

списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване

12/2022



РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

ПРОФ. БОЖИДАР МАНОВ

ПРОФ. ВЕРА НАЙДЕНОВА

Д-Р ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА

ДИМИТЪР САРДЖЕВ

ПРОФ. ИВАН СТЕФАНОВ

ДОЦ. КАЛИНКА СТОЙНОВСКА

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА – ГЛАВЕН РЕДАКТОР / 3 стр.

СПИСАНИЕ КИНО / ДЕКЕМВРИ 2022

СЪДЪРЖАНИЕ:

ИЗКУСТВЕН ИНТЕЛЕКТ – ЙОАНА ПАВЛОВА / 5 стр.

ТАМ, КЪДЕТО НЯМА НАДЕЖДА, ИМА ВОЛЯ – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 19 стр.

САМУЕЛ ФИНСИ – АКТЬОР НА СВЕТА – ЛАЗАР ХРИСИМОВ / 27 стр.

С КАМЕРА НА РАМО И РЕЖИСЬОРСКА КНИГА ПОД МИШНИЦА – БОЯН ЦЕНЕВ / 37 стр.

ИВАН БЪРНЕВ: ПОДХОЖДАМ МАЛКО ПО-ХАШЛАШКИ... – ДИМИТЪР САРДЖЕВ / 45 стр.

ДАРИЯ СИМЕОНОВА: ГОСПОДИ, КОЛКО ОБИЧАМ ПРОФЕСИЯТА СИ! – ГАЛИНА ЖЕКОВА / 62 стр.

АНИМАЦИОННА ЛАБОРАТОРИЯ СОФИЯ / АНЕСИ – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 79 стр.

КИНОЖИВОТЪТ У НАС ПРЕДИ 100 ГОДИНИ (III ЧАСТ), ФИЛМОВО СНИМАНЕ – ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ / 109 стр.

КНИГОПИС: ДЕКЕМВРИ 2022 – ИРИНА ИВАНОВА / 133 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: ДЕКЕМВРИ 2022 – АНАСТАС ПУНЕВ / 141 стр.

ГАЛЕРИЯ: ВСИЧКО Е ЛЮБОВ / 147 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ВСИЧКО Е ЛЮБОВ / 150 стр.



© АНДРЕЙ КУЛЕВ

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Отива си 2022 година – неспокойна, тревожна, трудна! Година, доминирана от ужаса на войната. Не само за тези, които воюват, които загиват, които страдат. Ужас за цялото цивилизовано човечество.

Не можем, не искаме, няма да приемем тази война! Доказваме го със съпричастност, солидарност, емпатия, но, уви, и с болезненото усещане, че този кошмар се превръща в ежедневиe. Че нещата се движат извън здравия разум, но и с надежда, че той все пак ще надделее. Нали всяка Нова година очакваме с надежда за по-добро?

Но краят на годината е време и за равносметка.

За списание КИНО тя е добра. Утвърдихме се като онлайн издание на високо ниво. Стигнахме до нови публикации, преодоляхме дистанцията с младите генерации. Имаме хиляди читатели и последователи. Постоянно търсим пътища за обновление и иновации и следим рефлексите на читателската аудитория. Следим процесите в българския и световен филмов процес, без да се поддаваме на жълтата агресия. Търсим баланс между високата теория, критическия анализ, публицистичната острота и

завладяващата привлекателност на филмовия свят – тенденции, филми, актьори, режисьори, зрители.

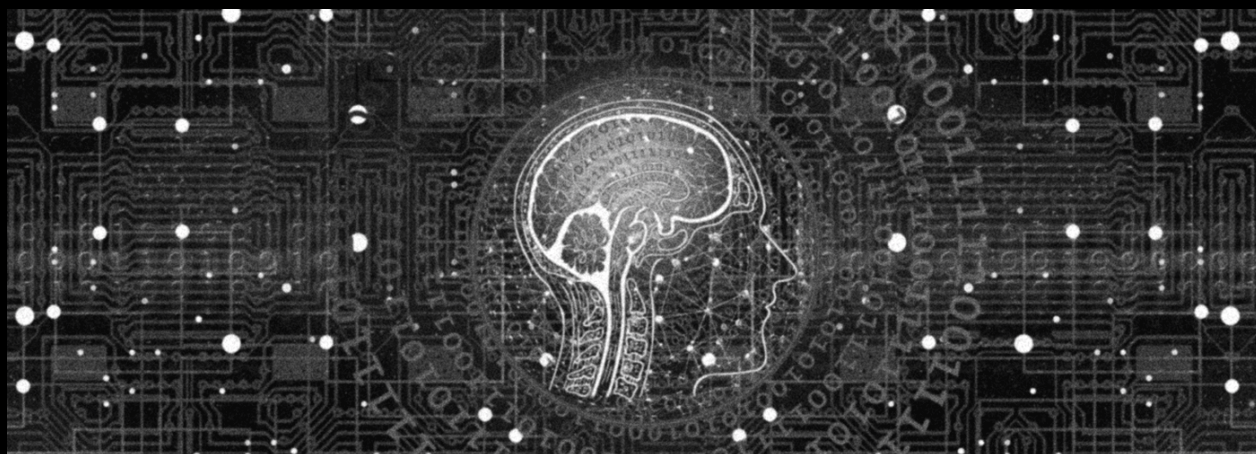
Разширяваме културологичния си облик в сферата на литература, изобразително изкуство, театър, фотография.

Последният за годината брой на КИНО го доказва категорично. В теоретични етюди публикуваме авангардната, провокативна, футуристична, може би само до утрешната реалност, статия на Йоана Павлова „Изкуствен интелект“. За най-експресивния, завладяващ, завихрящо енергиен филм от 40-я фестивал Златна роза „Шекспир като улично куче“ е разговорът на Боян Ценев с режисьора Валери Йорданов. Продължаваме и рубриката „Актьорски откровения“. Ще припомним, че за 75-годишнината на списание КИНО през 2021 г. издадохме сборник с осемнайсет портрета-интервюта на видни български актьори, който може да бъде закупен в книжарниците „Сиела“. Сега продължаваме традицията с други емблематични актьорски имена от българската сцена и екран. В този брой срещаме читателите със Самуел Финци, Дария Симеонова, Иван Бърнев.

В рубриката Сценарни ескизи публикуваме сценария на Боян Папазов „Всичко е любов“. Едноименният филм на режисьора Борислав Шаралиев беше шести в класацията „Най-добрите български филми“ на БНТ и е култов за няколко поколения зрители.

Списанието реализира още една инициатива в края на годината и това е издаването на „КИНО алманах 2022“ – с подбрани текстове от онлайн броевете от изминалата година. Своеобразна творческо-критическа равностметка. Така още повече се затвърждава авторитетът му. Защото, истина е, не са много изданията за кино по света, които могат да си позволят и книжен вариант. Вярвам, че постоянните ни читатели ще оценят този жест. А за КИНО алманаха – през Новата 2023 година!

Людмила Дякова



ИЗКУСТВЕН ИНТЕЛЕКТ

ЙОАНА ПАВЛОВА

Тази история започва по различно време и всеки път по различен начин. Може би с „механичния турчин“ на Волфганг фон Кемпелен през XVIII век, или пък с мечтата на Ада Лавлейс от XIX век да разработи „поетична наука“. А е възможно да започва и в летните вечери на 1981 г., когато Вилем Флусер, отскоро собственик на къща във френското селце Робион, с амбиция да организира ежегодни срещи на световни интелектуалци, представя основите на теорията си за техническите образи, публикувана четири години по-късно като самостоятелна книга. Най-вероятно началото е поставено през 2014 г., когато младият изследовател Йън Гудфелоу, все още в екипа на „Гугъл“, публикува текст върху GAN или Generative adversarial network.

Без да навлизаме в подробности около концепцията за „дълбоко учене“ и веригите на Марков, в основата на GAN е предварително подготвена база данни (dataset), с чиято помощ се обучава модел, така че да може да възпроизвежда сходни резултати по зададена команда (prompt), която е най-често под формата на текст. В началото всичко това звучи прекалено теоретично, направо фантастично, но не е случайно, че

именно компания с ресурсите на „Гугъл“ се оказва начело на експериментите в тази област.



Първият същински сблъсък с този феномен идва за широката публика (а и за повечето арткритици) през 2018 г., когато френският колектив Obvious създава с помощта на GAN картината „Edmond de Belamy“, продадена на търг в „Кристи“ за 432 500 щатски долара. През 2018 г. също така статичните изображения се раздвижват – филмът „Deer Meditations“ на Мемо Актен се отправя на дълга обиколка из различни специализирани изложения за съвременно изкуство и нови медии под формата на инсталация. Актен обучава своя модел върху огромно количество свободно достъпни снимки от социалната мрежа Flickr, а останалото е „контролирана навигация на латентното пространство“ по думите на самия автор.

MEMO AKTEN – „DEEP MEDITATIONS“ (2018) AT UCCA CENTER FOR CONTEMPORARY ART, BEIJING, CN (2020) FROM MEMO AKTEN ON VIMEO

Самата идея за генеративно изкуство не е нова. Още през 60-те години на миналия век, в епохата, когато компютърът заема цяло помещение и е скъпа технология, запазена за образователни институции и корпорации, немалко учени откриват креативния аспект на първите програмни езици. Германските математици Георг Неес и Фридер Наке, както и американските инженери А. Майкъл Нол и Кен Ноултън са сред тези вече легендарни иноватори, като впоследствие Ноултън работи с артистите Стан Вандербек и Лилиан Шварц за създаването на компютърна анимация. Най-общо, тези ранни произведения представляват геометрична поезия – ако едрият им растер не се плъзга по монохромни екрани, достъпни за очите на избрани, алтернативен вариант за тяхната директна визуализация е посредством плотер или матричен принтер. Уморени от споровете около смисъла и ролята на изкуството, които се точат от XIX век на фона на една все по-усложняваща се политически и социално-психологически среда, тези модерни творения се чувстват освободени от необходимостта да морализират, да възвисяват, или дори да изразяват определени емоции.

В края на 50-те и началото на 60-те години Вера Молнар, също считана днес за пионер на генеративното изкуство, съосновава групата GRAV (Groupe de recherche d'art visuel) и разработва метода на така наречената „machine imaginaire“, поради което нейната работа има огромно влияние върху развитието както на опарта, така и на кинетичното изкуство. Близко половин век след скандалния писоар на Дюшан артистите откриват радостта и свободата от едно опосредствано творчество, в което ready-made вече не е нужно да бъде конкретен обект, а технология – автономна система, която може да се програмира според предпочитанията и целите на твореца. Макар и разчитаща основно на математика, в тази така любима на XX век художествена практика има място за изненади, като елементът на случайност се крие или в несъвършенствата около материализирането на формулите с аналогови методи, или в натрупването на вариации, или в контролираната грешка.

Завръщайки се отново в началото на 2021 г., става ясно защо проектът DALL-E (комбинация от имената на персонажа WALL-E на „Пиксар“ и

Салвадор Дали) на OpenAI предизвиква такъв фурор. От една страна, първата версия на DALL-E функционира с ново поколение transformers – предварително тренирани модели, които кодират и декодират данните, с които основният модел работи по всяка заявка, така че натискането на бутона, който генерира изображения по зададен текст, се превръща в завъртане на ротативка. От друга страна, макар и под контрола на „Майкрософт“, OpenAI се придържа към мотото си, че изкуственият интелект трябва да облагодетелства цялото човечество. Когато цялата налична документация и технология е достъпна онлайн, всеки потребител има възможност да комбинира свободно бази и модели, въпреки че първите скриптове за неспециалисти се появяват на Google Colab и често изискват технически ресурси отвъд рамките на безплатния акаунт, който всеки може да си създаде с отварянето на виртуална пощенска кутия към Gmail. Нова бизнес възможност за „Гугъл“.

Този романтичен период в „изкуственото изкуство“ през 2021 и началото на 2022 г. все още до голяма степен е повлиян от културата на отворения код. Всеки с програмни познания по Python може да опита да създаде свой скрипт или да даде препоръки по съществуващи проекти, като възнаграждението се случва под формата на онлайн слава (която все пак може да доведе до нови професионални възможности) и скромни суми, които доволни потребители биха могли да изпратят посредством различни платформи. Официално пандемията все още е в разгара си, NFT продажбите на виртуални произведения на изкуството тепърва набират скорост. Изображенията, генерирани с помощта на изкуствен интелект, през 2021 г. обаче все още са с ниска резолюция, до голяма степен идентични и със съмнителни естетически качества. На този етап броят на базите данни, които биха могли да се използват за генериране на изображения, също е ограничен, а и тези бази са създадени предимно от западни академични или корпоративни институции, така че изникват множество етични въпроси около гледната точка, която представят. Едно е сигурно – все повече хора биха искали достъп до този нов тип забавление.

През пролетта на 2022 г. OpenAI анонсира DALL-E 2 (<https://openai.com/dall-e-2/>), но правото за ползване е ограничено за богоизбрано малцинство, а списъкът за чакащи одобрение да тестват

услугата набъбва до над един милион. През юли месец на пазара се появява Midjourney (<https://www.midjourney.com/>), чиито принцип на функциониране е малко по-различен за потребителя, който трябва да използва Discord сървър, с интерфейс, наподобяващ някогашните стаи за чат, така че всяка заявка, както и резултатът са видими за останалите потребители, които са онлайн на същия сървър. Първите двайсет и пет изображения са безплатни, след което има вариант за месечен абонамент на цената на 10 или на 30 щатски долара, с допълнителна опция за 20 долара на месец, ако потребителят желае заявките да не са достъпни за други потребители. Въпреки наглед стриктната маркетингова политика, Midjourney предлага много техническа гъвкавост за онези, които биха искали да използват техния бот на самостоятелни сървъри. Малко след стартирането, това се оказва сред най-популярните „дестинации“ на Discord, задминаваща по популярност официалните сървъри на Fortnite, Minecraft, Genshin Impact, които обединяват стотици хиляди геймъри по цял свят.

През август месец 2022 г. е премиерата на Stable Diffusion (<https://huggingface.co/spaces/stabilityai/stable-diffusion>), с лек и неангажиращ веб интерфейс и платени екстри. Ентузиазмът е неизмерим, но много бързо се оказва, че техният dataset от нов тип е трениран не само на базата на милиони изображения, „намерени“ в интернет, включително и в професионалните портфолиа на множество визуални артисти, но и спрямо допълнителни параметри за (все пак субективните категории) „красота“ и „естетичност“. Общественият дебат се изостря, в Twitter и Instagram започват да се появяват физически заплахи срещу онези, които открито хвалят Stable Diffusion или произведенията, създадени с този модел. Когато в началото на септември Джейсън Алън печели награда на изложението за изкуство в Колорадо и разкрива, че е използвал Midjourney за генерирането на картината си „Théâtre d'Opéra Spatial“, медиите с радост асоциират новината със сензационни заглавия: „измамник“, „краят на изкуството“, „художниците са бесни“. Всичко това на фона на полемиката вследствие спекулациите на един (вече бивш) „Гугъл“ инженер около това дали чат бот на компанията е придобил съзнание.

В края на септември DALL-E 2 най-накрая отваря достъпа до модела си за всички, като първите опити са безплатни и това важи за всеки следващ месец до достигането на определен брой заявки, след което могат да се закупят допълнителни кредити на цената на 15 щатски долара. За разлика от „пригладените“ картинки на Midjourney и хаотичния експресионизъм на Stable Diffusion, DALL-E 2 печели почитатели с класическа композиция и внимание към детайла, особено когато prompt частта съдържа по-дълъг текст. Започват дебати около трите водещи модела и техните бизнес стратегии, дебати около това дали изкуството, създадено с помощта на изкуствен интелект, трябва да се регулира и как по-точно, дебати около правата върху тези изображения. Започват опити да се съчетаят различни елементи от Midjourney, Stable Diffusion и DALL-E 2 в комбинации с други модели и техники. Започва свръхпроизводство.

Какво общо обаче има киното с всичко това? Оказва се, че много. Онова, което повечето по-млади кинокритици и журналисти често не осъзнават, а по-възрастните са позабравили, е, че world wide web е текстов медиум – не само под формата на програмен код, но и поради съществуващата все още система от тагове, етикети, описания, коментари и прочие. Когато се подготвя един визуален dataset за бъдеща работа с определен модел, в повечето случаи изображенията са комбинирани с кратък текст, който пояснява какво се вижда, така че да се улесни процеса на „учене“ за изкуствения интелект. За да може това изображение да съществува в наличност, особено с висока резолюция и по-голям размер като файл, някой трябва да е преценил дигитализирането му или запазването му като важни. И тук стигаме до един проблем, който вече съществува от момента, в който „киното“ премина в ръцете на потребителите, но тепърва ще става все по-сериозен. Ако потърсите в интернет изображения от „Гранд хотел „Будапеща“ на Уес Андерсън, ще откриете хиляди, включително плакати, кадри от филма, моменти от снимачния процес, фестивални премиери, хумористични скетчове на фенове и т.н. Ако потърсите визуални материали, асоциирани с имената на Мария Клонарис и Катерина Томадаки например, няма да откриете почти нищо.

В тази връзка бих искала да отворя една голяма скоба по отношение на българското кино, което все още страда от факта, че конвенциите за

транскрибиране на имена от кирилица към латиница са се променяли на няколко пъти през годините, така че към момента например резултатите за „Rangel Valchanov“ и „Rangel Vulchanov“ са приблизително поравно. Разбира се, една съвременна търсачка като „Гугъл“, която също функционира с помощта на изкуствен интелект, може да „научи“, че става дума за една и съща личност, но липсата на държавна политика и дори интерес във връзка с най-елементарните SEO (Search Engine Optimization) трикове, тепърва ще потапя все по-надолу потенциално важна информация за сметка на други комбинации от нули и единици, които може да не са толкова релевантни, но пък са добре подготвени за информатичните нужди на ботове и алгоритми. За съжаление, едноличните усилия на Георги Дюлгеров не могат да заместят една обмислена и целенасочена кампания, която би могла да уеднакви стандартите на лингвистично ниво и да направи българското кино по-видимо за очите ако не на зрителите, то поне на съвременната технология.



АКИРА КУРОСАВА



ЧАРЛИ ЧАПЛИН



ЖАК ДЕМИ



ПЕДРО АЛМОДОВАР



СЕРДЖО ЛЕОНЕ



УЕС АНДЕРСЪН



ЛОТЕ РАЙНИНГЕР



МИРА НАИР



РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

А защо „Гугъл“ би трябвало да се интересува от Рангел Вълчанов? Когато това лято британското издание „Sight & Sound“ обяви, че ще събира гласове за провеждащата се на всеки десет години класация за „Най-добрите филми на всички времена“, се подеха дежурните спорове. Разбира се, че една подобна класация отразява географския произход, образованието, класовия статут, културните особености и мобилността на участниците в нея, както и факта, че за да попаднат в престижния списък, филмите все пак трябва да са запазени и достъпни. Но пък един път стигнали до заветното класиране, заглавията на тези филми в комбинация с изображенията към тях, ще бъдат тиражирани многократно. За да генерирате изображение с изкуствен интелект, което е „в стила“ на Уес Андерсън, скриптът няма нужда да изгледа всички филми на този автор, а ще анализира единствено онова, което вече присъства в базата данни и ще представи една есенция, кореспондираща със задачата. Защото „стилът“ постепенно се превръща във водеща мярка не само по отношение на генеративното изкуство, а и на онова, с което платформигиганти от типа на „Нетфликс“, „Амазон“, „Дисни Плюс“, „Ейч Би О“ оперират като послание. С други думи, независимо дали става дума за многомилионна инвестиция на „Марвъл“ или за автор, който отдавна не е сред живите, но чиито филми продължават да попадат в топ 10 на всякакви класации, журналистите, критиците, публичните личности с мнение по темата се превръщат в бурмички в един нов тип механизъм, който буквално придава тежест (weight) на специфични параметри. Една допълнителна демографска справка за тези „бурмички“ е завършен маркетингов анализ.

POVEST / ATANAS DALCHEV FROM СПИСАНИЕ КИНО ON VIMEO

Бърз демографски преглед на новите консуматори на изкуствено изкуство показва, че мнозинството са млади, технически грамотни, сравнително образовани, тоест идеалната целева група на аудиовизуалната индустрия, която постоянно ги бомбардира с алгоритмични реклами за алгоритмично формулирано съдържание като сериали, видео игри, TikTok тенденции. По някаква дистопична ирония се оказва, че основният начин да се противопоставиш на това изкуствено и агресивно наложено алгоритмично съдържание е като генерираш свое собствено. Така автор и потребител се сливат в едно. Един прочувствен

коментар след премиерата на Midjourney твърди следното: „Никога не съм имал какъвто и да било талант. Не мога да чертая, рисувам, пиша, да моделирам в 3D и така нататък. Затова съм обсебен от тази технология – тя е едно визуално средство да изпитам най-лудите си артистични мисли. Това е най-близкото преживяване до съвременна магия“. Разбира се, не може да се визуализира всичко, тъй като във всеки модел има заложили различни механизми за цензура, както на ниво prompt, така и след генерирането на изображението и непосредствено преди показването му на екрана. За тази игра на наивност обаче трябва две страни, като и двете са тренирани с резултата от 120 години хомеопатични дози „sex and violence“, така че осъзнават колко е условна границата между позволено и забранено. А и самият аудиовизуален бизнес отдавна е превърнал естетическото преживяване във вулгарен жаргон, към който е културно приобщена евтина работна ръка от цял свят. Ако напишете „8K“ в prompt текста, това не значи, че резултатът ще бъде действително с тази резолюция – това е по-скоро стилистичен код. Да не забравяме, че кучето на Павлов кондиционира поколения учени.

На този етап изглежда, че тези изображения, генерирани ежедневно от хиляди потребители, нямат стойност сами по себе си, освен като вид терапевтична практика.

Действително – огромна част от тази продукция, която не привлича достатъчно интерес като пост в социалните мрежи или пък няма потенциал да се превърне официално в „изкуство“ под формата на NFT транзакция / виртуална изложба, е брак, но пък ако някой вече е платил за генерирането ѝ, значи има цена. Постепенно около концепцията за prompts започва да се формира нова пазарна ниша, в която предприемчиви програмисти и куратори предлагат онлайн „пазар“ или „турнири“ под формата на специални събития, в които най-опитните prompt-автори могат да печелят от този нов тип синтактичен атлетизъм. Към това трябва да се добави и следващият етап на алгоритмично генериране за широките маси, а именно на видео, като подобни експерименти вече се правят и с цел динамично създаване на виртуална среда. Докато Марк Зукърбърг излива милиарди в празни обещания за светло бъдеще в „Мета“, на практика днес всеки разполага с що-годе

достъпна технология, за да сътвори собствен виртуален свят и да го обитава, индивидуално или в компанията на други потребители.

Сама по себе си, тази есенция на човешката визуална култура е кич – първо защото е компилация от най-атрактивното за очите и второ защото е еманация на вече съществуващото, с много малък шанс за креативен, оригинален пробив отвъд ясно дефинираната класификация на стилове и жанрове, която се крие под повърхността. Част от текстовия prompt нерядко изплува в изображението като форма на летризм, тъй като изкуственият интелект не може да асимилира всеки нюанс от човешката култура. Но той се учи, бързо и непрестанно, до такава степен, че вече е напълно обичайно автоматично генерираните резултатите да поразяват със своя фотореализъм и на свой ред да бъдат припознати от автоматичните търсачки като легитимна визуализация на конкретни събития или феномени. Докато лицето на истинския Том Круз заприличва все повече и повече на deepfake, в интернет се появяват инструкции как да разобличим подобна измама по време на видео разговор – като помолим нашия събеседник да се завърти в профил, тъй като този ъгъл от човешкото лице е по-труден за емуляция, особено в реално време.

Понятията „изкуство“ и „изкушение“ имат общ старославянски корен – в този контекст едно позоваване на идеите на Жил Делюз за нехуманното е повече от изкушаващо, но бих предпочела да завърша с цитат от Вилем Флусер, който вижда в еволюцията на техническите образи нов цивилизационен шанс: „Ако вземем за отправна точка съвременните технически изображения, откриваме две различни тенденции. Едната се движи към централно програмирано, тоталитарно общество на приемници на изображения и администратори на изображения, а другата към диалогично, тематично общество на производители на изображения и колекционери на изображения“. (превод а., стр. 4 от *Into the Universe of Technical Images*) Мисля, че всеки би предпочел втория вариант, но остава въпросът дали от другата страна на диалога не стои чат бот.





ТАМ, КЪДЕТО НЯМА НАДЕЖДА, ИМА ВОЛЯ

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

РАЗГОВАРЯ С ЧЕШКАТА РЕЖИСЬОРКА БЕАТА ПАРКАНОВА

Вторият филм на младата чешка режисьорка Беата Парканова „Слово“ (награда за най-добра режисура и награда за най-добра мъжка роля от основния конкурс „Кристален глобус“ на международния фестивал Карлови Вари 2022) е ситуиран в знаковата за съвременната чешка, европейска и световна история 1968 година. Въпреки конкретната историческа датираност, режисьорката съзнателно избягва изграждането на отчетлив историко-политически контекст. Напротив, филмът ѝ търси интимно звучене и се фокусира върху психологическото напрежение на морално-етичната драма в едно семейство от средната класа на малък град, което е изправено пред заплахите на комунистическата партия. Разказът се разгръща предимно в затворени пространства – мрачновати интериори, обвити с плътни завеси, привидно изолиращи героите от външния свят. Малкото сцени в екстериор показват притихнала и уплашена провинциална среда, в която всяка дума или действие биват записвани, следени. Въпреки натиска,

уважаваният нотариус Вацлав е дал своята дума и няма да я пристъпи, каквото и да му коства това, а съпругата му Вера разбира безрезервната си подкрепа към него като свой дълг.



Дебютният ви филм „Моменти“ (2018) разказва за младо момиче, което въстава срещу всичко в живота си, а вторият ви филм „Слово“ (2022) е базиран върху действителни събития от живота на вашето семейство – в основата му е стоическият отказ на вашият дядо да се подчини на системата. Каква беше вашата лична мотивация да разкажете тези две истории?

В „Моменти“ ми се искаше да направя портрет на човек, който към настоящия момент не е получил от съдбата най-доброто възможно раздаване на картите, но все още има кураж и се опитва да живее живота си, както би искал. Личната ми мотивация беше да изведа усещането за надежда в недобри времена. Обратно, в „Слово“ се стремях да изследвам липсата на вяра и надежда в моменти на големи, съдбоносни решения. В този смисъл и двата филма ме накараха да се вгледам дълбоко в себе си – как аз бих се справила с подобни ситуации.

Каква е стойността на думата днес? Мислите ли, че стоическия морал и етика, които са в основата на вашия филм, са нерелевантни в модерното общество?

Думата има точно толкова стойност, колкото влага в нея онзи, който я дава. Това е нещо, което не подлежи на промяна с времето. Не идеализирам миналото, не мисля, че днешният свят е по-плитък, в крайна сметка хората не се променят толкова. Ние всички лъжем, нека поне за този факт да не се лъжем.

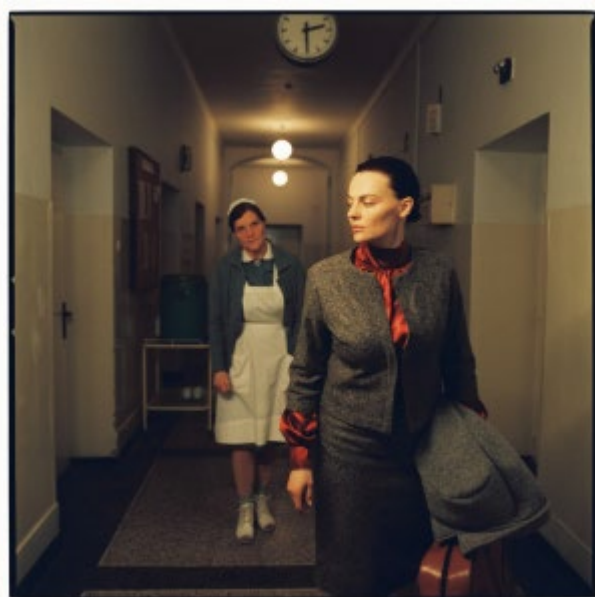


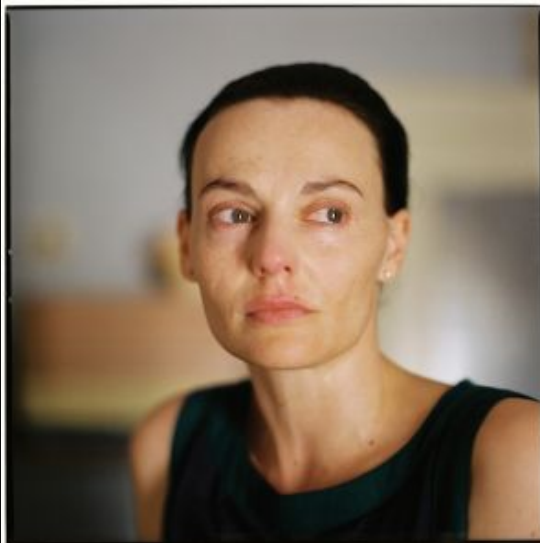
В „Слово“ използвате брилянтни детайли, чрез които показвате психологическото напрежение, което налага общността в малкия град. Как успяхте да изградите толкова минималистичен по отношение на средствата разказ, който съумява да представи сложността на историческия период?

По принцип вярвам, че именно нюансите и детайлите, които са правилно намерени и употребени, водят към генерализация. Подчинена на тази идея, аз работя с актьорите, с оператора и така построяваме мизансцена. Може да се каже, че ако разпознаеш себе си в добре изградения детайл, вселената се отваря за теб. Докато в недобре изградения цялостен свят, ти можеш лесно да се загубиш.

Каква беше визуалната концепция за „Слово“, какви чувства и атмосфера искахте да представите чрез визуалния разказ?

Основната цел беше да изградя напрежение, интензивност във всяка ситуация – чрез цветовете, камерата, на практика чрез всичко, което може да ми послужи в тази задача.





В сърцето на филма са главните герои с тяхната сила и слабост. Връзката между Вацлав и Вера е много специална – базирана е върху взаимно уважение и безрезервна подкрепа. Актьорите в тези роли са невероятни. Как работихте по образите, какъв беше вашият подход като режисьор?

Избрах главните актьори много рано, някъде две години преди снимки. Оттогава сме в близък професионален контакт: говорихме за ролите, репетирахме, те участваха в избора на костюми, в избора на актьори за второстепенните роли, показвах им локациите. Правихме и записи на репетициите с малка камера. Работихме много интензивно заедно, което ни подготви добре за снимачния период.

Как започва вашият креативен процес: с идея за сюжет, с визия за специфичен персонаж, конкретен визуален образ или пък чувство, което трябва да присъства във филма?

Започвам с трептение, специфична нервност, защото цялото ми същество осъзнава, че някъде там се крие история, която е на път да се роди. Необходимо ми е време, доста време, докато това творческо трептение придобие някаква форма. Няма правило кое се материализира първо – понякога е образ, понякога конкретна сцена, понякога диалог.

Как композирате елементите от бъдещия филм в главата си? Как успявате да въвличете във вашата визия за филма екипът, с който работите? Често ли работите с един и същ екип (продуценти, актьори, оператор)?

Тъй като сама пиша сценариите си, още в процеса на писане измислям много от елементите от бъдещия филм, така че, когато говоря с моите сътрудници, вече съм си представила голяма част от филма. По този начин ние не започваме от нулата, а от една конкретна представа, която предстои да бъде допълвана. Тогава обикновено започвам с избора на актьорите в основните роли, след това се пренасям към визуалната концепция и т.н. Никога не насилвам нещата, не пресирам никого да работи с мен, напротив, търся хора, на които им е интересен моят работен процес. Съзнавам, че нашата работа изисква много време и усилия, и че тя може да бъде истински ефективна, само ако екипът е наистина въвличен в процеса. Опитвам се да не се подвеждам, че ако

работата по един проект е била лесна, то и в следващия ще е така. Стремя се да гледам на всеки проект с нови очи, мислейки си кои ще бъдат най-подходящите хора за него. Казвайки това, истината е, че досега съм монтирала всички свои филми с един-единствен монтажист – легендата на чешкото кино Алоис Фишарек.

Как формирахте стила си на разказване?

Не се стремя да си създавам конкретен авторски стил или почерк, защото всеки следващ филм изисква свой специфичен начин на разказване. Разбира се, сигурно биха могли да се открият някои характерни за моя режисьорски вкус и авторско разбиране елементи, похвати, маниери. Изключително много харесвам нюансираността и финеса в разказването, обичам детайлите, но никак не харесвам очевидните причинно-следствени връзки в драматургията, както и тривиалната психология. С всяка нова история сме като партньори, които, докато се опознават, търсят начин да се адаптират един към друг.

Скоро посетихте България в търсене на локации за новия ви филм. Каква е историята и как се подготвяте за снимки?

С помощта на Бог и много работа, предстои да направим през следващата година копродукция между Чехия, Словакия и България. Заглавието е „A Cry Like Beautiful Song“ – разказва се за двама души, мъж и жена, които се запознават случайно по маршрута от Мусала към Рилския манастир и благодарение на непредвидени обстоятелства, изпитват моменти на човешка близост. Ще бъде нежен филм, на места смешен, който ще се заснеме изцяло в Рила. Вече посетихме част от локациите заедно с нашите български партньори и в момента работим върху финансирането на проекта.



Как определяте искреността в изкуството?

Дори добре пресметнатият елемент или ефект, може да носи откровеност, ако е замислен искрено. Стремя се да съм честна в това, което правя и вярвам, че всеки артист има за себе си отговор на въпроса за искреността и честността в изкуството пред себе си и Бога.

Какво мислите за съвременното кино – следва ли определени модели? Какво е необходимо, за да се направи истински дълбок и смел филм?

Не мисля много за съвременните тенденции, не съм и много страстен зрител на съвременното кино. Това, което ценя и вярвам, че е най-важно в един филм, е доколко цветен и многостранен е той, за да може всеки да намери нещо в него, което да му говори. Какво ли е необходимо за това?

Талант, много работа, късмет, божията помощ и отново много работа.





САМУЕЛ ФИНЦИ – АКТЬОР НА СВЕТА

ЛАЗАР ХРИСИМОВ

РАЗГОВАРЯ С АКТЬОРА САМУЕЛ ФИНЦИ

Because the wind is high, it blows my mind

Because the wind is high

Love is old, love is new

Love is all, love is you

Because the sky is blue, it makes me cry

Because the sky is blue

Джон Ленън, 23 септември, 1969 г.

Самуел Финци за дебютния игрален филм на режисьора Андрей Паунов „Януари“ по пиесата на Йордан Радичков:

„Пиесата е базирана на езика, във филма не е точно така. По-скоро я има ситуацията и тази странна метафора. Филмът не разказва българска действителност, неговият език не е реализмът. Говори универсално и има наблюдение върху света, върху обществото. Излизат едни хора и се връщат вълци. Замръзнали вълци“.

Един диалог за изминалото време, обозримото бъдеще и настоящите мигове.



СНИМКА: © RAFAELA PRÖLL 2022

С Вас се срещнахме съвсем случайно, след специалната прожекция на филма на Андрей Паунов „Януари“ в „Топлоцентра“.

Е, не беше толкова случайно, дойдох специално за тази прожекция.

Какво мислите за случайността?

Случайността човек трябва да я предизвиква. Животът така или иначе е наниз от ситуации. Всяка една предхождаща ситуация причинява следващата. Понякога човек я търси, понякога ужким нещата стават случайно. Ако не полагаш усилия, няма и случайността да те „уцели“.

Наричат Ви част от „поколението 89“, заминало за чужбина в търсене на ново начало. Ако се върнете назад, защо избрахте този път – на културен емигрант?

Да, тогава заминах за Берлин. Иван Станев беше вече в града от две години с Жанет Спасова. Иван основа една трупa в Берлин и ме покани. Попита ме дали мога да науча немски език, за да участвам в копродукция между немски театър и още два европейски фестивала – в Загреб и в София. Избрах го, защото го бях решил години преди това. Беше ми ясно, че няма да остана дълго в тази страна, независимо какво се случва. Когато бях на 14-15 години, имах такива идеи и си казах – „Не,

един ден няма да живея тук. По-късно, с началото на перестройката, нещо леко започна да се задвижва в обществото. Разбира се, като студент бях на първите демонстрации. От по-егоистични подбуди тръгнах, именно като културен емигрант, не поради икономически причини. Искаше ми се да сменя въздуха и средата. Преди това бях два месеца в Париж, бях проверил дали там може да се учи, но не ме задоволи това, което видях. Върнах се в София и после заминах за Германия. Ето, това беше, малко или много, да го наречем, случайност, защото никога не съм си представял, че ще се озова точно в Берлин. Не съжалявам.

Какво очаквахте? Смятахте ли, че отивате в „страната на възможностите“?

Не съм очаквал нищо. Предполагам, че съм си представял, че ще имам други възможности. Заминах два месеца след 10 ноември. Въпреки това, за два месеца не можеха да се случат кой знае какви събития, които да ми дадат някаква индикация, че изведнъж нещо ще процъфти. Така че останах верен на плана си да сменя атмосферата. Важно беше да тръгна. Но на тази възраст – на двадесет и три години – човек не се замисля много какво става. Гърбът му е свободен от товар и си казва: „Ако не стане тук, винаги мога да се върна“. Преди 10 ноември, с решението да не се върнеш, имаше някаква окончателност и драматичност. Но след като това условие отпадна, нямаше други пречки за мен, освен да се впусна в тази авантюра. Нещата започнаха да се подреждат едно след друго. С усилия – не казвам, че не съм полагал усилия. Не съм спрял да работя, откакто съм заминал. И така. Много е просто.

Ако някой Ви слуша, сигурно би казал, че е трудно?

Да. Животът не е разходка, макар че съществуват хора, за които той е абсолютна разходка. Възможностите ми не бяха никакви и трябваше да се справям по някакъв начин. Водеше ме това, че ще правя друг вид театър, после ще се появят и филми...

С какво ви инспирира немската артистична сцена?

С нейната голяма либералност, с голямото разнообразие и че всичко това може да съществува заедно, ако говорим за театър. Не можех да си представя, че има толкова възможни начини и хора, занимаващи се с това изкуство. Освен това – възможностите, които държавата предоставя за работа в тази сфера. Това е една уникална ситуация, която съществува там, все още. Как се казва... толерантно отношение към артиста. Генерално.

В България се среща специфично чувство към западните народи, което се характеризира с това, че те са по-консервативни, затворени в себе си, неотворени към света. Какво мислите Вие?

Това са стари, банални клишета. В Берлин, Лондон, Париж – ако това не е „weltoffen“ (от немски – отворен към света човек), не знам.

Когато пристигнахте за пръв път в Германия, какви бяха първите Ви впечатления?

Заварих Западен Берлин в края на 80-те години, след падането на Берлинската стена. В края на това диво време, когато той имаше този специален статус – разпределен на четири зони. Изживях последните моменти. Всичките клубове, цялата алтернативна сцена на западната част, дупките, целият пънк. От другата страна – пълната и цялостна победа на капитализма и противоречието на Източен Берлин, току-що паднала стената, сивият *Prenzlauer Berg* или *Berlin Mitte*, които сега са хипстърски *гентрифицирани* райони. Беше странно и имаше какво да се наблюдава. Това ми беше интересно, да съпреживявам с едни хора, които излизат от тази затвореност и тази енергия, която избухва. Появиха се нови клубове, галерии, театри. Беше интересно време – търканията между манталитета на запада и изтока.

Гентрификация настъпва, когато новите, по-богати жители се преместват в дадена област и увеличават стойността на имота, като често изтласкват по-възрастни жители, които не могат да си позволят нововъзникващите наеми или данъци върху имуществото.

Във всеки град и община в Германия се отпуска голяма сума от съответното културно министерство за държавните театри. Кое беше първото представление, на което сте присъствали?

Вече не помня на кое съм присъствал. Нашата малка трупа също разполагаше с някакви помощи. Но да, държавните театри имат огромни бюджети, репертоар, хора на щат. Системата е много смазана. Първото представление, в което участвах, беше през 1992 г. в Дюселдорф с Димитър Гочев, с когото започнах, и след това нашата работа продължи над двайсет години.

През 2015 г. сте обявен за най-добър актьор на годината в Германия от престижната анкета на списанието „Театър днес“, в която участваха 42-ма критици.

Да, така беше. „Театър днес“ правят годишна анкета въз основа на това, което си играл. Тогава най-много гласове получих за ролята на Владимир в постановката „В очакване на Годо“ на режисьора Иван Пантелеев. Тази година много награди получих. Човек има такива фази и моменти в живота, така наречения *rip*. Трябва нещо да си свършил все пак.

А как се отнасяте към наградите?

Към цялата тази работа се отнасям доста спокойно. Разбирам, че е израз на симпатия. Да, приятно е, част от суетата на сферата, в която работя. Симпатично е, но това не е била моята цел никога. Никой не може да те прецени по-добре от теб самия в представлението или във филма, в който си участвал – дали е добър или не. Ако не ми хареса, и наградата няма да ме успокои. Ако пък ми хареса, наградата не ме интересува. Не обичам и да го заявявам. Има хора, които обичат да заявяват всяко свое минимално проявление – тук особено е разпространено. Аз не съм от тези.

В едно интервю споделяте, че не сте български актьор. Така ли е?

Да, не съм. Актьор от български произход съм. Така е. Цялата ми кариера се е състояла извън България, освен няколко филма, заснети тук. Не го казвам с неудобство, не крия нищо. Просто казвам какви са фактите. Тук има големи проблеми, като кажеш, че не си български актьор. Израснал съм в България до двадесет и тригодишна възраст. Нито съм се отказал, нито нищо. Ходя да гласувам. Интересува ме какво се случва. Но когато става дума за работата ми, какво да ви кажа? Не казвам, че не съм българин. Не съм български актьор. В това няма нищо

обидно към хората, които живеят в тази страна. Нямам акцент като говоря на български и мисля, че говоря български доста по-правилно от много от живеещите тук.

На церемонията по откриване на Берлинския филмов фестивал през 2020 г. се определихте като „гражданин на света“. Защо?

Звучи патетично, предпочитам термина космополит, което е същото. Това не означава нищо повече от това, че без трудности се оправям в културна обстановка, която не познавам толкова добре. Е, не мога да отида да живея в Арабския свят например. Миналата година два месеца бях в Мароко за един филм и видях, че това е една култура, която не е близка до мен. Принадлежа към европейската култура. Така се е развил животът ми. Навремето имах идеи да отида в САЩ. После това премина. Границите са вече много размити. Взимаш самолета – след час и половина си в Рим, Виена, Париж, Лондон. Където искаш. От година и половина играя едно представление в Прага, която е на три часа и петнайсет минути с кола от Берлин. Все едно да отидеш до Хановер. В последно време предпочитам да не взимам самолет, ако това не се налага, затова с кола след три часа съм в центъра на Прага. Изигравам си представлението и се прибирам или оставам да преспя там. Това е и едно от преимуществата на Европейската общност, нали, липсата на граници. Това е животът, който живея. Моят ритъм е такъв. Мога да измина на ден хиляда километра, без да го забележа.

У нас се гледа често на богатството и бедността като есенциални и буквални понятия. Преди години, в едно телевизионно интервю, казвате, че за Вас „театърът е необходимост и есенция за актьорското майсторство“. Съществува ли духовна бедност и имаме ли нужда от духовност?

Имаме нужда, разбира се. В края на краищата, най-общо казано – едно общество расте около собствената си култура, тя го държи, тя определя, подтиква и обединява хората около хуманистичната идея. Затова живеем. Не сме функциониращи животни или машини, които да работят само, за да се хранят. Хубаво е да преживяваме неща, които да ни правят по-добри, по-светли хора, по-полезни едни на други. Не става само с натрупване на средства и материални блага. Няма да има живот

без книги, картини, фантазия. Без полет на въображението. Културата е не само творчество, а и начин на комуникация. Затова сме хора, имаме език. Проста работа.

Защо станяхте актьор?

Не знам. Май за всичко останало просто не ми стигнаха силите. Бях достатъчно мързелив, за да не се напъвам да правя нещо друго. Видях, че ми се отдава по-лесно. Така се случи. Разбрах, че няма да мога да кандидатствам в университет, защото тогавашните критерии и изисквания за постъпване бяха силно идеологизирани, за мен неизпълними. Може би щях дори да бъда приет, но това вървеше срещу моята същност. По стечение на обстоятелствата кандидатствах във ВИТИЗ. Приеха ме. След това отидох в казармата. Напуснах ВИТИЗ след втората година, не завърших. По-късно получих някаква диплома по много смешен начин. Да, имам диплома за завършено висше образование, но съм бил само две години студент.

Какво Ви каза баща ви по повод актьорското майсторство?

Каза ми, че няма да е лесно. По-късно разбрах, че доста се е безпокоял, без да го е споделял с мен – дали ще успея да бъда щастлив от това, което правя. Минаха няколко години, преди той да се убеди, че притесненията му са били напразни, и че аз, без негова помощ, без помощта на името му, се справям. Не че неговото име ми е вършило тук някаква работа, не ми е помагало. От друга страна е име. И до ден днешен чувам: „а-а, синът на ...“. Знам, че това, което съм свършил, е станало, защото аз съм го свършил. Тази анонимност в първите години на заминаването беше голяма свобода и независимост.

Щастлив човек ли сте?

Не се оплаквам. Имам работа, върша я. Имам деца. Имам разнообразни проекти, които ме занимават. Пътувам, играя по разни места.

Пътешественик ли сте?

Обичам да пътувам. Покрай работата си често сменям мястото. Прекалено понякога. Гледам сега проектите, по които работя, да са по-близо до къщи.

Коя е страната, в която желаете да се върнете някой ден?

Град е – Тел Авив. Там хората са енергични, нервни, сърдечни, остри, директни. Живо е, това ме привлича.

Обичате ли да ходите на кино и на театър като зрител?

Да, обичам. Последният филм, който гледах, беше „Триъгълник на тъгата“ на Рубен Йостлунд. Отдавна не бях гледал такъв филм и това ме зарадва. Това е състоянието на обществото, в което живеем.

Директните филми ли Ви провокират?

Главно те ме занимават, да. Приятно ми е да гледам и блокбъстърри. Нямам нищо против комерсиалното кино, когато е хубаво направено. Напротив, забавлявам се. Харесвам Фасбиндер, Ханеке, Зайдел. От новите немски режисьори – Роберт Швентке, който има голяма кариера и в Америка, и в Германия. Той направи филма „Капитанът“ („Der Hauptmann“) преди няколко години, заради който се срещнахме.

Какво мислите за един от най-дискутираните германски филми на XXI век – „Животът на другите“?

Отдавна вече не е най-дискутираният. Не се прехласвам толкова по него... За мен е една добре направена телевизионна продукция, западният поглед към източното общество – леко неверен. Той не е толкова режисьорски филм. Познавам всичките колеги, които участваха. На тях се дължи повече успехът на филма. Все едно, този филм извади голям късмет. Вторият филм на този режисьор не бе никак добър. Човек се чуди: „Това същият режисьор ли е?“. Но това не е важно. Това е моето мнение. Нали няма да се разсприятеляваме заради това, защото тук това е особено. Ако не си на моето мнение, не си ми приятел. Това се случва непрекъснато в медиите. Ако критикуваш, си враг. Няма култура на разговора, на дискусиата и спора.

С какво се различава немският начин на живот от българския?

Обществото функционира. Хората имат социално съзнание и отговорност. Носят отговорност за обществото, в което живеят. В България това се е разпаднало. Няма я тази отговорност. Тези последни избори, с една изборна активност от тридесет процента, още веднъж го

доказаха. Седемдесет процента от останалите не се интересуват какво ще се случи с тази страна. Това е срамно. Гледа се единствено някакъв собствен малък, дребен интерес. Когато преди време казах, че се срамувам от политическата класа на страната, обявиха, че не съм българин. Болна работа. Не знам как се стигна до това – да предложиш за председател на парламента човек, който не може да състави изречение с правилен синтаксис и граматика? Да не говорим за биографията му. За мен това е обезпокояващото – когато ти е предоставена възможността да избираш и не го правиш, това е признак на разпад на обществото. Започнах да си представям, че трябва да минат петдесет години, за да може обществото биологически да се отърси от остатъците на предишния манталитет. Трябва ли наистина да чакаме още двадесет години?

Променя ли се светът?

Животът е един процес. Рязко се промени през последните години начинът на комуникация, дистанциите се скъсиха, всички изведнъж станахме изложени пред света. Конкуренцията е голяма. Когато си наблюдаван, не си свободен. Чувстваш се длъжен да си навсякъде, да не пропуснеш нещо. Налице е непрекъснатата информираност, често с недоказана истинност. Не ми се влиза в тази игра, гледам да се предпазвам.

Имате ли идоли?

Не. Имам предпочитания.

Ценител ли сте на тишината и спокойствието?

Да. Не ми е неприятно да съм сам. Но и обратното важи...

Славата била ли ви е присърце в творческия ви път?

Не ми е била цел, но не я отхвърлям. Когато се е случило, се е случило. Славата е относително понятие. Като се прочуеш, с какво се прочуваш?

„Познанието е в носталгията“ – твърди италианският кинорежисьор Пиер Паоло Пазолини. Връщате ли се в миналото или гледате към бъдещето?

Връщам се. Колкото повече време минава, възникват разни спомени, които са били застлани с прах. Издухваш прахта и... Явно влизам във възраст, в която човек по-често започва да си спомня. Но не спирам да гледам напред.

Цитат, който си припомняте?

В главата си имам стих от Рембо – предпоследния куплет от „Пияният кораб“:

*Европейска вода — черна локва това е,
край която, прилекнало в здрача студен
с книжно корабче бедно дете си играе
и изпраща с тъга отлетелия ден.*

Кое е последното произведение (филм или книга), което Ви е накарало да размишлявате?

Пак ще спомена „Триъгълник на тъгата“. Съвсем скоро го гледах и ми седи в главата. Мисля си за него. Отново видях, че може с прости средства да се разкаже една история с голямо внушение. Филмът е мрачен, категоричен и крайно смешен. Блестящо написан. Ако човек иска да разбере състоянието на света в момента, да го гледа. Чух, че на фестивала в Кан доста хора са излизали от прожекцията. Може би не им е било приятно да им държат по такъв начин огледалото пред очите. На „Топ гън 2“ не са излизали.

Ако трябва да определите състоянието на света с една песен, какъв ще е изборът Ви?

„Because“ на Бийтълс.

Защото? Точка, многоточие?

Да (смее се). Хубава песен е.





С КАМЕРА НА РАМО И РЕЖИСЬОРСКА КНИГА ПОД МИШНИЦА

БОЯН ЦЕНЕВ

РАЗГОВАРЯ С РЕЖИСЬОРА ВАЛЕРИ ЙОРДАНОВ

Отиващата си 2022 г. официално прибави ново амплоа в творческия профил на актьора Валери Йорданов – това на писател с издаването на дебютния сборник с разкази „Гризачи“. Един от поводите за разговор с него. Другият е вторият му игрален филм „Шекспир като улично куче“ като режисьор и сценарист (първи самостоятелен след „Кецове“, режисиран съвместно с Иван Владимиров), който спечели шест награди на 40-ото издание на фестивала „Златна роза“. Очакваме го в разпространение през януари.



Може ли да споделите интересни случки около провеждането на кастинга за „Шекспир като улично куче“?

Умишлено започвам с едно клише, защото е вярно: Кастингът е от най-важните три неща за един наистина добър филм. И най-страхотните сценарии, подготовка и начин на снимане могат да бъдат провалени от неправилен или сгрешен кастинг. И от неверни режисьорски задачи. Много обичам да се явявам на „проби“ като актьор, защото там си „сверявам часовника“ и мога веднага да усетя „дали ми се участва“ в проекта... За „Шекспир като улично куче“ проведох кастингите си сам, като първо изгледах десетки представления. Това правя, за да се убедя не само в качествата, но и в психиката на младите колеги. След това ги каних индивидуално, снимах с телефона си като в студентски филм и това им позволяваше да импровизират и да сложат най-чисто „картите си на масата“. Във финалния етап поисках и мнението на оператора ми (Борис Славков). Така стана и една много важна и интересна размяна на роли... Когато вече бях избрал двамата младежи (Владислав Стоименов

и Васил Илиев – „Златна роза“ за мъжка роля и на двамата) и започнах тяхната подготовка, те бяха на „съседни роли“. Васил беше Данко, а Влади – Ицо. И неочаквано, пет-шест дни преди началото на снимките усетих, че нещо пропускам! Бях помолил Влади да подава текст на Нори (Елеонора Иванова) и, снимайки нея, чух от него нещо ново и много по-вярно за героя. След това направих „дубъл“, като снимах и него, и помолих Васил да импровизира върху много труден епизод от партитурата на Владислав. И двамата се справиха прекрасно, работейки в „чуждото поле, за което само бяха слушали“ и нещата си дойдоха на мястото по естествен начин. След час изпратих видеата на Борис Славков и той ми отвърна със SMS: „Страхотни са. И Нори е прекрасна. А ние сме „идиоти“! 😊“.

Как се променя работата, когато настъпва промяна в ролите?

За актьорите се променя в това, че остават по-силно облекчени единствено на своята интуиция. Защото снимахме много бързо, спокойно и повечето от най-тежките епизоди – без дубъл или само с един. Като цяло „промяната“ не беше препятствие, защото тяхната и нашата подготовка преди това беше много стабилна. На целия екип.

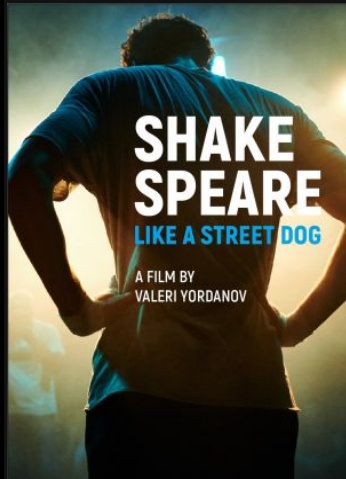
Като актьор обичате ли да импровизирате? В качеството си и на режисьор позволявате ли на актьорите да импровизират?

Всяка една импровизация трябва да бъде умерена. Обичам и това ме забавлява, но най-тънкия момент е да усетиш кога да спреш и как да не прекалиш. В театъра това е по-лесно, но ако ме питате за текстови импровизации в киното – тях правя в периода на подготовка. Това е финалният етап, в който „изчиствам“ текста и го завършвам, заедно с актьорите. Ползвам и се оставям на тяхната интуиция и личен опит, което пак потвърждава твърдението, че едно от най-важните неща е кастингът. На самите снимки импровизирам само със задачи към тях. А те – с въпроси към мен. 😊

Налагат ли се промени в сценария, пренаписвания на сцени по време на снимки?

Да, понякога... Ако има „силен ден“, така казвам, когато се появят препятствия, които могат да „заработят по-вярно“ към актьорите –

променям. Защото, може да е „най-важен филмът“, както казват продуцентите, но за мен е най-важен „човекът“ и неговият път. Трябва да се трупат предимно хубави спомени от работата. И да са ни полезни.





Тъй като сюжетите, които пишете, са лични, отворен ли сте към препоръки от страна на екипа?

Разбира се... Най-малкото – не ги заобикалям и ги чувам, дори да не са в „посоката“. Преди доста време режисьорката Иглика Трифонова ми даде няколко съвета (покрай „Кецове“) и аз си ги пазя. Единият от тях беше: „Няма „маловажен“ човек в екипа, с който работиш – запомни го!“.

Казвате, че конкретни случки провокират създаването на сюжетите за вашите филми. Да очакваме ли следващ сборник с разкази, имайки предвид, че няма как всички да бъдат филмирани?

Пиша доста, но го правя като релаксация... 😊 Важно ми е, да е „неамбициозно“. Ако видя, че следващият ми проект пак ще бъде забавен с десет и повече години – ще го напиша като роман. Така... за тренировка на ума.

Разказите в сборника „Гризачи“ представят две гледни точки – на дядовците и на внучетата. Приемаме, че ако внучето снима филм, това ще е „Кецове“ и след това „Шекспир като улично куче“. Ако дядовците трябва да снимат, какъв би бил той?

Предполагам, че ще опитат да „настигнат“, да разкажат истории, като „Козият рог“, „Време разделно“ или „Краят на песента“... Да нарисуват нещо историческо и то наистина да е епично, силно и лично. Това е линията, която ме провокира отдавна, но не бих започнал да снимам „разказ на Дядовците“, ако не съм убеден, че историята ми е плътна, пълнокръвна и вълнуваща... Да намеря и изчистя нейния смисъл и уникалност. Работя в тази посока.

„Разказите от дядовците“ винаги ли са насочени към внуците, или към всеки, който е готов да ги чуе?

За мен най-приятният момент е, че ме спират хора, които не познавам и цитират реплики или изрази от разказите, които са ги впечатлили. Веднага подушвам кой има спомен от детството, загуба в миналото или неподправено чувство за хумор... Кой знае „как мирише земята“, силата на студа или се припознава в хлапетата на прашната улица. Харесвам такива „пораснали деца“, защото те са неподправени, конкретни и със сигурност носят топлина на близките си, дори когато им е трудно. Всъщност – към тях е насочена „Гризачи“...

Има ли български автор или автори, чиято стилистика е вдъхновила вашето писане?

Разбира се, и те не са никак малко. Рискувам пак с „клишетата“, но... обожавам Йордан Радичков, Валери Петров, Йордан Йовков, Екатерина Томова, Николай Хайтов, Антон Дончев и т.н., и т.н. От съвременниците

ни – Милен Русков, Захари Карабашлиев, Георги Господинов, Александър Секулов и... има още много и страховити таланти, не мога да рискувам да изброявам всички. Те са коренно различни помежду си и в творбите си, и са... „самоизграждащи се“... „нанасят памет“. И в цялата тази галерия от индивидуалности забелязвам през годините един общ и характерен „подпис“ – уникалната им категоричност. И обратното...

Споделял сте за предложение да продадете сценария в Кан. Как би изглеждал филмът в съвсем различен контекст?

Наистина, много харесаха историята, като „сюжет и начин на случване“ и след пичинга, който направих там (благодарение на програмата „ScripTeast“), веднага ме поканиха на среща. (След този пичинг получихме и предложение за копродукция от Чехия, но финансирането от българска страна беше блокирано за пет години и чешките продуценти се отказаха да чакат.) Французите ми предложиха на тази среща да закупят правата, за да заснемат сценария във Франция... Отговорих им, че за мен това предложение е огромен комплимент, но историята е твърде лична, за да не си я заснема аз. Разбира се – сюжетните линии са променяни и уголемени, както се прави при сценарното писане, но историята си остава „лична“. И понеже попитахте за „различния контекст“, мисля, че това е една от най-силните черти на този „разказ“ и филм – той може да се случи навсякъде и винаги. И в Америка, и в Африка, и на Изток. Но само на нашата географска ширина може да бъде „блокиран в изчакване“ със силата на бюрокрацията. Както знаете – и Астерикс, и Обеликс са били победени от нея... 😊 Опитвам се да се шегувам, но не ми е никак смешно.



Как се сработихте с Борис Славков, за да може операторското око да придаде такава автентичност на разказа?

Това е най-голямото откритие и среща за мен... операторът Борис Славков! Той е перфектен, мощен и изкусен в професията си. Надарен е с изключително спокойствие и усет към актьорите, кадъра и мига и същевременно не губи владеене на ситуацията и полезно действие, дори в най-екстремните ѝ моменти. Когато гледате „Шекспир като улично куче“, Боби най-деликатно няма да ви позволи да усетите колко леко борави със смяната на изразни средства и как ненаатрапчиво кара зрителя да е „със“..., даже да е „част от героя и историята му“. За мен той беше най-точният коректив и същевременно ми помогна изключително със своята „тиха и безкомпромисна незабележимост“. Нарекъл съм го – „Самураят на групата“. Как да не се сработиш с такъв човек?! Надявам се да се срещнем пак. С камера на рамо и режисьорска книга под мишница.





ИВАН БЪРНЕВ: ПОДХОЖДАМ МАЛКО ПО-ХАШЛАШКИ...

ДИМИТЪР САРДЖЕВ

РАЗГОВАРЯ С АКТЬОРА ИВАН БЪРНЕВ

Бяхте страхотен клас! Помня „Небесният отряд“ – такава силна мъжка компания, „Опера за три гроша“ на Ивайло Христов – страхотни представления! След еуфорията на Академията как устиска да бъдеш актьор – да останеш актьор?

Прав си. Наистина бяхме страхотен клас... главният виновник за това бе самият Мастър (Стефан Данаилов). Той си избра хората, тогава се случи така, че всички бяхме интересни. Почвам малко по-отдалече, но той пося у нас отговорността, любовта, но същевременно и знанието за това, което стои зад цялата фасада. Усещането, че нищо не става, без да си се помъчил, да си се разкъртил, за да направиш онова малко парченце, откъсче, което ще бъде видно на сцената. Бяхме късметлии и за това, че можехме да бъдем водени не само от него, но и от Илия Добрев, от Ивайло Христов и Иван Налбантов, забележи, и тримата актьори – действащи актьори. Ти можеш да отидеш и реално да свериш представите си. Той ни водеше по репетиции и много държеше да не сме

само под стъкления похлупак на Академията и да си създаваме усещането, че сме страхотни, а като излезем навън да умрем. Напротив, много се радваше, ако някой от нас беше поактивен някъде да репетира, да снима.



КЛАСЪТ НА ИВАН СЪС СТЕФАН ДАНАИЛОВ

Той стимулираше това, толерираше го и ние отрано разбрахме какво всъщност представлява един репетиционен процес. Какво лежи зад този 2-3 месеца труд, за да излезе една пиеса. Кино тогава почти нямаше – говоря за годините 1994-5-6. При мен лично така се случи, че бях поканен още в края на първи, втори курс в Младежкия театър за първата ми голяма роля в професионален театър – Пинокио, режисьор А. Аврамов (сигурно звучи смешно). Това беше челна среща с парния локомотив на реалността, но освен това и среща с една много по-особена публика, каквато са децата. Там няма толеранс на това, че нещото може и да не започва съвсем интересно, но ще се развие и ще стане такова. Там трябва да е интересно, да е вярно, да е истинско още от самото начало. Освен това да не ги изпускаш за нито един миг, защото изпуснеш ли ги, няма смисъл въобще да довършваш пиесата. Те вече са заети с нещо друго. Всичко това при мен беше, разбира се, късмет. След това с Яни Йозов ни поканиха за Бременските музиканти и

така елегантно потръгнаха нещата. Тогава, в четвърти курс, Сашо Морфов дойде да гледа някакъв наш изпит – търсел е млади артисти, които да играят различни роли в новата му постановка „Дон Кихот“. И тогава, когато ни избра – Ненчо, Карла, Башар, Яни – ме лиши от ситуацията да стоя след края на следването си, да дръпна чертата и да мисля какво да правя.



АЛЕКСАНДЪР МОРФОВ НЯКЪДЕ ПРЕЗ 90-ТЕ

Морфов ме завлече съвсем естествено в другото, в жестокото реално огледало, което те поставя на място и веднага виждаш къде си – как не можеш да говориш, не можеш да се движиш по сцената, не притежаваш куп умения, нямаш и самочувствие; но ти вече си сред тези големи артисти. Не е имало момент, докато действието тече, ние да стоим в гримьорните и да си говорим умно, такъв момент нямаше. Всички бяхме като гроздове, накачулени зад кулисите, постановката беше дълга – над три часа и във всички моменти, стояхме и гледахме какво и как творят тези актьори – Кръстьо Лафазанов, Владо Пенев, Тео Елмазов, Пламен Пеев – актьори във силата си. Там беше и Ламбо – неговата част беше

по-малка, но той ни даваше кураж и подкрепа: „Не се страхувай, тук съм!“. И то по неговия мъжки начин: „Мръдни малко напред, бе, тука не може да те види майка ти – иди на осветлението!“. Ей така, по този начин. И сега като се връщам назад – това беше избор свише. Случи се така, че той беше в силата си – играеше, правеше и много други неща, и политика, и какво ли не, обаче имаше време за нас. Това беше много важно, в нито един момент не предпочете нещо друго за сметка на нас. Имахме тоя късмет. А и хората от моя клас бяха изключително обичащи тази работа, амбициозни, отдадени... искаха просто да станат добри артисти, да научат повече. Накрая, като завършвахме, помня, че Мастъра ни заведе в една от залите на Народния театър – сега е репетиционна, събра ни всички, изчака ни да си изговорим глупостите и ни попита: „Сега искам, съвсем честно, всеки от вас да ми каже ще се занимава ли с тази професия или няма да се занимава“. Той не се обаждаше директно на театрите да назначава своите студенти, но даваше подкрепа. Ето как стана при мен – не е казал вземете го в Младежкия театър. Не, той каза на Андрей Аврамов да ме вземе за ролята на Пинокио. Просто Андрей дойде да гледа наш изпит и каза: „Това момче ми трябва“. Но когато завършихме, няколко момчета не бяхме минали казарма и това заплашваше да прекъсне работата в театъра, от която вече бяхме станали част. Това прекъсване можеше да доведе до това, че когато излезем след две години, никой да не се сеца за нас. Мастъра обаче направи така, че в момента, в който завършим, да отидем в казармата като бройка на Театъра на Армията. И ние влязохме в казарма само за лятото и после продължихме да сме войници – цивилни, но към Театъра на Армията и вече всеки ходеше да си върши работата по театрите. На практика не загубихме сезон. И всичко това той го направи по най-елегантния начин. Нямахме такива неща – да ни вика, да ни казва какви планове има за нас – не... той дори не намекна за това. Разказвам го така, както съм дочул, че се е случило. Просто си получавах повиквателните и следвах пътя им. Влязох в армията – след два месеца дойде кола от Театъра на Армията и ни взеха от поделението – съблякох униформата. Ето така се случваха нещата. Той ни подкрепяше, защото вярваше в нас. „Този човек – не съм си изгубил времето четири години да го уча, ами той е вече артист и човек, с който аз ще бъда горд и той ще ме представя мен такъв, какъвто съм и аз ще

му дам шанс да прави това, на което е способен“ – нещо толкова изповядваше като философия. Негови са най-зверските уроци, не говоря за занаята, да кажем Илия Добрев много повече ни помагаше за това, но Мастъра ни учеше как се устискава в тая професия, как трябва да бъдеш достоен като човек преди всичко и как трябва да не се оглеждаш за бърза популярност – има време, първо си свърши работата, да те уважават хората как работиш, пък после ще дойде и моментът на славата, недей бърза. И ние имахме този пример пред себе си – той бачкаше като вол. Няма да забравя как след всичките роли, които е правил, изведнъж се хваща и прави с Маргарита Младенова „Лоренцачо“ и го виждаш, че той не е само онзи от филмите, ами това е животно актьор...



СТЕФАН ДАНАИЛОВ И АТАНАС АТАНАСОВ ЛОРЕНЦАЧО, НТ „ИВ. ВАЗОВ“, 1992

И знаеш ли, попитах го веднъж, няма да го забравя, малко след като ни прие във ВИТИЗ. Беше ни събрал в една малка стаичка, ние даже не чуваме какво ни казва, защото гледаме пред нас иконата Стефан

Данаилов и аз с целия си акъл казвам: „Мастър, искам да питам нещо – виждаш, ние много се притесняваме – ето и сега аз, докато говоря... за сцената, за ролите, за театъра, сигурно един ден и ние като изминем този път, няма да се притесняваме, това ще отпадне, както при теб?“. И той каза: „Точно напротив, това със сценичната треска не отпада и сега при мен е още по-голямо, ако щеш заради натрупванията, заради очакванията, почваш от нула“. Така още от първия ден разбрах, че ще се занимавам с нещо, за което няма рецепта, с което няма свикване или успокояване... постоянно ще си нащрек. Това е изтощително, но пък и свидетелство, че си още жив.



ИВАН БЪРНЕВ И ВАЛЕРИ ЙОРДАНОВ В КЕЦОВЕ (2010, РЕЖИСЬОРИ ВАЛЕРИ ЙОРДАНОВ И ИВАН ВЛАДИМИРОВ)

Не е да не си имал и изкушения обаче?

Да. Влязох с подадена ръка в театъра с няколко роли. В един момент и аз като всеки млад човек, който изпреварва нещата, които иска да му се случат, на мен много ми се снимаше, а пък тогава почти нямаше възможност, а и нямаше кой да ни учи на това... Тогава бях „дечко“, „бейбифейс“. Гледам поредните разпределения в театъра и дори с

Валката Йорданов си казвахме, дай повече да пушим, за да ни загрубеят гласовете, че иначе ще ни взимат все за тези роли „момчето“, „копелдачето“, „юношата“... и си казах – ами че аз това ще го играя цял живот в Младежкия Театър... и трябваше да скъсам.

Помня как ме погледна Кадушин – той беше тогава директор на театъра – като му казах, че искам да напусна. И... отидох в телевизията. Театърът, такъв какъвто беше тогава – му се наситих много бързо и усетих, че това ще ме успи и ще ме прати в някаква глуха – да играя собствените си клишета. Затова исках да скъсам синджира и да пробвам нещо различно. В телевизията по това време се снимаха много клипчета, правеше се опит за шоу програма – нещо тотално различно от мен. Там изкарах две години.



Но знаех, че като актьорска работа ти си нещо като украсата на главното. И си дадох сметка, че съм се объркал зверски, сега вече по-лесно различавам нещата. Като млад ми трябваше повече време... и си казах „Стига!“ Излязох и тогава „Оня над мен“ веднага ми даде шанс – първо с Недялко Делчев направихме един международен проект по текстове на Горан Стефановски – „Хотел Европа“. После дойде, почти веднага, предложение от Сатиричния театър – предложение с Ники Калчев, но вече не бях щатен артист, а на свободна практика. По време на

пандемията си дадох сметка за всички минуси на това да бъдеш свободен артист, но тогава не можех да приема да се чувствам като крепостен селянин. Да получа предложение за роля във филм и кършейки ръце, да отида при директора на театъра да се моля да ме пусне... да получа едно иронично одобрение с усещането, че отивам да правя някаква пълна глупост и провалям труда на колегите си в театъра, защото заради мен ще паднат представления. И със свито сърце и с чувство на вина да ида да заснема това, за което са ме поканили.

Парите не те ли изкушаваха?

Определено са ме изкушавали. Това беше по времето на най-голямата криза – 96-97 година. Още повече, че в телевизията се плащаше добре, особено сравнено със заплатата на актьор в театъра, но аз направих този избор. Имаше и хора, които останаха и по друг начин им се разви пътят..., но явно тогава за мен финансовата стабилност не е била водеща. Може би, защото съм бил млад, не съм бил обременен с кредити или отговорност да се грижа за семейство. Но и по принцип съм се опитвал да възпитам себе си, да гледам на проектите, които правя, не само откъм паричната им стойност.

Винаги, когато съм поемал някой проект по чисто финансови подбуди, макар и да съм се старал да свърша работата най-професионално, това ми се е отплащало по недобър начин. Това може и да е актьорско суеверие, не знам, но всички тези филми или пиеси са имали кратък живот. Фактът е, че най-хубавите неща, които са ми се случвали в работата, на първо място са ме привличали с художествената си стойност; с това кой е режисьора, каква е ролята, кои ще са ми колегите и чак после е идвало финансовото изражение... то пък и едно изражение... затова все още си оставам свободен актьор. Но тогава, да се върна на въпроса за изкушението, исках да се образувам като друг тип актьор.

Помня, когато снимайте с Дюлгеров „Лейди Зи“. Ти репетираше през деня в театъра, в свободното от репетиции време ходеше на обучение по стрелба, а през нощта снимаше!?

Така беше. През деня репетирах с Богдан Петканин в Сатиричния театър една сръбска пиеса за войната – „Майка, татко, кучето и аз“. Ето, за това

говорех – в театъра бях на хонорар – можех и да не репетирам, защото снимам, но това беше мой избор исках да репетирам и този ритъм на работа не ми е тежал – изобщо.



ЛЕЙДИ СИ (2004, РЕЖИСЬОР ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ)

Така беше и на премиерата – изиграх представлението и колата ме чакаше отвън, за да ида на снимки. Но това не е нещо специално – това съм го виждал много пъти и с Ламбо, и с много други актьори. И ще кажа – може би, ако съм нямал този пример от нашите учители, от Ивайло, от Илия Добрев, може би не бих могъл така.

Беше много респектиращо, че и за момент не казваше, че си уморен или да проявиш някакъв каприз, а отиваше на снимки, сякаш предишната част от деня не съществува.

Беше един от първите ми филми – след „Лист отбрулен“ на Светослав Овчаров. Освен това срещу теб стои Дюлгеров! Много трудна задача е да

играеш във филм на Дюлгеров! Там не можеш да се подготвиш по стандартен начин, като си научиш текста, уточни се мизансцена кой къде ще застане и какво ще направи. Просто трябва да си нащрек и рефлексивен към всяка една провокация, която той ще ти предложи. Той, когато работи, е много провокативен и много разчита на това. И актьорът трябва да може да се включи в тази игра без предварителни клишета, намислици. Много съм щастлив, че освен филмите с него имах възможност да работя и с такива режисьори като Пепи и Криси (Петър Вълчанов, Кристина Грозева). Тяхната работа доста се доближава до това, което Дюлгеров искаше от актьора, а аз вече бях усвоил този начин – знаех го. Криси беше асистент в „Лейди Зи“. И даже с лека усмивка гледам колегите, които за пръв път се сблъскват с този начин на работа и първата им реакция е: „Чакай, така не се работи!“. Работи се и става хубаво!



КРИСТИНА ГРОЗЕВА И ПЕТЪР ВЪЛЧАНОВ

Страхотна работа в „Бащата“!

За да се случи нещо хубаво, за да говорим после за него, като за някаква вълнуваща случка, то трябва да бъде подготвено! Първо, това е специална история за Пепи и за Криси – имало е там нещо, което те са искали да изкажат; второ, те вече имаха опита от предишните си филми

– „Урок“ и „Слава“; трето, екипът беше съвсем малък и като добавиш и времето – беше един прекрасен октомври... и най-важното за такъв филм, който се състои от двама главни герои, прибавям и това да имаш за партньор такъв изключителен актьор като Иван Савов – винаги зареден с енергия и страшно органичен пред камера. Това дава много свобода, защото дори и да е планирано нещо и вече да сме се събрали, изведнъж те могат да кажат: „Не, не, чакай! Тук видяхме едно прекрасно място – променяме първоначалния план и отиваме там“. И когато екипът може да ги следва – това дава усещане за лекота на случването. Дава усещане, че сега се напихва езикът, самият филм се ражда на момента – не е предпоставен и ти да влезеш като пионка в кадъра. И тогава си най-любопитен, най-жив!



БАЩАТА (2019, РЕЖИСЬОРИ КРИСТИНА ГРОЗЕВА И ПЕТЪР ВЪЛЧАНОВ)

Не е мъртва, подготвената сцена, а ти само да я изпълниш. И пак ще се върна на Дюлгеров – помня, отивам за пръв път с научен текст, а той взе сценария, изхвърли го и ми каза: „Това тук го забрави“. И почнахме сякаш отначало и пак постигнахме това, което беше написано в сценария и по-хубаво даже, но то се ражда на момента, той наново го построява с актьора. Това може да го прави голям режисьор, който има опита, самочувствието и може като джазмените да счупи схемата и да иде

нататък и то пак да е музика. Чест им прави на Пепи и на Криси, че са продължители на тази традиция. Започнали са като асистенти, тичали са за всяко нещо, знаят как работи всяко звено и благодарение на това влизат в киното с летищ старт – „Урок“.

Имаш историята, имаш една актриса и тя те води! Мога да кажа, че съм щастливец, че съм попаднал в тези „капанчета“, те са ме уловили и са ме провокирали да покажа качество от природата си, да го проявя и да ида по – напред.

Знаеш ли откъде знаем за теб – Дюлгеров прожектираше на класовете си „Соло“ на Любчо Младенов?

Бях вече в Младежкия театър и нямаше кино в онези години. Нулеви години – нито един произведен филм. Любчо не го познавах по онова време, но когато ме покани, той подходи с доверие и внимание към мен. Признавам си, че се захванах да правя нещо, което много, много не разбирах – какво е кино! Историята беше за едно момче, потрошено от някаква любов, което се опитва да се събере посредством една камера, на която записва някакви неща, които говори на своята бивша любима. Материалът беше по разказ на Петрушевска. Това беше важна стъпчица за мен! Защо?! Може би сме си говорили с колегите или не знам, но бях останал с усещането, че не ставам за киното. Понеже съм много експресивен. Преди това съм учил пантомима и в театъра съм такъв, лицето ми е такова – изразително... и дали някой ми го е казал... не знам, но знаех, че не ставам за кино. Просто при мен няма киногения. И когато Любчо ме взе и започнахме да снимаме, не помня как той е работел с мен и как точно ме е обирал, но когато филмът стана и чух реакции за работата ни, си казах: „Ами може пък и да ставам за кино“. Много съм благодарен на Любчо, че ме е видял и този филм е важен за мен, защото ми даде кураж, че мога.

Кажи за работата си с Менцел?

Пак късмет, че имах възможността да се срещна с него и в театъра, и в киното. От него, и от работата си с него, успях да разбера за актьорското присъствие. Той държеше на чистите средства – като започнеш от позицията на тялото, как се движиш в пространството, как говориш. Той е чех, не говори нашия език, комуникираме с преводач, но помня как

веднъж ме спря и ми каза: „Ами ти не можеш да говориш, бе мойто момче!“. Аз се стреснах, защото отдавна подозирах, че това, което ми каза, е така. „Имаш да кажеш две изречения, а ти си взимаш дъх на всяка дума?! Аз се уморявам като те слушам. Няма да мога да издържа и десет минути. Не можеш ли да си вземеш въздух, да направиш едната мисъл, после пак си вземи въздух и да продължиш с другата мисъл, за да мога да следя какво казваш!“



ОБСЛУЖВАХ АНГЛИЙСКИЯ КРАЛ (2006, РЕЖИСЬОР ИРЖИ МЕНЦЕЛ)

Проста задача, но зад нея стои цял комплекс от елементи. И разбрах, че дишането ми не е правилно, че не мога добре да си разпределям въздуха, изобщо че имам да свърша много работа. И слава на Бога, Менцел работеше с мен много в тази посока. Това са уж технически неща, но те не са сами по себе си. Те са свързани с вкуса на този човек за актьорско присъствие, за гег, с разбирането му за изкуство. Например той виждаше възможностите, които имам с тялото си. Можеше да ги дисциплинира и това го използваше, за да направи отпратка към Бъстър Кийтън, към Чаплин, към майсторите на нямото кино.

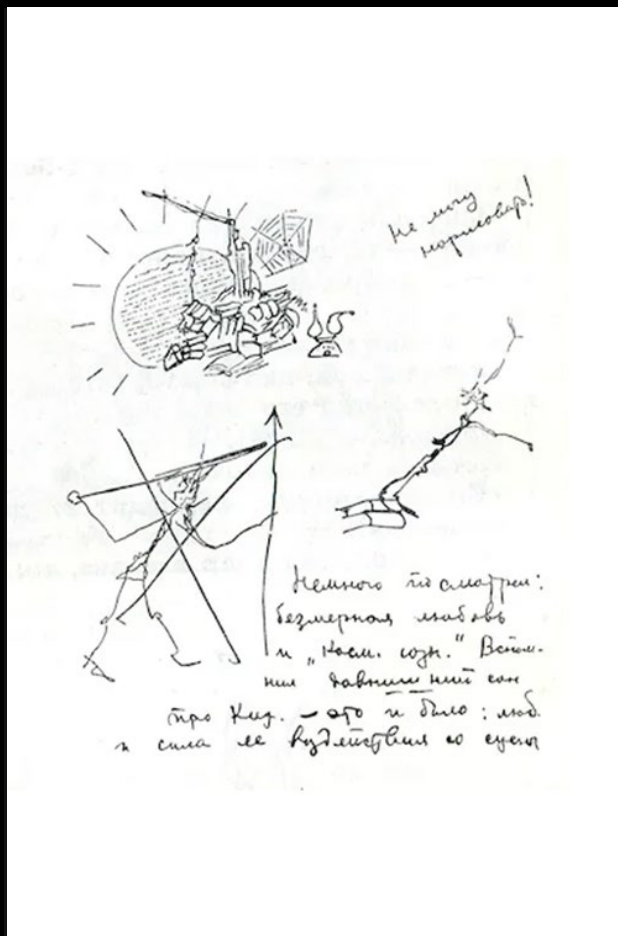
Дюлгеров това подчертаваше винаги – Иван е актьор, който владее до съвършенство тялото си. Помня в „Дзен – дзенувам“ на Иван Добчев един твой монолог в кофата за боклук – беше като представление в представлението.

После Влади Люцканов точно този монолог го направи на филм. Това, за което говориш, е част от една среща с Грети и Иван, в която ти си подложен на натиск да не се задоволяваш само с това, което можеш, а да идеш отвъд възможностите си.



8 МИНУТИ И 19 СЕКУНДИ (2018, РЕЖИСЬОР ВЛАДИМИР ЛЮЦКАНОВ)

Спомням си с Добчев как се забавлявахме с тази кофа, или с Грети при работата ни върху „Дон Кихот“. Покрай тези репетиции пак стигнах до Михаил Чехов и неговите скици при подготовката му по „Дон Кихот“ – той има скици как трябва да изглежда образа и много се е занимавал с това да определи къде е центърът на тежестта на героя. Защото това променя тялото, променя и самочувствието, променя и начина на говорене. То подвежда всичко.



МИХАИЛ ЧЕХОВ ИЗ ДНЕВНИК КЪМ ОБРАЗА НА ДОН КИХОТ, 1928

При Санчо Панса, да кажем, центърът на тежестта е в задника, който го дърпа надолу и назад, и цялото му поведение е такова. А на Дон Кихот знаеш ли къде е центърът на тежестта? Въобще не е в него, а е извън него – горе високо и цялото тяло е повлечено натам, без значение дали е пребит, размазан. Извисяване! Велика работа! Това са изразни средства. Много мразя да ми набутват предварително изразните средства, преди да знам смисъла на това, което трябва да правим. Това винаги ми е приличало на някаква демонстрация на възможности, която е куха.

Подхождам малко по-хашлашки към нещата, които правя и особено напоследък. Въобще не ме интересува как стигам до някакво изразно средство. Опитвам се да не предпоставям това, което бих могъл да направя, а то да се роди спонтанно. Имаш средства, имаш ги, но ще ги използваш, когато е нужно, а не на всяка цена. Ти си артист не заради

средствата, които имаш, а заради възможността да водиш хората на места, на които никога преди това не са били.



ДОН КИХОТ (2021, РЕЖИСЬОР МАРГАРИТА МЛАДЕНОВА, ДТ „К. ВЕЛИЧКОВ“ ПАЗАРДЖИК)

На колко години си?

Чукам на вратата на 50-те – юли.

От Коста Илиев знам, че Калоянчев на собствената си 50-та годишнина е казал, че Животът започва на 50.

Чул те Господ!

Можем ли да кажем, че не си загубил онзи Иван, който питаше Мастъра за сценичната треска?

По никакъв начин! Подхождам все така бунашки, не виждам куп възможности, които ролята предоставя, но това пък ми дава някаква наивност и как да кажа... детски поглед към нещата, които правя. Разбира се, времето, което е минало, неизбежно ми се отразява, но продължавам да стоя със същото неразбиране сред ролите и пиесите, които срещам.



ДОН КИХОТ (2021, РЕЖИСЬОР МАРГАРИТА МЛАДЕНОВА, ДТ „К. ВЕЛИЧКОВ“ ПАЗАРДЖИК)

Мечтаеш ли за роля?!

Няма такава... Като студент мечтаех за Сирано, продължавам тайничко да си мечтая, но ако не е писано да се случи, просто няма да се случи.





ДАРΙΑ СИМЕОНОВА: ГОСПОДИ, КОЛКО ОБИЧАМ ПРОФЕСИЯТА СИ!

ГАЛИНА ЖЕКОВА

РАЗГОВАРЯ С АКТРИСАТА ДАРΙΑ СИМЕОНОВА

„Избери работата, която обичаш, и тогава няма да бъдеш принуден да работиш и един ден в живота си“ – Конфуций.

Дария Симеонова спазва тази максима. За нея актьорството не е работа, а призвание. Затова влага цялата си енергия в ролите, които изгражда. Не пести сили и смело се впуска във всяко ново предизвикателство. Не обича еднообразието и е щастлива, когато се появи роля, която я провокира да открива нови и нови пластове в дълбините на човешката психика. От 2012 г. е част от трупата на театър „София“, на чиято сцена дебютира в постановката „Тирамису“ на Николай Поляков, а сред последните ѝ театрални превъплъщения са Марта фон Гешвиц в спектакъла „Лулу“ на режисьора Крис Шарков, както и Ева от „черната комедия“ на Жан-Пиер Мартинез „Невинно малко убийство“ с режисьор Надя Панчева. Освен в театъра, играе в киното и в телевизията. Във филмографията ѝ са заглавия като: „Островът“, „11 А“, „Лошо

момиче“, „Диви и щастливи“, както и сериалите „Под прикритие“, „Откраднат живот“ и „Мен не ме мислете“. Както и във филма „Блок“ на Тодор Мацанов, чието официално разпространение тепърва предстои. Напоследък обаче името на Дария Симеонова най-често се споменава по повод на последния филм на Зорница София „Майка“. В него Дария изпълнява главната роля и както казва самият режисьор – „Това чудо Дария изнесе буквално филма на гърба си“. Именно за пътя на Дария от първите крачки в актьорската професия, до участието ѝ в „Майка“, е нашият разговор.



СНИМКА: © ИВАЙЛО ПЕТРОВ

Израснала си в дома на художник и всъщност самата ти си учила в Националната гимназия по приложни изкуства. Но още като тийнейджър се заражда интересът ти към актьорството. Посещавала си и школа по актьорско майсторство. Кога изкристализира желанието да искаш да се занимаваш с това професионално?

Боже, къде ме върна! В действителност процесът стартира от посещенията ми в тази школа. Това е най-голямата неслучайна случайност в живота ми, защото реално мен театърът сам ме намери. Бях в осми клас, когато вече учех в „Приложното“. Рисувах. В общи линии пътят ми беше тръгнал в тази посока. Но в този период имах много свободно време, което исках да оползотворя. Брат ми посещаваше въпросната театрална студия, която всъщност я водеше близък приятел на моите родители. Така, от нямане какво да правя в свободното си време, реших и аз да я посещавам. Първите години бяха по-несъзнателни. Аз съм отговорна и ходех стриктно, но тогава все още не се беше зародила идеята, че искам да се занимавам с актьорско майсторство. Бях и много плаха. Не участвах изцяло в процеса. Не правех етюди. По-скоро наблюдавах. В 11-ти клас, когато всички започнаха да ме питат накъде ще поема, някак беше ясно – ще кандидатствам в Националната художествена академия.

Кандидатства ли там?

Кандидатствах. И за моя огромна изненада ме приеха. Не се бях готвила специално. Просто реших да опитам. А и до изпитите в НАТФИЗ, които са през септември, имаше няколко месеца. Затова реших да се подсигурия. Ако не ме приемат в НАТФИЗ, да имам някакъв „бекъп“. Но всъщност вътрешно си давах сметка, че изобразителното и приложното изкуство са по-скоро самотни занимания. Рядко има художници, които творят в група. А в театралната студия се чувствах много добре именно защото работех в колектив. Заедно създавахме и творяхме. Затова реших и да кандидатствам в НАТФИЗ. Но я нямаше свръхамбицията. Да, подготвях се, четях много, учех монолози, но нямаше „на всяка цена“ и кой знае каква увереност, че това трябва да се случи. И някак, по време на изпитите, когато минавах успешно кръг след кръг, си дадох сметка, че явно не е случайно. И като погледна назад – вече над десет години съм професионален актьор, както и да звучи това (*смее се*), нито за секунда не съм съжалила. Някак усещам, че това е моят път! Но в началото, когато правех този избор, не бях толкова уверена. Не съм от тези, които още от деца са си мечтали да бъдат на сцена. Затова казвам, че театърът ме намери, а не аз него.

Твой учител в НАТФИЗ е Атанас Атанасов. Кои бяха най-ценните уроци за професията, които научи от него?

Никога няма да забравя, че още моят първи учител в студията – Петър Върбанов, казваше, че тази професия не е само цветя и рози. Проф. Атанасов потвърди това и практически ни го показа. Той е прекрасен преподавател и педагог. Бих казала и приятел! Но въпреки това никога не ни оставяше да ни е лесно. Защото след това не ти е лесно! Направо си е много трудно! И трябва да имаш характер. Трябва да можеш да отстояваш на много, много бури. И това е едно от най-ценните неща, на които ме е научил. Освен това, той много ми помагаше да работя и върху моята увереност. Пришпорваше ме да бъда по-смела. И по един деликатен и неусетен начин ме водеше и ми показваше какво мога и какво ми се отдава. Неизброими са нещата, които съм научила от него. Как да анализирам персонажа, да гледам в дълбочина. Да търся скритото, тайната, невидимото в един персонаж или в една история.

Има ли други учители или събития, книги, изложби, постановки или роли, нещо, което те е преобърнало из основи и те е променило или ти е дало тласък да си тази Дария, която си сега?

Труден въпрос. Има много хора, които са ме вдъхновявали, които са ми помагали в годините. От всички много съм научила. Като цяло се опитвам от всяка среща, особено професионална, да извличам поуки. Независимо какъв е крайният резултат на даден процес, се старая да си хващам, да улавям различни неща, които да ми бъдат полезни.



РАБОТЕН МОМЕНТ ОТ МАЙКА, РЕЖ. ЗОРНИЦА СОФИЯ, СНИМКА: © МИГЛЕНА ЦОНЕВА

Как се подготвяш за своите роли зад кулисите, зад камерата?

Първоначално правя анализ на самата роля. Особено, когато работя за театъра. Обикновено самите ми пиеси са изписани с различни ремарки и идеи, които ми идват, а и насоки, които ми дават режисьорите по време на репетиции. Съвсем наскоро си дадох сметка, че когато изграждам дадена роля, всъщност се опитвам и да я живея. Представям си как този човек, моят персонаж, би реагирал в дадена ситуация. Какво би казал. Опитвам се да си представя персонажа ми от плът и кръв, в битови или недотам битови ситуации. След това се връщам отново към самия сценарий или пиеса и се опитвам да си обясня мотивацията за действията му. Търся именно тези дълбочини, за които говорех по-рано – какъв е този персонаж, когато е сам, какво прави, когато е с близки хора или пък с непознати. Доколко е искрен или носи маска. Отделно чета и си правя проучване. Особено когато е тема, която не ми е толкова позната. Не обичам да се оставям на представата за нещо, а по-скоро се опитвам да намеря истината за него. Това е общо взето традиционният актьорски подход. Същевременно не трябва да се пренебрегва и самият творчески процес, когато става дума за работа с колега актьор или работата със самия режисьор. Най-приятно е, когато режисьорът те поведе и ти даде посоката. Но същевременно е важна и свободата. Т.е. той да зададе посоката, но да не те ограничава в никакъв коловоз. Да съумее да те насочи, но да остави и възможност сама да извървя пътя – завоите, криволиците и кръстопътищата, през които ще премина, за да изследвам персонажа и да достигна именно това, което самият режисьор изисква от мен. Обичам да бъда водена, но не и ограничавана. Също е важно и партньорството с останалите актьори. Огромен кеф е, когато имаш добър партньор. За мен доброто партньорство е същината на това, което трябва да се случва, независимо дали става въпрос за театър, кино или телевизия. Имаш ли срещу себе си истински партньор, който те чува, вижда и съпреживявате заедно, това е безценно. Тогава дори няма какво да се играе. То просто се случва.



СНИМКА: © КРАСЕНА АНГЕЛОВА

Знам, че има актьори, дори със завидни качества и умения, които след дипломирането си се отказват от професията. Тръгват по друг път, защото е трудно да пробиеш. Как се случи при теб? Имаше ли челен сблъсък с не особено дружелюбната действителност?

Имаше го. Това, което казваш, е много тъжно. Познавам много талантиливи хора, които се борят със зъби и нокти, или просто се отказват и намират реализация другаде. Самата аз никога не съм правила едно нещо. Никога не съм била просто актриса в театър „София“. Никога! Винаги съм била поне още нещо. Чисто финансово, за да мога да се издържам. Дори не говорим за някакъв стандарт на живот! Слава Богу, че съм от София и имам тази подкрепа, която други колеги нямат. След дипломирането ми близо година не знаех какво ще правя. Реших да остана в София и отказах разпределение в Бургаския театър. След това дойде предложение от театъра в Стара Загора и почти си бях стегнала багажа. Договорката беше да играя в един спектакъл и да остана там на щат. Но точно тогава Малин Кръстев ме покани да преподавам в

неговата школа и това ми беше първото работно място. Току-що бях завършила НАТФИЗ и не знаех как да предам опита си, но останах. Тогава дойде и предложението от театър София. Покрай театъра ме поканиха и за снимките в „Под прикритие“ и някак след това нещата потръгнаха.

Как се случват проектите при теб – сама ли ги търсиш или те те намират?

В 90% от случаите те ме намират. Разбира се, ходя на кастинги. Много пъти се е случвало да стигна до финални етапи – на кастинги с партньори, и да не съм избрана.

Трудно ли ти е да преодолееш разочарованието, когато не ти поверяват ролята?

Може да прозвучи странно, но много рано в кариерния ми път си внедрих мисълта – няма как да печеля всички кастинги. Това просто е невъзможно! И че тези роли, които не съм спечелила, не са за мен. Просто не е трябвало да ги изиграя. Понякога самите режисьори ти правят услуга, когато не ти дадат дадена роля, защото има роли, които не са за теб. Когато влезеш в неподходяща роля, особено когато си по-млад актьор, опасността да се провалиш е много по-голяма, отколкото да направиш нещо изключително и запомнящо се. Затова в такива ситуации си казвам, че има неща, които не трябва да ти се случат! И не трябва да те е яд! И в този ред на мисли – рядко съм страдала и съм имала разочарования. Дори когато съм била убедена, че ролята е моя, но не се е случило, просто го приемам и си казвам – така е трябвало да бъде! Опитвам се да се освободя от разочарованието още преди да се случи. Още преди да отида на самия кастинг. Забавно е, че за тези прослушвания, за които най-много съм се чудила дали съм се справила или не – точно тези кастинги печеля. Вярвам, че всеки има някакъв път! Впрочем преди известно време за първи път ме поканиха без кастинг. С режисьора бяхме работили по друг проект и той директно ме покани. За съжаление нямаше как да участвам, тъй като бях много заета и нямаше как да съвместя графициите. Но това беше първият път, в който ме поканиха и ми стана много приятно. Явно във времето съм оставила

хубава следа! Може някой ден някой да напише и роля специално за мен. (смее се)



КАДЪР ОТ ДИВИ И ЩАСТЛИВИ, РЕЖ. МАРТИН МАКАРИЕВ, СНИМКА: © СИМОН ВАРСАНО

Като говорим за писане на роли – някои твои колеги като Елена Телбис създадоха страхотни сценарии, други режисират. Ти самата имаш ли амбиции в драматургията или в режисурата?

На този етап нямам смелост. Според мен, за писането трябва да имаш „златна ръка“. Изисква се много талант. С Елена сме близки приятелки. Отдавна чета нейни неща. Тя дълго пишеше просто ей така, заради лична необходимост. Докато не дойде моментът, в който създаде завършено художествено произведение – пиеса. Елена трябва да пише. Не трябва да спира да пише. Тя е безкрайно талантлив актьор, но писането също ѝ се отдава. За писане трябва да притежаваш определени качества. Не всеки трябва да пише. Докато при режисурата... трябва да си адски ерудиран и изключително интелигентен човек, за да знаеш как да водиш актьорите. Не е лесно! Всеки е различен, с различна природа, с

плюсове и минуси... Изисква се силен характер и много умения и усет. Затова казвам, че все още нямам смелост. Знам ли, когато стана на 40-50. Те 40-те всъщност не са толкова далече, така че ако ми доскучае, или се появи импулс за това – защо не.

Случвало ли ти се е да откажеш роля, защото не ти харесва?

Рядко, но ми се е случвало. Не искам да споменавам конкретни имена, но последният път, когато имах подобна ситуация, просто усетих, че не е моят текст. Освен това беше нещо, което вече съм правила, а аз се опитвам, доколкото мога, разбира се, да бъда различна. И знам, че ако поема ангажимент, който още в началото усещам, че не ме вдъхновява, самата аз няма да съм честна в процеса, а и не е коректно към екипа.

Чувам от актьори, работещи в киното, че в България са малцина тези, които имат възможността да отказват роли? Че пазарът е малък и ако излезеш от него, той после трудно те приема обратно? Ти имала ли си подобни страхове?

Не съм съгласна, че ако откажеш една роля, системата ще те отхвърли. Може би, ако в продължение на пет години отказваш – съвсем естествено ще се случи. Макар последните години да се забелязва и една тенденция на възвращенци в театъра. Според мен е много важно от един момент нататък да избираш какво да правиш. Не трябва да е всичко на всяка цена, защото тогава къде отива актьорската хигиена? Приемайки всяка роля, можеш сам да се подкопаеш. За мен това е един вид самосаботаж. Сблъсвала съм се със страха да не отпадна от професията и това беше след като родих. Снимах и играх на сцена до 8-мия месец и след като родих, бях взела категоричното решение, че една година ще бъда само майка. Страхувах се, разбира се. Чудех се какво ще стане, когато дойде моментът отново да се върна. Но всъщност се оказа, че една година не е чак толкова дълъг период за нашите среди. А и в театъра ме очакваха. Още преди да изтече първата година от майчинството ми, се обадиха с предложения за нови спектакли. В телевизията също бързо се завърнах. Може би е късмет. А точно тогава се появи и предложението да участвам в „Майка“.

А има ли роля, с която си мислела, че няма да се справиш. Роля, от която в началото си била изплашена?

Да! (смее се) Случва ми се понякога. Особено, когато самата роля е много различна. Същевременно съм леко екстремен човек и често обичам сама да си създавам предизвикателства. Не обичам да играя едно и също. Но винаги като приема ново предизвикателство, има и доза страх. Но този страх ми дава адреналин, който ме зарежда и дори бих казала, че ми харесва леко да ме е страх. Мисля, че е полезно, защото имам респект към това, което трябва да се случи. Не говорим за страха, който те обезоръжава и изпадаш в паника, а за страха, който е здравословен. Страх, който кара тялото и мозъкът ти да работят на различна честота от тази, която ти е вече позната. И е интересен процесът да се учиш да управляваш този вид страх. Летяла съм с парапланер и може би метафората тук е уместна. Скачаш с парапланера и в началото не знаеш какво те очаква. Осъзнаваш, че летиш, но ти самият трябва да започнеш да управляваш полета. Всичко е много фино. Боравиш само с пръстите и съвсем леко участват длани и ръце. Всичко е много деликатно. И този адреналин, ако съумееш да го контролираш, си мисля, че е много полезен за актьора.



ДАРИЯ СИМЕОНОВА И ВАСИЛ ДУЕВ В СПЕКТАКЪЛА ПРЕЗРЕНИЕТО, РЕЖ. КРИС ШАРКОВ, СНИМКА: ЛИЧЕН АРХИВ

Преди няколко години изигра Камий от „Презрението“. Спектакъл, който Крис Шарков създаде по филма на Жан-Люк Годар и книгата на Алберто Моравия, от която е вдъхновен и самият Годар. Разкажи как работихте с Крис Шарков и беше ли респектирана от факта, че във филма на Годар самата Бриджит Бардо се превъплъщава в образа на Камий?

С Крис работихме чудесно. Всъщност първият спектакъл, в който играх, след завършването ми в НАТФИЗ, също беше дело на Крис Шарков. „Презрението“ беше вторият проект, по който работихме заедно. Самият факт, че трябва да изиграя роля, която Годар е поверил на Бардо, е сериозен шок. Ролята е на фатална жена, която изключително добре умее да използва женствеността си и чрез нея да манипулира. Тези типично женски средства за влияние над мъжете обаче до този момент моята особа не познаваше (*смее се*). Като актриса, първо изхождам от себе си. Използвам моите емоции, спомени – моята емоционална памет. Но за тази роля – нищо! И това много ме изплаши, защото не знаех как се правят този вид манипулации, този вид игра ми беше чужда. И всъщност именно за тази роля за пръв път започнах да прилагам подхода, за който разказах по-рано, а именно в живота си да прилагам различни аспекти от ролята, върху която работя в момента. Просто трябваше да намеря в себе си тези качества, които Камий притежава и които Крис беше видял в мен. Не знам колко сполучливо се получи, но обожавах този спектакъл. За съжаление, много кратко се игра.

Макар и в епизодични роли, си снимала и в няколко американски филма. Би ли направила съпоставка между работата в българските и американските продукции?

В действителност съм снимала само в няколко проекта, но минималният опит, който мога да споделя е, че реално нямаш допир с режисьора. Усещането е за една много голяма машина. Реално контактувах с някой, който е помощник, помощник-режисьор. Тази сплотеност, която усещам, когато работя с български екипи, не съм я усещала там. Но мащабите са много по-големи и това има значение. Сега като се замисля, ако в българска продукция се снима масова сцена и аз имам малка роля –

много е вероятно и българският режисьор да не ми обърне внимание. Така че не мога да съм обективна.

От всички роли, които си изиграла до момента, независимо за какъв вид медия – дали театър, кино или телевизия, коя роля си усетила най-близо до теб, до твоята душевност, до теб самата като личност?

Мисля, че с Наталия от „Откраднат живот“ много се бяхме препокрили. Както при нея, така и при мен в началото хората ме приемат за личност, която всъщност не съм, но това се променя, след като ме опознаят. Интересното е, че в един момент ролята на Наталия, която беше по сценарий, и личният ми живот много се дублираха. Забавно е, че това не беше само в този проект (*смее се*). Има директни паралели между ролите, по които работя, и животът ми извън сцената и екрана.

Например в последния сериал „Мен не ме мислете“ моята героиня Ася се жени за Антон. А в живота моят съпруг се казва Антон. И в „Откраднат живот“ също имаше такива препратки. Малко преди да започна работата си по сериала, се бях разделила с тогавашния ми приятел. Наталия също се разделяше с приятеля си. Впоследствие в сериала Наталия загуби близки хора, което съвпадна с тежка загуба в личния ми живот. Ей такива странни паралели между мен и ролите.



КАДЪР ОТ МАЙКА, РЕЖ. ЗОРНИЦА СОФИЯ, СНИМКА: МИГЛЕНА ЦОНЕВА

Досега два пъти си била номинирана за „Икар“ и веднъж за „Аскеер“. Тази година грабна голямата награда за главна женска роля във филма „Майка“ на Фестивала за българско игрално кино „Златна роза“. Как гледаш на тази награда?

Отговорно. Много съм благодарна, защото това е едно признание за вложените усилия. Всъщност, в този филм нямаше човек от екипа, който да не е вложил максимума от себе си. Наградата е едно наистина приятно признание, но всъщност съм нетърпелива филмът да се срещне с публиката. Чух много добри думи за качествата на филма и от критиката по време на фестивала „Златна роза“, и от колеги. Щастлива съм, че съм част от този филм.

Разкажи повече за ролята на Елена? Според мен си се справила брилянтно. Не съм много по суперлативите, но определено усетих пулса на филма чрез теб. Как се подготви и усети ли още на първи прочит, че тази роля е за теб?

В някои неща веднага се припознах, а за други, като например начинът, по който героинята работи с артистите си, ми беше трудно да вникна. Това беше едно от нещата, които изследвах. Също така и начинът, по който приема диагнозата, че не може да има деца. Това беше част от историята на персонажа, която проучвах дълго време. Говорех с жени, с приятелки, близки, които не могат да заченат и виждах как те реагират, как всяка го приема или се бунтува. И търсех как героинята ми Елена би реагирала на това. Друго предизвикателство е как Елена се държи с децата. Имам опит с деца, но моите реакции не бяха релевантни и автентични за самата Елена. Тя е театрален режисьор, много голям професионалист и има различен подход. Заедно със Зо много търсехме и проучвахме и някак логически в хода на търсенето резултатите се доближиха до образа на самата Елена Панайотова, която е прототип на персонажа. Но пък други са много различни. Тя самата на няколко места каза, че никога не би реагирала по подобен начин. Много детайли по темата ми даде самата тя. Особено за подхода ѝ при работата с децата в Широка лъка и в Кения. Така че за някои неща усетих ролята априори, други са плод на търсения, за трети Зорница ми казваше в каква посока да вървя. Беше дълъг, но надявам се, плодотворен, процес.



КАДЪР ОТ МАЙКА, РЕЖ. ЗОРНИЦА СОФИЯ, СНИМКА: МИГЛЕНА ЦОНЕВА

Ти си и родител. Различен вид изживяване ли беше досегът с деца, лишени от родителски грижи? Чувстваше ли се по-притеснена и въобще как подходи към тях, така че да ги предразположиш пред камерата?

Заслугата не е само моя. И с останалите актьори, и със Зо (Зорница София – б.а.) работехме много с децата. В почивките постоянно играехме различни игри. Децата са много сетивни и ако ти се държиш с

тях неестествено, рискуваш да ги загубиш. Затова през цялото време се стараех да бъда себе си и да се държа с тях като със собствените ми деца. Когато те са добри – и ти си добър, ако правят пакости – естествено, че ще им скръцнеш със зъби. Всъщност във времето, в което не снимахме, много си играех с тях. И голяма част от тези игри са заснети. Работила съм с деца – първо съм учила „Детски играчки“ в „Приложното“, второ – в школата на Малин Кръстев, макар че там бяха по-скоро тийнейджъри, но все пак е опит. Обичам децата и имам подход. Не ми е било чуждо да намирам някакви пътечки към тях. Затова и много играех с тях. При децата всичко минава основно през игрите. Исках да стопя дистанцията и да ме припознаят като своя. Дори в един момент се отказах от това да ме наричат Дария, защото самите те се объркваша. Веднъж съм Дария, веднъж съм Елена. За да прекратим това объркване, им казах просто да ме наричат Елена. И много често всъщност, докато в почивките си играех с децата, усещах как Крумеца (Крум Родригес, операторът на филма – б.а.) е зад гърба ми и снима. А Зорница ми казва тихо – „пробвай еди-коя си сцена“. Имаше много сцени при работата с деца, които са заснети „фристайл“. Защото децата в играта си са най-истински. Разбира се, имаше и много трудни моменти. Моменти, в които тотално не можеш да ги озаптиш. Имаше и инфарктни ситуации. Особено с децата от Широка лъка. По никакъв начин не искам да ги сравнявам, но кенийчетата, не знам дали защото живеят в недоимък, имаха по-голям респект към екипа и бяха много по-дисциплинирани. Докато децата от Широка лъка като усетиха, че са в центъра на вниманието, проявяваха капризи. Тичаха по чукарите, а ние ги търсихме. Имаше едно момченце – Акиф, което се качи на един покрив и каза: „Няма да снимам днес!“. И целият екип го чакаше и молеше, за да можем да направим сцената (*сmee се*).

Обичаш да пътуваш. Била си в различни части на света. Имаше ли културен сблъсък, когато пристигна в Кения? Разкажи за личното си изживяване в тази страна?

Бързо го обикнах това място. Да, то е отвратително, то е ужасно, то е мръсно, неуредено..., но е такова, каквото е. Аз съм къмпингар и съм много приспособима. Нямах проблеми с мръсотията. Дори скоро Зорница ми припомни, че съм я питала защо няма да спим в гетото. От самото

начало, когато тръгнахме към Африка, бях с нагласата, че ще спим в Кибера (гетото на Найроби, едно от най-големите гета в света – б.а.). Бях се подготвила за това. Разбира се, шок има, но не му позволих много дълго да присъства.

А би ли се върнала в Кения?

Да! Категорично! Има един израз, който Елена Панайотова ни сподели. Той присъства и във филма – когато човек отиде в Африка, има известно време, докато душата му пристигне. Но когато Африка дойде в човека, тя никога не си тръгва. И всъщност аз изживях именно това.

На фестивала „Златна роза“, където филмът беше показан за първи път, беше сред публиката. Какви емоции събуди вече завършения филм в теб?

Да си призная, въобще не успях да се съсредоточа върху филма. Гледайки го, се върнах година назад и ме заливаха спомени и емоции. Спомнях си децата, екипът, различни ситуации... Беше много емоционален момент. Дори съпругът ми, който беше до мен, ми каза, че в момент, в който на екрана моята героиня влиза е една стая, съм почнала да се смея. В действителност просто не успях да се отстраня от спомените и емоциите си.



РАБОТЕН МОМЕНТ ОТ МАЙКА, РЕЖ. ЗОРНИЦА СОФИЯ, СНИМКА: © МИГЛЕНА ЦОНЕВА

Има ли моменти от снимачния процес на „Майка“, към които отново и отново се връщаш и те оставят без дъх?

Има, и то не един. Много ясно си спомням как след един снимачен ден, може би един от първите в Кения, седях на балкона на хотела и си казвах: „Господи, колко много обичам работата си!“. Всъщност аз не гледам на работата си като на работа, а като на призвание. А от снимачния процес няма да забравя едно детенце – Прити, което дойде при мен и ме помоли да обещава, че ще ѝ купя сладолед. И помня радостта по лицата на децата, когато в края на снимачния период купих сладолед за всички. Много силен емоционален момент беше и когато ми дадоха да подържа едно малко бебе кенийче. Помня и последния снимачен ден, когато трябваше да заснемем кадъра със залеза. За съжаление в тази част на годината в Кения е много трудно да се заснеме изгрев или залез, защото още от сутринта всичко плува в една мараня и слънцето не се вижда. Когато снимачния ден почти приключваше с целия екип бяхме на покрива на една сграда – но залез не се виждаше. А имахме и още сцени за снимане. Тогава Крум Родригес каза, че имаме трийсет минути да заснемем една сцена в коридорите на приземния етаж. И за секунди всички, целият екип, тичахме по стълбите надолу. Преобличах се в движение. Снимахме и тръгнахме тичешком обратно нагоре. Никой не се оплакваше. Всички бяха толкова отдадени и потънали в процеса. Крум и Зо просто дадоха знак и всички тръгнахме отново нагоре към 11-я етаж. Не знаехме дали ще има залез. Но когато се качихме, не можехме да повярваме на очите си. Това беше първият залез, откакто сме в Кения. Слънцето беше кърваво червено, а отдолу се чуваше жуженето на Найроби. Един постоянен шум, в който някой вика, някой се движи и нещо се случва. Тогава заснехме и сцената, в която аз скачам с червеното одеяло. Скачах сигурно десет минути. А когато сцената приключи всички бяхме като омагьосани. Никой не казваше „край“. Просто си стояхме там, на покрива... Въобще Кения беше невероятно изживяване. Винаги ще остане в мен. Затова и започнах с това – „Господи, колко обичам професията си!“





АНИМАЦИОННА ЛАБОРАТОРИЯ СОФИЯ / АНЕСИ

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

В рамките на проекта Sofia Animation Lab, реализиран от „Компот колектив“ с подкрепата на Национален фонд „Култура“ и в партньорство с Международния фестивал за анимационно кино Annecy, MIFA projects, CEE Animation, SaqAnima, Асоциация за развитие на София, Галерия „Прегърни ме“, Дом на киното, Филмотечно кино „Одеон“, се проведе „Annecy – Bulgaria animation pitcworkshop“. Организаторът на тези инициативи, режисьорът и продуцент Весела Данчева, както и шестимата участници – Димитър Димитров, Ива Токмакчиева, Ралица Алексиева, Петко Модев, Таня Божинова и Стилиян Гошев разказват за необходимостта от създаването на условия за развитие на креативния потенциал в българската анимация.

ТВОРЧЕСКИ КОМПОТ

Весела Данчева: Идеята зад създаването на „Компот колектив“ е преди всичко да поддържа творческа общност от автори, които имат таланта и желанието да се изразяват чрез средствата на анимацията. През последните четиринайсет години инициирахме много филми с участието на повече автори като документално-анимационния „Баща“ и колекцията от дванайсет късометражни филми, посветени на българска поезия „Щрих и Стих“. „Компот колектив“ е продуцент и на различни авторски анимационни филми на режисьорския тандем Весела Данчева и Иван Богданов, на Аспарух Петров, Далибор Райнингер и Ива Токмакчиева. Опитваме се винаги, когато е възможно, да реализираме филмите си като международни копродукции. Лично аз вярвам, че това е много важно, въпреки че не е често срещана практика сред българските анимационни продуценти. Много хора виждат копродукциите единствено като възможност за набиране на повече средства, а за мен това е възможност за професионално общуване на международно ниво и за създаване на филми в екип с по-богат творчески потенциал. Това търсене е съвсем естествено за мен, имайки предвид че завърших образованието си извън България и имах възможност да започна професионалната си кариера на аниматор и режисьор в Холандия. Истинско удоволствие е, когато срещнеш правилните хора, с които да реализираш своя филм и заедно да успеете да надградите първоначалния творчески замисъл.



© CEE ANIMATION FORUM, 2019



ВЕСЕЛА ДАНЧЕВА С НАГРАДА НА CEE ANIMATION FORUM, 2019 © CEE ANIMATION FORUM, 2019

ВИДИМОСТ НА БЪЛГАРСКОТО АНИМАЦИОННО КИНО

Весела Данчева: Проектът „Видимост на българското анимационно кино“ от една страна е насочен към развиването на „Компот колектив“ като устойчива продуцентска компания, а от друга към популяризирането на новото българско анимационно кино. Инициирахме поредица от професионални срещи, образователни модули, презентации, дискусии и прожекции под името Sofia Animation Lab, насочени към професионалната анимационна общност. Чрез тези събития се опитваме да свържем автори от България с международни експерти, които да се запознаят с потенциала на българските творци и да ги насочат към реализиране на филмите им на международно ниво. Окуражаването на младите таланти и създаването на възможност за реализация на техните идеи в международна и по-конкурентна среда, неминуемо ще доведе до по-голяма видимост и разпознаваемост на българската анимация в бъдеще.



SOFIA ANIMATION LAB, УЧАСТНИЦИ И МЕНТОРИ, 2022



СОФИЯ ANIMATION LAB, УЧАСТНИЦИ И МЕНТОРИ, 2022

СОФИЯ СРЕЩА АНЕСИ В ЛАБОРАТОРИЯ ЗА АНИМАЦИЯ

Весела Данчева: „Annecy – Bulgaria animation pitching workshop“ е проект, който отдавна исках да реализирам. Идеята заимствах от примера на Асоциацията на грузинските аниматори SaqAnima и нейния създател Мариам Канделаки, която вече седма поредна година осъществява подобен майсторски клас в партньорство с най-големия международен фестивал за анимационно кино Аннесу. Благодарение на тази инициатива грузинската анимация присъства на фестивала, има свой щанд през последните години и няколко грузински филма са реализирани като международни копродукции. Мариам Канделаки ми помогна да осъществя инициативата за България и беше наш гост по време на майсторския клас. Френският продуцент Оливие Катрин, който е свързан с фестивала в Аннесу, проведе интензивно обучение с екипите на шест предварително селектирани български анимационни проекта: „The Artist’s Daughter“ на Димитър Димитров – Анимитер; „Break“ на Ралица Алексиева; „Date with Myself“ на Ива Токмакчиева; „Coddiwomple“ на Петко Модев; „Dear You“ на Таня Божинова; „Lighter“ на Стилиян

Гошев. Три отличени проекта имаха еднократни индивидуални консултации с Оливие Катрин: „The Paper Minotaur“ на Мария Николова; „The Master of Colours“ на Кристина Тужаров; „In Another Life“ на Анастасия Стоева.

Оливие Катрин запозна участниците с възможностите на финансиране на анимационни филми във Франция, както и с успешни примери на международни копродукции. Помогна на авторите на проектите да презентират своите идеи по-добре, да извадят акцентите в сценариите и да представят творческия си потенциал по-артикулирано. Модулът завърши с представянето на филмовите идеи пред публика (pitching). Без значение от наградите, самото участие в майсторския клас с Оливие Катрин е огромен тласък в развитието на участвалите проекти. За да има ефект, инициативата трябва да се провежда ежегодно и това е изключителна възможност бъдещите български анимационни филми да се реализират на международно ниво. Надявам се да успеем да направим „Annecy – Bulgaria animation pitching workshop“ и следващата година, както и да проследим успешното превръщане на проектите в готови анимационни филми.

Паралелно с това Мариам Канделаки (Грузия) представи грузинска анимация и успехите ѝ през последните години. Жералдин Баше (Франция) презентира програмите на MIFA към фестивала Annecy, условията за участие и резултатите от последните години. Марта Джалагеас (Чехия) и Саша Бах (Словения) представиха програмите и идеята на професионалната платформа CEE animation и условията за участие. Направихме и една прожекция от седем късометражни анимационни филма, носители на множество награди и фаворити на международни фестивали по света.



ПРЕДСТАВЯНЕ НА ГРУЗИНСКА АНИМАЦИЯ ОТ МАРИАМ КАНДЕЛАКИ, SOFIA ANIMATION LAB, 2022

CEE ANIMATION & MIFA PROJECTS

Весела Данчева: CEE animation е платформа от няколко инициативи, която има за цел да разгърне потенциала на анимационните продукции от Централна и Източна Европа. „Компот колектив“ участва с почти всеки свой проект в някой от модулите на CEE animation, било то на CEE animation Forum, който е за представяне на проекти в развитие с цел намирането на партньори за осъществяване на филмите като международни копродукции или на CEE animation Workshop, което представлява трейнинг програма за развитие, състояща се от няколко едноседмични модула, разгърнати в рамките на една година. Това е единственото по рода си професионално обучение за европейски

анимационни проекти, което е изключително полезно и за реализацията на филмите, и за изграждане на професионални контакти. MIFA projects представлява селекция от проекти от цял свят в различни категории, които се представят пред голяма аудитория от експерти по време на най-престижния фестивал за анимационно кино Annecy. Това дава шанс на повечето проекти да намерят кофинансиране, партньори и международна дистрибуция за бъдещите филми.



МЕЖДУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ ЗА АНИМАЦИОННО КИНО АНЕСИ



Creation : 1960



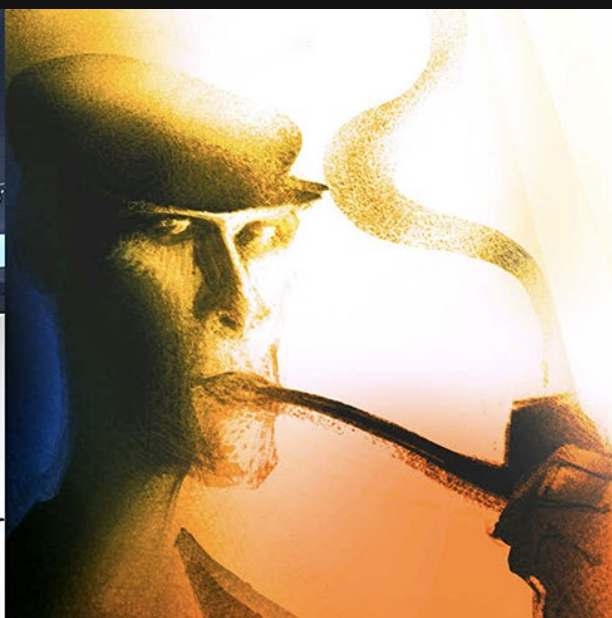
ИСТОРИЯ НА МЕЖДУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ ЗА АНИМАЦИОННО КИНО АННЕСИ



ПРЕДСТАВЯНЕ НА ПРОЕКТИ ПО ВРЕМЕ НА MIFA PITCHES

ШЕСТ БЪДЕЩИ ФИЛМА

Димитър Димитров: Проектът ми „ДЪЩЕРЯТА НА ХУДОЖНИКА“ / „THE ARTIST'S DAUGHTER“ бе вдъхновен от едноименния разказ на Даниил Хармс и от въпроса на петгодишната ми дъщеря: „Какво става, когато умрем?“. Иронично-гротесков разказ за бащата и неговата дъщеря, които първо умират, впоследствие мистериозно се съживяват, а привидната драматичност се стопява до лекотата на игра, в която смъртта е лишена от тежест и е преобразена в бутафорна хартиена птица. Естетиката на абсурда, заложена в сценария, е вдъхновена от творчеството на Даниил Хармс. Шокираща провокация към моралните възприятия, вярата, суеверието и страховете на публиката. Филм, в който играта се надсмива над сериозността. Същата тази сериозност, която може да ни доведе до ядрена война. Стилистиката на филма ще използва четири типажи и декори, улесняващи възприемането на бездиалоговия разказ, но ще съдържа мистична и фрагментирана звукова среда, обслужваща честите остри завои в сценария и непозволяваща на зрителя да се ориентира и „закачи“ за нещо, преди самия край на филма.



ДЪЩЕРЯТА НА ХУДОЖНИКА, АВТОР ДИМИТЪР ДИМИТРОВ – АНИМИТЕР

Ива Токмакчиева: Проектът, с който участвах в уъркшопа, се казва „СРЕЩА С МЕН“/„DATE WITH MYSELF“. В този филм искам да изследвам разочарованието от идеята, че трябва да изпълним конкретни стъпки в уединение, за да успеем да си починем качествено. Главният персонаж е съвременно момиче, което е планирало перфектната среща със себе си в графика си. Срещата започва с безобидни предложения, които чете в статия със съвети за благополучие. Въпреки отдадеността ѝ, вътрешното ѝ напрежение нараства. Различни същества изскочат от статията и започват да я дразнят, като постепенно стават по-жестоки с нея. Тя минава през поредица от абсурдни сцени, разочарованието ѝ се натрупва, а мечтаната почивка изглежда невъзможна. За мен ще е интересно в този проект да експериментирам не само с темата, но и с визията. За да може да се разграничи реалността от света на статията, възнамерявам да използвам смесена техника. Светът на главния персонаж ще е раздвижен с 2D рисувана анимация, а светът на статията ще е анимиран в техниката на колажната анимация.



СРЕЩА С МЕН, АВТОР ИВА ТОКМАКЧИЕВА

Ралица Алексиева: Моят филм се казва „BREAK“. Темата е за приемането на провалите в живота и заедно с тях, и нас самите, за нормални. И най-вече да се обичаме заради това, което сме, без постоянната критика в главите ни. Тази идея ще бъде разгърната с помощта на главната героиня Ели, която, въпреки че дава всичко от себе

си, бива отхвърляна многократно и в един момент започва да обвинява себе си. Филмът ще е стилизиран, но не прекалено, за да може да се демонстрират визуално лошите черти, които героинята вижда в себе си. Техниката ще е 2D рисуванa анимация и засега мисля да е изцяло дигитално реализиран, с изключение на някои текстури.



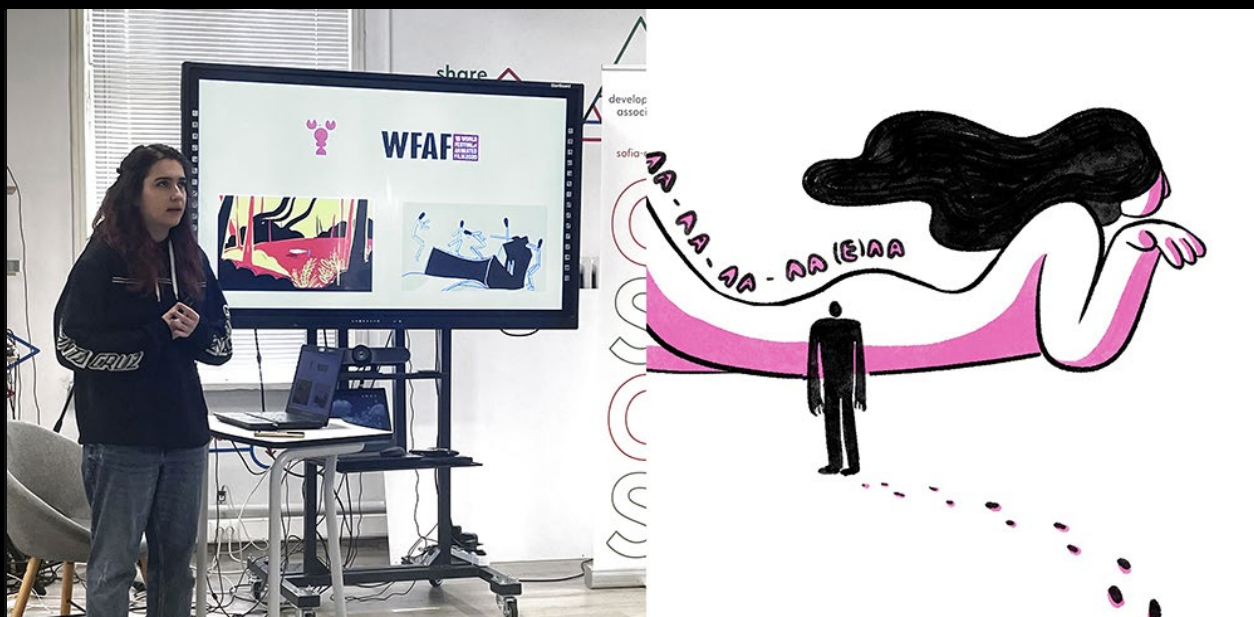
BREAK, АВТОР РАЛИЦА АЛЕКСИЕВА

Петко Модев: „CODDIWOMPLE“ е английска жаргонна дума, която означава „да се движиш целеустремено към все още неизвестна дестинация“. Филмът размишлява над въпроса по какъв път поема човек, след като е достигнал желаната от него цел, но тя не е покрила очакванията му. Дали продължава напред към неизвестното, или се опитва да се завърне към миналото си. Техниката на филма е класическа 2D анимация. Стилистиката е условна, семпла и наивна, наподобяваща детски рисунък.



CODDIWOMPLE, АВТОР ПЕТКО МОДЕВ

Таня Божинова: „ДО ТЕБ“/„Dear You“ е кратък анимационен филм по стихове на Петър Петров, който разказва за най-вълнуващата и едновременно с това страшна част от любовта – моментът на влюбването. Потънал в мисли за своята любима, главният герой се отправя на едно дълго приключение, в края на което успява да отправи любовното си предложение. Изгубил себе си в образа на любимата, той става заложник на страстната си и едностранна любов. Тя е главният герой в живота му. Тя е планетата, която той обитава. Тя е неговия Бог. Филмът представлява кратко любовно писмо, в което мисли, страст, желаня, допир и въображение се преплитат. Главните герои са трима – той, тя и думите, които ги делят. Всеки от персонажите има своя характер – мъжът е пластичен и пъргав, той може да се смали и да плува във вените ѝ, но и да се изправи редом до нея. Жената е монументална и статична, наподобява природна картина. Езикът търпи развитие. В началото е хаотичен, неподреден, а впоследствие се превръща от пречка в решение на проблема. Техниката е рисувана анимация.



ДО ТЕБ, АВТОР ТАНЯ БОЖИНОВА

Стилиян Гошев: Проектът, с който участвах в майсторския клас, показва една проста и мигновена среща на непознати. Това е филм за онези малки моменти в живота и ежедневието ни, които ни карат да забавим темпото и да се вглеждаме в тях. Става въпрос за хората, които срещаме по своя път и могат да ни покажат красотата. Винаги съм се интересува от кино и от уменията с малко изразни средства да предадеш емоция. Ще заложа основно на атмосферата и звуците, които присъстват в един забързан град. Вдъхновен съм от фотографската работа на Сол Лейтър и Ърнест Хаас. Филмът ще е изцяло дигитално осъществен, а на места ще използвам така наречената ротоскопия за по-точно улавяне на сцените. В този проект успявам да комбинирам всичко, което обичам в изкуството. Искам да спомена и човека, който ми показа, че няма невъзможни неща – Валентин Гошев, сценарист и режисьор. Надявам се скоро, в негова памет, да видим реализиран последния му сценарий – екранизация на романа „Четвъртък“ на Здравка Евтимова.



LIGHTER, АВТОР СТИЛИЯН ГОШЕВ



ANNESY – BULGARIA ANIMATION PITCHING WORKSHOP С ОЛИВИЕ КАТРИН, 2022

УЪРКШОП С ОЛИВИЕ КАТРИН

Димитър Димитров: От примерите на успешни проекти, които Оливие показва, се вижда разликата с проектите, които ние тук подготвяме. Примерите му бяха артистични, вдъхновяващи, улавящи по-скоро идеята и настроението, духът на бъдещия филм, за разлика от конкретните изисквания при нас – за пълен сториборд с точно времетраене и описан план на всяка сцена, подробно разработени персонажи с характеристика на всеки герой, утежняващи и ненужни на този етап дейности. Със закачливи картинки, изскачащи между текстовете, артистични подчертавания, и само една-две страници завършен сториборд, проектите се стремят да носят повече креативност, да се концентрират в стилизация, замисъл и нов киноезик, като отделят по-малко внимание на схематични и рутинни дейности.

Ива Токмакчиева: За мен беше вдъхновяващо да разбера повече за филмите, които Оливие продуцира, и за личното му отношение към анимацията.

Ралица Алексиева: Научих доста за анимационната индустрия във Франция и как работят продуцентите на късометражно анимационно кино с режисьорите. Мисля, че и филмът ми научи доста, за себе си и какво иска да каже.

Петко Модев: Оливие е изключително умел в това да ти помогне да кристализираш и избистриш идеите си – не само за пред хората около теб, но и пред самия себе си.

Таня Божинова: Невероятно е как една идея може да се изведе отвъд локалното ѝ значение и да стане универсално четима. Специално в моя случай, имайки предвид, че аз използвам български текст, български глас зад кадър, български думи седят на екран през цялото време, идеята трябва да е достатъчно ясно изведена, за да може езикът да не бъде пречка, а по-скоро способ за предаване на емоцията. Мисля, че след уъркшопа съм на прав път.

Стилиян Гошев: Много ми допадна подходът на Оливие – чрез своите въпроси успя да ни провокира сами да стигнем до отговорите.



ANNECY – BULGARIA ANIMATION PITCHING WORKSHOP С ОЛИВИЕ КАТРИН, 2022



ANNECY – BULGARIA ANIMATION PITCHING WORKSHOP С ОЛИВИЕ КАТРИН, 2022



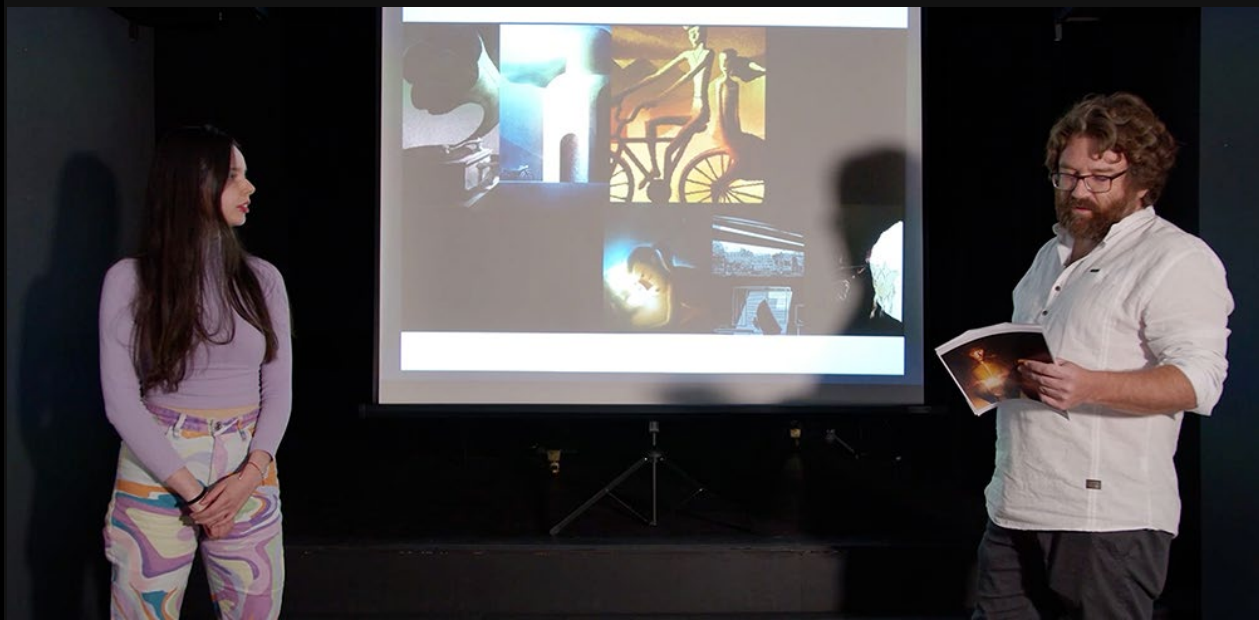
ANNECY – BULGARIA ANIMATION PITCHING WORKSHOP С ОЛИВИЕ КАТРИН, 2022



ANNECY – BULGARIA ANIMATION PITCHING WORKSHOP С ОЛИВИЕ КАТРИН, 2022

ПИЧИНГ СЕСИЯ

Димитър Димитров: Погледнах на пичинга като на отделен продукт, със собствени правила, но построен като филм – с въведение, улавяне и задържане на вниманието на зрителя, последващо умишлено объркване, и финално разплитане на ситуацията, с изненадващ, но ясен и разбираем край. На репетициите рисувах в реално време върху кадрите, докато представям проекта, което изненада журито приятно. Поради технически съображения обаче, не използвах този подход финално. През цялото време получавах обратна връзка, което ми помогна да изчистя структурата на проекта, дори смених заглавието на филма на „Дъщерята на художника“, заради популярността на „Father and Daughter“ на Майкъл Дудок де Вит.



АНА-МАРИЯ ПЕТРОВА И ДИМИТЪР ДИМИТРОВ ПРЕДСТАВЯТ „ДЪЩЕРЯТА НА ХУДОЖНИКА“.

Ива Токмакчиева: За първи път правя pitching на живо и за мен беше голямо предизвикателство. Допреди това бях правила само видео пичинг. За видеото винаги съм се подготвяла с конкретен сценарий, а възможността за безкрайни записи ме е спасявала от забравени изречения. За формата на живо се оказа, че този метод не работи. Оливие Катрин ми даде много полезни съвети как да структурирам добре

информацията за проекта, така че да мога да я кажа и без предварителен сценарий. Благодарение на насоките му, презентацията мина гладко и приятно, атмосферата беше много подкрепяща и приятелска.



ИВА ТОКМАЧИЕВА ПРЕДСТАВЯ „СРЕЩА С МЕН“.



ANNESY – BULGARIA ANIMATION PITCHING WORKSHOP С ОЛИВИЕ КАТРИН, 2022

РАЗПОЗНАВАЕМО ЛИ Е БЪЛГАРСКОТО АНИМАЦИОННО КИНО?

Весела Данчева: Има много обстоятелства, които възпрепятстват широката популярност на авторската късометражна анимация. Но това е така не само в България. Не мисля, че е проблем, защото много от късометражните анимационни филми не са за широка публика. Късометражно кино откриваме предимно на филмовите фестивали. Публиката започва да се култивира оттам. Въпрос на желание, опит и отговорност е всеки продуцент да се опита да даде максимална видимост на филмите си чрез сериозна фестивална дистрибуция и организиране на специални прожекции с късометражни филми. Може би, ако има повече такива селекции, ще се появят и дистрибутори, които да имат интерес към разпространението на късометражни филми, а това ще генерира и публика за тях. На международните фестивали за анимационно кино през последните десет години български филми присъстват спорадично. Имаме страхотни успехи от време на време, но някак не успяваме да установим по-стабилна приемственост. Тук изключвам успехите на последните анимационни филми на Теодор Ушев, които не са български, но въпреки това са доста свързани с България. За анимационна индустрия в България е все още трудно да се говори, но в последните години се появяват повече компании, които имат тази амбиция и може би след няколко години ще видим резултатите. Да не забравяме, че вече имаме финансова възможност, предоставена от НФЦ, за реализация на пълнометражни анимационни филми и анимационни сериали.

Димитър Димитров: Тук авторите разчитат предимно на индивидуалните си качества. Силите им често не достигат, за да се информират за нови форми на анимация, фестивални политики, да участват във форуми за колаборация и др. Връзката им с българските продуценти също е оскъдна и се осъществява трудно и случайно. В този смисъл не може да се говори за цялостност в понятието „българска анимация“ в момента. Въпреки това, в последните десетина години поне пет български филма са присъствали в селекцията на най-големия форум за анимация в света – Анеси. Повечето наши автори, които са

впечатлили света, след един-два филма напускат полето на анимацията, а ценителите им остават разочаровани. Видимост може да се постигне с подобни пичинги, форуми и събития, в които българските автори да се срещнат с европейски автори и продуценти, и така по естествен път да се заговори за техните идеи още в зародиш, и впоследствие филмите им да бъдат очаквани.

Стилиян Гошев: Струва ми се, че се намираме в един момент на „възраждане“ на българската анимация. Все повече хора започват да мислят в по-„авторска“ посока. Според мен анимацията е изключително силна форма за изразяване и в повечето случаи обикновеният зрител не е готов да се потопи в такова преживяване.



ЕКИПА НА ФИЛМА „БАЩА“ НА МЕЖДУНАРОДНИЯ ФЕСТИВАЛ ЗА АНИМАЦИОННО КИНО АННЕСИ, 2012



„ПЪТУВАЩА СТРАНА“ С НАГРАДА НА МЕЖДУНАРОДНИЯ ФЕСТИВАЛ ЗА АНИМАЦИОННО КИНО АНИМАФЕСТ ЗАГРЕБ, 2016

СОФИЯ: ПРЕСЕЧНА ТОЧКА ЗА ИДЕИ

Весела Данчева: Младите режисьори на анимационни филми имат нужда от принадлежност в анимационната професионална среда на национално и международно ниво. Има много талант, но на повечето млади автори им липсва самочувствие и вяра, че в идеите им има смисъл. Те трябва да се развиват отворени към света, да посещават международни фестивали, да участват във форуми и събития, да общуват с колеги от други страни и да развиват своите филмови идеи с усещането, че принадлежат към световното анимационно семейство. Нашата професионална общност е доста малка, но така е и в много други европейски страни. За това е изключително важно да сме част от международната анимация. Инициативи като Sofia Animation Lab

осигуряват видимост и професионално развитие на новата българска анимация на по-конкурентно международно ниво. Запознават нашата общност с необходимостта от споделяне и изграждане на партньорства, което е тенденция за бъдещето на анимационно кино не само у нас, но и по света. Партньорствата с международния фестивал за анимационно кино Annecy, MIFA projects и CEE animation поставят акцент върху българското анимационно кино и създават възможност за международна разпознаваемост на нашия талант.



КЛЮЧ НА ДАЛИБОР РАЙНИНГЕР Е ПОБЕДИТЕЛ НА ANIMATEKAPRO PITCH, 2020.

Димитър Димитров: Нуждаем се от опитни продуценти на авторска анимация, пред които авторите да могат да представят идеите си. Разликата между българската и световната анимация е само в продуцирането. Недостатъчен брой продуценти, принудени да оцеляват и да се занимават с ежедневни дребни проблеми, вместо с открития на нови таланти и идеи, стратегии за разпространение и присъствие на международни форуми. Иначе София и сега е център на анимацията – но в гейм индустрията и във специалните визуални и киноефекти. По естествен път, с наличие на талантлив аниматори и с осигурено от частни компании финансиране, софийските студиа привличат освен

българските, така и аниматори от Румъния, Португалия, Франция, Украйна и др. При анимационното кино може да се случи същото, ако България успее да демонстрира на света потенциала на режисьорите, аниматорите и сценаристите си.



06/03*
Постепенно сградите покрай шосейната станция все по-ниски, а параклитите
грабски улици отстъпват на каменни секски ступици.



11/17/04*
Близкомер възвраща сградата на гробището.



16/05*
Притиска се в него.



07/05*
Изглежда си е при баба вавоетамна къща, разположена в оредата на малки двор.



42/04*
Обръща се към прозореца за да погледне с погледа МАМАТА.



17/03*
после кукува към къщата.

Затъмнение.

ДЪЩЕРЯТА НА ХУДОЖНИКА НА ДИМИТЪР ДИМИТРОВ С ОСИГУРЕНО ФИНАНСИРАНЕ ОТ НФЦ

Ива Токмакчиева: В България има много талантливи режисьори и аниматори. Убедена съм, че повече комуникация, възможности за развитие и финансиране на нови проекти, обучение на нови продуценти и колаборативна и приемаща среда биха помогнали за развитието на индустрията тук.

Ралица Алексиева: Необходимо е анимацията да има повече видимост по телевизии/кина/галерии, за да може нашата работа да достига до публика в страната и да изградим по-богата култура за изкуството на анимацията в България. Подобни инициативи ни показват как по-развитите държави се справят с проблемите и ни вдъхновяват да вярваме в проектите си и в себе си.

Петко Модев: По-добро финансиране винаги е добре дошло, но като оставим това настрана, мисля, че кореспонденция и обмен с международни форуми, инициативи и творци е нещо много важно, което също ни липса. Като че ли в България, както в анимационното кино, така и в други сфери, сме все още капсулирани в себе си. Добре би било да

поразбием тази черупка, която сами сме си създали, да бъдем по-активни и отворени към международните събития и общности. Вярвам, че тази промяна предстои.

Таня Божинова: Единствената подкрепа, от която един автор има нужда, е спокойствие – финансово, емоционално. Изключително интересни бяха презентациите на Оливие за финансирането във Франция, които отговориха на вечния въпрос – как така могат да имат толкова силна индустрия? Имат, защото авторите могат спокойно да се фокусират над качеството на проекта си.

Стилиян Гошев: Ако не беше този майсторски клас, никога нямаше да намеря увереност и да повярвам в моята идея. Искам да благодаря много на Весела, че дава всичко от себе си именно такива събития да са факт. Мисля, че София наистина може да се превърне в пресечна точка между българското и световно анимационно кино.



СЛЕД ПРОЖЕКЦИЯТА НА ФРЕНСКИ И ГРУЗИНСКИ АНИМАЦИОННИ ФИЛМИ В ДОМ НА КИНОТО



УЧАСТИЕ В СЕЕ ANIMATION WORKSHOP 2021 С ФИЛМА БАЛКОНАДА



ДИСКУСИЯ В ГАЛЕРИЯ ПРЕГЪРНИ МЕ

НАГРАДИТЕ

На 28 октомври, учреден като международен празник на анимацията през 2002 г. от АСИФА, във филмотечно кино „ОДЕОН“ Sofia Animation Lab обяви наградите, осигурени от CEE animation и MIFA projects, от първия майсторски клас за разработка на анимационни проекти Анеси – София.



ВРЪЧВАНЕ НА СЕРТИФИКАТИ ЗА УЧАСТИЕ

МЕЖДУНАРОДНО ЖУРИ в състав: **Жералдин Баше** – директор на програмите MIFA към фестивала Аннесу, **Мариам Канделаки** – председател на SaqAnima, **Марта Джалагеас** – директор на CEE Animation Forum и **Саша Бах** – директор на CEE Animation Workshop присъди:

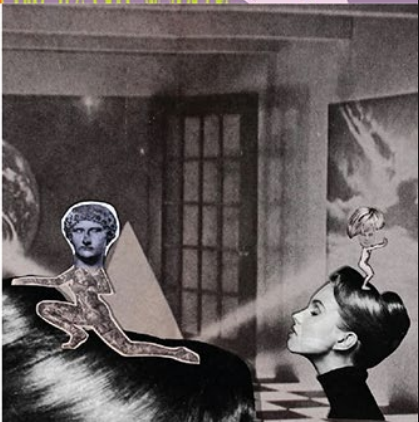
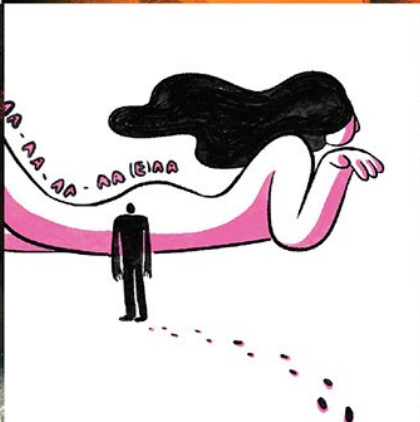
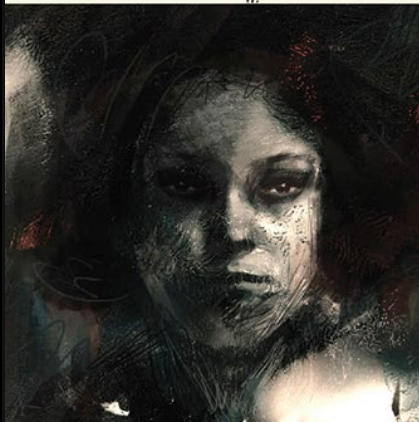
ВТОРА НАГРАДА: Покана за участие в CEE Animation Forum 2023 в категория „Out of Competition“ и възможност за индивидуални срещи с

експерти от анимационната индустрия се присъди на „LIGHTER“ на Стилиян Гошев с мотива: „Оценяваме силният визуален стил на този проект. Интересна е визията на автора към възприемането на света, който ни заобикаля и неговото представяне в историята. Още повече, че избраната анимационна техника комбинира страстта на автора към фотографията, което е важен елемент от бъдещата му работа. Не на последно място е вдъхновяващо да се види, че авторът подхожда с особено внимание към музикалната част на филма. Убедени сме, че този проект ще бъде един от най-интересните в селекцията на CEE Animation Forum 2023“.



ПЪРВА НАГРАДА: Акредитация за Международния фестивал за анимационно кино Анеси 2023, пазара на MIFA и възможност за индивидуални срещи с експерти от анимационната индустрия се присъжда на проектите „CODDIWOMPLE“ на Петко Модев и „DATE WITH

MYSELF“ на Ива Токмакчиева с мотивите: „MIFA има удоволствието да награди два проекта, заради тяхната оригиналност, свежест и желание за прогрес. Няма съмнение, че присъствието им на Международния фестивал в Анеси през юни 2023 година ще позволи и на двата проекта да пожънат каквото са посели, преди да полетят с техните собствени криле“.





КИНОЖИВОТЪТ У НАС ПРЕДИ 100 ГОДИНИ (III ЧАСТ), ФИЛМОВО СНИМАНЕ

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ

Кинохрониките на „Луна“ АД

На 6 февруари 1919 г. неколцина заможни „жители на гр. София“ се събират в Търговската депозитна банка и „след размяна на мисли и обсъждания“ решават да основат „акционерно дружество под името „ЛУНА“, което да функционира в областта на „развлекателната индустрия“, към чиято продукция изтерзаният през седемгодишния военновременен период българин жадно протяга ръце. Сред инициаторите са тримата братя финансисти Сабат, Рубен и Моис Давидови, адвокатът Герчо Бъчваров, архитектите Никола Маринов и Кирил Маричков (дядо на популярния вокалист на „Щурците“), Тодор С. Василев, художникът Димитър Панчев, Леон Шпетер, Кеворк Куюмджиян, д-р Христо Савов... Три дни по-късно те приемат устава на дружеството и размера на неговия капитал – 5 млн. лева. На 18 февруари търговското отделение при Софийския окръжен съд регистрира Акционерно дружество „Луна“, а на 3 март „Държавен вестник“ (№ 343) огласява акта.

Целта на дружеството, подробно описана в устава му, е „да се занимава с уреждането, застройката и експлоатацията на всякакъв вид театри, кинематографи, фотография и фонографи, художествени, артистични, танцувални и др. зали, летни и подвижни театри“. Затова и то започва дейността си с „филмонаемна търговия“, но скоро се заема с производството на филми – предимно хроникално-документални. Ето защо тогавашният печат нарича институцията ту кино-фирма, ту киностудия, ту кино-къща, ту „кинематографно дружество“, именувайки я най често – „Луна филм“.

В началото снимките са дело предимно на Кеворк Куюмджиян, който единствен сред основателите има някакъв опит в киното. Затова и бива избран за технически директор на „Луна“ (заменен впоследствие на този пост от Александър Гарибов). Постепенно работата зад камерата бива поета от Жан Парнак – най-активният кинооператор по това време у нас и сънародник на Куюмджиян, от фотографа Иван Плачков (завърнал се след войната от руски плен), от помощник-оператора Кочо Петров, подпомагани от Васил Бакърджиев.

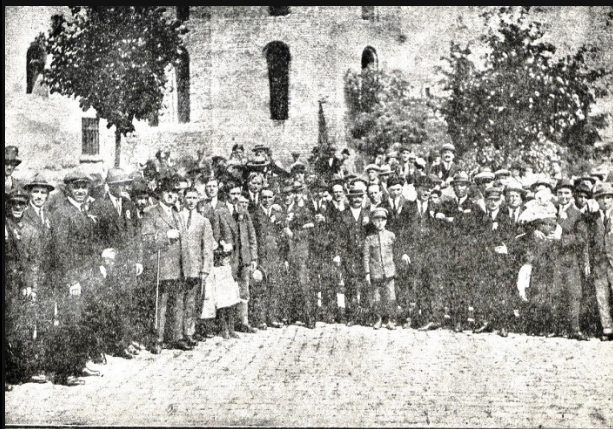
Според оскъдната информация, предлагана от тогавашния периодичен печат, няколко мемоарни свидетелства и съхранени в Централния държавен архив (ЦДА) материали, споменатият екип заснема в периода 1919–1923 г. около 50 кинохроники, от които поне 10 се оказват реализирани през 1922 г.

В края на месец април същата година ще да се е била натрупала достатъчно целулоидна продукция, защото седмичното списание „Кинопреглед“ (№ 40) известява, цитирайки „един германски кинематографски вестник“: „Българското правителство е откупило от „Луна-филм“ в София по един екземпляр от филмите, произведени от последното, с цел за пропаганда в странство, тъй като те показвали великолепни картини из царството и може да заинтересуват чуждата публика“. Актът е уникален, небивал дотогава в историята на родното кино, но не и изненадващ, като се имат предвид повече от топлите взаимоотношения, продължили години наред между ръководството на „Луна“ и „висшия ешелон“ на Българския земеделски народен съюз (БЗНС), чийто кабинет тогава управлява страната.

Празникът на българските автомобилисти

Отново „Кинопреглед“ (но № 43) информира своите читатели в средата на май: „Луна-филм, София, е снела автомобилното шествие по случай „празника на шофьорите“. Филма е готов и на pewno скоро ще се представи в София. Същото дружество е поканено да прави снимки по случай земеделския конгрес“.

На 14 май (неделя) в столицата бива отбелязан „празникът на българските автомобилисти“ или „празникът на Автомобилното дружество“ – със сутрешен молебен в църквата „Света София“, с шествие из града, в което участват около 200 автомобили, „декорирани с цветя и зеленина“, с авто-излет до Казичене, където е устроено „веселие“, с вечерна „другарска среща“ в „клуба на автомобилистите“... Зрелищността на събитието очевидно е била в състояние да привлече вниманието на кинооператор на „Луна“ АД, но още по-правдоподобно звучи допускането, че заснемането на репортажа „Автомобилното шествие по случай празника на шофьорите“ е било поръчано от ръководството на Автомобилното дружество.



Празника на Автомобилното дружество в София.

Празникът на автомобилистите. Завчера в неделя, 14 т. м., по случай празника на българските автомобилисти беше устроено автомобилно шествие из града. Участваха около 200 автомобили, декорирани с цветя и зеленина. Шествието представляваше красива гледка и направи добро впечатление. Автомобилите се отправиха за Казичене, където се устрои увеселение до 7 часа сл. пладне. -
Вечерта в клуба на автомобилистите беше устроена другарска среща. Тук подпредседателят на дружеството г. Размовъ държа реч, в която изтъкна значението на дружеството.

ПРАЗНИКЪТ НА АВТОМОБИЛИСТИТЕ БИВА ОТРАЗЕН С ФОТОГРАФИЯ В НАРОДНА ИЛЮСТРАЦИЯ „РОДОЛЮБЕЦ“ И ТЕКСТ ВЪВ В. „ЗОРА“ (17.V.1922).

XVII конгрес на БЗНС

От 28 до 30 май в София се провежда XVII редовен конгрес на БЗНС – своеобразен отговор на действията на опозиционните на земеделците обществени групи и организации, обединили се в началото на годината в

„извънпартийна формация“, наречена Народен сговор, в която влизат политически дейци, запасни офицери (повечето членове на Военната лига), интелектуалци, професори, повечето от които са масони... Недоволството от поведението на Съюза, противопоставянето на неговата политика и все по-ярко очертаващите се различия между градското и селското население намират изражение в резултатите от проведените на 7 май общински избори в София, на които правителствените кандидати не получават нито един мандат.

Конгресът на БЗНС се открива в двора, а част от заседанията му се състоят в манежа на Военното училище, избрано за целта „като най-голямо обемисто учреждение, гдето ще могат да се съберат всички депутати“. Съвещания се организират още в „салона на земеделския дом на ул. Врабча“. В театър „Ренесанс“ пък се прожектират филми „из земеделския живот“. „Между другото било е представено и **погребението на покойния министър Димитров**“ – съобщава през юни излизащото в Пловдив сп. „Кинозвезда“ (№ 6), споменавайки интересна подробност: „Представленията са били препълнени от делегатите на конгреса“.

За да демонстрират силата на своя Съюз, земеделците осъществяват и много масови прояви, шествия и манифестации из центъра на града, някои от които са били отразени от кинокамерата. Доказателство за това са двете „конгресни“ заглавия – **„Земеделски събори и манифестации на оранжевата гвардия“** и **„Земеделски конгреси“**, които се споменават в протокола, отразил резултатите от двудневната дейност (18 и 19 ноември 1925) на петчленната комисия, свикана със заповед на Министерството на народното просвещение (МНП) с цел да изгледа и одобри 24 хроникално-документални филма на „Луна“, предложени за продажба на Държавния ученически кинематограф (ДУК) от ликвидаторите на дружеството, обявило своята несъстоятелност към края на 1923 г. и вече несъществуващо в края на 1925.

На 18 и 19 ноември 1925 г. на основание заповедта от
на Министерството на Народното Про-
свещение комисията в състава: Председател: главния инспек-
тор **Е. АУТАРОВЪ**, финансови представители: **РАЙКО СПАСОВЪ**,
ВЛ. ЛУКАБЕВИЧЪ, Христо Колевъ и некто ладе **ХРИСТО КОИСТАВ-**
ТИНОВЪ се събраха след 6 часа вечерта в салона на дър-
жавния кинематографъ и прогледахме предложенитъ за продажба
отъ д-ло "Луна" филми – наименования: 1/

1/ II и III групи филми, а именно: Снадбата на дъщеря-
та на Станболски Снадбата на сина на А. Динитроуз,
Решта на Станболски отъ балкона на външното министерство,
Завръщането на Станболски отъ Европа, Завръщането на Омир-
чевски отъ Америка, Земледелски събори и манифестации на
оранжевата гвардия и земеделчески конгреси и младежки земе-
делски съборъ, първйтъ два филма на "Позитивъ" и остълаитъ
всета на "негативъ", като несъстоятелни виказва интересъ
за екранитъ на България и за техническо отношение изработе-
ни кино, за годности за изпитъ на кинематографа;

2/ Другата група филми, а именно: "Еврейски търкества
на Вазонъ" за технически кино изработенъ; "Погребението на
Ваучеръ " също кино изработенъ; "Праздника на освободението на България"; "Парадъ на Софийския гарнизонъ",
"Празнуване Св.Св.Кириля и Методи "; "Праздника на народнитъ
будителци"; "Праздника на азиатците"; "Студентски търкества
отъ вестта на Ботана"; "Колоедателъ съборъ на Тарново";
"Баски игри на игрище Евакъ въ София" и "Откриване народ-
ното събрание отъ Царя презъ месецъ ноември 1923 г.", като
необстоятелни виказва интересъ и праздненства, които се
повтарятъ всяка година, за годности за държавния кинемато-
графъ;

3/ "Занимаване и пристъпване на журната делегация за
и отъ Царя съ министъръ председателъ Т. Тодоровъ...." кино
много малко /80 метри и безъ титри/ комисията подписа –

— / —

негоденъ;

4/ "Откриване на гара Раковски отъ Царя" ... като филми
безъ фокуси, технически кино изработен и затова негоденъ
за държавния кинематографъ;

5/ "Откриване на търгов.индустриалната камара въ при-
стътването на Царя и министъръ Т. Тодоровъ", като много мал-
ко /80 метри/ за негоденъ;

6/ "Розовата долина, Изгледи отъ Казанлъкъ" околности-
тъ му, беридба на рози", като малко кино на кинематогра-
фа, защото има изработенъ до-кубуваъ и пот-голяма. Филма
съдържа изгледи отъ Казанлъкъ и детайлиране на розитъ въ
с. Лорисово – Казанлъкъ, безъ да е ометъ беридбата на ро-
зитъ въ сититъ розови градини, като негоденъ и

7/ "Предсудване на Сунгуларското блато" койниките ма-
нира че може да се използва отъ държавния кинематографъ и
го оценява по 2 лв. метъра. Койниките определятъ тая кино,
защото държавния кинематографъ има предложение за покупка
филми отъ "Модеренъ театъръ" и театъръ "Одескъ" по 90 ст.
и 1 лв. метъра, съ добро съдържание и голъми метражи.

ПРЕДСЕДАТЕЛЪ:

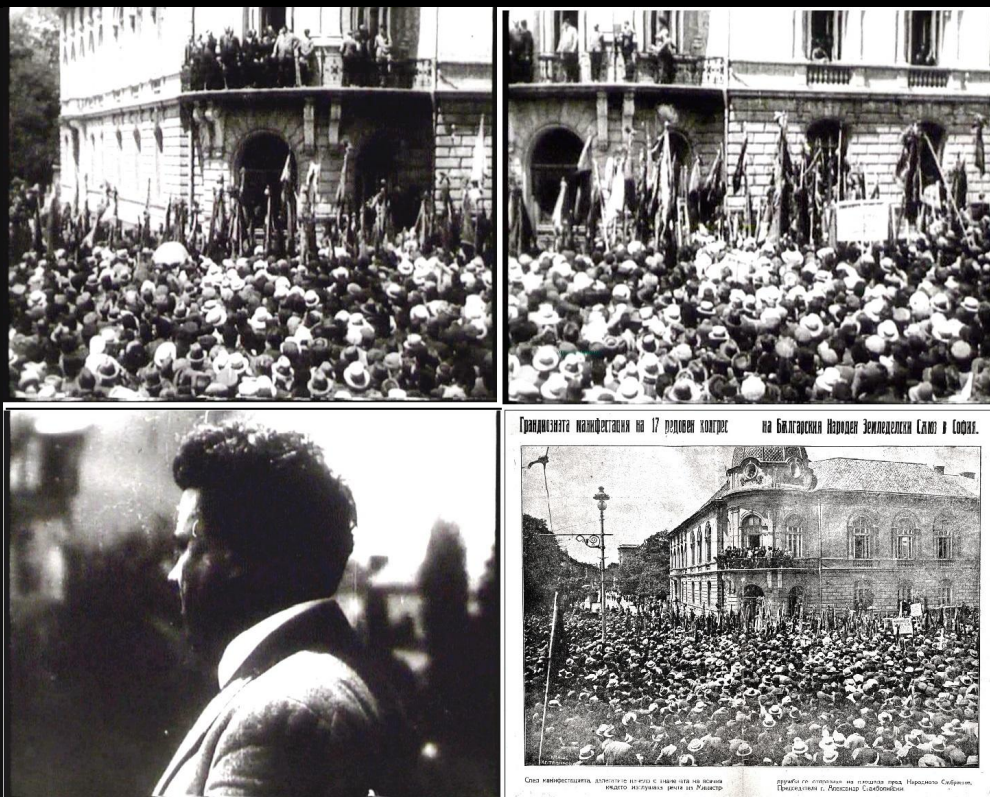
ФИНАНСОВЪ ПРЕДСТАВИТЕЛЪ:

ЧЛЕНОВЕ:

ВЕДОЩИ:

НА 18 И 19 НОЕМВРИ 1925 Г. МНП СВИКВА ПЕТЧЛЕННА КОМИСИЯ, КРАЙНИЯТ РЕЗУЛТАТ ОТ ДЕЙНОСТТА НА КОЯТО Е ТОЗИ ПРОТОКОЛ.

За тези две хроники (а и за репортажа „Автомобилното шествие по случай празника на шофьорите“) няма сведения да са били публично демонстрирани някога и някъде, но пък през първата половина на юли „Кинозвезда“ (№ 7) известява, че „Луна“ АД е „назначено за кореспондент на „Пате Журнал“ и вече е изпратило „филмите актуалитета“ (кинопрегледите) „Земеделският конгрес в София“ и „Розовата индустрия в България“. Тази информация, от една страна, обяснява наличието на разноезични титулни надписи в кинохрониките на дружеството, а от друга, е косвено доказателство както за неговия международен авторитет, така и за качествата на продукцията му. Кои точно „конгресни“ кинокадри са били включени във френския седмичен кинопреглед „Патé журнал“? – не се знае. Но пък се знае, че част от тях са попаднали (след Деветюнския преврат през 1923) в ръцете на германски кинематографисти, защото и днес могат да се видят в монтажния документален филм „Националната революция в България“ („Die Nationale Revolution in Bulgarien“) на дружество „Урания“.

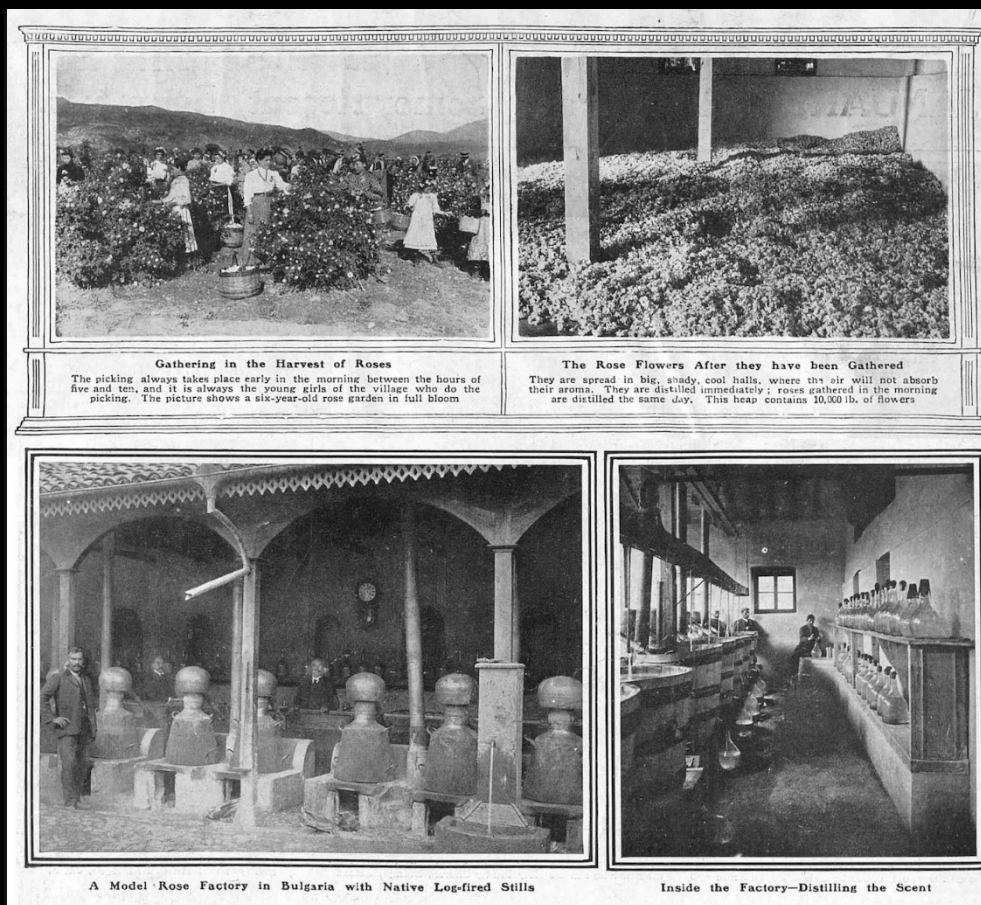


ЕДНА ФОТОГРАФИЯ В НАРОДНА ИЛЮСТРАЦИЯ „РОДОЛЮБЕЦ“ И ТРИ КАДЪРА ОТ ФИЛМА НАЦИОНАЛНАТА РЕВОЛЮЦИЯ В БЪЛГАРИЯ, ПОКАЗВАЩИ „ГРАНДИОЗНАТА МАНИФЕСТАЦИЯ“, ПОСЛЕДВАЛА ОТКРИВАНЕТО НА XVII КОНГРЕС НА БЗНС, А И КИНОАПАРАТА, ПОСТАВЕН НА БАЛКОНА НА ВЪНШНОТО МИНИСТЕРСТВО.

Розовата индустрия в България

Второто „актуалит “, изпратено на „Пат  журнал“, също е било предложено на вниманието на сформираната от МНП комисия, чиито членове го озаглавяват **„Розовата долина, изгледи от Казанлък и околностите му, беритба на рози“**. След като преглеждат филма, те го оценяват като „негоден“ и „ненужен на кинематографа“.

Обосновавайки своето решение с факта, че „има изработен по-хубав и по-голям“. Освен тази негативна оценка петчленката оставя и един кратък, ала добросъвестен опис на съхраненото върху лентата, вмъкнат в протокола: „Филма съдържа изгледи от Казанлък и дестилиране на розите в с. Борисово – Казанлъшко, без да е снета беритбата на розите в самите розови градини“.



ТЕЗИ ЕТАПИ ОТ ОБРАБОТКАТА НА РОЗОВИЯ ЦВЯТ ЩЕ ДА СА БИЛИ ПРОСЛЕДЕНИ И ВЪВ ФИЛМА РОЗОВАТА ИНДУСТРИЯ В БЪЛГАРИЯ.

Филмите по Търновските събития

XVII конгрес на БЗНС минава под лозунгите „Смърт на буржоазията“ и „Да живее селската диктатура“. В подобен дух са и някои от резолюциите, приети на форума, изразяващи готовността на Съюза да въведе „Крумови закони“, да започне „унищожението на „старите партии“, да „открие кървавия фронт, за да запази властта“... „Старите партии“ реагират моментално и на 6 юли три от тях – Демократическата, Обединената народно-прогресивна и Радикалдемократическата се сплотяват в коалицията Конституционен блок. На 28 и 29 август младежката организация на Блока провежда свой конгрес, пред делегатите на който Атанас Буров заявява: „Ние привършихме своя организационен период и преминаваме към активна борба. Правя апел за обща мобилизация. Предстоят ни акции. Първата акция ще е на 17.IX. в Търново“. БЗНС също вдига на крак своите дружби – тези от Плевенско,

Русенско и Шуменско са призвани да тръгнат към Търново, за да дадат отпор на „черноблоковите изедници“.

На 16 септември от София към Велико Търново тръгва пътнически влак, в който пътува щабът на Конституционния блок. В Долни Дъбник тренът е обкръжен от няколкостотин окичени с оранжеви ленти и въоръжени с цепеници и парабели земеделци. С викове и псувни „блокарите“ са свалени от влака. Пред спалния вагон са подредени бившите министри и премиери Александър Малинов, Андрей Ляпчев, Теодор Теодоров, Михаил Маджаров, Найчо Цанов, проф. Георги Данаилов, проф. Венелин Ганев, проф. Петко Стайнов, д-р Стоян Данев, които биват обискирани, оплут и бити. Брадите на Маджаров и Теодоров са обръснати, пощадена е само тази на Найчо Цанов. На гара Ресен влакът е задържан цели четири часа. Макар че повечето от редовите привърженици на Блока се разпръскват своевременно, опозиционните лидери, обезверени и сломени, се добират до столицата на Второто българско царство, където още на гарата биват арестувани. На път към града, минавайки по Стамболовия мост, някои от тях са заплашвани с хвърляне във водите на река Янтра.



17 СЕПТЕМВРИ 1922 г., ПЕРОНА НА ГАРА ДОЛНИ ДЪБНИК – ИЗВЕДЕНИ ОТ СВОЯ ВАГОН, ОПОЗИЦИОННИТЕ ВОДАЧИ В ОЧАКВАНЕ НА „БРЪСНАРИТЕ“

Оказа се, че мигове от тези бурни политически събития и дори самото обръсване или стригане на брадите на видните „блокари“ са били заснети на филмова лента – най-вероятно от оператор на „Луна“, придружавал земеделските водачи, пътували в същия влак, но в „министерския вагон“. Свидетелството предлага софийският в. „Последна поща“, който на 13.XI.1923 г. (повече от година след недостойните инциденти) публикува статията „Филмите по Търновските събития откраднати. Кой ги е унищожил? Къде са били филмите?“.

„Бившите управници на страната – започва с ироничен тон анонимният автор на антрефилето – имаха една особна слабост към кинематографа. Жадни за слава, те го използват като реклама във всички случаи, гдето трябва и не трябва. Читателите ни си спомнят, че не мина нито едно празненство, което да е свързано с управлението, било с живота на земеделските водачи, което да не бъде удостоено с присъствието на кинематографически апарат, който заемаше първо и най-почетно място в тържеството. Паради, сватби, юбилеи, шествия, всичко се фиксираше от кинематографическия апарат. Увлечението отиде и до там, че и страшните, позорни за млада България, търновски събития бидоха фиксирани от кинематографа. Тържествата на Мърно поле, изтезаванията и гоненията на тъй наречените „блокари“, **рязане брадите на „блокарските“ водачи**, екзекуцията на моста на Янтра..., всички тия страници бяха кинематографирани.

– Где са филмите?

На властта бе дошло на ум да ги потърси. Търсени тук и там – те не са се указали на лице. От различните разпити, обаче, които са били направени по това издирване, се установило, че между земеделците се оказал един умен поне човек, който още при връщането на щаба на Райко Даскалов в София след търновската победа, ги е унищожил на гара Мездра. Търсени, другите филми като **Сватбата на щерката на Стамболийски** и други, не са се указали“.

„Где са филмите?“ – вече сто години въпросът е актуален както за хрониките на „Луна“, така и за останалите документални филми от това време, които биха представлявали безценен вклад в нашето национално културно наследство, ако не бяха безвъзвратно изгубени по друмищата

на неумолимото време. Като „филмите по Търновските събития“, които потъват в забравата, не изскачат на бял свят дори през 1925 г. и поради това не биват споменати в протокола на ДУК.

Завръщането на Омарчевски от Америка

Към очерталата се вече „група филми“ със „земеделски“ привкус комисията причислява и **„Завръщането на Омарчевски от Америка“**. Като всяко произведение и това има своята предистория, която започва с една заповед на министъра на народното просвещение Стоян Омарчевски (1885–1941), забранила политическата дейност в Софийския университет и принудила мнозина партийни лидери да напуснат оглавяваните от тях катедри. Преподаватели и студенти възприемат тези мерки като посегателство върху академичната автономия и през февруари-март започва т.н. „университетска криза“, по време на която Омарчевски проявява неотстъпчивост. Вероятно поради тази причина три месеца по-късно правителството решава да изпрати министъра „с мисия в Бразилия“ – да представлява България на Световното изложение в Рио де Жанейро. На 2 август българската делегация отпътува с влак за Бордо, откъдето отплава с презокеанския параход „Марсилия“, прекосява Атлантика и на 7 септември участва в юбилейните тържества по случай 100-годишнината на независимостта на Бразилия... По време на посещението в Сао Паоло благодарение на Омарчевски една от улиците на града бива наречена на българската столица, той е този който организира и лично подготвя нашата експозиция на откритото през септември Световно изложение в Рио – две скромни витрини, в които своето достойно място заемат мускалите с розово масло. Впечатленията си от това пътуване до Новия свят и назад новозагорецът споделя в книгата „Към Екватора. На Световното изложение в Рио де Жанейро, Бразилия – Южна Америка“ (1923).

На 20 октомври Стоян Омарчевски се завръща в София в 13.00 ч. с „експреса, идящ от Париж“. На гарата той бива посрещнат от свои колеги, „много народни представители, целия персонал от м-вото на просветата. Пред домът му бяха заведени няколко класа ученици и ученички с музика и цветя“ (в. „Мир“). Тези епизоди ще да са били

уловени от обектива на кинокамерата, заснела филма „Завръщането на Омарчевски от Америка“, обявен за „несъставляващ никакъв интерес за екраните в България“ от служители на същия ученически кинематограф, който само пет години по-рано министър Омарчевски открива с „подходяща реч“!

Празници, празници...

Стоян Омарчевски обаче не е някаква демонична фигура. Нито пък недоучен селяндур – завършил е и философия, и право в университета, разбунил се срещу неговата разпоредба. Той въвежда задължителното основно образование, издейства значителни средства за строеж на нови училища, предприема реформа за опростяване на правописа, подготвя закона за депозирането на печатните произведения в народните библиотеки, поощрява родната литература и изкуство, създава Българския археологически институт, Художествената и Музикалната академии, превръща Вазовия дом в музей, полага особени грижи за развитието на проходащата у нас киноиндустрия... По предложение на Омарчевски през 1922 г. за първи път бива „празнуван официално от целия народ“ Денят на народните будители.



С ВСЯКА ОТМИНАЛА ГОДИНА ПРАЗНИКЪТ НА НАРОДНИТЕ БУДИТЕЛИ СТАВА ВСЕ ПО-МАСОВ – ДОКАЗАТЕЛСТВО ЗА ТОВА Е И ТАЗИ ФОТОГРАФИЯ, СЪХРАНИЛА МИГ ОТ ТЪРЖЕСТВОТО НА 1 НОЕМВРИ 1927 Г.

На 1 ноември сутринта бива отслужен молебен в „Света Неделя“, от който площад в 11:00 ч. тръгва шествие, състоящо се предимно от учители, ученички и ученици, предвождано от министър Омарчевски и музиката на II мъжка гимназия, включващо още „един камион с ученици от младежкия „Червен-кръст“... Манифестацията приключва в 13.30 ч. на площад „Славейков“... Оказва се, че честването е било заснето на филм, озаглавен **„Празникът на народните будители“**.

Оказва се също, че през 1922 г. кинооператорите на „Луна“ АД са отразили цели пет празника: вече споменатите два – на автомобилистите и на народните будители, **„Празникът на освобождението на България“** (3 март) – който „и тази година се празнува скромно, безшумно“ („Пряпорец“), **„Празнуване Св. Св. Кирил и Методи“** (24 май) и **„Студентски тържества в чест на Ботев“** (2 юни). Пет филма, за чието съществуване днес се знае единствено благодарение на протокола на ДУК, в който добросъвестно са отбелязани 24 заглавия.



Тридневното шествиенно шествие на св. св. равноапостоли Кирил и Методи в София, – Копиец.

Министри на Преходния Св. Синодски комитет за св. св. Кирил и Методи.

Балета на учениците в Бориковата градина, на празника Св. Кирил и Методи.

ТРИ ФОТОГРАФИИ ОТ НАРОДНА ИЛЮСТРАЦИЯ „РОДОЛЮБЕЦ“ И ШЕСТ КАДЪРА ОТ ФИЛМА НАЦИОНАЛНАТА РЕВОЛЮЦИЯ В БЪЛГАРИЯ, ЗАИМСТВАНИ ОТ РЕПОРТАЖА „ПРАЗНУВАНЕ СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИ“ (1922)

Младежкият земеделски събор

Сред тях е и **„Младежки земеделски събор“**, отразил най-вероятно Първия редовен конгрес на Земеделския младежки съюз (ЗМС), състоял се от 8 до 10 ноември в София. Където се стичат делегати от цялата страна, около 3400 души, които биват настанени в училищата, а заседават в салона на театър „Ренесанс“. И този път има церемонии като освещаването на съюзното знаме на площад „Света Неделя“, манифестации и факелни шествия из града, дефилиране на 300 конници от Оранжевата гвардия, предвождани от министъра на вътрешните работи Райко Даскалов, вечеринки във Военния клуб и Градското казино... И този път не се минава без стълкновения и юмручни разпри...

Но пък се минава без присъствието на министър Омарчевски, който въпреки това се оказва най-сниманият общественик през периода, дарил и с духовното си, и с физическото си присъствие цели седем филма: **„Тържествата по случай юбилея на Иван Вазов“**, **„Погребението на Иван Вазов“**, **„Тържествата по случай юбилея на Цанко Церковски“**, **„Завръщането на Омарчевски от Америка“**, **„Празникът на народните будители“** и двете версии на **„Празнуване Св. Св. Кирил и Методи“**, заснети през 1921 и 1922 г., които биха станали дори осем, ако допуснем, че тържествата в чест на Солунските братя са филмирани и през 1920 година...

Игрални филми

„Под старото небе“ на Николай Ларин

Заглавието **„Под старото небе“** се споменава за пръв път във връзка с кинематографа през първата половина на ноември 1921 г., когато сп. „Кинопреглед“ (№ 29) известява в постоянната си рубрика „Из нашата област“: „Мълви се, че тази пиеса ще бъде филмирана. Подробности липсват“. След повече от една година, на 14 декември 1922 г., в софийското кино „Модерен театър“ пред специално поканена публика бива прожектиран (най-вероятно за пръв път) филмът **„Под старото небе“**. Поради прекъсване на тока не е могло той „напълно да се

представи“ и поради това последните му три действия са показани на следващия ден. Проекциите пред широката аудитория започват от 24 декември.



КАДРИ ОТ ФИЛМА ПОД СТАРОТО НЕБЕ

Междувременно се узнава, че сценарият за селската кинодрама „Под старото небе“ е дело на Цанко Церковски (псевдоним на Цанко Генов Бакалов, 1869–1926), адаптирал за целта едноименната си пиеса, която по това време се играе в „Народния театър“. Според злите езици не защото Церковски е голям поет, белетрист и драматург, а понеже е влиятелен политик, депутат, министър... Продуцент на „Под старото небе“ е „Луна“ АД, чиито служители са и режисьорът на филма Николай Ларин, и операторът Шарл Кьонеке – емигрирали наскоро от Русия, прогонени от вихъра на тамошната революция. Сюжетът проследява съдбата на селската девойка Севдана (Вела Ушева), отдала сърцето си на планинеца Горан (Златан Кашеров), смятан за чужд човек в селото, поради което върху нея бива хвърлена вината за настъпилата продължителна суша. След като всички започват да я отбягват, Севдана

полудява и накрая издъхва в ръцете на баща си Станко (Иван Попов) и дядо Благо (Добри Дундаров), а Горан напуска селото...



ПО-ГОЛЯМАТА ЧАСТ ОТ ПОД СТАРОТО НЕБЕ Е СЧЕТА В БЯЛА ЧЕРКВА, РОДНОТО МЯСТО НА ЦАНКО ЦЕРКОВСКИ (ВЛЯВО НА МАСАТА), КОЙТО ЧЕТЕ СЦЕНАРИЯ ПРЕД УЧАСТНИЦИТЕ ВЪВ ФИЛМА, НАСЯДАЛИ ПРЕД БАЩИНАТА МУ КЪЩА.

В началото на 1923 г. „Кинопреглед“ (№ 2) публикува обширна рецензия за филма, а на 5 януари в. „Юг“ (Пловдив) съобщава, че прожекциите му започват от днес в тукашния „Модерен театър“. На 25 януари в. „Зора“ информира, че „Под старото небе“ е препоръчан на училищата от МНП, а на 7 март излизаният във Варна в. „Утринна поща“ огласява предстоящите наскоро негови показатели в града. По ирония на съдбата през 1947 г. кино „Модерен театър“ бива преименувано на „Цанко Церковски“ и до края на 1990-те носи името на сценариста на „Под старото небе“.

<p>ПОД СТАРОТО НЕБЕ. Милли се, че тази пиеса ще бъде филмирана. Подробности липсват. Ще се поожирим.</p> <p>ТЕАТЪР „ОДЕОН“, Русе, който беше закрит, както се наричаваше, щял да бъде отворен от началото на месец декември.</p>  <p>Под старото небе — от Цанко Церковски. Оразказан кино-филм на пиесата „Под старото небе“ от поета Цанко Церковски да се даде в четвъртък, 14 т. г. в салона на „Модерен театър“, не може изглежда да се предскажи, по времето на това, че селекционерите тог бв прежежират. Ужикавал се вобще, когато се намерили да присъствуват на пиесата днес — 15 т. г. в 11 часа преди обяд в „Модерен театър“, като носят с себе си и по билетите.</p>	<p>МОДЕРЕН ТЕАТЪР, влезли, затова, ще предават първи път по художествен български филм „Под старото небе“ според писмото на в. „Юг“ в Пловдив поет Цанко Церковски. Постановка на режисьора Н. Лазар. Главните роли се възлагат на артисти от народния театър и кино-школата на режисьора.</p> <p>— <i>Модерен Театър</i> поема дадени и втори, ще представи първа високо худож. български филм „Под старото небе“ според писмата на нашия веролен поет Цанко Церковски. Постановка на кино-режисьора Н. Лазар. Главните роли са застъпени от артисти от Народния Театър и кино-школата на режисьора.</p> <p>МОДЕРЕН ТЕАТЪР днес отпразднува тридесетгодишния си юбилей. В програмата му е включен филм „Под старото небе“ по сценария на Цанко Церковски.</p>	<p>НАШАТА КРИТИКА</p> <p>ПОД СТАРОТО НЕБЕ</p> <p>Следва филма в програмата на филмовия театър за вечерта на 14 декември. Това е филмът на Цанко Церковски, който е написан от поета Цанко Церковски. Постановка на режисьора Н. Лазар. Главните роли са застъпени от артисти от Народния Театър и кино-школата на режисьора.</p>	 <p>Г. Т. ЧИРИЛИДИЗЕ по случай юбилея му в „Под старото небе“</p>	<p>От днес в „Модерен Театър“ започва български филм „Под старото небе“, драма от Цанко Церковски. Наскоро „Хиляда и една нощ“.</p> <p>„Под старото небе“. М-вото на просветата е препоръчало на училищата филма „Под старото небе“, изработен по драмата на м-р Ц. Бакалов.</p> <p>„ПОД СТАРОТО НЕБЕ“ Според драмата под същото име на народния ни поет Цанко Бакалов Церковски филмът е препоръчен най-горещо от Мин. на просветата с окр. № 1325 от 23 я 1923 година.</p> <p>1-4</p>
---	--	--	---	--

МАТЕРИАЛИТЕ В ПЕЧАТА, ПОСВЕТЕНИ НА ФИЛМА ПОД СТАРОТО НЕБЕ

„Бай Ганьо“ на Васил Гендов

През 1921 г. Васил Гендов реализира като „независим“ продуцент („Гендов-Филм“) своя трети игрален филм – „Дяволът в София“ (<http://kinoto-gradat.obache.bg/dyavolat-sheta-iz-sofiya-predi-100-godini-petar-kardzhilov-vazstanovyava-istoriyata-na-izgubenata-prez-bombardirovkite-filmova-lenta/>). Изглежда се е поохарчил доста, защото тъкмо след премиерата на тази социална комедия у него се ражда идеята „да се създаде една филмова кооперация“, дълбоко убеден, че „изгледите за развитието на българския филм бяха налице“. Речено-сторено. В средата на май сп. „Кинопреглед“ (№ 43) информира, че в София е основано „кооперативно сдружение за производство на филми“, наречено „Янтра филм“, начело на което застава Васил Гендов. На 26 август в. „Зора“ съобщава, че „I-ва българска производителна филмова кооперация „Янтра-Филм“ е започнала сниманието“ на „Бай Ганьо“ и „пред вид на това“ набира артисти за участие във филма. На 15 септември в. „Нова Комедия“ информира, че снимките на „Бай Ганьо“ в София продължават, като се очаква те да продължат в Прага и Виена. На 30 септември в. „Развигор“ уведомява, че част от снимачния екип на „Бай Ганьо“ е отпътувал за Виена и Прага. На 5 декември пловдивският в. „Борба“ съобщава, че филмът „Бай Ганьо“ е пристигнал в града под тепетата и вечерта ще бъде демонстриран в местния „Модерен театър“.



КАДРИ ОТ ФИЛМА БАЙ ГАНЬО

Това е, общо взето, информацията за „Бай Ганьо“, която е толкова сиромашка, че не позволява да се фиксира точно дори премиерата на филма, състояла се най-вероятно през октомври-ноември 1922 г. в кино

„Одеон“ (София). Иначе се знае, че освен режисьор Васил Гендов е и сценарист на творбата, разработил литературната ѝ основа по мотиви от произведението на Алеко Константинов „Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин“, използвайки главите „Бай Ганьо журналист“, „Бай Ганьо прави избори“ и „Бай Ганьо тръгна по Европа“. Зад камерата е кинооператорът на „Модерен театър“ Йосиф Райфлер – немец (от еврейски произход), живял дълги години у нас. Ролята на Ганьо Балкански изпълнява Стоян Михайлов Попов (1866 – 1939) – един от големите поети в българската детска литература от началото на ХХ век, популярен с псевдонимите си Чичо Стоян и Стар Чичо, съпруг на голямата драматична актриса Роза Попова.

<p>Янтра-Филм, кооперативно сдружение за производство на филми е основано в София. На чело на кооператива стои г. В. Х. Гендов. При наличността на калята и на подготовените вече кинематографически персонал и в нашите кинематографически студии (Н. П. Лари и Бито-Филм), който също взима участие в тази кооперация, обичае да верваме, че на г. Гендов не ще бъде трудно да даде импулс на делото. Г-н Гендов, за младост, до сега е претърпял много разочарования, неуспехи и сплъжни произлизции от липса на капитал и персонал, но с реализирането на актрисната кооперация от върха се широко поле за работа и творчество и ние пожелаваме тоя път на г. Гендов успех.</p>	<p>Кинематографическата кооперация „Янтра филм“ по настоящем играе „Бай-Ганю“, според А. л. Константинов. Постановка и режисура на В. Гендов. Ромата на Бай Ганю се играе от г. Ст. Попов. След като в София бждат снети всички сцени, артистите ваминават за Прага и Виена за да довършат филма. Последния буди голям интерес в ередстоличната публика, която беше артистката на неговото снимане на софийските улици и е нетърпение очаква да го види на платното.</p>	<p>Кинематографа у нас, Стъ няколко месеца са утвърди в София и едно друго конкурентно на „Луня“ дружество за прозводство на филми: „Янтра-Филм“, това път, подя благосклонна форма на кооперативни начала. Като казваме кооперация „Янтра-Филм“, ние искам да изозвект г. Васил Х. Гендов, чито връля и пъля е той, дозаять ретико въ областта на кинематографията въ България съ неговите филми: „Българинь о галанти“ и „Дювала въ София“. Кооперацията е прочала вече филмирането на „Бай Ганю“ и четемъ въз вѣстимѣтъ, че „Ганю“ е отплатувалъ за Виена и Прага, за да направя и на самото място няколко снимки. Нека се надяваме, че следъ като си е направила добръ обѣщата, кооперацията ще има случай да ангажира отъ тамъ про-озителъ оператор, откозото единъ бевъщ часоцинар...</p>	<p>Театър и Кино Модерен театър. Днесъ представя първия сподлучен филм „Бай Ганю“, споредъ безсмъртного творение на първия български филмовист, изляменъ на Алеко Константинов, аягивал трагично край с Радилото, пазарджишко от куршумите на заслени партизани. Иляшино е да се говори на киво в сѣщност е „Бай Ганю“. Няма това не най популярното име в България, най често споменавано от малки и големи? Филимът е сниман в София, Пловдив и Виена от българското кинематографическо дружество „Янтра филм“.</p>
<p>1-ва българска производствена филмова кооперация „Янтра-Филм“ е законна снмиването на киврутного творение на бесмъртного българина Василъ Алеко Константиновъ — „Бай Ганю“. През ния на това, че се нужае отъ 20 артистични лица зрѣтели и артисти, съобщава на желязните да взематъ участие в филма, и се ния при сѣрв-сѣщностите си Рѣна, др. „Фр. Милановъ“ № 34, отъ 11—12 пр. па и 6—7 ч. сл. па. 1877 г. От Кооперацията.</p>			

В СРЕДАТА НА МАЙ В СОФИЯ Е ОСНОВАНО „ЯНТРА ФИЛМ“ – „КООПЕРАТИВНО СДРУЖЕНИЕ ЗА ПРОИЗВОДСТВО НА ФИЛМИ“, НАЧЕЛО НА КОЕТО ЗАСТАВА ВАСИЛ ГЕНДОВ.



ПЛАКАТЪТ НА БАЙ ГАНЮ, ОТКРИТ ОТ ДОЦ. Д-Р АЛЕКСАНДЪР ДОНЕВ С ПОМОЩТА НА УРЕДНИЦИТЕ ОТ НАЦИОНАЛНИЯ ИСТОРИЧЕСКИ МУЗЕЙ – НАЙ-РАННИЯТ ПЛАКАТ ЗА БЪЛГАРСКИ ИГРАЛЕН ФИЛМ, СЪХРАНЕН ДО НАШИ ДНИ.

Първият кино-скетч у нас

Още по време на Първата световна война в Германия се появява и разпространява бързо скетч-филмът или кино-скетчът – модерна за времето си художествена форма, съчетаваща киното и театъра и позволяваща едновременното разиграването на сюжета както върху екрана, така и на сцената. В края на април „Кинопреглед“ (№ 40) известява, че „Луна“ АД снима „кино-скетч“, озаглавен **„Военни действия в мирно време“**. За „пробното му представяне“ съобщава следващият брой (№ 41), уверявайки, че премиерата ще се състои на 14 май преди обяд в кино „Одеон“. Сведенията би трябвало да са достоверни, защото източникът им най-вероятно е Александър Кребс (Сашо Раковски), който в случая освен журналист и редактор-стопанин на „Кинопреглед“ е и един от участниците във филма. Затова и е учудващо, че дължащата се нему информация влиза в противоречие с мемоарните свидетелства на Васил Гендов – сценарист и режисьор на скетча, според когото снимките са започнали през април 1919 г., а премиерата е била през есента на същата година. Има и друго – авторът охарактеризира творбата си като мелодрама, чийто сюжет се развива „в духа на „шпионските“ и „авантюристични“ филми, само че на наша почва“, докато за Кребс това е „духовит български филм“. Васил Гендов твърди, че **„Военни действия в мирно време“** е изработен от неговата фирма „Гендов филм“, Кребс анонсира кино-скетча като продукция на „Луна“. Загадката се заплита още повече от лаконично съобщение в „Кинопреглед“, уверяващо през февруари 1921 г., че Сашо Раковски е написал „една кино-комедия“, която „Луна“ АД „възнамерява да филмира наскоро“, като „за тая цел са ангажирани вече нужните артисти“. Дали в случая не става дума за **„Военни действия в мирно време“**

Историята, заснета от оператора Йосиф Райфлер, наистина е „шпионска“ – агенти на чуждо разузнаване (Васил Гендов, Драго Алексиев и Георги Сотиров) получават задача да се доберат до важни поверителни документи. За целта те вербуват работещо в нощно заведение момиче (Жана Гендова), което по тяхно поръчение се запознава и поддържа връзки с висш офицер от Военното министерство (Александър Кребс). Но между момичето и щабния офицер пламват чувства и то разкрива заговора пред своя любим. Той, от своя страна, се опитва да арестува

шпионите, но по време на започналото преследване бива убит заедно с момичето...

КИНО-СКЕЧ се снима от Акц. Д-во „Луна“ под названи е „Военни действия в мирно време“. Тоя скеч, който обещава да бжде нешо, особено ще се представи на 14 того (утро) в театр „Одеон“. Ще се повжрнем.



„ВОЕННИ ДЕЙСТВИЯ в мирно време“. Присжтствувахме на пробното му представяне. Твжрде интересен сюжет и добро изпжлнение. Прави отлично впечатление фотографията. Тоя духовит бжлгарски филм, след представянето му в София, което ще бжде на 14 того, ще се играе наверно в Пловдив.

САМО ТЕЗИ ТРИ СНИМКИ И ДВЕ СЪОБЩЕНИЯ СВИДЕТЕЛСТВАТ ДНЕС ЗА СЪЩЕСТВУВАНЕТО НА ФИЛМА ВОЕННИ ДЕЙСТВИЯ В МИРНО ВРЕМЕ.

Суперпродукцията „Дамата с милионите“

В средата на април „Кинопреглед“ (№ 38) огласява в рубриката си „Кино-вести“: „Кинематографическата трупa при Еллен Рихтер Филм в Берлин [Ellen Richter Film GmbH (Berlin)] тръгва на едно голямо турне с цел да произвежда снимки за една голяма драма, названието на която още се пази в тайна. В програмата влиза и България, където трупата ще пристигне към края на месец май“. „Допълнително се научаваме, че филма ще се казва „Дамата с милионите“ [„Die Frau mit den Millionen“] – информира следващият брой (№ 39). След около месец се узнава, че

обиколката е вече започнала и на 16 май „експедицията“ е пристигнала във Варна с параход, „идящи от Цариград“.

„Имахме случай – споделя репортерът на „Кинопреглед“ – да се срещнем с г. Вилли Волф [Willi Wolff – съпруг на австрийската актриса Елен Рихтер (1891–1969) и режисьор на филма], както и с останалите членове на трупата, които единодушно са възхитени от нашата природа и трогнати от добрия прием, оказан им тук и във Варна“. От по-нататъшния разказ става ясно, че снимките за **„Дамата с милионите“** у нас са осъществени главно на две места: „във Варна и околността“ (около 600 м.) и „в София и околността“ (около 500 м.). При филмирането в Евксиноград „са взели участие повече от 2,000 селяни“, а в Бояна „артистите играли в селски носии“. „Експедицията замина в петък 17 того за Цариград [петък е 19 май], дето ще се опита наново да прави снимки, след това заминава за Триест, Венеция, Буда-Пеща, Париж, Берлин“ – отправя се към финала анонимният автор (Кребс най-вероятно), подхвърляйки, че „въпросният филм“ ще се състои от три серии и ще бъде готов през август (№ 43).

И сп. „Кинозвезда“ се включва в състезанието по информираност, за съжаление – не особено компетентно, съобщавайки в майския си брой (№ 5): „Знаменитата германска актриса Елен Рихтер е пристигнала в България с режисьора Мюлер, за да направят няколко снимки в Варна и София за всесветския филм „Die Millionen dame“, и онзи ден са направили снимки в София с една мечка, която е произвела голяма сензация. Г-н Мюлер заявил пред нашия кореспондент, че в целия филм най-красивите сцени ще бъдат тези, снети в Варна, също г-н Мюлер е възхитен от природата на България“.

„Дамата с милионите“ наистина се оказва филм от три серии: **„Изстрелът в Парижката опера“** („Der Schuß in der Pariser Oper“), **„Принцът без владение“** („Der Prinz ohne Land“) и **„Константинопол – Париж“** („Konstantinopel – Paris“), показани от 18 до 30 юни 1923 г. в софийския „Модерен театър“. Рекламирайки ги, „Мир“ припомня, че по време на снимките членовете на екипа са обиколили „цяла Европа, Турция, Армения, Корфу“, че „миналата година бяха в София, Княжево, Владая, Варна, Пловдив и др.“, че след кражбата на

„десет милиона франка“ похитителите бягат „през Сърбия и България“, че във втората серия „цялото село Драгоман взема участие в залавянето на престъпниците“, а в третата „се виждат най-интересни снимки в София и Варна“. „Българската следа“ в този иначе „всесветски филм“, проектиран у нас под титула „**Авантюрите на жената с милионите**“, става още по-ярка, като се припомни, че изпълнителят на главната роля в него – „любимецът на софиянци“ Георг Александър, известен като Боби Дод – героя от нашумелия криминален сериал „**Човекът без име**“ („Der Mann ohne Namen“, 1921), е съпруг на Цвета Цачева – сестра на Маня Цачева и Иван Цачев (художникът в „**Лиляна**“ – виж сп. КИНО, декември/2021).

Die Frau mit den Millionen

a serial by Willi Wolff



КАДЪР ОТ ФИЛМА ДАМАТА С МИЛИОНИТЕ НА РЕЖИСЬОРА ВИЛИ ВОЛФ

Неидентифицирани кинохроники

Освен „Луна“ през годината свои кинохроники снимат и други институции. В края на април сп. „Кинозвезда“ (№ 3) известява, че пловдивският „Модерен театър“ е „взел грижата да достави филмов апарат, с който ще направи художествени снимки из Пловдив и околността, както и из вълшебните кътове на Стара-Планина и Родопите“.

По същото време в Софийския държавен ученически кинематограф се изнасят „кино-реферати“, единият от които е на тема **„Българското царство от Аспаруха до днес“**. Подобно заглавие – **„Българското царство“** (1 част), присъства в списъка на филмите, намиращи се през 1931 г. във фонд „Кино Просвета“. През 1936 година пък в програмата на Държавния подвижен кинематограф фигурира титула **„Историческа карта на България“**. За един и същи филми ли става дума? Чий е той? Не се знае засега.

На 29 юли 1943 г. сп. „Народен театър“ отпечатва статията „Българският кино-театър и филм. От платнената барака „Гранд-биоскоп“ до днешните театрални сгради. Раждането на първия български филм“, която авторът ѝ Стефан Гендов придружава със списък, озаглавен „Излезлите български филми от 1911 до 1943 г.“ и съдържащ общо 26 заглавия. Едното от тях е **„България в картини“** – документален филм, продуциран от Васил Гендов и прожектиран в кино „Одеон“ през 1922 година.

„Обезпокоителни“ киноснимачни проекти на „неканени гости“

В началото на годината авторката Кети Пенчева пише в сп. „Кинопреглед“ (№ 33): „Обезпокоителни новини идат от странство, американци и германци се готвят на пролет да дойдат тук и да основат филмови дружества. Те са обезпокоителни затова, защото тези неканени гости, ще дойдат тук с своите хора, ще снимат нашия живот и ще го продават после като „чисто българско“. Възползувани от ниския курс на нашите пари, от нашето гостоприемство и желание за угодничество, всичко това не ще им бъде трудно“.

В средата на април „Кинопреглед“ (№ 38) огласява в рубриката си „Из нашата област“: Мълви се, че Акц. Д-во „Луна“ е влезло в преговори с

едно германско кинематографическо дружество впоследствие на което „Луна“ щело да започне в скоро време постройката на едно големо ателие“.

В същия раздел същото издание (№ 41) помества в началото на май няколко реда, твърдящи, че „Г-Н ЮЛИУС Л. МАЙЕР от Портланд, Орегон, Съединените Щати, ще пристигне тия дни в София, за да обиколи клона на филмовата къща Fox News-Film в София – Акционерното дружество „Луна“. Г-н Майер пътува около света, за да посети многобройните клонове на споменатата американска филмова къща, на която е подпредседател. **При пребиваването си тук г-н Майер ще снее няколко изгледи с местен колорит“.**

Непосредствено под този текст следва друг, който също засвидетелства, че е настъпило „време снимачно“, възвестявайки появата в София на Франческо Спаниолети – „италиянски кино-артист“, огласил, че „при съдействието на „Луна“ ще заснее **„няколко филми из българския бит“.** Става ясно и защо тъкмо „Кинопреглед“ му отделя специално внимание – оказва се, че „г-н С. Раковски“ е помолен да „изработи няколко филмови драми из българския живот“, които пришълецът **„възнамерявал в скоро време да филмира“.** След като начинанието очевидно не се осъществява, „пристигналия от Италия г-н Ф. Спаниолети“ огласява в края на май, че „е открил кино-школа“. „За сега има записани около 10 ученика“ – уверява „Кинопреглед“ (№ 44). За съжаление, и за школата, и за проектите на Спаниолети, и за самия него нищо повече не се чува...

През юни софийският клон на „Атлас филм“ бива посетен от главния директор на дружеството. Пристигането му от Ню Йорк „изглежда, че ще има големо значение за Българското кинематографическо дело“ – пророкува „Кинозвезда“ (№ 6), допълвайки: **„Атлас Филм София ще почне сниманието на изгледи из България, с техническата част е натоварен г-н Куюмджиян“.**

Цанко Бакаловъ на кинематографъ. Както се съобщи, пристигнала е въ София една чуждестранна кинематографическа компания, която ще направи снимки изъ нашия народенъ битъ. Министъръ Цанко Бакаловъ щялъ да бъде снетъ въ бяла-черковска носия, както и въ нѣкои други носии.

ОБЯВЛЕНИЕТО ВЪВ В. „ЗОРА“ ОТ 5 АВГУСТ 1922 Г.

На 5 август в. „Зора“ отпечатва обявлението „Цанко Бакалов на кинематограф“: „Както се съобщи, пристигнала е в София една чуждестранна кинематографическа компания, която **ще направи снимки из нашия народен бит**. Министър Цанко Бакалов щял да бъде снет в бяла-черковска носия, както и в някои други носии“.

България като по чудо се разминава с обезпокоителната инвазия на „американци и германци“. Авторката Кети Пенчева най-сетне ще да си е отдъхнала с облекчение. Но киноживотът продължава, винаги готов да поднесе своите изненади, загадки и дори сюрпризи, както биха рекли французите...

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





КНИГОПИС: ДЕКЕМВРИ 2022

ИРИНА ИВАНОВА

КОЙ СЕ СТРАХУВА ОТ ДРАКОНИ?

На древните географски карти и глобуси непознатите и неизследваните земи били обозначавани с изображения на дракони или други митични същества, които трябвало да дадат знак на интересуващите се, че територията е опасна, девствена, terra incognita. С този красив образ на драконите – пазители на неизвестното, започва монографията на Александър Донев „Картографиране на филмовата неопитоменост. Независимо, аматьорско и алтернативно кино в България след 1989 година“ – 387 страници киноведско изследване на филмите, създадени в България извън системата на държавното финансиране в периода на прехода, т.е. след 10 ноември 1989 г. Книгата е част от проекта на сектор „Екранни изкуства“ в Института за изследване на изкуствата – БАН „Посттоталитарното българско кино – модели и идентичности“, реализиран с финансовата подкрепа на Фонд „Научни изследвания“.

Образът с драконите всъщност никак не е преувеличен, като се има предвид за колко малко от филмите, разглеждани в настоящия труд, българската професионална кинокритика въобще се е произнасяла през

географска карта на света, обозначаваща страните, в които независимия кинопроцес е пълноценно и обстойно анализиран и изследван на национално ниво, територията на България май щеше да е обозначена с дракони. Просто защото, макар и да разполагаме с отделни статии и позадълбочени студии по темата (на Петя Александрова, Красимир Кастелов, Мартичка Божилова и др.), до този момент все пак липсваше систематичен и цялостен труд.

„Картографиране на филмовата неопитоменост“ успява да обхване всички разновидности на независими филми (игрални, документални, репортажни, хибридни, късометражни, пълнометражни, влогърско творчество и прочие), създадени през нашата „демокрация на 33 години“ (на 10 ноември 2022 г. се навършиха точно 33 години от падането на комунистическия режим в България и началото на демократичните промени). По-същественото обаче е, че книгата очертава тенденции, проследява процеси, анализира отделни явления и автори и поставя всичко това в контекста на световните и европейски примери от историята и настоящето на независимото кино. Тази гъсто изтъкана мрежа от информация и анализ, свързваща динамиката в културата и изкуството със случващото се в политиката, икономиката и като цяло в обществото, смятам не само за едно от най-сериозните, но и за едно от най-изкусителните качества на монографията на Александър Донеv.

Книгата следва посока от общото към частното, започвайки от наистина фундаменталния въпрос кой, как и на какво основание решава кое е изкуство и като такова притежава естетическа стойност и съответно заслужава да бъде обсъждано, анализирано и съхранявано и кое – не? Доколко всяко нещо, което е заснето, може да бъде обект на художествен анализ? В отговор на тези въпроси, които винаги и навсякъде са съществена част от цялостната дискусия около независимото и особено около аматьорското и алтернативното кино, авторът разглежда целия механизъм, който валидира даден продукт, заснет по какъвто и да е начин, на какъвто и да е носител като филмова творба, като художествен факт. Четирите зъбчати колела, които задействат въпросния механизъм, според Александър Донеv са: автор, който успява да „облече“ нестандартната си творба в думи и идеи и да я превърне в основа на една цялостна концепция; намесата на социално

значими институции – музей, галерия, кино – или друга зала с определени традиции в културния живот на страната, или пък филмов фестивал – които се ангажират да покажат или представят даденото произведение, като по този начин го легитимират; професионалната критика, която, познавайки изкуството, неговите закони и история, има експертизата да се произнесе кое е художествен факт или произведение на изкуството и заслужава да бъде открито като такова и кое – самоцелен набор от случайни опити; пазарът – защото клиентът, респективно зрителят, вадещ от джоба си 10-14 лв. за билет, винаги има право. Известни са много филми, останали в историята на киното, които в процеса на създаването и разпространението си са разчитали само на два, а понякога дори само на един от току-що изброените авторитети и това се е оказало повече от достатъчно. Въпросът е какво се случва с онези филми, които са родени, без да разчитат на нито един от изброените авторитети? С филмите, които са в най-голяма степен независими, защото липсата на подкрепа в крайна сметка означава и липса на контрол, както и липса на предварително сключена – дори само в ума на създателя на филма – сделка каква евентуално би могла да бъде ползата от заснетия от него материал и как той би могъл да бъде употребен.

В началото на монографията си авторът ни запознава с делото на австрийския експериментален кинематографист Петер Кубелка, основал през 60-те години на миналия век Австрийския музей на киното. Според Кубелка всеки къс кино трябва да бъде съхраняван, картографиран и изучаван, независимо дали става въпрос за лични напълно аматьорски филми тип „сцени от семейния живот“, филми – помагала за обучение, филми, снимани от деца, филми-писма или дневници. Според Кубелка в тях могат да бъдат открити „художествени, духовни и документални аспекти, които присъстват в неподправена, свободна и творческа форма“ и на тях трябва да се гледа по-скоро като на документ за времето, а не толкова като на професионална продукция. Той изказва и твърдението, че „99 процента от филмите, съхранявани от филмовите архиви като част от културното ни наследство, предават един напълно изкуствен образ на живота на нашето време“. Думите на Кубелка и в двата цитата до голяма степен казват всичко за това защо е толкова важно съществуването на

независимото кино във всичките му разновидности и каква е неговата роля като алтернатива на индустриалното, студийното, субсидираното от различни институции с различни цели. Без никакво съмнение в тези 99 процента Кубелка включва и филмите на най-големите автори, на гениите на киното, вероятно откривайки в тях мощните импулси на егото, които ненаситно търсят форми и пътища да се самоизразят, да изградят свой собствен свят и в процеса на това търсене всъщност напълно се отказват от първичното, но може би и най-великото призвание на киното – да улавя и запазва образа на живота такъв, какъвто е, да „мумифицира“ реалността, за да я запази за бъдещето, по израза на Андре Базен.

Свикнали сме да наричаме „независими“ само и единствено филмите, създадени извън големите студия – например филмите на Джон Касаветис, Копола, Тарантино. Книгата на Александър Донеv обаче разширява това понятие, включвайки в него и любителското кино, видеоарта, експерименталното/алтернативното кино. Това става ясно още в самото начало на монографията, именно с подробното разглеждане на възгледите и работата на Петер Кубелка. Очевидно австрийският кинематографист разбира и приема маргиналното кинотворчество като някакъв тип „кинофолклор“ и съвсем естествен е призивът му този своеобразен кинофолклор да бъде съхраняван, картотекиран и проучван. В България процесът по събирането на подобни материали не само не е започнал, но едва ли и някога ще започне. А вероятно би било повече от интересно да можем да надникнем в архивите на кинолюбителските клубове в България от времето на социализма и след това или пък в личните архиви на кинолюбители (самата аз съм виждала такива, очарователни в своята безхитростност и непосредственост), запечатвали различни важни събития от живота на своята общност през годините – това са късове живот и късове време, нережисирани, неподправени, безценни. Определено мисля, че макар да не е издигнат в лозунг – липсата на лозунги е още едно респектиращо достойнство на книгата на Александър Донеv – призивът да се започне едно такова издирване и проучване на любителските киноархиви в цялата страна присъства невидимо в цялата монография.

Още в самото начало – в двете си въведения – „Картографиране на филмовата неопитоменост“ предлага задълбочен и обстоен анализ на самата природа на независимото кино в различните му форми и проявления, както и на специфичните му за различните територии характеристики, като се фокусира най-вече върху европейските независими и алтернативни филмотворчески практики. В първата част на изследването, озаглавена „Ареали на филмовата неопитоменост“, и по-специално в нейната първа глава – „Аматьорството и неговото въздействие върху филмовата култура“ – авторът осъществява мост между най-общо казано традиционната филмова култура и тази, която е обект на неговия интерес – независимата в най-широкия смисъл на думата, която по дефиниция е непозната, неизследвана, несистематизирана, неутвърдена. В тази връзка е добре да си припомним факта, че всички пионери на киното всъщност са аматьори, които в крачка се учат да работят с новото техническо изобретение, наречено „кинематограф“, в крачка търсят и намират своя начин на изразяване чрез него, изработват някакви професионални стандарти. По-късно революционерите от Новата вълна – Годар, Трюфо и другите – също до голяма степен са аматьори, учили се на кино в киносалона на Френската синематека, а не на скамейката на някой киноуниверситет. Аматьорите в историята на киното са всъщност големите откриватели, които не се страхуват от драконите, пазещи непознатото и новото без значение, че точно упоменатите по-горе веднага биват легитимирани от ярко и шумно заявения си авторски стил, от фестивалите, от филмовите критици.

Теоретичният фокус върху естетическите особености на аматьорското и авангардното кино и осмислянето на влиянието, което те са оказали върху световната филмова култура, са сред най-съществените приноси на монографията на Александър Донов. Различните проявления на независимо кино у нас след 10 ноември 1989 г. – любителското кино, видеоактивизма като вид публицистика, влогърството и стриймърството като хибридни форми, родени под знака на новото хилядолетие и неговите технологични чудеса – също за първи път са обект на толкова мащабно, детайлно и цялостно киноведско изследване. И ако на някой му се стори странно, че влогърството и стриймърството по някакъв начин се

асоциират с киното, ще напомня само, че се сещам за поне два нови независими пълнометражни български филма, създадени на основата на влогове и youtube канали – „Да се изгубиш нарочно“ на Крис Захариев, който присъства в разглеждания от нас изследователски труд, и „Бай Иван“ на Николай Павлов, който не присъства, вероятно защото текстът вече е бил приключен, когато филмът е излязъл на екран. Така че киното и дигиталните технологии се сляха отдавна и техните отрочета са много и най-разнообразни. В „Картографирането на филмовата неопитоменост“ можете да се запознаете с най-популярните от тях и това също е един от важните приноси на монографията.

Във втората част на книгата, озаглавена „Независимо българско игрално кино“, Александър Донев до голяма степен изкупува греховете, или хайде да ги наречем пропуските, на родната кинокритика, като поставя във фокуса на вниманието си цяла върволица от филми, създадени извън системата за институционално финансиране, за много от които никога никога не е давал каквато и да било професионална оценка или дори отзив, без значение положителен или критичен. Дори филмите на Ники Илиев, някои от които са със сериозен зрителски успех, са тотално пренебрегнати от кинокритиците и са оставени в ръцете на киножурналистите. Други кинотворби като „Източни пиеси“ на Камен Калев и „Сестра“ на Светла Цоцоркова например са с престижни фестивални участия и награди и това, както и фактът, че авторите им са утвърдени имена, познати в киносредите у нас, като че ли автоматично ги прави достойни за рецензии. Макар че също не се впуска в типично критически анализи и рядко се ангажира с оценка, Александър Донев отделя място на всеки един от независимите филми, създадени след 1989 г., без да си дава право на избор. Изчерпателност, която превръща монографията му и в своеобразна енциклопедия на независимото кино у нас за въпросния период.

Българската кинокритика е длъжник на родната публика по отношение на независимите филми, които в по-голямата си част са системно пренебрегвани. Нещо повече – споменатият по-горе „Бай Иван“ дори се превърна в нещо като табу. Само отделни киножурналисти се осмелиха да пишат за него. Професионалните критици го наказахме с мълчание, както се изрази моя позната. Ако обаче претендираме, че нашата роля е

да култивираме добър вкус за кино у публиката, това без съмнение изисква да посочваме – аргументирано, разбира се – и лошите примери, а не да ги игнорираме. Както стана ясно, стратегията „възпитание чрез мълчание“, ако мога така да я нарека, не работи, защото и с нашето мълчание „Бай Иван“ направи боксофис удар от 530 хиляди лева – сума, с която далеч не всеки финансиран от НФЦ или друга институция филм може да се похвали. Като казвам далеч не всеки, имам предвид – много малко. Затова пък да кажем за филма на Ивайло Христов „Страх“ (с държавна субсидия), определян от мнозина като стойностна, талантлива и смислена кинотворба, писаха поне десетина колеги. Така или иначе публиката не направи опашки пред касите, за да го гледа, отново без въобще да се интересува от нашите текстове. Явно връзката ни с българския зрител отдавна и безвъзвратно се е разпаднала и между него и нас зее бездна като драконова паст. В този смисъл изследователският труд на Александър Донеv се опитва да хвърли мост над бездната и определено не се страхува от дракони.





КУЛТУРЕН АФИШ: ДЕКЕМВРИ 2022

АНАСТАС ПУНЕВ

За всеобща радост Киномания продължава и през първите дни на декември, като класическата селекция от филми не спира да е все така актуална с „Теорема“ на родения преди точно един век Пиер-Паоло Пазолини. Шедьовърът за внезапната поява на тайнствен гост (Терънс Стамп) в дома на буржоазно семейство от Милано, който прелъстява всеки един от тях и оставя след себе си разруха, и до днес продължава да се тълкува както като политическа, така и като религиозна алегория, без да сме сигурни какви са действителните намерения на режисьора.

Известно рекламно изречение за „Теорема“ гласи, че в него има 923 думи, но те казват всичко, и това е съвсем вярно. Филмът формално се разделя на три много осезаеми части – пристигането на госта, изповедите на всеки член на семейството за неговия ефект върху тях и пагубното отражение, което той оставя след напускането си. И докато в първата и третата част филмът се развива мълчаливо, на гребена на намигването, средата му служи като акт на върховна споделеност, която би се сторила прекомерна на мнозина. В нея с манифестен плам се разкрива цялата класова критика на Пазолини – срещу изчезването на сакралното в модерното общество и срещу фалшивите йерархии, които

изглеждат стабилни, докато не се появи една освобождаваща, но и по необходимост разрушителна фигура.



ТЕОРЕМА (1968, РЕЖИСЬОР ПИЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ)

Когато го питат за заглавието на филма, италианецът отговаря противоречиво, че теоремата е сама по себе си мистерия. Всъщност теоремата е видима в структурата на филма, която подхожда към членовете на семейството изцяло научно – без да се интересува от техните имена, а от ролите, които са избрали да играят, като „случаят“ на всеки от тях е описан клинично, в много ясна последователност и с още по-ясни препратки към буржоазните им ритуали – бащата индустриалец, майката домакиня, дъщерята с Едипов комплекс и кастрираният син. Животът, който са избрали да живеят, не е техният, а този на обществените очаквания към тях, и затова той няма как да бъде изживян правилно.

Дали неочакваният гост спасява или по-скоро съсипва семейството от този грешен живот, е предмет на вълнуващата мистерия на филма, заради което можем да гледаме на фигурата му едновременно като на

Бог и като на дявол, но при всички положения като религиозно проникновение. Тази религиозност, видима в съзерцанието към нечовешката му красота и в липсата на необходимост от обговаряне, или дори показване на прелъстяването, спасяват филма от всякакво морализиране. А реалният двигател на действието са вътрешните мисли на героите, което е един от най-висшите пилотажи в киното.



ТЕОРЕМА (1968, РЕЖИСЬОР ПИЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ)

Драмата на Пазолини, която го следва като проклетие до момента на трагичната му и все още неразгадана насилствена смърт, е неговата неприспособимост към нито една социална група. „Теорема“ е образец за тази негова горда самота. За комунистическата партия, чийто член все още е (а впоследствие е изключен и съден), филмът е изпълнен с прекалено съчувствие към буржоазията; католическата църква, която също е негов духовен дом, отлъчва филма като скандален, а за либералната интелигенция, превърнала Пазолини в идол, е необяснимо как отявнен хомосексуалист като него може да бъде толкова критичен към свободната любов тъкмо в края на 60-те. „Теорема“ обаче предупреждава, освен всичко, и за рисковете от комодификация на тялото, видими и до днес.

Друго интригуващо декемврийско събитие е програмата Черно-бяло кино в Дом на киното, организирано от Гьоте институт. Да гледаш „Западен фронт 1918“ на Пабст или „Куле Вампе“ на Златан Дудов в дигитална версия и с професионален коментар е уникално изживяване, но третата прожекция от програмата е дори по-интересна, защото става дума за „М“ на Фриц Ланг.



М (1931, РЕЖИСЬОР ФРИЦ ЛАНГ)

„М“ е филм, който стои смущаващо оригинално 90 години след премиерата си. От сегашна гледна точка е лесно да го приемам за оракул на идващия нацизъм, но ако се пренесем мислено в началото на 30-те, истински впечатляващото е, че става дума за революция в киното, дала освен всичко друго, начало на жанра, който ще бъде наречен филм ноар. Режисиран едва четири години след появата на звуковото кино, „М“ съдържа първата гениална употреба на звука като изразно средство. Никой не би могъл да запази същото отношение към познатата мелодия от „Пер Гинт“ на Григ след сцените, в които серийният убиец и педофил (Петер Лоре) я подсвирва, преди да убие поредната си жертва. Не по-малко подлудяваща е тишината, която се стеле в голяма част от филма като клаустрофобичен близък на мрака, естествен декор на призрачните

улицы на Ваймарска Германия. Ъглите на камерата, които са предназначени във всеки един момент, носят нещо крайно деформирано и готическо, познато единствено от най-бурните кошмари.

Предвид техническите възможности на киното към този момент Ланг буквално прави от нищо нещо, като с минимални средства развива многопластов образ на убиец-психопат, чиито престъпни актове никога не са показани на екран и това създава още по-тревожен ефект. Освен че е участник в Първата световна война и наблюдава отблизо процесите, довели до раждането на нацизма, режисьорът изследва дълго време психологията на серийните убийци, увеличили се рязко през 20-те години в Германия, и дори включва в актьорския състав истински престъпници в опит да предизвика интерес към една срамна за цялото общество тема. Резултатът е, без да оправдава своя протагонист, той успява да го представи и като жертва на по-сложните властови динамики на обществения линч, който възплава същата извратена античовечност и липса на емпатия. В това отношение особено помагат детското лице и странната осанка на Лоре, сам по себе си твърде интересен образ на времето си.

Водещият мотив на филма е усещането за параноя, което пронизва цялата история на немския експресионизъм и може да бъде видяно още в „Кабинетът на доктор Калигари“ десет години по-рано. Убиецът се намира в нещо като паноптикум – през цялото време е наблюдаван от обществото и се опитва да избяга, без да е наясно кой точно подозира за престъпленията му. Поразително е колко могъща е жестокостта на тълпата, която поема нещата в свои ръце и се саморазправя с него в „шоу процес“, прогнозиращ с абсолютна прецизност бъдещото разбиране на нацистите за правосъдие. Точно тази проникновеност е дала повод да говорят за Ланг като за единствения човек, от когото Гьобелс се е страхувал. Дори за водещия пропагандатор на Хитлер е било очевидно, че няма друг автор, който да борави толкова умело с всички налични инструменти на киното, за да постигне максимално психологическо напрежение, запазило се толкова години след премиерата на „М“.



БАЙ ГАНЮ (1922, ВАСИЛ ГЕНДОВ)

Не на последно място, през декември ще има още една „брадата“ премиера и това е прожекцията на „Бай Ганю“ на Васил Гендов, който ще бъде показан за първи път с оригиналните си междукадрови надписи 100 години по-късно. Обявеният за най-дълъг съхранен филм на бащата на българското кино е колкото киноманско, толкова и историческо събитие, тъй като е предшествано от изследователска работа, за която също ще може да се разбере повече на прожекцията. А без чувство за памет не може да има съпротива.

„Теорема“ може да бъде гледан на 2 декември от 18:00 ч. в Люмиер.

„М“ може да бъде гледан на 10 декември от 16:30 ч. в Дом на киното.

„Бай Ганю“ може да бъде гледан на 7 декември от 18:30 ч. в Одеон.





ГАЛЕРИЯ: ВСИЧКО Е ЛЮБОВ

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ФИЛМА *ВСИЧКО Е ЛЮБОВ* С РЕЖИСЬОР БОРИСЛАВ ШАРАЛИЕВ И СЦЕНАРИСТ БОЯН ПАПАЗОВ.









СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ВСИЧКО Е ЛЮБОВ

ВСИЧКО Е ЛЮБОВ: СЪПРИЧАСТИЕ

Тръгвам към филма, а повече от всякога не ми се посяга към професионалните „инструменти“. Достатъчно е, мисля, само да напомня, да подсказва, да апелирам той да бъде видян, а ако това вече се е случило, да извикам в паметта, в представите студа и отчаянието на онова момче, което трепери до мозъка на костите си и се чувства като първия и последен човек на този свят. При гледката на неговия злощастен маратон немеем в страх и състрадание.

Още в началото бързо се разбира, че режисьорът Борислав Шаралиев и тук ще постъпва не толкова като режисьор-психолог, колкото като режисьор-критик и моралист. Това не е инертна вярност към установени правила, автоматизъм на характера, а избор на случая, на сценария според личната позиция в изкуството, в съответствие със стила. В името на това съответствие при работата си със сценариста Боян Папазов е придвижил драматургията по-близо до „законите на материала“, в духа на суровата му природа.

Героят на филма – Радослав (Радо) е в трудововъзпитателно училище. Макар и действието да не се развива в съдебно-следствена форма,

истините се извеждат като при процес в съдопроизводството, без меки психологически преходи, без детективски подробности и тайнствени обстоятелства. На редица места своеобразието на ситуацията се поглъща от схемата на обстоятелството, характерът – от типа, а сложните отношения -- от простото противоречие между доброто и злото. И любовта на двамата – Радо и Бени – макар да има свое самостоятелно място, вътрешно съдържание, повече, отколкото във всеки друг филм на Шаралиев, пак, може да се каже, по социологичен принцип придобива истинския си смисъл в отношение с окръжаващата я действителност.

Истината, която се изгражда във филма, е процесуална, логическа, строга, но тя заразява, възприема се горещо. А знаем, заразителността в изкуството се определя от искреността на твореца. Става дума не за искреност като непосредствена емоционална и психическа проява, а като категория с принципно продуктивно художествено значение. Тя изразява познавателно-етичната позиция на авторите към онова, което изобразяват, влиза във филмовата тъкан при определяне на смисловите ударения, в ритъма на тяхното изразяване, в интонациите. Тук реалността е представена във формите на самата реалност, запазен е езикът на улицата, жаргонът, превърнат в „експресивна лексика“, избрани са актьори, които до голяма степен носят (за съжаление не всички еднакво) концентрирана биография, „типаж“, а там, където е „дал бог“ и „мълнията на индивидуалността“, както при дебютанта-изпълнител на главната роля Иван Иванов.

На искреността – можем да я наречем още отговорност, активност на позицията – филмът дължи силата си и опрощението за артистичния си аскетизъм. Тя създава единството на гледните точки, предизвиква напрегнато, ревностно изпълнение. Отношението на авторите ни води повелително към етичната ориентация на героите, избистря полемичните им настроения, сочи точните адреси, определя нравствените присъди.

Предисторията на драмата е обяснена чрез един „семеен модел“, някаква най-обща представа за домашните работи, но тя се оказва достатъчна, за да ни изведе към първото съждение, което меко може да

бъде изразено с афоризма: „родителите са яли кисело грозде, а на децата зъбите им скриптят“. Най-строга морална квалификация получават бащите: те сами са избрали да бъдат далеч от децата си и сега са наказани с лишаване от правото да присъстват при обсъждане на последствията. После, майката на Радо. Заради това, че в интерес на своето кривогледео щастие скъсва най-яката връзка с човешката материя – майчиния инстинкт. Значи майчинството не е „в кръвта“, то също трябва да се изгражда в етажите на съзнанието, в поведението... Какви „прости истини“ ни напомня този филм; от онези, дето най-често забравяме.

На подсъдимата скамейка застава и майката на Бени – жена с ненакърнимо чувство за превъзходство и самоуважение, която с висока образованост и хладна съобразителност контролира пътя на дъщеря си. Интелигентна на вид, ненаучила основния етичен принцип, че към човека, към всеки човек се тръгва като към равен.

Филмът не ни кара да се съмняваме в институциите, тези необходими нравствено-правови установки, той не оспорва статута на формите, спасително-задължителни за обществения морал, а само ни предупреждава, че високата и най-трудна мисия да се създава вяра у дълбоко разочаровани хора, да се превъзпитават оскърбени и опорочени души, не бива да се измества от механиката на хладни правила.

В този филм няма нарочно негативен „фон“, не се спекулира с „черното дихание“ на „неблагодарния сюжет“. Отговорността, вината и критиката са дефинирани, конкретни.

Тук дори при най-малкото отстраняване от екранната картина, от силно вълнуващия ни разказ идва ред да се запитаме и ние, зрителите, къде е нашето място върху ясното като шахматна дъска пространство на филма. Все някъде сме, нали? Какво е нашето участие в жестокостта към Радо и в драмата на Бени?

Ще сгреша, струва ми се, всеки, който помисли, че тук като в сантиментална повест порицават едни и опрощават други. Авторите на този филм не са разнежени покровители на оскърбени и беззащитни. В тяхната на пръв поглед като че ли лишена от психологически анализ творба се изследва отговорността, а значи, и вината на всеки и на

всички. Включително на Радослав и Албена. Тяхната вина е трагическа, „вина на невинни“, и все пак...

Тук става дума за провинения от два различни „реда“, от два концентрични кръга: веднъж според вината към Радо и Бени, а заедно с това според прегрешенията на всички пред любовта. Любов тук е синоним на човечност. Тази любов, която формира човека през целия му живот, дава му чувство за „ценност“: другарство, нежност, възпитание, съвест, справедливост, прозрение... Като всяка духовна категория, и тази се изплъзва от определение, но не и от възприемане. Тук няма миг за отдих, няма вчера и утре, всеки жест в момента се превръща в реална животворна или убиваща сила. Такъв е обобщаващо максималистичният смисъл на заглавието – не съучастие е нужно, а пълно разбиране; авторовата позиция е по-мощна от апела за „по-хуманни методи във възпитанието“ – обществото трябва да види свои чеда във всички, които се нуждаят от закрила и утеха!

Тази тотална реакция към героите и събитията придава на филма високо, принципно значение. Така той престава да бъде разказ за живота „от другата страна“, съдбата на Радо престава да е „частна“ и се превръща в случай, интимно свързан с всеки от нас.

(със съкращения)

Вера Найденова

в-к „Народна култура“, 1979 г.

* * *

КИНОКРИТИКАТА ЗА ФИЛМА „ВСИЧКО Е ЛЮБОВ“

„Първото чувство на двама юноши, безогледно потъпкано от по-силната родителска власт – по сюжетната схема това би могло да бъде и една мелодрама, ако филмът не беше социален. Срещат се не просто двама младежи, които естествено се привличат. Те двамата, и когато са най-близки, са на огромно разстояние. Не само на полюсите на социалната „скала“. Полюсни са като че ли и техните нравствено-етични „групи“: момчето е израснало в онзи тип „заведения“, където все още по стара, жестока инерция наричат детето „малолетен престъпник“, учи в онзи тип надзиравани училища, които неудържимо подтикват към свобода, от които постоянно се бяга. Сложно е да се обясни емоционалната сила на любовта, която случайно възниква при едно от поредните бягства. (...)

Режисурата поставя индиректно въпросите. Тя използва поетичните резерви на самата любов – за своята косвена критика. Лиризмът на чувствата, свободата на общуването, радостта от безусловната близост и влюбеност, разпространена не само върху другия, но като светла доброжелателност и върху целия свят, заедно с естетическото преживяване на изображението, „всичко“, което е „любов“, поражда усещането за някаква липса, за нещо, което не достига в нашия реален живот. (...)

Като сгъстява значенията, филмът постепенно разкрива заглавието си, вътрешната си тема. Всяко излъчване на живот е любов. Когато цялото общество дорасне да възпитава едно дете, тогава ще се стопи ледът, хората ще се обърнат един към друг, всичко ще бъде любов. Тогава, сред общата радост, ще бъде разрушен възпитателният дом. В драматургичния пласт на филма темата за любовта достига до философски обозначения. В този пласт има повече условност, обобщаващи средства: строга сюжетна структура, твърди повествователни жалони, драматическо напрежение, характери, силни чувства, динамичен ритмически ход, интонации, много по-високи от тези в живота... Една по-обобщена картина за положението на човека в света, която не губи своя автентичен характер и социален смисъл.

Режисурата предпочита един свят реален, а не кинематографически построен, тя разработва битово-социалния и лирическият план на сценария, върви към обобщения чрез неповторимата индивидуална драма, създава социално-конкретен филм – по-фабулиран, по-психологически, по-емоционален.

Младите изпълнители в центъра на филма решават трудни актьорски задачи. Те трябва (...) да играят образи пронизани от „силовото поле“ на своята социална среда, не „идеология“, а светоусещане, жизнено самочувствие – по-емоционални реакции идващи от глъбинни структури, те трябва да „съобщят“ действителните причини, от които умира една любовна история.

Филмът „Всичко е любов“ е свързан не с настоящето, а с бъдещето на нашето кино. Затова почти символично е, че той е резултат на майстори на това кино и на млади таланти – т.е. той е израз на събраните му, съсредоточени сили.“

Маргарита Николова – „Всичко е любов“

сп. „Нови филми“, 12/1979, с. 9-12

* * *

„Въпреки сантименталното си заглавие „Всичко е любов“ на Борислав Шаралиев е силно социално свидетелство за тийнейджърските проблеми и младежката престъпност в днешна София. Някои критици смятат, че той заслужава да участва на фестивали, след като, според репортажи, се е разминал на косъм със състезателната програма в Берлин. „Всичко е любов“ ни представя Иван Иванов в ролята на добро „лошо момче“, което се държи предизвикателно и непрекъснато разкарва насам-натам своите другари. Но когато попада на приятелка от заможно семейство, която го обиква и разбира, той се предава на най-дълбоките си чувства. Добавете към това проблема, че е самотник в едно общество, което публично

заявява социалните си отговорности и ще получите пряк въпрос, поставен от българското кино.

Критичните точки във филма са отношението на служебните лица и възрастните, които гледат на момчето като на роден неудачник. Макар че има хора, които му предлагат помощ и се опитват да разберат проблемите му, бременността и последвалият аборт на приятелката му са онова, което го разтърсва из основи – той избягва от поправителния дом и пристига, премръзнал и изтощен, пред дома й.

С добра актьорска игра като положителен актив, на „Всичко е любов“ му липсва само остър край, за да бъде победител.“

„All is Love“ by Ronald Holloway

„Variety“, CCXCIX/6, June 11, 1980, p. 28

(Филмът е рецензиран на фестивала в Кан, където е показан на пазара на 11 май 1980 г.)

* * *

Боян Папазов е известен с игралните си филми „Всичко е любов“ и „Една жена на 33“, но той е автор и на повече от дузина пиеси. Те са превеждани в Англия, Франция, Германия, Полша, Унгария, Словакия и Македония. След 1990 г. всичките му пиеси са били номинирани и са получавали награди „Икар“ и „Аскеер“, а Голямата награда на Националния конкурс за българска драма „Иван Радоев“ Боян Папазов получава три пъти – през 2007, 2013 и 2017 г. През 2015 г., по повод 100-годишнината от раждането на българското кино, Българската национална телевизия направи допитване сред многомилionната си аудитория – кои са 100-те най-добри български филма. Сред тях бяха „Всичко е любов“, „Дом за нежни души“, „Летало“ и „Една жена на 33“. И четирите филма са по сценарии на Боян Папазов, а „Всичко е любов“ беше класиран на 6-та позиция сред първите 10, потвърждавайки, че в колективното съзнание това е един от най-любимите български филми.

ДУМИ ЗА МОЯ ПРИЯТЕЛ

Запознах се с Боян Папазов през 1978 г., когато Борислав Шаралиев ме взе като втори режисьор в своя филм „Всичко е любов“. Наскоро бях завършил ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“ в първия випуск по „Кинорежисура“ (1973 – 1978), воден от Христо Христов.

„Всичко е любов“ е първият самостоятелен сценарий на Боян Папазов, истинско попадение за съвременен филм. 70-те години бяха епохата на Георги Мишев, неговите филми бяха еталон за публиката. „Всичко е любов“ направи крачка напред в силно оспорваната територия на „малката правда“. Може да се каже, без смокиновото листо на „езоповския език“. Боян беше направил страхотно проучване на ТВУ-тата. Направо ми се отвориха очите. Не съм очаквал, че нашият „светъл живот“ е изтъкан от такива сенки.

В продукцията на „Всичко е любов“ Шаралиев беше се обградил с млади хора. Дебютанти бяха операторът Стефан Трифонов, актьорът Иван Иванов и всичките момчета около него. За Янина Кашева беше втори филм, но и тя, милата, имаше притеснение, когато трябваше да участва в „голата“ сцена. А Иван Иванов, който после стана секс-символ и истинска звезда, изпадна направо в ступор. Наложих се двамата да свикнат един с друг и прекратихме за малко снимките. Правихме купони, студентски разговори до сутринта...

Абревиатурата ТВУ, трудово-възпитателно училище, беше слабо известна. ТВУ не бива да се бърка със затвора в Бойчиновци за непълнолетни престъпници. В ТВУ се превъзпитаваха малолетни и непълнолетни без присъди, за леки нарушения. По заръка на Шаро обиколихме с оператора Стефан Трифонов няколко ТВУ-та, за да търсим „лица“. Първоначалната идея беше във филма да участват само „натуршчици“, момчета от този закрит за външни очи свят. Няма да забравя как в село Керека, Габровско, едно десетгодишно момче, което

снимахме, инстинктивно се сви с ръце над главата. Операторът беше посегнал да го отмести малко от силното слънце. Горкото, то очакваше удар. В село Славовица, Плевенско, беше единственото училище със строг режим и въоръжена охрана. Карцерът за нарушителите на реда и заловените бегълци беше нашарен с невероятни надписи и рисунки. Шаро веднага хареса училището за снимки. Отидохме с черна волга, изкарала службата си в УБО. Шаралиев беше народен представител. Водеше ни другарят М., нач.-отдел „ТВУ“ в Министерството на народната просвета. Двамата дълго обсъждаха бъдещите снимки с ръководството на училището. Докато зяпах наоколо, към работилниците под строй отиваха ученици с опърпани работни дрехи, водени от възпитател. Източиха се и две стада с прасета, подкарвани с пръчки от по-малки деца. Началниците дойдоха при колите, но кой знае защо продължихме да чакаме. Беше пусто. Би звънеца, по прозорците на сградата се залепиха десетки лица, но никой не излезе навън. Изведнъж отнякъде изскочи малка група. Носеха две големи касапски тави с прясно заклани прасета. Шофьорът скокна да постеле вестници в багажника. Шаро не изглеждаше никак доволен, хвърли ми изпитателен поглед и сви някак извинително рамене. Запечатало ми се е как ръководството на ТВУ-то угоднически се въртяха около посетителите от София. (После научих, че със свинете училището се самозадоволявало.)

Когато дойдохме отново за снимките, карцерът беше белосан, работилниците изчистени, прозорците – измити, дупките в оградата – поправени, а всички ученици в нови униформи. Шаро беше бесен. Добре, че имахме фотоси. Почна се трескаво изписване на стените, патиниране на портала, оградата, събиране на износени дрешки за масовката. Шаро направи инспекция – държеше фотосите и сверяваше дали възстановките съвпадат с автентичните графити по стените в карцера.

Една смешка с Шаро. Продукцията се настани в плевенския хотел „Ростов на Дон“. По традиция след първия снимачен ден се правеше банкет за колектива на филма. В ресторанта имаше и няколко „наташки“, така им викаха. На сутринта в хотела дойде оперативно-следствена група и всички мъже от продукцията се строихме във фоайето. Наредиха ни в полукръг, една жена почна да върви покрай нас и изпитателно да ни

оглежда. Била подала жалба в милицията, че през нощта е била изнасилена от мъж от филмовия екип. Шаро беше в центъра на полукръга, стърчеше над другите, авторитетен, строг. Като стигна до него, жената се спря, почна да го гледа и каза: „Този“. Ние избухнахме в смях. Един цивилен отиде при нея и я дръпна: „Достатъчно!“.

Напомням, че филмът „Всичко е любов“ беше спрян.

Шаралиев нарочно ме извика да присъствам на „мини-съвета“, за да видя и се уча – как тогавашния „кино-елит“ едно говори в заседателната зала, а друго в коридорите. Генералният директор на ДСО „Българска кинематография“ др. Никола Ненов спря филма, понеже съдържа недопустими отклонения от „Голямата правда“. Скоро след спирането на филма в Киноцентъра беше организирана закрыта прожекция, в събота, в неработен ден. Паролата за милиционера на пропуска беше „Всичко е любов“. Още преди уречения час пред спуснатата бариера имаше вече петнайсетина коли, докарали важни особи, които трябваше да вземат отношение. Между другото, половината зрители бяха деца на висшата номенклатура, любопитни да видят спрян български филм. След прожекцията поетът Димитър Методиев, съветник на бай Тошо, дръпна Шаралиев и, заваляйки по особен начин думите, му ломотеше: „Браво, Шаро, чудесен филм си направил. Само малко трябва да го пооправиш, ние в това време пък ще оправим ТВУ-тата. Радвай се, че твоят филм става повод за една реформа“. Шаралиев поокръцка и изхвърли някои кадри. Но най-гадното при цензурните поправки беше подмяната на реплики. Според артикулацията на актьора или актрисата. Изразът „червена буржоазия“ не се поддаде на смяна и падна целият кадър, но в друг кадър репликата „Остави я, мацка от буржоата“ я заменихме с „мацка от центъра“.

Филмът беше пуснат на екран след седем месеца, малко преди новата 1979 година и остави своята ярка диря, но ТВУ-тата не бяха пипнати. Не вярвам някой и да си е мислил да ги реформира.

Огнян Гелинов

Текстът е публикуван в книга-сборник с четири сценария на Боян Папазов – „Всичко е любов“, издателство „Жанет 45“.

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

ВСИЧКО Е ЛЮБОВ

*Сценарист Боян Папазов,
Режисьор Борислав Шаралиев*

1976



списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване