

списание
КИНО

09/2022

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 / СЕПТЕМВРИ 2022

СЪДЪРЖАНИЕ:

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

ФЕСТИВАЛЪТ „ЗЛАТНА РОЗА“ ИЛИ ПРАЗНИК ПРЕЗ ГОДИНИТЕ – ИРИНА КАНУШЕВА / 25 стр.

СМЕЛОТО ДОКУМЕНТАЛНО КИНО ПРОБИВА СТРАХА – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 28 стр.

ВЕЛИСЛАВ ПАВЛОВ, ДВАДЕСЕТ ГОДИНИ ПО-КЪСНО – ДИМИТЪР САРДЖЕВ / 48 стр.

ЗЛАТНАТА КАЙСИЯ 2022: РЕГИОНАЛНОТО ПРЕД ГЛОБАЛНОТО – МАРИАНА ХРИСТОВА / 63 стр.

ЕДИНСТВЕНАТА СИЛА, КОЯТО ТРАНСФОРМИРА, Е ЛЮБОВТА – БОРЯНА МАТЕЕВА / 71 стр.

ЛЮБОВ, СЕКС И СМЪРТ В САРАЕВО – МЛАДЕН ПЕЧЕВСКИ / 83 стр.

КРИСТИАН БЕРГЕР – CINE REFLECT LIGHTING SYSTEM – КИРИЛ ПРОДАНОВ / 88 стр.

КНИГОПИС: КИНОТО В БЪЛГАРИЯ – ЧАСТ III (1970 – 1980) – ЛЮДМИЛА ДЯКОВА / 102 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: СЕПТЕМВРИ 2022 – АНАСТАС ПУНЕВ / 107 стр.

ГАЛЕРИЯ: НЕЩО ВЪВ ВЪЗДУХА / 112 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: НЕЩО ВЪВ ВЪЗДУХА / 120 стр.



© Весела Данчева

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

СЕПТЕМВРИ/2022

Несъмнено, голямото филмово събитие от края на август и първите дни на септември е 30-ят юбилеен международен филмов фестивал „Любовта е лудост“. Почти не е за вярване, че инициатива, подета в размирната 92 година, се реализира така успешно вече трийсет години, прераствайки в един от най-авторитетните филмови фестивали в България. Разбира се, това не би било възможно без подкрепата на община Варна, Националния филмов център и не малкото спонсори – радатели за българската култура. Заслуга за устояването на фестивала през годините имат и ентузиазирани екипи, които го организират и провеждат, и преди всичко неуморният и отдаден на каузата му селекционер и художествен директор проф. Александър Грозев, който успява да представи във Варна най-доброто и значимо от световното кино. Всеки, който познава фестивала, ще се съгласи, че програмите му са разнообразни и се радват на интерес както от страна на публиката, която пълни залите на всяка прожекция, а те вече са четири, така и от специалистите, които откриват нови кинематографии, нови творци, нови почерци, нови тенденции в световния кинематографичен процес.

Това се наблюдава не само във филмите в основния и младежки конкурси, но и в останалите програми, които тази година са: Злато от световните фестивали, Съвременно полско кино, По глобуса, Съвременно кино от Иран, Наградени български филми от предишни издания. Наградата за цялостно творчество тази година се присъжда на Радослав Спасов – виден оператор и утвърден режисьор, а изложбата „Васил Гендов. Живот между театъра и киното“ включва

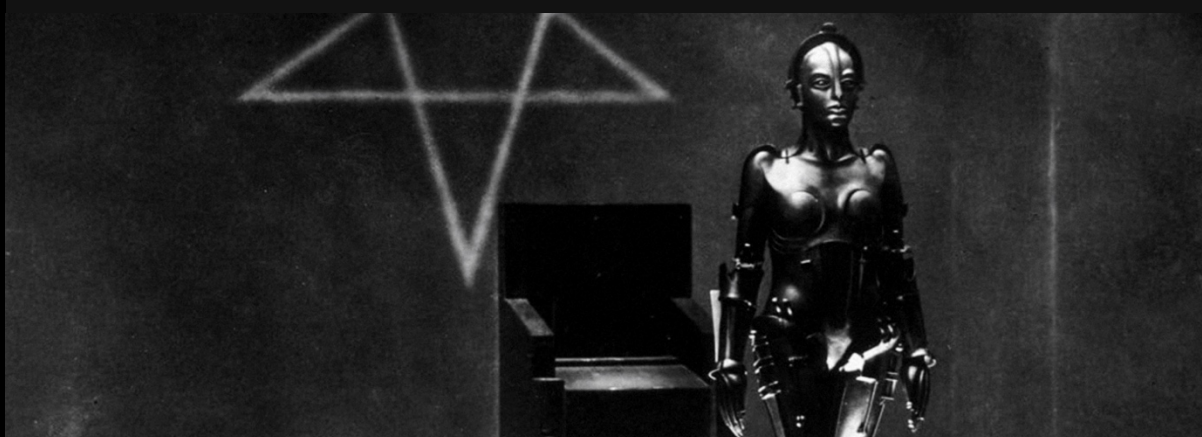
неизвестни факти и непоказвани фотографии от биографията на пионера на българското кино и своеобразен кръстник на фестивала („Любовта е лудост“ е заглавие на един от неговите филми). С нетърпение очаквахме филма на грузинската режисьорка Нана Джорджадзе – позната в България с филмите си „Робинзониада или моят английски дядо“ (1987), „Влюбеният готвач“ (1996), „27 липсващи целувки“ (2000), но признавам, че филмът ме озадачи и разочарова, докато на пресконференцията не стана ясно, че продуцентите са иззели монтирания филм и целия заснет материал. Преработили са всичко по свой вкус, за да се получи среден филм за ширпотреба и всъщност спекулират с името на режисьорката – носителка на „Златна камера“ и номинирана за Оскар. Тя е поискала да се оттегли от филма, но са я заплашили, че ще я съдят за милиони... Сериозен проблем, който вече се наблюдава и в нашето кино. Със сълзи на очи Нана апелира към колегите си много внимателно да четат договорите, преди да ги подписват.

А ние още живеем с илюзията, че киното е дейност на съмишленици и всеки от участниците в процеса му се посвещава безкористно и безрезервно. Признавам, че аз, колкото да е наивно, продължавам да вярвам в това. Потвърждение е и разговорът на Боряна Матеева с Димитър Димитров – Анимитер за неговия опит в анимационното кино, който публикуваме в този брой. Сигурна съм, че читателите очакват с интерес и втората част от студията на проф. Владимир Игнатовски „Човекът, машината, виртуалната реалност, зрелището“. Рубриката „Книгопис“ представя КИНОТО В БЪЛГАРИЯ – Част III (1970 – 1980) на проф. Грозев.

Сценарните ескизи и Галерия са посветени на филма „Нещо във въздуха“ на драматурга Константин Павлов и режисьора Петър Попзлатев.

Специално място е отделено и за Деня на София. Столична Община организира много и интересни инициативи за празника на София и читателите могат подробно да се информират за програмата и тяхното провеждане.

Людмила Дякова



ЧОВЕКЪТ, МАШИНАТА, ВИРТУАЛНАТА РЕАЛНОСТ, ЗРЕЛИЩЕТО – ЧАСТ ВТОРА

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

УМНАТА КЪЩА

Сърцето на тази къща очевидно ще е изкуственият интелект, който се грижи и за дома, и за неговите обитатели. Дертузо започва описанието на такъв дом с утрото: собственикът на „умната къща“ е събуден с мелодия, която изкуственият интелект е преценил, че той често слуша и е сред любимите му. Следва сутрешна програма: в домашния фитнес, където трениращият получава съвети за упражненията. По-сложно е в банята, в която подът може да го предупреди, че не е спазвал препоръките на личния диетолог и е качил килограмите, мивката може да го предупреди за кръв от венците и за опасност от парадонтоза. Закуската е готова, а с кафето интелигентният информационен център на къщата е подбрал новините, за които е преценил, че са важни, прогнозата за времето, така че собственикът на къщата да не губи излишно време в ровене из Мрежата, преди да излезе и да тръгне за офиса.

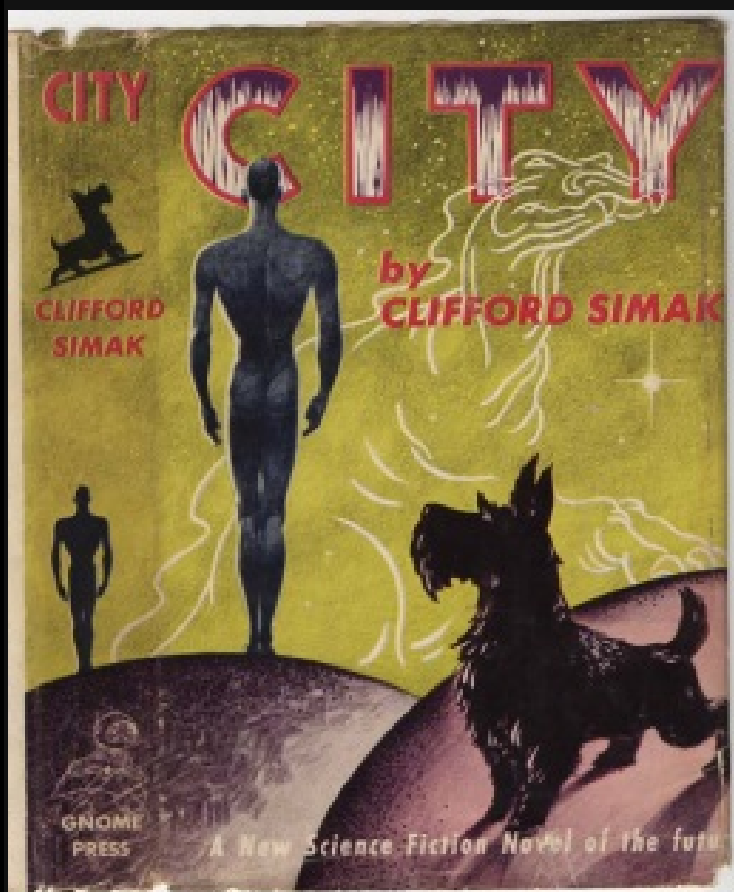


ДИАГРАМА НА ГЛАСОВО КОНТРОЛИРАНА АВТОМАТИЗАЦИЯ НА ИЗПОЛВАНИ УРЕДИ В БИТА

Умната къща сърфира в Мрежата, търси подходящи възможности за покупки, предлага разнообразни възможности за забавления, компютърен готвач може да подготви вечеря, а ако тя не е особено вкусна, да поръча и храна от престижен ресторант. Тук трябва да се добавят неща, които присъстват и в много от „нормалните“ къщи по света: сензори, които контролират чистотата на въздуха, температурата, видеонаблюдението, системите за сигурност. Не толкова отдавна световните агенции разпространиха новина: семейство германски туристи, което прекарва отпуската си на екзотичен остров, получило на телефона си съобщение от дома им, че някой е проникнал в къщата, уведомили полицията и крадецът бил заловен... А по-интелигентна система сама би се обадила в полицията....

Няма съмнение, че с времето „дигиталните къщи“ ще стават все по-умни, ще могат да задоволят всички потребности от информация и от различни услуги, т.е. ще правят обитателите си все по-зависими от изкуствения интелект. Научно-фантастичната литература още преди години отправяше предупреждения за възможните опасности, но адресирани в бъдещето. Произведенията на този литературен жанр винаги са били геоцентрични, почти винаги в тях се е говорило, освен за далечни галактики, и за съвременния свят, в тях е имало прогнози за бъдещето на нашето общество тук, на земята. Клифърд Саймак е

автор на един от най-мрачните сценарии: в града на бъдещето хората са затворени в своите „умни къщи“ и постепенно са изгубили желанието и способността да излизат навън – в откритото пространство те се чувстват безпомощни, лишени от защитата на „интелигентната дигитална къща“. Героят на „Градът“, лекар, не успява да се преодолее, да излезе от къщата си, за да помогне на смъртно болен приятел...



ОБЛОЖКА НА ПЪРВОТО ИЗДАНИЕ НА РОМАНА НА КЛИФЪРД САЙМЪК „ГРАДЪТ“, 1952

Разбира се, на подобни прогнози трябва да се гледа предпазливо, все пак става дума за литература. Нека не забравяме, че настъплението на домашните компютри роди на времето един от най-нелепите слухове, ако е възможна подобна класация - според мнението на „авторитети“ хората след време ще останат само с два пръста поради дългото използване на компютърната клавиатура....

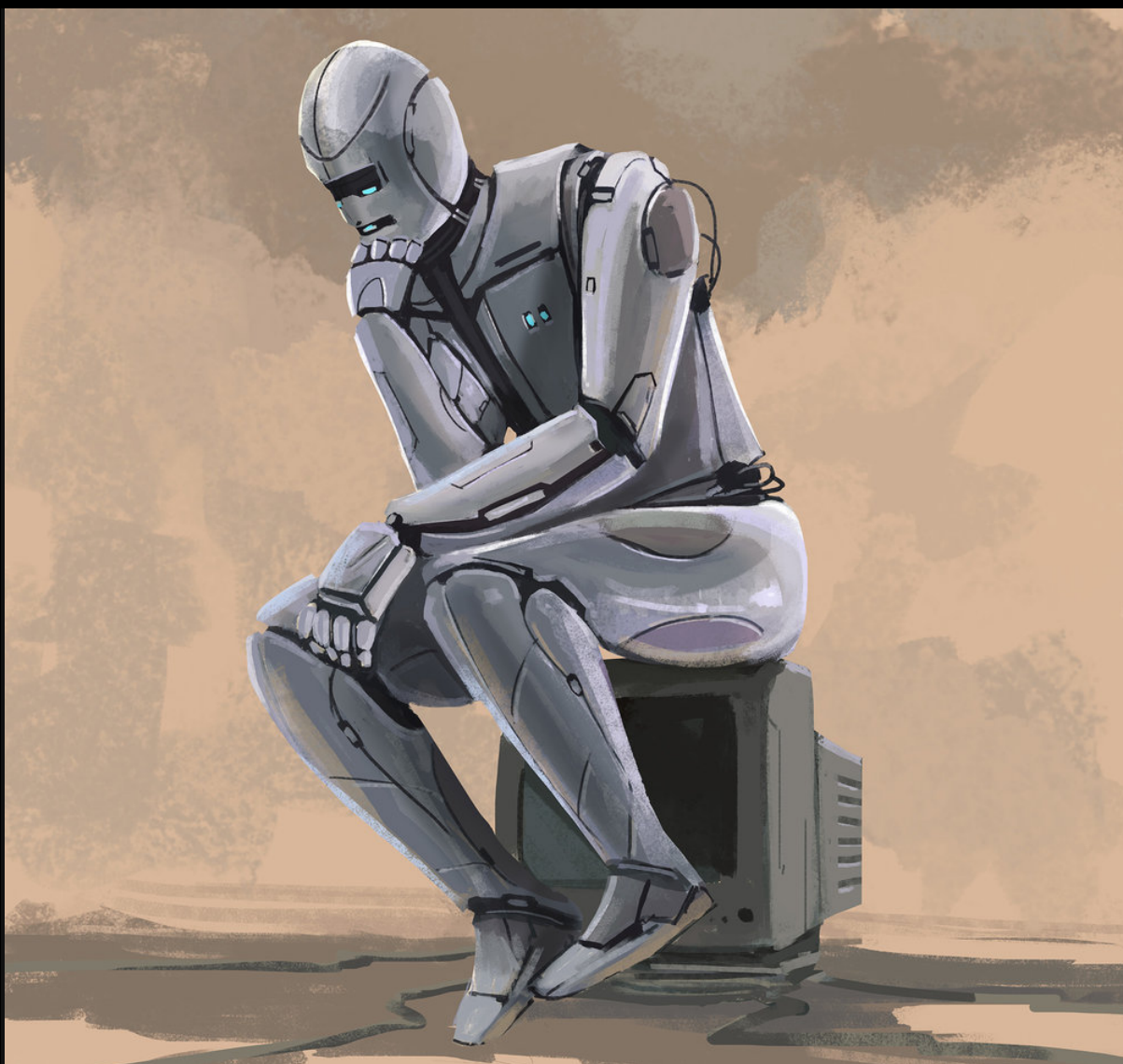
Ако става дума не за далечно бъдеще, а за ситуацията, в която живеем, по-актуален е проблемът за евентуалните заплахи, които биха могли да представляват модерните дигитални технологии.

Проблемът, за който говори Гюнтер Андерс, за „машините, които създават други машини“, може да бъде допълнен: машините, които се създават, са все „по-умни“ и все по-самостоятелни. Неслучайно още в зората на масовата роботизация Айзък Азимов бе съчинил закони за етиката на роботите, като първият гласеше: „Роботът не може да навреди на човешко същество или чрез бездействие да причини вреда на човешко същество“. Т.е. той предполага във всеки подобен „механизъм“ да бъдат заложили правила, гарантиращи безопасността на хората. А то означава, че подобна опасност съществува.



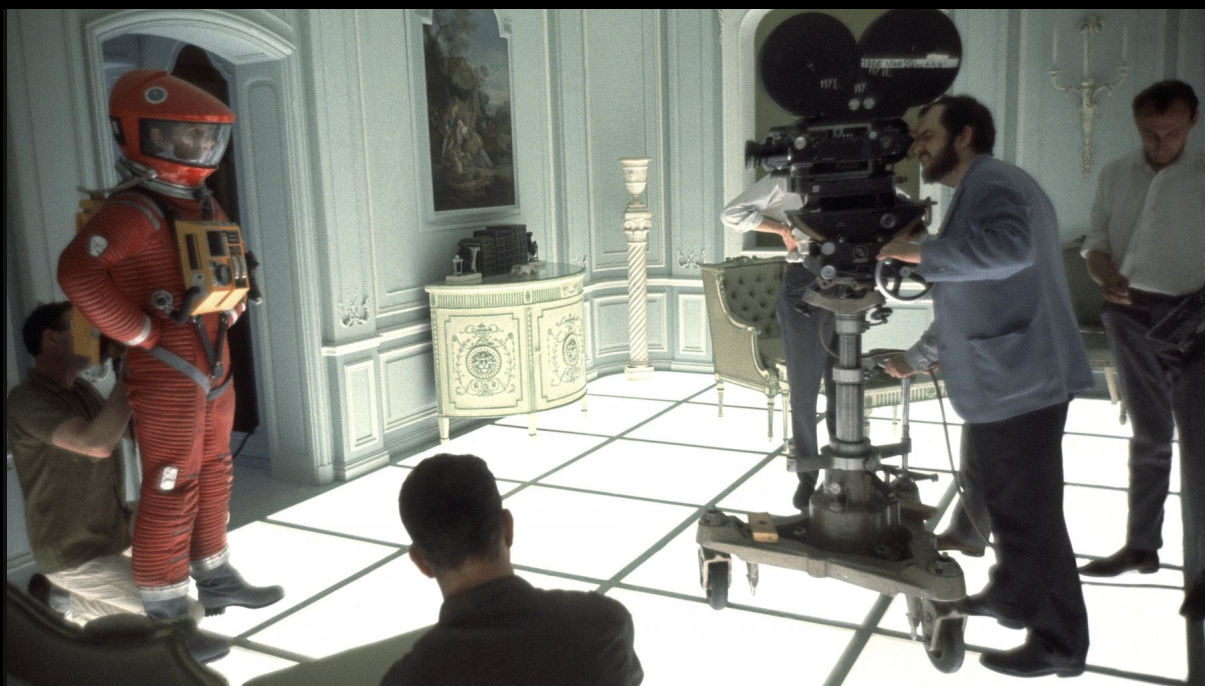
КАДЪР ОТ ФИЛМА НА ФРИЦ ЛАНГ МЕТРОПОЛИС, 1927

Демонстрира го променящият се тон в поредица произведения на киното и на литературата. В началото инцидентите, в които са заплашени човешки същества, биваха изобразени по-скоро като нежелани грешки в програмирането, докато механизмите, родени от дигиталната технология, изглеждаха по-скоро съвършени и безопасни по принцип. В историята на киното ще намерим десетки, ако не и стотици изкуствени създания, способни дори само поради факта на съществуването си да изложат на опасност живота на хората – като се почне с антикварния Голем и всякакви технически изработени „същества“, които могат да нанесат сериозни вреди – Изкуствената Мария в „Метрополис“ на Фриц Ланг; да не говорим за огромната тема за разминаване между добрите намерения и резултатите: чудовището на Франкенщайн.



МИСЛИТЕЛЯТ – РОБОТ /УЕББАНЕР/

Все пак в ранните години в киното роботите и компютрите действат предимно в рамките на първия закон на Азимов, всичко друго е последица от човешко недоглеждане. В „Космическа Одисея“ на Стенли Кубрик, филм, изумяващ и днес с визуалните си решения – компютърът, който ръководи полета в далечния Космос, опитва да отстрани двамата астронавти, т.е. да ги убие, тъй като е „решил“, че те са пречка да изпълни успешно поставената му задача. Но причината за това решение с драматични последици е тъкмо човешка грешка, довела до проблеми в програмирането...

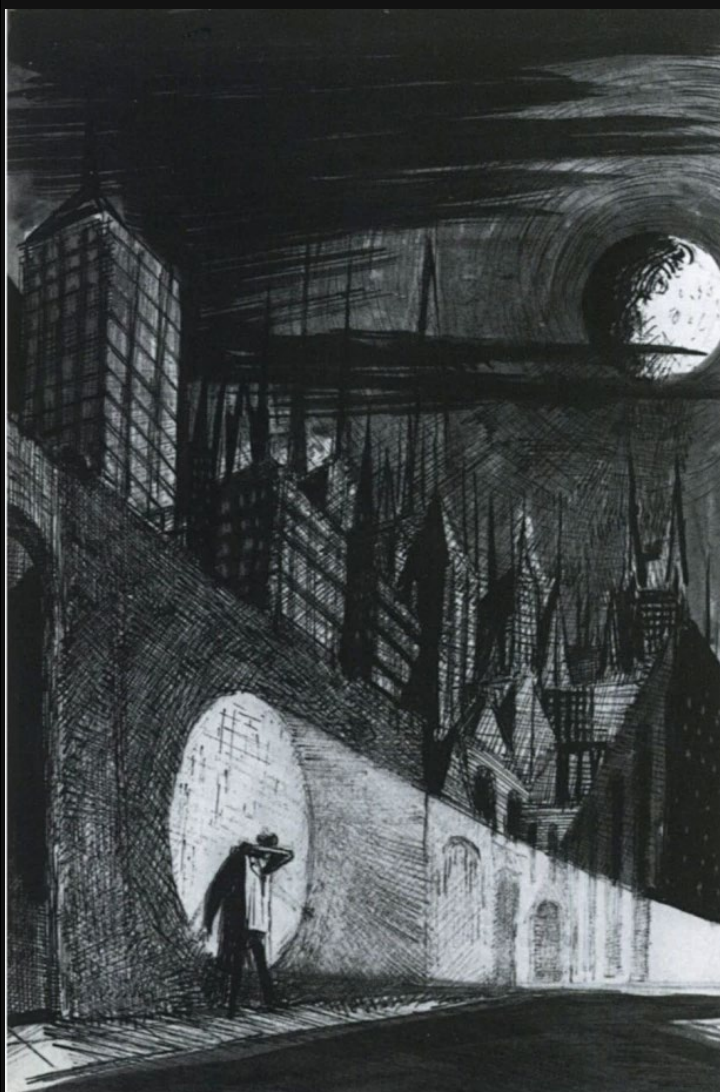


СТЕНЛИ КУБРИК ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА ФИЛМА 2001: КОСМИЧЕСКА ОДИСЕЯ

По-късно поведението на роботите, на устройствата с изкуствен интелект изглежда различно. Те вече не са така добронамерени, често се превръщат в чудовища, решени да унищожат света, а с него и целия човешки род. И тази тенденция, която може да се формулира: „изкуственият интелект е заплаха за човечеството“, е израз на съществуващи и обясними страхове. Киното се занимава с модификациите в поведението на машините-роботи, а по-малко с промените в съзнанието на човешки същества, които живеят в условията на много динамично променяща се среда, навярно, защото на киното му е много по-трудно да анализира какво се случва в нашия мозък. Кризата с коронавируса, наложените карантини, принудителната изолация, а някъде и тоталното затваряне, предложи много подходящи условия за подобен анализ, но очевидно инерцията в механизмите на киното не му позволяват бързо и навреме да осмисли случващото се. Набързо скроени сериали като „Локдаун“ са далеч от задълбоченото изследване на проблема, което да е над констатациите от социологическите проучвания за увеличаване на случаите на домашно насилие, на депресии и т.н.

Сериозният проблем всъщност е какво може да се случи със съзнанието на човека, който дълго време пребивава в ласкавите прегръдки на „умната къща“, на поколения, които се приучават към

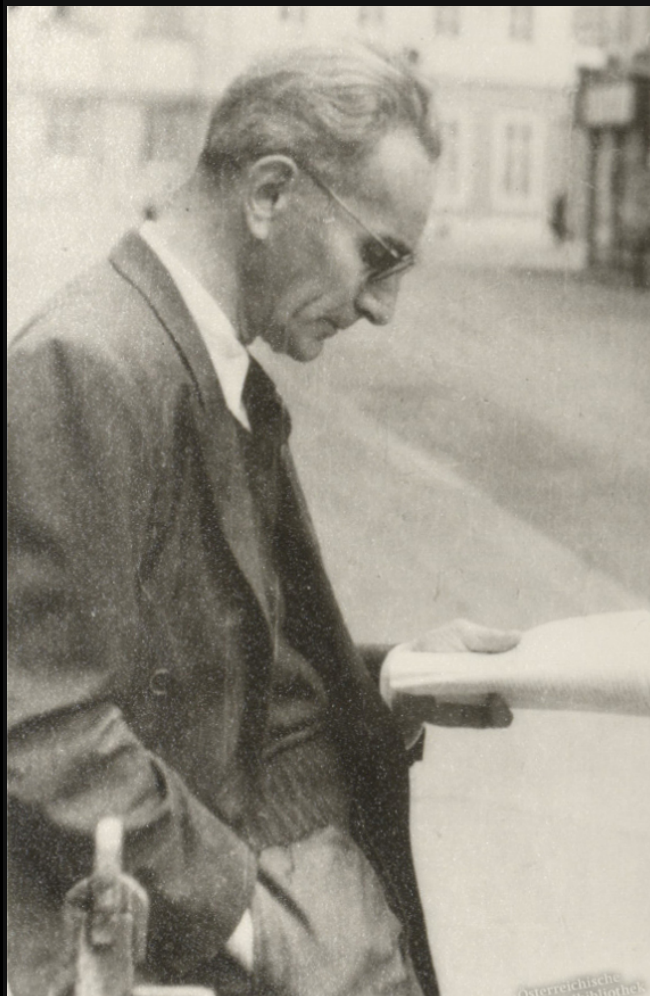
пасивност, когато всяко тяхно желание бива предугадено и задоволено от изкуствения интелект. Но има и друг, не по-малко сериозен проблем: автономните „умни къщи“ не са напълно изолирани, те съществуват в общо пространство. Днес е модно да се говори за „умни зелени градове“, с развити системи за електронно обслужване и управление, за неувреждащ природата транспорт и т.н. Но и тук възникват сериозни опасения и мрачни прогнози: при управление с изкуствен интелект от единен център градовете може да се превърнат в пустини, без външна динамика, в тях всеки да е блокиран в собственото си жилище и лишен от пряка и непосредствена комуникация със себеподобните.



ИЛЮСТРАЦИЯ КЪМ РАЗКАЗА „ПЕШЕХОДЕЦЪТ“, Р. БРЕДБЪРИ

В „Пешеходецът“ – разказ на един от големите майстори на антиутопията – Рей Бредбъри, авторът на „451 по Фаренхайт“. Човек се разхожда по пустите улици, спрян е и арестуван от безлюден

автомобил, управляван от изкуствен интелект. Неговата вина: няма ясна професия, писател е, няма семейство и... не си стои вкъщи, както стотици хиляди негови съграждани, вместо да гледа телевизия, се разхожда безцелно, отведен е в неизвестна посока, очевидно в „център за превъзпитание“.



ГЮНТЕР АНДЕРС В КАЛИФОРНИЯ – НАЧАЛОТА НА 40-ТЕ ГОДИНИ

С Гюнтер Андерс се случило нещо подобно, но на живо. През 50-те години на миналия век, емигрант в Америка, той излязъл да подиша въздух и да се разходи. Спрял го полицай, който попитал каква е повредата на автомобила, принудила го да върви пеша, когато обяснил, че не притежава кола, полицаят станал подозрителен. Все пак пешеходецът Гюнтер Андерс успял да отърве ареста. Но днес, десетилетия по-късно, имаме възможност да видим кадри от Шанхай по време на тотален локдаун: куче робот преследва човек, позволил си да наруши забраната и да се разхожда навън... А пазители на реда, вече реални живи хора, пребиват на улицата друг, извършил подобно нарушение.



КУЧЕ РОБОТ ИЗПОЛЗВАНО ОТ КИТАЙСКИТЕ ВЛАСТИ ПО ВРЕМЕ НА ПАНДЕМИЯТА

Днес дигиталните „електроники“, както ги нарича Майкъл Дертузо, се усъвършенстват и няма спиране. Вече няма кой да се изненада, че има перални, които могат да се свържат онлайн със сервиза, за да съобщят за повредата и да искат помощ. Не са малко хладилниците, които следят продуктите за домакинството и поръчват в Мрежата необходимото от супермаркета, който ги предлага на най-добри цени, и т.н. В средите на IT-специалистите съществува следния ироничен сценарий: изкуственият интелект, който се грижи за къщата, докато сърфира, се натъква на информация за предстоящи бури и порои. Проверява покрива и установява, че има проблем. Свързва се с „домакина“ на съседната къща и обсъждат как трябва да се постъпи. Резултатът: извикана е бригада, която да поправи проблемния покрив. Шегувам се със студентите, като им обяснявам, че проблем не са умните дигитални хладилници, те са удобство. Проблемът ще настъпи, когато хладилниците в две съседни къщи се свържат, за да обсъдят качествата на собствениците им...

Въпросът е дали света на бъдещето ще зависи не толкова от желанията и намеренията на хората, които живеят в „умни къщи“, а от дигиталните технологии в тях, от поведението на изкуствения интелект.

Знае се, че еволюционните промени не се случват бързо, в живота на едно-две поколения. Според Валтер Бенямин „в рамките на големи

исторически периоди, едновременно с цялостния начин на съществуване на човешките колективи, се променя и начинът на сетивното им възприятие“. Важно е да не пропуснем: „в рамките на големи исторически периоди“, но очевидно е, че в дигиталния свят процесите непрекъснато се ускоряват. Специалистите и хората, които познават добре случващото се, са убедени, че сме далеч от създаването на пълноценен изкуствен интелект, който да притежава съзнание. Психолозите и невролозите знаят много добре какво се случва в мозъка ни: коя зона се възбужда, когато човек чете, говори или пее, но не могат да обяснят какво точно се случва точно в този момент в мозъка. Може би най-убедителният пример е ефектът на движещото се изображение. Науката не успява да обясни как поредицата статични картинки се превръща в илюзия за движещи се изображения, а без този ефект не би съществувала цялата съвременна индустрия на визуалните зрелища... Най-доброто обяснение, което съм срещал гласи: „в мозъка става нещо като късо съединение...“?!

Промените в бита на хората в дигиталната епоха са очевидни. Какво ще бъде тяхното отражение върху психиката и поведението на отделните личности, ще става ясно тепърва. Но в дигиталния свят ситуацията сериозно се променя:



ДИАГРАМА НА УМНА КЪЩА КОНТРОЛИРАНА ОТ СМАРТФОН

ХОРАТА СА ВСЕ ПО-ПРОЗРАЧНИ

За „умните къщи“ нещата са ясни – техните обитатели са непрекъснато, двацет и четири часа в денонощието, наблюдавани от камери, сензори, от компютърния център, който ги обслужва... Но и обикновените хора като нас, които все още са само донякъде в дигиталния свят, не бива да се заблуждават, че не са следени и не са (почти)напълно прозрачни. Стените на нашия традиционен „неелектронен“ дом отдавна не са сигурна защита, всеки постепенно се превръща в „прозрачен човек“ и заслугата е на модерните дигитални технологии и на тези, които ги използват. Почти всеки има мобилен телефон, безспорно изключително полезна вещ, за чието създаване се работи от средата на миналия век, но колкото и странно да изглежда, никой от прочутите футуролози не бе предвидил, когато прогнозираше „какво ще се случи в 2000-та година...“. Няма да изброявам предимствата и ползите от присъствието на мобилния телефон, те са повече от очевидни, достатъчно е да си припомним картината на почти всеки по-голям и по-малък град, в които практически няма човек на улицата, който да не държи в ръка мобилно устройство. Но сим-картата позволява да бъдем следени. Всеки месец получавам от Гугъл съобщения къде съм бил, какви обекти съм посетил. Реших да се пошегувам, докато бях през лятото в селската ни къща, всеки път оставях телефона у дома. Накрая получих съобщение: „този месец не бяхте много активен“. А активен не беше... телефонът.



МОДЕРНИЯТ ЧОВЕК ТРУДНО МОЖЕ ДА СИ ПРЕДСТАВИ ЕЖЕДНЕВИЕТО БЕЗ МОБИЛНИ ТЕЛЕФОНИ.

Всеки телефон може да бъде локализиран. Но не е само това, въобще не е трудно да се подслушват разговорите, дори не е необходима шпионската система „Пегас“. Но телефонът е може би най-малкият проблем, въпреки че едва ли мислят така известни политици, чиито телефони са оказаха „пробити“. Следи ни и модерният телевизор, ако е свързан с интернет, записва разговорите у дома и ги изпраща в централата. „Самсунг“ признаха тази практика, но опитаха да я обяснят с „мерки за подобряване на обслужването“. Въпреки съветите на специалисти много хора покриват с лепенка камерата на лаптопа, защото са убедени, че и тя ги следи. Хора, което притежават различните „Алекси“, „Ехо“ и прочие „разговорни помощници“, чието основно предназначение е да улесняват живота: пускат и спират осветлението, музиката, разказват приказки на децата, пазаруват по Интернет, често не знаят, че и те ги следят и записват разговорите им. Правят го дори модните детски играчки, и те имат възможност да ви шпионират у дома от детската стая. Основната цел е да се събират маркетингови данни за предпочитанията на потенциални клиенти, за да се продават на фирмите, които проявяват интерес. Но могат да го правят и правителствата, и тайните служби. Съществуват програми, които следят всеки телефонен разговор, улавят ключови думи, които може да подскажат, че се подготвя терористичен акт или пратка наркотици, но в същото време нарушават личното пространство на всеки от нас.

Тук трябва да добавя нещо, с което сякаш сме свикнали: камерите за видеонаблюдение по пътищата и по улиците... Както винаги, всичко започна с добри намерения: да се намалят катастрофите по пътищата и да се разкриват престъпленията. Наистина камерите и фейсконтролът позволи да бъдат разкрити и заловени терористи: нападателят на коледния базар в Берлин, извършителите на нападения в Париж, Ница и т.н.

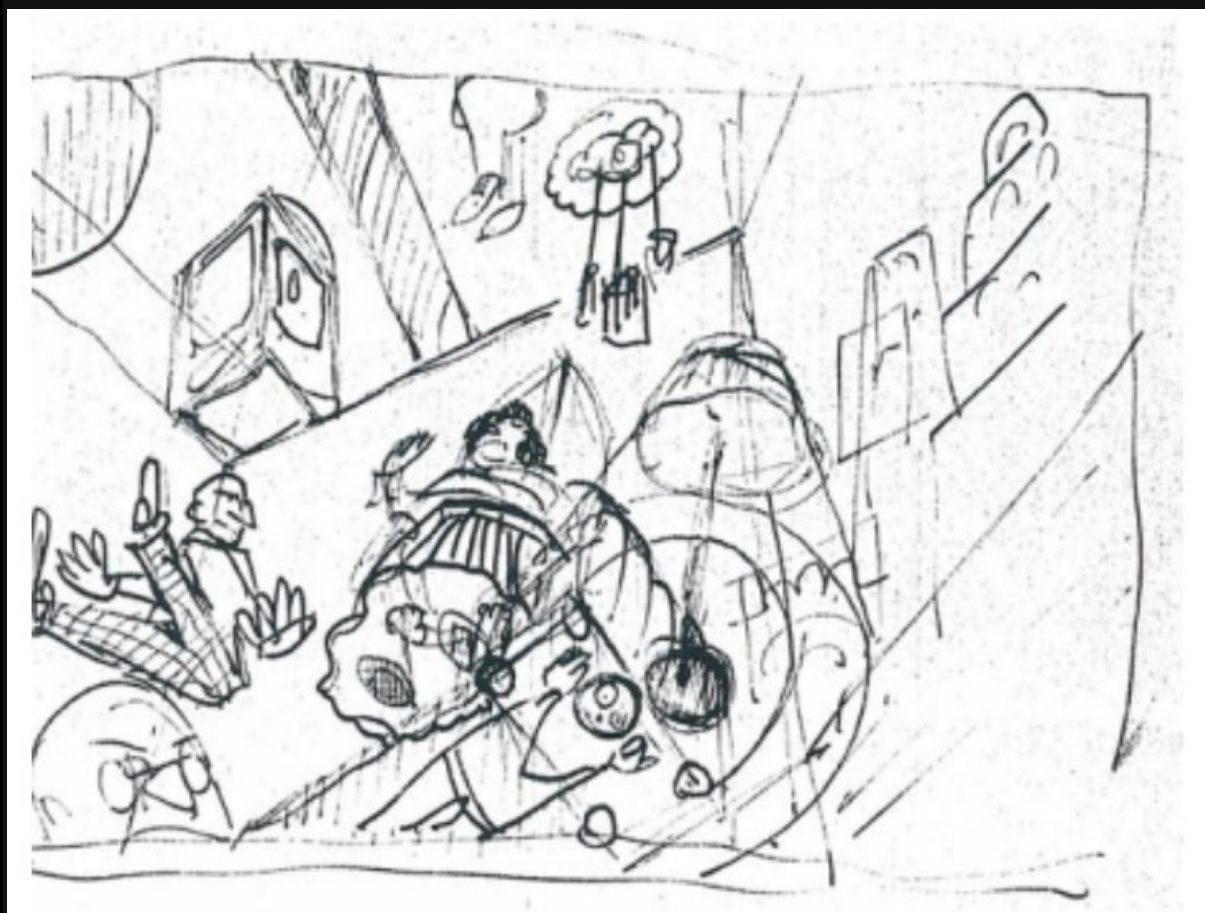


БРОЯТ НА КАМЕРИТЕ В ЛОНДОН Е 942562. ПО ЕДНА КАМЕРА НА 10 ДУШИ. ЧОВЕК БИВА „ЗАСНЕТ“ ПО 70 ПЪТИ НА ДЕН.

Постепенно градовете обраснаха с камери на всеки ъгъл, все по-често се срещат надписи, които предупреждават за видеонаблюдение на частни обекти. Във Великобритания камерите са почти двама милиона и техният брой ще се увеличава, т.е. наблюдението се разширява, следени сме буквално на всяка крачка и ставаме все по-прозрачни.

Идеята за „прозрачния човек“ не е нова. Естествено е да се появи първо в антиутопиите. Съществува още при Томас Мор, човекът, измислил думата „утопия“, там всеки е видим за всички, но тогава не е имало технологии за тотално следене. Точно преди един век Евгени Замятин написва „Ние“, роман, в който е описано тоталитарното общество на бъдещето. Градът на Замятин е стъклено-прозрачен. Живеещите в него вече не са личности, а номера, подчинени на една върховна сила, изложени постоянно на погледите на другите и на властта. Имат право да пуснат завесите на прозрачните си стени единствено ако са получили „розово билетче“, разрешение за интимно общуване с посочената в него персона....

Шест години по-късно, докато е в Берлин за премиерата на „Броненосеца Потьомкин“, Сергей Айзенщайн замисля филма „Стъклен дом“. Твърди, че е бил провокиран от ширещата се тогава модна тенденция в архитектурата, която обилно използва стъклото. Но неговият замисъл е много по-широк и значим от буквален отклик на една модна тенденция. И неговият град е стъклено-прозрачен, прозрачни са дори килиите в полицейския участък. (Най-вероятно големият режисьор не е познавал романа на Замятин, „Ние“ е забранен в Русия, публикуван е едва през 1926 г. в Рига, но очевидно общата социална атмосфера в първата четвърт на миналия век ражда сходни идеи и мрачни прогнози за бъдещето на човечеството.)



ПОДГОТВИТЕЛНА СКИЦА НА СЕРГЕЙ АЙЗЕНЩАЙН ЗА НЕЗАСНЕТИЯ ФИЛМ СЪКЛЕН ДОМ, 1928

Може много да се говори за интересните, но неосъществени, визуално-монтажни решения на големия режисьор, но тук е по-важно продължението на тази остра социална тема. През 20-те години на миналия век, когато Замятин завършва своя роман, а Айзенщайн замисля своя неосъществен проект, все още не е създадена системата на масовите комуникации. Двайсет години по-късно, след

края на Втората световна война, телевизията навлиза масово в бита на хората и Оруел именно в нея вижда едно от най-важните средства за контрол на населението, разбира се, само телевизията не е достатъчна, за да бъде ефикасно тоталното наблюдение на „Големия брат“, то не може да се случи без действието на репресивния държавен апарат. Днес огромният поток от информация, който залива всеки един в дигитализацията се свят, изглежда способен да манипулира и да контролира поведението на хората, но няма съмнение, че то може да бъде осъществено истински, ако се използва цялата мощ на държавния репресивен апарат, доказателство е функционирането на т. нар. „социален рейтинг“ Китай, където всяко нарушение на обществения ред: дори пресичане на червено, непристойно поведение и пр., води до снижаване на „рейтинга“ и до невъзможност например да се ползва банков кредит и различни други социални услуги...



СТРАХЪТ ОТ ТЕРОРИСТИЧНИ ЗАПЛАХИ ДАДЕ ЗЕЛЕНА СВЕТЛИНА НА ИЗПОЛЗВАНЕТО НА ВСЕ ПО СЪВЪРШЕНИ СИСТЕМИ ЗА ЛИЦЕВО РАЗПОЗНАВАНЕ.

Дигитализирането не е единствената причина за повечето пороци на „цивилизацията на зрелището“, както я нарича Марио Варгас Льюса, за проблемите на масовата култура, за спадащото ниво на „продуктите“ в каналите на масовата комуникация, за всеобщото увлечение по развлечението и т.н., сериозна тема, захваната още от Адорно и

Хайдегер в средата на миналия век. Интересува ме друг аспект на проблема: как ще се променя обликът на тази „цивилизация на зрелището“ под въздействието на усъвършенстваните дигитални технологии, на виртуалната реалност и на изкуствения интелект, как биха изглеждали зрелищата, които познаваме, и техните създания.

ВИРТУАЛНАТА РЕАЛНОСТ

Според Майкъл Дертусо всичко започва в Лабораторията за изкуствен интелект на Масачузетския технологичен институт (MIT) в проекта Хаптичен интерфейс „Фантом“. Дж. Кенет Солзбъри-Младши е сложил специална ръкавица. Когато изображението на пръста с ръкавицата се появи на монитора, по който се движат топки и кубчета и пръстът на изследователя удари някое от тях, той усеща докосването. Т.е. човек изпитва физически усещания за нещо, което се случва в добавена, виртуална среда, създадена от компютърната програма.

Оттогава не е минало много време, но усъвършенстването на виртуалната реалност върви с гигантски темпове. Всичко това: и камерите, които заснемат 360°, и виртуалните разходки с очила в известни световни музеи са само началото на един дълъг път, който може да промени изцяло представите ни за това що е зрелище. „Хаптичният пръст“ на Солзбъри предлага възможност за напълно нови отношения между зрелището и възприемащото съзнание – контактът със зрелището да се осъществява по напълно нов начин, формулиран от професор Анди ван Дам като

ПРИСЪСТВИЕ И ПОТАПЯНЕ.

Колкото и странно да може да се стори описанието на *потаянето* като възможност, то е направено още през 30-те години на миналия век в друга антиутопия: „Прекрасният нов свят“ на Олдъс Хъксли. Този нов свят е студен, строго йерархично организиран, в който технологиите са взели връх над морала. В него няма семейства, децата се създават в специални лаборатории. Те предварително биват разпределени: алфа са най-интелигентните, най-жизнените, предвидени да управляват, бета са усърдни изпълнители, а гама и делта са за извършване на прости задачи и за

тежък физически труд. Християнството е заменено с религия, в която новото божество е Хенри Форд. Този септичен свят живее затворен, а отвъд неговата ограда, по която тече ток, има резервати, там човешки същества живеят, както е от векове. Жителите на „новия свят“ се забавляват с екскурзии с хеликоптер в резерватите. При подобно пътуване откриват жена от „своите“, изоставена след инцидент при подобна „екскурзия“, която горко съжालява за прелестите и удобствата на изгубения за нея „нов свят“, за ужас на пътешествениците, тя дори е родила по естествен път. Те вземат и отвеждат момчето и го развеждат из „новия свят“ като сензация, демонстрират му предимствата на своя свят. Завеждат го на „суперпевчески, синтетично говорещ, цветен, стереоскопичен емоцилм със съпровод на цветоуханен орган“. „Емоцилмът“ е, както биха казали днес, елементарен екшън-мелодрама, но важното се случва в конкретен епизод: героинята се целува със своя спасител и Дивакът, чиито ръце са на облегалките, усеща на устните си тръпката от целувката. Вдига ръце и усещането изчезва. Поставя ги и то отново се появява.



ГЕЙМИНГ ИНДУСТРИЯТА БЕЛЕЖИ НЕВИЖДАН РАСТЕЖ ПО ВРЕМЕ НА ПАНДЕМИЯТА.

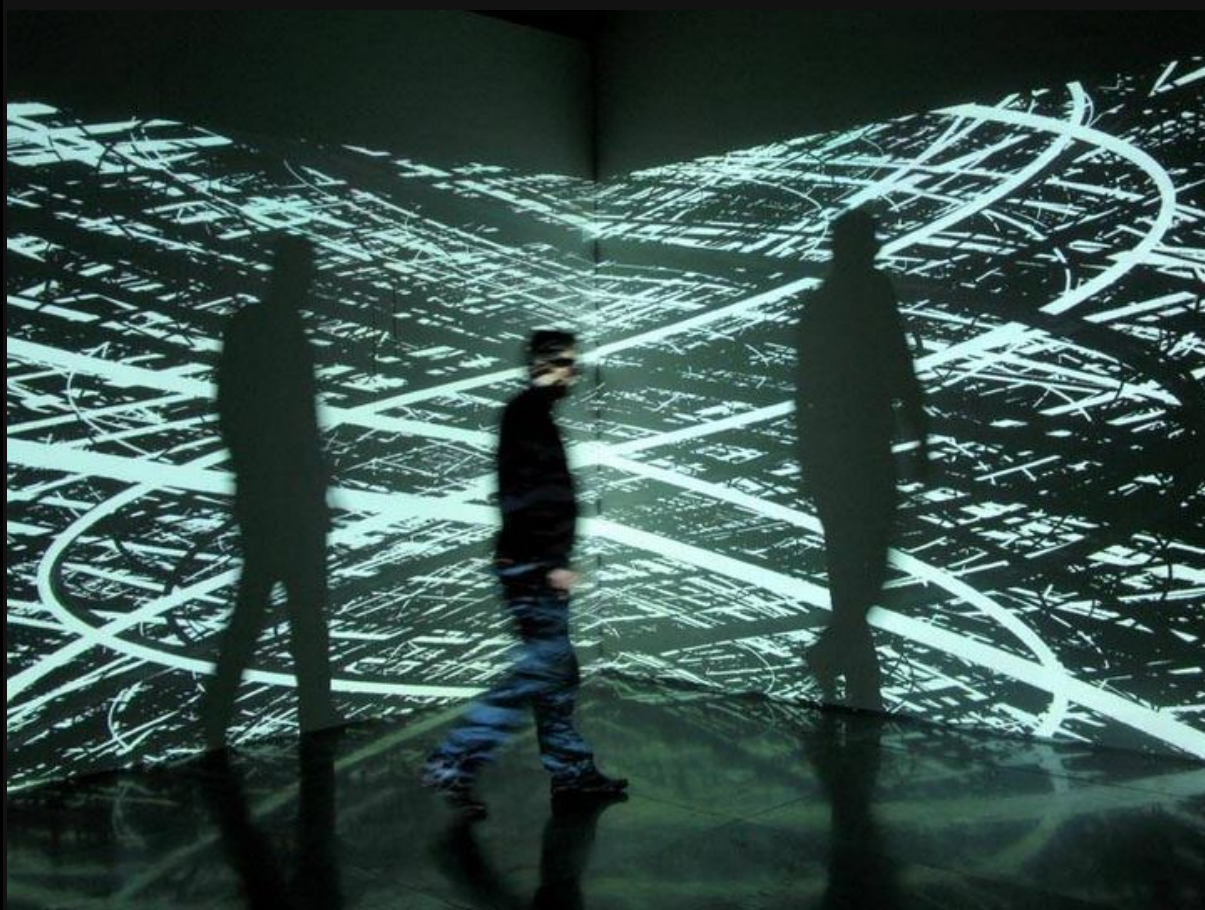
Това е смисълът на *присъствието*. В някои мултиплекси опитват да го имитират, ако на екрана има епизод със земетресение, тресат креслата на зрителите... Всичко това е твърде примитивно и ограничено, но е ясно, че опитите за реализиране на *присъствието* ще продължат и ще се усъвършенстват. Предстои да видим резултатите, но много по-интересен и перспективен е другият феномен: *потопянето*

Той е много по-значим и с много по-далеч простиращи се последици. *Потопянето* също включва физически усещания – и не само. Но освен физически усещания, то предполага включване в разгръщащото се действие буквално или виртуално. Днешните компютърни игри може да бъдат разглеждани като своеобразна увертюра към *потопянето*. Няма значение, дали случващото ще се осъществява с дигитални очила, със специален шлем, поставен на главата на участника (вече е трудно да се говори за просто зрител), или по друг начин, ефектите на новото зрелище ще са: физическо усещане за реално присъствие в действието или развитие на сюжета в съзнанието на участващия. Което означава, че в бъдеще е напълно възможно да бъде променен изцяло традиционният принцип на общуване със зрелището, а и въобще с произведенията на изкуството.

Изкуствоведите и въобще хората, които по един или друг начин се занимават или се интересуват от изкуството, рядко обръщат внимание на ролята на рамката за контакта с художествените произведения. Обикновено се ограничават с рамката в изобразителното изкуство, където нейното материално присъствие е очевидно и важно. Нали Ортега и Гасет бе казал: „Картина без рамка е като гол и ограбен човек...“. Има сериозни изследвания на значението и на историята на рамката в изобразителното изкуство, например работите на Майкъл Шапиро. Рамката едновременно обособява живописното пространство в картината и в същото време я свързва с околната среда. Появила се е относително късно, била е една по времето на Ренесанса, на Барока и при модерната живопис, но тук става дума и за още нещо.

Произведенията на изкуството са автономни, съществуват в собствена, създадена в тях реалност, която задължително е отделена и често дори е противопоставена на действителността. Всяко изкуство създава собствена вторична действителност, без претенции да е част от реалната, която ние обитаваме. При всяко от тях съществува

видима или невидима материална рамка, „бариера“, която позволява буквално, а не въображаемо проникване. Материални са ръкописът и печатното копие, колкото и да е развълнуван читателят от съдбата на героите, създадени от фантазията на автора, той не може да се намеси в случващото се. За живописца нещата са пределно ясни, а присъствието на рамката на кавалетната картина само убедително го демонстрира. Разбира се, има една красива легенда за китайски художник, който толкова харесал платното, което създал, че влязъл в картината, тръгнал по пътя и се загубил... Красива, но все пак само легенда. В театъра рамката е онази въображаема „четвърта стена“, която ограничава пространството на сценичното действие, чието пресичане би нарушило неговото хармонично протичане. При киното и телевизията нещата са очевидни – материалната природа на екрана категорично изключва каквато и да е намеса в хода на действието, а т.нар. „интерактивност“ е не повече от симулиране на нещо подобно...



„ИРАЦИОНАЛНА ГЕОМЕТРИЯ“, ВИДЕО ИНСТАЛАЦИЯ, АВТОР: ПАСКАЛ ДОМБРИС, 2008

Потапянето премахва тази бариера. Довчерашният зрител излиза повече или по-малко от пасивното си състояние и се превръща в също

толкова повече или по-малко активен пряк свидетел или дори участник. Премахва се задължителната дистанция, онзи, както го наричаше Виктор Дьомин „интервал в достоверността“, който е неотменима особеност на комуникацията с произведенията на традиционно изкуство. Това би означавало категорична революционна промяна на съществуващите форми на общуване със създанията на визуалното изкуство, а това ще промени напълно и функционирането на тези произведения.

Днес не е лесно да се каже как точно ще се случи, какви ще бъдат сценариите на бъдещето и дали изкуственият интелект ще може да се справи с тази толкова сложна задача, като сценария на бъдещото зрелище, в което ще участват и образи, родени от нечия фантазия, и реални хора.

Но прогнозите са много коварно нещо и имат една особеност: най-често не се сбъдват. Няма съмнение в едно: в дигиталната технология съществува такава възможност, а щом е така, тя ще се реализира. Въпросът е кога ще се случи и как точно ще изглежда, но няма съмнение, че в дигиталното бъдеще на киното, телевизията, зрелищата и най-вече общуването с тях, вече няма да са същите.





ФЕСТИВАЛЪТ „ЗЛАТНА РОЗА“ ИЛИ ПРАЗНИК ПРЕЗ ГОДИНИТЕ

ИРИНА КАНУШЕВА

На млади години много ми се щеше да работя в телевизия. Харесвах ми динамиката, предизвикателствата, необходимостта от различни качества и умения, за да се справиш. Не ми се случи да попадна в телевизия, но попаднах в Националния филмов център в ранните години от съществуването му – края на 1995-а. И там се влюбих във фестивалите.

За някои може да изглежда кампанийно, нервно, непостоянно и изморително, но за мен организирането и провеждането на националните фестивали „Златна роза“ и „Златен ритон“, а за 15 години и на фестивала на европейските копродукции в София, са едни от най-щастливите моменти в работата ми. Като се започне от приятното възбуждане кои филми ще участват, ще ги хареса ли публиката, какво ще каже критиката, кои ще са гостите, кой ще вземе голямата награда и как ще се разпределят останалите, та през съставянето на жури с всичките му перипетии – от конфликт на интереси до чисто човешки сложни взаимоотношения. През годините видях и величия да се сричат в очите ми, и да се извършват благородни жестове на помощ към колеги. Имало е и неприятни ситуации, но и несравнимо с нищо удовлетворение, когато всичко накрая приключи достойно.

23-тата „Златна роза“ през 1996 г. беше първият ми фестивал. Отскоро бях в НФЦ, и въпреки приятелските отношения в колектива – все хора горе-долу на една възраст и на един акъл, ми беше все още трудно да се „ориентирам в обстановката“. Тръгнах със страх от това, че няма да оправдая очакванията, а се върнах влюбена във фестивалите завинаги. Тогава „Златният ритон“ в Пловдив още не беше възстановен и във Варненския фестивал участвах и документални и анимационни филми. Голямата награда „Златна роза“ за игрален филм присъдиха на „Закъсняло пълнолуние“ на наскоро починалия режисьор Едуард Захариев, „Златна роза“ за документален филм бе поделена ех аецо „Фердинанд Български“ на Светослав Овчаров и „Образ невъзможен“ на Станимир Трифонов, а за анимация голямата награда отиде при „Шок“ на Златин Радев.

Няма да забравя и прекрасната кръчма „Лаута“ и нейната сърцата собственичка, която и посред нощ слизаше при разпалените фестивалци да се срещне с тях и да почерпи. Едно заведение, което действаше като капан, защото се намираше по средата между хотел „Черно море“, където бяхме настанени и Фестивалния и конгресен център, където и досега се провежда фестивалът. Неизбежно беше на минаване някой да подвикне от масите и да се присъединиш за едно или повече питиета. Няма я отдавна, за съжаление...

А гледането на филмите... Най-новите игрални филми се показват във Варна, повечето дори не са виждани още на голям екран. Какво повълнуващо от това! Авторите гледат филмите на колегите си и търсят своето място в най-новото българско кино, корифеи и дебютанти общуват, редуват се възторзи и разочарования, в споровете може би се ражда истината, приятелства се подлагат на изпитание, но и се зараждат нови...

Фестивалът е един водовъртеж от емоции, който те залива отвсякъде и който страшно липсва, когато свърши и се завърнеш към тъжната рутина на работата в офиса.

Помня инфарктните ситуации, в които е трябвало да се вземе бързо и адекватно решение, и как когато екипът си е на мястото, това става съвсем естествено. Помня и безкрайните вечери, в които заедно с участниците разпалено сме дискутирали един или друг проблем на киното ни, пили сме ракия и вино, смели сме се шумно за ужас на живеещите наблизо варненци и винаги – винаги сме се връщали

преизпълнени с емоции. И, да, изключително важно е екипът да е професионален, да работи в синхрон, хората в него да се разбират „от половин дума“ и да си помагат, независимо кой за какво отговаря. Смея да твърдя, че екипът на НФЦ беше и все още е точно такъв.

През годините НФЦ посрещна и изпрати много директори, които бяха и директори на „Златна роза“. От първия – Димитър Дерелиев – Дарзи, през Александър Грозев, който направи опит да го превърне в мегафестивал, като го слее с „Любовта е лудост“, Александър Донев, който реши, че не бива фестивалът да е през година, защото хората го забравят и от 2010 г. „Златна роза“ се провежда ежегодно, Георги Чолаков, благодарение на когото журито стана международно, та до днешния ден, когато директор е Петър Тодоров, с когото подготвяме юбилейното 40-о издание.

Със сигурност ще има и 50-о, и 60-о... Вероятно повечето от нас вече няма да са там, но идват нови, млади колеги, пълни със сила и творчески заряд. Пожелавам им и за тях фестивалът да се превърне в любима част от работата, защото той е важна част от кинопроцеса, дава ти възможност да си „свериш часовника“ и не само да видиш цялостната картина, но и своето място в нея.

А пък думата фестивал значи празник. За мен по-вярно от това няма.





СМЕЛОТО ДОКУМЕНТАЛНО КИНО ПРОБИВА СТРАХА

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

Фестивалът в Карлови Вари е основан през 1946 г. До падането на Берлинската стена се е провеждал през една година, на ротационен принцип с Московския фестивал (за да не го засенчва), като постепенно се превръща в едно от най-щедрите, престижни и елегантни международни киносъбития. От началото на 90-те придобива ежегоден статут на провеждане, а от 1995 г. управлението му поемат Жири Бартошка (президент на фестивала) и Ева Заоралова (програмен директор), които го трансформират в модерен фестивал с богата и интересна програма в няколко секции, и с вълнуващи срещи със знаменити личности от света на киното. След като Ковид-19 разбърка фестивалните планове на организаторите през последните две години, с 56-тото си издание, фестивалът се завърна в регулярния си календар и представи съществени промени в структурата на програмните секции. Наследникът на Ева Заоралова, сегашният артистичен директор на фестивала Карл Ох, призна, че след двайсет и пет издания, програмата „East of the West“, насочена към пост-социалистически държави и целяща „да им помогне да се отърсят от травматичното наследство на несвободното артистично изразяване“, е „изпълнила мисията си и е време за промяна“. На нейно място се появи нова

състезателна секция „Proxima“, със заявка да бъде отворена към филми от цял свят с дързък кинематографичен език и да бъде втория по важност международен конкурс на фестивала.

Въпреки цялостно силната фестивална селекция тази година, най-ярко впечатление оставиха три сурови, социални и политически документални филма, които доказват смелостта на своите автори да рискуват живота си, за да документират битката за живот в условия на война, здравна пандемия и корупционна епидемия. По ирония те показват, че Източна Европа продължава да се тресе от зловещи проблеми, които заслужават вниманието на Запада.

„Мариупол 2“ на загубилия живота си по време на снимките на филма литовски режисьор Мантас Кведаравичюс (програма „Хоризонти“), „Да убиеш журналист“ (програма „Специални прожекции“) на американеца Мат Сарнецки и „Една провинциална болница“ на режисьорското трио Илиян Метев, Иван Чертов и Златина Тенева (единственият документален филм в основната конкурсна програма „Кристален глобус“, който спечели наградата на Екуменическото жури) ни пренасят в реалните граници на ковид отделение в малка кюстендилска болница, в скривалище в покрайнините на обсадения от руснаците Мариупол и в увредената от безграничната безскрупулност словашка политическа среда, обвързана с олигархични кръгове. „Да убиеш журналист“, провокиран от разстрела на Ян Куцяк през 2018 г, е изключително задълбочено и безстрашно разследване на разложената от корупция словашка политическа и съдебна система (съвсем аналогична с българската). Въпреки намерението да представят обективно наблюдавана реалност, водени от хуманност и човешка емпатия, авторите на „Мариопол 2“ и „Една провинциална болница“ стигат още по-далече: прекосяват формалната граница между *cinema direct* и *cinema vérité*, като по този начин надскачат ролята си на наблюдатели, за да помагат. Защото истински смелото документално кино пробива страха, а достойното поведение в екстремни условия се познава по готовността за прекрачване в зоната на риска.

В следващите редове разговаряме с Илиян Метев, Златина Тенева и Иван Чертов за естетическите, социални и чисто човешки измерения на изследваната от тях тема.

Доколко вашият филм е cinema direct, директно наблюдение?

Илиян Метев: Първоначално искахме да запечатаме неподправени ситуации от ежедневието в болницата, така, както се случват. Тъй като снимачният период беше дълъг, около седемдесет дни, Златина и Иван, които работиха на място, естествено се сближиха с персонала и пациентите. Имахме заснети спонтанни, дори остроумни разговори между тях и пациентите, които решихме, на избрани места, да включим във филма. Покрай това, да, подходът в голямата си част е документално наблюдение, но в избрани моменти не скриваме присъствието и на екипа.



ЕДНА ПРОВИНЦИАЛНА БОЛНИЦА (2022, РЕЖИСЬОРИ ИЛИЯН МЕТЕВ, ЗЛАТИНА ТЕНЕВА И ИВАН ЧЕРТОВ)

Иван Чертов: Аз бих го нарекъл директно наблюдение. Според мен присъствието на камера в пространството влияе на хората наоколо, но това не значи, че не се запечатва автентичността им. Това, което сме заснели, е това, което виждахме там. Не съм си мислил, че филмът ще изразява конкретна позиция или мнение. Винаги съм си го

представял като поглед върху хората и пространството и начин, по който да потопа зрителя в тази атмосфера.

Златина Тенева: Филмът ни е директно наблюдение, с което се опитахме възможно най-достоверно да запечатаме живота в болницата. Абсолютно минималистично откъм техника и екип.

Какво е вашето разбиране за намеса и авторско присъствие в документалното кино от етическа и естетическа гледна точка? Доколко то зависи от конкретната ситуация – в която например можеш да захвърлиш камерата, за да помогнеш на пациент? Какви вътрешни етични и естетически правила следвахте при създаването на филма?

Илиян Метев: Това е фундаментална дилема в документалистиката. Да помогнеш или да заснемеш нещо вълнуващо, което без теб би останало завинаги невидяно. Ако става въпрос да спасиш човешки живот, разбира се, би трябвало да захвърлиш техниката. Но в много ситуации ние нямаме компетентността реално да спасим живот. Често нашите усилия са по-смислено вложени да заснемем и предадем на публиката всичко това, което можещите дават, спасявайки човешки животи. Предпоставка за заснемането на подобен тип ситуация е изграденото доверие и респект между екипа и хората пред камерата, медици и пациенти.

Иван Чертов: У всеки от нас има нещо като морален компас, който насочва действията ни спрямо ситуацията. От естетическа гледна точка е подобно, тъй като там вкусът и индивидуалната чувствителност определят „характера“ на кадрите. До голяма степен избягахме да снимаме пациенти и ситуации, които бяха визуално твърде груби или провокативни. Стремяхме се да снимаме около тях, така че да се усеща атмосферата или реакциите на хората наоколо. В по-интензивните моменти бях нащрек постоянно да захвърля камерата или да я предам на Злати, докато помогна за нещо, а тя да се опита да хване момента. Обикновено това бяха ситуации, които изискваха физическа сила. Отначало имах притеснения относно позиционирането ни, понеже пространствата не бяха големи и още не бях свикнал с рутината и действията на медиците. Снимането беше с еднакъв приоритет с това да окажем помощ при необходимост. Често повтаряхме на всички, че ако имат нужда от съдействие, могат да разчитат на нас. Бяхме си станали близки с много от хората в

болницата и за нас беше важно да знаят, че също сме хора, а не седим само със скръстени ръце, докато не се случи някой по-интензивен или пикантен момент, който да хванем.

Златина Тенева: Присъствието ни във филма е нещо, което се формира естествено в процес на снимане и в което, в началото, не бяхме много сигурни. Докато снимахме, Илиян монтираше паралелно, и всъщност той беше този, който предложи да заложим това като мотив. Никога обаче не е било нещо нарочно, раждаше се натурално в ситуацииите - пациент да ни говори, докато снимаме, медик да ни помоли да ударим едно рамо при носения... Мисля, че в крайна сметка присъствието на екипа, ако е деликатно, може да подсили усещането за свързаност пред зрителя, внася още човешки нюанси. По време на снимките сме се опитвали да помагаме и това си е бил чисто човешки порив. Някой път от интерес (например как се подготвят банки с разтвор за пациенти), друг път от нужда (когато трябва още чифт ръце за пренасяне на болен), а някои пъти дори и от скука... Винаги бяхме на линия и те знаеха, че могат да разчитат на нас за разни дребни задачи. Беше важно все пак и да отразим каква е действителността - в интензивни периоди, какъвто беше пандемията, дефицитът на кадри се усеща.



ЕДНА ПРОВИНЦИАЛНА БОЛНИЦА (2022, РЕЖИСЬОР ИЛИЯН МЕТЕВ, ЗЛАТИНА ТЕНЕВА И ИВАН ЧЕРТОВ)

Имахте ли предварителни наблюдения, проучвания и очаквания и как те се срещнаха с реалността в болницата?

Илиян Метев: Преди началото на пандемията правих проучвания със Златина за документален филм за акушерството в България. Тя ми помагаше като асистент. Но когато удари ковид вълната, аз се озовах в локдаун в Англия и беше ясно, че проектът за акушерките по това време не може да се случи. Покрай него имахме много впечатления и контакти в медицинския сектор и до някаква степен бяхме набрали енергия да направим филм в болница. Решаващият импулс беше, че усещах, че този филм може да бъде много въздействащ и полезен. Всеки зрител би могъл да усети сериозността и новата реалност на това, което се случва в една болница. Въпреки това имах и много съмнения, тъй като темата беше толкова преекспонирана. Решаваща беше подкрепата на моята партньорка Бетина Ип, която ми даде увереността, че ние можем да направим нещо различно. Понеже нямаше как да се прибера, предложих на Златина да работим заедно като ко-режисьори върху този проект. При това държах тя да знае, че ако тя се притеснява от здравословен риск или прекалено психическо натоварване, има свободата да се оттегли от продукцията по всяко време, когато поиска. Спряхме се на болницата в Кюстендил и заради отзивчивостта и топлотата, с която ни посрещна директорът на болницата д-р Величков, както и другите медици от персонала. Снимките започнаха почти веднага, знаехме, че сме в екстремна ситуация и нямаме време за губене. Иван се включи първоначално като оператор, но с времето неговият принос при комуникациите с пациентите беше естествен и важен, затова предложих и на него ролята на ко-режисьор в тази продукция. Снимките продължиха по – дълго, отколкото първоначално се надявахме. Нашият екип не само трябваше да е малък и колкото може по незабележим, но и трябваше време да свикнат с него и да бъде приет с доверие в отделението.

Златина Тенева: Снимките започнаха кажи-речи спонтанно, в този смисъл реални проучвания на терен нямаше. Проведохме разговори по телефона с доста болници в страната, отидохме на няколко пробни смени, но за късмет доста бързо успяхме да припознаем в кюстендилската болница нашето местенце. Малък град, пациенти и

медици, които нерядко са дългогодишни познати, колеги, роднини, но преди всичко - директорът на болницата д-р Величков. Той прие нас и идеята за филма отворено и безрезервно от самото начало. Той първи ни допусна. Аз лично очаквания към болницата и снимачния процес в нея не съм имала. Най-малкото, защото до началото на снимките, най-дългият ми престой в болница беше един-преглед-време.

Пандемията продължи дълго и премина през различни етапи: пикове и спадове. Как оценявате нагласите на българското общество към тези процеси, може ли то да се справя с големи кризи, като се има предвид, че вече естественото ни състояние е да живеем в криза – социална, политическа, икономическа, глобална. Какви са личните ви наблюдения от срещите и общуването с пациентите и медицинските екипи?

Иван Чертов: Обществото е интересен организъм, който има изключителни адаптивни способности. Мисля, че и към пандемията има адаптивност, и към другите видове кризи също. Още от началото възприемах тези трусове като предизвикателство и бях наясно, че ще имат изключителен негативен ефект, но се надявам, че въпреки това ще има и позитиви.

Златина Тенева: Едно от най-важните качества на живите същества е умението да се адаптират. Тук не беше по-различно. Форсмажорна ситуация, медиците се мобилизират психически и физически, пациентите се лекуват, роднините помагат... Не съм сигурна какво точно би значело едно несправяне с криза. Някак трябва да се излезе от ситуацията, както колективно, така и индивидуално. Въпросът е какви сме, когато сме излезли от нея, какво сме научили от нея, как се справяме по-добре следващия път. Нека вземем за пример пандемията - какво ни показа тя (нещата ги знаехме и отпреди, но в екстремни ситуации още по-ясно проличават): недостатъчно медицински персонал, липса на млади кадри, недоверие в здравната система... Като народна поговорка е, всички го знаем. Въпросът е какво правим.

Как скъсихте дистанцията с героите? Лесно ли беше да убедите пациентите да се снимат? Какъв беше подхода ви към тях?

Иван Чертов: Трябваше да прекараме известно време в стаите при пациентите, които си набелязвахме предварително. Хората се задържаха около седмица в ковид отделението, в случаите, когато се „излекуват“ естествено. Стремяхме се максимално бързо, още от постъпването им да сме при тях, за да следваме по-обстойно целия им престой. Повечето хора нямаха против да се снимат. Ние директно им казвахме, че правим филм за медиците и болницата, и че сме прекарвали вече известно време там. Често се срещахме с пациентите, понеже помагахме, като например, внасяхме в стаите багаж или храна от роднини и близки.

Златина Тенева: Повечето хора бяха изначално отворени към нас. Разговаряхме с новите пациенти, старите вече ни познаваха, медиците бяха свикнали с това да се мотаем с техниката наляво-надясно... Пациентите (с много малки изключения) наистина оценяваха колко грижи се полагат за тях и одобряваха това, че се опитваме да отдадем уважение към труда на медиците. Естествено имаше и хора, които по лични съображения не искаха да бъдат снимани, но например нямаха против да сме в стаята, когато снимаме съседите им по легло. По време на снимките, доколкото се опитвахме да отразяваме в максимална пълнота ситуацията, дотолкова и бяхме с ясно съзнание какво искаме да оставим извън кадър. Не търсехме ужасяващи картини и се опитвахме с деликатност и уважение да подхождаме към ситуацииите на страдание. Имало е и някои красиви лични моменти на пациенти, на които сме ставали свидетели, но които не сме нарушавали, въвеждайки камера. Някакво постоянно търсене на баланс...



ЕДНА ПРОВИНЦИАЛНА БОЛНИЦА (2022, РЕЖИСЬОР ИЛИЯН МЕТЕВ, ЗЛАТИНА ТЕНЕВА И ИВАН ЧЕРТОВ)

Едно от най-големите постижения на филма е представянето на битката за живота като делнично занимание. Без патос, без апломб, като ежедневно усилие. А когато смъртта дойде, тя отново се оглежда като делничен акт – с механичното събиране на вещите на починалия, с оправянето на леглото му, за следващия пациент. И в това няма нищо цинично – това е житейският цикъл. Съзнателно ли търсехте този прочит?

Илиян Метев: Гледайки заснетия материал в началото на монтажа, си помислих колко недраматична и естествена изглежда често смъртта в тази болница. Нещо повече от житейски цикъл. Хората почиват в стаите в тишина, измежду останалите пациенти. Някои видимо не показват емоции, медиците си вършат работата, някои пациенти разговарят по телефона, други четат или просто си лежат. Мисля, че тази така наречена естественост на смъртта се дължи частично на това, че филмът ни показва време и място с изключително висока смъртност, и медиците просто нямат сили, дори време да преживяват всичко, което им се случва на работното място. Но не трябва да си правим илюзии. Под повърхността нещата изглеждат различно. Според мен при много от медиците има дълбоко натрупване на преживени тежки съдби, на чувства за отговорност, на съмнения в себе си дали достатъчно са направили. Всеки от тях е различен, но много от тях носят тези неща завинаги със себе си.

Иван Чертов: Едва ли преди да прекараме известно време в болницата си представях, че нещата стоят абсолютно така. Всички бяха натрупали много умора. Такава беше ситуацията. Работата в отделенията беше в извънреден режим, който търпеше постоянни промени заради нови наредби. Много ми беше интересен контрастът между двете страни – на медиците и на пациентите. Пациентите си бяха в техните си стаи, там сякаш времето беше друго. Всички влизаха притеснени, уплашени или тъжни. От другата страна бяха медиците, които в пиковите моменти приличаха на добре смазана машина, която няма право на почивка. Що се касае до прочита, за мен всички бяхме еднакво настроени към това как ще бъде изобразен светът в болницата.

Златина Тенева: Макар контекстът да е пандемия и средата да е болница, все пак е ежедневието за медиците, по някакъв начин и за пациентите. Ние запечатвахме това, което беше.



ЕДНА ПРОВИНЦИАЛНА БОЛНИЦА (2022, РЕЖИСЬОР ИЛИЯН МЕТЕВ, ЗЛАТИНА ТЕНЕВА И ИВАН ЧЕРТОВ)

Каква беше предварителната визуална концепция – за изображението, за визуалния стил на филма? Как избрахте цветовата гама?

Илиян Метев: От началото беше предизвикателство, че лицата на хората в болницата са често скрити зад маски и костюми. Въпросът беше дали това предизвикателство може да се преобърне в нещо положително, така че в избрани моменти, където махат маските, лицата им и израженията им да изпъкват с повече сила. Обсъждахме къде е добре да има близки кадри, къде да е по-общ план, къде да е статична камерата и къде да е от ръка. На места съзнателно искахме да следим реакциите на лицата на определени пациенти по време на визитациите. В крайна сметка, частично градохме върху първоначалните си идеи, резултатът е комбинация от първоначалните планове и сравнително спонтанна реакция върху случващото се. Бих казал, че това, което обединява визуалната стилистика е, че често камерата остава неподвижна за продължително време и много неща остават извън кадър. При цветовете се старяхме да избегнем стерилно болничната атмосфера, но да намерим дискретно топли нюанси, които по някакъв начин да отразяват това, което изпитвахме към хората. Мисля, че Тодор Тодоров, който направи цветните корекции, много добре ни разбра и допринесе съществено за едно по-деликатно усещане за нашата провинциална болница.

Иван Чертов: Мислил съм си за семплота. Едновременно за стилизирани композиции и непретенциозни кадрирования. Стремяхме се към спокойствие и съзерцание, понякога без излишно движение. Водещото в гамата беше да се усеща топлина и да изглежда натурално, опитахме се да отнемем частично от тежкото болнично усещане и студенината.



ИВАН ЧЕРТОВ И ЗЛАТИНА ТЕНЕВА

В повечето случаи документалното кино не се нуждае от големи екипи, но как се прави филм буквално от трима човека? Как функционираше вашият екип? В какви периоди снимахте и как организирахте процеса на работа?

Илиян Метев: Творческото ядро на филма беше от трима, но беше безценен креативният принос на нашия саунд дизайнер Иван Андреев, саунд ре-рекординг миксер Адриан Ло и колорист Тодор Тодоров. Без тях филмът ни нямаше да има същия вид, а и те се раздадоха напълно. Също така нашите копродуценти Ингмар Трост и Мартичка Божилова имаха съществен принос, особено по време на монтажа. Всички те са неразделна част от нашия екип. Самите снимки бяха осъществени от Златина и Иван, които приблизително 70 дни прекараха на място в болницата. Аз режисирах online и ние ежедневно, ако се налагаше и по-често, обсъждахме вече заснетия материал и плановете за следващите снимачни дни, как и какво трябва да се снима още, какво да се повтори, какви моменти да се

изчакат, какви персонажи да се изтъкнат. Беше ценно и важно, че реално можех да започна с монтажа паралелно със снимките. При трима ко-режисьора е неизбежно да има различия при обсъжданията. Противното би било даже странно. При повечето важни творчески решения, свързани със снимките и монтажа, обаче стигаме почти винаги до общ резултат единодушно. При пост-продукцията ни беше по-трудно. При мишунга често трябваше някой от нас да приема компромис. Въпреки това мисля, че филмът е завършен с учудващо единна визия.



Иван Чертов: Прави се с желание. Много желание и любов. Макар да минава твърде често през етапи на отвращение и крайно нежелание. Мисля, че за такъв филм е важно да е с минимален състав. Така хората се адаптират по-лесно. Не им навлизаш с купчина апаратура и екип. В такъв състав е и по-свободно придвижването и организирането на снимките. Първоначално започнахме с няколко пробни и проучвателни снимачни дни през ноември и две седмици през декември 2020 г. Изпращахме заснетия материал всеки ден на Илиян, който беше в Англия и говорихме за това какво сме видели и научили, какво сме снимали, с кого сме се запознали, какво може да се стремим да търсим и как да стигнем до него. Всеки ден правихме план за следващия ден. Чак в по-късен етап вече имахме малко повече яснота за действията ни за няколко дни напред. Илиян отсяваше и работеше с материала, докато ние снимахме и

обсъждахме с кои хора може да работим по-задълбочено. Най-интензивно снимахме от март до май 2021 г. След това се връщаме в Кюстендил само за по няколко дни. Имаше доста моменти, в които бяхме емоционално и физически изтощени да стъпваме в болницата и си вземахме почивки през няколко дни или за по няколко дни..



„Една провинциална болница“ е съвместна продукция между България и Германия в лицето на Мартичка Божилова („Агитроп“), Илиян Метев („Шакона филмс“) и Ингмар Трост („Сутор колонко“, Германия). На какъв етап се включиха продуцентските къщи на Мартичка Божилова и Ингмар Трост и каква беше тяхната роля и подкрепа?

Илиян Метев: Мартичка и Ингмар се включиха от самото начало. Финансирането на този филм се оказа изключително трудно и в крайна сметка остана почти изцяло самофинансиран от продуцентите. Една от причините за ниското финансиране бе, че не можехме да чакаме. Много подобни проекти се финансират след 1,2,3 години, тук нямаше време за чакане. Разбира се, всички пробвахме да кандидатстваме, където можехме. Жалко беше, че от България не дойде никакво финансиране, което допълнително усложни международното финансиране, защото то почти винаги се гради върху

локалното. Беше много ценно, че можах да пренасоча средствата от друг мой Европейски проект и че спечелихме награда за постпродукция на Европейския „Work in progress“ форум в Кьолн. Извън „практичната част“, Мартичка и Ингмар следяха от близо монтажа на филма и допринасяха със съвети и идеи, същевременно имайки доверие и на нашата визия. Те също имат съществен принос за това филмът да бъде показан на селекционерите от фестивалите в Карлови Вари и Сараево.

Българското кино в криза ли е? Отношенията в общността стават все по-токсични. Според вас какво е необходимо, за да има здравословен производствен процес – кои са най-основните проблеми в момента и решими ли са те?

Илиян Метев: Хубавото е, че почти всяка година излизат интересни български филми. Аз съм силно впечатлен, например, от филма на Павел Веснаков „Уроци по немски“ или „Февруари“ на Камен Калев. С интерес очаквам предстоящия филм на Ралица Петрова. Също така Петър Вълчанов и Кристина Грозева снимат нов филм. Покрай присъствието на такива автори, мисля, че киното ни от творческата си страна далеч не е в криза. Разбира се има ежедневни предизвикателства около финансирането. НФЦ има нов директор. Нямам поглед върху последните развития в институцията, но много ми се иска и се надявам нещата там да вървят към подобрене. Относно токсичните взаимоотношения и токсичния език в българската кино общност, за които все повече се говори и явно има защо: за жалост и аз наблюдавам отблизо, откакто работя в киното в България, тези неща. Това се случва на различни нива: дали между режисьори или продуценти от гилдията, или между членовете в една снимачна продукция. Нашата кинообщност е малка и ежедневно чувам колеги да се обиждат, правят се интриги, злослови се зад гърба на другия. Наблюдавал съм не малко случаи на „булийнг“, расизъм и сексизъм. Плашещото е, че това ниво на взаимоотношения тук се възприема често за нормално и е едва ли не част от нашата „култура“. В Англия и Германия, където също работя, във все повече продукции се обръща внимание и се въвежда култура на „нулев толеранс“ към такива токсични явления. Ако някой си позволява да се държи без респект, да прави интриги и трови атмосферата на работа, може да бъде директно отстранен от проекта, като това е част от договора за

работа. Подозирам, че при нас въвеждането на подобен „нулев толеранс“ би било посрещнато с подигравка но смятам, че е важно по-внимателно да се замислим върху тези неща, които тровят всеки творчески процес. Съжалявам, че в миналото не съм реагирал по-консеквентно, когато съм бил свидетел на такъв тип поведение. Колко по-смислено би било да си концентрираме усилията, за да творим.

Иван Чертов: Малко е смешно дори. Необходимо е да има устойчива културна политика. Необходимо е да има повече достъп до средства, както и повече средства за финансиране на изкуство. Повече шансове за повече хора. Има нужда и от повече и по-интелигентна публика. Не съм сигурен дали може да се говори за единна общност в нашата страна. Това също липсва и е малко тъжно.

Златина Тенева: За мен средата е още нова, честно казано, от едва две години се занимавам с кино в България и все още съм в процес на опознаване на средата. Досега съм имала късмета да работя основно с хора, които са отворени, помагачи, отдадени и вдъхновяващи. Мисля, това е здравословна среда, макар и от скромния поглед на малките ми мащаби. Това да си нов и да имаш енергия и любопитство, това отсреща някой да те посреща с опита и желанието си да сподели, да поднесе критиката си с разбиране, да те поощри. Животворно е това, мотивиращо. Също се замислям сега за уважението. Колко е важно да уважаваме създаденото от другия, вложеното. Това не значи да го харесваме. Две различни неща са. Уважението към труда на другия също. Всички в тази индустрия знаем колко изискваща и изтощаваща може да бъде работата около и по време на филм.

Какво мислите за съвременното документално кино – какви са тенденциите в глобален план; доколко и как българското документално кино се вписва в този контекст?

Илиян Метев: Разнообразни. Почти е клише да се говори, че тенденциите са към по-комерсиални и по-бързи продукции. Понеже с онлайн платформите се променя пазара, телевизиите поемат все по-малко рискове в глобален мащаб. Но това не винаги е така. Покрай промяната на пазара има и достатъчно изключения. Румънският филм „Колектив“ на Александър Нану е пример за филм, направен с много търпение и смелост, разобличаващ големи прикрити корупционни схеми. Този филм достигна много голяма публика. (за жалост не и в

България, въпреки че темата за колективна корупция и бягане от отговорност е повече от релевантна и при нас!). Филмите на Минервини пък рушат границите на разбирането колко близо можеш да стигнеш до личния живот на твоите герои. Той заснема лични взаимоотношения с интимност позната само от игралните филми. Може да се каже, че напук на общите тенденции и трудното финансиране, редовно излизат творчески интересни и човешки филми.

Иван Чертов: Има технологично развитие, което помага за визията и стилистиката на филмите. Камерите стават по-достъпни и най-различни, авторите ги ползват по интересни начини и се появяват страхотни картинки. Много документални филми са сглобени от материал от разнородни носители или камери. Има голяма свобода и това е страхотно.

Златина Тенева: Мисля си за красотата на деликатните неща, наблюденията на човешкото с разбиране, които ни позволяват да се съпреживяваме един друг. Това може да е доста неудобно понякога, особено за гледане, защото не поставя твърде конкретни контури и оставя повече пространство за търсене. Не знам дали е тенденция, но пък виждам и някои български филми, които създават такива пространства. Мисля, че това е смело.

Какво е необходимо според вас, за да се получи филм, извън шаблоните, който да бъде автентичен и искрен във формата и съдържанието си и да носи авторски почерк?

Илиян Метев: Това, което е автентично за един, не е за друг. Но според мен шаблоните често се избягват автоматично, ако сме отворени към изненадите на реалния живот. Само тогава забелязваме, например, колко непредсказуемо, дори противоречиво разговаряме и подхождаме като хора. Колко неща оставяме недоизказани. Във филма ни има един момент, където д-р Попов разговаря със сестрите и се кани почти за физически бой с пациент, който твърдоглаво отказва лечение. Има много енергия в сцената защото въпросът е на живот или смърт. След като докторът влиза в стаята при пациента обаче, омеква и го убеждава да си сложи маската не с насилие, а с емпатия. Поведението на д-р Попов и емоционалният му прилив от едно в друго състояние е естествен, неочакван и няма как човек да си го измисли. Той се дължи на

комплексността на тази реална ситуация. Нямам рецепта за авторския почерк и не мисля, че нарочно трябва да гоним такъв. До някаква степен, от само себе си, се изгражда авторския почерк, ако сме безкомпромисно честни към себе си в това, което решаваме да включим или да изключим от филма ни. Всеки има различен афинитет към това. Един мой преподавател казваше: „Представи си, че при всеки „кът“ си рискуваш живота. Мисля, че е важно със сериозност да се подходи към нашия занаят, стремейки се към най-доброто, без обаче да ни парализира присъствието на външни фактори, дори „грешки“. Парадоксално, по някой път те имат най-голям чар.

Иван Чертов: Силен автор, интересна тематика и креативен поглед. Киното е колективно занимание. Всеки има своя важен принос към финалния резултат. Мисля, че връзката между продуцент и режисьор е от изключително значение. Това са хората, които първи започват да тикат каруцата по един дълъг път. Важно е да са в синхрон. Важно е продуцентът да разбира естетиката, визията, намеренията и подхода на режисьора, както е и важно да оказва съдействие в постигането на горепосочените.

Златина Тенева: Да обичаш темата си, да си любопитен към нея, да не те е страх често да проверяваш границите ѝ. Мисля, че когато човек е съзнателен в създаването на нещо, било то филм или друго, когато даде възможност на живота да бъде такова, каквото е, на порива и интуицията, тогава няма начин да не се раждат автентични творби. Приемам „авторски почерк“ като част от уравнение. От другата страна, на равното стоят усещанията на творещия, погледът му към света, подходите му и живата материя, с която се сблъскват.



Как беше приет филма в Карлови Вари и Сараево и кои са следващите фестивални спирки на филма? Каква е съдбата на един документален филм с подобна тематика след фестивалния му живот? Има ли интерес към филма от български, европейски и световни дистрибутори?

Илиян Метев: След премиерата в Карлови Вари филмът получи положителни отзиви в Скрин Интернешънъл, Синетропа, Филм Комент и други. Много хора споделиха, че са били докоснати от филма, между тях и медици, които казаха, че много достоверно е отразена тяхната реалност. Но имаше и хора, които напуснаха салона. Знаем, че филмът е тежък, изисква търпение. На някои хора ще им допадне, а на други не. Особено при нашата чувствителна тема, въпреки че съзнателно избягваме политически ъгъл върху нея, това е нормално. Относно фестивалния живот, засега имаме около пет – шест други покани от доста престижни фестивали. В разговор сме с няколко дистрибутори, и би било чудесно някой с отношение да представя нашия, надявам се стойностен, филм.

Златина Тенева: Мисля, че беше приет добре. Имаше активен Q&A, задълбочени анализи и интерпретации. Мисля, че филмът намери свои хора, с които да се свърже и на които да говори. Вярвам, че това

намиране ще продължава и на другите му фестивални спирки. Сега ни предстоят още няколко важни и интересни фестивала в Европа, а оттам насетне ще видим.

Иван Чертов: Изключителен шанс е, че успяхме да покажем филма в толкова кратки срокове. Съмнявах се, дали на хората въобще ще им е до филми за или свързани с ковид. Макар че е чувствителна тематика и присъства предубеденост, повечето хора реагираха много адекватно и позитивно, филмът се хареса и се цени. За мен беше интересно и вълнуващо да чуя от различни хора, че това е важен филм, или че е изключителен. Голяма частица от мен е вложена вътре и се радвам. За съжаление, у нас рядко се прожектират документални филми от минали години. Чудесно е, че вече има повече фестивали за документално кино и има по-голяма възможност за срещи с публиката. Не съм убеден каква съдба би имал филмът, след като се заобикаля тук-там и у нас. Не знам какво ще стане с него след две години или три. Надявам се, че ще привлечем дистрибутор и че повече хора по света ще надникнат зад вратите на болницата в Кюстендил. Винаги ще си остане един документ за времето и пространството.





ВЕЛИСЛАВ ПАВЛОВ, ДВАДЕСЕТ ГОДИНИ ПО-КЪСНО

ДИМИТЪР САРДЖЕВ

РАЗГОВАРЯ С АКТЬОРА ВЕЛИСЛАВ ПАВЛОВ

Да се върнем към времето на „Идиот“ на Деси Шпатова, колко време мина оттогава, дваисет години?

Бях в трети курс в НБУ.

Какво, според теб, се промени от онова време досега?

Със сигурност едно от най-важните неща е възрастта. Когато човек е млад, това определя всичко. Много по-смел си, много по-незнаещ, много по-любопитен, всичко е много интересно. Чувството за това, че пред теб сякаш всичко предстои. Другото са подробности от пейзажа, политически, икономически, но по-важното е това – енергията, която имаш, срещите, които правиш.

Хората, от които съм се учил, са режисьорите, с които съм работил. И първите, които срещнах, бяха определящи – Деси Шпатова, Мариус Куркински и т.н. да не ги изреждам, че ще изпусна някой. Вярвам, че истински се учиш именно от такива срещи, а не докато теоретично усвояваш някаква материя.

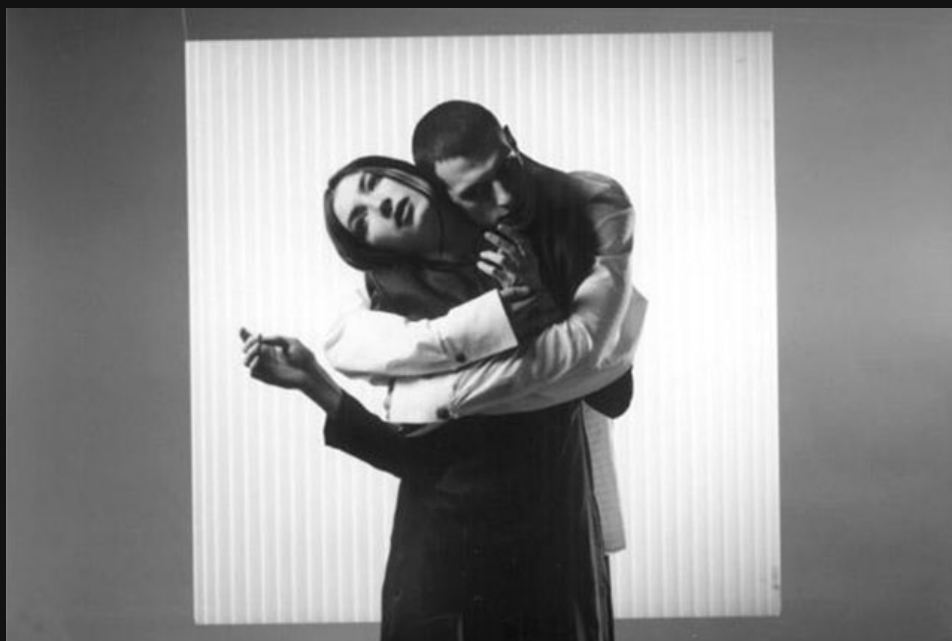


ВЕЛИСЛАВ ПАВЛОВ, 2018, СНИМКА: ВАЛЕНТИН ДАНЕВСКИ

Спомням си, че няхах никаква идея какво и как ще стане. Представлението имаше много зверски финал, беше неистово. Той се случи на една репетиция, тръгна от опит – хвърляш се и каквото стане. И когато го направихме, Деси ме попита: „Това е страхотно, но ще можеш ли да го повториш“? И аз веднага ѝ отговорих утвърдително, но се оказа много трудно. Помня, че до края най-добрият финал беше този на репетицията и може би после на премиерата. След това ние играхме може би десет пъти, но то ставаше все по-трудно за постигане. И причината беше моята неопитност. Защото нещо си направил, но не си много наясно какво го е възбудило и как да го постигаш отново, всеки път през моториката си, през психофизиката си.

За мен това беше голям урок. Освен това, партньорството с такива актьори като Снежина Петрова, Светлана Янчева, Койна Русева, Пьотр Кшемински, Лилия Маравиля, Ники Мутафчиев – всичко това беше голям урок.

Сега! Гледам и сега да е така. Не спирам да се уча, от колегите си, от режисьора, от ситуацията. Опитвам се да се поставя в позиция, в която нямам готови неща... Не си намислям предварително ролята, да съм чист, да няма паразитни шумове около мен!



ВЕЛИСЛАВ ПАВЛОВ И СНЕЖИНА ПЕТРОВА, „ИДИОТ“, РЕЖ. ДЕСИСЛАВА ШПАТОВА, 2000



СЪС СНЕЖИНА ПЕТРОВА, „ПСИХОЗА 4,48“ ОТ САРА КЕЙН, РЕЖ. ДЕСИСЛАВА ШПАТОВА, ТР „СФУМАТО“, 2005

Как продължи след този силен дебют?

Получих покана от Мариус (Куркински) за „Кралят-елен“ по пиесата на Карло Гоци – едно представление, което имаше дълъг живот и беше хубаво, поетично!

Какво се иска от човек , за да се занимава с тази професия! Искушенията да се откажеш не са малко, особено от материален характер?

Този въпрос ме занимава, особено сега. Когато навлизаш в друга възраст, започваш да виждаш нещата от друг ъгъл. Може би е някаква вяра, не знам... Не знам дали съм успял в това, но желанието да си играеш, да си част от компания, в която ти се иска да си играеш... да си играеш насериозно. Пък и това да го правиш през други хора, това е голямо предизвикателство. Струва ми се, и това е важно, че удоволствието да си играеш не е изчезнало.

Това е близо до детството, какво те насочи към актьорството?

Сега сигурно мога да го формулирам по друг начин, но тогава, като дете, сигурно е било в главата ми да бъда част от някакви филми, да бъда част от света на филмите. Да работиш нещо, което е игра и ако имаш късмет, да те обичат за това, което правиш, та даже и да ти плащат на всичко отгоре... Да минеш през неща, които в живота никога няма да ти се наложи да правиш, говоря за големите страсти – силно да обичаш, много да скърбиш, да се докоснеш до смъртта и това да бъде значимо за хората, да резонира в тях.

За каква професия мечтаеше като дете?

Исках да работя в гората, да съм сред природата, да мога да виждам животни. И досега съм такъв, много ми е важно да общувам с природата.

Какво помниш от онова време?

Помня, че гледахме много филми. В киното в Берковица, тогава салонът ми изглеждаше огромен и гледахме един и същи филм по няколко пъти на седмица. Обожавахме уестърните, разбира се. Клинт

Истууд, филмите на Серджо Леоне, помня колко ме впечатли „Мечката“ на Жан-Жак Ано. Гледах го три пъти, направо бях на седмото небе. Имаше мечка, жива играе във филм, страхотно впечатление ми беше направил този филм. Освен това, четяхме много приключенска литература. Разбира се, френските филми с Белмондо и Ален Делон. Може би, покрай харизмата на тези актьори, съм си давал сметка, че ходя да гледам филмите заради тях. Оттам идва този момент, че „Искам да съм като него“. Ти виждаш този свят, който е примамлив, виждаш някаква свобода в него и всичко това беше много различно от оня пейзаж, който имахме тук, в България, в Берковица...

Това беше някакъв мотив да се загледам в тази посока, да си мисля „какво ли би било, дали би било възможно!?“. Гледаш всичко това и не мигаш. Те ни бяха и нещо като училище, в което се възпитавахме, с морала си, с философията, която героят изповядва..., а и всеки иска да е този герой.



ВЕЛИСЛАВ ПАВЛОВ, ЛИЧЕН АРХИВ, СНИМКА: БОРЯНА ПАНДОВА

Какво ти помага, когато се изправиш пред някаква трудна задача в работата си?

Вярвам в простите неща и в простите решения. В този смисъл разчитам много на текста, после на партньора си и на режисьора. Те са ми опорните точки, с които подхождам към задачата! Обичам и прости конкретни задачи, с тях бих искал да започвам, после, колко ще се усложнят нещата или пък докъде ще стигна, не се знае, но да се тръгва от нещо просто. Понякога то може и да е предмет, обект, който да се превърне в твой партньор, който да те провокира да фантазираш. Важно е актьорът да има онази смелост, която да те кара да опитваш всичко, дори и глупости, дори и да се излагаш... Защото, по принцип, страха да не се изложиш го имаш, да не се изложиш..., но се стремиш да го преодолееш, в теб един глас казва – дай, изложи се, защото нещо от това може да излезе, т.е. да стане!



С РЕЖИСЬОРА ДИМИТЪР ГОЧЕВ СЛЕД ПРЕДСТАВЛЕНИЕТО „КАФЕ И ЦИГАРИ“, РЕЖ. ДЕСИСЛАВА ШПАТОВА, ТР „СФУМАТО“, 2006

Да стане добро, да придобие някакъв смисъл. И това е моментът, който често се коментира, все едно да се забравиш... Да нямаш онези скрупули, които един нормален човек в обществото би имал. Да кажем, като някакъв етикет, които той е научен да спазва, да е приличен. В обществото така и трябва да бъде, не може да е джунгла, но на сцената това не работи. Там е възможно да има всичко! И пак ще се върна към това, че е важно да имаш партньори, с които да искаш да си играеш, за да можеш да превърнеш тия глупости в нещо, което е значимо.



ВЕЛИСЛАВ ПАВЛОВ, ЛИЧЕН АРХИВ, СНИМКА: ГАЛЯ ЙОТОВА

Какво от очакванията, които имаше, когато беше на двайсет, се сбъдна и какво не?

От моите очаквания голяма част се сбъднаха. Те бяха свързани с това да съм в тази професия, хората да искат да работят с мен (което значи нещо) и да снимам. И всичко това се случи.

Особено в киното. Някой ме беше пратил да си дам снимки, знаех добре английски и постепенно започнаха да ме канят.

Иначе помня, че бяха много бедни години, но като си млад, когато си студент и нямаш кой знае какви отговорности, освен да учиш, то не беше важно – колкото има, толкова. Друго беше важното, че учиш, че големите неща тепърва ще се случват.

Помня, че имаше въздух за свободни сцени, за свободни проекти, появиха се млади режисьори, които работеха извън репертоарните театри. После усетих, че това се затвори и прекъсна, сякаш не се разви. Не искам да обвинявам никого, едва ли някой е направил нещо, за да стане по-зле. Всеки е действал според собствените си разбирания кое е добре, но това усещане за свобода в работата изчезна.



„ОТПЛАТА“, РЕЖ. ИВО СИМЕОНОВ, НОВА ТЕЛЕВИЗИЯ, 2012

Работил си с големи имена в Американското кино, какво ти даде тази работа?

Спомням си един филм с Бандерас и с Морган Фрийман. Вече имах малки епизоди с тях, с реплики. Операторът беше аржентинец. Един ден дойде, чукна ме по рамото и каза „Спокойно, ти си вече един от нас“, което на мен ми прозвуча като „Спокойно, справяш се“ и това ми даде самочувствие, че това, което искат от мен, аз го мога, мога да направя всичко и то ще бъде добре. Такъв съм, като отида да работя някъде, си знам мястото и знам, че имам място и то е мое. Знам, че съм там, за да свърша нещо, мога да го направя и ще го направя. Това е спокойствието, което придобих в чуждите продукции.

Каква е разликата при работата в американския филм и в българския филм?

Не ми се говори за това, но е свързано с пари. И не пари, похарчени за капризи, а пари, похарчени за „време“. Защото с парите те купуват време и могат да си го позволят да отделят нужното време за заснемането на определен епизод. При нас е обратното, винаги се бърза, винаги времето не стига, винаги трябва да се навакхва нещо и това проличава после и в работата, и в резултата.



КАДЪР ОТ СЕРИАЛА „ПОРТАЛЪТ“, РЕЖ. ИЛИЯН ДЖЕВЕЛЕКОВ, БНТ, 2021

Освен това, отношението към актьора е различно. При нас актьорът е част от екипа, както всеки един от другите му членове. При тях това не е така. Актьорът е част от по-различен екип. И останалите членове от екипа са наясно, че той има нужда от някакви специални условия, за да свърши работата си. Така, както един осветител има специални сечива, за да свърши своята работа, така и актьорът има такива. Например това е спокойствието да можеш да се концентрираш преди кадър. Това не означава, че работата на актьора е по-важна от нечия друга работа, не! Това означава просто, че тя е по-различна!



**„ОПЕРАЦИЯ ШМЕНТИ КАПЕЛИ“, РЕЖ. ВЛ. КАРАМФИЛОВ, 2011,
СЪТРУДНИКЪТ**



**ПО ВРЕМЕ НА ЦЕРЕМОНИЯТА ПО ВРЪЧВАНЕТО НА НАГРАДИТЕ НА МФФ
„ЗЛАТНА ЛИПА“, 2018**

Носител си на една от най-престижните актьорски награди в киното – „Златна роза“. Промени ли те това?

Наградата беше нещо, което разбира се, е приятно. Още по-приятно беше, че филмът „Вездесъщият“ спечели и други награди, което означава, че работата действително е свършена добре. По-скоро бих казал, че филмът ми повлия, но не съм сигурен дали това влияние беше от характера на ролята, или пък от характера на героя. Той беше човек, който има увереност, че може да се справя сам, има самочувствие на по-важен от другите и бих казал, че нещо от това остана за известно време в мен, сякаш ми се прехвърли. Остана едно такова фалшиво самочувствие, че мога да се справя с всичко, което, разбира се, не беше така. Странно, защото аз нямам такива черти в характера си, но това от ролята сякаш остава да живее с теб известно време, не те напуска веднага. От друга страна, вниманието, което

този филм получи, а и моята игра, сякаш дадох добра почва за такова самочувствие. В такъв момент да имаш хора около себе си, които те обичат и ценят, е много важно. Те ти помагат да се върнеш отново към себе си.



РАБОТЕН МОМЕНТ ОТ СНИМКИТЕ НА „ВЕЗДЕСЪЩИЯТ“, РЕЖ. ИЛИЯН ДЖЕВЕЛЕКОВ, 2017

Знам, че за теб семейството е важно, актрисата Юлиана Сайска е твоя съпруга.

Да, аз много ѝ вярвам, и на сцената, и в живота. Радвам се, че напоследък се случва да работим заедно.

Как семейството ти помага като актьор?

Това, че и двамата сме актьори, е определящо. Семейството има разбиране и търпимост към това, с което се занимавам. Те имат разбиране към мен, аз към тях също. Синът ми Йоан свири на кларинет и има понятие какво значи да репетираш. Те разбират естеството на това, с което се занимавам, и знаят, че човек понякога

има нужда от свобода. Този баланс е много важен и в този смисъл съм късметлия със семейството си.



„СЦЕНИ НА РАЗСЪМВАНЕ“, EMERGENCY THEATRE, РЕЖ. ЮЛИАНА САЙСКА, НАЦИОНАЛЕН СТУДЕНТСКИ ДОМ, 2021

„Сцени на разсъмване“ е представление – обръщение към духа на времето, изграден от личните преживявания на екипа, с текстове и провокации в писма на Цвета Софрониева (писател, драматург и физик).

Не си безразличен към това, което става в обществото?

Да, не съм.

Каква България би искал да има за сина ти?

Такава, че когато той порасне и може да реши какво да прави с живота си, България да е станала такова място, в което да има смисъл да остане!

Ти имаше шанс да бъдеш в Англия, например?

Да, или по-точно бих могъл да си направя такъв шанс. Но аз толкова много съм желал да бъда актьор, да съм в тази професия и това, че

ми потръгна, ме спаси от съдбата на емигрант. Помня едно интервю на Уайклийф Жан от „Фюджийс“, в което разказва за периода им, преди да станат известни. Как е дошъл моментът , в който си е казал, че ако иска да стане музикант, трябва да си даде шанс да бъде именно такъв, а не да се занимава с други неща. При мен имаше нещо подобно. Работил съм много и различни работи, но в един момент реших да се съсредоточа само в актьорството и да пробвам само това, да общувам само с такива хора и за късмет започнаха да се случват нещата. Те не са били никакви събития , но постепенно този шанс се увеличи и аз го използвах.

Вярващ ли си?

Да! Не бих казал, че съм ортодоксален християнин, но със сигурност не съм атеист. Напоследък все повече вярвам в тези прости неща, за хляба, не за мелбата, а за хляба... Може би това е нещо, което ме приближава към религията, в смисъл такъв, че съм готов да елиминирам всички излишни неща, всичко, без което мога... Вероятно това е някаква форма на вяра.



„ИЛЮЗИИ“ ОТ ИВ. ВИРИПАЕВ, РЕЖ. МЛ. АЛЕКСИЕВ, ТЕАТЪР АЗАРЯН, 2021

Съжеляваш ли за нещо?

Съжелявам, че не съм бил достатъчно настойчив за някои неща, че не съм направил достатъчно, че можеше да направя повече.

Има ли роля, която би искал да изиграеш?

Не знам... Напоследък четох „Калуна - Каля“ на Георги Божинов и си мислех, че това е нещо, което ме интересува... Но повече мечтая за срещи с определени хора, артисти, отколкото за персонажи.

През новия сезон можете да гледате Велислав Павлов в спектаклите:

„Сцени на разсъмване“, Emergency Theatre, реж. Юлиана Сайска, Национален Студентски дом

„Илюзии“ от Ив. Вирипаев, реж. Мл. Алексиев, Театър Азарян

„Сказание за Заал“ по епоса на Абдул Касим Фирдоуси „Шах Наме“, реж. Ел. Панайотова

„Пиано в тревата“ от Фр. Саган, реж. Ю. Дачев, НТ „Иван Вазов“

„Капитал/на/ грешка“, реж. Ив. Пантелеев, НТ „Иван Вазов“





ЗЛАТНАТА КАЙСИЯ 2022: РЕГИОНАЛНОТО ПРЕД ГЛОБАЛНОТО

МАРИАНА ХРИСТОВА

Кавказкият регионален фестивал „Златната кайсия“ в Ереван и тази година предложи подбрана бутикова селекция, в която киното от региона, включващ и Близкия Изток, определено е приоритет. На фона на несъмнено интересния Международен конкурс, Регионалният за пълнометражни филми и късометражният „Кайсиева костилка“, като че имат повече тежест в местен контекст. Както споделя артистичния директор на фестивала Карен Аветисян в интервю за Cineuropa, „стремим се към регионален фокус поне толкова, колкото и към международен, ако не и повече. Един от често срещаните проблеми на много фестивали от „втория ешалон“ е неоправданата амбиция да бъдат етикетирани като „международни“, но всъщност регионалната насоченост може да донесе по-сериозни дивиденти и по-дълбоки перспективи. Също така, да си регионално ориентиран не изключва международността“.^[1]

Още по-интересен поглед към киното и филмовата мисъл по тези земи, които са и неделима част от постсъветското географско пространство, предоставя професионалната паралелна програма с майсторски класове, лекции и презентации. Специални гости тази година бяха преподаватели и студенти от Московската школа за ново кино, която съществува повече от десетилетие и „учи не само на занаят, но и на „визия“, защото е „невъзможно да се научи „да се

прави“, без да се научи „да се види“^[2]. Присъствието на представители на школата в Ереван е прелюдия към амбициозен проект, а именно – откриването на неин клон в Армения с цел той да се превърне в притегателен център за таланти от региона и да формира идните поколения в местната кинематография, които да развият новото арменско кино. Сред преподавателите в школата са утвърдени имена в световното авторско кино като немският филмов и театрален режисьор Фред Келеман, каталунският почитател на безкрайните кадри Алберт Серра, галисийският съзерцател Оливер Лаше, немският сценарист и документалист Филип Грьонинг, руско-грузинският режисьор и продуцент Бакур Бакурадзе, американският експериментален режисьор Девин Хоран.

Гост-лектори в Ереван бяха самият Серра, арменският сценарист Тигран Агавелян и грузинският режисьор и съосновател на школата Дмитри Мамулия, чийто майсторски клас бе озаглавен „Време и тъмнина“. Като неин „идеолог“ той засегна въпросите за „вътрешното време“ на героя в авторското кино, което тече паралелно с реалното време в заобикалящата го среда, но в известен смисъл независимо от нея. В контраст с повечето частни филмови училища, които, за да оправдаят високите такси, наблягат на преподаването на практически умения, Московската школа за ново кино влага повече енергия в създаването на вдъхновяваща и богата на идеи среда, а не толкова в преподаването на занаятчийски похвати. Филмите им (на разположение за свободно гледане [ТУК](#)) са селектирани и награждавани на най-престижните световни фестивали. Ключовият момент в подхода е, че този успех не е плод на маркетингови стратегии и съблюдаване на рецепти за нагаждане по правилата на индустрията. Успехът е по-скоро следствие от задълбочено търсене на автентичното отражение на действителността – отсъстващо в голяма част от съвременните български филми, например, независимо от спорадичните световни успехи.

Възгледите на Дмитрий Мамулия – основател на школата – относно предразсъдъците спрямо авторското кино и често необоснованите обвинения в „елитарност“ разбиват куп инертно общоприети схващания, които спъват творческата свобода и виталност. В този смисъл неговите разсъждения могат да бъдат полезни и за

българското кино, което в някои случаи предпочита да търси модели за подражание, отколкото да се впуска в себепознание.



Какво ви провокира да основете Московската школа за ново кино?

Започнахме преди единайсет години, с основната мотивация, че киното се оказва консервативен вид изкуство, повече от музиката, литературата, даже и театъра. Усетихме необходимост от обновяване. Ако през 60-те години в театъра са се появили революционери като Гротовски и Питър Брук, които са изоставили класическия наратив и простия разказ, то киното, въпреки авторските вълни в този период, в голяма степен е останало предимно забавление, което днес най-често се съчетава с пуканки в търговски център. А задачата му, според мен, е да анализира съвременната реалност, да намери нейните знаци и кодове. С колегите ми от школата създадохме свои методи и терминология, която се отнася до дълбокото разбиране на самото кино. Един от методите, например, е специален подход при подбора на актьорите. Обикновено на кастинг се търси „най-подходящия“ актьор, за когото се счита, че може да „изпълни“ добре ролята. Ние обаче предпочитаме не някой, който непременно „пасва“ на образа, а такъв, който би допринесъл към него

със своя екзистенциален опит. По този начин действителността, живият живот взаимодействат директно с екранния образ. Подобна философия прилагаме и при избора на пейзаж – интересува ни с какво може да допринесе към тъканта на филма, какво разказва сам по себе си чрез неповторимата си същност.

Разкажете за теорията за „вътрешното време“, за която говорихте по време на майсторския клас?

Тя е най-важната за изграждането на филмовата тъкан и е основополагащо понятие в школата. Тук сме повлияни от Тарковски и неговата идея за „запечатаното време“. Той е като Христофор Колумб, открил е тази територия, но не е разгадал докрай какво представлява тя. След него Америго Веспучи е открил други неща. Така и в киното, други стигат по-далече, като например Фасбиндер със „Защо буйства хер Р.“ (1970), който е уникален в творчеството му, той никога повече не се завръща към този стил. Или „Лице“ (1969) на Джон Касаветис. И двамата прилагат това, което ние сега наричаме „вътрешно време“, разграничавайки го от хронологичното, в което обективно се намираме. Древните гърци са ги наричали „хронос“ и „кайрос“: първото обозначава хронологичното време, а второто се отнася за периода, през който протича дадено събитие. Тоест, вътрешното време е сакралното време, с което съвпада времевия континуитет в киното. Ако авторът е успял да предаде вътрешния психически свят на героя, той се е докоснал до същността на киното. В противен случай резултатът не отива по-далече от шоу. Дори в случай, че гениален сюжет на Ибсен или на Чехов е пренесен на екрана, ако не е постигната дълбинна връзка с вътрешното време на героите, не би се получило кинематографично произведение.

А мислите ли, че публиката е готова за това ново кино, за езика му? Може би тя също в голяма степен е останала консервативна.

Не мисля, че трябва да се обръща толкова внимание на исканията на публиката. Изкуството се ориентира към очакванията ѝ едва в 20-ти век по пазарни причини – нито Данте, нито Шекспир, още по-малко Софокъл са се занимавали с това какво биха харесали потенциалните им зрители. Били са аристократи на духа и именно така са облагородили средата, както и световното културно наследство. В крайна сметка, се намира публика и за филмите на Апитчатпонг Вирасетакул, Карлос Рейгадас, Лав Диаз, Бела Тар, без те да са

непременно ориентирани към нея. В школата не одобряваме разделението на авторско и зрителско кино. Според нас, авторите се делят на такива, които се стремят да се харесат на зрителя и други, които се страхуват от него. Ако можехме да попитаме Бодлер или Рембо какво мислят за читателите си, те вероятно биха извърнали глава. Тази позиция също съществува.

Подобно схващане не ви ли навлича обвинения в елитарност?

Намирам го за свършено неелитарно. Съвременният човек иска от всичко да получи бързо развлечение. Не откривам нищо елитарно, сложно и дълбоко неразгадаемо във филмите на Лисандро Алонсо или Алберт Серра, например. Ако прожектираме филма на Серра „Смъртта на Луи XIV“ (2016) в някое затънтено село пред християни, чиито дни минават във вадене на картофи, за тях това няма да е непонятно, защото ще видят как умира човек в реално темпо, същото, с което тече времето около тях. На цивилизования градски човек, обаче, това не му е интересно, защото минават петнайсет минути от филма и нищо не се случва. Кой хора са елитът в такъв случай? Веднъж направих експеримент. Събрах работници и им показах епизоди от различни филми на Бела Тар. Бяха заплени, проследиха с удоволствие пътя на момичето, което носи мъртвата си котка в „Сатантанго“. Което доказва, че цивилизованият човек просто е разглезен от атракционите на съвременните развлечения.

Това ми напомня пасажа от „Уловеното време“ на Тарковски, в който той споделя, че докато съветската интелигенция през 70-те отхвърля „Огледало“, една чистачка се оказва дълбоко докосната от филма.

Именно. Голяма част от филмите, които се обявяват за сложни, всъщност са пределно прости, но хората нямат търпение за тях или още по-лошо, изгубили са сетива.

Още какви методи прилагате в школата?

По-скоро става дума за принципи, вложени в практически задачи. Даже трудно можем да ги наречем задачи, но ще ви дам пример с това как разглеждаме понятието „тъмна материя“. За да се достигне препредаване на вътрешното време на героя, е необходимо да се проникне в тъмната материя на неговата душа. С нея се занимават споменатите вече Фасбиндер и Касаветис, също Висконти и Пазолини.

Какво се е случило в душата на хер Р. от едноименния филм или при героинята на Джина Роуландс в „Жена под влияние“? Тези два филма не се занимават със сюжет, а описват душевни кардиограми. За нас е много важно сюжетът да се структурира около правилно подбрани психичен материал; да се открият оборотите, които да свържат зрителя с вътрешното време. Съществуват визуални закони, чрез които това може да бъде постигнато, прилагани от Ясуджиру Одзу и Микеланджело Антониони, например. Да речем, сцена като при Антониони, в която мъж и жена седят на пейка. Жената става и избягва, той я последва. Кадърът остава празен. След известно време той се връща, после пак излиза от кадър. Тази игра с пространството и героите в него и извън него е механичен способ, който спомага да се свържем с ритъма на героя, да се опитаме да отгатнем какво се случва с него, докато е извън кадър – тоест да съпровождаме вътрешното му време, не хронологичното. Или създаването на определено настроение, както го прави Висконти в „Смърт във Венеция“ – в началото виждаме войници, които са ненужни на конкретния сюжет, но те внушават цялостно чувство на тревога и страх, което тегне през целия филм. Тези емоции са партитурата на филма. Не е като при Хичкок, където страхът произтича от очевидни причинно-следствени връзки, рационално и логично построени. Впрочем, аз съм съгласен с индийския режисьор Сатяджит Рей, който смята Хичкок за раздута фигура (смее се). Подобни принципни търсения, каквито се опитваме да възродим в школата, са започнати от някои режисьори през 60-те години, но после са пренебрегнати.

Казахте, че в школата имате всякакъв тип ученици – някои по-интелектуални, други са по-интуитивни. Как подходите към тези различни профили? Служите си с множество референции, които изискват богата обща култура. Какво се случва, ако учениците ви не схващат препратките?

Интелектуалния тип ученици и студенти всъщност са малък процент. Грузинският философ Мераб Мамардашвили казва, че дълбинната философия не се ражда от философските текстове. Тоест, интуицията за кино не е непременно свързана с образованието или съприкосновението с определени текстове. По-важно от това да са чели много е да са разбрали и анализирали в детайл всеки текст, до

който са се докоснали. За целта каним лектори от различни сфери – философи, литератори и т.н.

Какво мислите за отварянето на сателитни клонове на школата с цел създаване на нови течения в съответните национални кинематографии, каквато е например идеята в Армения? Не би ли бил малко изкуствено форсиран подобен процес?

Като създател на школата, разбира се, мисля, че има смисъл да открием клонове навсякъде – от САЩ до Сенегал (смее се). Отвъд шегата, на което и да е място по света би било ценно отварянето на сетивата за наблюдение и способността за дешифриране на заобикалящата реалност. Защото, когато режисьорът успее да разбере реалността и да я внедри във филма си, той напипва пулса на вътрешното време на именно този пейзаж и никой друг, неговите травми и уникални кодове. В този смисъл, не става дума за клонинги на школата, за пренасяне на модела ѝ по изкуствен път. Това е метод, който може да бъде приложен навсякъде и да придобие собствена форма в зависимост от мястото и културата. Тук, в Ереван, например, наблюдавам действителност, която не присъства в местното кино, защото не са развити похвати за зафиксирането ѝ. Школата може да помогне в тази посока, но не чрез стриктно обучение, а чрез съвместна работа с тукашни таланти. Не случайно нямаме курсове с единствени ръководители, а сформираме лаборатории. Не обучаваме стриктно студентите, а откриваме заедно с тях. Има определени методи, но не и знание, което да бъде предадено на студентите.

Споменахте, че тук, в Армения, има особена тишина. Как тя би могла да работи за новото арменско кино?

Вътрешният ход на времето в Армения наистина е много особен. Апитчатпонг Вирасетакул, например, заснема вещи от Тайланд, които щом отидеш на място, разбираш, че във филмите му са показани такива, каквито са. Той е разшифровал кода на родината си. Може би в Армения би се появил режисьор, който да разшифрова именно тази особена тишина и да я пренесе на екрана, без да си служи с каквито и да е внесени отвън знаци. Това направи Киаростами в иранското кино.

Имате къща в България. Намирате ли българската действителност за интересна за добро авторско кино?

Реалността в България е пределно интересна и съм гледал филми, които я отразяват автентично – като „3/4“ на Илиян Метев, да речем. Историята, сюжетът, това са само инструменти за асимилиране на реалността – в случая най-важен е филмовият език. София, например, е удивителен град, не в смисъла на красив. Улиците, хората и ежедневието са безспорно уникални. Но не ги виждаме на екрана така често, както в румънското кино, което има точна призма за живота наоколо. Значи, трябва да открием школа и в България (сmee се).

Според мен, българското кино трудно излъчва таланти, които могат вярно да предадат местната реалност, защото българите по принцип не се харесваме, не сме доволни от себе си, от културата си, от живота, който ни е отреден. В последните години имаме доста исторически филми или пък примери за ескейпистки, чието действие се развива извън пределите на страната. Малко филми се занимават с тук и сега по автентичен и дълбоко аналитичен начин.

Може би от това българско недоволство на културно изгубения европеец може да се роди шедевър като „Конформистът“ на Бертолучи. Нужна е колосална способност за рефлексия именно към тази конкретна истинна реалност, която може да се окаже и негативна. Важен е разбиращият и приемащият поглед.

Бележки под линия:

[1] <https://www.cineuropa.org/en/interview/427554/>

[2] <https://newcinemaschool.com/>





ЕДИНСТВЕНАТА СИЛА, КОЯТО ТРАНСФОРМИРА, Е ЛЮБОВТА

БОРЯНА МАТЕЕВА

РАЗГОВАРЯ С ДИМИТЪР ДИМИТРОВ – АНИМИТЕР

Как се появи този псевдоним Анимитер? Говори за сливане на човека с професията му.

Между 2002 и 2006 година се занимавах повече с театрални представления. Имаше едно сдружение, „SubHuman Theatre“ се казваше. Там така, по-театрално, се подписвах като „Анимитер Анимитров – Аниматор“. Имаше актьори, зад тях се развиваше някаква анимация, сменяха се облаци, ефекти, реки течаха... Освен театрални представления, правехме и пърформанси в Сатиричния театър и на други места, където имаше подходящи помещения и галерии. Оттам дойде „Анимитер Анимитров“. Измисли го Венелин Шурелов, известен сценограф, мисля, че в момента е доцент доктор в Художествената академия. Впоследствие, като престанах да се занимавам с театър и започнах да се занимавам с анимация, реших, че ми трябва нещо такова... Димитър Димитров е доста разпространено и не е разпознаваемо, затова от предишните си занимания прехвърлих в анимацията „Анимитер“. Стори ми се, че е подходящо, за да могат хората да ме различават от другите... Но напоследък не го ползвам чак толкова, защото пък сега ми дойде друга философия. За мен не е важно вече да съм разпознаваем,

предпочитам да се концентрирам в процеса на работа. А дали някой ще ме разпознае, разбере, като че ли остава на доста по-заден план. Открих същността и ценността на процеса на правене на филма и за мен той единствено е стойностният. Всъщност затова работя толкова много – вече се настаних в този процес на създаване и като че ли там живея. Какво после ще стане с филма, дали някой ще го гледа или ще го оцени, все по-малко значение има. Дори някой да го оцени много високо, дори да вземе Оскар, не знам това доколко ще ме докосне. Когато Господ ти е дал талант, тоест направил те е свой „колега“, сътворец и ти имаш шанса да твориш, да създаваш, разбира се, в човешка степен, няма нужда да разменяш тази ценност на творчеството за каквито и да било суети, светски награди и т.н. Много се чудя защо сферата на изкуството има общо с награди, със сфера на неизкуството. Но това е друга тема...

Определят те като най-големия работохолик в съвременната българската анимация. Откъде е енергията ти?

Някак преминах от период на хаос в период на подредба. Преди години се мъчех през цялото време да заработя нещо, нещо да направя, но дълги години нищо не правех. Всъщност, не можех и да започна. Не намирах обяснение на света около мен, на явленията, на себе си. Не намирах своите стойности, морални и всякакви. Лутах се доста в този хаос, правех всичко възможно, но не стигах до никъде... А сега, откакто създадох семейство и се кротнах, всичко намери обяснение. Целият хаос го подредих в разни свои библиотеки в съзнанието си и в живота си. И всичко ми е подредено и ясно. Като че ли, когато седна да работя, повече нямам въпроси, а са идвали с тонове и са оставали без отговор. Сега, когато започна да рисувам, съм в нещо като медитация и в свой свят, в който на въпросите вече е отговорено, всичко е спокойно, лутането е приключило. И затова се чувствам доста комфортно и не губя повече време в лутане и в странични въпроси – какъв трябва да е филмът, какъв трябва да е смисълът, има ли смисъл... Не се затруднявам дори във визуалните решения, как трябва да изглежда един типаж, за да носи определен характер, защото дълги години съм мислил по това без всъщност да посягам и да го материализирам... И чрез този опит, който вече съм постигнал, мога да твърдя, нещата ми стават доста лесни. Докато някой режисьор, колкото и ерудиран да е, колкото и да знае какво

иска, ако не познава практически технологията на анимацията, това би го довело до много затруднения, до много спънки и би се забавил, ако ползва екип. Аз освен, че рисувам целия филм и не ползвам други хора, но и сам си пиша и цялата документация по един проект, всички договори. Дори с музиката и оформлението съм се занимавал – за „Седемте смъртни греха“ музиката на Чайковски лично съм я избирал и сглобявал. Така че, цялостното познаване и цялостното заграждане и улавяне на процеса ми помага това, което правя, да изглежда нещо много мащабно, отстрани. На хората ще им се стори много работа и работохолизъм, а мен не ме затруднява особено. Просто така са са случили нещата, че съм работил двацет и повече години в областта на анимацията във всичките ѝ сфери – комерсиална, крайно комерсиална... Всъщност от тринайсет години работя в една от най-големите световни фирми за най-комерсиалния продукт – компютърните игри.

Виж ти! Разказвай...

Да, произвеждам компютърни игри, освен филми.



Но филмите, с които те познаваме, са радикална авторска анимация. Вълнува ли те все пак комерсиалния успех? Масовата публика свързва анимацията с пълнометражните истории в стил Дисни. А твоите са на другия полюс...

Игрите са крайно комерсиален продукт, всеки ден тези игри се играят от милиони хора по цял свят и когато човек цялостно познава процеса – и комерсиален, и авторски, това помага да не се колебае чак толкова... Тоест, няма как да сгреша. Не търся крайно решение, естетически избистрено и издигнато за всеки филм, защото знам, че ще има и следващ. Мога да си позволя да бъда несъвършен, защото знам, че съвършенството мога да го потърся и в следващия филм. Така че смело правя неща, без да си казвам – ето тук трябва да кажа всичко или най-доброто. Не! Правя това, което за деня мога да предложа. И толкова. А в следващия филм се надявам, че натрупването на опит има свойството невидимо да те подобрява. Когато работиш, независимо какво, някак си невидимо и постепенно вдигаш и качеството, и простотата. Всичко става по-лесно и можеш да си позволиш да танцуваш върху нещата, за които хората употребяват огромна мускулна и физическа сила. За теб вече това е просто танц.

Много хубаво обясняваш, но да навлезем още по-дълбоко в мистерията на творческия процес...

При творческия процес слагам на първо място литературата, текста, защото той е носител на образите. Най-бързо идващият носител, имам предвид чисто времево. Докато да създадеш рисунки ти трябва, може би, месец, две-три думи може да ги кажеш за секунди и те да събудят във всяко едно съзнание доста неща. Могат да разбудят въображението. И при мен става така. Обикновено първо идва словото отнякъде, в някакъв вид и събужда определени асоциации във въображението ми. А още по-силно става, когато събуди определени рани, някои нерешени въпроси от миналото. Когато се докосне до някакъв твой болезнен спомен. Словото и нещата, които ти чувстваш близки и вдъхновяващи, не те лекуват, но ти предлагат приятелство...

И облекчават.

Облекчават по някакъв начин, особено ако ги решиш публично, през филм. Докосващото слово е най-важно за началото на творческия процес. То е кибритът или искрата, която те събужда и след това не ти дава покой. Разбира се, докато не решиш този нерешен проблем от миналото си...

И стигаш до Кафка и Достоевски. Затова ли?

Точно затова. В миналото, когато още съм се лутал и не съм знаел защо и за какво ми е даден животът, тогава съм ги чел в треска. Особено Достоевски. Оттогава е това желание. И то толкова ме е разтресло, че ми се щеше, някак си, да се отблагодаря на този автор, който толкова много ми е дал, наистина. Като дълбочина на мисълта, като някакъв висш морал, като сблъсък на всякакви ценности. Останало ми е това повдигане, което той е оказал върху тогавашната ми неустойчивост. Затова посягам към тези автори. Не че са ми актуални в момента, те отдавна са отминали, но от миналото носят едно чувство. Това са един вид стволони клетки. Нещо, което отдавна си заровил някъде, някаква емоция, но то те съживява в момент, в който имаш нужда... И когато сега, вече след толкова години, ги преоткривам, всъщност се рестартирам и прераждам. Чувствам се по-млад, по-емоционален, когато върна, чрез тези автори, част от емоциите си...

Не мога да не те попитам как работите с Милко Лазаров – в „Седем смъртни греха“ и „Артистът“ сте сърежисьори. Изненадващо, необикновено и успешно съавторство...

С Милко се запознахме съвсем случайно на един плаж, някъде в Созопол. Аз си рисувах филмите на един таблет, винаги така правя. И ги рисувам навсякъде по света. На плажа също си седя и си рисувам филмите – на мобилен телефон, или на таблет. И тогава той се появи отнякъде. Не го познавах изобщо и не знаех на кого показвам, но му показах – я виж тука сега и кажи нещо. Той каза – ама сигурен ли си, че искаш да ми покажеш? Аз съм много критичен! Това беше филмът „20 ритника“, с много метаморфози, на които човек не може веднага да реагира, но му го показах смело... Това беше първата стъпка да работим заедно. Много ми помогна за „20 ритника“, спаси ми филма, едва ли не. Даде ми финал, много интересен. Каза ми всъщност накъде да насоча филма. А този филм беше и в Анеси, и на много други фестивали. Беше много успешен и благодарение на Милко, на неговия опит. Веднага разбрах, че този човек има инстинкт за кино и за решаване на визуални проблеми, проблеми на самата история, на сценария. Реших, че мога да направя много по-смели експерименти, ако работим заедно. Той има много силна и заразителна увереност. Доста народ е въвел в киното, и то качествени хора. И затова реших, че ето, с този човек трябва нещо да направя, защото все още нямам

увереност. За някои неща не ме бива чак толкова и ми трябва чужда помощ. Отнякъде да почерпя увереност... Правех кратки филми и затова реших, че с Милко, ако сме двамата, мога да направя и пълнометражен филм. Даже и проект направихме, но е в процес на изчакване...

Анимационен?

Да... Хаосът все още обаче живее в мен. Доста съм креативен, но все още не съм събран достатъчно. Вървя в тази посока, вече доста по-добре се справям. И затова ми трябваше такъв уверен човек като Милко, който да отсеке, да каже – а бе, тука това няма да стане! С него бях сигурен, че спокойно мога да започна филма, дори без сценарий и накрая ще измислим финал и той ще бъде наистина интересен... Има една свобода, която този тип хора дават на твореца. В смисъл, че нещата винаги могат да бъдат овладяни. Колкото и преди това да са отпуснати във всички посоки, могат в крайна сметка да бъдат събрани. За мен това беше основното, за да го потърся да работим. Иначе нещата се развиха така, че преди да започнем анимация, той ме покани да работя по „Ага“. Правих много от декорите, да кажем поне 20-30 сцени, които никой не забелязва. Дупката, всичките скали – тях ги няма, изградил съм ги във Photoshop.

Никога не бих допуснала, че е визуален ефект! Тази страховита метафора за насилието над природата изглежда съвсем автентично!

Така е, всички неща съм изградил. Всичките дупки с камиони съм ги редил, камионите да минават, надграждал съм камъни... Така че, преди да почнем анимацията, първо работих по негови филми. За „Острова на сините птици“ правих рисунките за заставките и вътре във филма слагах птици по прозорците и т.н. Както споменах, занимавам се със специални ефекти в игрите и оттам вече и в киното, преподавам специални ефекти за игри, но и за филми в ARC Academy. И така постепенно стигнахме до това – а бе дай да направим сега един филм, хайде втори, хайде трети... И някак си си паснахме.

Правите уникална за българското кино симбиоза между два вида кино – анимационно и игрално...

Да, защото наистина сферите ни са коренно различни. За това, което той казва, аз не мога да споря. А за това, което аз правя, той също не

може нищо да каже. И двамата сме много богати в тези крайности, които носим и не сме имали и за секунда спор за нещо.



Разкажи за „Артистът“ – решението да бъде тотално статичен как дойде?

Това решение филмът да бъде в един кадър-панорама дойде от Милко. Дадох му десетки рисунки и той каза – абе, много са хубави тези рисунки, дай да пуснем филма от край до край на панорама. Веднага разбрах, че това е гениално. И казах – Милко, давай, точно така ще го направим. И започнах. Това, разбира се, е огромен труд и огромно, дори инженерно, решение, но пак казвам – опитът ми позволява да преценявам на момента добрите решения. Докато друг аниматор или друг режисьор би казал – това, как така ще стане, няма да стане... Решението нищо да не се движи във филма взех аз. След като започнах да го анимирам, забелязах, че ако нищо не се движи, филмът заприличва повече на картина. Затова реших да изхвърля всякакво движение на персонажите, за да повдигна възприемането на филма до нивото на изящно изкуство.

Радикален експеримент... Първо в твоето творчество дотук, а после и в рамките на анимацията, и не само българската. Движението е застинало на екрана, но се случва във въображението на зрителя. И дори да не си чел „Първа горест“ на Кафка, те поразяват рисуваната светлина и силната експресия.

Абсолютно радикален, и го оцених на момента. Ще видим, филмът още никъде не е показван, тепърва ще се показва...

Преди време колеги те бяха критикували, доброжелателно, че си забил в един определен стил и се повтаряш. Препоръчваха ти да търсиш нови пътища. Но ти показа, че не спиращ експериментите си. Тези съвети изиграли ли са някаква роля?

Със сигурност. Откакто ми подметнаха, че наистина се повтарям с филмите „Денят на кървавите венци“, „20 ритника“ и после „Щастие“, с метаморфози... Забелязах това и отначало се правех така, на артистично-небрежен към тези забележки, но вътрешно чувствах, че нещо друго трябва да се случи. И го търсех. Рисувайки много и понеже разчитам и на естественото надграждане на нещата, се надявах отнякъде да ми дойде друг стил и друг начин на работа. Знаех, че отнякъде ще дойде. И то се случи с Милко. Той тотално даде друга посока. До този момент не бях работил нито с друг сценарист, нито с друг озвучител, но нещата доста започнаха да се променят. Сега работим с Невелина Попова по филм за живота на Даниил Хармс. Тя ще даде, надявам се, съвсем друг стил на работа, защото вече получих първия драфт на сценария и той е наистина с много любопитна конструкция. И със сигурност образите ми ще се повлияят от това. Затова искам да кажа, че критиката в България трябва да е доста по-смела, защото тя всъщност помага много. Дори ако в първия момент авторът се почувства огорчен или засегнат... Тя трябва да е смела и безкомпромисна. Тези бележки разчовъркаха нещо у мен в точния момент и ми дадоха тласък да търся трескаво излизане от това зацикляне. Филмите ми се приемаха по фестивали и вървяха, но това по някакъв начин ми помогна да се освободя. Анимационното кино е от много компоненти и опитът е важен. За да може човек да си позволи експерименти, трябва да е сигурен, че, така или иначе, ще произведе филма до края, той ще има смисъл и ще има фестивално разпространение, няма да бъде провал. А след като вече е сигурен в тази първоначална фаза, тогава може да си позволиш и експеримент, като надграждане. Тая сигурност освобождава и ти дава, поне при мен е така, смелостта да потърсиш и деконструкции или разграждане на историята, или показването ѝ по необичаен начин. Анимацията е трудно изкуство и човек там сам си създава света. Не може да вземаш камерата и да заснемеш готова светлина, готов декор

и актьори, трябва да ги създадеш. Да създадеш светлина, да създадеш планина и актьори също да създадеш. Освен че ги раздвижваш, да им сложиш звукова среда и т.н. И за да управляваш цялата тази история, която носиш в главата си няколко месеца или година, наистина трябва огромна концентрация и огромен технически опит. А за да отпуснеш и художника, съкровения си глас, който обикновено е скрит дълбоко и който излиза само в пълно спокойствие, трябва да си напълно сигурен за останалите процеси...



Разкажи за последния си филм „Война“ по сценарий на Дилиан Еленков. Разтърсващата алегория, въздействаща на подсъзнателно ниво, която звучи страховито в съвременен контекст. Показваш рефлекс да реагираш спонтанно на най-важните теми, като правиш от изящната анимация ангажирано изкуство. Както беше и с „Карантина“ (2020).

Този филм е готов напълно, вече съм го изпратил по фестивали. Ще участва във Варна и на други места. Даже има и една награда...

в Македония. Никой мой филм не е „ангажиран“. Дори „Карантина“ не е филм за „тази“ карантина. Това са филми, които търсят същността. Във „Война“ неслучайно не съм сложил нито едно оръдие. Той търси същността на събитието „война“, на случката, на зараждането. Ето например, защо свършва така. Четох няколко книги, така се случи, едната беше за Хитлер в бункера, който се оженва в последния си ден

преди да бъде взривен или да се самоубие. Някакви оргии е имало в бункера, любовни и ето че хората, тези, които са воювали, всъщност са търсили някаква простичка любов, някой да ги погали по главата и те да се кротнат. И сега, може би Путин, който прави тази война и на него ако някой му купи сладолед и му даде едно трикрако колело и го погали по главата да си кара там по улицата, и той ще се кротне...

Определено се съмнявам...

И аз се съмнявам, но го казвам по анимационен начин. Любовта е единствено трансформираща. Няма друго нещо, което да те трансформира на този свят! Не само на този свят – никъде във вселената. Единственото чувство, единствената сила, която трансформира, е любовта. Можеш да промениш един човек или много хора качествено, положително да ги промениш, само ако ги обичаш като твои деца, както Господ, може би, ни обича. Ако той е в този вид, в който ни учат... Само по този начин, чрез една безусловна любов, можеш да върнеш грешния или да оправяш събития за в бъдеще... Затова свършва така филмът „Война“ – защото злото не съществува. В случая едно момиченце, което е дадено в Дом за деца, е поставено в такива условия, че натрупва лошотия, озлобление поради самота и единственото решение беше да срещне любовта под формата на Мир. Филмът не е свързан с войната в Украйна. Защото войната като реалност не ми се струва съществена. Тази война ще отmine, може и да не отmine, може ние да отминем, да дойде друга... Затова гледам във филмите ми да няма никаква политика. Защото политиката е една стотна част от изкуството, страничен ефект на изкуството. Но политиката няма стойност. Казва се, че ако искаме да накажем някого, го избираме за политик, за да му накажем егото. Или самолюбието. Така той ще бъде наказан за дълго.

Така е, но се е получило и наслагване на смисли, от където идва, без да си я търсил, тази актуалност.

Както казва Пикасо – не се опитвайте да бъдете съвременни, вие сте осъдени да сте такива. Художникът винаги е носител на това, което се случва около него, каквото и да прави. Или поне чувствителният би трябвало да е такъв. И по-свободният художник, аниматор и режисьор. Още повече в сегашното тревожно време на борба за ресурси и територии. Дори да правех филм по „Ян Бибиан“ на Ран

Босилек, би трябвало част от тази тревожност да влезе във филма и да бъде прочетена някъде, да се прояви по някакъв начин...

Спомена, че готвиш нов проект по разказ на Даниил Хармс...

Този филм ще го правя сам като сценарист и режисьор. Имам две дъщери и страшно много ги обичам. Като че ли преоткрих любовта чрез тях, в чиста форма. С нея, с любовта идват и страховете да не загубиш любим човек. Самата любов носи и чудото, това което е във филма – дъщерята във филма се съживява, бащата се съживява. Всъщност ще се окаже накрая, че те играят една игра. Не съм много ориентиран как точно ще реша филма. Даниил Хармс пише един разказ „Баща и дъщеря“, който ползвам за вдъхновение. Абсурдът е заключен в словото и не може да се разбере извън точните думи, които Хармс е дал като ключове. Но в случая махам всички думи и го приближавам до себе си, до това, което съм изпитал, когато дъщеря ми ме попита какво става, като умрем. И аз нямам отговор или ѝ давам такъв, който за възрастта ѝ ще ѝ послужи. Чрез филма ще се опитам да реша подсъзнателния въпрос за смъртта. Защото смъртта е, може би, най-тежачият ни нерешен въпрос, който от египетската Книга на мъртвите през Възкресението на Христос, през разсъжденията на мистици, на New Age шамани се прокрадва и хората искат да си отговорят. Смъртта е основата на всички останали стракове, това е Дървото на страховете. Затова на мен ми се ще по един детски начин да омекотя абсурда на Хармс и да дам отговор, който няма да е буквален, но ще представлява моя опит. Неизказаното, което вече разбирам, но все още не мога да му дам форма... Всеки филм би трябвало да съдържа страха да не би да не се получи. Тоест всеки филм трябва да ме държи в неувереност дали изобщо мога да го изведа като смисъл. Това е гориво, което ме държи, докато не създам изцяло филма. Сценарият трябва да е толкова сложен, че да ме държи в една неувереност докрая – така е с всички филми, които съм правил. И досега, когато застава пред всеки следващ филм, чувствам абсолютна неувереност. Не знам какво трябва да направя и какво ще се случи. Макар че имам опит, гледам да бягам от рутината. Все още има тайни за мен как точно ще реша някои неща в „Баща и дъщеря“, как точно ще се справя с въпроса за смъртта и обяснението ѝ по детски... Смъртта като главен герой.

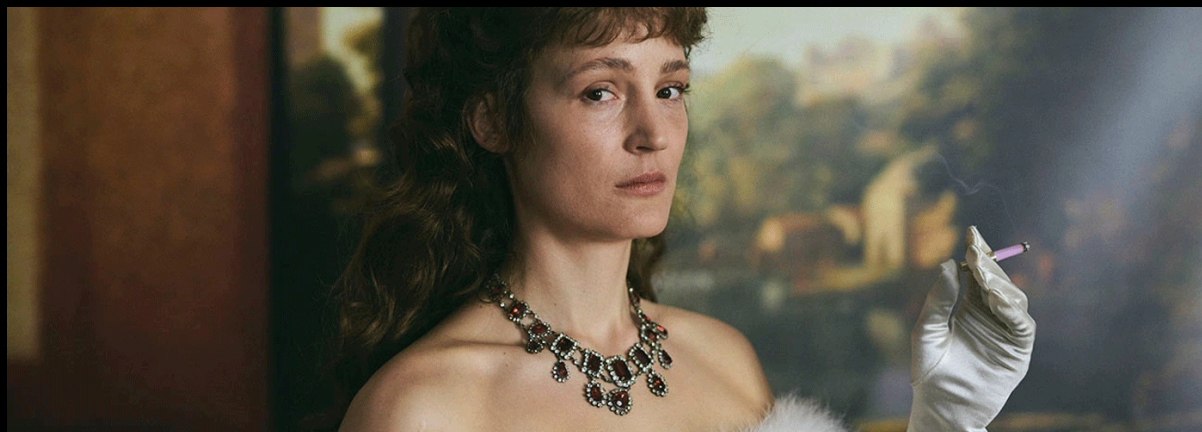
Интересен е гротесковият подтекст, черният хумор на Хармс. Любопитно е как ще го изведеш...

В крайна сметка, винаги може да се изведе, вече зависи от дълбочината, до която мога да го потопя. Филмът винаги може да се реши по някакъв начин. Дори с един красив стих, който обяснява нещо накрая. Винаги има изход. Но въпросът е доколко тази шахматна задача на изграждане е решена и какво остава у зрителя, напуснал салона. Като че ли във всеки филм гледам да си го запазя за накрая този момент. Опитвам се да съм зрител на филмите си, а не само режисьор. Едновременно съм майсторът, който прави нещо с инструментите, и детето до него, което мига и гледа какво ще направи този чичко. Тия две неща гледам да ги съчетавам. Хем да го има мистичният момент – да не знам какво ще стане, хем да го има и моментът, в който винаги знам какво ще стане. И не ги набърквам тези два персонажа.

Отиваме към философски теми...

Животинките, които наблюдавам сред природата, както и ние, хората, сме едно проявление на Духа. На мен защо ми е лесно да рисувам? Защото си се представям като една изпразнена от съдържание калъфка, в която танцуват ангели, духове, демони, каквито решат същества. Оставям ги да ми диктуват и образите, и темпото. Съзнавам, че съм просто едно проявление. Нали се вярва, че всяко едно животно, колкото и да е неразумно, е проявление на някаква мисъл на Бога. Така сме и ние, макар че вече, според мен, сме прекъснали връзката, корена. И сме един вид извънземни. Но не като дошли от друга планета, а скъсали връзката със Земята.



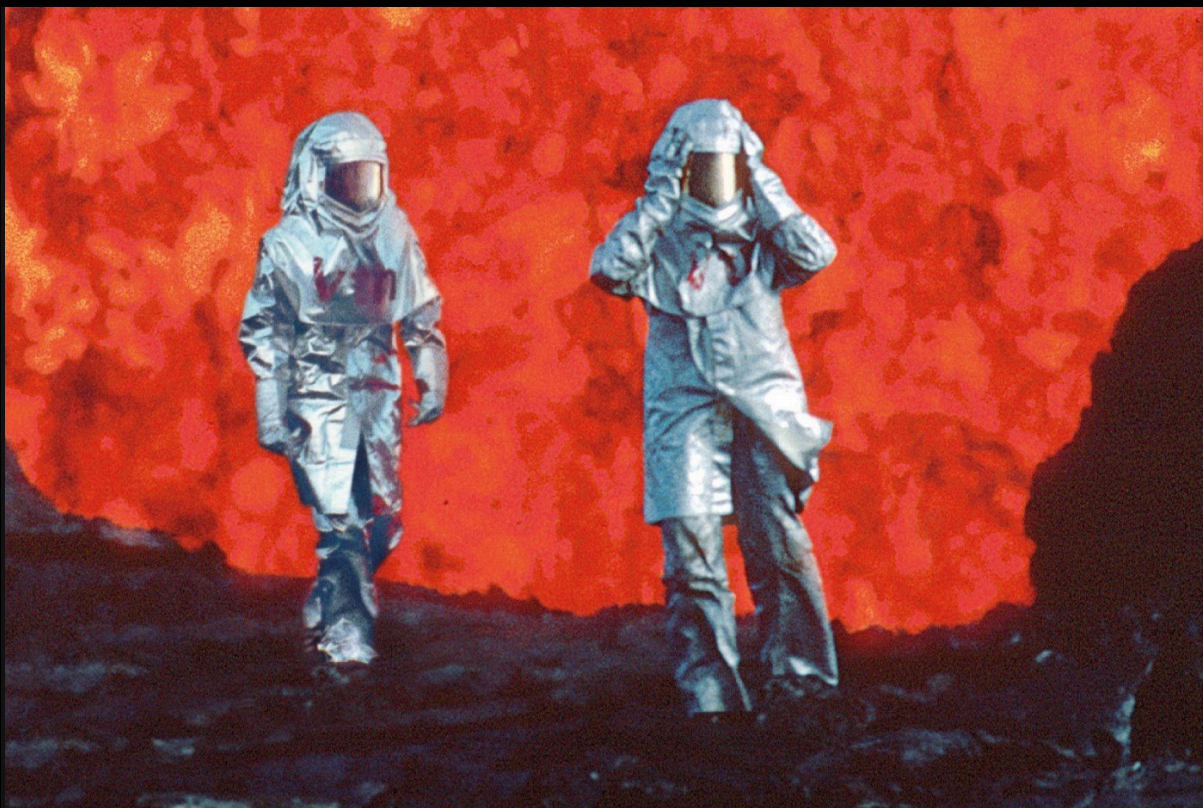


ЛЮБОВ, СЕКС И СМЪРТ В САРАЕВО

МЛАДЕН ПЕЧЕВСКИ

Тазгодишното издание на Филмовия фестивал в Сараево представя експлозивна комбинация от филми, посветени на множество съвременни теми. Фестивалът е един от най-известните в Източна Европа и отделя специално внимание на киното в региона, на преодоляването на травмата от Войната в Босна и Херцеговина и на стимулирането на жените-режисьори.

Три от филмите, които, според мен, се открояват, са на жени режисьори и формират Бермудски, силно интригуващ триъгълник за живота като проекция на любовта, секса и смъртта. Разказ за изгарящата и разрушителна сила на любовта, *Огън от любов*, най-новият документален филм на американката Сара Доса, представя историята на Катя и Морис Крафт, френска двойка вулканолози и режисьори. Морис, по призвание геолог, и Катя, геохимик, имат изключително рядка страст – изследват вулкани. От филма става ясно, че до 60-те години на миналия век е имало едва около триста и петдесет вулканолози в целия свят. Що се отнася до героите на филма, максимата, че няма нищо случайно, се оказва напълно вярна – двамата са родени във френския регион Елзас, на двайсетина километра един от друг, а се срещат в Страсбург.



ОГЪН ОТ ЛЮБОВ (2022, РЕЖИСЬОР САРА ДОСА, САЩ, КАНАДА)

Отдадени напълно на науката, те изследват стотици вулкани и заснемат изригванията им в опасно близки кадри, като така ги правят достъпни и атрактивни за широката общественост и допринасят за развитието на науката. Във филма Доса използва различни документални прийоми – тих и нежен глас зад кадър, откъси от различни телевизионни програми, разкриващи вулканолозите в пълния им вихър, и архивни кадри, които са толкова запленяващи, че задължително трябва да бъдат гледани на голям екран. Въпреки преждевременния спойлер относно съдбата на Катя и Морис, филмът е визуален шедьовър – може да бъде показан на различни места, като например галерия, нощен клуб или музей за съвременно изкуство и навсякъде би грабнал вниманието. Наподобяващ лава, *Огън от любов* се запалва, танцува, диша, вдъхновява и изстива за секунда, а броени секунди по-късно започва отначало. Като посвещаването на висша цел, в случая – науката, и несломимата сила на любовта, лентата е фойерверк, който не се поддава на гасене.



КОРСЕТ (2022, РЕЖИСЬОР МАРИ КРОЙЦЕР, АВСТРИЯ, ЛЮКСЕМБУРГ, ГЕРМАНИЯ, ФРАНЦИЯ)

Друг филм за любовта и смъртта, обогатен с доза секс, е *Корсет* на Мари Кройцер – драма, чието действие се развива през XIX век и пресъздава живота на Елизабет Баварска, императрица на Австрия и кралица на Унгария, по-известна като Сиси, в навечерието на нейната 40-та годишнина. Актрисата Вики Крипс е невероятна като Сиси – прелита с лекота депресивни състояния и изблици на радост от живота и умело жонглира между английски, френски, немски и унгарски. Сиси е известна със стягането на талията си – изпълнен с болка опит за прикриване на излишните килограми поне за няколко часа. Корсетът, който стяга тялото, е ярка метафора за всички обществени норми и очаквания, на които кралските особи, и по-конкретно Сиси като жена с власт и престиж, трябва да отговарят ежедневно. Корсетите, които уж правят женското тяло по-приятно за окото, всъщност са своеобразна форма на инквизиция. Ограничават свободата на движение, пречат на безгрижието и спонтанността и са израз на усилията на жените да се придържат стриктно към стандартите за красота на своето време. Въпреки че носи корсет почти през цялото време, Сиси успява да се еманципира чрез очарователната си склонност към неподчинение – още в самото начало на филма, при разговор с изпълнен с озлобление аристократ, тя припада; секунди по-късно се оказва, че това е само успешна маневра срещу застоялостта на обществения етикет. Нещастно омъжена за император Франц Йосиф I, мъж, когото се предполага, че трябва да обича, Сиси е свободомислеща и в сексуалния си живот –

тя проактивно търси мъжкия поглед, наслаждава се в ролята си на обект на желание и същевременно не се колебае да преследва всички онези обекти на желание, които мъж с нейната власт би търсил. *Корсет* е двусмислен – изобилства от анахронизми и едновременно с това звучи актуално и съвременно. Субверсивна икона до самия си край, Сиси решава да напусне този свят провокативно, знаейки, че личността ѝ ще вдъхновява публиката, без никога да потъне в забвение.



МОЗЪЧНО ПРОМИВАНЕ: СЕКС – КАМЕРА – ВЛАСТ (2022, РЕЖИСЬОР НИНА МЕНКЕС, САЩ)

Изпълнен с многозначителни изводи относно мъжкия поглед, документалният филм на американката Нина Менкес *Мозъчно промиване: Секс – камера – власт* е предизвикателно пътуване към естеството на съзнателната и несъзнателната сексуализация в киното, като отговаря на въпроса как три привидно несвързани категории, а именно визуалният език на киното, дискриминацията на работното място и сексуалното насилие всъщност са преплетени една в друга. Феновете на киното, които не са напълно запознати с филмовата теория, не трябва да се притесняват – Менкес веднага разяснява какво представлява композицията на кадъра, какви елементи съдържа и как се използва, за да фетишизира жените. За тази цел тя си служи с ясни обяснения и много, но не винаги убедителни примери – филмови сцени, обхващащи широка времева линия – от *Феята на зелето* (Алис Ги-Блаше, 1896) до *Титан* (Жулия Дюкурно, 2021). Основата за подробното изследване е академичната ѝ лекция *Визуалният език на насилието*, допълнително коментирана от повече от двайсет утвърдени специалисти от академичния свят,

киното, музиката, хореографията и психотерапията. Документалният филм с право поставя под съмнение реномето на много филми, режисирани от бели цис-хет мъже и сега утвърдени като класики, и застъпва идеята, че мъжкият поглед стимулира женомразието, патриархата и сексуалните посегателства, като допринася за обектификацията на женското тяло, положителното възприемане на сексуалното насилие и незачитането на правата на жените.

Провокативна творба, която затваря триъгълника между любовта, секса и смъртта, като илюстрира как възприятието ни за жените е задръстено от изобразяването им в киното, което в много случаи е принизяващо и потискащо. Често жените са само обект на сексуалния нагон на мъжете, без право на глас, автономия и власт. В случаите, когато имат известна власт, като Сиси в *Корсет*, те се превръщат в обект на безмилостни обществени порицания и разрушителна критика, които със своята крайност могат да доведат до преждевременна гибел. Както доказват Катя и Морис Крафт в *Огън от любов*, избавителна е единствено силата на истинската любов и отдаденост – идвайки от сърцето, тя наистина е безсмъртна.

Това нюансирано триединство на темите в трите филма ги прави забележителни, онагледявайки как любовта може да е както вулкан, така и пустиня, как сексът често е източник на наслада, но може да се използва и като инструмент срещу интересите на жените и социалното им равенство, и как смъртта обикновено предизвиква страх и омраза, но в някои случаи може да бъде единствен изход от безизходицата на живота.

Макар че се различават по жанр, *Огън от любов*, *Корсет* и *Мозъчно промиване: Секс – камера – власт* разглеждат едни и същи теми от различен ъгъл и предизвикват дискусии. История за двама вулканолози от 60-те години, които са обичали до смърт колкото партньора си, толкова и вулканите, пресъздаване на година от живота на известна своенравна кралска особа от края на XIX век и съвременен образец на ремикс културата и критиката, изследващ ефектите от мъжкият поглед. И трите филма са силно препоръчителни за всеки, който иска да разбере значението, което триъгълникът между любовта, секса и смъртта има в личния и обществения живот.





КРИСТИАН БЕРГЕР – CINE REFLECT LIGHTING SYSTEM

КИРИЛ ПРОДАНОВ

Кристиан Бергер е роден в Инсбрук, през 1945 г. На осем години получава подарък за Коледа, фотоапарат AGFA. Така е пробудено и първото му любопитство към визуалния свят. Детството си прекарва в Тирол, където белезите на войната продължават да се усещат. Както самият той признава: „в училище имах възможност да избирам между учители, които бяха агресивни католици или бивши нацисти“. В резултат напуска училище и постъпва на работа като стажант в склад за осветителни тела. Започва да се занимава с доставки на осветителни тела за паркове, болници, поддържа уличното осветление. Скоро се насочва към Линц, където намира възможност да бъде асистент-оператор. Там се запознава с техниката и самия процес на снимане. Впоследствие се връща в Тирол (1968 г.) и вижда обява за позиция, която съчетава журналистическа и операторска работа в местното телевизионно студио. Без да мисли много, се хвърля в „дълбокото“ и след три години има вече зад гърба си 3000 репортажа, магазинни предавания и кратки документални филми. През това време събира средства, за да направи свой независим късометражен филм.



КРИСТИАН БЕРГЕР ОТ ГОДИНИТЕ МУ НА РАБОТА В ТЕЛЕВИЗИЯТА

По-късно продължава работата си в телевизията, в ORF, където снима телевизионни филми, сериали и документални репортажи. Така продължава до 1983 г., когато получава възможност да направи първия си самостоятелен филм „Rafl“, с което получава признание на Московския кинофестивал.

В творчеството му особено място заема съвместната му работа с Михаел Ханеке. С неговия филм „Бялата лента“ печели Оскар през 2010 г. за операторско майсторство, а филмът „Каше“ е един от най-интересните им и дискутирани съвместни проекти.

„Каше“ проследява живота на семейна двойка от средната буржоазна интелектуална класа. Героят Жорж е известен телевизионен водещ на предаване за литература, а жена му Ана е редактор в престижно издателство. Имат син. Техният живот е подреден спрямо разбиранията на едно достойно почтено средно френско семейство. Комфортът на този статут е взривен от получена анонимна видеокасета по пощата, която подсказва, че техният дом е наблюдаван. В опит да разплете тази провокация, Жорж стига до детството си и спомена за своя Млечен брат Маджид и собствената си съпротива той да бъде осиновен. Открива възрастния вече Маджид и го обвинява в терор над семейството си, целящ да отмъсти на Жорж за пропуснатата възможност да живее живот, различен от този на бедно емигрантско сираче, изпратено в приют за деца без родители. Тази среща провокира самоубийството на Маджид.

Обикновено филмът се тълкува през своята социална призма. Дори в самия филм е цитиран инцидент от 1961 г. в Париж, в който след брутални действия на френската полиция срещу демонстрация на алжирски емигранти се стига до 40 жертви по официални данни. По ирония на съдбата премиерата на филма предшества бунтовете на емигранти в Париж от 2005 г. Но освен със своята социална трактовка, филмът може да бъде видян и по друг начин – условен.

Помня, че в Академията, когато филмът излезе, проф. Дюлгеров в лекциите си настояваше на особена интерпретация на името. Той тръгваше от английската версия на заглавието „Hidden“ – и значенията на глагола hide като покривам, запазвам в тайна, прикривам си срама, спотайвам се от срам. Така той стигаше до обобщаващото заглавие „Скрито-покрито“. В тези лекции, освен детайлен анализ на работата на режисьора, се стигаше и до връзката на режисьорската концепция с визуалното решение. И това визуално решение идваше точно като рима на заглавието: светло – тъмно, като скрито – покрито. Защото в тази интерпретация зад наблюдаващото око на видеокасетите стоеше усещането за вина на Жорж, което той се опитва да потули и Бог, който осветяваше тази вина. Нещо, което правеше филмът условен.



КРИСТИАН БЕРГЕР

Бергер казва, че харесва простите визуални решения, които Ханеке му предлага, макар, че те са сложни за изпълнение. Това е ключово в работата на тази двойка. Конкретно за „Каше“ – сцените в него са решени просто, но с висока сложност на изпълнение, а поставените задачи постигат философска дълбочина. В тези решения са впрегнати всички прийоми на кинематографията – обективи, осветление, гледни точки, за да се реализира едно изчистено семпло решение. Визуалните концепции са прости, но сложни за изпълнение.



ХАНЕКЕ И БЕРГЕР ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА КАШЕ

Да вземем началото – филмът започва простичко, с един единствен кадър, който ни въвежда в условната реалност на този разказ. Това е подсилено и от звуковата среда – чуват се птички, минават коли – ден, на пръв поглед – нищо стилизирано, освен самата гледна точка. Тя предлага детайли, но без ясен акцент, който да се постигне чрез композицията или чрез някакъв друг прием. И зрителят започва да гледа колите, табелите с имената на улиците, т.е. всичко онова, което прилича на реалност, но всъщност не е. Да вземем имената на улиците – те са измислени, такива улици няма в Париж. Но това, че няма акцент в кадъра – нито визуален, нито драматургичен – те изправя „на нокти“, че можеш да пропуснеш нещо и ти концентрираш вниманието и наблюдението си. Това продължава доста дълго до момента, в който разбереш, че това е екран на телевизор, който някой гледа.



ВСТЪПИТЕЛНИЯТ КАДЪР НА ФИЛМА КАШЕ

Може да се каже, че това е генерален принцип на работа – имаш сравнително прост кадър, в който няма акценти, но те кара да се напрягаш, да внимаваш какво точно да следиш в него. Има една многотия в кадъра, налични са много детайли, но те не са акцентирани, което изостря вниманието на зрителя, кара го да се вглежда. Така още с първия кадър зрителят е поставен на изпитание, сетивата му са изострени и той стои пред дилемата какво точно да следи. Това е подчертано от дължината на кадъра, от многото детайли в него. Авторът не ти дава ключ какво точно да гледаш. Той дефинира една условна реалност. Усещането за наблюдение, за взираща се камера, която зрителят започва да разчита, е изместено. Реално такава камера няма. Това е по-скоро субективното усещане на героя, че той е наблюдаван (драматургично зададено през неговата професия на известен телевизионен водещ).

В следващия кадър героят излиза на улицата и започва да се оглежда с надеждата да намери камерата, която го наблюдава. Погледът му минава през оста на камерата на няколко пъти, но той не я вижда, за него тя не съществува, след което се прибира и регистрира, че няма камера. Така авторите определят една условна реалност, в която героят е наблюдаван, без да се дефинира от кого, от какво – това е оставено на фантазията на зрителя. Той е поставен в активна позиция

да усети/разбере, че се намира в пространството на филм, който няма да му даде готови отговори.

Ханеке обича да използва този подход. Обича да поставя зрителя пред някаква неразрешена загадка.

Така е и в „Бялата лента“ с опънатото въже, което спъва коня на лекаря, така е и в „Любов“ с взлома в апартамента на съпрузите. Така е и тук, с касетата, която Жорж получава. На пръв поглед тази загадка има някакъв криминален характер, но режисьорът не се занимава да я развива и да дава отговори. Обикновено тя си остава неразрешена. Развитието е на друго ниво. Така още в началото на филма авторите обуславят едно тъмно за „зрителя поле“ – кой праща касетите. Този въпрос „кой“ е прехвърлен на друго ниво – „какво“ – и провокира това усещане за наблюдение, за да стигнем до темата за вината. В „Каше“ това друго ниво е постигнато главно през камерата, през усещането за наблюдение и не може да бъде решено с други средства, освен с визията.

Ханеке, разказва в план-епизоди – още в „Код непознат“ този ход е използван до крайност. Много рядко се случва да разкадрова сцените. Това дава едновременно усещане за наблюдение и за истинност.

Героят на Даниел Отьой влиза в интериора на своя дом. Усещането за наблюдение продължава да се развива и да въздейства. На преден план стои гърбът на жена му/заема почти 1/3 от кадъра/, сякаш има някой, който ги наблюдава зад този гръб. Това е усещането на героя. И тук, за разлика от първия кадър, където камерата е статична, разбираме, че това усещане преследва героя – камерата се раздвижва. Т.е. възможността да допуснеш, че това се случва в реалистична плоскост, е компрометирана по всякакъв начин. В този кадър е събрано цялото семейство. Минаваме през кухнята, за да стигнем до всекидневната. Светлината е мека, без да търси никакви експресивни акценти. Усещането, което се постига през това наблюдение, е за едно средно буржоазно семейство, чиито членове са здравословно отчуждени един от друг. Любопитно е, че начина на снимане е такъв, че не ни фокусира върху героите, а по-скоро подчертава средата, в която се намират. Сякаш хората не са важни в това пространство – те са станали като част от този интериор – неодушевени. Сценографията развива натрупаните усещания. На пръв поглед кухнята е нормална и не се натрапва с някакво

експресивно художническо решение, но когато влезем във всекидневната, попадаме в едно напълно абстрактно пространство.



ВСЕКИДНЕВНАТА В КЪЩАТА НА ЖОРЖ – КАШЕ

Попадаме пред една стена от книги. Декор, много напомнящ на студиото, в което Жорж работи. То е като някаква библиотека, събрала мъдростта на цивилизацията. Камерата е статична, осветлението неекспресивно. Попадаме сред семейство, продукт на съвременната цивилизация. Всичко е на показ, няма нищо скрито в сенките. Семейство, живеещо със самочувствието на хора, усвоили и ползващи уроците на цивилизацията.



ТЕЛЕВИЗИОННОТО СТУДИО, В КОЕТО ЖОРЖ РАБОТИ – КАШЕ

Влизаме в интимния живот на това семейство и го наблюдаваме отблизо като преки свидетели на случващото се.

Особено впечатление прави моментът, в който героят води предаване по телевизията. Всичко е в режим на възможност – той гледа в камерата, говори, прави анонс – финален анонс за предаването. Когато приключва с изтегляне на вариото и записът е финализиран, се открива декорът на цялата сцена и без да се прекъсва кадъра, влиза някакъв човек и му съобщава, че го търсят по телефона. Жорж излиза от кадър и отива зад кулисите. Началото на кадъра е предполагаемо – със залята мека светлина в режима на телевизията, където всичко е на показ, всичко е осветено (по някакъв начин асоциативно свързано с дома му и като светлина, и като декор). С телефонното обаждане, той е изваден от този свят и попада в друга реалност, в света „извън кадър“. Там всичко е различно – светлината е контрастна, той е в сянка и говори с Маджид, който е негов млечен брат. Щеше да е разбираемо, ако това беше монтажна фраза, но то се случва в един кадър. Героят преминава от един свят в друг. Мисля си, че в този кадър е заложен смисъла на търсенето на неговите автори – смисъл, който визуално да те извади от света на видимостите и да те постави в света на сенките, на невидимото. Героят преминава от едно пространство (телевизионното студио, където той се чувства комфортно), в пространството на сенките (на скритите тайни). На

практика почти нищо не се случва, преходът е предопределен драматургично от един телефонен разговор, който измества видимото пространство на реалния живот и го вълчи в невидимото пространство на неговите тайни.

Следва пътят към апартамента на човека, който е говорил: дълго пътуване с кола, и изведнъж един коридор – друг свят, тъмен, с остри горни светлини, който води към врата на апартамент. Кадърът в началото прилича на субективна гледна точка и после отново в същия кадър се превръща в обективна – героят на Жорж влиза в кадър и действието продължава. Този кадър с коридора става нещо като лайтмотив на преминаването към този „друг свят“. Особено въздействащ е той в епизода, предхождащ самоубийството на Маджид. Там ефектът, който постига това дълго вървене през коридора, е нещо като приспиване на вниманието на зрителя. Той е наясно с този път, минавал е вече по него, но това,, което ще последва, има шокиращ ефект.



АПАРТАМЕНТЪТ НА МЕДЖИД, МЛЕЧНИЯ БРАТ НА ЖОРЖ – КАШЕ

Следва пространството в апартамента на Маджид – голи стени (обратно на стените, затрупани с книги в дома на героя) и една контрастна светлина, обратно на мекото осветление в дома на Жорж. В дома на Маджид светлината е друга – контрастна, с остри сенки, с изразени цветове. В сцената на диалог между двамата братя, в която те си разменят обвинения, истинският ефект се постига след

излизането на Жорж. В един дълъг кадър Маджид се разпада, разплаква се. И това е следствие от разговора между двамата след толкова години. Интересното е, че този кадър не е реалистичен, това е представата на Жорж за това как е оставил брат си и какво се случва с него след срещата помежду им. Без този кадър предишната сцена би останала само на ниво информация. Емоционалният ефект се постига през кадъра на Маджид след срещата, кадър който на практика не добавя нещо ново на сюжетно ниво.



ПОСЕЩЕНИЕТО НА ЖОРЖ В АПАРТАМЕНТА НА МЕДЖИД – КАШЕ

Впечатление с визуалния си подход прави и епизодът с жена му след самоубийството на Маджид. Героят се качва в спалнята, съпругата му го следва. Светлината е контрастна, кадърът е построен по подобен начин на кадъра, в който двамата братя говорят. Жорж е седнал така, както брат му е седял в апартамента си. Той за пръв път споделя с нея чувството за вина, което изпитва спрямо брат си и тя го слуша, но не като партньор, а като негова майка.



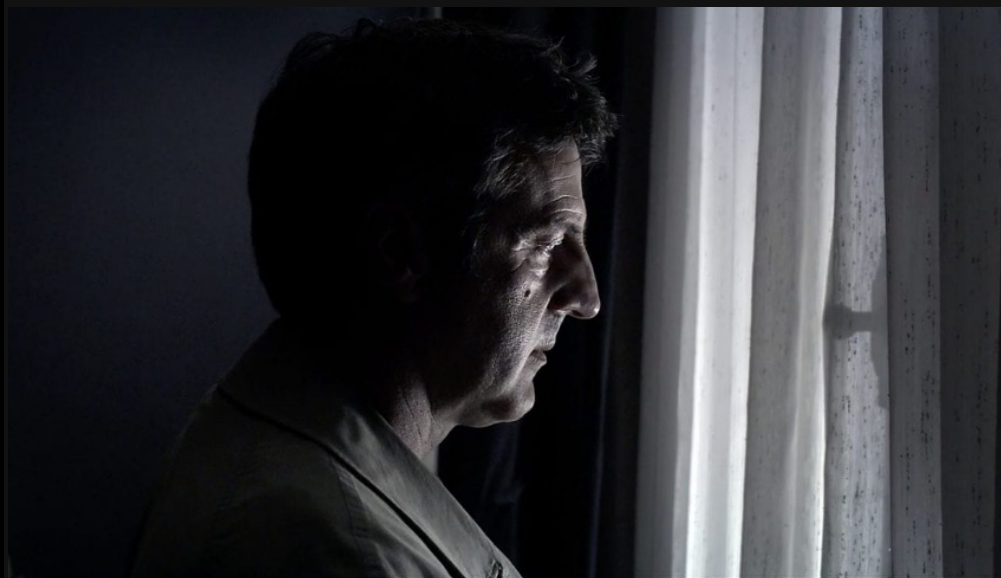
ЖОРЖ РАЗКАЗВА НА ЖЕНА СИ ЗА СРЕЩАТА С МЕДЖИД – КАШЕ

По логиката на тази визуална концепция стигаме до финалния епизод, където героят се прибира в дома си. Този дом вече не е същият, спалнята при гасенето на светлините прилича по визуален стил на интериора на Маджид. До този момент в къщата на Жорж няма тъмни пространства, светлината е мека, всичко е равно осветено. Картината на дома дава усещането за една нормалност, за комфорт, за среда, където всичко е наред. А подходът тук е точно обратен. Героят гаси светлините, пуска завесите, пие приспивателно и си ляга. Всичко в действията на персонажа работи в посока да забрави случилото се с брат му, с него самия.



ЖОРЖ В СПАЛНЯТА СИ СЛЕД САМОУБИЙСТВОТО НА МАДЖИД – КАШЕ

Но средата го връща към момента на престъплението, тя заприличва все повече като визуален стил на пространството, в което той става свидетел на самоубийството на брат си. Контрастно осветление, с много сенки в кадъра. Така камерата се дефинира като някаква „съвест“, която не може да бъде приспана и е в този човек... присъства дори и в съня му.



ЖОРЖ ПРЕДИ ДА СПУСНЕ ЗАВЕСИТЕ В СПАЛНЯТА СИ – КАШЕ

Всичко е поставено в една плоскост на недоизказаност. Авторите не дават конкретни отговори, не ни посочват поуката или извода, които зрителите трябва да си направят и това е развито по брилянтен начин не само драматургично, но и във визуалния език. Така стигаме и до финалния кадър на филма, където пред училището се срещат синовете на Жорж и Маджид и нещо си говорят, което ние не чуваме. Сякаш има шанс техният живот да премине на светло, без сенките от вина на бащите им.

Кристиан Бергер разработва уникална система за осветление, която нарича Cine Reflect Lighting System. Бергер я използва за пръв път в „Пианистката“, 2001 г. И оттогава насам продължава да я развива. Концепцията за тази система идва от любовта към естествената слънчева светлина. В едно от интервютата си той казва, че не спира да наблюдава светлината и да се учи от тези си наблюдения. Така стига до идеята за тази система: „В природата светлината не идва от няколко източника, тя идва от един източник. Светлината е невидима

и това, което ние възприемаме, е нейното отражение от различни предмети и препятствия, през които тя се пречупва. Това, което исках да направя във филмите си, е да дам възможност светлината да бъде построена на същия принцип, както и в природата. После дойде и улеснението, че то дава много повече пространство на актьорите и на режисьора и ограничава гъмжилото на терен, което се образува по време на всички снимки“.



CINE REFLECT LIGHTING SYSTEM (BY THE SEA, 2015, РЕЖИСЬОР АНДЖЕЛИНА ДЖОЛИ)





КНИГОПИС: КИНОТО В БЪЛГАРИЯ – ЧАСТ III (1970 – 1980)

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА

Има книги, които още със самото си издаване се превръщат в библиографска ценност. Това в пълна мяра се отнася до труда на изтъкнатия историк и теоретик на киното проф. Александър Грозев „Киното в България“. Досега са публикувани три тома „Киното в България (1897 – 1956), Киното в България (1956 – 1969) и „Киното в България (1970 – 1980) – издателство „Фабер“ (2021). Това е мащабно и амбициозно изследване, като всеки от томове се фокусира върху тенденции, филми и личности със своя дял в кинематографичния процес през дадения период. Паралелно с културологичния анализ на произведенията, томове се отличават и с внимателно, аналитично и критично вглеждане в сложните исторически, социални, идеологически и политически аспекти от развитието на България през визирания период и отношенията власт – творци. Както отбелязва проф. Грозев: „Драматичните особености на тези взаимоотношения пряко влияеха на климата в професионалните среди и даваха своето отражение върху посоките на кинематографичните процеси. А те бяха сложни и често пъти изпълнени с непреодолими противоречия. Затова през годините периодично припламваха остри сблъсъци между администрацията и творците, които неизменно приключваха със строги наказателни санкции“.



Ч

Том 3 от поредицата проследява динамиката и своеобразието на кинематографичния процес в десетилетието (1970 – 1980), период, който е белязан не само от повишена продуктивност, но и от множеството нови за киното ни почерци, лица и творчески инвенции. Авторът го определя като „десетилетие на възход и творческо

разкрепостяване“, като не спестява особеностите на идеологическия кадрил на властта с творците – известно разхлабване на догматичната стагнация – за да може да упражнява още по-категоричен контрол над изкуството. Разработена е „Концепция за развитие на кинематографията в НРБ през периода 1971 – 75 – 80 год.“. В книгата подробно са разгледани конкретните практически стъпки по реализация на концепцията, което включва както добра и стабилна техническа база, така и увеличаване на държавните инвестиции във филмопроизводството, което е предпоставка за производството на повече и по-качествени филми. Това естествено предполага и засилен интерес на зрителите към родното кино. Според проф. Грозев това са най-общите предпоставки за „по-високи художествени орбити на общото средно равнище на българското кино от 70-те години“, като подчертава навлизането на творците в непознати жанрови територии, използването на по-оригинални изразни средства, за отстояване и защита на авторските им идеи. Авторът точно отбелязва, че заслугата за това се дължи и на сформиранието на творчески колективи, чиито редактори Свобода Бъчварова, Иван Дечев, Цветана Коларова, Асен Тодоров, Боян Папазов, Михаил Кирков, Георги Мишев и др. са личности с оригинална позиция и богата творческа биография. Така се създава подходяща творческа атмосфера и условия за появата на талантиливи произведения. Александър Грозев анализира редица дебютни за онова време филми, които трасираха пътя на едни от емблематичните творци в българското кино: Георги Дюлгерев с „Изпит“, видния театрал Методи Андонов с „Козият рог“ – ненадмината класика в българското кино. „Козият рог“ е повод за автора да осмисли и анализира новия, различен ракурс към проблема за историческата съдба на българина. Не по-малко увлекателно и аналитично Александър Грозев изследва и развитието на съвременната тема в киното ни като акцентира художествените постижения на филми надживели времето си като „Силна вода“ и „Мъже без работа“ – реж. Иван Терзиев, „Неделни мачове“ – реж. Тодор Андрейков, или филмите от „миграционния цикъл“: „Последно лято“ и „Дърво без корен“ – реж. Христо Христов, „Селянинът с колелото“ и „Матриархат“ – реж. Людмил Кирков „Вилна зона“ и „Преброяване на дивите зайци“ – реж. Едуард Захариев, „Щурец в ухото“ на Георги Стоянов, и др.; като обобщава, че киното ни „бе поставило с всичката му острота болезнен проблем, бе

алармирало общественото мнение за съществуването на сериозни социални, морални и демографски конфликти“.

Наред с тези филми проф. Грозев акцентира и изследва поредица от стойностни творби, които маркират жалоните на кинематографичния процес през десетилетието – „Момчето си отива“ и „Кратко слънце“ – реж. Людмил Кирков, „Обич“ и „Илюзия“ – реж. Людмил Стайков, „Басейнът“ и „Голямото нощно къпане“ – реж. Бинка Желязкова, „Авантаж“ – реж. Георги Дюлгерев, „С любов и нежност“ и „Лачените обувки на незнайния войн“ – реж. Рангел Вълчанов, „Покрив“ – реж. Иван Андонов, „Звезди в косите, сълзи в очите“ – реж. Иван Ничев, „Барьерата“ и „Камионът“ – реж. Христо Христов, „Всичко е любов“ – реж. Борислав Шаралиев, „показателни за таланта и уменията на творците да откриват автентичните човешки драми и съдби в потока на всекидневието“ и „активираха появата на интересни формални експерименти, развитието на разнообразни езикови и стилови търсения“. Като своеобразно продължение на драматургичните и творчески находки във филми като „На малкия остров“ на Рангел Вълчанов, „А бяхме млади“ на Бинка Желязкова от 60-те години, отстояващи със своя романтичен ореол нравствена присъда над съвременната реалност, отдалечаваща се от революционните идеали, проф. Грозев разглежда пространно и анализира: „Като песен“ – реж. Ирина Акташева, Христо Писков, „Последната дума“ – реж. Бинка Желязкова, „И дойде денят“ – реж. Георги Дюлгерев, съпоставяйки ги с друг, наложил се през десетилетието, модел на интерпретация на антифашистката тема във филми като „Черните ангели“ – реж. Вълчо Радев, сериалът „На всеки километър“ на Любомир Шарланджиев и Неделчо Чернев, „Осмият“ и „Бой последен“ на Зако Хеския, които със своята жанрова характеристика търсят причастност сред младежката аудитория.

Освен в таланта на режисьорите, мотив за подема на киното от този период авторът вижда и в колаборацията с видни писатели като Емилиян Станев, Йордан Радичков, Константин Павлов, Георги Мишев, Станислав Стратиев.

В своите задълбочени и пространни наблюдения за киното в България от 70-те, проф. Грозев отделя и специално внимание на филмите за деца, които и до днес се радват на зрителски интерес: „Таралежите се раждат без бодли“ и „С деца на море“ реж. Димитър Петров, „Изпити

по никое време“, „Деца играят въвн“ и „При никого“ на Иванка Гръбчева „Филмо и Макензен“ реж. Димитър Петров, Владислав Икономов, „Тигърчето“ и „Мигове в кибритена кутийка“ – реж. Мариана Евстатиева, като изтъква значението на драматурзите братя Мормареви за възхода на детското кино.

От вниманието на професора не убягват и ползотворните процеси в българската национална телевизия, базирайки се на поредици като: „Синята лампа“ – реж. Мариана Евстатиева, Георги Георгиев, Иван Вачев, „Изгори, за да светиш“ – Неделчо Чернев, „Петимата от РМС“ – реж. Владислав Икономов, „Сами сред вълци“ – реж. Зако Хеския, „Записки по българските въстания“ – реж. Борислав Шаралиев, Веселин Бранев, Мария Русева, Георги Бранев, „По дирята на безследно изчезналите“ – реж. Маргарит Николов, „Селцето“ – реж. Иван Терзиев, „Адаптация“ – реж. Вълло Радев.

Със своята енциклопедичност и дълбока ерудиция Александър Грозев анализира и процесите в документалното и анимационно кино през онези години, както и развитието на филмовата критика.

Последната част от книгата е посветена на различни творци. Портретите им са ярки, пълнокръвни, обагрени от авторовия пиетет към тях: режисьорите – Людмил Кирков, Христо Христов, Георги Дюлгерев, Георги Стоянов, Едуард Захариев, Людмил Стайков, Иван Андонов; драматурзите – Константин Павлов, Георги Мишев, Станислав Стратиев; актьорите – Коста Цонев, Григор Вачков, Васил Михайлов, Георги Георгиев – Гец, Стефан Данаилов, Катя Паскалева, Руси Чанев; операторите – Венец Димитров, Радослав Спасов, Виктор Чичов; документалистите Христо Ковачев, Юлий Стоянов.

Книгата, освен важна, значима и концептуална за българското кино, е изключително добре оформена графично и с множество фотоси. Всеки, който се докосне до нея, ще разбере защо я определям като библиографска ценност и ме кара с още по-голямо нетърпение и респект да очаквам „Киното в България“ – част IV (1980 – 1990).





КУЛТУРЕН АФИШ: СЕПТЕМВРИ 2022

АНАСТАС ПУНЕВ

Късометражният филм „Глад“ на Петър Крумов може да бъде гледан на голям екран, като част от селекцията от късометражни филми „Късо кино с дъх на лято“ в Кино Кабана.



Първият непосредствен въпрос при срещата с „Глад“ е кога и къде се развива историята му. Това може да е както средновековната

изостанала планета от „Трудно е да бъдеш бог“ на Алексей Герман, така и Англия от XVII век, показана в „Английско поле“ на Бен Уийтли. Препратките към тези и други подобни филми не се изчерпват с черно-белите стилизирани кадри, а с предизвикателството към въображението, което може да избере по коя пътека да тръгне. Дали обществото, което умира от глад, но е готово да бъде измамано от собствената си глупост, е метафора за човешкия род, която не се нуждае от конкретно полагане във времето и пространството, или е толкова упорит образ, че може да повлече нови асоциации при мисълта за една или друга епоха.

С други думи, „Глад“ е от онези медитативни филми, които поемат смело риска да се провалят, тъй като се залавят с едно от най-трудните занимания – създаването на херметична филмова вселена, която не допуска да бъде разбрана напълно, но въпреки това поражда с хипнотичния си ефект. В тази вселена персонажите нямат имена, а са обобщени образи по подобие на архетипите от някоя басня и в това рязко облягане върху тяхната абстрактност Петър Крумов изразява нещо много чаровно старомодно – вярата в приказки и способността им да отмят всичко ненужно, освен най-базовото: морето, властта, гладът.



Никак не е изненадващо, че за Крумов сценарият е второстепенен, а актьорската игра – винаги условна, но приемайки тези правила на играта, зрителят остава с усещането за филм-реликва, изнамерен при разкопки и свидетелстващ за нещо безвъзвратно отминало. Ценен

спътник в това отношение е цялата тактиленост на филма, която също го сродява с „Трудно е да бъдеш бог“ – сякаш през цялото време се усеща капта и потта на безименния забравен свят, показан във филма. Още по-впечатляващо, когато се замислим, че декорът на „Глад“ всъщност се намира на километри от София.

Друг не по-малко символичен филм, който може да се види на кино през септември, е „Покаяние“ на Тенгиз Абуладзе. Самото му съществуване е част от неговата безсмъртна съдба и придава допълнителна епичност към библейския му сюжет – не само заради сложните политически игри, позволили да оцелее през цензурата на крилете на перестройката, но и заради мъчителните перипетии по време на снимките му, които го забавят повече от три години.



„Покаяние“ е филм за безкрайното зло, в който виталността и хуморът успяват да пробият без лакти. Главният герой – Варлам (Автандил Махарадзе), е местен сатрап със сталински мащаби на действие, който събира в осанката си всичко най-отличително и карикатурно едновременно от Хитлер, Сталин, Мусолини и Берия. Въпросът, който Абуладзе поставя, е как е възможно автентично противопоставяне на това безкрайно зло, като отговорът му е безкомпромисен. В грузинските традиции, на които филмът се осланя, няма нищо по-брутально от разравянето на костите на покойник, но именно до този акт на отчаян бунт срещу забравата прибягва жената на една от жертвите на Варлам (Зейнаб Боцвадзе). Туловището на Варлам, което така и не намира своето финално спокойствие, е едно от най-ярките възплъщения на цялата прогнилост, но и абсурдност на режима.



Филмът маркира няколко стадия на символично тоталитарно насилие – от една страна, насилниците са „хора от народа“, които по нищо не се различават от насилените и границата между тях е невидима. Наред с това наблюдаваме как вождът не е някакъв умопомрачен тиранин, а точно обратното – силата му е в обграждането с хора, които са готови да изпълняват неговите заповеди, така че страхът да стане водещ из цялото село. Унищожаването на общността пък е перфектно изразено през окаяното състояние на църквата, която е

сродявала жителите на селото – факт, чиято кулминация е в забележителната финална реплика на филма „Какъв е смисълът от един път, който не води към храма?“.

Същевременно, въображението е градивен елемент на „Покаяние“, като това си личи още от самото разделяне на сюжета от фабулата, след като разказът на жената на жертвата се сблъсква с хронологичните елементи на историята, възстановени поетапно през флашбек. Сякаш режисьорът иска да противопостави тоталитарното редене на частите от една хроника на субективния разказ, в който се намесват от нищото средновековни рицари или запомнящи се картини като бетонните стени в нищото, сред които Варлам е изолиран. Този сюрреализъм е още по-могъщ, когато идва от Съветска Грузия от средата на 80-те, не само защото прилича на езоповски опит за критика, но и защото си подхожда с цялостния свободолюбив бунт на филма, а и служи като радикално намерение, което да е достатъчно мощна реплика на насието и несправедливостта, за които се говори. Горчивият извод е, че Варлам ще понесе вината си единствено символично, през поетичния поглед към историята.

В едно от интервютата си Абуладзе споделя, че е направил „Покаяние“, за да предотврати да се случи нещо подобно в бъдеще. Колкото и странно да звучи, тъкмо защото неговите намерения не са се осъществили, филмът му доказва силата на изкуството като нещо, което няма нужда да води до социална промяна, но да накара хората да прогледнат.

„Глад“ може да бъде гледан на 6 септември от 20:30 ч. в Кино Кабана.

„Покаяние“ може да бъде гледан на 15 септември в Дома на киното.





ГАЛЕРИЯ: НЕЩО ВЪВ ВЪЗДУХА

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ФИЛМА *НЕЩО ВЪВ ВЪЗДУХА* НА РЕЖИСЬОРА ПЕТЪР ПОПЗЛАТЕВ, ПО СЦЕНАРИЙ НА КОНСТАНТИН ПАВЛОВ.

















НЕЩО ВЪВ ВЪЗДУХА

Сценарий: Константин Павлов

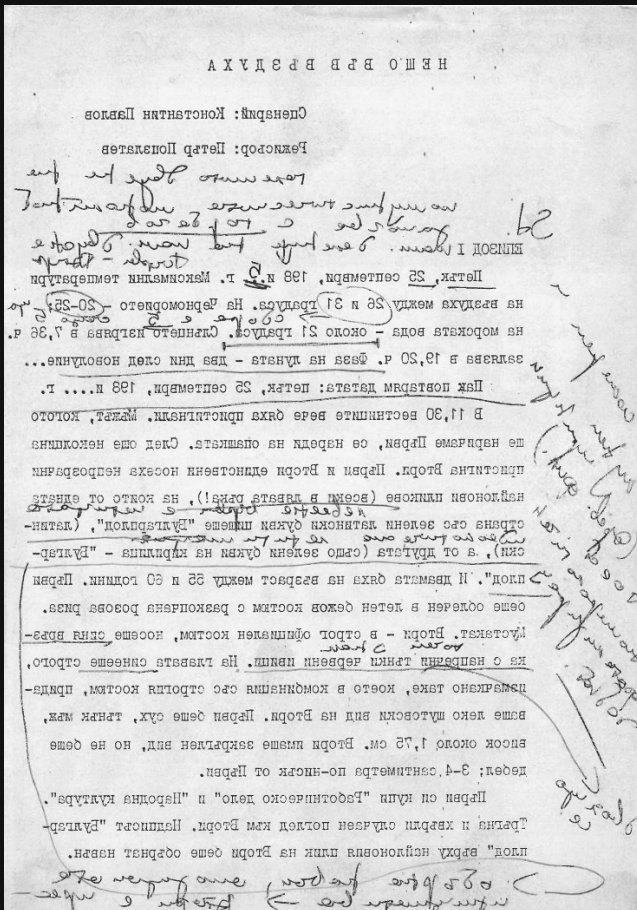
Режисьор: Петър Попзлатев

СД. *големият Джузеппе ми
по музикалните
жанрове с голям
ЕПИЗОД I *Мам. Джузеппе ми нам. Джузеппе
Торони - Джузе**

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: НЕЩО ВЪВ ВЪЗДУХА

В РУБРИКАТА „СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ“ ПУБЛИКУВАМЕ СЦЕНАРИЯ ЗА ФИЛМА НЕЩО ВЪВ ВЪЗДУХА, КАКТО И БЕЛЕЖКИ КЪМ НЕГО.

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



Т О З И Ф И Л М

Този филм е подчинен на идеята - опит за изобразяване на комунистическия перверзен космос с типичен предметен инвентар.

Този филм е своеобразно припадъчно състояние, в което ~~героите~~ наблюдават себе си отстрани, наблюдават собствената си смърт с чувство на блаженство.

Струва ми се положително още в началото да определим онези семи, които носи кодът К.еф. (куклен ефект) - кодове на семантично равнище.

I. К.еф. - код № 1 (Кеф) - или пародия на радостта в комунистическия космос.

II. К.еф - код № 2 (К е(в смисъл на и) Ф) - или основна определителна категория освен метафора на разпадналият се ерос.

Илюстриран чрез

(К (комунизъм) е (в смисъл на и) Ф (Фашизъм)

(Казаки, казаки)

(Хилде Хайл)

III. К.еф - код № 3 (касае по-скоро плодът на К.еф - това е "Булгарплод", като първа появила се сигма в текста на Константин Павлов). И то "Булгарплод" върху прозрачен найлон.

IV. К.еф - код № 4 (Ке не (отрицание) Ф) т.е. кенеф. Като знак илюстриращ напрежение породено от подсъзнателната съпротива на битийната клоака.

Доказателство: максималното битие на героите в текста "нещо във въздуха", е в една кенефна ситуация.

Тогава

К.еф - като диагностичен ключ става (кеф, комунизъм, фашизъм, кенеф).

Този диагностичен ключ очертава параметрите на напрежението и ги определя като - невидимо, интуитивно, възприемане на събитийност, която драматично разстрогва човешкия интериор и се нарича

списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване