЙ В ПРЕРЕКАНИЕ С ПЕРСОНАЛА НА БАНЯТА**

„Не влизай в пререкание с персонала на банята“ разказва трагично-извисяваща история за смърт в микс от днешност, визиони флашбек и хроники от 50-те и 60-те. Неизлечимо болна лекарка на възраст и без коса (Силва Милковска) е отишла в родния

си Ловеч да умре, но посява в сандъче слънчогледови семки. Брат ѝ (Александър Трифонов) живее в Прибалтика, но пристига да я търси и си спомня времето с любимия им дядо. Наоколо – порутеност, простотия, величественият паметник на Левски и пълноводният Осъм. Както твърди Иван Черкелов, „филм, в който няма вода, не го броя за нищо“. За пореден път той представя живеенето като абсурд, но този път – с неочаквана и магнетична поетичност. Отново показва едър кинематографизъм през структурата на филма, композициите, вдъхновяващата визия на Рали Ралчев, вълнуващите актьорски изпълнения на непрофесионалисти, музиката. За първи път прави остър завой към миналото с поразително красиви визиони и черно-бели документални кадри. Това е не просто поредният важен филм на своя автор, но и своеобразно пророчество – в родния си Ловеч Иван Черкелов се прощава не само с майка си, но и изобщо с живота.

Ако се направи днес анкета „Десетте български игрални филма“, не знам какъв ще е резултатът. Но в онази, която направих през 1993 г. в „Култура“, „Парчета любов“ попадна в десетката.

Сега, когато Иван Черкелов вече го няма, ни остава да гледаме отново или за първи път филмите му. И да пренареждаме смисли. Болезнено е. Уникалното кино на Черкелов е колкото монотонно, толкова и въздействащо. В него радостта не е често срещана, но пък е радост да го гледаш.







## ДЖЕФРИ РЪШ ОТБЛИЗО / КАРЛОВИ ВАРИ 2022

### БОЖИДАР МАНОВ

Дълголетна традиция на международния кинофестивал в Карлови Вари, наред с амбициозната селекция на всички основни програми, е да представи пред въодушевената и благодарна публика някои забележителни кинематографисти от световното кино. Така през годините зрителите в Карлови Вари са се срещнали отблизо с десетки значими имена – режисьори, сценаристи, оператори, композитори, продуценти. Но разбира се, на заслужено първо място във фокуса на публичния интерес са големите звезди от екрана и същевременно блестящи таланти актьори, които справедливо са най-популярни, обичани и желани от зрителите.

Фестивалът помни такива срещи с имена от безспорния елит на съвременния световен екран като Джон Малкович, Джуди Денч, Сюзън Сарандън, Харви Кайтел, Ричърд Гиър, Жан Рено, Тим Робинс, Джъд Лоу, Фани Ардан, Мел Гибсън, Джон Траволта и много други.

И тази година традицията бе спазена, като официални почетни гости в Карлови Вари бяха изключителният австралийски актьор Джефри Ръш, неговият по-млад колега от Пуерто Рико, но изявен актьор в американското кино, Бенесио Дел Торо и безспорният любимец № 1 на местната чешка публика Болеслав (Болек) Поливка. Както повелява фестивалната традиция, и тримата получиха от Президента на фестивала, известния чешки актьор Иржи Бартошка, Почетен „Кристален глобус“ за изключителен принос към съвременното кино.

Разбира се, актьорската професия не е спортно състезание, още по-малко при такъв тържествен повод като празника в Карлови Вари. Но все пак, в необявената конкуренция за спечелване на зрителското въодушевление Джефри Ръш безспорно завладя публиката и при трите си срещи с нея, представяйки три от своите най-популярни филми, в които показва висше актьорско майсторство: „Блясък“ (1996, Австралия, реж. Скот Хикс), „Историята на Маркиз дьо Сад“ (2000, Великобритания, Германия, реж. Филип Кауфман) и „Речта на краля“ (2010, Великобритания, САЩ, Австралия, реж. Том Хупър).

Джефри Ръш е роден на 6 юли 1951 г. в Туомба, Куинсланд, Австралия и тъкмо на тази дата домакините в Карлови Вари отбелязаха събитието в голямата кинозала на хотел „Термал“, където той представи „Речта на краля“. За тази роля актьорът има номинация за „Оскар“, както и за „Влюбеният Шекспир“ (1998, реж. Джон Мейдън), и за „Историята на Маркиз дьо Сад“. Но преди тези великолепни филми, още през 1996 г. е получил мечтаната статуетка за ролята на гениалния пианист Дейвид Хелфгът в „Блясък“ на режисьора Скот Хикс. Във витрината му с отличия са още два „Златни глобуса“, присъждани от Асоциацията на чуждестранните журналисти, акредитирани в Холивуд – отново за „Блясък“ и в минисериала „Животът и смъртта на Питър Селърс“ (2004, реж. Стивън Хопкинс). Тъкмо в този сериал, продукция на НВО, актьорът се претворява като легендарния комедиен актьор Питър Селърс и то с такава достоверност, че печели и телевизионната награда *Emmy*. Още четири номинации за същата награда са допълнение към безкрайния му списък с отличия. А неотдавна го гледахме и като Алберт Айнщайн в минисериала „Геният“.

При представянето на „Речта на краля“ в Голямата зала на хотел „Термал“ той поднесе своя великолепна „реч на Джефри Ръш“, в която се открие широката му обща култура. А след спонтанните и продължителни аплодисменти на въодушевената публика, импровизира кратко танцово шоу, за да зарадва почитателите си. При друга среща със зрителите в Градския театър на Карлови Вари (проектиран, впрочем, от бележитите виенски архитекти Фердинанд *Фелнер* и Херман *Хелмер*, които са автори и на нашия Народен театър „Иван Вазов“), представяйки филма „Историята на Маркиз дьо Сад“, той намери повод да говори с изключително

уважение за чешкото кино – очевидно специално подготвен, с великолепно дар слово и изненадващи подробности – заглавия на филми, имена на режисьори и актьори. А при представянето на „Блясък“ думите му бяха посветени на дълбокото разбиране за природата на таланта и преклонение пред неговите житейски изпитания, когато границата между гениалността и лудостта е невидима и изключително крехка.



**ДЖЕФРИ РЪШ, БОЛЕСЛАВ ПОЛИВКА (ЧЕХИЯ), БЕНИСИО ДЕЛ ТОРО (ПУЕРТО РИКО, САЩ)**

Като професионалист от висока класа Джефри Ръш споделя изключително важното убеждение, че истински големият актьор може да поддържа формата си, да запази и развива своите актьорски качества, само ако редовно играе и в театъра. Защото само на сцената, в жив контакт с публиката, се шлифова актьорската техника и особено мигновения рефлекс за адекватно сценично поведение при различни сюжетни ситуации, плюс възможните изненади при общуване с колеги при вдигната завеса и пред очите на зрителите. Затова театралната награда *Tony* за великолепното му превъплъщение в абсурдната драма на Йожен Йонеско „Кралят умира“ (2009, Бродуей) е малък, но впечатляващ шрих за работата му в театъра. А в основата на перфектно изградения му професионализъм стои известната и достоверна сентенция, че „актьорът е просто инструмент и затова трябва да знае отлично как се работи с този инструмент“.

От 2011 г. Джефри Ръш е президент-основател на австралийската Академия за кино и телевизия. А през 2012 г. е обявен за Австралиец на годината, заради големите му заслуги към развитието на изкуството в родината му.





## ДОАЙЕНЪТ НА БЪЛГАРСКАТА АНИМАЦИЯ ИВАН ВЕСЕЛИНОВ НА 90

ПЕНЧО КУНЧЕВ

*Всеки художник е един калъп. А аз жадувам да съм няколко. Дори ми се иска един ден да напиша на стената на къщата си: Художник във всички жанрове.*

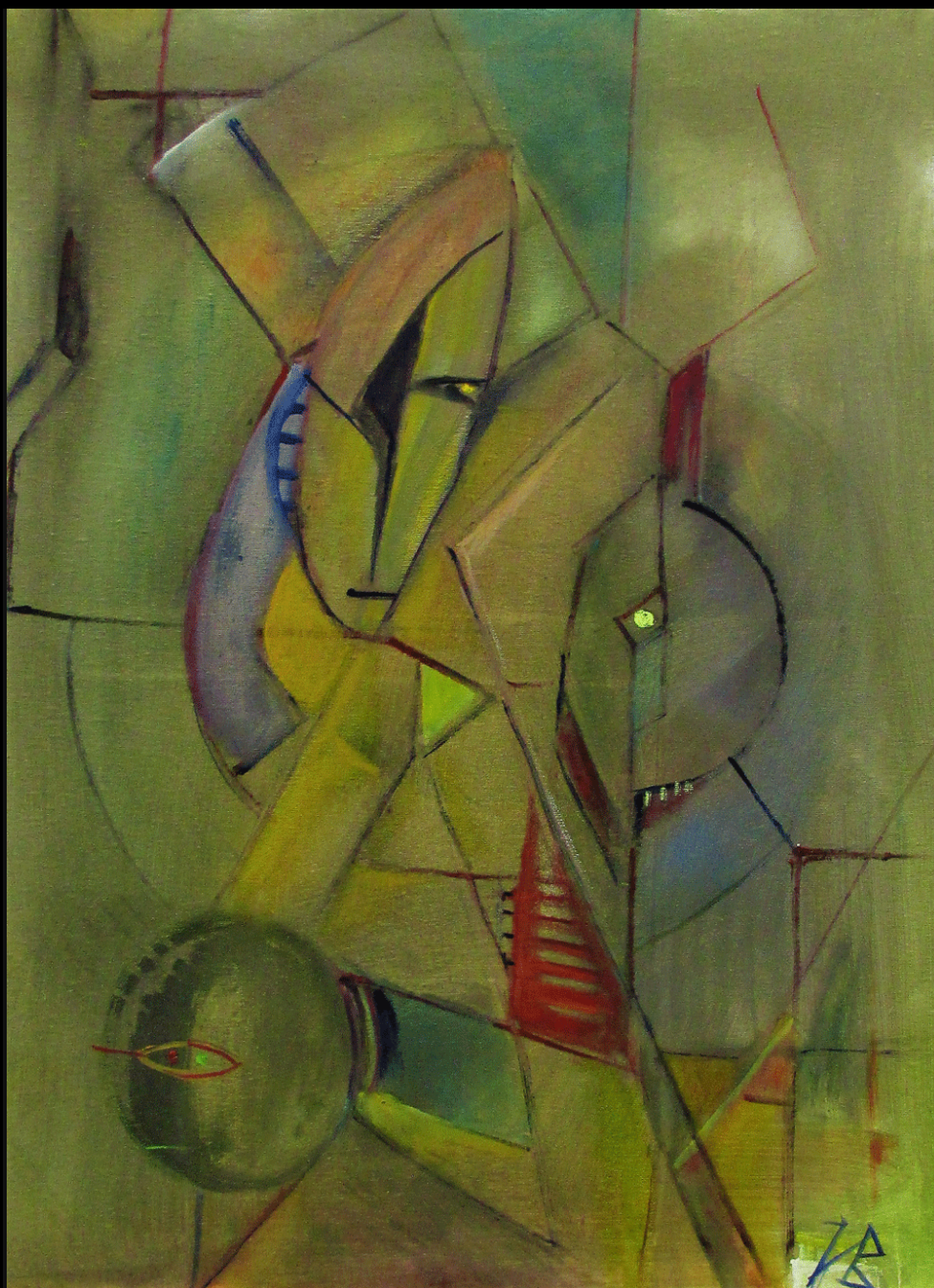
Франсис Пикабия, 1923





Иван Веселинов е известен преди всичко като един от най-видните представители на българското анимационно кино. Увенчани с наши и международни награди негови филми като „Дяволът в черквата“ (1969), „Наследници“ (1970), „Малка дневна музика“ (1971), „Страх“ (1973), „Ръчичка-ръкавичка“ (1977), „История с вълк“ (1986) бележат етапи в развитието на българската анимационна школа. В света на анимацията го отвежда първоначалната му работа в областта на карикатурата, където е носител на престижни национални и международни награди. Веселинов е и дългогодишен и обичан преподавател в програма „Анимационно кино“ в Нов български университет, където преподава и до днес като почетен професор. В няколко самостоятелни сборници са публикувани негови карикатури, сценарии и стихове. Издателството на Нов български университет издава престижни, посветени на него книги: „Анимационният свят на Иван Веселинов“ (2015), под съставителството и редакцията на проф. д-р Светла Христова, както и луксозния албум „Гротески и карикатури“ (2021).





През последните години обаче Веселинов ни изненадва и със своите забележителни постижения в областта на живописата. В своята вече трета самостоятелна изложба, показана в галерия „Райко Алексиев“, авторът отново демонстрира изключително майсторство. Въпреки това Веселинов като че ли не се взима съвсем насериозно като живописец, което личи и от заглавието на изложбата – „Латерали“ (от латински – *страничен*), което определено говори за самоирония. Изложените творби обаче подсказват, че изобщо не става дума за някакъв случаен или „страничен“ автор, а за сериозен живописец със свой самобитен почерк, колорит и стил.







Всяка една от подредените в началото на изложбата чернобели и цветни рисунки е решена в различна цветова гама – от ахроматична до такава с богата цветова наситеност. Сюжетите са предимно в портретния жанр, чиито форми обаче са раздробени и подредени в странни геометрични съвкупности или са пречупени през призмата на необикновеното и дори плашещото – изображения като в някакъв странен, модернистичен паноптикум. В някои от тези рисунки човешките лица съжителстват в композиции с необикновени птици, животни или музикални инструменти.



Живописните платна продължават и доразвиват изображенията в рисунките. Някои от тях са обединени в цикли като: „Красавицата и звяра“, „Арлекини“, „Голи тела“... Тук и там личат препратки към кубистичните вариации на Пикасо, към метафизичните творби на Джорджо де Кирико, към интимните опуси на художници от немския

експресионизъм, към загадъчния и приглушен колорит на Паул Клее... И тук, както и в рисунките, изображението се разлага на геометрични форми, нерядко отдалечавайки „портретувания“ от сферата на реалността, насочвайки го към света на абстрактното. В някои от портретите пък авторът подхожда по обратния път – създава изображението с помощта на геометрични форми. Със своя богат колорит и необичайна конструкция, композициите нерядко се превръщат в почти абстрактни изображения, в някакъв вид ребуси, които зрителят неусетно започва да разчита по своему, натоварвайки ги със свои представи, спомени или преживявания. По този начин Иван Веселинов поканва зрителя по един елегантен начин да навлезе в неговия изпълнен със съновидения и фантастични същества свят, в който властва хармонията и красотата, редом до стряскащи сетивата и сякаш дошли от отвъдното лица или до тревожните символи на нашето съвремие, белязано за жалост и от ужасите на войната.





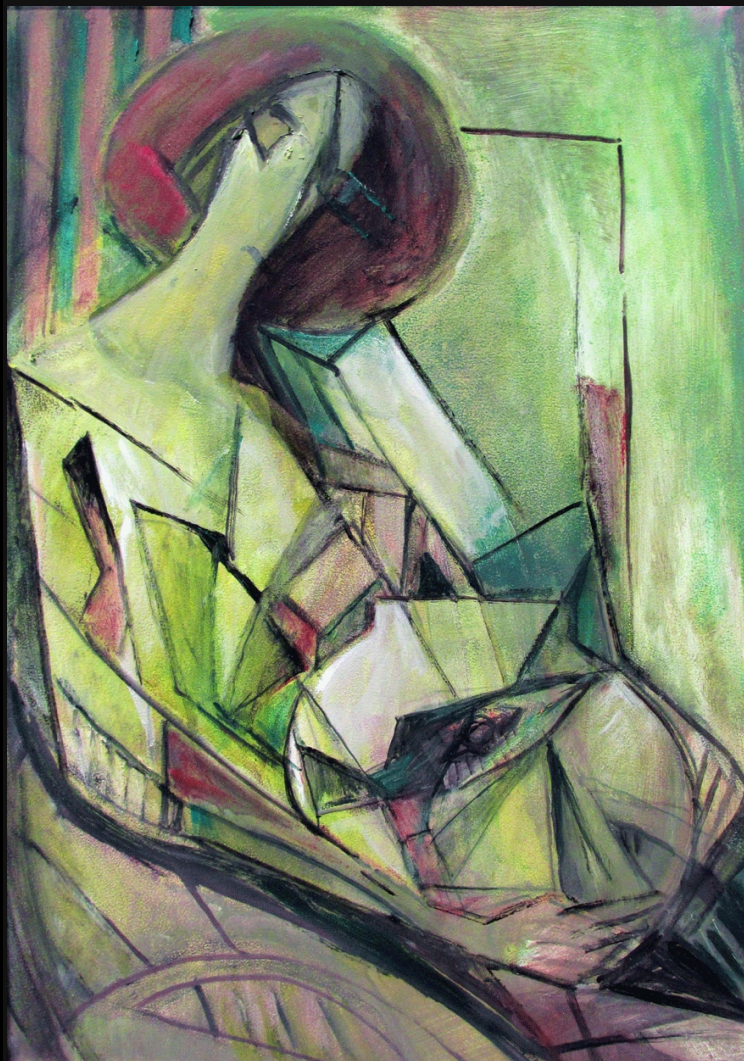
Интересно е да се отбележи, че дори в решенията в кубистичен стил голи тела може да се забележи и една чувствена и поднесена с много вкус и мярка еротика. Някога американската фотографка Ребека Блейк бе казала, че „еротиката е необходима сила, която трябва да присъства в изкуството“. Веселинов, изглежда, е приел подобна мисъл като една от своите творчески насоки, което личи и от жизнерадостния цикъл със стилизирани голи женски тела, конструирани също така със средствата на абстрактната геометрия и пъстра палитра върху бял фон, но излъчващи свежестта и полета на младостта, на неукротимия порив за любов и красива страст.



Цветовите гами в живописните платна, подобно на тези в рисунките, варират от ахроматични до монохроматични (превъзходната фигурална композиция в синьо), от приглушения пастелен колорит до експлозията от цветове в споменатия „младежки“ цикъл.



В редица свои картини Веселинов въвежда и графични изразни средства, като контур, шрих, линейно решени форми. В други се чувстват спомени от стилистиката на анимационните филми на автора, като например станалите вече митични негови типажи с колела вместо нозе от филмите „Куче марка“ (1985) и „Джунгла под прозореца“ (2013). В рисунъка на човешките фигури се забелязва и влияние от стилистиката на анимационния типаж – изменени пропорции, подчертана стилизация, характерен силует...



Портретите, както и човешките фигури в композициите, въпреки своята абстрактна или кубистична интерпретация, имат обобщен и дори запомнящ се силует, което им придава впечатляващото въздействие на особен вид монументалност. В някои от картините човешките фигури са композирани и дори преплетени с машинни елементи или велосипедни колела, в други жената е представена като многоока котка, в трети се появяват черепи или риби със зинала и

озъбена уста, или пък привлекателните форми на гола женска фигура, неусетно преливащи в чудновато животинско създание...



Освен като класик на българската анимация и като виден представител на изкуството на карикатурата в България, Веселинов с тази своя изложба, в която представя сто и трийсет изцяло нови и създадени през последните няколко години творби, се нарежда и сред едни от най-изтъкнатите представители на българската живопис. Смело може да се каже, че неговият моментално разпознаваем и вариращ между гротеската и високата живопис стил, отрежда на творчеството му точно определено и значимо място в историята на съвременното ни изкуство. А ние, зрителите, оставаме с надеждата АВТОРЪТ скоро да ни зарадва с нови свои платна и рисунки, с които да се потопим отново в неговия изпълнен с красота и кошмари, с поезия и драми, с хармония и сблъсъци и гравитиращ между геометричното и биоморфното, между абстрактното и фигуративното реален и нереален свят.





## ВЯРВАМ В ЧУДЕСАТА

**ДИМИТЪР САРДЖЕВ**

Леонид Йовчев завършва актьорско майсторство в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ в класа на проф. Димитрина Гюрова през 2007г. и получава покана да стане част от трупата на театър „Българска армия“, където работи до 2011г. След това се присъединява към актьорския състав на Народния театър. До 2018 г. когато напуска театъра, играе в спектакли на режисьори като Иван Добчев, Явор Гърдев, Юрий Ботусов.

Заедно с Ани Васева и Боян Манчев е основател на групата „Метеор“. Знакови за независимата театрална сцена са техните спектакли „Пиеца за умирање“, „Пиеца за теб“, „Малдорор“, „Хиджиката и неговия двойник“.

Първата му роля в киното е в сериала „Църква за вълци“ (2004), реж. Николай Ламбрев. Участвал е и във филмите: „Потъването на Созопол“ (2014), реж. Костадин Бонев, „Маймуна“ (2016), реж. Димитър Коцев – Шошо, „Времето е наше“ (2018), реж. Петър Попзлатев, „Януари“ (2022), реж. Андрей Паунов, „Жълт операндър“ (2022), реж. Пъчезар Аврамов

**Да започнем от филма „Януари“!**

Всъщност беше доста отдавна, но филмът се забави, заради пандемията.



## Как ти повлия пандемията?

Със сигурност ми е повлияла. Имах възможността, благодарение на това, че имам свободно време и то по определен начин, да се концентрирам върху неща, за които обикновено не ми остава време. Сякаш пандемията не беше нещо по-различно за мен, защото нямам друг цикъл на живот освен работния, така съм си избрал. Не обичам да излизам от работен ритъм. Пък и какво значи работа за нас? Ние имаме тази привилегия да работим нещо, което ни носи удоволствие. Иначе по отношение на изолацията, аз така си живея, леко изолиран от света – на хигиенично разстояние.

Снимахме „Януари“, преди да започне всичко и сега, като говорим, ми се струва толкова отдавна. Пандемията така разтегли времето, че от сегашна гледна точка една година ми се струва страшно много време... Сякаш пандемията ми позволи да разбирам по-ясно как тече времето... без значение дали съм го загубил или пък уползотворил с нещо полезно.



### **ЯНУАРИ (2021, РЕЖИСЬОР АНДРЕЙ ПАУНОВ)**

Опитът с този филм беше страхотно преживяване за мен – заради режисьора, заради материала, заради невероятния актьорски състав, заради целия екип и не на последно място, заради мястото, където снимахме. Това беше една ловна хижа в Средногор – близо до хижа Каваклийка. Тя е изоставена през 1994г. поради някакъв спор. И е такава, каквато е, не е докосвана от тогава. Самият средногорски балкан не е съвсем туристическо място, макар Павел Баня да е близо. Имам предвид, че ти попадаш на място, което е сякаш извън времето. И то ти дава усещане за някакво счупено време, хем вече не е



социализъм, а белезите са все още там, с всички призраци на миналото. Самият процес беше организиран много добре.

Имахме достатъчно време, без обичайното бързане в киното. Можехме да се съсредоточим в самия процес на снимане, без да трябва да претупваме нещата. Имаше този комфорт, благодарение на продуцента и на режисьора. И така, когато условията са налице, когато са подготвени, се появяват и чудесата като сцената с гарвана, който изпи чашата с ракия, без да е режисиран, дресиран – без намеса.



**ЯНУАРИ (2021, РЕЖИСЬОР АНДРЕЙ ПАУНОВ)**

**Вярваш ли в тези неща, в чудесата?**

Да! Когато се подготвят условията, когато има концентрация и воля, тогава се случват чудеса. Вярвам в това, че не толкова талантът, колкото работата и волята могат да те предвиждат напред. Чудесата не са случайно нещо. Не вярвам в чудесата, които се случват от нищото, вярвам в чудесата, които са желани. Когато има очакване и нагласа за тях – ти вече си заложил капана и ти остава да дебнеш момента, кога и по какъв начин ще се случи.

**Значи ти настройваш и сетивата си в такъв режим?**

Абсолютно! В театъра е същото. Въпрос на подготовка, работа, която се извършва ежедневно от група хора, с намерения, цели, със знания и с голямо желание. Те работят, като се надяват в този ден да се случи нещо, което не се е случвало на никой в този свят. Публиката усеща тези неща. Усеща, че има нещо специално.

Това сигурно се отнася и за работата ти върху ролята. Да „натренираш“ цялата си психофизика да улавя такива моменти.

Да, това е едно от най-простите актьорски упражнения – наблюдението, с любопитство и с желание светът да ти е интересен. Това беше един от първите уроци, които усвоих в Академията от проф. Гюрова. Интересно, е че всички го правят – любопитни са за света. Въпросът е доколко си дават сметка за това и доколко го използват, както, да кажем, един актьор би могъл да го използва в работата си. И добрият, и лошият опит могат да се превърнат в средство, което да използваш в работата си на актьор.

Помня по време на репетиции, докато разглеждаше едни реквизитни обувки, колко дълго време говори за човека, който ги е носил. Единият ток на обувките беше нетипично изтрит и ти дълго време импровизираше около това каква походка е имал този човек, дали е бил сакат или е имал проблем с крака. Когато тръгваш към персонаж, който е различен от теб, нямаш подобен на неговия сетивен опит, как се „намамваш“ да влезеш в „неговите обувки“?



**ПОРТРЕТ НА ЕДНА МАДОНА (2013, ОТ ТЕНЕСИ УИЛЯМС – ТР СФУМАТО)**

Пак ще се върна на наблюдението. Много от нещата, които ми се случват, биха минали незабелязано, ако не бяха важни за мен.

Сигурно щяха да се поместят някъде в паметта – изтласкани. Но вярвам, че точно такъв тип детайли ме конституират като човек. В този смисъл знам, че това е нещо, което е много интересно и че всеки човек го притежава. Тези неща може да са по-важни от големите събития. Освен това всеки предмет попива част от човека, носи неговата биография, проблеми ако щеш, затова и допускам, че в тези обувки бих могъл да прочета историята на този човек, защото те носят неговите следи, неговите белези.

**Има нещо от това, че ти взимаш една мъртва природа и започваш да ѝ вдъхваш живот.**

Принципно човек точно това прави – цял живот – с митовете, с историите, които разказва, с интереса си към света – да му дадеш персонификация, да проектираш върху него собствените си усещания и това е върху всичко около нас: море, дървета, цветя, камъни... Всичко е свързано с някаква история. Попило я е. Като се замислиш това е един безкраен разказ за човешкото желание да стигне до всички кътчета на този свят, да няма страх от празнината, от тъмното. Като погледнем, затова и новият телескоп „Джеймс Уеб“ е по-мощен от „Хъбъл“ – той иска да погледне максимално далече. Няма граници на човешкото познание. То не е само навън – към границите на Вселената, то е и на микрониво... няма таван и няма посока.



**СНИМКА ОТ ТЕЛЕСКОПА ДЖЕЙМС УЕБ**

Като се замисли човек, във Вселената няма такова понятие като горе и долу или ляво и дясно, няма вътрешно и външно! Ако погледне така на света, човек започва да вижда доста по-свободно, да вижда доста повече, отколкото когато си постави граници. И това е доста странно, човек като си постави граници, вижда само това, което желае да види.

**Това съм го чувал от режисьора Крум Филипов, преди години, когато търсел Любен Чаталов за роля, в кафенето пред блока му бил и един доктор – приятел на Чаталов, та той казвал – „Човек вижда само това, което знае“...**

Човек вижда много повече, отколкото разбира, но активни в съзнанието му остават нещата, които разбира. Останалото се изтласква някъде, но то е в теб. И е въпрос на усилие тези впечатления да бъдат активирани и предметени в работата на актьора, например.

**Да станат сечиво, средство.**

Точно затова работата в театъра е чудовищна, защото работиш с догадки, с предусещания, които не са от реда на познатите неща и тези догадки са на границата на достижимото. Затова и не съм се притеснявал дали ще ме разберат; щом аз съм го допуснал, значи вече някой преди мен го е направил, допуснал го е. Дори би трябвало като актьор да бъда много по-смел в тези си допускания. Трябва да бъда пред хората в публиката, границите на моето въображение трябва да нямат край – така че да мога да водя тези хора с мен, а не те да бъдат преди мен. Тъжно е, когато разказваш история, която за публиката е отдавна ясна.

Помня, покрай работата си върху „Хамлет“, когато се представяха новите преводи на професор Шурбанов, някой от философите каза, че пиесата Хамлет е за ония редки гранични ситуации, в които човек попада на ръба на човешкото познание. И тогава се замислих за обратното – ами какво ако граничното е нормалното ежедневно състояние на човека. Какво ако това не е нещо изключително, напротив изключително е желанието ни да прикрием това, за да се успокоим. Човешкото същество е в непрестанно състояние на тревога. Оттам, може би, идва и желанието за постигане на нирвана, да кажем. И това напрегнато състояние, което е проблематично, всъщност дава възможности. По начало ние сме едни деца и такива оставаме до края



на живота си, които нищо не разбират. Появяваме се, научаваме сякаш някакви знания, които ни помагат да живеем и умираме в още по-голямо объркване. Ако го разбираш това, ако работиш с него – тогава може да стане много интересно, иначе на трийсет години ти познаваш живота, доколкото ти е необходимо, и оттам нататък си загубил интерес.



**ЛЕОНИД ЙОВЧЕВ ПО ВРЕМЕ НА РЕПЕТИЦИИТЕ  
НА ХАМЛЕТ, РЕЖИСЬОР ЯВОР ГЪРДЕВ**

**Значи пак стигаме до любопитството?**

Това е феномен, как някой може да бъде спокоен в свят, който постоянно ти предлага някакви предизвикателства, който постоянно те предизвиква като същество с нервна система да реагираш... балансът е фикция. То, ако погледнем и от физична гледна точка, е фикция – състоянието на баланс. Илюзорните, инфантилни желания не са фикция, фикция е идеята за балансирано човешко живеене. Крайността не е фикция, тя е реалност.

**Може би всички неща от материално естество като дом, кола, работа, заплата, храна, може би това е нещо като транквилант, който ти дава усещането за баланс?**

И аз така съм си казвал – ето това е златната среда – назоваването на тези неща като център през езика те прави спокоен, което е илюзорно и смешно. Лесно е да извадиш човека от този така наречен баланс, не трябва много.

**Как подхождаш в началото на работа по дадена роля? Говоря за онзи етап, когато не знаеш къде да си сложиш ръцете, не знаеш с каква походка, с какъв глас. Как намираш това, което е единственото?**

Ани (Васева) го беше казала в „Пиеса за нас“, че това е най-хубавият момент. „Абсолютно начинаещи“, като в песента на Боуи – това сякаш е най-приятният момент от един процес – когато не знаеш абсолютно нищо. Където има някакви догадки и страх, че няма да се справиш. И това важи за всички професии, не само актьорската – има един момент, в който не знаеш как точно се прави и това е най-въълнуващото от целия път. В актьорската професия това се случва в началото на всеки процес, слава Богу! Много важно е да има такива условия за работа, в които ти като актьор да искаш да правиш опити, без да се срамуваш, притесняваш и да трябва да задоволяваш очаквания... Понякога тръгваш от клишета.



**МАЛДРОР, РЕЖИСЬОР АНИ ВАСЕВА ПО ЛОТРЕАМОН**

От Ицко Финци съм чувал – „трябва да стъпим на клишето, за да можем да го преобърнем“...

Клишето не е задължително вредно – то е клише, защото е работило много пъти. Въпросът е да разбереш как сега може да сработи. И това съм си мислил – не „какво е театърът, а какво би могло да бъде театърът“. Не е работата да се затворим в някакви рамки и да изключим останалото. Като откриеш нещо – доколко това ти е достатъчно? Ако ти е достатъчно, значи малко желаш. Какво ти е достатъчно – да повториш Марлон Брандо в „Кръстникът“, или „Оскар“, или просто Светът не ти е достатъчен.

**Но това е много напрегащо за един актьор да не знае как?**



**ГЕО ПО ТЕКСТОВЕ НА ХРИСТО КАРАСТОЯНОВ, РЕЖИСЬОР ИВАН ДОБЧЕВ**

Това е доверието на режисьора, че ти си този, който ще се справи, въпреки цялата несигурност. Във физиката мисля, че се нарича „interstate“, когато материята е извън утвърдените състояния „течно“, „твърдо“, „газообразно“ – в някакво междинно състояние и това е интересно, защото там има много възможности и много посоки. Не да стоиш в точно определено състояние, ами да стигнеш до разбирането, че материята е пластична. Това идва от усещането на мозъка, че минава време. Всичко се движи. Моделът на Слънчевата система е неточен. Там има презумпция, че Слънцето стои на едно място и

планетите се движат около него. Но ако е вярно, че Слънцето гравитира около черна дупка, то не стои на едно място, а се движи по спирала, което означава, че ние от началото до края на живота си не стоим в една и съща точка във Вселената, а се движим. Няма място на покой. Няма тяло в абсолютен покой. Дори когато медитираш – ти се движиш. Няма твърда земя. Затова и тези физични закони са ми били толкова интересни.

**Имаш голяма творческа биография с Ани Васева и в театъра, и в киното. Какво те прави пристрастен в това партньорство, да кажем направо, страстен?**

Малко хора са свободни в работата си... но това, което е важно за мен, е усещането за доверието, което ми има човек, който няма граници на желанието. Това е повече от нормален процес. Както тя казва – „Аз ви се доверявам, че можете да направите всичко, а вие ми се доверявате, че това, което искам от вас, е най-доброто“. Когато имаш увереността, че ти можеш всичко – друго не ти трябва... Актьор, Режисьор – това са социални роли, които заемаме в един процес, но извън това, ти като човек усещаш, че човекът срещу теб има безкрайно желание да опознае света и че той е избрал да го направи чрез теб – ти си средството...ти си сечивото. То е различно от това да си марионетка, болтче от машината – макар че понякога това в театъра е задължително, за да се постигне целта на спектакъла. С нея съм готов да вървя, без значение дали е кино или театър, защото там границите не съществуват. Казвам го през усещането си, че времето, което имаме, е малко и човек трябва да се опитва да прави смели крачки, за да „започне да крачи по Луната“.

**Как разбираш указанието на Гротовски, че актьорът трябва да се премери с Хамлет като със слънчев лъч?**

Как да се премериш със скоростта на светлината, с нещо недостижимо!? Така го разбирам, че актьорът трябва да се мери с недостижимото – това да ти е целта. За мен това е единственият разумен аргумент затова, защо искам да живея – да се измервам с невъзможни неща, иначе все едно съм умрял. Както Боян Манчев казва: „Не ние мерим справедливостта, тя нас мери“. Иначе придърпвам към себе си думата справедливост и спрямо себе си



започвам да отсъждам. Така мога да оразмеря света по своите мерки, които са ми удобни. Така е лесно. По-сложното е да се повдигнеш на пръсти спрямо закон, който е вън от теб и да се мериш със слънчевия лъч. И това трябва да важи за всеки текст.



### **МЕТЕОР (БОЯН МАНЧЕВ, АНИ ВАСЕВА, ЛЕОНИД ЙОВЧЕВ)**

#### **Кое те насочи към актьорството?**

Не знам. Може би това да желаеш нещо невъзможно в рамките на прагматичния свят. Като дете си спомням, че исках не толкова да бъда актьор, а да бъда армия от 500 човека, които се сблъскват на бойното поле. Усещането, че мога да го направя! Може би това!

Също удоволствието от играта – дори най-глупавата, като стражари и апаши. Някой те гони, ти се страхуваш да не бъдеш хванат. Но уголемяването на мащаба – било желанието да хванеш, или страхът да не бъдеш хванат – го превръща в най-важното на света. Или пък футболът – гониш една топка и го правиш с такъв патос, че това се превръща в най-важното на света. Говоря за удоволствието от това да правиш нещо, което на пръв поглед е безсмислено.

#### **Любим актьор?**

Не е един! Напоследък си мисля, че всеки един човек ми е любимият актьор. Трябва да си добър зрител. Когато си добър зрител, всички се превръщат във велики актьори. Когато си посредствен зрител, Марлон

Брандо в „Кръстникът“ ти е любим актьор. Без да го обиждам – той е невероятен актьор.

### **Какво би преподавал като урок на един млад актьор?**

Да не му бъде достатъчно! Да няма zasiщане! Това е задължително, за да останеш в професията! Това е усилие на волята, то не става така априори! Научил съм го от учителите си – още като почнеш от началното училище. Да изпълняваш задачи, макар и понякога неприятни. Не повърхностното удоволствие те води в мотивацията да извършиш нещо, а идеята, че удоволствие можеш да намериш там, където не си предполагал. На мен музиката ми е повлияла много и често сравнявам работата на музиканта и актьора, колкото и да са различни. Там има ноти, има техника, има темпо и ако искаш да се научиш да свириш, трябва да свириш всеки ден. Без множество повторения, без репетиция това е невъзможно. Това те прави устойчив в тази професия. Не приемам тезиса, че театърът с повторенията си умъртвява материята. Целта на репетицията е постигане на съвършенство, което те освобождава от мисъл за техниката, минава се на друго ниво. Затова е нужно повторение, да станеш нещо повече от човек, като Глен Гулд – да се опиташ да изчезнеш между пианото и музиката на Бах! Титан – това означава – същество, което иска да излезе извън границите на възможното. И ако не се целим там, то тогава къде? И това идва с целта – да постигнеш невъзможното!

### **В този смисъл кое човешко качество е нужно, за да бъдеш актьор?**

Пак ще кажа – любопитството. Ненаситното любопитство! Мозъкът не е достатъчен. Той не може да изчерпи любопитството. След всеки негов отговор остава едно детско „Защо“. Има стремеж към нещо повече! Има при Лотреамон такова изречение, в което майката казва на сина си:

„Като видиш в безлунна нощ кучетата да вият към луната, ти не се плаши и не се учудвай, защото те изпитват същото мечтание по невъзможното, каквото и ние хората с дълги лица – просто стой и мирно ги наблюдавай!“

На мен обяснението на Джоузеф Кембъл в книгата му „Героят с хиляди лица“, че всеки мит е един и същ и обяснява превръщането на

детето в зрял човек, не ми е достатъчно. По-скоро бих потърсил в инфантилността извора на интереса към света.

**Питър Брук казва: „Ако артистът държи в ръцете си бутилка от вода и вярва, че това е бебе, може да накара и публиката да го види!” Що за работа е тази, как си обясняваш това превръщане в реално време?**

Няма обяснение за това въздействие?! Артистът вярва, че бутилката е бебе и кара у публиката да се появи това усещане – това ако не е чудо! Това е близко до религията!

При Фрейзър съм чел нещо такова „по подобие на някои неща”, да прехвърляш на един предмет качества на друг. Вярата, че ако някой член на обществото е изчезнал и не се е появявал дълго време, когато се върне, той трябва да бъде роден на ново. За тази цел трябва да мине между краката на жена. Така те го прераждат за това общество наново. И този ритуал пак е свързан с игра и с вяра.

**Религиозен ли си?**

Не, по-скоро агностик. Това, което не мога да приема, особено в католическия свят, е допускането за сваляне на личната вина. Това усещане, че някой пише в един тефтер греховете и накрая на седмицата може да ти ги опрости. Това сваля отговорността. По време на работата ни с Ани за „Престъпление и наказание“ тя много добре го формулира – Престъплението е наказанието. Ти си променил света, така че няма връщане назад, нито за теб, нито за света. Това осъзнаване е повече от наказание. Но, за да го има, трябва да има отговорност за разбирането на тези неща. Трудно се живее с греховете, които трупаш. Ако в акт на защита извърша насилие върху нападателя си – това не ме прави справедлив и невинен. Това, че съм насилник спрямо насилника не ме поставя от добрата страна. Стигне ли се до ситуация на насилие, значи вече нещо не е както трябва. Стигне ли се дотам, значи са пропуснати много други възможности, които биха могли да предотвратят тази ситуация. И това е свързано с личната отговорност.





## **АКО НЕ СИ ТВЪРДЕ АМБИЦИОЗЕН И АКО СИ ПОЧТЕН, НЯМА НАЧИН ДА НЕ УСПЕЕШ**

**ТЕОДОРА СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА**

разговаря със сценариста и режисьора Христо Илиев – Чарли

Христо Илиев – Чарли е една от най-харизматичните фигури в българското кино. Целият му живот е свързан с изкуството. Започва работа още като юноша, а днес, десетилетия по-късно, продължава да е все така продуктивен. Когато е на петнайсет години, любовта му към джаз музиката го отвежда под широко отворения прозорец на Джони Пенков, откъдето се чува любимата на младия Христо музика. Той започва редовно да прекарва часове на тротоара срещу прозореца на Джони, за да слуша. Един ден случайно го забелязва самата Леа Иванова, която го отвежда в дома на Джони, с което му отваря вратите към света на изкуството. Там младежът попада под влиянието на Джони Пенков, Рангел Вълчанов, Веселин Бранев и много други емблематични фигури за българската култура от онова време и се сдобива с прякора Чарли, заради неговото силно увлечение по джазмена Чарли Паркър.

Чарли е сценарист на стотици документални, анимационни и игрални филми, режисьор на документални филми, публицист и страшно интересен разказвач. Ето само някои от неговите най-популярни филми, като сценарист: документални – „Габрово 73“,



„Лов на вълци“, „Ятаци“, „Броени дни“, „Вечният музикант“, „Художникът“, „Гласове“, „Цимент“, „Преображение“, „Нежната революция“, „Хляб и зрелища“, „Отец Иван и неговите деца“, „Пустиняци“, „Духове в старите къщи на София“, „Добро утро, капитане“ и много др. Сценарист е на игралните филми: „Разводи, разводи – Разводите преди“, „Патилата на Спас и Нели“, „Разводи, разводи – Разводите сега“. Режи́сьор е на документалните филми: „Старият дъб“, „Глас в пустиня“, „Медузи“, „Миди“, „С лупа под водата“, „Светлина от сенки през обектива на Иво Хаджимишев“, „Написаното с перо от ангел е завинаги“ и др.

Чарли има чудесно семейство. От десетилетия негов сподвижник в живота и в организирането на безкрайните весели купони е съпругата му д-р Иванка Илиева, лекар гинеколог. В жилището им човек може да прекара много време, не само заради приятната компания, но и защото е заобиколен от предмети на изкуството и от десетките награди, които Чарли е печелил през годините.



**Чарли, кажи как попадна в света на киното?**

Баща ми беше търговец на детски играчки и вълнени платове, владееше седем езика. След 1944 г. го спаси това, че не беше български гражданин, а югославски. Благодарение на неговата работа, въпреки беше панаир за играчки.



**Щастливо дете си бил!**

Определено. Бях много малък, когато ми подариха първия прожекционен апарат, който не беше на ток, а се палеше със свещ и можеше да прожектира статично.

**Това е било детска играчка, нали?**

Да, обаче баща ми видя, че имам интерес и ми донесе ръчен прожекционен апарат, 35мм, който се върти на ръка. Донесе ми и няколко анимационни филма на Уолт Дисни. Аз видях как става магията на киното и на бланката, на празната лента направих рисунки, как два самолета се сблъскват.

**Това явно ти е първият опит в киното.**

То си беше детска работа, но разбрах как се раздвижват анимационните герои. Години по-късно първата ми работа в истинското кино беше през анимацията. На дванайсет години вече имах собствен апарат и дори правех прожекции вкъщи, като продавах билети на приятелите от махалата, за да гледат кино у нас. Разбира се, цената беше плочки или топчета, с които после играехме навън. След това влязох в пубертета и естествено първоначално загубих

интерес към киното – тогава интересът е насочен другаде. Но малко по-късно открих, че до градинката на църквата „Св. Георги“ има една къща, от която често се чува музика, която аз много харесвах и която си я бях открил сам – това беше модерен джаз. Винаги, когато можех и когато се чуваше музика от широко отворения прозорец, сядах отсреща до витрината на един магазин и си слушах. Един ден си слушам музика срещу отворения прозорец и си тупкам с крак, а отсреща се появява една двойка, изведнъж жената се отделя от мъжа и идва към мен. Заговори ме: „Момченце, какво правиш тук?“. „Слушам Чарли Паркър“ – казвам аз. А тя се учуди и каза: „Ама, ти откъде знаеш кой е Чарли Паркър“? Тогава се сещам, че това е Леа Иванова, а отсреща я чака мъжът ѝ Еди Касазян. Помнех целия състав на групата на Чарли Паркър и тя много се впечатли. Каза ми: „Ааа, ти не си за улицата, тръгвай с нас!“ и ме качи в този апартамент с отворения прозорец, откъдето слушах музика и това се оказа апартаментът на Джони Пенков. Бил съм на петнайсет години.



**Това се казва съдбовна среща.**

Така беше, да. У Джони идваха много хора, свързани с изкуството, големи имена в българската музика, литература, кино. Един от интересните случаи, които помня от началото на моите посещения у Джони, е срещата с Лиана Антонова, страхотна красавица, която по-късно стана голяма звезда. Джони скалъпи с подръчни средства микрофон, по-точно използва говорител като микрофон, който разбира

се, правеше ужасни записи, но ние успяхме да запишем Лиана Антонова, като аз бях жива стойка на микрофона. Стоях срещу нея, а тя ми дишаше в лицето. Голяма емоция беше. Там се запознах и с Рангел Вълчанов, Милчо Левиев, Любо Камилата. Въобще там имаше постоянен купон. Бащата на Джони Пенков беше преподавател в Художествената академия, но освен това беше правил вътрешното оформление на много важни сгради, сред които стъклописите в Съдебната палата, в СУ „Св. Климент Охридски“ и мавзолея, а това позволяваше малко повече свобода. По принцип много не се правеха шумни купони с такава музика, но у професор Пенков можеше. Та, по това време Рангел Вълчанов също посещаваше купоните у Джони и когато се запознах с него, той точно озвучаваше филма „На малкия остров“. Тогава вече беше страшно популярен, а на мен ми беше много интересен и исках да си общувам с него. Радвах се много, че ме взе на снимките на „Вълчицата“. Кеф му беше да ми дава киносъвети, на мене – детето. Казваше ми, например: „Ако искаш да покажеш море в следващия кадър, първо ще чуем вълните, за да се подготвят зрителите, този плисък ще ни вкара в кадъра предварително“. Това, което съм запомнил е, че Рангел винаги се подготвяше много добре за снимки. Желязна подготовка правеше преди самите снимки. Покрай него се запознавах с тайните на правенето на филми.

### **Значи твоят първи учител в киното е Рангел Вълчанов?**

Да. А освен това ми е и кум. На него му бях интересен с това, че още като ученик написах първия си разказ „Целувката“. Заради това пък съм благодарен на Веселин Бранев, който ми каза вместо да разправям интересни истории, да взема да ги напиша и ме закара у тях, където ме пусна да тракам на пишещата машина на баща му. Така написах първия си разказ. Бях в десети клас. Веско на другия ден още ме заведе във в-к „Вечерни новини“, а след няколко дни разказът излезе.

### **За какво ставаше дума в разказа?**

За момиче и момче на моята възраст, които имат проблем – няма къде да се целуват. Тогава не можеше по градинките, милиционерите ходеха из парковете и дебнеха за такива младежи. Заради това моите герои отиват на кино, но там пък пречат на тези отзад. Оттам на момчето му хрумва идея да заведе момичето на гарата. Там, на перона пристигат пътници, които масово се целуват с посрещачи и



изпращачи. Тогава моите герои започват и те да се целуват, необезпокоявани от никого.

### **Значи разказът е имал щастлив край.**

Да. Искам да кажа и за втория си разказ, чиято история продължава и в наши дни. „По пътеката на слънцето“ се казва. След като го написах, отново на машината у Веско Бранев, реших да отида във в-к „Литературен фронт“, директно при Йордан Радичков, който завеждаше белетристиката във вестника. Той вече беше голямо светило. Много го харесвах, отидох при него и му казах: „Нося Ви един разказ да видите“. Той го прочете и ме заведе при Богомил Райнов, който беше главен редактор и ме представи. Разказът „По пътеката на слънцето“ излезе още в следващия брой. А шейсет години по-късно разказът придоби нов живот. В Ахтопол има литературен конкурс, който се провежда всяка година. След като раздадат литературните награди, години наред пускаха по някой от моите филми, защото те обикновено са забавни. Прецених, че филмът ми за Николай Кънчев няма да е подходящ, защото си помислих, че самият Николай не би одобрил, ако беше жив, филмът за него да се гледа в такава обстановка – подпийнали зрители наред площада, заради това казах на организаторите, че тази година не мога да им дам филм, но мога да им дам разказ за морето. Те се съгласиха, обаче аз самият бях на морето в това време. Обадох се на внука ми Христо в София с молба да се качи на тавана, да се разрови в куфарите, където стоят старите ми работи, и да ми прати разказ, на морска тематика. Той ми изпрати един, аз го дадох и спечелих специалната награда. Това е разказът „По пътеката на слънцето“.

### **Това е голям комплимент, разказът е издържал най-важната проверка, тази на времето. Кажи как започна да работиш в областта на киното?**

Вече се познавах с Велин Андреев и Георги Стамболийски, с Карандаш, с хората, които работеха във в-к „Стършел“, който беше единственият, където не се пишеше за работническата класа и селското стопанство и съответно беше най-търсен. Много го харесвах този вестник и започнах да правя карикатури. Обаче очевидно не съм роден за художник, но пък имах идеи и започнах да ги предлагам на Стоян Дуков, който ги харесваше и предложи да ми дава по пет лева на идея. Така започнах редовно да получавам пари. Скоро Тачо Дуков

ме заведе при карикатуристите в „Стършел“. Запазил съм вестник, в който има 7-8 карикатури по мои идеи. На всичките пише: по идея на Христо Илиев, а за тях съм получил по пет лева. Тогава още съм бил ученик, а пет лева бяха равни на двацет и четири хляба.

### **А как от света на карикатурите отиде в света на киното?**

Пак покрай Стоян Дуков, който беше поканен от Тодор Динов за художник на анимационния филм „Ябълката“. Така се запознах и с Тодор Динов. По това време пишех фейлетони и бях започнал да се занимавам с журналистика. Тачо ме посъветва да започна да пиша и сценарии. Убеди ме с високи хонорари. Тогава в анимацията се плащаше добре. Така написах първия си сценарий, който се казваше: „Какъв да стана?“ (1965), а аз и в живота си задавах точно този въпрос. Радка Бъчварова направи филма и когато излезе, ми беше много хубаво да видя името си в надписите: Сценарист: Христо Илиев. След това написах сценарий за филм на Доньо Донеv „Стрелци“ (1967), който получи „Златна роза“ и „Златен пеликан“ в Мамаия, Румъния – много важна награда за анимационното кино. След това станах лудо продуктивен. От 1965 до 1980 имам над сто реализирани сценария, включително два анимационни, на които съм режисьор, а художник е Николай Тодоров.



**Страхотно! А как реши да се занимаваш и с документалното кино? Всъщност, когато започнеш да се занимаваш с документално кино, изцяло му се отдаваш. Как премина от анимацията към документалното?**

Най-напред съумях да организирам производството на едноминутни анимационни филмчета за различните видове спорт. Правехме ги в

документалната студия „Екран“. Направихме много, телевизията ги купуваше и ги излъчваше по време на Олимпиадата, която течеше тогава. Така започнах да се мотая из документалната студия и се запознах с документалисти като Юлий Стоянов, Оскар Кристанов, Илко Дундаков, Еди Захариев и др. Скоро след това получих поръчка да напиша сценарий за първия ми документален филм. Започнах да работя усилено. Много колеги се дипломираха с филми по мои сценарии. Еди Захариев, например, искаше да се дипломира с филм по моя разказ „Целувката“, но така и не разрешиха. Междувременно ме взеха в казармата.

### **Къде служи?**

В трудови войски. От лошо семейство съм, заради баща ми, та ме пратиха в трудова повинност. А преди казармата изкарах една година в Смолянския театър, където ме взе Рангел Вълчанов – гост режисьор. По онова време там директор на театъра беше Тони Андрейков.

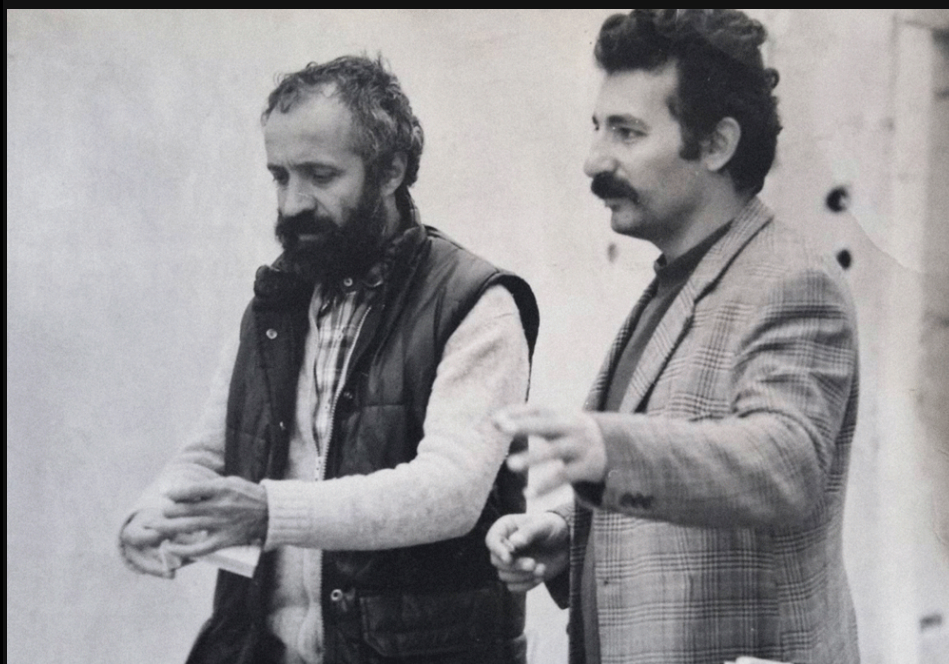
### **Много елитна компания, със сигурност тези хора са ти повлияли.**

Да, там добих опит сред най-готините хора. Там беше и Любен Гройс. Художникът Александър Денков също. Илка Зафирова започна там да играе. Беше се оформил своеобразен културен център, където в този момент имаше повече свобода. Театърът там беше привилегирован, защото имаше функцията да научи местното население да говори български език и бяха разрешили да се прави по-демократичен репертоар, още повече, че то си оставаше там, затворено. В Смолян беше безкраен празник цяла година, но си дойдох в София за казармата две години. След това станах приятел с Оскар Кристанов и един ден той каза, че нашата дружба трябва да роди плодове. Бях чул една история от Тодор Монов, за негови съселяни, на които им дали пенсии за активни борци против фашизма, а те взели, че ги върнали. Викам си, от това може да стане интересен филм. Написах сценария по историята на съавтора, така че да мине през тогавашните комисии и да издържи политическата проверка. Пуснаха ни филма.

### **Това ли е първият филм за т. нар. чешити – по-късно превърнало се направо в течение в българското документално кино?**

Ами, да. Така ги кръстиха критиците. За мен си бяха просто нестандартни хора, но така започнаха да назовават интересните

герои. Конкретно за чешитите от филма „Ятаци“ – оказа се, че като деца по онова време, малко преди 9-ти септември, занесли храна на вуйчото на единия, партизанин в гората. Години по-късно им дават пенсия за заслуги, а те казват, че нищо не са направили и отказват пенсиите. Обаче местната селска власт трябва да обясни в администрацията на града, откъдето да се даде обяснение на окръжния, който от своя страна да обясни в ЦК защо са отказани тези пенсии. Една дълга верига обяснения защо двама души не искат почетни пенсии и привилегии. Във филма включихме всичко, както си е. Комисията веднага го заключи в шкафа. Обаче Тодор Живков чул за отказалите се от пенсията и поискал да гледа филма, след което казал, че е страхотен и трябва да се разпространи навсякъде. А по онова време всички искаха пенсии и привилегии и се изкарваха активни борци. Тодор Живков не можеше да им насмогне. Затова даде път на филма „Ятаци“ и оттам като му тръгна, мина през всички соц фестивали и обра много награди.



**А ти вече беше изцяло привлечен в света на документалното кино.**

Така стана. Междувременно Здравко Драгнев се върна от Чехия, където беше учил, и започнахме да работим и с него. А горе-долу по това време ме поканиха да напиша и сценария за тържествата на хумора и сатирата в Габрово през 1973 г. Голямо събитие беше това. Дадох ми хонорар, колкото за игрален филм по онова време.



Страхотна подготовка, от цял свят се очакваха височайши гости, голяма тарапана. Тогава се обадих на Рангел Вълчанов и му казах: „Рангеле, тука става много щуро. Ела да направим един документален филм за тези подготовки“. На Рангел му хареса идеята, а най-много се смя на това, че тя идва от мен, дето съм измислил сценария за цялата тая глупост в Габрово. Привлече го идеята да се направи филм, с който да осмиваме това, което се случва. Дойде Рангел заедно с трима оператори. Заснехме „Габрово 73“, който беше филм за това, че насила хумор и веселба не става. Прибраха още работното копие и филмът не видя бял свят.

### **А как се запознахте с Джеки Стоев?**

С него ме запозна Оскар Кристанов на площад „Славейков“, където и двамата живееха. Веднага започнахме да работим заедно.

**Дружбата и работата на Джеки, Джони и Чарли е емблематична. Сега предстои да започнете с Джеки снимки по филма „Аве Мария“.**

Хората, с които съм работил, най-често стават мои приятели.



### **Как реши да станеш и режисьор?**

Дълго време пишех толкова много сценарии, че не ми оставаше време за друго. Освен това присъствам на снимачната площадка на всички филми по мои сценарии, почти няма снимачен ден без мен. Но да отговоря на въпроса ти, започнах да работя като режисьор в кинохрониките „Мозайка“. На първите десетина серии съм само сценарист, после започнах да ги правя и като режисьор. „Мозайките“

са по моя идея, вдъхнових се от ритъма на живота в Америка, когато бях там. Тогава, преди игралните филми, в кината у нас се излъчваха документални прегледи. В голяма част от тях го имаше Тодор Живков. Хората често се бунтуваха и чакаха да свърши прегледът, за да влязат в салона. Исках да вкарам публиката в кината, за прегледите. Отидох с идеята при Донка Акьова и я предложих. Тя прие.

**Наистина си изключително продуктивен документалист.**

**Документалното кино сякаш е твоята голяма любов, въпреки че работиш и в анимационното и в игралното. Какво те привлича в документалното така силно, че от почти 60 години се занимаваш страстно с него?**

Действително много се запалих по документалното кино, веднага щом почнах да го правя. Малко по-късно осъзнах, че онова, което най-много ме привлича в документалния филм, е героят, това, че той не ти се подчинява, непредсказуем е, особено ако снимаш чешити, както ги бяха нарекли. В игралното кино всичко ти е известно и подчинено. В документалното често не е така и мен точно това предизвикателство ме привлича.

**В момента работиш ли върху нещо?**

Исках да направя филм за Валери Петров, но не го одобриха.

**Не се отказвай, у нас по принцип е трудно с финансирането.**

Но 100 годишнината от неговото рождение мина. Е, все още я мисля тази идея. А и имам хубава връзка с неговите наследници, които ще ми съдействат при евентуални снимки на филм. Имам толкова интересни събития в живота си, че само чакам да ми остане малко време и да седна да пиша.

**Каква е твоята философия на успеха или с други думи съвет към по-младите ти колеги?**

Ако не си твърде амбициозен и ако си почтен, знам, че няма начин да не успееш. И това го знам още от юношеска възраст.





## ПОПКУЛТУРАТА, КОЯТО ЩЕ СПАСИ СВЕТА

**ЛИЗА БОЕВА**

На първи юли тази година на платформата Нетфликс бяха излъчени последните два епизода от четвъртия (предпоследен) сезон на американския сериал *Stranger Things* (преведен на български като „Странни неща“).

Сценаристи, идеолози, режисьори на много от сериите и продуценти са братята Мат и Рос Дафър. Сред главните им сътрудници е Шон Леви (режисьор на поредицата „Нощ в музея“ – филмов франчайз, състоящ се – подобно на „Странни неща“ – от множество цитати от комикси, книги, филми и музикални клипове).

Критиците посрещат неодобрително сериала (започнал през 2016 г.) – главното им обвинение е във вторичност. Но това няма никакво значение за феновете: в деня на излъчване на четвъртия сезон сървърът на Нетфликс блокира – толкова много са желаещите да видят продължението на историята.

Ето началото. 1983 г. в малко градче някъде в щата Индиана по мистериозен начин изчезва дванайсетгодишният Уил. Приятелят му Майк с още две момчета започват да го търсят и ненадейно срещат в гората странно момиче с необичайно име – Единайсет. Тя знае къде е Уил: отвлечен е от могъща сила, която живее в друго измерение. Американски учени в секретна лаборатория са открили портал за това друго измерение и оттам започват да излизат чудовища, които

тероризират тихото градче Хоукинс. Изчезва безследно още едно дете – петнайсетгодишната Барб. Най-добрата ѝ приятелка Нанси решава да я открие. Така се образуват две групи, които търсят Уил и Барб – групата на Майк (по-малките) и групата на Нанси (по-големите). Възрастните, които провеждат свое разследване, са майката на Уил (в ролята – Уинона Райдър) и местният шериф.

И така, до края на четвърти сезон децата, майката на Уил и шерифът с помощта на Единайсет спасяват от гибел не само Хоукинс, но и целия свят. Ни повече, ни по-малко: спасяват света.

Към тях се присъединяват (и отпадат) още спасители, но принципът се запазва: това са или деца, или много странни възрастни. Само те, оказва се, имат способността на разберат чудовищните неща, които се случват в Преобърнатия свят (The Upside Down). Една основна характеристика отличава тези спасители: всички те са от „групата на неудачниците“, както би ги нарекъл Стивън Кинг – The Losers club се нарича детската банда, която дръзва да се противопостави на злото в култовия роман „То“. Тия деца са все аутсайдери (едно е с очила, друго – с астма, трето е чернокожо и т.н.), подложени са на постоянен тормоз в училище, преследва ги маниак-убиец и чудовище, което най-често приема облика на клоун и също се опитва да ги убие. Общите неволи сплотяват децата, дружбата им е така силна, че те успяват да преодолеят и най-страшните препятствия. Същия модел е използван от братя Дафър в „Странни неща“: сериалът е истински химн на дружбата.



**РОС И МАТ ДАФЪР**



Многоликият злодей Векна, който се появява в четвърти сезон, много прилича на чудовището То – приема различни форми и плаши човека именно с онова, от което той се бои най-много. От Стивън Кинг е „взет“ и персонажът на шерифа – при Кинг, често дори с едно и също име от роман в роман се появява фигурата на шерифа в малко провинциално градче – странен човек, самотник, с непоколебими принципи, който се справя с чудовищни трудности.



#### **ВЕКНА СЕ ПРЕВРЪЩА В ЕМБЛЕМАТИЧЕН ГЕРОЙ В СЕРИАЛА НА БРАТЯТА ДАФЪР.**

Несъмнено и главната героиня Единайсет е момиче, чийто типаж е измислен от Кинг. Единайсет е израснала в секретна лаборатория и има свръхспособности; тя е самотна, няма семейство, но в лицето на Майк и неговите другари открива истински приятели и заради тях е готова да се опълчи на най-страховитото зло. Героинята на Кинг Кери от едноименния роман е такова момиче и дори в четвърти сезон виждаме пряк цитат към текста – епизодът, в който съучениците издевателстват над Единайсет. Малката Чарли, героинята от романа „Подпалвачката“, също има изключително опасен дар, главният герой от „Сиянието“ е с паранормални заложиби...

Деца, които имат изключителни способности, но същевременно са крайно уязвими и безпощадно манипулирани от циничните възрастни – това е любима тема на Стивън Кинг, многократно развивана в романите му. Около тази тема братя Дафър създават главната интрига в продължение на четири сезона в „Странни неща“.



### **СТИВЪН КИНГ ОТ ВРЕМЕТО НА УСПЕХА НА КЕРИ**

Екранизациите по книги на Стивън Кинг са над 100 и навярно няма друг съвременен писател, който така мощно да е повлиял на киното както Кинг. И въпреки това, поне според мен, на пръсти се броят добрите екранизации – „Изкуплението Шоушенк“ (реж. Франк Дарабонт), „Сиянието“ (реж. Стенли Кубрик), „Кери“ (реж. Браян де Палма). В тези филми режисьорът е главната сила, текстът на Кинг е само солидна основа.

В „Странни неща“ братя Дафър създават идеалната екранизация по Стивън Кинг, без да използват нито едно негово произведение конкретно. Каква е реакцията на писателя ли? Той е във възторг – както обявява многократно на своята страница в Туитър, коментирайки сериала.

Във финала на четвърти сезон се появява за достатъчно дълго екранно време, та да може да се види добре, обложката на книга – „Талисманът“. Това е роман на Стивън Кинг, написан в съавторство с Питър Строб (издаден през 1983 г.), чиито права за филмиране са откупени преди десетилетия от Спилбърг. Спилбърг така и не

екранизира „Талисманът“, но с тази задача ще се заемат братя Дафър. Предстои да видим изключителната триада – Кинг (автор на текста), Спилбърг (продуцент), Мат и Рос Дафър (режисьори).

Като стана дума за Спилбърг: разбира се, в „Странни неща“ ясно можем да видим препратки към „Извънземното“. Във филма на Спилбърг се разказва за Елиът и неговите брат и сестра, които тайно от възрастните – родители, правителствени органи, се опитват да помогнат на извънземно същество. Във втори сезон едно от децата намира в кофата за боклук странно същество (демодог), което отглежда като любимо домашно животно (сетне демодогът се превръща в хищнически демоогоргон). В „Близки срещи от третия вид“ отново става дума за малко американско градче, обляно от светлината на чуждопланетно сияние.



**КАДЪР ОТ БЛИЗКИ СРЕЩИ ОТ ТРЕТИ ВИД, РЕЖ. СТИВЪН СПИЛБЪРГ, 1977**

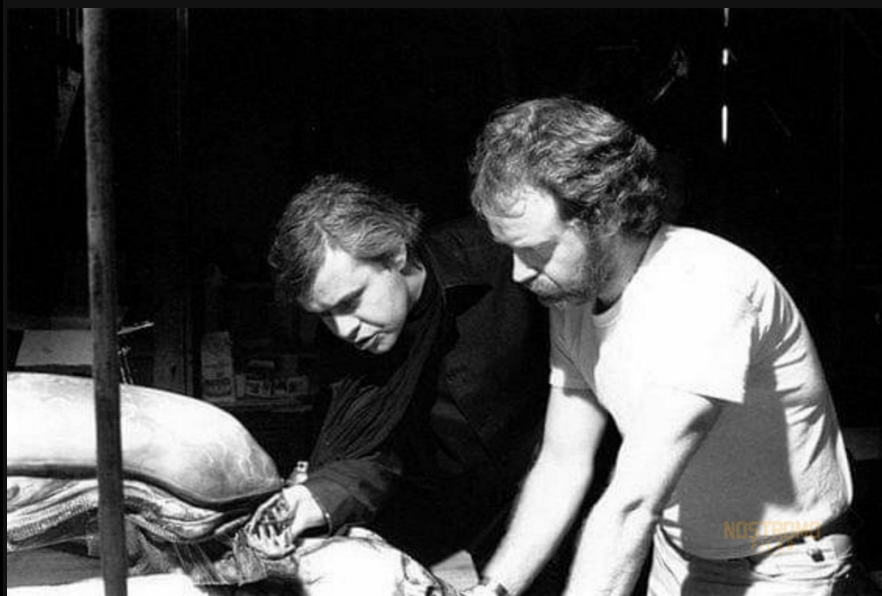
Освен Стивън Кинг и Спилбърг, в сериала на братя Дафър с лекота ще открием влиянието на Робърт Земекис и неговата приключенска комедия „Завръщане в бъдещето“: нямам предвид сюжетна близост, а сходна динамика на разказа. А и особеното чувство за хумор, проникващо в канавата от крайно мрачни събития.



Разбира се, препратките към култовите хорър филми от 80-те години също са множество. Преди всичко трябва да спомена Уес Крейвън и неговата поредица „Кошмар на Ел Стрийт“. В четвърти сезон чудовището Векна убива Фреди Крюгер. Актьорът, изиграл легендарния Фреди Крюгер (Робърт Енгланд) се появява в ролята на Виктор Криил – полуделият старец, издрал очите си, за да заличи ужаса, който е видял. Именно синчето на Виктор ще се превърне сетне в зловещия Векна – т.е. Фреди Крюгер (актьорът, изиграл Фреди Крюгер) е баща на чудовището от Преобърнатия свят.

„Странни неща“ заимства структурата на филмовия франчайз на Уес Крейвън „Писък“: героите гледат филм и в реалността им се случват онези неща, които виждат на екрана. В сериала на братя Дафър децата играят настолната игра „Подземия и дракони“ и чудовищата от играта наистина се появяват в живота им.

Несъмнено се откроява влиянието на „Пришълецът“ на Ридли Скот – агресивното извънземно същество, чиято външност е разработена от швейцарския художник Ханс Рудолф Гигер (Ридли Скот вижда издадената през 1977 г. книга на Гигер „Некрономикрон“ и го кани за съвместна работа във филма). Гигер заимства заглавието от едноименната творба на Хауърд Лъвкрафт. „Некрономикон“ или „Ал-Азиф“ е гримуар (учебник по магии), който самият Лъвкрафт многократно цитира в други свои произведения като в поредицата за Ктулху, например. Лъвкрафт заимства този метод от своя кумир Едгар Алън По. Модернистки ход, разбира се.

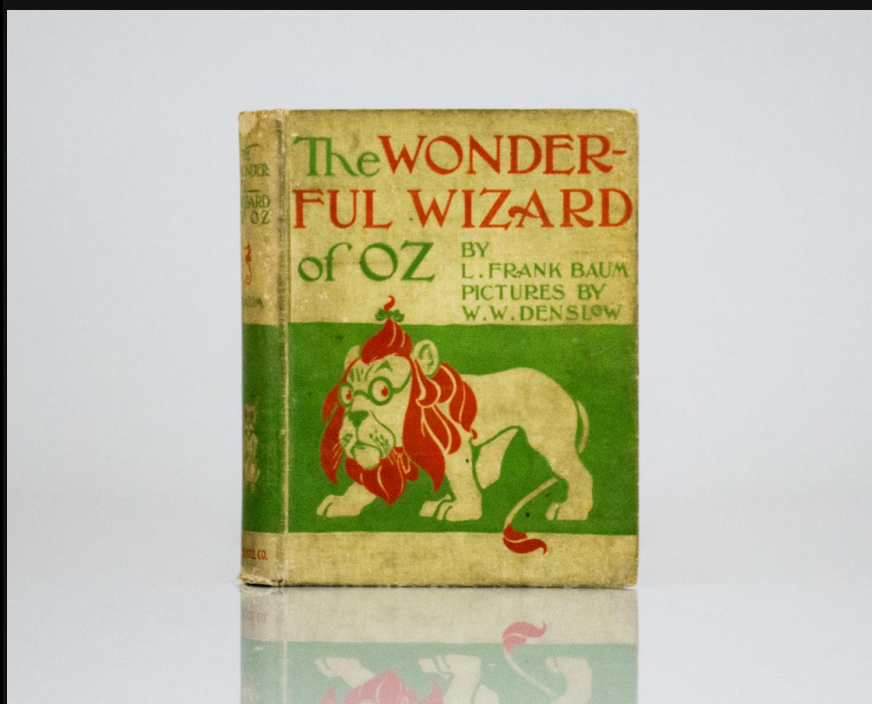


**РИДЛИ СКОТ И Х. Р. ГИГЕР, 1978**



Навярно от Лъвкрафт, който измисля собствена география, тръгва традицията чудовищата да се появяват не къде да е, а в затънтени провинциални американски градчета. Именно там се образува процеп, портал между нашата вселена и отвъдни светове. При Стивън Кинг това са измислените Касъл Рок и Дери, при Дейвид Линч – Туин Пийкс, при Алкс Хирш – Гравити Фолс... В „Странни неща“ измисленото градче се нарича Хоукинс (щат Индиана) и именно там ще се случи краят на света (в четвърти сезон има подсказка, че най-вероятно това предстои в петия финален сезон).

Тази логика ни е добре позната още от детската история за вълшебника от страната Оз: чудото се случва не другаде, а в скучния щат Канзас. Колкото по-затънтена и скучна на пръв поглед изглежда отдалечената провинция, толкова по-големи тайни са спотаени там.



**ОБЛОЖКАТА НА ПЪРВОТО ИЗДАНИЕ НА „МАГЪОСНИКЪТ ОТ ОЗ“, 1900 Г.**

Играта на скрити и нескрити цитати от филми и книги от 80-те години, заложена в „Странни неща“, не е игра за синефили. Братя Дафър създават грандиозен колаж от поп феномени, от блокбастъри. Тази игра работи единствено за хората, родени през 60-те и 70-те години на миналия век. Аз с лекота разгадавам главните цитати (при повторно гледане – и скритите), защото изброените филми (на Спилбърг, Земекис, Скот, Крейвън, Дейвид Линч) и книгите на Стивън

Кинг като червена нишка преминаха през моето детство. За мен сериалът „Странни неща“ носи носталгичен привкус.

За сегашните тийнейджъри – главната зрителска аудитория на сериала – подобна игра тепърва започва: именно благодарение на „Странни неща“ те научават за поп културата на 80-те години. Най-ярък е примерът с песента на Кейт Буш *Running Up That Hill*: много популярна през 85-та, за да се появи като ключова песен в четвърти сезон на „Странни неща“ и да оглави отново хитпарадите. Това е прецедент в историята на хитпарадите, чрез тази песен Кейт Буш три пъти попада в книгата на Гинес.



**КАДЪР ОТ КЛИПА НА КЕЙТ БУШ КЪМ ПЕСЕНТА „RUNNING UP THAT HILL“**

Ключова част от митологията, обгърнала вече сериала на братя Дафър, е музиката. Заставката е дело на Кейли Диксън и Майкъл Стейн от американската група *Survive* (през 2017 г. печелят Еми в категория *Outstanding Original Main Title Theme Music*). В сериала звучат хитове от 80-те – от *New Order* и *Мадона* до *Queen* и *Foreigner*. Но и тук е използван постмодернистки метод: музиката не е просто фон, не е „машина на времето“, а действащ персонаж. В първи сезон песента *Should I Stay or Should I Go* на британската пънк група *The Clash* се оказва ключово важна за развитието на сюжета: тя е

свързващо звено между изчезналия Уил и неговите приятели. Песента е невидим мост, по който децата минават, за да спасят момчето.

В четвърти сезон *Running Up That Hill* на Кейт Буш се оказва жизненоважно заклинание: героинята Макс може да се спаси от чудовището Векна само, ако слуша любимата си песен. Метафората „музиката е спасителен пояс“ е разгърната, визуализирана.



#### **КАДЪР ОТ СЕРИАЛА *STRANGER THINGS***

Несъмнено братя Дафър и тук използват познат метод: в „Приказка без край“ (филм от 1984 г. по едноименния роман на Михаел Енде) в кулминационния момент главните герои трябва да изпеят заедно песента *The Never Ending Story*.

80-те години на ХХ век са немислими без метъл музиката, разбира се. В кулминационен момент от четвърти сезон двайсетгодишният Еди в Преобърнатия свят изпълнява на покрива на една каравана (обкръжен от летящи чудовища) знаменитата песен *Master of Puppets* (хит на *Metallica* от 1986 г.).

Критиците, осъждащи „Странни неща“, изброяват някои от очевидните препратки (към филми, музика и книги) и отсъждат: сериалът е вторичен – братя Дафър просто са събрали поп феномените от 80-те години и експлоатират носталгичното чувство на зрителите.

Нека оборя тези две обвинения. Относно вторичността: тук трябва да говорим за постмодернистка игра, не за обикновена компилация. Според мен братя Дафър избират именно 80-те години на ХХ век, защото те са златното време на американските хоръри: изобилстват

филми и литература, разказващи за НЛО, манияци, серийни убийци, безумци, ужасът от ядрена война, кошмарът на Студената война... 80-те години – това е уютно, спокойно (наглед) време. Но се оказва, че злото прониква именно в това уж предвидимо, уж несмутимо битие. Паралелът с нашето време е очевиден: връхлетелият ни ковид, демоните на войната – са сили на злото, нахлули в привидно осигурения ни свят. Сериалът „Странни неща“ се оказва хем пророчески, хем лечебен: предлага „рецепта“ за оцеляване. „Клубът на неудачниците“ – деца, юноши или възрастни, които ще спасят света. Те имат особена чувствителност, имат сетива, за да видят и разпознаят злото; те имат и силата на характера, за да му се противопоставят.

Братя Дафър използват в сериала още едно клише: главен враг на американците са съветските власти, които искат да унищожат света. Оказва се, че братя Дафър не просто копират шампи от 80-те години, а предсказват война (която вече не е студена). Но има и друго: обвинявайки съветските спецслужби, те не забравят да кажат и за американските секретни отдели, които се оказват много по-страшни. Злото, което може да погълне света, се случва именно заради експеримента, направен от американските тайни служби. Става дума за особено жесток експеримент: експеримент над деца. В ролята на главния учен (доктор Мартин Бренер) е Матю Модайн – култовият актьор от „Пълно бойно снаряжение“ (реж. Стенли Кубрик) и „Пилето“ (реж. Алън Паркър). В тези филми Модайн играе младежи, осакатени душевно, психически от войната (става дума за Виетнамската война); в „Странни неща“ героят на Модайн е от „другата страна“ – той е онази сила, която поражда злото.





### **МАТЮ МОДАЙН – НЯКОГА И СЕГА**

Относно носталгията. Самите Мат и Рос Дафър са родени през 1984 г. – т.е. дори за тях 80-те години не са носталгично време. Тяхното детство е през 90-те и 80-те години за тях са измислено време, разбира се. Децата и тийнейджърите, които сега гледат сериала, нямат понятие от 80-те години и да се говори за носталгия при тях е безсмислено. И въпреки това за всички е ясно: 80-те години са онова време, което е отминало завинаги. Става дума за времето преди компютрите, макар в сериала да виждаме компютър и дори деца-хакери, преди мобилните телефони, въпреки че децата използват самоделни радиовръзки, преди пренатоварените от коли пътища. Група дванайсетгодишни след вечеря, в тъмнината, яхнали своите колелета, преминават през безлюдна гора. Такава история в нашата реалност, дори в най-затънтените села, не може да се случи...



### **БРАТЯ ДАФЪР ПО ВРЕМЕ НА РАБОТА**

\* \* \*

Интересно е да проследим как героите порастват (изминали са шест години от началото на сериала). Героите порастват, нараства и сериозността на техните проблеми – в сериала на братя Дафър това е много по-интересно представено, отколкото в „Хари Потър“, да кажем. Героите в поредицата за момчето-вълшебник също порастват, но този процес не е показан толкова проникновено и вълнуващо.

Развити са и актуални теми като еднополовата любов, отношението към приемните родители, братя и сестри, детските травми и техните последици...

„Странни неща“ е приказка – мащабен ескейпистки атракцион, който може да бъде увлекателен и за деца, и за юноши, и за възрастни. Тук – както е в традиционната приказка – се утвърждават главни морални ценности: дружбата, истината, смелостта, добротата. Лайтмотив на сериала са думите „приятелите не лъжат“.





## THE KINGDOM. EXODUS

### ЕЛИЦА МАТЕЕВА

*„Драги зрителю, с нашия сериал попадаме във фантастичен свят, но за разлика от Създателя, ние не притежаваме силата да се справим с него. Като бездарни художници, единствено създаваме бледо копие на божествения свят.“*

*Ларс фон Триер – „Кралството“, 1994 г.*

През 1994 г., ексцентричният датски режисьор Ларс фон Триер, заедно с колегата си Мортен Анфред предприемат сюрреалистично пътуване в света на хора и призраци, обитаващи странно място – болница Rigshospitalet в Копенхаген, наречено „Riget“ („кралството“). Видения, сънища и реалност се преплитат до неузнаваемост, зрителят, след като е изгледал първия сезон на сериала „Кралството“, е обладан от неистово желание да види новите приключения на докторите Стиг Хелмер (Ернст-Хуго Ярегорд), Мортен „Мог“ Моесгаард (Питър Мигинд), Ригмор Мортенсен (Гита Норби), Пале Бондо (Баард Оу) и на госпожа Сигрид Друсе (Кирстен Рофелс) – „танцуващата“ с демони пациентка.

До появата на „Кралството“ Триер е заснел игралната трилогия „Европа“ (The Europe Trilogy): „Елемент на престъплението“ (1984), „Епидемично“ – (1987) и „Европа“ – (1991), а също така е режисирал и сериала „Учителска стая“ (The Teachers Room/Laerervaelset) (1994).





#### **ЛАРС ФОН ТРИЕР И АКТРИСАТА ГИТА НОРБИ**

Вторият сезон на „Кралството“ се появява през 1997 г., когато Ларс фон Триер все още не е заснел филма си „Идиотите“, създаден по правилата на „Догма 95“, но вече е предизвикал скандал в Париж, замервайки зрители и режисьори от ранга на Клер Дени, Коста Гаврас, Абас Киаростами, Кшищоф Зануси с червените си картончета, на които е запечатал „обетите на целомъдрието“, или как трябва да се прави кино според „Догма 95“. Старото кино е отпадък, новото кино е „Догма 95“!

Вдъхновен от сериала на Дейвид Линч „Туин Пийкс“ и френския сериал от 1965 г. „Белфегор или Фантомът от Лувъра“, Ларс фон Триер превръща болницата в Копенхаген в зомби град-държава, отразяваща всички черти на съвременното общество, претендиращо, че е постигнало напредък.

В своята същност тази шура микстура от множество жанрове демонстрира оригиналния почерк на артиста Триер, съумял да намери баланс между комедията, трилъра и хорора, аранжирани с персонажи, сякаш току-що излезли от хора на древногръцка трагедия – кухненските работници 1 и 2 (Вита Йенсен и Мортен Леферс), които като оракули изговарят истината за безкрайността на Вселената и човешката лудост. Синоптичната партитура на „Кралството“ предлага



различни възможности за тълкувания, обобщения и анализи.

Интересът към сериала достига пределите на Холивуд, а Ларс фон Триер подпомага един от безспорните магове в литературата Стивън Кинг при адаптацията на сюжета в подходящ формат за американската публика. През 2004 г. американският сериал „Kingdom Hospital“ е факт.

Двайсет и осем години след премиерата на първия епизод на „Кралството“ настъпва нова ера за героите му - първите два сезона са реставрирани, а през есента се очаква по скрининг платформата „Viaplay“ продължението на сериала „Кралството. Изход“.

Първите два сезона се състоят от по четири епизода, като в производството им участват Дания, Швеция и Германия. В новия сезон сериите са пет. Всяка от тях е с продължителност от 75-80 минути. Сюжетът предизвиква любопитство с разнообразните си ситуации. Болницата е построена на интересно място: в древни времена на това място жителите на града са избелвали прането си, което подсказва, че аурата на пространството е предразположена към токсичност. „Кралството“ е в плен на демони, а Пандемията е логичен изход. Сериалът започва с две важни събития: пристигането на нов доктор-шведът Стик Хелмер и присъствието на пациентката Сигрид Друсе. Доктор Хелмер по време на операция е причинил вреда и неговата малка пациентка Мона загубва част от менталните си способности. Майка ѝ се опитва да докаже вината на лекаря, като предизвиква разследване. Хелмер иска да скрие фактите, които го уличават и разкриват деянието му. Госпожа Друсе чрез силата си на медиум открива в асансьора на болницата странно енергийно присъствие. Впоследствие тя разнищва страховита история – в „Кралството“ някога е било убито момиченце. Малката Мари е била задушена с газ от своя баща-доктор Крюгер, защото е негово незаконно родено дете. Духът на Мари броди из коридорите и подземията на „Кралството“ и със звънчето си тревожно търси истината.

Другата линия от събития е сведена до ситуации между студенти по медицина и техните наставници, конкуренция между лекари, делнични задачи и операции. Докато наблюдаваме безкрайния трафик от колички, пациенти, лекари из отделенията на болницата, оставаме с впечатлението, че редът в „Кралството“ е привиден – на финала хаосът превзема болницата. Доктор Джутит Петерсон (Бригит

Рааберг) очаква дете, като на третия месец от бременността се ражда Голямото бебе с главата на убиеца на Мари. Голямото бебе предизвиква различни чувства в Джудит. Тя се ужасява от вида му, но същевременно обича това невинно създание. Докато героите изпадат в кризи, тайното общество на лекарите в „Кралството“ – „Синове на ложата“ – приемат за свой член доктор Стиг Хелмер. Стиг всяка вечер излиза на покрива на болницата и гледа с бинокъл своята Швеция отвъд протока Йоресунд, проклинайки с вика си датските идиоти. Неизвестни лица извършват магически заклинания в подземията на болницата. Друсе, заедно със своя син – санитар в болницата и доктор Моесгаард с екзорсистки ритуал освобождават от гнева призрака на малката Мари, а дяволът се вселява в сестра Камила (Солбьорг Хьофелдт) и преследва из коридорите Друсе. Скоро болницата ще се взриви от присъствието на злото, а Стиг използва различни средства, за да прикрие следите към делото с Мона. В болницата всичко отдавна е известно за момиче и момче със синдром на Даун – те са кухненските работници на „Кралството“. Докато почистват чинии и чаши, те предсказват с енигматични обобщения тоталната разруха на света.

Един от възможните дискурси за анализиране на „Кралството“ е темата за мястото и пространството. От покрива на болницата се вижда шведската атомна електроцентраля. „Благодаря ви, шведски стражеви кули“, е поздравът на Хелмер към ядрените реактори, „с плутоний ще победим датчанина“.

Една година след първото излъчване на „Кралството“ започва строителството на моста Йоресунд, който свързва Швеция и Дания и развива нов етап от регионалната интеграция в ЕС. По-късно реакторите са изведени от експлоатация.



#### АКТЬОРИТЕ НИКОЛАС БРО И БОДИЛ ЙОРГЕНСЕН

Призраците на фон Триер надскачат идеята за готически тропи. Завръщайки се към пронизаното от конфликти, кърваво минало, доктор Хелмер „пренася“ идеята за война в ядреното настояще. Да не забравяме, че в миналото болницата е представлявала блатиста земя, вечно забулена в мистична влага, която бавно си проправя път през „Кралството“. Миналото преследва настоящето и новите знаци коварно се настаняват в света на „Кралството“. Може би именно тази мания да живееш и да преживяваш отново историята, да се оставиш да бъдеш преследван и обитаван от нея, е причината за скандала с Триер в Кан, по повод немското му наследство. И той досущ като героя от сериала Хелмер е пленник на миналото.

В трилогията „Европа“ на Триер сме свидетели на континент, неспособен да достигне катарзис след Втората световна война, въввлечен в сумрачно (полу) настояще. „Кралството“ изглежда вероятно продължение на тези предчувствия. По време на снимките на сериала бюджетните ограничения предоставят неочаквана форма на облекчение за самия фон Триер. Освободен от предишните естетически очаквания и без наличието на стабилен финансов ресурс, Триер достига до своя Манифест.

Филмите „Идиотите“ и „Празненство“ (първите творби на Триер и Винтерберг в „Догма 95“) се занимават по подобие на героите от „Кралството“ със задгробния живот, с призраците на повторението и

ритуала, където доброто и злото се редуват.

Датският национален театър предлага нов сценичен живот на „Кралството“ през творческия си сезон 2019-2020 г. Според режисьора на спектакъла Николей Фабер, сериалът на Триер се радва на популярност сред датските зрители по няколко причини: героите му живеят на ръба. Те критикуват чуждите грешки, но не забелязват своите и не признават вината си. Всеки е готов да бъде съдник на нечие поведение, без да вижда гредата в своето око. Болницата е умален вид на държавата, в която правилата не се спазват.

„Кралството“ е сатиричното грозно огледало, което показва истинското лице на съвременното общество. Макар и пряко да не се коментира определена политическа обстановка, сериалът се превръща в обобщение, надскачащо конкретиката и това го прави толкова актуален.

„Кралството“ е сниман в традицията на едно от бъдещите правила на „Догма 95“ – камерата се държи от ръка и това прави впечатление особено при резките смени на плановете. Забележителната еволюция на скандинавската драма през последните два века би могло да се обвърже и с появата на „Кралството“. По ирония на съдбата това шоу, в което нищо не изглежда реално, поставя нови стандарти за един от важните въпроси: какво е възможно в киното? Третият сезон трябва да вдигне летвата още по-високо и заради присъствието на нови актьори -звезди като: Ларс Микелсон, Бодил Йоргенсон, Николас Бро, Тува Новотни, Даница Чурчич, Микаел Пресбранд, Николас Лее-Каас, Дейвид Денкик, Александър Скарсгард – част от тях познаваме и от киното в стилистката на „Догма 95“. Ларс фон Триер отдавна е доказал своя талант. Дали ще снима сериал или игрален филм, за ценителите на жестоките му фантазмагории е без значение.







## КИНОЖИВОТЪТ У НАС ПРЕДИ 100 ГОДИНИ – ЧАСТ ВТОРА

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ

### Организации и институции

В девет свои поредни броя (от № 22 до № 30), излизали през 1921-ва, „Кинопреглед“ гордо се афишира като „орган на Съюза на българските филмодавци“. Наименованието на организацията обаче не фигурира в нито една от 13-те книжки на списанието, отпечатани през 1922?! Или защото то вече не е било подкрепяно финансово от този съюз, или защото самият съюз вече не е съществувал (или е бил „замразил“ дълбоко дейността си). „Кинопреглед“ продължава да рекламира заглавията на филмите, внесени от фирмите на някои от членовете на съюзната управа – арх. Торбов, Гюламила, Александър Гарибов, но и дума не обелва относно делата на сдружението. Йонко Балкански, също охарактеризиран като „филмодавец“, се ползва дотолкова с доверието на редактор-стопанина на изданието, че дори бива упълномощен „да нареди пласмента на списанието“ в провинцията. Очевидно Кребс е съхранил добрите си професионални взаимоотношения със споменатите лица, но не е съумял да запази „спонсорската“ роля на оглавявания от тях съюз към неговото списание.

### Съюзът на кинооператорите в България

В навечерието на честванията по повод 15-годишната кинодеятелност на Кирил Петров списанието, чийто „издател-стопанин“ е той, заделя цяла страница, върху която проследява житейския и професионален

път на юбиляра. „В 1920 год. месец юний – уверява текстът – започва да издава списание „Кино-звезда“, чрез колоните на което списание пръскаше идеята за организирането на кинематографическите служаци и турянето основа на кино-операторски съюз в България. В 1921 год. идеята му се реализирва, като през декември с. г. той отива в София и сам полага основите на горепоменатия съюз“.

Така се разбира, че Съюзът на кинооператорите в България е основан лично от Кирил Петров през декември 1920 в София. Членовете на професионалната организация обаче не са „кинооператори“ в днешния смисъл на термина, не са творци, които с кинокамери заснемат филми, а са кинопрожектористи – технически специалисти (механици), които посредством киномашины (прожекторни апарати) осъществяват демонстрацията на филмите в киносалоните.

Също така става ясно, че дейността на сдружението не върви гладко и поради това провинциалните му членове „отрупват“ редакцията на „Кинозвезда“ с писма, поставящи „ред въпроси за кино-операторския съюз“. В отговор на тези питання списанието публикува в средата на април материала „Около операторския съюз“, чийто автор, скрит зад псевдонима С. Бимби, припомня, че „първият сигнал за образуването на подобен съюз“ е даден от страниците на сп. „Кинозвезда“ (брой 3 от 1920), подчертава първенстващата роля на Кирил Петров при учредяването на организацията и изработването на нейния устав.

Проблемите според С. Бимби са, че съюзът се ръководи от „управително тело“, което върши „тъмни и никому неизвестни работи“, а хората около него „са се разделили на два лагера“. След като прави обществено достояние една „низка клевета“, един неверен „слух“, че Кирил Петров „уреждал от името на съюза Утра за в своя полза“, авторът охарактеризира организацията като „самозван съюз“, който „почти не съществува“.



**ЧЛЕНОВЕ НА СЪЮЗА НА КИНООПЕРАТОРИТЕ В БЪЛГАРИЯ (1939)**

На 20 април, няколко дни след излизането на броя със статията на С. Бимби, прожекционистът от Свищов Ил. Бозев изпраща писмо до редакцията на пловдивското списание, което тя огласява („без всека корекция“) на 14 май под титела „Неколко думи около операторския съюз“. „Разочарован от антрифилето [антрефилето] на г. С. Бимби – започва текстът, – печатано в брой 2 от сп. „Кино-Звезда“, реших и аз от моя страна да кажа неколко думи около оператор[ския]. съюз“.

„Още през 911 год. – продължава писмото, припомнящо обстоятелствата, породили идеята за съюза, очертавайки по този начин контурите на неговата предистория – исках да се осъществи долуизложения проект, за когото работих неуморно, най-вече като виждах, че нахлуваха ромънски [румънски] оператори в България и нашите кино-съдържатели предпочитаха тех пред нас, почнаха да ни отстраняват от апаратите с низките цени и ний, хората на труда и любителите на нашето изкуство, трябваше да стоим гладни, без работа, или пък с такава на низка заплата. Тогава аз, възмутен от тия дела, повдигнах въпрос в Русе за образуването на кооперативен кино-операторски съюз [профсъюз по-скоро], за което нещо повиках колегата си от „Модерен Театър“- Русе – Ст. Болчев и му изтъкнах идеята си. Тогава работех в „Аполо“- Русе. Той се съгласи. Аз му

представих следния устав...“.

След като запознава читателите със съдържанието на своя проект, Ил. Бозев завършва разказа си с думите: „След балканската война, когато се върнахме, операторите беха наводнили [пазара на труда] и колегата С. Бончев [Ст. Болчев]я на комуто припомних идеята си, се съгласи с мене, но не след дълго той замина за София и целата работа замре“. Писмото завършва с призив за обединение: „Нека всички си подадем ръце и заработим единодушно“.

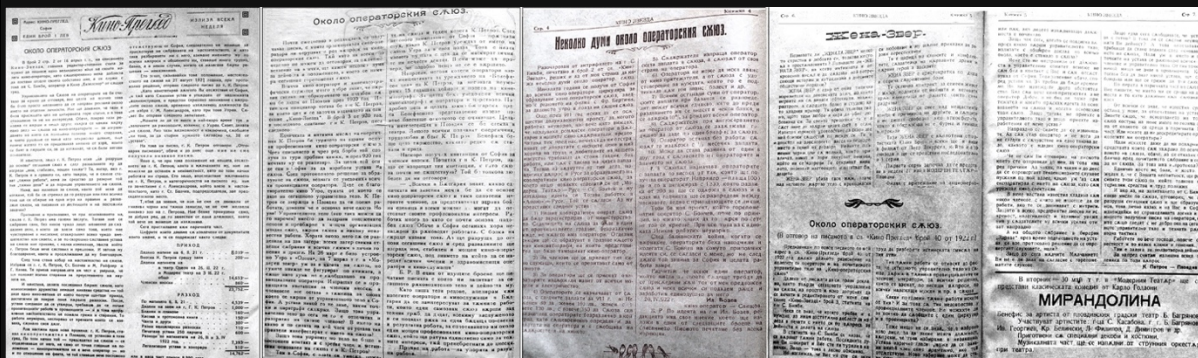
Думата вземат и подложените на критики членове на „управителното тяло“ на съюза – наричано още и „управление“, и „настоятелство“, и „управителен комитет“, възползвайки се от трибуната, която сп. „Кинопреглед“ любезно им предоставя в средата на май. „В брой 2 стр. 2 от 16 април т. г., на списанието Кино-Звезда – гласи тяхното въведение, – главния редактор-стопанин счита за нужно да поднесе едно великденско яйце на своите колеги кино-оператори, като същевременно няма доблестта да постави отдоле своето собствено име, а си служи с това на С. Бимби, оператор в Кино „Екзелсиор“ от същия град“.

„Признахме и признаваме, че при основаването на съюза г. К. Петров има големи заслуги – продължават авторите на материала, озаглавен не особено оригинално „Около операторския съюз“. – Тогава ние се събрахме сами, без никое чуждо лице: желяхме да създадем дело, в което да влеем само това, което ние чувствувахме и мислехме; отхвърлихме всеко чуждо вмешателство или съвети, и за по-скорошно съставяне устава на съюза ние приехме, с малки изменения, текста, който г. Петров беше вече съставил и предложи. И затова му благодарихме, както и продължаваме да му благодарим. След това стана избор на настоятелство на съюза. Избраха се г. г. К. Петров, Ст. Болчев, М. Райфлер и Г. Кепев. Те приеха направената им чест и увериха, че ще положат всички старания за преуспеването на каузата ни“.

Проблемите започват, уверява краткото проследяване на събитията, последвали учредяването, след като Кирил Петров става „кинопритежател в Пловдив“. Това не само го превръща в „постоянно отсъстващ“ от София, но и го отдалечава от съюза като „гледиче“. На 21.VIII.1921 настоятелството му отправя писмо, на което той така и не отговаря. Ето защо Кирил Петров бива заменен от г. Александров, а Стефан Болчев, дотогавашният подпредседател, заема



„председателското място“. Следва „бюджетната част“ на текста, от която става видно, че Кирил Петров дължи 800 лева на сдружението. В края на материала биват посочени неговите автори – „от управителното тело“, а и адресът на съюза – „Модерен Театр, София“.



### САГАТА ОКОЛО ОПЕРАТОРСКИЯ СЪЮЗ

„В отговор на писаното в сп. „Кино-Преглед“ брой 40 от 1922 г.“ сп. „Кинозвезда“ помества текста на своя издател-стопанин, също озаглавен „Около операторския съюз“. Кирил Петров отвърща на удара, но някак вяло, без силни аргументи, посредством сантиментални излияния, в които преобладават обидата и горчивината, използвайки „ключови думички“ като „клюки“, „гонения“, „интриги“, „слухове“, „дискредитиране“... Безценна е информацията, че „общото събрание“ и „подписването на устава“ са станали в бирария „Здраве“, разположена на софийския бул. „Княгиня Мария Луиза“ (под Софийския окръжен съд). На финала Кирил Петров троснато заявява: „За напред считам излишна всяка полемика по този въпрос“.

Края на подробно изложената „полемика“, оказала се буря в чаша вода, слага „Кинозвезда“, публикувайки в следващия си брой (рубриката „Наша поща“) писмо на вече споменатия Коста Македонски, изпратено от Станимака на 31.V.1922. „Доблестний Г-н Петров – започва своя панегирик директор-стопанинът на „Свободен кинотеатър“ в Асеновград, – Позволете ми най-напред да ви наричам тъй, защото действително излезохте такъв. Пред мен стои току-що получения последний брой от списанието Ви. Вашата статия – отговор по прословутия „операторски съюз“, измени както в мен, така и в двамата ми оператори – членове на съюза, мнението ни по писаното против Вас от Кино Преглед. За нас сега е ясно като бел ден, че К. Петров е чист и доблестен. Колебах се да Ви пиша до сега, защото чаках да прочета Вашия отговор на тия гнусни нападки от страна на

автора на писаното против Вас в Кино Преглед, защото операторския съюз интересува и мен макар като кино-притежател. Моите оператори получиха писма да внесат вноските, без да им се изпрати устав, наставления, членска книжка и пр. Всичко това ме усъмни и аз спрех изпращането на сумите, чакайки да се разясни всичко. За мен, оператора и пом. оператора е ясно вече всичко, а Вашия доблестен отговор ни вдъхнови, издигна Ви пред нашите очи, разбрахме истината и се нареждаме с Вас за доискарване до край тая Ваша рожба. Прочее дерзайте. С почитание К. Н. Македонски“.

Въпреки разногласията, Съюзът продължава да изпълнява своите функции. За една от неговите инициативи съобщава в началото на март 1922 г. в „Зора“: „Кинооператорския съюз е помолил м-вото на търговията да причисли и кинооператорството към занаятчиите в проекта за изпълнение закона за занаятчиите, за да бъдат и те под неговата закрила“. През лятото пък сп. „Кинопреглед“ свидетелства за отварянето „в казармите на I пехотен полк“ на „Войнишки кинематограф“, който „се експлоатира от „Съюза на кинооператорите“. Въпреки нападите срещу него, Кирил Петров не престава да се радва на уважение сред „браншовиците“ – „по случай Бенефиса му“ софийският „филмо-притежател г-н Ж. Гюламила“ внася „сумата 500 лв.“. Навярно воден от желанието да „доискара до край“ започнатата от него работа „около операторския съюз“, Кирил Петров е продължил да се изявява като ръководител на сдружението, да извършва „организационна дейност“ и „съюзно строителство“, макар че още през лятото на 1921 г. е бил заменен от г. Александров като член на „настоятелството“, а Стефан Болчев заема председателското му място. Основание за подобно допускане дават два реда, поместени през юли в рубриката „Кино-вести“ на сп. „Кинозвезда“, гласящи: „Настоящия брой закъсня с излизането си, тъй като главния ни редактор К. Петров беше по обиколка из Южна България. Просим извинение от читателите си“. От същата страница се узнава и какви ги е вършил пловдивският кинопритежател из Южна България: „Рушителите на мрака или електротехниците от частните инсталации и операторите от кинематографа в гр. Хасково дадоха на 24 м. м. [юни] голяма Венецианска вечер. Градината беше добре декорирана и осветена с електрически лампиони. Веселието под звуковете на военната музика продължи до пукване на зората. На това празненство на електротехниците присъствува и нашия главен редактор“. Кирил

Петров едва ли се е вдигнал посред жегите да бие път до Хасково заради веселбата и голямата Венецианска вечер...

Инициативата на прожекционистите все пак пребъдва – Съюзът на кинооператорите в България просъществува до 1944 г., когато „народната власт“ решава, че той вече не е необходим...

### **Наши артисти в чуждестранни филми**

През април 1922 г. софийското кино „Модерен театър“ представя филма „Звездите на Дамаск“ („Der Stern von Damaskus“, 1920), главните роли в който изпълняват Луци Дорен и Цветко Петров.

Режисьор на тази австрийска продукция е унгарецът Михай Кертес, който през 1926 г. бива поканен от братя Уорнър на работа в Холивуд, където се прочува под името Майкъл Къртис, а и заснема култовия „Казабланка“ (1943). Негова съпруга (от 1918 до 1923) е сънародничката му Илона Ковач, известна повече с артистичния си псевдоним Луци Дорен. Макар и да бива анонсиран като „талантливия български киноартист“, Цветко Петров се оказва сърбинът Светислав Петрович, родом от Нови Сад.

През годината у нас все пак биват прожектирани чуждестранни филми с участието на български актриси и актьори. Още в първите ѝ дни сп. „Кинопреглед“ съобщава, че „В ноктите на собствения си грях“ е името на един филм с Мара Чуклева, който се предлага на „Модерен Театр“. Както се научаваме, преговорите се увенчали с успех“. Така и ще да е станало, защото сред цензурираните през януари 26 филма се оказва „В ноктите на собственото престъпление“ („Nella morsa della colpa“, 1921, реж. Александър Уралски, по „Бесове“ на Достоевски), огласен през април от сп. „Кинозвезда“ под титула „В ноктите на собствения грях“ и охарактеризиран като „новия филм с Мара Чуклева, любимката в оперетите на „Свободния Театър“ в София, а сега филмова актриса в Италия“. През май същото издание информира пловдивчани, че „кинема „Екзелсиор“ ще представи от 12 т. м. „В ноктите на собствения грях“ – един шевдйовр от филмите на Мара Чуклева, нашата незаменима оперетна артистка от „Свободен театър“, която играе и главната роля“.

Излиза 2 пъти седмично

Редакция и административна ул. „Шипченска“ № 4.

Телефон № 80.

# КИНОЕЖИКЪ

Абонаментъ:

За година / 20 лв.  
За 6 месеца / 12 лв.  
За 3 / 7 лв.

## Кино Ранковъ

Клонъ на театръ „Одеонъ“ — София.

Отъ понеделникъ  
вълшебниятъ феериченъ ориенталски филмъ

# Звездитѣ на Дамаскъ

съ очарователната Люси Дорекъ и българина Цветко Петровъ  
Това е най-хубавия филмъ на голѣмата германска кино-звезда и неговия интересъ се усилва отъ участието на нашия съотечественикъ красивия Цветко Петровъ. Действието се развива въ Дамаскъ, който е сега арена на войната между доузитѣ и французитѣ.  
Дневни 3½ часа      Вечерни 7½ и 9½ часа.

### отъ четвъртъкъ

за пръвъ пътъ въ България великия киноартистъ

## Рудолфъ Валентино

нареченъ Американския Псаландеръ, любимецъ на женитѣ отъ цѣлия свѣтъ, съ своя великолѣпнъ шедевръ

# ЛЮБИМКАТА на Младия Раджа

Хубоститѣ и вълшебствата на тъй много похвалитѣ се на варненци филми, като „Очарователния принцъ“, „Монголския лъвъ“ и др. бледнеятъ предъ разкоша и великолеπιостта на „Любимката на Младия Раджа“. Едва наскоро България можа да се сдобие съ нѣкои отъ филмитѣ на Рудолфъ Валентино, понеже тѣ сж извънредно скъпи. Толкова по-благоприятенъ случай ще иматъ сега варненци да видятъ на екрана тоя съвремененъ Аполонъ Рудолфъ Валентино, който на последнитѣ конкурси въ Америка, Франция и Англия бѣ провъзгласенъ за най-любимъ кино-артистъ.  
Следетѣ афишитѣ

**ДОРИ СПЕЦИАЛИЗИРАНИЯТ ПЕЧАТ У НАС УВЕРЯВА, ЧЕ ЦВЕТКО ПЕТРОВ Е БЪЛГАРИН, НО ТОЙ СЕ ОКАЗВА СЪРБИН.**

В рубриката „Кино-вести“ на два от следващите си броеве „Кинопреглед“ отново споменава името на Мара Чуклева: „Нашата сънародница, която от ден на ден печели име на запад, напоследък е играла във филма „Черното лице“ [„Das schwarze Gesicht“, 1921]. Германската преса, начело с „Der Film-Kurier“, много ласкаво се изказват по тоя случай за нея“. Вторият път изданието уверява, че „филма „Библията“ [„La Sacra Bibbia“, 1920], в който взима участие





режисьор е избран датчанина Уве Йенс Крафт, а за партньори на Мачист са ангажирани вече Маня Цачева, Карола Тоелле, Бинсфелд и др.“. В случая става дума за немския филм „Не бива да го смятаме за възможно или Мачист и жената от Ява“ („Man soll es nicht für möglich halten oder Maciste und die Javanerin“, 1922), чийто режисьор наистина е Uwe Jens Krafft, а главните роли изпълняват Бартоломео Пагано (Bartolomeo Pagano), Manja Tzatschewa и Carola Toelle. Други двама членове на филмовия екип – сценаристът Георг Якоби и операторът Джовани Витроти, също са популярни имена, но и автори, оставили ярка диря в историята на българското кино. „Нашата сънародница Маня Цачева е ангажирана при берлинската къща „Якоб Карол“ като партнерка на известния у нас кино-артист Мачист“ – потвърждава новината изданието след три броя. Името на съпругата на германския кинорежисьор Манфред Ноа грейва и върху страница на сп. „Кинозвезда“: „Научаваме се, че нашата сънародница, известната кино-актриса Маня Цачева, е пристигнала от Берлин в София, в свръзка с снемане някой филм. Подробности ще дадем в един от следующите броеве, като получим точни сведения“.



**БОРИС МИХАЙЛОВ В КАДЪР ОТ ФИЛМА „ОТМЪЩЕНИЕТО НА ЕДНА ЖЕНА“**

Сред цензурираните в началото на 1922 г. филми има три (все на „Модерен театър“) с участието на Борис Михайлов: „Тарантела“ (драма в 6 части) [„Die Tarantel“, 1920], „Магическият кръг“ (драма в 5 части) [„Die geschlossene Kette“] и „Малкият Мук“ (легенда в 4 части). Броят им става четири, когато „Кинопреглед“ известява, че „Полусветска женитба“ [„Eine Demimonde-Heirat“, 1920] е названието на филма, пристигнал тия дни на Модерен Театр. В главните роли играят Борис Михайлов и Лия Мара“. Вярно е, че тази продукция на Фридрих Зелник е със съпругата му Лия Мара, но за участието на Борис Михайлов в нея няма сведения. Същото списание върху същата страница, но в рубриката „Кино-вести“, уверява, че „Преро-филм, Берлин, е ангажирал българския кино-артист Борис Михайлов, който е успел да си придобие добро име в Германия, и му е поверило главната роля в новия филм „Schminke“ („Грим“, 1922), след което добавя: „Българската публика има случай да види тоя български артист в филма „Отмъщението на една жена“ [„Die Rache einer Frau“, 1921, реж. Роберт Вине] и наскоро ще го види в криминалния филм „Непрестъпни граници“. В следващия си брой „Кинопреглед“ отново обръща внимание на българина: „Нашия съотечественик, Борис Михайлов усилено работи. Напоследък той е ангажиран във филма „5-те франкфуртци“ [„Die fünf Frankfurter“, 1922], където играе централна роля [тази на Якоб Ротшилд], заедно с ромънската кино-актриса Мария Фореску“.

При цялото си уважение към нашите сънародници, снимащи се в чуждестранни филми, специализираните кинописания не поместват през 1922 г. нито един портрет на български киноартист! С уважение са написани и няколко реда в антрефилето „Кинематографа у нас“, отпечатани в „Развигор“, но от тях лъха и доста ирония. „В чужбина имаме няколко кино-артистки и артисти, които са се проявили вече до сега – започва авторът С. Я. своя обзор, чийто финал е посветен на темата – и между тях споменаваме на първо място г-ца Маня Цачева, която под режията на Манфред Ноа игра в „Айко“ в Берлин в доста филми и с партньори като Шюнцел, Щаинрюк, Бернд, Алдор и пр. Г-ца Мара Чуклева, игра в два филма в Италия, под режията на французина Епардо [Edmond Épardaud], и двата представени в София и за сега е била в Берлин, гдето е взела участие в някои филми. Г-н Цвятко Петров, партньор на Люси Дорен в „Звездите от Дамаск“, играе при „Саша“ в Виена и най-сетне г. Сава Огнянов, който игра в Италия,

при фирмата „Велия“, в представения в София негов филм: „Отец Савелли“ [„La badia di Montenero“, 1921]. И за да свършим, нека добавим, че в една витрина на „Мария Луиза“, са изложени фотографии-реклама за „известната в Европа кино-артистка г-ца Елена Корчева, българка, че не сме чували до сега да се приказва нито за г-ца Корчева, нито за филмът й. С. Я.“.

## Кинематографа у насъ,

Въ чужбина имаме нѣколко кино-артистки и артисти, които сж се проявили вече до сега и между тѣхъ споменаваме на първо мѣсто г-ца Маня Цачева, която подъ режията на Манфредъ Ноа игра въ „Айко“ въ Берлинъ въ доста филми и съ партньори като Шюнцелъ, Щайнрюкъ, Берндъ, Алдор и пр Г-ца Мара Чуклева, игра въ два филма въ Италия, подъ режията на французина Епардо, и двата прѣдставени въ София и за сега е била въ Берлинъ, гдѣто е взела участие въ нѣкои филми, Г-нъ Цвѣтко Петровъ, партнеръ на Люси Доренъ въ „Звѣздитѣ отъ Дамаскъ“, играе при „Саша“ въ Виена и най-сетнѣ г. Сава Огняновъ, който игра въ Италия, при фирмата „Велия“, въ прѣдставения въ София неговъ филмъ: „Отецъ Савелли“.

И за да свършимъ, нека добавимъ, че въ една витрина на „Мария Луиза“, сж изложени фотографии-реклама за „известната въ Европа кино-артистка г-ца Елена Корчева, българка, че не сме чували до сега да се приказва нито за г-ца Корчева, нито за филмътъ й.

С. Я.

ФИНАЛНАТА ЧАСТ НА ОБЗОРА „КИНЕМАТОГРАФА У НАС“, ПУБЛИКУВАН ВЪВ В. „РАЗВИГОР“



## Киношколи

Не по-малко ироничен е С. Я. и към първите опити за въвеждане на кинообразованието у нас. „В София се беше основало една кино-школа на г. Ларин – пише той, – и ако се не лъжем, една такава на г. Сагаев, и вероятно от тия пепиниери [разсадници] сметат да се вземат нужните кино-артисти“ за бъдещите филми. През 1921 г. в София наистина биват открити три киношколи, от които през 1922 г. продължава своята дейност само една – тази на Акционерно дружество „Луна“, ръководена от белоемигранта Николай Ларин. „Работите в кино-школата при Акц. д-во „Луна“ вървят много добре – установява сп. „Кинопреглед“, отговаряйки на въпрос на своята читателка Б. Михайлова от София. – Между учениците има наистина способни, които след време не ще отстъпват по нищо на западните. По-голямата част от тях са взели вече участие в новия български филм „Виновна ли е?“. Разбира се, че на тях им предстои още много работа, но ние вярваме, че при помощта на даровития ръководител на школата – г. режисиора Н. Ларин, мъчнотиите лесно ще се премахнат, тъй че твърде вероятно е да ги видим идущото лято да заемат централни роли в някой български филм. На друго място по тоя въпрос пишем повече“. „Работите в кино-школата“ наистина ще да са вървели „много добре“, защото списанието известява, че вече са „започнали записванията на желаещите да постъпят в първи семестър при кино-школата на г. Ларин“.

Третият материал в броя, излязъл навярно в средата на януари, който би могло условно да се нарече „Лариновски“, е обширен, поместен в рубриката „Какво трябва да се знае“ и недвусмислено озаглавен „Кино-школата на г-н Н. П. Ларин“. „Нашите читатели на pewno са забелязали, че ние нито веднъж не сме писали за кино-школата на г. Н. П. Ларин, освен няколко бегли бележки, с които съобщихме за откриването ѝ, при все че тая школа съществува от 3 месеца насам – подхваща темата авторът, подписал материала с псевдонима Киноман, зад който най-вероятно наднича личността на Александър Кребс. – Причината на нашата въздържаност трябва да се предпише на обстоятелството, какво в последно време у нас се откриха редица драматически, кинематографически и пр. школи, начело на които стоеха разни анонимни делитанти [дилетанти] и некомпетентни люде,

които с откриването на тия школи целеха по-скоро да създадат за себе си извор на лични облаги, нежели да преподават истинско изкуство и с това ни караха да се отнасяме скептически към всякоя новооткрита школа, особено към кинематографическите, за които се изисква всестранни познания. А именно за това защото киното е изкуство, в което се съчетават всички отрасли на останалите искусства. Пластики, танц, живопис, архитектура, мимика и пр. всичко това се изисква за киното. Но ако музите са отредили такова завидно място на най-младото и най-галеното изкуство – те щедро са го надарили и с мъчнотии и тънкости, с които един служител на киното има да се бори.

Кино-Преглед

*Какво трябва да се*

КИНО-ШКОЛАТА НА Г-Н Н. П. ЛАРИН

Нашите читатели вероятно са забелязали, че ние нито веднъж не сме писали за кино-школата на г. Н. П. Ларин, освен няколко бегли бележки, с които съобщихме за откриването ѝ, при все че тая школа съществува от 3 месеца насам. Причината на нашата въздржаност трябва да се предиде на обстоятелството, какво в последно време у нас се открива редица драматически, кинематографически и пр. школи, начело на които стоеха разни анонимни делтанти и некомпетентни люде, които с откриването на тия школи целеха по-скоро да създадат за себе си извор на лични облаги, нежели да преподават истинско изкуство и с това ни караха да се отнасяме скептически към всякоя новооткрита школа, особено към кинематографическите, за които се изисква всестранни познания. А именно за това защото киното е изкуство в което се съчетават всички отрасли на останалите искусства. Пластики, танц, живопис, архитектура, мимика и пр. всичко това се изисква за киното. Но ако музите са отредили такова завидно място на най-младото и най-галеното изкуство – те щедро са го надарили и с мъчнотии и тънкости с които един служител на киното има да се бори.

Кино! Каква мъжка и смешна дума, но колко много се казва с нея!

Настъпило е, обаче, времето когато ние не можем вече да мълчим по отношение на въпросната кино-школа, да не съобщим за нейното развитие, работа и влияние, която тя ще има върху бъдещата българска кино-индустрия, още повече сега, когато се е изяснила и определила ясно физиономията на школата и да не похвалим ръководителя ѝ за добитите вече резултати от неговата толкова трудна, но красива дейтелност.

Единственото, което говореше много в полза на школата, беше обстоятелството, че г-н Министра на Народната Просвета утвърди програмата ѝ, даде разрешение за откриването ѝ и даже сам пристъпува на това откриване, като се обжрна към учениците с една подходяща за целта реч, в която подчерта целата важност и значение на кино-индустрията, покровител на която у нас се явява той, и като пожела успешна работа на кино-школата заключи, че той има доверие в ръководителите ѝ.

Главния ръководител, режисьора г. Н. П. Ларин, напълно е оправдал надеждите на г-н Министра и е доказал, че при постоянен и упорит труд могат да се постигнат забележителни резултати.

Имахме случай да пристъпуваме на първите уроци в школата, когато учениците плехо и боязливо пристъпиха пред апарата в безпомощно положение и сега, при изпитите на първия семестр, един период от 3 месеца, и виждаме учениците при съвсем друг вид. Това което най-много бие на очи е свободата, с която се движат, техническите познания, увереност в себе си, подвижност на лицето, тъй че всички мимически сцени ми нават интересно и живо, като в всяко движение се чувствуват пластика и ритм което с голяма мъжа се добива даже и при спитните артисти.


По всичко личи, че г-н Ларин успешно е работил върху учениците си и то не напразно. Току що се завърши първия семестър на школата за преминаване в втория семестър, на който можем с увереност да кажем, че ще се извадят настоящи кино-артисти. Най-голямата заслуга на г. Ларин се състои в това, че той със своите интересни лекции и практически занятия е смел да вдъхне на всичките си ученици любов към кино-искуството и като оставил на страна старите системи на преподаването, той успя правилно да схване характера и индивидуалността на всякой свой ученик, което им дава възможност, да се развият и усъвършенствуват според силите и таланта си. Добрия избор на преподавателите в школата, като например художника Новиков и балерината Ек. Лорен, спомагат твърде много в неговата културна работа.

На пролет, когато всички ученици бъдат достатъчно подготвени, г-н Ларин мисли да пристъпи с тях към снимане на филми из българския живот, в които всички ученици ще вземат участие като практиканти-артисти, и ние вярваме, че тези нови филми ще заслужат всеобщо уважение, както е заслужило това и кино-школата, без да се обръща внимание на това, че тя съществува само 3 месеца.

Пожелаваме на г. Ларин и на всички негови ученици успех в културното им и интересно поприще, тгдето нашите съотечественици ще докажат, че в България има още много жизнени сили, които, обаче, трябва да се пробудят и да се възвизват към деятелност.

За резултатите от изпита ще се поговорим.

Киноман.



СП. „КИНОПРЕГЛЕД“ РЕДОВНО ИНФОРМИРА ЧИТАТЕЛИТЕ СИ ЗА „РАБОТИТЕ В КИНО-ШКОЛАТА ПРИ АКЦ. Д-ВО „ЛУНА“.

Кино! Каква малка и смешна дума, но колко много се казва с нея! Настъпило е, обаче, времето, когато ние не можем вече да мълчим по отношение на въпросната кино-школа, да не съобщим за нейното развитие, работа и влияния, които тя ще има върху бъдещата българска кино-индустрия, още повече сега, когато се е изяснила и определила ясно физиономията на школата и да не похвалим ръководителя ѝ за добитите вече резултати от неговата толкова трудна, но красива деятелност. Единственото, което говореше много в полза на школата, беше обстоятелството, че г-н Министра на Народната Просвета утвърди програмата ѝ, даде разрешение за откриването ѝ и даже сам присъствува на това откриване, като се обърна към учениците с една подходяща за целта реч, в която подчерта цялата важност и значение на кино-индустрията, покровител на която у нас се явява той, и като пожела успешна работа на кино-школата, заключи, че той има доверие в ръководителите ѝ.

Главния ръководител, режисьора г. Н. П. Ларин, напълно е оправдал надеждите на г-н Министра и е доказал, че при постоянен и упорит труд могат да се постигнат забележителни резултати. Учениците, които по-рано нямаха абсолютно никакви познания от кино и сцена, днес са напълно подготвени и за тях киното няма вече тайни.

Имахме случай да присъствуваме на първите уроци в школата, когато учениците плахо и боязливо пристъпваха пред апарата в безпомощно положение и сега, при изпитите на първия семестр, един период от 3 месеца, и виждаме учениците при съвсем друг вид. Това, което най-много бие на очи, са свободата, с която се движат, техническите познания, увереност в себе си, подвижност на лицето, тъй че всички мимически сцени минават интересно и живо, като в всяко движение се чувствува пластика и ритм, което с голяма мъка се добива даже и при опитните артисти.

По всичко личи, че г-н Ларин успешно е работил върху учениците си и то не напразно. Току-що се завърши първия семестър на школата за преминаване в втория семестър, на който можем с увереност да кажем, че ще се извадят настоящи кино-артисти. Най-голямата заслуга на г. Ларин се състоя в това, че той със своите интересни лекции и практически занятия е съумел да вдъхне на всичките си ученици любов към кино-искуството и като оставил на страна старите системи на преподаването, той успя правилно да схване характера и индивидуалността на всякой свой ученик, което им дава възможност

да се развият и усъвършенствуват според силите и таланта си. Добрия избор на преподавателите в школата, като например художника Новиков и балерината Ек. Лорен, спомагат твърде много в неговата културна работа.

На пролет, когато всички ученици бъдат достатъчно подготвени, г-н Ларин мисли да пристъпи с тях към снимане на филми из българския живот, в които всички ученици ще вземат участие като практиканти-артисти, и ние вярваме, че тези нови филми ще заслужат всеобщо уважение, както е заслужило това и кино-школата, без да се обръща внимание на това, че тя съществува само 3 месеца.

Пожелаваме на г. Ларин и на всички негови ученици успех в културното им и интересно поприще, гдето нашите съотечественици ще докажат, че в България има още много жизнени сили, които, обаче, трябва да се пробудят и да се възвикнат към деятелност. За резултатите от изпита ще се повърнем. Киноман“.

И „Кинопреглед“ изпълнява обещанието си, огласявайки след два броя: „Изпитите за преминаване в втори семестър при кино-школата на г-н Н. П. Ларин са привършени. По-голямата част от учениците и ученичките са издържали с успех изпита“.

Възпитаниците на киностудията при „Луна“ не само полагат успешно изпитите си, но и осъществяват няколко публични изяви. Въз основа на информация от в. „Русское дело“ – орган на емигрантската организация „Съюз за национално възраждане“, излизал в София от 1921 до 1923 г., киноведи от московския НИИ по киноизкуство твърдят, че в края на февруари 1922 г. в столицата на България се е състояла „демонстрационна вечер на учащите се в руско-българската киностудия под ръководството на Н. П. Ларин“. През втората половина на март (най-вероятно) курсистите изнасят в Градското казино театрално-пантомимно представление, на което със сигурност е присъствал и Александър Кребс, защото статията, отразила събитието в неговото списание, и този път е подписана с псевдонима Киноман.



Адрес: КИНО-ПРЕГЛЕД,  
София  
ЕДИН БРОЙ 3 ЛЕВА

*Кино-Преглед*

ГОДИШЕН АБОНА-  
МЕНТ 120 ЛЕВА

### МИМО-ДРАМАТА.

За пръв път у нас се представи мимодрама. Това е едно ново за нас изкуство и за това искаме да кажем няколко думи за него.

Преди всичко: какво е мимодрама? Отговор на тоя въпрос намираме в самото наименование мимодрама. Думата мимодрама произхожда от думата мимика и в съединение с думата драма, дава нещо ново което се определя със съкратеното име мимодрама. С други думи мимодрамата е едно сценическо действие, което се базира изключително на мимиката и на изразителните движения на артиста, без да се прибегва до слова и звуци.

Мимодрамата, обаче, не бива да се смесва с пантомимата. Последната е отживяла времето си и е преминала в областта на историята и понастоящем пантомимата не представлява абсолютно никакъв интерес за интелигентния зрител, колкото и сполучливо да е поставена тя, още по-вече че в нея имат доминируеще значение лъжекласическите жестове, излишната театралност и грубия патос. Мимодрамата, напротив, е реално изкуство с правдивите жестове, мимика и преживявания.

Мимодрамата е отдавна позната в Европа. Някога тя е играла важна роля в театралния живот на Франция и Италия, но когато се появил кинематографът, мимодрамата е била изоставена на втор план, за да отстъпи място на новото, великото и и немото изкуство. По такъв начин мимодрамата се явява като найка на кинематографите и артистите, които по-рано служели на нея, станали най-добрите, даже и твърде нужни, артисти за киното. Естествено, че мимодрамата не може да съперничи на киното, поради това, че последното има по-широки и по-големи възможности в смисъл на постановка и често сменяване на действия, докато пък мимодрамата е поставена в рамките на обикновената театрална сцена.

Големото, и тъй да се каже, единственото преимущество на мимодрамата е музиката, придружаваща действието, която точно съвпада с последното и произвежда по такъв начин голям ефект и възвиква силно впечатление у зрителя, нещо което, за жалост, твърде рядко се среща у киното.

Повод да се спрем върху мимодрамата ни даде спектакъл, устроен тук, от учениците на кино-студията на известния руски кино-режисиор г-н Н. П. Ларин.

Мнозина от посетителите отидоха с недоверие на тоя спектакъл, повече с мисълта да се забав-

ляват, както е обичай при всякоя вечеринка, особено пък когато тя се урежда в Казиното, гдето обстановката никаки не подхожда за сериозна работа, когато, обаче, се вдигна завесата и когато премина първата мимодрама при напрегнато внимание и пълна тишина, разнесоха се бурни аплодисменти от страна на публиката, която беше настанала по местата си. Много професионални артисти, литератори и др. през време на антрактите лично благодариха на изпълнителите за прекрасното и художествено изпълнение на мимодрамите. Това се случва твърде рядко у нас и по всички личи, че мимодрамата има условия да си пробие път у нас.

Представиха се четири мимодрами: „Подигото“, „Танца на мъртвата“, „Пленицата на Изток“ и „Крадецът“. В всички мимодрами се чувствуваха ансамбъл и добра обречетировка. Особен успех имаха първите две мимодрами. Всички участващи играха тъй добре, че човек не би казал, че това не са ученици, които едва от 5 месеца се занимават с мимодрама, а че вижда настоящи артисти и затова нам ни е твърде трудно да критикуваме по отделно играта им. Ще отбележим само, че особено впечатление произведе апашкия танц изпълнен от г-ца С. Канташ и Ст. Коликов. Естествено, че успеха на мимодрамите не се дължи толкова на изпълнителите, колкото на режисиора Н. П. Ларин, които благодарение на дългогодишната си практика и вещина, даде една отлична и правдива постановка на мимодрамите. Началото на мимодрамата, значи, е сложена вече у нас; от първия спектакъл личи, че тя ще може да си пробие път и да си извоюва едно добро положение в нашия театрален живот и затова ние много се радваме като се научаваме, че студията възнамерява да даде цела редица представления в един от столичните театри. Пожелаваме й от все сърце успех, защото развитието на мимодрамата ще постави един солиден основен камък за базиса на ржлгарския филм.

Киноман.

Пловдив. Научаваме се, че кино „Екселсиор“, за да остане верен на традиционното си правило, да представя на публиката си само отбрани и художествени картини, е ангажирал от столичните филмоваци най-хубавите и великолепни филми за предстоящите пролетен и летен сезони и ние можем да уверим пловдивската публика, че може да бжде напълно уверена, че отивайки в „Екселсиор“ ще види всякога само отбрани филми.



**ИЗДАНИЕТО НА АЛЕКСАНДЪР КРЕБС СВОЕВРЕМЕННО УВЕДОМЯВА ЗА ПОЯВАТА В БЪЛГАРИЯ НА „МИМО-ДРАМАТА“ – ТОВА „НОВО ЗА НАС ИЗКУСТВО“.**

„Повод да се спрем върху мимодрамата ни даде спектакъла, устроен от учениците на кино-студията на известния руски кино-режисиор г-н Н. П. Ларин – навлиза в същинската си част текстът, озаглавен „Мимодрамата“, след като подробно запознава читателите със значението на наименованието на това „ново за нас изкуство“. Едва ли случайно тъкмо по това време в сп. „Златорог“, редактирано от литературния критик Владимир Василев, поета Николай Лилиев и художника Сирак Скитник, излиза студията „Пантомимата“ на руската критичка Юлия Слонимска. Очевидно е, че сред идещите от североизток бежанци е имало представители на художествено-творческата интелигенция, някои от които са носели със себе си и познанието за пантомимата –

както практическото, така и теоретичното.

„Мнозина от посетителите отидоха с недоверие на тоя спектакъл – продължава своя разказ Киноман, – повече с мисълта да се забавляват, както е обичай при всяка вечеринка, особено пък когато тя се урежда в Казиното, гдето обстановката никак не подхожда за сериозна работа, когато, обаче, се вдигна завесата и когато премина първата мимо-драма при напрегнато внимание и пълна тишина, разнесоха се бурни аплодисменти от страна на публиката, която беше настанала по местата си. Много професионални артисти, литератори и др. през време на антрактите лично благодариха на изпълнителите за прекрасното и художествено изпълнение на мимо-драмите. Това се случва твърде рядко у нас и по всичко личи, че мимо-драмата има условия да си пробие път у нас.

Представиха се четири mimo-драми: „Под игото“, „Танца на мъртвата“, „Пленницата на Изток“ и „Крадецът“. В всички mimo-драми се чувствуваше ансамбъл и добра обрешетировка. Особен успех имаха първите две mimo-драми. Всички участвуващи играха тъй добре, че човек би казал, че това не са ученици, които едва от 5 месеца се занимават с mimo-драма, а че вижда настоящи артисти и затова нам ни е твърде трудно да критикуваме поотделно играта им. Ще отбележим само, че особено впечатление произведе апашкият танц, изпълнен от г-ца С. Канташ и Ст. Колицов. Естествено, че успеха на mimo-драмите не се дължи толкова на изпълнителите, колкото на режисиора Н. П. Ларин, който благодарение на дългогодишната си практика и вещина, даде една отлична и правдива постановка на mimo-драмите. Началото на mimo-драмата, значи, е сложена вече у нас; от първия спектакъл личи, че тя ще може да си пробие път и да си извоюва едно добро положение в нашия театрален живот и затова ние много се радваме, като се научаваме, че студията възнамерява да даде цяла редица представления в един от столичните театри. Пожелаваме ѝ от все сърце успех, защото развитието на mimo-драмата ще постави един солиден основен камък за развитието на българския филм. Киноман“.

За провеждането поне на едно от упоменатата „цяла редица представления“ свидетелства в. „Мир“, обявявайки на 5 април репертоара на „Свободен театър“: „Утре, четвъртък, 6 април – голем спектакъл на mimo-драма от учениците на кино-студия Ларин“. Няколко дни след това „Кинопреглед“ съобщава, че „в кино-школата Н.

П. Ларин се произведоха на 10 и 11 того [април] изпити по случай привършване на 2 семестър“. Настъпва пролетта, през която руският кинорежисьор възнамерява да заснеме „филми из българския живот“, в които на всички негови ученици е обещано да „вземат участие като практиканти-артисти“...

Че е настъпило „време снимачно“ доказва и появата в София на Франческо Спаниолети – „италиянски кино-артист“, огласил, че „при съдействието на „Луна“ ще заснеме „няколко филми из българския бит“. Става ясно и защо сп. „Кинопреглед“ му отделя специално внимание – оказва се, че „г-н С. Раковски“ е помолен да „изработи няколко филмови драми из българския живот“, които пришълецът „възнамерявал в скоро време да филмира“. След като начинанието очевидно не се осъществява, „пристигналия от Италия г-н Ф. Спаниолети“ огласява в „Кинопреглед“, че „е открил кино-школа“. „За сега има записани около 10 ученика“ – уверява списанието. За съжаление, и за школата, и за самия Спаниолети нищо повече не се чува...

### **Заклучителни слова**

През първото десетилетие на XX век киното все още плахо пристъпва в България. Второто десетилетие е военновременно. Затова пък двадесетте години се оказват наистина „бурни“, като една от основните им характеристики е повишаването на социалния статус на киното и изграждането на неговия положителен образ сред българското общество. В началото на третата декада започва и процесът на формирането на филмовата култура у нас. А той е разнолик, многостранен, специфичен, намира израз както в областта на филморазпространението – организирането му по западен образец, модернизирането на киносалоните; така и в областта на филмопроизводството – възникват продуцентски къщи и кооперации, градят се „производствени бази“, появяват се „творчески фактори“... Няма да бъде пресилено, ако се каже, че тъкмо през този период киното у нас се институционализира – възникват десетки и граждански, и професионални сдружения, организации, съюзи, сговори... Повдига се въпросът: Какъв да бъде кинематографът – частен или обществен? Постепенно нараства ролята на училищните и читалищните кина. Все по-често се дискутират ролята и политиката на държавата в тази област, институциите ѝ биват призовавани да осъществят мерки за „строг контрол над кинематографа“, да изземат

„по законодателен ред“ експлоатацията на кината „от частната инициатива“... Същото се отнася и до филмопроизводството (особено на хроникално-документални филми) – едва ли случайно тъкмо в този период част от него се съсредоточава в някои „ключови“ министерства – на просвещението, на здравеопазването, на войната и дори на земеделието...

Сякаш в потвърждение на горните редове прозвучава съобщението, изстреляно от „Кинопреглед“ в началото на 1922 г.:

„Кинематографическата комисия е преминала под ведомството на Министерството на Просветата“, допълнено с имената на новоназначените лица в нейния променен състав: „г. г. Балан, Дарич, Лозанов и Златанов“.

Забележка: Изследванията, осъществени във връзка с настоящата публикация, са подпомогнати от МОН по договор КП-06-Н60/6 от 16.XI.2021 въз основа на проведен конкурс на Фонд „Научни изследвания“.







## КУЛТУРЕН АФИШ: АВГУСТ 2022

**АНАСТАС ПУНЕВ**

Малко неща отговарят на асоциацията „летен филм“, както киното на Франсоа Озон и новият му „Лято 85“, особено ако се гледа под звездно небе в лятната програма на Кино G-8. Множество коментари оставят впечатлението, че „Лято 85“ е отговор на „Призови ме с твоето име“ на Лука Гуаданиньо, но това е вярно само доколкото и в двата филма летният фон е неизбежна съставка в коктейла от тийнейджърско объркване по пътя към съзряването, а океанските вълни са перфектният шум за онова време от годината, когато всичко е възможно и точно това често е проблемът. Там, където „Призови ме с твоето име“ действа плавно и гали окото, „Лято 85“ е по-скоро ръбат, ангажиран не само с любовта между две момчета, но и със смъртта като неин вечен спътник.



**ЛЯТО 85 (2020, РЕЖИСЬОР ФРАНСОА ОЗОН)**

Озон ясно разделя историята на Алексис и Давид (Феликс Льофевр и Бенжамен Воазен), като първата част на филма е по-скоро визуална и лишена от особени амбиции, а вече във втората сюжетът се разгъва и филмът придобива плътност. Спорно е кое от двете оставя по-ясен белег, но носталгиците по 80-те ще прекарат доста приятно време в компанията на музиката на The Cure и Vananagata и естетиката, която изглежда толкова свързана с онова десетилетие и въпреки това с нейна помощ всяка любовна история винаги ще изглежда по-универсална и съответно близка до зрителя. В този смисъл носталгията по „аксесоарите“ на филма много лесно може да се превърне в носталгия по младостта и красотата на наивитета, включително по времената, когато филмите поощряваха пищността и голотата, характерни за „Лято 85“.



**ЛЯТО 85 (2020, РЕЖИСЬОР ФРАНСОА ОЗОН)**

С типичните си трансгресивни уклони Озон разбива цялата нормандска идилия, като на ниво фабула причината е жена – още една видна разлика с „Призови ме с твоето име“. Докато Гуаданиньо се старае да изгради филма си така, че да няма значение, че се касае за хомосексуална връзка, за Алексис и Давид любовта се оказва до голяма степен утопия, защото са поставени във фантазията на традиционната двойка и не могат да се отскубнат от нея. Това откритие позволява на Озон да привнесе обичайното за него



морбидно настроение, което обаче не отнема от цялостния оптимизъм на „Лято 85“ и най-вече от преклонението пред първата любов и нейната святост. Ако има режисьор, който може да усмихне зрителя, дори по време на сцена с погребение, това е той.



**ВЪЗЛЮБЕНИ (2014, РЕЖИСЬОР ЧАРЛИ МАКДАУЪЛ)**

В съвсем друга естетика „Възлюбени“ на Чарли Макдауъл дава още един поглед върху непостижимостта на любовта по филмите. И докато Озон си позволява да прави летен филм от висотата на опита си, Макдауъл е дебютант, но това не си личи от усложнения сценарий на „Възлюбени“. Тръгвайки от клишето за двойката, която има нужда от преоткриване и затова отива на „ретрийт“ във вила в Северна Калифорния, „възлюбените“ отиват там, където никой не би очаквал.

В синхрон с триковете на автори като Чарли Кауфман, „Възлюбени“ е построен като трудно обяснима загадка, която въвежда лудостта на сюрреализма с плашещо спокойствие и ни оставя да си мислим сами дали този сюрреализъм носи в себе си метафорични асоциации или всичко е просто сън... или фантазия. След първата вечер на вилата Итън и Софи (Марк Дюплас и Елизабет Мос) внезапно се събуждат в компанията на своите двойници – само че двойници, които правят

нешата, както всеки би желал от партньора си и сякаш представляват техните съвършени версии. Тази предпоставка може да бъде унищожена по няколко параграфа – като твърде очевидно нравоучение за безумието на опитите да се намери съвършен партньор, като инфантилна измислица, като произволен ход, но филмът удържа, тъй като парадоксално не се опитва да върви в дадена режисьорска посока, а оставя абсурдът да говори сам и да влияе на думите и действията на Итън и Софи.

Именно приносът на Дюплас и Мос е решаващ за това „Възлюбени“ да бъде интересен за гледане. За да се усети нуждата от идеализиран двойник, трябва много силно някой мъж да страда, че жена му не готви бекон, или обратното – жената да иска иначе много симпатичният ѝ съпруг да носи лещи вместо очила, като тези емоции могат да се предадат само чрез много конкретни погледи, реакции и незабележими реплики, често импровизирани, какъвто е и случаят с този филм. В това отношение и двамата подхождат отчетливо различно към ролите си като „нормалните“ съпрузи и като техните зли двойници, все едно съвсем различни актьори играят двете и дори няма нужда от визуалните маркери, които Макдауъл е създал между двойките.

Дали двойниците са всъщност по-добрите версии на оригинала или не, е въпрос, който така и остава без отговор, но двойката, избрала да се изкуши от играта с тях, изглежда толкова беззащитна накрая, че успява да пробуди симпатия. И това е симпатията към някого, който е бил достатъчно глупав да си мисли, че може да преповтори семейното си щастие, вместо да създаде ново.

*„Лято 85“ може да бъде гледан на 7 август от 20:45 ч. в Кино G-8.*

*„Възлюбени“ може да бъде гледан на НВО Мах.*







## ГАЛЕРИЯ: ЖИТИЕ

**ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ФИЛМА ЖИТИЕ НА РЕЖИСЬОРИТЕ ГЕОРГИ СТОЯНОВ И ВОЙЧЕХ ТОДОРОВ ПО СЦЕНАРИЙ НА КРАСИМИР КРУМОВ – ГРЕЦ.**

















## СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ЖИТИЕ

„Житие“ е безкомпромисен в авторската защита на темите си. А тези теми са оттеглянето и осмислянето на живота през някакъв вид отшелничество или отдръпване, „отделяне от себе си“ (по Бродски), преминаване в смъртта с достойнство.

Филмът е на двама режисьори – Георги Стоянов и Войчех Тодоров и има сложна и необикновена съдба – сценарият е написан през 1996 г., проектът печели субсидия, но режисьорът му Красимир Крумов – Грец си отива от този свят малко преди снимки. Грец е култова фигура, писател, нестандартен мислител-философ, теоретик на киното, режисьор.

Наистина, неведоми са пътищата божи! Преди години той беше издал два тома с вълшебна проза със заглавие „Неведоми пътища“ (2002 и 2004) – философски фрагменти, есета, притчи, приписки, зарисовки, разкази, сценарни ескизи, детски спомени, стихове, богословски разсъждения – отпечатък на съзнанието и рефлексите на автора. Междувременно се появи теоретичната „Поетика на киното“ (2000, 2012), определена от него като „философско-религиозни фрагменти“ и „Поетика на българското кино“ (2002, 2013) – безпрецедентен опит в нашето кинознание да се уловят „устойчивите нагласи, насоки и ментални рефлексии изобщо на българския киноманталитет“.

Той пишеше много за кино и правеше малко кино. Малко на брой филми, ако ги съизмерим с другата му дейност, която от днешна перспектива изглежда колосална. Последната му книга – сборникът с философски есета „Новият конформизъм“, е също уникална, макар

тази дума отдавна да е изтъркана от употреба. Филмите на Грец винаги са били посветени на моралния императив и са търсели да обяснят необяснимото, отвъдното, висшето, небитийното.

И ето че по неведоми пътища се появи и последният му филм, носещ печата и на други индивидуалности. Единият сърежисьор, Войчех Тодоров, е негов оператор и съратник в много филми. Георги Стоянов, майстор от друго поколение, е бил деликатен и ерудиран водач в процеса. Двата са работили в смирение, но и с достойнство и личен вклад. Продуцентите Поли Ангелова и Николай Тодоров са бдели ревностно върху делото. Залогът е бил огромен – да се запази духът на Грец, без непосредственото му творческо участие в снимачния процес. Задача с максимална трудност, изпълнена въпреки всичко успешно и с чест. Защото ето какво е написал Грец преди години: „Сценарият се създава служебно, за временно ползване, за еднократна употреба... Следователно става дума за записване на вече видени образи... Първо е гледането, а после е „записването“. Никой не може да каже какъв би бил „Житие“ на Грец. Но важното е, че имаме „Житие“ по Грец на Георги Стоянов и Войчех Тодоров. Имаме достойно филмово завещание, макар да предстои да видим и още няколко филма по негови сценарии, доказателство за неистовата му творческа енергия и присъствие в българското кино. И това завещание отвежда в полето на нравственото осъзнаване и духовното израстване – основни теми още от дебюта му „Екзитус“.

Конфликтността на героя и света тук се проявява в няколко посоки, които накрая се сливат. Сюжетът е относително прост – режисьор търси непрофесионален актьор за исторически филм, в който героят трябва да играе „реален човек, който е станал отшелник, отказал се е от суетата на живота в търсене на общение с Бог“ и е дал обет за мълчание. Безработен на име Иван привлича вниманието му. Режисьорът има 13-годишен син, с когото не се разбира, и млада любовница. Майката на момчето е починала и то не може да се примири. Намира разбиране и опора в непознатия Иван и избягва при него, но Иван е обвинен в отвличане и осъден. Млъква и поема кръста си. Момчето се връща при баща си и се разкайва. Режисьорът решава да снима документално живота на странния затворник. Накрая Иван все пак е освободен, но продължава обета за мълчание. Така разказана, историята може да мине за кино-в киното, за криминално-съдебна драма или за Bildungsroman. Всичко това го има, но



основното е извън, между случките в сюжета, идва като обертон, остава нарочно недоизказано и зрителят трябва сам да свърже линиите. Това е силата на филма. Има само един категоричен ориентир – режисьорът показва на безработния Иван откъс от „Евангелие по Матей“ на Пазолини, но мъжът заспива... Оказва се, че един най-обикновен човек от социалното дъно, загубил работата си, напуснат от жена си и осъден съвсем несправедливо, носи възвишена душа и е способен да се идентифицира с моралния Абсолют. А киното е само повод да разгърне скрития си духовен потенциал. Тази транспозиция на християнското послание в наши дни е направена непатетично, някак делнично. И не случайно се играе на двойното значение на думата „житие“ – „разказ за живота на светец“ и просто биография. Авторите искат да внушат, че аскезата, отшелничеството, праведността не са нещо непостижимо, а са иманентно кодирани в човека и при екстремни обстоятелства се отключват. При това без никакъв героизъм. И че това може да повлияе на други хора, както е от зората на християнството. „Защо се жертва за напълно непознат? Защо иска да помогне на друг човек, без да очаква нищо в замяна?“ – ето тези въпроси поставя филмът не в религиозен, а в битово-житейски план, макар че религиозният подтекст е осезаем и съществува.

Как двамата режисьори са пристъпили към сложността на тази материя? Войчех Тодоров, който е и оператор на филма, каза, че се опитал да бъде „честен към Грец и честен към себе си“. Той внушава с визуални средства отлепянето от битовия слой на живота. Като тук особена роля има и мощната, съзерцателна, философски настройваща музика на Христо Намлиев, която издига и носи трагизъм още с първите кадри: търсено е „усещане за отвъдност“, при което изображението „да трансцендира, да изплува от неминуемия бит“. Отначало са искали „Матеус Пасион“ на Бах, но после остава само вдъхновението и някои мотиви от него. Концепцията е музиката „да помогне за отлепянето, за метафизичното трансцендиране“ и тя го прави още с първите кадри. Но да се върнем на изображението – на финала повърхностният режисьор също претърпява катарзис. Истинският филм се случва, когато героят му не е в роля, а е себе си, след като е получил просветление и се е отдръпнал от живота, но не като отшелник, а като затворник. Истинското кино идва когато авторът не режисира, а просто наблюдава битието. Филмът му от исторически

боевик става личен и любителски, чисто документален, черно-бял, едрозърнест, с дефазиране. Грапав и несъвършен като изображение, но уловил най-после същината, която преди му е убягвала и за която не е бил готов. Този процес операторът-режисьор Войчех Тодоров е уловил много пестеливо и артистично и това става едно от посланията на филма. Другото, религиозното, ще бъде разбрано от малцина, но то също е здраво кодирано и съществено за филмографията на Грец.

Бележка под линия:

Крумов, Красимир. Поетика на киното. Второ допълнено и преработено издание. Агата-А. София, 2012, с. 545 – 546.

Боряна Матеева

Списание „Кино“ брой 6/2020 г.

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

# ЖИТИЕ



**списание**  
**КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване