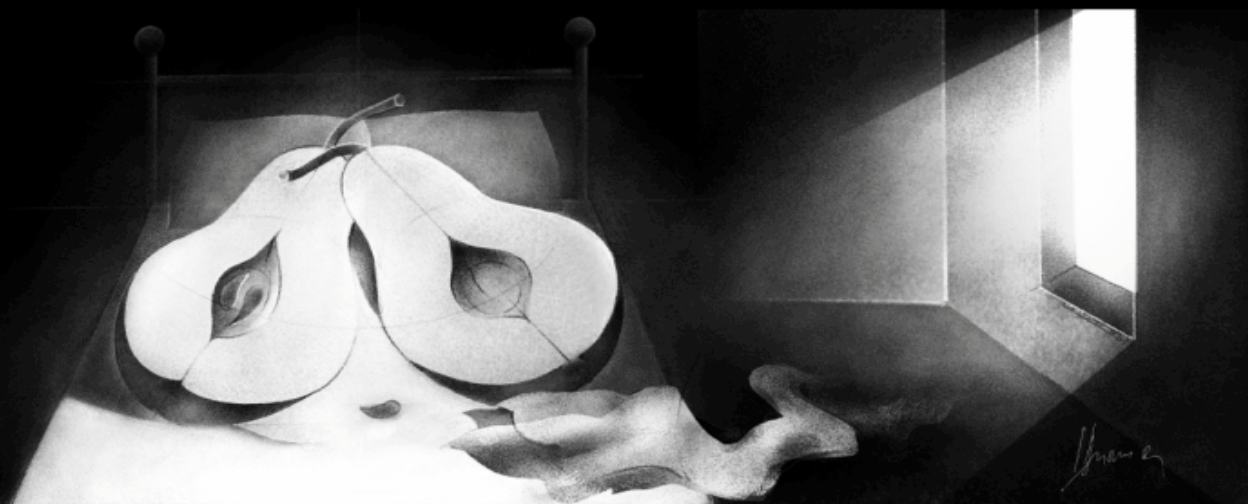


списание  
**КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване

01/2023



## 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 / ЯНУАРИ 2023

### СЪДЪРЖАНИЕ:

МОНТАЖЪТ: 1922 – 2022 /ЧАСТ ПЪРВА/ – ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ / 6 стр.

ПРАЗНИК НА БЪЛГАРСКОТО КИНО – ПЕТЯ АЛЕКСАНДРОВА / 23 стр.

ЕТЮД ВЪРХУ ТВОРЧЕСТВОТО НА ИВАН ПАВЛОВ – ВЕРА НАЙДЕНОВА / 28 стр.

„ЯНУАРИ“. ФИЛМ. СЪНОВИДЕНИЕ – ЛИЗА БОЕВА / 44 стр.

ВЪЛО РАДЕВ НА 100 ГОДИНИ / 49 стр.

ЛАТИНО КИНО – БОРЯНА МАТЕЕВА / 59 стр.

ЗА ВРЪЗКАТА ЗРИТЕЛ – ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ – ТЕОДОРА СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА / 88 стр.

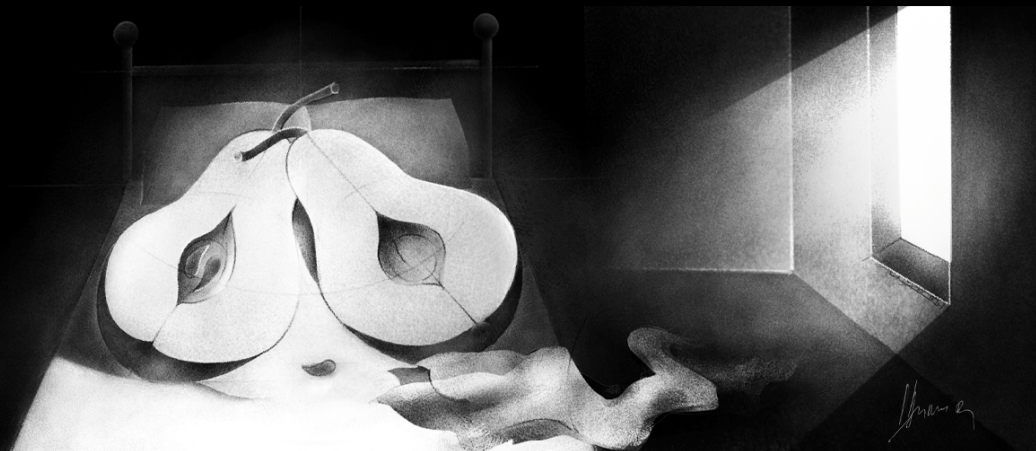
КИНОМАНИЯ 2022 – ФЕСТИВАЛ НА ФЕСТИВАЛИТЕ – АНАСТАС ПУНЕВ / 94 стр.

ХВАЛЕБСТВЕН ТРОПАР ЗА „ЛЕТОПИС НА НЯМОТО КИНО В СОФИЯ“ – БОЖИДАР МАНОВ / 101 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: ЯНУАРИ 2023 – АНАСТАС ПУНЕВ / 104 стр.

ГАЛЕРИЯ: КМЕТЕ, КМЕТЕ... / 109 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: КМЕТЕ, КМЕТЕ... / 111 стр.



© ДИМИТЪР ДИМИТРОВ – АНИМИТЕР

## ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

---

Честита 2023 година!

Всяка Нова година посрещаме изпълнени с позитивизъм, с упование и надежди, че ще е по-добра, по-успешна и хармонична. Дано! Но надеждите не се сбъдват като с магическа пръчка. Нужно е смирение, толерантност, добронамереност, креативност...

Дали човечеството/човекът днес притежава и култивира тези си качества или те са болезнен дефицит, за който вече плащаме висока цена и ще продължим да го правим в още по-драстични измерения?

През 2022 г., в края на февруари, се убедихме, че миналото, историята не ни учат на нищо – избухна войната в Украйна. Уви, с непредвидим във времето изход. Като че ли все повече ни завладяват ожесточение, нетърпимост, арогантност. Деструктивизмът никога, никого не е довел до нещо добро. Антихриста или Месията? Това зависи преди всичко от самите нас.

От разума ни да съграждаме, да сътворяваме, а не да рушим и унищожаваме. Дано през 2023 г. имаме волята, имаме мисията да го правим.

Списание КИНО започва годината с успешен старт – издаването на „КИНО АЛМАНАХ 2022“. В него концептуално са подбрани едни от най-интересните материали от онлайн броевете през годината, така че в синтезиран вид да се създаде представа за търсенията и насоките в облика на списанието. А и едва ли някой ще оспори, че общуването с книга е друго естетическо и смислено преживяване. Въпреки че сега, когато съм далеч от България, успях лично да се убедя и приятно да се изненадам от факта, че интерес към онлайн изданието КИНО, има не само сред някои българи. Срецнах и канадци, някои от които със специализиран интерес, но и такива, на които им е попаднало случайно и е предизвикало любопитството им. Наистина са малцина, но съм горда, че едно българско издание – списание КИНО – намира отзвук във виртуалното пространство по света.

В брой януари започваме реализацията на проекта, подкрепен от Национален фонд „Култура“: „Съвременното българско документално кино като отражение на реалността и авторско отношение към света и човека“ със статията на Теодора Стоилова-Дончева „За връзката зрител-документален филм“.

Проф. Вера Найденова анализира филмите на кинорежисьора Иван Павлов с „Етюд върху творчеството на Иван Павлов“. Акцент е поставен и на 100 годишния юбилей на един от най-значимите ни режисьори, Вълко Радев, а празникът на българското кино е отбелязан по необичаен начин от Петя Александрова с провокативния текст: „За успеха на българския режисьор или 24 основания да бъде обичан от зрителите“. Обзорна статия на Боряна Матеева разкрива някои особености в развитието на латиноамериканското кино и по-специално на бразилския кинорежисьор – Карлос Диегес.

В „Теоретични етюди“ проф. Владимир Игнатовски представя: „Монтажът: 1922 – 2022“ /част първа/.



„Сценарни етюди“ и „Галерия“ ще припомнят на читателите филма „Кмете, кмете...“ по сценарий на Пламен Масларов и Цветана Коларова, режисьор Пламен Масларов.

За любителите на изобразителното изкуство е студията на Калин Николов посветена на видния художник-модернист Жорж Папазов във връзка с голямата ретроспективна изложба, по случай 50 години от смъртта му.

На добър час през Новата 2023 година!

Людмила Дякова





## МОНТАЖЪТ: 1922 – 2022 /ЧАСТ ПЪРВА/

**ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ**

В архива на Сергей Айзенщайн се съхранява малка бележка, написана с ръката на големия режисьор:

*„Монтажът на атракциони – как бе измислен.*

*С(ергей) Ютк(евич) е при мен в Питер. 1922 г.*

*Обичаме думата атракцион.*

*„Освен това има моден израз... монтаж.“*

*Монтажът в индустрията. [...]*

*Нека да е „монтаж на атракциони“.*

*Той е първата ми постановка.*

*Той е първата ми статия.“*



### **СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ**

По това време Айзенщайн и Сергей Юткевич са слушатели на лекциите на Всеволод Майерхолд в Държавните режисьорски ателиета, т.е. подготвят се за работа в театъра, но мислите им се въртят не само около възможностите на сцената, вълнува ги бъдещето на изкуството. Времето е трудно, студено и гладно, току-що е завършила Гражданската война, двамата бъдещи режисьори са млади – Юткевич няма 20, Айзенщайн е на 24. Няма и кой знае какви забавления и те прекарват доста време в Луна парка. Любимо развлечение там са т. нар. американски планини – в тях посетителите се носят, като ту бързо се издигат, ту стремглаво се спускат. Днес технологията сериозно е променила тези съоръжения: сега те са огромни кръгове и спирали, по които посетителите се носят с бясна скорост на седалки по трима-четирима, пищят от радост или от страх, когато летят с огромна скорост на голяма височина, ту се издигат, ту се спускат с главата надолу... Тогава – в началото на миналия век – нещата

са били доста по-примитивни. „Ние се возехме неуморно – пише Сергей Юткевич – изпитвахме момчешка наслада от вълнуващите пропадания и излитания, крещяхме строфи от любимите ни стихотворения на Маяковски, сред грохота на количките мечтаехме за новия театър, който ще създадем. Обикновено купувахме билети не за един кръг, а за десет подред. Хората, които бутаха количките, добре ни познаваха и ни возеха много изискано и бързо. Може да се каже, че всички теории на ексцентризма са се родили на тези „американски планини“.



**КОЛИЧКИТЕ, НА КОИТО СА СЕ ВОЗИЛИ АЙЗЕНЩАЙН И ЮТКЕВИЧ.**

И продължава: „Веднъж след една такава „разходка“ отидох при Айзенщайн така разгорещен и възбуден, че Сергей Михайлович ме попита какво ми е и когато му казах, че пак съм бил на моя любим атракцион, той възкликна: – Чуй, това е идея! Дали да не кръстим нашата работа „сценичен атракцион“? Нали искаме да разтърсим нашите зрители с почти същата физическа сила, както ни разтърсва атракционът?“. Юткевич прави важно уточнение: „По-късно той промени този термин на знаменития „монтаж на атракциони“.

Тогава, точно преди век, се появява първата теоретична статия на Сергей Айзенщайн, заглавието е: „Монтаж на атракциони“, текстът все

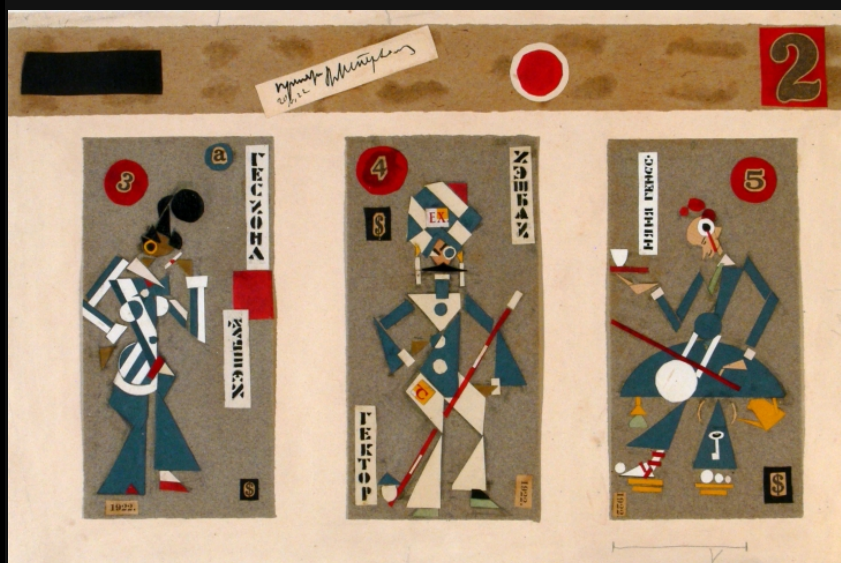
още е изцяло свързан с театъра. Айзенщайн мечтае за спектакъл, комбиниран изцяло от отделни агресивни моменти, които често нямат нищо общо със замисъла на драматурга, те трябва, както пише той: „да подлагат на сетивно или психологично въздействие, опитно проверено и математично пресметнато с оглед на определени емоционални разтърсвания на възприемащия...“. Това доста сложно, напълно в духа на времето обяснение, подсказва намеренията на автора, той е убеден, че може да гради сценично зрелище от отделни, често произволни елементи, които нарича „атракциони“ (както става ясно, той заема думата от начина, по който в Русия наричат различните забавления в Луна парка). Наистина го прави в постановката на „И най-мъдрият си е малко прост“: превръща пиесата в цирково представление, в което, освен имената на героите, няма почти нищо общо с оригинала на Островски, репликите в него са злободневни, свързани с конкретната политическа ситуация по онова време в Русия и извън нейните граници.



**СЕРГЕЙ АЙЗЕНЩАЙН ПЕРЕД АФИША НА СВОЯ ПОСТАНОВКА**



Според Айзенщайн тези елементи, от които се гради спектакълът, трябва задължително да са „атрактивни“, т.е. максимално въздействащи върху възприемащото съзнание. Трябва да отбележа още нещо важно в първата теория на Айзенщайн, което ще е валидно не само за театъра. Той внася нещо напълно ново в естетиката на сценичното зрелище, за него всички изразни средства, с които разполага режисьорът в театъра, са равностойни и еднакво значими. Можем да формулираме неговата мисъл с едно изречение: „Монологът на Ромео е не по-важен от цвета на трикото на балерината“, т.е. той изравнява от гледна точка на крайния ефект присъствието на всеки един от моментите в зрелището. Нещо, което е трудно осъществимо в театралната практика, на сцената тези елементи: текстът, който произнасят актьорите, мизансцените, декорите, костюмите, материалното и музикалното оформление и т.н., са твърде разнообразни и с различна тежест в спектакъла, но идеята на Айзенщайн е ясна: абсолютна хармония на изразните средства на сцената. В киното нещата са различни: там режисьорът разполага с отделни елементи – кадри, от които съставя бъдещия филм, в тях всичко: актьорите, средата, декорите, костюмите са предварително заснети, т.е. отчуждени и непроменими, авторът на бъдещия филм може свободно да борави с тях. Логично „сценичният атракцион“ преминава в киното заедно със своя автор и се превръща първо в „монтаж на атракциони“, а след това просто в „монтаж“.



**КОСТЮМНИ СКИЦИ КЪМ ПОСТАНОВКАТА НА ВСЕВОЛОД МАЙЕРХОЛД „КЪЩАТА НА РАЗБИТИТЕ СЪРЦА“ (1922)**

Защо Айзенщайн използва тъкмо тази дума, а не други: „композиране“, „съчетаване“ или просто „рязане“, като в много други езици, (английският термин „cut“ или немският „schnitt“ се използват и до днес; в английския много често се използва и editing, което е по-скоро „редактиране“, а „монтаж“ там присъства предимно в теоретичната литература). В случая с Айзенщайн „монтаж“ е провокация. Той е от най-лявото крило на авангарда, а в авангарда обичат провокациите и скандалите. Затова той напълно преднамерено използва френски технически термин, който се употребява, когато се сглобява строително скеле или въобще при производството на каквото и да било устройство или машина, независимо дали става дума за автомобил, прахосмукачка или космическа ракета. Лоте Айснер, която е сред най-големите познавачи на авангарда, обяснява, че основното желание на неговите представители е въобще да се премахне изкуството, съществувало дотогава. В онези години и младият Айзенщайн е искрено убеден, че „изкуството е не само лъжа, не само измама, но и вреда, ужасна, страшна вреда“.



**АЙЗЕНЩАЙН В КОМПАНИЯТА НА ПАСТЕРНАК, ЛИЛЯ БРИК И МАЯКОВСКИ (1924)**

Представителите на авангарда не харесват старото изкуство, за тях то е прекалено психологично, свързано с неясни понятия като вдъхновение и емоции. „Наоколо – спомня си Айзенщайн – се носеше неудържим шум на същата тема: унищожаване на изкуството, ликвидиране на централния му белег – образите – заместването им с материал и документ, на смисъла му с безпредметност, на неговата органичност с конструкция.“ Новото изкуство трябва да е функционално, авангардът флиртува с науката и с нейните смайващи открития от началото на века, произведенията им трябва да са съзвучни с новата индустриална епоха. Ако днешните еколози и зелени активисти прочетат манифестите на авангарда, от ужас буквално ще им настръхне косата. В тях има радост от димящите фабрични комини, от фучащите автомобили по пътищата. Маринети, основателят на футуризма, ще заяви в един от многобройните си манифести: „За нас спортната кола е по-ценна от богинята от Самотраки!“. А авторите на „Манифеста на ексцентризма“ демонстративно твърдят: „Задникът на Шарло ни е по-скъп от ръцете на Дузе!“. Т.е. тази част от тялото на Чарли Чаплин, наричан тогава в Русия Шарло, е не само противопоставена, тя е провокативно по-високо ценена от изящните ръце на една от най-големите драматични актриси по онова време в Европа, Елеонора Дузе. Вярно, Григори Козинцев ще признае, че за първи път е видял гипсовата отливка на ръцете на голяма актриса едва в началото на 60-те години на миналия век, когато присъствал в Италия на симпозиум, посветен на авангарда и на ексцентризма, но нали е по-важна провокацията.



**ОТЛИВКА ОТ РЪКАТА НА ЕЛЕОНОРА ДУЗЕ (1858 - 1924)**



Поведението на Айзенщайн напълно се вписва в тази тенденция, той демонстративно предпочита чисто техническия термин „сглобяване“ пред други възможни варианти, които биха напомняли за старото традиционно изкуство. Но с времето провокацията ще избледнее, скандалът вече няма да е толкова важен, а смисълът, заложен в термина „монтаж“ ще се разшири и задълбочи, ще се превърне в органична теория не само как се създават произведенията на киното, но и въобще на всяко изкуство.

Някой може да попита: а имало ли е монтаж преди Айзенщайн? Разбира се, имало е, но не е съществувал терминът. Мога да кажа, че кинематографистите са били като героя на Молиер, който научил, че говори в проза, без да го подозира... Разбира се, монтажът не се е появил веднага. Тинянов даже се чуди: „Дори не са ги залепвали!“ На младите, които днес монтират с компютърни програми или на телефона си, вероятно трябва да се обясни тази сложна операция: работило се на т. нар. монтажна маса, на която са качени филмовите ролки, лентата се нарязва, краищата на отделните парчета се почистват, намазват се с лепило, затискат се със специално приспособление – дълга и бавна процедура. Така е монтирал и Айзенщайн. Той дори пише в спомените си, че тъй като е трябвало много спешно в последния момент да подготви финалната сцена на „Броненосецът Потьомкин“, се е безпокоял дали по време на премиерната прожекция отделните парчета няма да се разлепят и целият ефект от филма да се провали.

През първите няколко години монтажът не е бил възможен дори само заради размера. Братя Люмиер, и не само те, снимат по следния начин: подбират подходящ обект, поставят камерата и операторът върти ръчката, докато има лента в камерата, а тя стигала за минута-минута и половина. Този размер е преобладаващ в продължение на доста време в киното, поради което онези филми са „един кадър – една сцена“. Но дори при ограниченията на този размер се опитват да водят някакъв разказ, промъкват се наченки на монтаж.



### **ПЕПЕЛЯШКА (1899, РЕЖИСЬОР Ж. МЕЛИЕС)**

Очевидно е, че филмчетата, които продължават минута – минута и половина и с един-единствен кадър, са задънена улица. Нещата се променят, когато технологията позволява да се увеличи размерът. През първите години на новия век най-разпространените заглавия вече са до четири минути. В тях има повече сцени и се налага да се свързват една с друга. Такива са например филмите, заснети по популярни водевили, представяни тогава по панаирите. Бари Солт, известен изследовател на ранното кино, цитира един от ранните филми на Мелиес „Луната на един метър“ от 1898 г., в който се възпроизвежда негов ранен спектакъл. Състои се от три сцени, заснети директно и представени последователно без никакъв преход. Година по-късно Мелиес ще направи прочутата „Пепеляшка“, в която вече има самостоятелни, независими една от друга, картини – 12 сцени, като преходите се осъществяват с преливане, един чисто кинематографичен похват, наследен от „вълшебните фенери“, който ще се ползва в продължение на повече от век.

Хората на киното постепенно разбират, че, по думите на Цветан Тодоров, то е „машина за истории“ и се учат да го правят. Но разказът все още се оформя като смяна на отделни кадри, всеки от които е самостоятелен и със завършено действие. Едно от най-известните заглавия от онези

ранни години е филмът „Произшествието с Мери Джейн“ (1901). Състои се от няколко кадъра. В първия Мери Джейн шета в кухнята. В следващия се опитва да запали печката. Следва кадър, в който тя държи бидон с надпис „Бензин“. Последницата е взрив, а финалният кадър е надписът на надгробния камък: „Тук лежи Мери Джейн“. Специалистите подчертават, че авторът на филма Дж.А. Смит още в първата сцена на „три пъти преминава от общ план на Мери Джейн, която пали огъня, към американски план на къщата и обратно, въпреки че съответствието в позициите в действителност е доста лошо“. Но това не е първият подобен филм, той има предшественик, в него жертвата се казва Бриджит Маккийн. Заснет е две години по-рано и разликата е очевидна, той има само два кадъра: първият е в кухнята и опит за запалване на печката, а вторият „показва гроб със следния гротесков надпис: „Тук почиват останките на Бриджит Маккийн, която запали огъня с бензин“. Не е чудно, по онова време заимстването на сюжети и възпроизвеждането на чужди заглавия е широко разпространена практика, проблемът с авторските права все още не е регулиран.

Очевидно е, че когато размерът се увеличи и трябва да се подреждат повече картини (т. нар. многокадрова композиция), повече или по-малко членоразделният разказ е пътят към постепенно осъзнаване и използване възможностите на монтажа, а наративът води към раждането на изкуството в киното. Триковете с двойните експозиции, взривовите, експлозиите, предметите, „видени през лупата на баба“, пренесените на немия екран водели бързо омръзват и киното се нуждае от нови средства, за да не губи интереса на публиката. Намира го в динамичното действие, най-лесно постижимо във филмите с преследване, един от четирите основни, според Том Гънинг, типове повествование в ранното кино. Филмите „с преследване“ биват два вида: комедийни и криминални. Първите се градят на някакво недоразумение – несръчен продавач събаря куп тикви, които го преследват до финала на филма, друг прави беля или дребна кражба и го гонят, докато не го хванат, всичко свършва с хубав пердах и обща суматоха.

Криминалните филми с преследване внасят нови елементи. Първо, действието се изнася от затворените павилиони сред природата, събитията се развиват в отворено пространство; второ, за да се

проследи развитието на сюжета, е задължително подреждане на отделните етапи на преследването. Както обяснява Айзенщайн: тъй като нямото кино е принудено да борави само с изображения, неговото повествование е примитивно. Сравнява го с пралогичното мислене, в което няма абстрактни понятия. Затова бушменът, когато трябва да обясни, че е преследван от лъв, той казва: бушменът тича, лъвът тича. Буквално същото се случва и във филмите с преследване: първо е кадърът, в който „тича“ колата с престъпниците, а в следващия „тича“ автомобилът на преследвачите. Те най-често последователно преминават през едно и също пространство, влизат и излизат от кадъра в една и съща посока. Едно от нещата, с които Грифит ще остане в историята на киното, е модифицирането на пространството във „филмите с преследване“. Това, което той прави, е просто, но със сериозни последствия: колата на преследвачите се движи в същата посока като автомобила на бандитите, но *преминава през друго пространство*, различно от първия кадър.



**ГРИФИТ НА СНИМАЧНАТА ПЛОЩАДКА НА РАЖДАНЕТО НА ЕДНА НАЦИЯ (1916)**

Почувствал се уютно в по-благоприятния размер, (Грифит е известен с борбата си за увеличаване продължителността на филмите), той въвежда напълно нов принцип: подрежда кадрите в монтажна поредица

не само „за да покаже“ събитието, но и да „разкрие неговата логика“. Той променя и представата за времето на екрана, то вече не е абстрактна неутрална среда, действието се развива синхронно във времето, което действително протича. Том Гънинг цитира един от най-показателните примери в ранното творчество на големия режисьор: героинята е заловена от бандити, завързана, а те са присъединили експлозив към часовника, който отброява фаталните минути до дванайсет часа, появата на цифрата 12 ще означава неминуемата гибел на героинята.

Епизодът е от четири кадъра:

1. колата на полицията се движи бързо срещу камерата и излиза от кадър;
2. завързаната героиня, часовникът показва 11:52;
3. колата все така устремно се движи на друго място;
4. връщаме се при героинята, часовникът вече показва 11:57;
5. Времето вече не е условна абстрактна среда, очевиден е неговият ход, времето на екрана наистина тече...

Грифит далече не е единственият режисьор, работил в този жанр. „Голямото ограбване на влака“ е сред най-популярните заглавия от онова време, а неговият режисьор Едуин Портър има немало заслуги за развитието на монтажа и на изразните средства на нямото кино. Сюжетът не е оригинален: на екрана е пренесена популярна мелодрама, но разказът е динамичен, монтажът логичен и близък до по-късните представи за това що е истински екранен разказ. Филмът е известен най-вече с емблематичния кадър, в който престъпникът насочва пистолета към камерата и стреля. Дълго време той е посочван като един от първите „директни погледи“ в окото на камерата и дори като пионерски опит в използване на близкия план. Но изследователите разкриха, че по времето, когато все още не са съществували фирмените емблеми на големите студиа, (днес от тях на всеки е ясно, че започва филм на „Юнивърсъл“ или на „Уорнър Брадърс“), подобни кадри са били логото на една или друга продуцентска къща. Собственикът на киното е можел да



ги поставя било в началото, било в края на филма, което и се е случило със запазеното до днес копие на „Голямото ограбване на влака“.





Година по-рано от „Голямото ограбване...“ Портър снима „Животът на един пожарник“, в който също има неща, направени дотогава: преминаване от екстериор към интериор – пожарникарят се качва по стълбата и влиза през прозореца, за да спаси жена, която е в стаята. В този филм Портър прави опит да представи и вътрешния живот на героя на екрана, което ще е проблем за хората в киното и много години по-късно. Става дума за съпругата на пожарникаря, която се безпокои за него - според едни тя спи и сънува как той се бори с опасността, според други, тя мисли за него и си представя колко опасна е неговата работа. Решението, което използва Портър, е примитивно, той заимства похват, познат от комиксите във вестниците – над главата на героинята се появява „облаче“, в което се проследяват и развиват действията на нейния съпруг. Но желанието да се материализира визуално на екрана вътрешния живот на човека, ще представлява сериозен проблем и изпитание за киното десетилетия наред.



#### **КАДЪР ОТ ФИЛМА ЖИВОТЪТ НА ЕДИН ПОЖАРНИКАР**

Няма съмнение, че заслугите на Грифит за развитието на нямото, но и въобще на киното и на неговия език, са огромни. Той разкрепостява гледната точка, позицията на снимачния апарат, което позволява, по думите на Юри Лотман, един обект да бъде видян и представен по два различни начина, а то е предпоставка за органично повествование и за превръщането на киното от копие в модел на действителността. Нему киното дължи асоциативния монтаж, паралелния монтаж, който не само позволява да се създава съспенс при воденето на действието, което Грифит великолепно използва, особено в знаменитите финали на неговите филми, той е „откривател“ на едрия план, на многоплановата структура на повествованието и т.н., и т.н.

Айзенщайн високо цени творчеството на Грифит и онова, което той е направил за монтажа и въобще за киното, не случайно му посвещава голямата студия „Дикенс, Грифит и ние“. Няма съмнение: през 1922 г., когато той въвежда за първи път термина „монтаж“, този похват съществува в практиката и в по-примитивни, и в по-съвършени форми. А



Айзенщайн през целия си живот в киното работи за неговото разбиране, осъзнаване и усъвършенстване. Той ще постигне изключително въздействие в превърналия се в монтажна класика епизод „Одеската стълба“ в „Броненосецът Потьомкин“, ще търси нови възможности в експерименталния „интелектуален монтаж“ от „Октомври“. Няма да изостави търсенията си и когато е в Холивуд, и когато снима в Мексико. Монтажните експерименти, разширяващи познатите възможности на монтажа, ще ги има, вече обогатени от звука, музиката и цвета, и в „Александър Невски“, и в „Иван Грозни“.



Но Айзенщайн няма да се ограничи в експериментите на екрана. Той непрекъснато ще анализира възможностите на монтажа, ще търси нови решения, няма да се задоволи с традиционната формула, представена така от Ричард Колкър: „Анализът на формата на кинематографичния текст се концентрира върху два основни градивни елемента на филма:

кадъра и монтажа (...). Първият елемент, кадърът, представлява фотографско изображение, което се появява, когато лентата бъде осветена. Вторият се получава, когато процесът на снимане се прекрати, когато камерата спре или когато парче лента е отрязано и след това свързано с друго парче лента в процеса на монтиране...“. Това описание не е достатъчно за Айзенщайн, за него монтажът не е само „свързване на едно парче лента с друго“, то е динамичен процес, при който се променя съдържанието на свързваните кадри и се гради структурата на филмовото произведение, създава се послание, което трябва да стигне до зрителя в тъмния салон на кинотеатъра.

През 1937 г., когато неговият филм „Бежин луг“ е забранен, копията унищожени, заплашено е не само неговото творчество, а е застрашен и животът му, той създава фундаменталния труд „Монтажът“, в който обединява всичко научено през годините работа в киното, анализира не само конкретната кинематографична практика, но създава теоретична концепция, според която монтажните принципи са в основата на създаването на произведенията на всяко изкуство: литературата, живописата, музиката, театъра. Прави го като завещание на всички, които след него ще посветят живота си на това прекрасно изкуство, а то вече е повод за друг разговор и други размисли.





## ПРАЗНИК НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

ПЕТЯ АЛЕКСАНДРОВА

### ***ЗА УСПЕХА НА БЪЛГАРСКИЯ РЕЖИСЬОР ИЛИ 24 ОСНОВАНИЯ ДА БЪДЕ ОБИЧАН ОТ ЗРИТЕЛИТЕ***

В киното от кого, ако не от режисьора, се очаква да бъде личност, който е отговорен за качествата на един филм и в най-висша степен негов автор. В киното ТОЙ Е. Но как изглежда режисьорът-образец не според елитарните стандарти на критика и фестивали или професионалните критерии на колеги, а според народната любов и признание?

Предвид празника на българското кино, ще дам примери от него – поне сме изгледали де що има филм. Ако в момента някой не е в час с българското кино – значи просто не се интересува. Защото медиите ни облъчват до премала с родна продукция – и на голям екран, и на малък, и в интернет, и по фестивали – родният пример е „на една ръка разстояние“.

Избрала съм две знакови фигури, съответно от по-стария (до 1989-а) и по-новия (след 1989-а) периоди, които само на пръв поглед може да

изглеждат несравними – Иван Андонов и Николай (Ники) Илиев. Ще обясня защо точно тях: в последната засега представителна класация на БНТ „Лачените обувки на българското кино“ от 2015 г., мащабно разгърната чрез всенародно гласуване, Иван Андонов има два филма в челната десетка „Опасен чар“ и „Вчера“. Само Въло Радев постига същото с „Крадецът на праскови“ и „Осъдени души“, но те и двата са екранизации и тема на друг разговор. Може да се каже, че сред зрителите, поне телевизионните зрители на български филми, Иван Андонов е най-успешният филмов режисьор – подчертавам „успешен“, за да не навлизаме в по-сложните естетически параметри на критическото мислене. А „Живи легенди“ на Ники Илиев се класира на 11-то място, най-високото за филм, произведен след 1989 г., тоест резултат на вот, който не е нито исторически, нито класически.

1. **Първоначална отличителна черта за любимата личност – успехът. Успех не сред специалисти, а сред зрители. Измерен не в награди, а в гледания. Публиката да ги обича.**
2. **Успех, който носи популярност. Не е анонимен, нито отборен, макар киното да е екипна професия. И най-вече се отчита от медиите – в класации, в интервюта, в портрети, в участия. Вижда се на екран, разбираем е и докосва всеки.**
3. **Успех, който не идва веднага. Знаете ли кой е режисьорският игрален дебют на Иван Андонов? „Трудна любов“ (1974), където той играе и главната роля в любовен дует с Цветана Манева, по новелата на Вера Мутафчиева „Белот на две ръце“. Скромнен резултат и полузабравя. Режисьорското начало на Ники Илиев също не е окуражаващо – „Кажки здравей на татко“ (2007), където изпълнява и главната роля (познато, нали?). Сценарият е на собствения му баща, театралният режисьор Бойко Илиев, по пиеса на актрисата Анна Петрова. Ефектът е същият – скромнен резултат и полузабравя.**
4. **Трудолюбие. Вместо отказ и обезкуражаване от несполучливия старт, следва упоритост и последователност. При криза, житейска или професионална – отново гмурване в работа. Съчетано със западняшка стриктност и изпълнителност. Солидно количество филми – на възрастта на Ники Илиев някои негови колеги тепърва се борят за пълнометражен игрален дебют.**
5. **Прилично образование и уважение към знанието. Иван Андонов е завършил актьорско майсторство във ВИТИЗ по време, когато още е нямало висше кинообразование. Той до смъртта си остава в съзнанието на близките си като известен ерудит с широка култура. Ники Илиев е завършил френската гимназия, което си е интелектуален избор за 90-те години. И кинорежисура в НБУ – помня го като добър студент, съвестен и точен.**
6. **Семейството помага, макар и да не е очевидно. Както са го казвали през XIX век – нека момчето да е от сой. Иван Андонов е с известно потекло, дядо поборник в Априлското въстание и един от организаторите на Съединението.**

И с роднини по лагери, заклеямен в графата „буржоазен произход“, заради което е имал доста спънки в професионалното си и, представите си, партийно издигане. Ники Илиев има баща театрален режисьор, основна фигура в театър „Възраждане“. И популярна майка – проф. Мирослава Кадуринна, дерматолог в „Ачибадем“, спонсор на филмите на сина си.

7. Реализация на актьорското поприще. За режисьора да започне като актьор съвсем не е задължително, но също помага. Веднъж да те запомнят, а после можеш и да продължиш, за да поддържаш популярността. Иван Андонов дебютира в „Години за любов“, но става любимец на публиката с „На малкия остров“ (1958) като Ученика. Следват много участия, сред които забележителни за мен са тези в „Отклонение“ и „Иван Кондарев“, но не са за подценяване и тези в „Инспекторът и нощта“, „Един наивник на средна възраст“, „Процесът“, „Мъже в командировка“. Ники Илиев започва в киното с епизодични участия в снимани в България екшъни, като в тях се издига до екранизацията по Борис Акунин на „Турски гамбит“. И си подбира роли в собствените филми – ако не главните, не и епизодичните, а специалните (с това поведение ми напомня Никита Михалков в късните години).
8. Разностранни изяви. Иван Андонов започва авторството първо с анимация и там натрупва опит и успех – „Пейзаж“, „Стрелбище“, „Есперанца“, „Мравка, истинска мравка“, „Мелодрама“. Съсредоточава се върху режисурата, но винаги е поддържал първата си страст, рисуването, има няколко самостоятелни изложби, а в последните си години прави само това. Ники Илиев още в 11 клас е водещ на предаването „Мело ТВмания“ по Канал 1. Омайваше ни от рекламите на модната агенция „Ексграунд“ като манекен, като през 2017 г. получи приза за най-стилни и успешни българи „БГ модна икона“; беше член на журито на популярния телевизионен формат „България търси талант“, сезон 4.
9. Красота или поне чар. С подчертана индивидуалност и аристократизъм. И двамата са високи, изискани, с меко и интелигентно излъчване. Разбивачи на женски сърца. Иван Андонов се отличаваше с изключителен тембър на гласа, Ники Илиев – с лъчезарно-притеснителна усмивка.
10. Пъстър личен живот – благодатен за клюки и нееднозначно тълкуване, пълен с измислици и интриги. Браковете на Иван Андонов (с актрисата Леда Тасева и Люба Маричкова, сестра на „щуреца“ Кирил Маричков), недомлъвките за афери с Цветана Манева, Невена Коканова, журналистката Аглия Коцева – разнищвани в медиите. При Ники Илиев – съмнения за незаконен син, което отрича. Звезден брак, приключил след шест години, със Саня Борисова, като него актриса в „Забранена любов“, манекенка и участничка във филмите му. Подхвърляния за отношенията му с Дарина Павлова, вдовицата на бизнесмена Илия Павлов, негова колежка в журито на „България търси талант“, а сега и с дъщерята на президента Дарина Радева, студентка в НАТФИЗ.
11. Ползотворен трудов процес – работят бързо и създават лека атмосфера на снимачната площадка. Всеки от техническия персонал в киното мечтае да е част от екипа им. Грижат се за подчинените си от кафето до заплащането – добри ръководители без недостатъците на чиновниците.



12. Работа в телевизията. Не подценяват медията и задължително минават през сериал. Иван Андонов снима „Дунав мост“ (1999) по време, когато сериалите се появяват инцидентно и го превръща в хит, противоречиво коментиран и дори оплюван, но популярен. Ники Илиев играе в „Забранена любов“ (2008 – 2011) – форматът е адаптация от австралийския вариант *Sons and Daughters* и немският *Verbotene Liebe*, но най-много черпи от сръбския римейк. Един от първите, които ще оповестят бума на българските сериали. А в момента се изявява като сърежисьор заедно с Мартин Макариев в „С река на сърцето“ по Нова телевизия.
13. Добро възпитание. Двамата са мечта за общуване – светски, радост за интервюиращите, но трудно се съгласяват да участват, любезни към зрителите, доброжелателни към непознати. Не се възгордяват и не говорят само за себе си, по-скоро интроверти.
14. Целеустременост. Знаят точно какво искат, борят се с нокти и зъби за него – но го постигат не с диктат и изостреност, а с харизма и мекота.
15. Акцент върху устойчивите модели на жанровото кино. Иван Андонов прави комедии („Самодивско хоро“, „Дами канят“, „Опасен чар“), но може да се справи и с филм за съзряването като „Вчера“ или с притча като „Бяла магия“. Моят любим негов филм е „Покрив“, който пък се вписва в традицията на миграционния цикъл и темата за еснафството. Ники Илиев се развива в романтичната младежка комедия („Чужденецът“, „Живи легенди“) с международно участие, което засилва („Нокаут или всичко, което тя написа“). С годините романтичната комедия се запазва, но от младежка се прехвърля върху перипетиите на средната възраст.
16. Уважение към изпълнителите. От личен опит и двамата знаят какво е да ценят актьорите си. Използват обичани и популярни лица, като им дават шанс и за малко нестандартност. Незабравим е Стефан Данаилов като инструктор-сваляч в „Дами канят“, Тодор Колев като измамник със стил в „Опасен чар“. Ники Илиев пък успява да включи европейски звезди като Кристоф Ламбер („Чужденецът“) и Микеле Плачидо („Живи легенди“) и да вдъхнови Башар Рахал, Орлин Павлов, Александър Кадиев извън телевизионно-водещите им или музикални прояви.
17. Адаптивност. Когато се търси комедия, те предлагат комедия, но не само. Ако трябва социален филм, ще се справят и с него. Иван Андонов снима „Мечтатели“ за Димитър Благоев и само година след това антиконформисткия „Вчера“. 90<sup>те</sup> години пък разчиства сметките си със социализма чрез „Индиански игри“ и „Вампири, таласъми“. Ники Илиев покрива дефицита за положителни емоции в младежка среда сред средната класа – този социален слой, който най-добре познава. Адаптира се възрастово, но запазва позитивизма. Умее да преодолее и предизвикателствата на промяната – затова и не съм изненадана, че в сериала „С река на сърцето“ сменя жанра към семеен екшън.
18. Критиката не ги долюбва. При Иван Андонов има обвинения в политически конформизъм и липса на индивидуалност, хамелеонство в стила. При Ники Илиев се тръгва от пренебрежително надсмиване и се достига до заклеймяване в кичозност.

19. Колегите им режисьори също не са във възторг от тях и като резултат наградите им не са значими – повече на публиката и на второразредни фестивали в чужбина. А комисиите по-често ги отхвърлят на своите сесии.
20. Чудесно усещат обаче какво търси публиката – и услужливо ѝ го предлагат. Имат определена ориентация към масовия вкус. Отношенията им с аудиторията са на „споделена любов“. Никога не си позволяват надменност или незаинтересованост към нея. Прекрасен ход от тяхна страна е действието да се пренася в провинцията. Там жителите и без това се чувстват ни риба, ни рак и един уважителен реверанс към техния бит и душевност ги спечелва моментално. „Дами канят“, „Самодивско хоро“, „Покрив“, „Черешова градина“, „Дунав мост“ – все живот в периферията, с чеховския копнеж към големия град. Иван Андонов, родом от Пловдив и космополит, проявява свръхзаинтересованост и уважение точно към онези, които по произход, манталитет и положение са най-далече от него. Ники Илиев запраща героите си в Лещен и Балчик със същата лекота, с която ги запокитва в Париж, Монако и Ница, а после ни потапя в Пловдив, утвърждавайки го за културна столица на Европа. Сега на дневен ред е Видин.
21. Усредненост, стигаща понякога до безличност. Нито един компонент на филмите им не се откроява особено: няма впечатляваща визия и операторски решения, изобретателна режисура или друг белег на незабравима творческа индивидуалност. Репликите, които се помнят, примерно от „Опасен чар“ за куче-касичка и т.н., са писани от друг (Иван Андонов работи по сценарии на Георги Мишев, Николай Хайтов, Константин Павлов, Свобода Бъчварова, Владо Даверов). Ники Илиев в момента има шанс да работи не по собствен сценарий, а по такъв на писател (Георги Тенев) и специализиран екип.
22. Мейнстрийм и масов вкус. Нищо общо с арт киното и елитарността, няма екзистенциални лутания и философски дебати, авторското кино им е чуждо.
23. Оригиналността не е приоритет. Преклонение пред добре разказаната история, при която гледането с пуканки и кока-кола няма да е проблем, между шопинг и вечеря fast food в някой мол.
24. Филмите почти нищо няма да загубят, ако се пуснат на телевизионния екран, на монитора на компютъра, дори на телефона – нито визията, нито детайлите са толкова нюансирани и неуловими.

Естествено, че така предложеният наръчник с параметри, които помагат или не достигат на един режисьор да се превърне в звезда и модел за подражание, е спорен, но се надявам, че може да бъде сюжет за малък размисъл сред колегите режисьори.

Така описаната личност е идеална за любимец, но дали ще се обърнете към нея с Маестро или Мастър?





## ЕТЮД ВЪРХУ ТВОРЧЕСТВОТО НА ИВАН ПАВЛОВ

**ВЕРА НАЙДЕНОВА**

Той не е от най-продуктивните ни кинорежисьори, но е от най-талантливите.

Филмите му своевременно са оценявани от критиката, рецензирани са, макар и според мен недостатъчно. Интересът тук е насочен към особеностите, които им придават оригиналност, нестандартност, и ги извеждат извън коловоза на мейнстрийма.



**ИВАН ПАВЛОВ**



Ако филмите от широко разпространения днес модел, в това число и в българското кино, се гледат с повествователен подход, то в литературната основа, върху която Иван Павлов осъществява своите, се съдържат по-едри и по-дребни структури и образи, създадени със специфичния инструментариум на поезията и театъра. Въпрос на режисьорско умение е те да бъдат включени в единно филмово цяло и чрез използване на разнородната им енергия да го обогатяват. Такова умение откриваме в „Масово чудо“ (1981), „Всичко от нула“ (1996), „Съдбата като плъх“ (2001), „Спомен за страха“ (2016), „Пролетно равенство“ (2022).

Темата е с повишена трудност и изисква по-пространно изследване. Тук ще бъдат осветлени само някои от мотивите, които се съдържат в нея.

От заглавието „**Масово чудо**“ тръгва и преминава към началото на филма сюжетът от евангелската притча за едно от чудесата на Исус – ходенето по вода. В сценария на Константин Павлов по морето крачи цял един народ, обзет от чудодейната енергия в изграждането на „нов живот“.



**КОНСТАНТИН ПАВЛОВ**

От висок горен ракурс, с впечатляваща панорама, е заснета българската земя, осеяна със строителни съоръжения. Народът е олицетворен в

нашенска тълпа – въоръжени с лопати и кирки мъже и жени стъпват по морската шир...

Заедно с тази алегория на екрана се появява негово величество Лирическият говорител – Кирил, синът на големия началник от строежа, два пъти безуспешно кандидатствал за специалността кинорежисура. Той се легитимира чрез една от характерните за творчеството на поета-сатирик „саркастични захапки“ („като на санбернарско куче“) – избрал е киното, „защото то е мощно средство за преиначаване на реалността“.



### **ДИМИТЪР ГАНЕВ ВЪВ ФИЛМА МАСОВО ЧУДО (1981)**

Любителят режисьор обаче тръгва в обратна на преиначаването посока. Камерата (оператор Пламен Хинков) загребва като багер автентичен живот, загърбвайки апробираните правила за подреждане на благовидни картинки. В разказа се нанизват сатирични фейлетони за случки между загрубели и цинични жени, похотливи, воайорстващи мъже, безвкусни „самодейни“ забавления... На екрана се вселява множество от главни и епизодични персонажи – колкото индивидуално характеризирани, толкова и сатирично типизирани. Те са клюкари, доносници, подмазвачи, манияци-ударници, за които построяването на висок комин е по-важно от здравето на собственото дете; и началник, който от високомерие е „забравил малкото си име“ (!). Увиснал от въжето на строителен кран,

безумец назовава неприятни истини. „Той казва верни неща, но от неподходяща височина“ – с константинпавловско остроумие коментира един от началниците.



#### **КАДЪР ОТ ФИЛМА МАСОВО ЧУДО (1981)**

Създаденият през 1981 г. „Масово чудо“ удари българския „соц“ право в сърцето: повдигна капака на фалшивия патос и откри там човешката несъстоятелност.

... Синтезът между експресията на словото и пластическата сила на киното достига своя връх в епизода, кодиран с известен ни от стихотворение на поета въпрос: „Аз ли не мога да бъда нежен?“. Един от онези използвани в поезията реторични въпроси (монолог с въпросителна интонация и постройка на фразата), при които авторът не очаква отговор, а предизвиква размисъл. След всичко видяно и преживяно Лирическият говорител Кирил се срамува да произнесе най-човешките думи – нежност, красота. Словата от „белите стихове“ бият като камшици по безчовечността на заобикалящата действителност, отиват и по-нашироко – към дехуманизиращия технократизъм на епохата, довел до сравнение на слънцето с... реактор. Изразеният в този епизод гняв на поета е хомерически („Гневът прави поета“ – казвали в древността).

Актьорът Димитър Ганев, който във всички епизоди преди е адекватен на сложната си роля, тук извисява образа на Лирическият говорител до АЛТЕР ЕГО на големия поет.



#### **ДИМИТЪР ГАНЕВ ВЪВ ФИЛМА МАСОВО ЧУДО (1981)**

Гледайте този филм сега и съм сигурна, че мнозина от вас като мен ще го приобщят към шедьоврите на българското кино. Не знаех колко младият сценарист Стефан Войнов е бил повлиян от филма „С любов и нежност“ на Валери Петров и Рангел Вълчанов (1978), но след неговата нелепа ранна кончина Валери Петров, който дотогава беше само редактор на „Разходки с ангела“, пое ролята на сценарист и засили приликата между двата филма. Към самотника-скулптор от първия, обкръжен от хора, които обичат изкуството му, но не го разбират и от приятели, които му уреждат откупки, без да харесват творбите, беше приобщена цяла група персонажи, от онези, които се пекат на кладата на художественото творчество: музикант, професор, поет, художник, режисьорка... Пространството между тях е изпълнено с хлабави житейски връзки, но с много разговори върху интелектуални теми: смисълът на битието и изкуството, меценатството, изкуство по поръчка или независимо от конюктурата, „за широката публика“ или „за елита“, за критиката или за публиката, семейството или творчеството... и т.н., и т.н. Все въпроси екзистенциални и метафизични, усложнени от присъствието на Духовен водач – Ангела хранител. От игрален филмът се превърна в

есе – философия и публицистика в художествена форма, в която се изясняват актуални (или „вечни“) културно-обществени проблеми.



**ФИЛИП ТРИФОНОВ И ИЦКО ФИНЦИ В РАЗХОДКИ С АНГЕЛА (1990)**

В една по-напреднала от нашата кинематографична среда филмът беше разбран и отличен – Специална награда на журито в Страсбург, Франция, 1991 г. У нас той се прие хладно. Сега, от дистанцията на времето, определено можем да го наречем **експеримент** – от онези, с които се доказва любима теория. За това ни помага самият сценарист, ерудитът Валери Петров. Ето какво казва той в едно от своите интервюта на тема кино: „... Напоследък сякаш поемам в нова посока. Започвам да си мисля: не може ли да се опита и другото, да има във филма и неща, които май не служат, май са случайни. Повече документализъм, така да се каже. Когато ще рисуваш действителността, да я вземеш малко каквато си е. Не непременно всичко свързано в пълна органичност едно с друго. И като че ли тъкмо с това, че еди-кой си епизод привидно не върши работа на общата идея, той все пак да я върши. Именно защото няма толкова организираща роля на художника, да се постига повече правдивост (...) Пропуснах да кажа, че за това „по-иначе“ безспорно ми е повлияла някаква нова чувствителност, която витае във въздуха –

Западът, новото руско кино, грузинското, което много обичам...“ (виж Неда Станимирова „Валери Петров за себе си и другите за него“, изд. „Гутенберг“, стр. 179).



### **ВАЛЕРИ ПЕТРОВ**

Експерименталните творби не постигат публичен успех, но са изключително важни за развитието на изкуството. И за опита на своите автори. В насочването към осъществяване на авангардните идеи формата, по думите на самия сценарист, се оказва твърде разпокъсана. Усетили опасността от проявената в „Разходки с ангела“ радикалност, Валери Петров, заедно с режисьора Иван Павлов се насочват към изграждане на по-строга форма, на по-стабилна структура. На помощ идва театърът, който, както се знае, е първенец сред изкуствата по концентриране на живота.



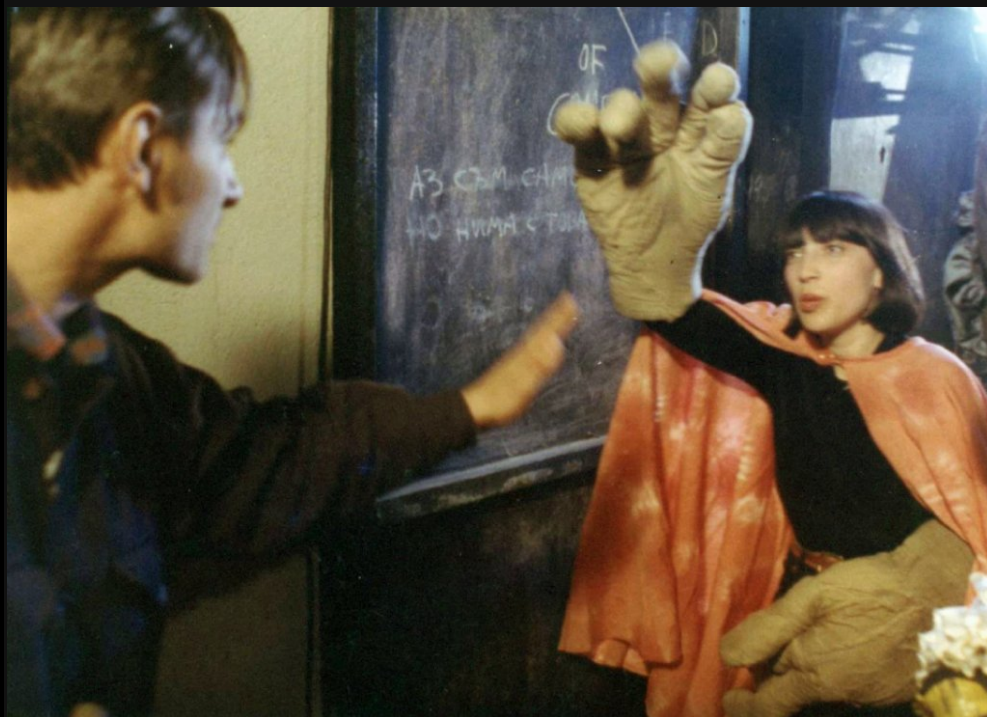


### **ИЦКО ФИНЦИ И КАСИЕЛ НОА АШЕР ВЪВ ВСИЧКО ОТ НУЛА (1996)**

Първо филмът „Всичко от нула“ е трябвало да се гради върху серия от ретроспективи, после се е превърнал в мозайка от любовни епизоди и накрая, при вече почти заснет материал, получава една централна линия, която свързва всичко – ветрило от театрални миниатюри с любовен сюжет, между мъже и жени от различни възрасти и социални среди (според известната Пушкинова сентенция „Любви все возрасты покорны“). Изиграни от прецизно избрани и ръководени от режисьора актьори, начело с Ицхак Финци. Всяка от историите се осъществява чрез каскада от психологически нюанси, с характерната валерипетровска мека ирония и самоирония, гарнирани с малко тъга.

На въпроса дали са били единни с режисьора в тези търсения, Петров отговаря: „На шега казано, там е опасното – че сме прекалено единни. Неговият талант също бяга от прекаленото показване на режисьорската намеса (...) И стана така, че моите „недомлъвки“ в действията и диалозите, дошли в резултат на страха ми от препедалиране, се сумират с неговите дълги, нарочно лишени от акценти „обективни“ кадри, с

„регистращата“ му камера, с използвания от него директен запис на говора“ (пак там, стр. 205).



**МАЯ НОВОСЕЛСКА И ХРИСТО ГЪРБОВ ВЪВ ФИЛМА ВСИЧКО ОТ НУЛА (1996)**

След осъществяването на „Всичко от нула“ Иван Павлов вече беше сроден с два от най-силните авторски стилове в съвременната българска поезия. Те са разположени в антонимичните полета на естетиката: първият – на злото и грозното (синтез от философичност и сатиричност), вторият – на доброто и красивото (синтез на изтънчен рационализъм и лиричност). Можеше да се очаква, че режисьорът ще се опита да ги събере в едно, ще ги вмести в една кинематографична сплав, но той се върна към Константин Павлов. След филм, който самите автори наричат „Поетично откровение за духовния смисъл на живота“, последва сатирично разобличение на бездуховността.





#### **КАДЪР ОТ ФИЛМА СЪДБАТА КАТО ПЛЪХ (2001)**

В заглавието – „Съдбата като плъх“ поетът-сатирик формулира дълбока, сложна идея. Това става чрез една от т. нар. зоо метафори, с уговорката, че в случая в животинчето не се онагледяват черти на човек, а на абстрактната категория, митологемата Съдба – висшата сила, която управлява човешкия живот. В едно свое интервю Константин Павлов казва, че не обича символите. Но какво в случая е „плъх“, ако не образ от, да я наречем, българската битова митология, където олицетворява грозното, безобразното (в китайската например е друго). Авторът навярно знае и това, което науката казва за него – че е упорит, високо устойчив като биологичен вид, агресивен и безогледно нахален при осъществяване на атаките си...

Героите на филма са събратя на онези от „Масово чудо“. За разлика от тях обаче, те не са обзети от еуфорията на „великото строителство“, а живеят делничен живот, актьорите пак са много точно избрани и добре играещи, камерата пак окрупнява лицата им. (В древността казвали: „Открийте съдбата на човека с един поглед!“.) Според специалистите в т. нар наука за човека (антропософията) човешкият дух се състои от интелект, емоции и страхове. Героите на „Съдбата като плъх“ строят

къщите си незаконно, ловят риба контрабандно, действат без да мислят, общуват без да чувстват, не се страхуват дори от динамита, който е под краката им. Актуални наблюдения показват, че някои видове плъхове са умни, а други изпитват вълнение. Тук това донякъде се проявява само при един от персонажите.



**ИВАЙЛО ХРИСТОВ, ВАЛЕНТИН ТАНЕВ, ИВАН САВОВ, АЛЕКСАНДЪР ДОЙНОВ И ХРИСТО ГЪРБОВ В СЪДБАТА КАТО ПЛЪХ (2001)**

Ако при „Масово чудо“ повече „миришеше“ на народопсихология (черти от народната/националната душевност и от народния/националния характер) тук, въпреки някои географски белези в мястото на действие, колоритът е по-общочовешки. Животът пак е представен чрез любимия за поезията похват фрагментиране, но епизодите се обединяват в обобщена характеристика на немалък човешки контингент – съвкупност от хора, представляващи еднородна група, чиято обща черта е бездуховността. В случващото се на екрана няма „конфликт с трагически изход“, нито поводи за смях. Въпреки че, навярно за да запълни някакво клише, в една филмографска справка режисьорът го причислява към драматичния жанр, филмът не е нито драма, нито присмехулна гротеска,

а в съответствие с програмираната от сценариста идея – ненавистно, саркастично отрицание. Оттук се ражда нестандартният ход филмовият зрител да бъде лишен от катарзис. Той, както ни го е завещал Аристотел, се поражда от силен изблик на състрадание към героите за онова, което им се случва, и страх за онова, което би могло да им се случи. Но казано е: не извиква у другите вълнение (и състрадание) онзи, който сам не се вълнува, нито страх онзи, който сам не се страхува... Затова авторите на филма ни „пречистват“ не чрез силна емоционална струя, а като предизвикват критичното ни мислене, карат ни да поразсъждаваме над въпроса – дали Съдбата управлява живота ни или ние „ковем“ Съдбата с ума и глупостта си, с чувствителността и нечувствителността, с духовността и бездуховността...

„Съдбата като плъх“ не е лесен за гледане, но ако човек потърси път към смисъла му, дълго се помни.



**КАДЪР ОТ ФИЛМА СПОМЕН ЗА СТРАХА (2016)**

Заглавието „Спомен за страха“ се среща и при стихотворение, и при книга на Константин Павлов. Сред речниковите определения за „спомен“ има и такова: „запазено в съзнанието преживяване, впечатление за случка или период от време“; а за „страх“: „силно чувство, породено от някаква случка“. Преведено на по-аналитичен език, заглавието би могло



да звучи така: запазени в паметта страшни случки. Тук режисьорът обединява поезията с прозата. „Случките“ във филма са от сценария на Красимир Крумов „1968“. Ето по-важните от тях: отнемане на правото да работиш, на правото да учиш, да танцуваш модерни танци, да слушаш чуждестранно радио... И една страшничка среща с кинорежисьор (тя е от Константин Павлов), изпечен халтураджия, който в угода на конюнктурата прави лъжливи репортажи.



#### **КРАСИМИР КРУМОВ – ГРЕЦ**

Годината е 1968. В света ври и кипи, някои правят „пролетни революции“, други бунтове, а у нас въодушевените са малцина, повечето са изплашените или озлобените. Всички са следени, страхът е влязъл в имунната ни система. Ако ме попитат как на екрана се изобразява тази компактна, трудно разчленима категория „страх“, ще отговоря – както правят това Иван Павлов и операторът Светла Ганева – живот в ступор, действителност, просмукана от мухъл и застой, „сива зона“. И сред нея една мощна метафора, отвеждаща към легендата за добрия майстор, който, за да спаси важен за него строеж, вгражда жена си... Трябва да си сатирик от ранга на Константин Павлов, за да изчистиш популярната митологема от мелодраматичното ѝ звучене и да вложиш там

политическо обобщение: системата зазижда хора (другаде в поезията си той казва: „системата се храни с човеци“). Като човек, преживял реално някои от показаните „случки“, ще кажа, че това е най-верният филм за действителността от онзи „период от време“.



**КАДЪР ОТ ФИЛМА ПРОЛЕТНО РАВНОДЕНСТВИЕ (2022)**

При „Пролетно равноденствие“, върху канавата на Красимир Крумовия сценарий Иван Павлов обединява различни строителни елементи. От първоосновата е взел поведователната панорама на провинциалния български живот, с изнурените от битката за насъщния хора, с характерната днешна колизия между страха от безработицата и емигрантските илюзии; от Константин Павлов е бездуховността в общуването, отсъствието на емпатия; от Валери Петров – деликатните душевни движения при главните герои и тяхното театрално представяне, според Шекспировата метафора „Целият свят е сцена и ние всички сме актьори на нея...“.





**ИВАЙЛО ХРИСТОВ ВЪВ ФИЛМА ПРОЛЕТНО РАВНОДЕНСТВИЕ (2022)**

„Синтезаторите“ на различните начала са режисьорът, кален в предишни интерпретации на същите начала, и операторът Емил Христов, който виртуозно адаптира камерата към всяка кинематографична среда и всяка жанрова задача. Важна в случая е и пронизателната музика (този път тя е създадена от Кирил Дончев, а във всички предишни филми на режисьора – от Божидар Петков).



**СВЕТЛАНА ЯНЧЕВА И ИВАЙЛО ХРИСТОВ ВЪВ ФИЛМА ПРОЛЕТНО РАВНОДЕНСТВИЕ (2022)**

И, разбира се, работата на, както винаги при този режисьор, прецизно избраните и ръководени актьори. В центъра на групата са големите майстори Ивайло Христов (шофьорът) и Светлана Янчева (чиновничката от автобусното депо Верка). Те са обвързани в лирическа драма, при която външни събития и вътрешни комплекси, някои от които специфично нашенски, пречат за осъществяване на любовта. А щом има конфликт, в театъра винаги идва ред на неговото разрешаване – песимистично или оптимистично. В сценария на Крумов Верка се самоубива. Скептикът Иван Павлов тук проявява душевна щедрост: пропуска през финала тънка емоционална струя, която разчиства пътя на надеждата за щастие. Това е в духа на символния смисъл на заглавието. Освен че е астрономически важен момент, когато денят и нощта изравняват времетраенето си, „пролетното равноденствие“ уравниовете мъжкото и женското начало, освобождава живота от всичко, което пречи на развитието, а значи и на Любовта.

При цялата си реалистично-критична приземеност „Пролетно равноденствие“ е оптимистичен филм, демократично отворен към зрителя.

\* \* \*

В киното си Иван Павлов привлича поезията, когато му е нужно да каже повече неща, отколкото казва прозата, театъра – когато иска да се придвижи от видимия свят към вътрешно-човешкото. Събирането на художествени принципи с различен „език“ не е лесно както за този, който го осъществява, така и за възприемащия го. Не са много хората, които, вгледани в екрана, са готови да „поработят“ върху по-сложни образи и структури. Затова тези филми се гледат от сравнително по-малко хора, но за тях те са изключително важни.

Важни са и за българското кино, защото го обогатяват, разширяват естетическите му граници.





## „ЯНУАРИ“. ФИЛМ. СЪНОВИДЕНИЕ

ЛИЗА БОЕВА

В рамките на фестивала *CineLibri* бе показан пълнометражният игрален филм на Андрей Паунов „Януари“. Когато като студентка гледах негово документално кино („Георги и пеперудите“, 2004 г. и „Проблемът с комарите и други истории“, 2007 г.), ми се струваше, че пред мен се открива нов, невървян от никого в нашата документалистика път; усещах волност, някаква необикновена дързост у автора – все неща, които силно ме вълнуваха. Тези филми бяха изградени по магичен (за мен) начин: хем имаха строга конструкция, хем притежаваха неуловим, синкопичен ритъм. Сякаш да танцуваш бибоп, пристегнат в бароков корсет – ей такава немислимо съчетание, от което се ражда напълно неочаквана история.



**АНДРЕЙ ПАУНОВ ОТ ВРЕМЕТО НА ГЕОРГИ И ПЕПЕРУДИТЕ**

Игралният филм „Януари“ носи най-характерната черта от документалното кино на Андрей Паунов: чувството за истинност. Актьорите са водени така, или поне на монтажа са оставени единствено тези сцени, че всеки от персонажите е плътен, интригуващ.

И същевременно скокът, който прави режисьорът от документалното кино, е много голям: „Януари“ е филм-съновидение. Реалността се изкривява по особен начин – така, както се случва във филмите на Дейвид Линч, да речем. Макар да ни разказва криминална история, Андрей Паунов не ни дава ключ за разгадката: сюжетът ни се изплъзва така, както загубваме очертанията на всеки сън.



#### **АНДРЕЙ ПАУНОВ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА ФИЛМА ЯНУАРИ**

Филмите-съновидения (киното на Бергман, Фелини, Линч и другите магьосници от този велик списък) *работят* не с интелекта на зрителя, а с неговата чувствителност. Когато слушаме симфония на Малер или гледаме картина на Перуджино, не е задължително да възприемаме тези творби с интелекта си – нищо не знаем, да речем, за влиянието на



Брукнер върху Осма симфония на Малер, за разпределението на осемте солови партии и необходимостта от детски хор към двата големи смесени хора... Нищо не знаем, да речем, за Умбрийската живописна школа от началото на XVI век и спецификата на женския портрет в профил от онова време. Но това незнание не ни пречи да се възхищаваме на музиката на Малер и картините на Перуджино – те влияят, както влияе всяко голямо изкуство, на нашата чувствителност. По същия начин: „Януари“ на Андрей Паунов *работи* с чувствата на зрителя.

И тук идва най-интересното: филмът започва като трилър (прибавена е съответната музика), а в най-напрегнатия момент – кулминацията, когато би трябвало по каноните на жанра да изпитваме най-силен страх – емоцията се променя. Всички са заминали, завърнали са се като вълци. Героят на Самуел Финци, останал сам, хваща брадвата и тръгва по безкрайния коридор с нервно премигващи лампи. Напрежението в тази сцена би трябвало да бъде на най-висок градус, но режисьорът не тръгва по шаблона на жанра: страхът (у зрителя) по невидим начин се изпарява. Как постигат това актьор-режисьор-оператор и монтажист – за мен е загадка. Ужасът е достигнал такава връхна точка, че престава да бъде ужас: остава особено усещане за празнота.



**ВАРИАНТ НА ПЛАКАТА НА ФИЛМА ЯНУАРИ**



И точно в този момент режисьорът представя още един съвсем неочакван ход: изображението, което през цялото време е черно-бяло, се превръща в празнично-цветно. Звуковата картина също е драстично променена – вместо минималистична музика и утрирани шумове, звучи шлагерна музика – песен на Емил Димитров.



#### КАДЪР ОТ ФИЛМА ЯНУАРИ

След яркия кратък епизод следва нова смяна на амплитудата – връщане към *нормалността* (връщане към черно-бялото изображение, към основното място на действие, към познатия звуков фон).

Ето, чрез смяната на подобни емоционални амплитуди Андрей Паунов *работи* с чувствата на зрителите (*играе* навярно е по-точната дума – подобно на Просперо с духовете на острова).

А що се отнася до интелектуалното възприемане на „Януари“ – това режисьорът оставя изцяло в ръцете на аудиторията. Дали ще възприемем героя с брадва в ръка по хотелския коридор като персонажа на Кубрик („Сиянието“ по Стивън Кинг), или като персонаж на Достоевски (объркания Разколников в тъмната Петербургска нощ), или изобщо няма да възникне в ума ни асоциация – това зависи единствено от зрителя.

Майкъл Ханеке казва за своя филм „Бялата лента“: „Филмът е трамплин, скокът прави зрителят“.



#### **ЙОРДАН РАДИЧКОВ ПО ВРЕМЕ НА ПЪТУВАНЕТО СИ В СКАНДИНАВИЯ**

След края на прожекцията, в кратък разговор с публиката, режисьорът каза: „Сюжетът на филма се базира върху едноименната пиеса на Йордан Радичков; по-точно върху онова, което аз си спомням от пиесата“. Всички ние сме съставени от образи и текстове – това ни прави и еднакви, хората от едно поколение или хората с еднакви културни интереси, и различни. Хора от различни времена, различни обществени слоеве, различни... Образите и текстовете, от които е съставено киното на Андрей Паунов, нямам предвид само „Януари“, разбира се, е безкрайно интересна тема, по която един ден могат да бъдат писани монографии.

Тези думи звучат смешно патосно, навярно самият режисьор би бил силно учуден и развеселен от подобна идея. И все пак...





## ВЪЛО РАДЕВ НА 100 ГОДИНИ

При изграждането на всяко художествено произведение една идея се доказва в стълкновение с друга идея. И ако тези идеи не са противоречиви, то няма да има сблъсък, няма да има и борба, движение. Колкото до контрастите – та самият живот е сложен и многопланов, както в цялостното му възприятие, така и в изявите на отделната човешка личност.

*От интервю с Вълло Радев на Велина Димитрова*

*в. „Дунавска правда“, 28 октомври 1984 г.*



**ВЪЛО РАДЕВ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА КРАДЕЦЪТ НА ПРАСКОВИ, 1962 г.**

Творецът разказва непрекъснато за себе си. Затова и неговите произведения никога не могат да се откъсват от личността му, от неговите стремежи, колебания, болки. За филм със съвременна тематика, по-конкретно с тематиката на „Адаптация“ у мен съществуват мисли и тревоги отдавна...

*От интервю с Вълло Радев на Кольо Цочев*

*в. „Заря на комунизма“, 29 март 1979 г.*



### **АДАПТАЦИЯ (1979)**

Да, предпочитам да работя с неутвърдени актьори и ако трябва да бъдем по-точни – с неизявени актьори. Понякога усещам, че „моите“ актьори (тези, които съм снимал), са ми обидени за това. Докоснал си се един път и вече си ги забравил! Това не е вярно! Аз се влюбвам по особен начин във всеки от тях, продължавам да се интересувам от работата им, от личния им живот; ревнувам ги от новите им роли, от другите режисьори. И все пак, предпочитам да не повтарям. Може би това е чисто подсъзнателно стремление, жажда за нови контакти, за откриване на нови душевности. То дава много на режисьора, прави го по-възбуден,



по-действен, по-необикновен. В същото време ми се струва, че и публиката приема показаното на екрана с по-голям процент вяра и с чувство на благодарност за новите „открития“.

*От интервю с Вълчо Радев на Ани Стоянова, ученичка в „Средношколско знаме“, 28 декември 1978 г.*



**ВЪЛЧО РАДЕВ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА АДАПТАЦИЯ, 1981 г.**

Творецът няма право да обвинява. Той може само да се опитва да разбере и да помогне на другите да сторят това. Преди години българинът се хвърли като малко дете към новото, без да разбира, че свобода и демокрация са едно, а действителността е съвсем друго. Откъм отвъдния бряг ни заляха филми с насилие, неразбираема музика, бих казал нечовешка. Докоснахме се, разбира се, и до много стойностни неща, но потокът от пошлост, насилие и кич беше мощен като потоп и всеки от нас имаше нужда от ковчега на Ной, за да остане жив, в духовен



план. Кого виня? Ами това е в реда на нещата! Такива са законите на свободното пазарно стопанство. И колкото по-бързо се съвземем и започнем да отстояваме своите собствени интереси, толкова по-добре.

*От интервю с Вълко Радев на Галина Ганева*

*в. „168 часа“, 20 – 26 април 2001 г.*



**ВЪЛКО РАДЕВ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА ЧЕРНИТЕ АНГЕЛИ, 1970 г.**

Творчеството на този изтъкнат български режисьор може да бъде подведено под много знаменатели. Историческият момент, в който то протече, силният му и всеотдаен талант предопределиха ролята му на майстор и пионер в не една област на родното ни киноизкуство. Още с „Димитровградци“ той извиси операторското ни изкуство, внасяйки в него повече артистичност, обогатявайки палитрата му с множество кинематографични изразни средства. В следващите си снимки на „В

навечерието“ и „Тютюн“ неговият почерк в усъвършенстването на пластичните достойнства на българския филм е толкова изразителен, че той с право се отдаде на режисурата. Тук привлече за своите филми такива оператори, които правят чест на създадените от него екипи. Шестте филма на Радев се превърнаха в образец на органично свързване на дълбоко идейно-философско съдържание с ярка кинематографична форма. А когато в „Черните ангели“ и „Осъдени души“ той навлезе и в цветното кино, тези му творби надминаха нашите очаквания за висока изобразителна култура. И тук личната му изява получи високо признание. До 1975 г. не познавахме по-бароков български филм от „Осъдени души“, в който всеки кадър е картина и ни пленява с разточителното богатство от цветове с всичките им нюанси.

*Из „Майсторът и новаторът Вълко Радев“ на Александър Александров в „Дума“, 23 януари 1993 г.*



**КРАДЕЦЪТ НА ПРАСКОВИ (1964)**

За някои успехът на Вълло Радев дойде твърде бързо. След режисьорския дебют в „Крадецът на праскови“ той се утвърди като признат майстор. А всъщност, ако има някаква тайна в неговия път в киното, тя е в това, че никога не е бързал. Той не създаде много филми, не заработи на конвейер, а засне всичко на всичко шест игрални филма. Но всеки от тях е изстрадан, във всеки присъства не отклик на моментни потребности, а дълго зряла лична творческа необходимост. Това са деликатни и душевно крехки филми, в които има съчувствие към човешката болка, дори най-смелата постъпка, дори безумното геройство са разкрити отвътре, откъм интимните им измерения.

Действието на повечето от филмите му се разгръща по време на война – Първата световна война в „Крадецът на праскови“, Гражданската война в Испания в „Осъдени души“, Втората световна война в „Цар и генерал“, „Най-дългата нощ“, „Черните ангели“. Вълорадевият интерес към войната обаче не е свързан с разгръщане на широки, батални платна. Единствено в „Осъдени души“ режисьорът въвежда отделни батални епизоди, но не в тях е притегателната сила на филма. Интересът му е във въпроса как отзвучава изключителната историческа ситуация в съдбата на отделния човек, какви душевни катаклизми предизвиква тя, какви скрити човешки качества ще излязат наяве в една свръх напрегната обстановка.

*Из „Творец с ярка индивидуалност“ на Райна Карапетрова*

*в. „Нов глас“, 26 – 27 януари 1993 г.*



**ЦАР И ГЕНЕРАЛ (1966)**

Въло Радев не е самотен в трансформацията оператор-режисьор, но е сред малцината в нашето кино, обединил гледните точки на визуалността и разказвача в хармония. Това се случва още в екранизацията по Емилиян Станев – и до днес ми се струва непостигната атмосферата на печалната еротика, побрала кошмара на войната и дързостта на любовта в „Крадецът на праскови“. Черно-бялото изображение на страст и страдание е толкова магнетично, колкото и мекото очарование на Невена Коканова или мъченическата приветливост на Раде Маркович.

*Из „Прагматичният патриарх“ на Геновева Димитрова  
сп. „Филм“, 1997 г.*

За мен Въло е повече от колега и приятел, той е художник. Не се страхувам да кажа – голям български художник. Това, което направи в най-добрите си филми, и по тематика, и по поетика е много българско. В „Крадецът на праскови“ той засегна най-дълбоките струни на националната ни емоция и душевност. Въло доказа, че можем да правим филми на световното равнище, че нашите филми могат да бъдат не само промишлено-идеологически, но и да бъдат художествено и естетическо явление.

*Владислав Икономов  
в. „Континент“, 25 януари 1993 г.*



### **НАЙ-ДЪЛГАТА НОЩ (1967)**

Някога, по повод кръгла годишнина на Вълло Радев, публикувах малка статия („От екрана ни гледат човешки очи“) с извод, че най-важното в киното му са очите на персонажите. През тях се стига до дълбочината на Човешкото. Нарочно казвам киното, а не филмите на Вълло Радев, защото над отделните истории, които той разказваше, над сюжетите и фабулите винаги се извисяваха героите, плеядата „ярки лица“. Той умееше да избира предметния, а най-вече актьорския „материал“ и после го одухотворяваше, киногоенизираше го чрез система от ракурси, планове, светлини и сенки. В тях се съдържаше повече смисъл и настроение, отколкото в изречените думи.

Това наблюдение ми се видя още по-актуално, когато разгръщах книгата му „Изгубени пространства“. Като във всички написани, напоследък, по



света книги от известни режисьори, и тя е съчетание от автобиографична изповед, самопознание, история, изкуствознание и... кино. Все същите онези ярки лица и очи от филмите, но тук в тяхната поредица, в тяхната общност. Книгата не просто реконструира миналото на автора, тя е халка, свързваща миналото и бъдещето на българското кино, на българската култура. Тя се нарежда сред онези факти, които подхранват паметта (така разкъсана напоследък), създават чувство за общност, за легитимност. Сред богатото четиво, съдържащо се в книгата, най-много са откъсите, които пряко докосват занаята, професията. Но има и такъв, в който с присъщата си дипломатичност режисьорът изразява своя версия върху факта, че кинокритиката не е анализирала по-цялостно филмите му, не ги е превръщала в обект на по-разгърнати изследвания, не е строила „тези“ върху тях. Собственото му обяснение е, че неговите филмови изповеди са се появили в момент, когато в обществото е зряло съмнението, протестът дори. В този смисъл те са били лишени от актуалност в буквалния смисъл, тъй като в тях явленията се изследват по-дистанцирано, в търсене на по-непреходни, на вечни стойности. В казаното от режисьора има истина, но в порядъка на самокритичност бих добавила нещо друго. Духът на онова време, аналитичните правила, които спазвахме, ни отправяха най-вече към съдържанието, към идеите. А може би се добавяше и собствената ни неукост за тънкостите на екранното изкуство. Така или иначе, по-малко ни занимаваха формите, в които се изливаше кинематографичното въображение, стилистиката, където Вълчо беше един от най-силните сред нашите кинематографисти. Затова нека кажем – добре е, че филмите остават. Сигурно е, че ще дойде време, когато те отново ще бъдат анализирани с по-адекватен път към разкриване на общочовешките им идеи и на чистата, иманентната кинематографичност, съдържаща се в тях. Никога не е късно за това, то ще е необходимо и в бъдеще за осмисляне същностния опит на българското кино.

Неотдавна прочетох написана от известния унгарски режисьор Ищван Сабо „лична история“ на световното кино. В нея от нашите филми е включен единствено „Крадецът на праскови“. Ние имахме развито филмово творчество, богато на индивидуални стилове и ярки творби, така че сигурно друг съставител на истории би направил друг избор. Но

не е случайно, че именно Сабо, умеещ така стабилно да разказва, да съчетава мащабното действие с човешката интимност, фабулата с ярката екранна изразителност, е избрал шедьовъра на Вълло Радев.

Тъжно е, че толкова големи творци ни напуснаха, но е отраднo, че ги е имало. Портретите с пронизателни очи, населяващи книгата „Изгубени пространства“, ни питат: Къде е днес „кинематографичното“ българско кино, какво направихте с него?

*Вера Найденова*

*„Съвременният киносвят“, издателство „Венедиков“, 2010 г.*

*\* Цитатите и снимките са подбрани от Боян Ценев с любезното съдействие на Българска Национална Филмотека. В седмицата 6-12 януари акцент в програмата на филмотечно кино „Одеон“ е 100-годишнината от рождението на Вълло Радев – „Легендите на българското кино: Вълло Радев, роден преди 100 години“. Ще се прожектират филмите „Крадецът на праскови“, „Адаптация“, „Цар и генерал“ и „Най-дългата нощ“, за повече информация: <http://bnf.bg/bg/odeon/accents/3875/748/>.*



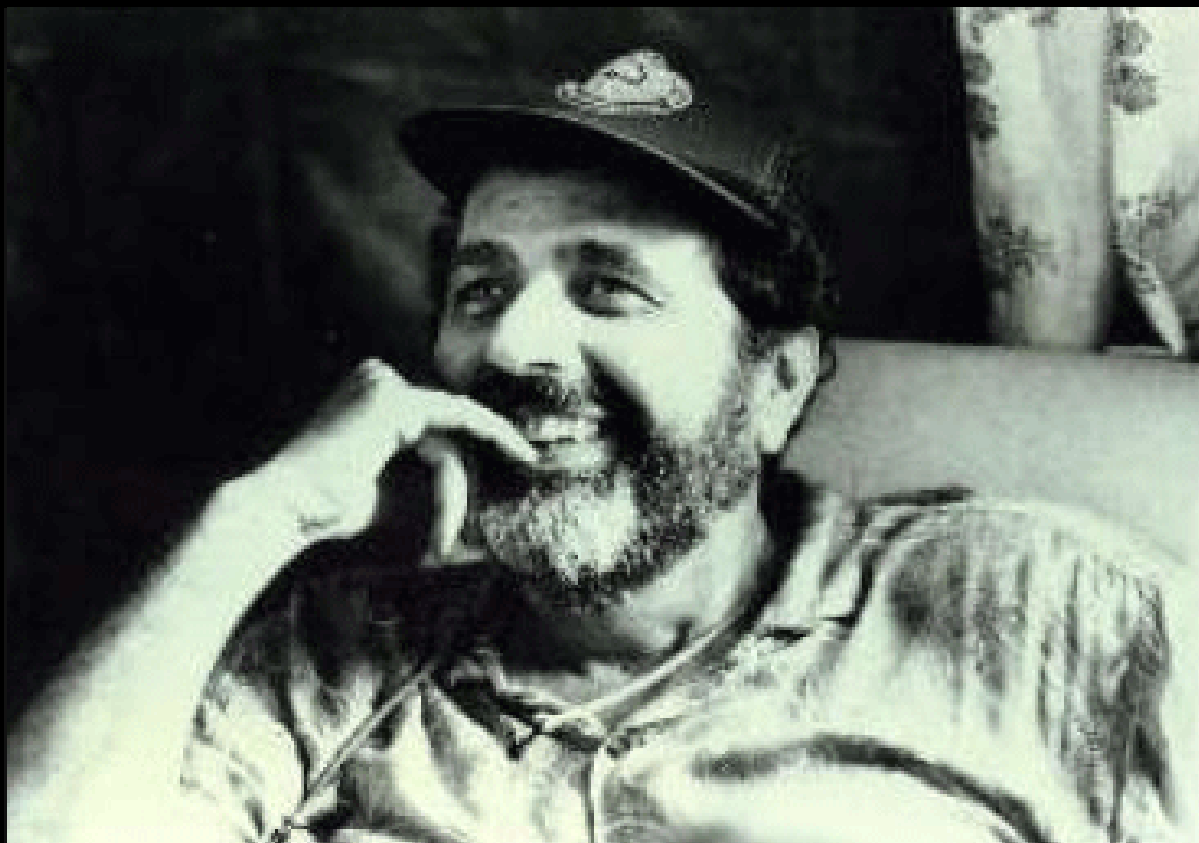


## ЛАТИНО КИНО

БОРЯНА МАТЕЕВА

### *КАРЛОС ДИЕГЕС – ГОСПОД Е БРАЗИЛЕЦ*

Този текст е част от по-голямо изследване за бразилското Синема ново от 60-те години на XX век – най-яркия феномен в киното на Латинска Америка. В него са включени портрети на петимата най-значими режисьори на това кино, които скъсват със старите практики на холивудското кино и развлекателните шаншади и определят нови, революционни за времето си тематични посоки и естетически подходи. Освен като режисьори на знакови филми, някои от тези автори имат и теоретичен принос за осмисляне на явлението Синема ново. Една от живите легенди е Карлос Диегес, наричан свойски Какá.



Какá е роден на 19 май 1940 г. в Масеио, столицата на североизточния бразилски щат Алагоас. Любовета към киното и желанието му да стане кинорежисьор избухват, когато за първи път отива на кино. Тогава, на шест години, си казал: „не пипай екрана, защото ще се залепиш за него“. „Ходех на кино всеки ден или почти. Аз съм роден синефил“<sup>[1]</sup> – признава по-късно той. Завършва право в Католическия университет в Рио, но работи като журналист и кинокритик. Активно се включва в киноklubовете на университета и Музея на модерното изкуство в Рио, където бъдещите членове на Синема ново се срещат, общуват и оформят възгледите си. В края на 50-те прави първи опити с камера 16 мм. Участва активно и в политическите битки на своето време.



Какá Диегес е най-продуктивният режисьор на Синема ново след Нелсон Перейра дос Сантос (създал е 24 игрални и документални филма и е сценарист на повечето от тях). Продуцира млади режисьори и до ден днешен се изявява и като журналист със своя колонка в най-големия бразилски вестник Globo. Диегес е и един от най-важните говорители на движението, както и един от най-значимите му теоретици. Той първи го дефинира, първи го обявява за мъртво и се бори за демистификацията му. Статията му „Синема ново“<sup>[2]</sup> е по същество един от първите манифести, макар авторът ѝ да отхвърля такова определение. Ето какво пише там: „Синема ново няма рождена дата. Няма исторически манифест и седмица за честване. Не е създадено конкретно от някого и не е творение на никоя група. Няма официални теоретици, папи или идоли, нито майстори или водещи светлини. Синема ново не е *ново* заради младостта на неговите дейци. Нито пък в този контекст *ново* внушава новост или модност. Синема ново е само част от по-широк процес, променящ бразилското общество, достигнал най-после и киното“. Диегес поставя движението в културно-историческия контекст и го очертава като наследник на Умберто Мауро, Марио Пейшото, Адемар Гонзага и други



пионери. Специфично бразилският жанр шаншада, зъмърсен от лош вкус и комерсиализъм, определя като „форма на културна проституция“. Описва картинно стратегиите на производство: „Независимият продуцент дойде точно навреме. Той беше разгневен, биеше се в гърдите, затвори очи, отвори ръце и хвърли своите оскъдни средства в кинематографичната авантюра“<sup>[13]</sup>. И отбелязва, че тъкмо нискобюджетните продукции, заедно с политиката на творческа свобода, създават условията за появата на Синема ново. Но манифестът очертава най-вече основната посока на движението: „Бразилия и народът ѝ станаха централната тема на новата група бразилски режисьори. Те избягваха както туристическия, така и живописния начин на мислене, характерен за копродукциите и културното отчуждение, присъщи на предприятие като „Вера Крус“. Тяхната цел беше да изследват в дълбочина социалните отношения във всеки град и регион, за да изобличат критично, като в миниатюр, социо-културната структура на страната като цяло“. Диегес специално набляга и на гражданската позиция: „Синема ново е ангажирано, критично кино, дори и когато поради младостта и липсата на опит на неговите членове тази ангажираност и това критично отношение изглеждат някак наивни и им липсва аналитичен фокус. Но дори и тази наивност е валидна, защото Синема ново, повече от всичко, е свобода“<sup>[14]</sup>. Така авторът се солидаризира с „политиката на авторите“, уточнявайки, че това е свободата на инвенцията и изразяването. „Защото Синема ново не е школа, то няма установен стил... При Синема ново изразните форми по необходимост са лични и оригинални, без формални догми...“ Декларира и свързаност с неореализма: „бразилските режисьори (главно в Рио, Баия и Сао Пауло) грабнаха камерите си и излязоха на улицата, в полето и по плажовете да търсят бразилския народ, селянина, работника, рибаря, жителя на фавелите“<sup>[15]</sup>.



В интервю пред френското списание „Синема“ през 1980 г. той ще повтори позицията си, като акцентира на „бразилскостта“: „Синема ново“ не беше нито школа, нито политическа партия, нито естетическо движение; това просто беше началото, от което тръгна нашето национално кино. Беше преди всичко национална воля да се говори за Бразилия в киното и да го правим „по бразилски...“<sup>[16]</sup>. Диегес вижда най-големия исторически успех на Синема ново именно в това, че допринесе за „изграждането на образа на бразилското кино за Бразилия“. Филми като „Бог и Дявола на Земята на слънцето“, „Ганга Зумба“, „Пушките“ носят нова образност, чието социологическо значение е огромно. Този порив обаче среща съпротивата на враг, който трудно понася раждането на едно национално кино. „И този враг – казва Диегес – по онова време не беше нито бразилското правителство, нито бразилските вестници, нито частните тв канали. Нашият истински враг беше американското кино и той не беше за подценяване.“<sup>[17]</sup> Не са за подценяване и нагласите на публиката, възпитана от това кино. Някои критици твърдят, че Синема ново е било твърде интелектуално и това е причина за неговия залез. Диегес не е съгласен и възразява: „В народната история на Бразилия и нейните митове няма нищо интелектуално. Представянето им, предложено от Синема ново, беше директно разбираемо от публиката на нашата страна“. Интелектуализмът идва с промяната на политическия

контекст, когато синемановистите трябва да прибегват по-често до метафората и параболата, за да могат да продължат да снимат.

Става дума за преврата от 1964 г., дошъл с опит за задушаване на културата и установяването на цензура. „Тогаво изживявахме най-черния, най-тежкия период в нашата страна – признава Диегес. – Някои от нас бяха хвърлени в затвора, други заминаха в изгнание. Но съпротивата продължаваше; искахме да запазим жив пламъка на бразилското кино на всяка цена. След „естетиката на глада“, за която говори Глаубер Роша, ние изживявахме, от 1969 г. „естетика на мълчанието“. Но спечелихме битката, защото десет години по-късно бразилското кино продължи да съществува, докато в Аржентина и Чили военните преврати успяха да убият киното.“<sup>[91]</sup>



Макар днес да е безспорна част от бразилската класика, творчеството на Диегес е оценявано противоречиво през годините. През 1976 г. той изобличава политиката на „идеологическите патрули“, обявява се за

плурализъм и свобода, противопоставяйки се както на левите, така и на десните интелектуалци. Позицията му предизвиква остра критика и от двете страни. Затова свободата във всичките ѝ измерения, не само като „политика на автора“, заедно с „бразилскостта“ (brasilidade) могат да се определят като централни ценностни оси, около които се разгръща творчеството му във времевия период на Синема ново, а и след това, до наши дни. И още един ключов въпрос, вълнувал Диегес през годините – измерението на комуникацията филм-публика. Оттам и постоянното търсене на жанрово разнообразие и стилистичен плурализъм. „Школа по самба, Радост от живота“ е дидактично-политическа история, „Ганга Зумба“ е реалистична историческа фреска, „Шика да Силва“ е също историческа фреска, но алегорично-карнавална, „Наследниците“ е нелинеарен, сюрреалистичен, „некартезиански“ филм, смесващ различни времеви пластове, „Летни дъждове“ е лека комедия, „Сбогом, Бразилия“ е филм за пътуването, но и многопластово изследване на националния характер, „Бог е бразилец“ е нестандартна фантазна притча на базата на националното... Филмите на Диегес от периода Синема ново могат да се разглеждат като „алегорично търсене на свободата“, но това търсене е и подчертано политическо.<sup>[91]</sup>

Диегес снима първия си филм „Школа по самба, Радост от живота“ (*Escola de samba, Alegria de viver*, 1962) като част от създадения със средствата и подкрепата на Народния център за култура филм-омнибус „Пет пъти фавела“ (*Cinco vezes favela*, 1962), който носи романтичния патос, характерен за първата фаза на Синема ново. Той е един от първите, дал старта на новото течение. В него се разглеждат финансовите проблеми пред школа по самба, преди началото на карнавала. Режисурата носи „патерналистичен и популистки поглед върху народа“<sup>[101]</sup>, а внушението е, че е по-добре бедните от фавелите да правят събрания, отколкото да готвят карнавал. По-късно Диегес отчита неуспеха си: „В известен смисъл това е наивен филм като другите, направени по това време, все още объркани от откриването на мизерията в Бразилия...“<sup>[111]</sup>. Но в историята се усеща интерес към „черната култура“, който ще се отприщи в „Ганга Зумба“ (*Ganga Zumba*, 1963), първият пълнометражен филм на Диегес. Дотогава в бразилското кино индианците и чернокожите са показвани рядко, повърхностно и в познати

стереотипни роли. В „Ганга Зумба“ целта на режисьора е била да покаже битката на чернокожите срещу робството, като го направи от тяхна гледна точка. И макар Бразилия официално да защитава „расовата демокрация“, Диегес показва бруталността на отношенията господари-роби и прави алюзии към своето време. Филмът се базира на исторически събития, черни митове и романа на Жоао Фелисио дос Сантос „Ганга Зумба, Зумби от Палмарес“ който разказва за бунта на роби през 1641 г. в захарна плантация в Североизтока на Бразилия. и историята на Република Палмарес<sup>[12]</sup>, най-прочутото „киломбо“<sup>[13]</sup> в историята на Бразилия. Романът разглежда и трагичния край на Палмарес. На преден план Диегес извежда виталността на африканската култура и това е постигнато с експресивен визуален стил. Радикално са отхвърлени клишетата на костюмното кино с „епоха“ – изображението е черно-бяло, камерата е от ръка, редуват се общи и крупни планове в монтаж, подчертаващ идеологическото и политическо противопоставяне роби-господари. Режисурата комбинира несъвместими на пръв поглед подходи – неореалистично изображение и монтаж ала Айзенщайн. Темата е съзвучна с тезите на Франц Фанон<sup>[14]</sup>, изключително популярен в Латинска Америка мислител по това време, проповядващ, че свободата от колониализма може да дойде само през насилие. Сходно е и разсъждението на Роша в историческия манифест „Естетика на глада“: „Само когато се сблъска с насилието, колонизаторът разбира през ужаса силата на културата, която експлоатира. Докато не грабнат оръжието, колонизираните са роби; трябваше да умре един полицаи, за да могат французите да разберат алжирците“<sup>[15]</sup>. Макар и на места наивно-дидактичен, „Ганга Зумба“ е един от първите филми на Синема ново, акцентиращ върху значението на афро-бразилската култура<sup>[16]</sup>. Диегес признава, че филмът му всъщност е притча със съвременни конотации, а действието може да послужи като „пример за други форми на аналогично и фундаментално поведение в модерния свят“<sup>[17]</sup>. Така още с първия си филм Диегес е поканен на фестивала в Кан, като филмът му е включен в Седмицата на критиката. Това е огромен стимул за младежа, който тогава е само на дваайсет и три години.

С втория си филм „Големият град“ (*A Grande Cidade*, 1966) Диегес коренно променя стила и жанра. Той може да бъде определен като



модерна градска драма с елементи на романтична комедия. Но също и като полицейски екшън и уестърн с похвати от нямата комедия. Сюжетът: Лусия, невинна девойка, дошла от Североизтока в Рио да търси своя годеник Жазао, скоро разбира, че той се е превърнал в престъпник, когото полицията търси. Централната фигура във филма обаче е Калунга, персонаж, появил се сякаш от нищото. Той коментира действието, като прави улични анкети с различни хора. В един момент поглежда към камерата и пита от упор зрителя защо всъщност ходи на кино. И сам отговаря – защото киното е „храм на възшебници, фабрика за мечти, извор на памет“. Конфликтите във филма всъщност са резултат от основния социално-икономически проблем на модерния свят – миграцията от селото към града. В този смисъл „Големият град“ кореспондира с други филми от първия етап на Синема ново – „Сух живот“, „Пушките“ или „Бог и Дявола на земята на слънцето“, в дъното на които стои бедността и нечовешката суша на бразилския Североизток. Стилът се оформя от сблъсъка на документални кадри и откровена условност. Освен конфронтацията документално-игрално, натурализъм-сюрреализъм, режисурата използва и елементи, свързани с народната поезия „кордел“ и комикса. Музикалната страна също е еklekтична – самба и рок се редуват с Вила Лобос и боса нова, песните на Роберто Карлос<sup>[191]</sup> – с композиции на клавесин... Филмът е зрелищен и бележи развитие във възгледите на Диегес за общуването с публиката. В интервю пред Рожерио Сганзерла, бъдещ режисьор, Диегес разсъждава за еволюцията на Синема ново в периода 1964 – 1968 г. и признава, че макар и в началото да са имали обща цел – бразилско кино за бразилските проблеми, както и общи вкусове – Айзенщайн, Уелс, Роселини, Антониони, Годар, режисьорите поемат всеки по свой път. Целта е същата, но стратегиите и тактиките са се умножили. Към 1966 г. Синема ново се освобождава от младежките предразсъдъци на началната си фаза. „По романтични или морални причини правихме един тип ангажирано кино, което неизбежно стана патерналистично. Всеки вид сложност беше осъждана като интелектуализъм...“<sup>[191]</sup> – обяснява Диегес и допълва, че „дидактизмът няма място в киното на Третия свят“. След време режисьорът ще признае: „Първите ми два филма съответстваха на период, в който бяхме много романтични относно надигането на социална революция“.<sup>[201]</sup>

В следващия „Наследниците“ Диегес потегля в съвършено друга посока, опитвайки се да създаде Шекспиров климат в Брехтова структура, с похвати на Годар и модерна музика<sup>[21]</sup>. Като цяло това е мащабна фреска, обемаща бразилската културна и политическа история от 1930 до 1964 г., разгърната през живота на едно буржоазно семейство, чието развитие прави паралел с възхода на президента Жетулио Варгас<sup>[22]</sup>, като се започне от кафеената криза през 1930 г. и се стигне до построяването на столицата Бразилия през 1960 г. и свалянето от власт на президента Жоао Гуларт през 1964 г. Сюжетът разглежда живота на млад памфлетист с комунистически идеи, който се превръща в сенатор с реакционни възгледи, способен на предателства, за да се задържи на власт. Накрая, подобно на Варгас, се самоубива. Събитията са представени с Брехтово отстранение. Интересен елемент е използването на радиото, защото по онова време то е „ексклузивен канал за информация и културно образование на бразилския народ“<sup>[23]</sup>. Влиянието на медиите ще видим и в „Сбогом, Бразилия“, където критично е осмислено навлизането на телевизията. Диегес споделя, че филмът му очертава „неясната картина на тази странна, яростна и сантиментална, барокова и сюрреалистична, искрена и неуловима страна“<sup>[24]</sup>. „В бразилското кино винаги е имало определена форма на сюрреализъм, „магическа“ страна, която има своите корени в народната литература на Североизтока или в народния театър<sup>[25]</sup> – обяснява Диегес. – Различните нива се пресичат взаимно, допълват се, поглъщат се или се сблъскват, формирайки широка фреска от 40 бразилски години.“ Друг важен аспект на филма е опитът за екзорсиране на мита за бащата, въплътен във фигурата на Жетулио Варгас<sup>[26]</sup>. През целия разказ Диегес се опитва да анализира значимостта на фигурата на бащата. „Ролята на Бащата е дълбоко свързана със социалното, политическо и дори религиозно поведение на бразилеца... Дори наричат Варгас баща на бедните. Идеята за бащинската протекция е много дълбоко вкоренена в бразилската история“<sup>[27]</sup> – пояснява той. В този контекст смъртта на Варгас и съответно на главния герой може да се тълкуват като повик за освобождение. Любопитно е и мнението на Елия Казан, който разчита филма като „политическа опера“, оценявайки специално музиката в него.<sup>[28]</sup>

Диегес обобщава: „Филмът не е мелодрама, но използва мелодрамата. Понякога критично, друг път не. Не е реалистичен, но е; не е романтичен, но е... Когато Синема ново започна, измисляхме Бразилия в киното, или кино за Бразилия (което е същото). След това се замислихме за съдбата, която изпълнявахме. И това почти ни доведе до импотентност. Направих „Наследниците“, за да приключи цикъла на рефлексията. Поне моята рефлексия. Отсега нататък са валидни само творчество и действие“<sup>[129]</sup>. Година по-късно режисьорът ще постави филма в историческия му контекст: „Наследниците“ беше заснет преди преврата. Той дори излезе първо във Франция. У нас беше забранен за две години, после разрешен. „Наследниците“ не беше възприет като труден филм. Но също така е вярно, че нямаше огромен зрителски успех. Публиката му беше многобройна най-вече в интелектуалните и университетски среди“<sup>[130]</sup>. В следващите си филми режисьорът категорично тръгва към публиката с познати от популярното кино похвати, като ги прилага творчески-нестандартно. В „Когато карнавалът идва“ (*Cuando o Carnaval Chegar*, 1972), се обръща към традиционния бразилски поджанр шансада, изключително популярен от средата на 30-те до 60-те години. Синема ново се ражда като естетически бунт срещу философията на тези леки комедии и новата посока на Диегес изглежда доста радикална. „След шансадата, след Синема ново идва киното на 70-те – весело, музикално, отморяващо, невъздържано и цветно“ – гласи рекламната брошура за филма. В основата на филма е карнавалът като народно забавление и друг безотказен канал за въздействие – музиката. Диегес е включил известни музиканти като Шико Буарке, Нара Леао<sup>[131]</sup>, Мария Бетания. Откриват се множество препратки към бразилски и чужди филми, но като цяло „Когато карнавалът идва“ е отдаване на почит към шансадата. Въпреки привидното си безгрижие, филмът носи и друг прочит – карнавалът като алегорично сваляне от властта на военния режим. Диегес твърди, че е искал да направи само забавен филм. На въпроса дали това е скъсване със Синема ново, той отговаря провокативно: „Доколкото знам, Синема ново никога не е съществувало... Така че не мога да скъсам с нещо, което не е съществувало“<sup>[132]</sup>.

„Жоана францужойката“ (*Joana Francesca*, 1974), подобно на „Наследниците“, се връща към историческия период след революцията от

1930 г. По думите му това е филм за смъртта, за смъртта на едно общество и на една цивилизация, на която той издига нещо като гробница. Филмът се занимава с упадъка и греховността и разказва от първо лице историята на една французайка (в ролята Жана Моро), която работи като Мадам в публичен дом в Сао Пауло. Богат собственик на захарна плантация от Североизтока я кани да живее с него, понеже жена му скоро ще умре. Жоана влиза в семейството и наблюдава едипови комплекси, кръвосмесителни връзки, пълно отчуждение. Според Диегес това е история за „културна антропофагия, интегрирана на всички нива на човешкото поведение, където краят на обществото предвещава края на цивилизацията“<sup>[331]</sup>. В своя радикален стил Роша коментира сюжета така: „Жоана/Де Гол е яхнала Ганга Зумба/Лумумба в една истинска история на колонизацията...“<sup>[341]</sup>. Рандъл Джонсън пък я разчита като ангел-унищожител. „Жоана французайката“ е класически разказ в реалистичен стил, напомнящ бавния ритъм на филмите от първата фаза на Синема ново. Но като анализ е много по-задълбочен, защото изследва „националното несъзнавано и неговото значение за живота през фантазиите и утопиите“<sup>[351]</sup>. Диегес си спомня: „Цензурата от 1968 г. имаше ефект, идентичен с този на Кодекса на Хейс върху американското кино: да останеш верен на проекта, като се маскираш с изразните средства. Но първата форма на съпротива беше да продължим да снимаме, въпреки всичко. А това не беше лесно. Приятели умираха край нас. Законите бяха много твърди... За събирането на повече от пет човека в един дом трябваше да се получи разрешение от полицията (това до 1974)... Романтизмът ставаше ненужен, лиризмът също. Беше неуместен. Смъртта беше станала наша obsesia. Вижте „Жана французайката“ – смърт, отчаяние, разочарование, като се почне от една аналогия с 30-те години“<sup>[361]</sup>. И продължава: „Ако народът не беше в салоните, поне беше на екрана. Това беше друг аспект от нашата съпротива... Тази съпротива ни помогна да направим от потисничеството език... Ние преживяхме един от най-красивите периоди на съпротива в историята на световното кино...“. Диегес си задава въпроса какво е „народна режисура“, задълбочава се в понятия като спектакъл и чувствителност. „Мисля, че киното не е нито учебна стая, нито стая за мъчения. Осъзнаването може да бъде удоволствие, а може би дори и удоволствието – осъзнаване... Не

трябва да бъдем преди или пред публиката, а заедно с нея“<sup>[37]</sup> – обобщава той.



#### **КАДЪР ОТ ФИЛМА ШИКА ДА СИЛВА (1976)**

От тази философия се ражда шестият филм на Диегес – „Шика да Силва“ (*Xica da Silva*, 1976), замислен от автора си като „пъстроцветна стъклена пеперуда, закрепена на официалната стена на колониална църква“<sup>[38]</sup>.

„Шика да Силва“ има огромен успех: осем милиона зрители в първите два и половина месеца и става най-големият успех на филм от Синема ново. „След „Жана францужойката“ разбрах, че моят личен път ме води право към смъртта. И отказах да вървя по него. Изведнъж ми се стори абсурдно да чакам смяна на режима, за да изпитам оргазъм. Така вкарах отново понятието за удоволствие в размишленията си за властта... Но това не беше добре възприето от бразилската религиозна левица... Бях избрал да представя едно ново варварство, произхождащо впрочем от една реалност: в случая черната традиция на удоволствието, на чувствената, телесна, духовна анархия, много присъща на бразилския народ.“<sup>[39]</sup> В „Шика да Силва“ Диегес разглежда порива към свобода на робите, но сюжетът е колкото драматичен, толкова и увлекателно-зрелищен. Диегес споменава, че е замислил „Шика да Силва“, а по-късно и „Киломбо“, като „samba enredos“ (самба-теми) – тоест аналогично на



процедурата по събиране на песни, танци, костюми и текстове, което е част от народната наративна форма, наричана карнавални шествия<sup>[40]</sup>. Ето реалните исторически факти – най-известният португалски предприемач, наложил модерен начин за добив на диаманти, прави своя любовница една красива чернокожа робиня на име Франсиска (Шика) да Силва, дава ѝ свобода и тя става една от най-влиятелните личности в Минас Жераис. От нея се страхуват както буржоата, така и в португалския Двор. Достоверната информацията за нея е оскъдна, защото след като я „свалят“ от власт, хората изгарят всички документи. И тогава се ражда митът. Този филм е безкрайно далече от традиционното „политическо кино“ – стилът му е подчинен на карнавалното, на бароковата пищност. Неизбежно се сещаме за „карнавалното светоусещане“ на Бахтин, за насочения срещу всичко и всички „весел, ликуващ, и същевременно насмешлив, осмиващ“ смях, който „и отрича, и утвърждава, и погубва, и възражда“<sup>[41]</sup>. Диегес използва „гротесков реализъм“ тъкмо по Бахтин. „В гротесковия реализъм материално-телесната стихия е дълбоко положително начало“ – казва Бахтин<sup>[42]</sup>. „Водещият момент във всички тези образи на материално-телесния живот е плодородието, нарастването, прекомерният излишък“ – сякаш Бахтин пише не за Рабле и други ренесансови писатели, а за красивата робиня Шика. Животът на Шика е безкраен карнавал, в който тя определя правилата. Чернокожата Шика е колкото колоритен, толкова и противоречив персонаж, но безспорно е зареден с неудържима жизненост, която доминира над всичко. Наричат Шика „сексуален опортюнист“ и упрекуват Диегес, че не е дал алтернатива – например бягството на робите в „киломбоси“, както прави в „Ганга Зумба“<sup>[43]</sup>, обвиняват го в липса на историческа прецизност... Роберто да Мата подчертава основното ѝ качество – „тя притежава властта да дава удоволствие, радост и сила“<sup>[44]</sup>. През заредената с еротика история, потопена в пищната природа, Диегес възпява коренната сила на бразилската народна култура. Като добавим завладяващата музика и прославата на карнавалното начало си обясняваме защо „Шика да Силва“ се превръща в „наистина повратна точка за бразилското кино“<sup>[45]</sup>. Това е „най-поучителният от моите филми. Поучителен. Това е свободен филм, правен за удоволствие, като формата му се изграждаше

постепенно по време на снимките. Това е филм, който възприемах като терапия<sup>[46]</sup> – обобщава успешната си авантюра Какá Диегес.

В „Летни дъждове“ (*Chuvos de Verão*, 1978), режисьорът отново сменя посоката и стила и се насочва към съвременността. „Беше интимистки филм, основан на чувствителност, без зрелищност, без изследване на отношенията с властта“<sup>[47]</sup> – обяснява Диегес. В него се разгръщат пет дни от живота на един 65-годишен вдовец, който се пенсионира, но намира и любовта в лицето на една стара мома – съседка. „Това е може би първият, може би единственият бразилски филм, който третира остаряването с достойнството и уважението, които този сюжет заслужава“ – отбелязва Рандъл Джонсън.



### **СБОГОМ, БРАЗИЛИЯ (1979)**

„Сбогом, Бразилия“ (*Bye Bye Brasil*, 1979) представлява синтез на опита от коренно различните „Шика да Силва“ и „Летни дъждове“. „Тук вече не се говори за народа, а с народа. За първи път се усетих не интелектуалец пред другите, а заедно с тях“<sup>[48]</sup> – формулира позицията си Диегес. Филмът носи имплицитно „духа на скандала“, защото показва

селяни, умиращи от глад, безимотни индианци, работници, които строят пътища в условия, близки до робството, жени, проституиращи за да оцеляват, мултинационални компании, унищожавачи Амазония... Тази реалност идва до нас под формата на завладяващо road movie през очите на трупа пътуващи артисти. „Тази трупа не съм я измислил, просто я възкресих от моето детство в Североизтока. Искях това съвпадение между моята биография и историята на страната ми“<sup>[149]</sup> – обяснява Диегес. „Филмът действително въздейства като „фреска на Бразилия, толкова разнообразна, колкото и самата страна“<sup>[150]</sup>. Според режисьора „Сбогом, Бразилия“ представя „една изчезваща страна, която дава път на друга, започваща да се оформя“<sup>[151]</sup>. „Този филм е прекосяване, но на вътрешния бразилски океан, така както са го направили преди много векове мореплавателите от други морета. Но сега магията на киното е способна да улови тази земя в транс без никаква реторика. И подобно на древните писатели-мореплаватели, ние също видяхме сирени, морски чудовища и изгубени светове отвъд океана.“<sup>[152]</sup> През маршрута на пътуващата циркова трупа „Каравана Ролидеи“ (бразилско произношение на английското „холидей“) се разгръща Бразилия в процес на бърза трансформация. „Искях да преоткрия отворените пространства от началото на Синема ново... – обяснява подхода си Диегес. – Искях на всяка цена да изляза от Рио и Сао Пауло. Искях да говоря за тези региони, които Югът колонизира (самият той, колонизиран от САЩ).“<sup>[153]</sup> Отвъд богатата интрига, включваща и страстна любовна история, прозират сериозни социокulturни въпроси: телевизията изтласква киното, какъв е въобще смисълът на зрелището, каква е неговата роля... Някои критици разглеждат филма като изобличение на телевизията... Всъщност позицията на Диегес е носталгична, но не и осъждаща. Много по-категорично е отношението му към унищожението на туземната култура на индианците. Критиката отбелязва, че маршрутът на „Каравана Ролидеи“ повтаря по някакъв начин еволюцията на самото Синема ново<sup>[154]</sup>. „Диегес скъсва с бароковия и понякога бурен лиризм на Синема ново, за да възстанови едно народно кино, както от формална, така от наративна и от тематична гледна точка.“<sup>[155]</sup> Но Какá Диегес го казва най-точно: „Преди киното ни беше национално, но народът беше на екрана, а не в залите. С този филм народът се завърна“<sup>[156]</sup>. Така, както Синема ново преминава от критическия реализъм към алегоричните на

тропикализма, така в „Сбогом, Бразилия“ от документалното начало режисурата плавно се оттласква към алегорично-карнавалното. Както във всички филми на Диегес музиката и тук е особено важна и много разнообразна – международни и национални шлагери – например Франк Синатра, пеещ прочутата „Aquarela do Brasil“<sup>[571]</sup>. Заглавието „Сбогом, Бразилия“ не случайно е на английски и носи носталгично-ироничен подтекст. Диегес признава директно: „Аз съм против американизацията на света и това не е защото мразя американците, а защото този тип колонизация, навсякъде, където се провежда, включва в себе си унищожаване на всяко творческо начало“<sup>[581]</sup>. Оценява филма като един от най-подмолните в творчеството си дотогава, признавайки, че за него той е „едновременно пристигане и тръгване отново. *Край и начало*. Краят на волята ми да правя истинско национално и народно кино. И потегляне отново в смисъл, че успех да се отърва от всички генерализиращи теории, за да се доближа до киното, оставайки идеологически коректен, без да отричам корените си, клоунските си фантазми, радостта си от зрелището“. И обобщава своите търсения: „Сбогом, Бразилия“ зове към борба, както и предишните ми филми. Не се е променила същността, а само формата“<sup>[591]</sup>.



**КАДЪР ОТ ФИЛМА КИЛОМБО (1984)**



Със следващия си филм „Киломбо“ (*Quilombo*, 1984)<sup>[60]</sup> Диегес се завръща към темите от „Ганга Зумба“, но вече на друг етап, като прилага опита си от успешните „Шика да Силва“ и „Сбогом, Бразилия“. Времената и Синема ново са се променили, вече не може да се говори за „група“ или „движение“, а за истинско национално кино, в което ролята на публиката е много важна. И може би затова историята вече е третирана като спектакъл, в който с лекота се смесват исторически факти, фолклорни елементи, религиозни ритуали, легенди и алегоричен език. Живите пастелни цветове на изображението радват очите, а самба-музиката и песните на Жилберто Жил, заедно с танците правят емоционален мост с настоящето и коментират действието от съвременна перспектива. На моменти филмът дори напомня мюзикъл, колкото и трагични да са показаните събития. През 1650 г. роби от една захарна плантация в Пернамбуко се вдигат на бунт и избягват в девствената вътрешност на страната, където изграждат свободни общности, наречени „киломбос“. Най-прочутото е киломбото на Палмарес, оформило се в планините на Североизточна Бразилия. Сред бунтовниците е познатия ни вече Ганга Зумба, бъдещ водач на свободните роби от Палмарес. За разлика от „Ганга Зумба“, който проследява бягството на роби към свободата, тук режисьорът показва живота на свободни хора в киломбото, разгрома на селището и смъртта на Зумби – синът на Ганга Зумба. Преди да умре, той ритуално хвърля копието си в небето, обагрено в червено и така алегорично го предава на африканския бог Огум, за да не попадне в ръцете на португалците. Финалният надпис гласи: „Последната новина за съпротива в региона е от 1797 г., повече от век след смъртта на Зумби“. Филмът отдава почит на народната афро-бразилска култура, като същевременно прославя бунтарския дух, довел до отхвърлянето на робството. Вероятно и поради умението си да прави авторски филми за широката публика (по формулата на Кан) „Киломбо“ също е включен в конкурса на най-престижния фестивал.

Филмът „Влак към звездите“ (*Um Trem para as Estrelas*, 1987) в сърежисура с Тереса Гонсалес, отново участва в състезанието на Кан. Тук Диегес продължава да търси контакта с публиката през зрелищни обрати на сюжета и чувствения код на музиката, отново дело на Жилберто Жил, но пренася действието в съвременността. Вероятно



поради своята комуникативност е разпространяван и в България. Юнисе е влюбена в красив и обещаващ саксофонист, живеещ в предградията на Рио, но изчезва след любовна нощ. Докато я търси, младежът преживява истинска градска одисея, пресичайки мегаполиса, сблъсквайки се с насилието, бедността и социалните неравенства. Навсякъде го съпътства завладяваща модерна музика. Сериозни теми, поднесени на разбираем киноезик.

Непретенциозният „Ще дойдат по-хубави дни“ (*Dias Melhores Virão*, 1989) продължава линията на добро кино за широка аудитория. Това е романтична комедия с меланхолично звучене за ежедневието на актриса на средна възраст, която работи в дублажа и озвучава американски сериали. Страстната ѝ мечта обаче е да бъде звезда на екрана и не къде да е, а в Холивуд. Зад баналната история прозират проблемите на хората от Третия свят – робуването на митологии, илюзорността на човешките амбиции, комичното понякога копиране на чужди образци.

„Виж тази песен“ (*Veja Esta Canção*, 1994) е филм, съставен от четири епизода с четири любовни истории, развиващи се на фона на Рио. Филмът няма претенции за големи обобщения за времето – просто показва любовта на хора от различни социални слоеве и възрасти, с големи актьори и хубава музика.

Диегес признава, че следващият му филм „Тиета от Агрести“ (*Tieta do Agreste*, 1996) е проект на Соня Брага, една от малкото международни звезди на Бразилия, който е замислен да наложи завръщането ѝ в родината след десетилетие, прекарано в Холивуд. Тя предлага романа на Диегес, а той приема да го екранизира, защото е на любимия още от детството му Жоржи Амаду<sup>[61]</sup>. Това е единственият филм от филмографията на режисьора, в който той не участва като сценарист и това може би е причината за не особено добрите отзиви. „Варайъти“ отбелязва, че е „безформен и прекалено дълъг, макар и изключително приятен“.<sup>[62]</sup>

В края на 90-те с „Орфей“ (*Orfeu*, 1999) Диегес отново се обръща към адаптация, този път на известната пиеса „Орфей от Консейсао“<sup>[63]</sup> на Винисиус де Мораес, но радикално я преобразува. Затова и едва ли може да се говори за римейк на „Черният Орфей“, първа екранизация на

пиесата от 1959 г. със „Златна палма“ от Кан. Сюжетът е пренесен в края на XX век – с компютри, телефони, самолети, рок музика и рап, самбадром<sup>1641</sup>, наркобанди, полицейски акции и експлицитна агресия. Действието е много по-брутално от танцувално-песенния стил на Марсел Камю. Орфей е красив рок китарист с раста прическа, Евридика е модерно момиче, Смъртта не е персонализирана, а дебне навсякъде и изпълзява от мизерията. Завладяващата музика на Каetano Велосо е важен елемент от драматургията. Гръцкият мит е зрелищно претворен в съвременна любовна история, а екзотиката на карнавала е отстъпила на заден план, оставяйки насилието да доминира.



**КАДРИ ОТ ФИЛМА БОГ Е БРАЗИЛЕЦ (2003)**

„Бог е бразилец“ (*Deus é brasileiro*, 2003) изненадва като жанр, но не и с темата си – дълбоката привързаност на Диегес към „бразилскостта“. Може да се определи като фантастично-философска притча или като нестандартна комедия на нравите. Главният герой е... Господ, който, уморен от грешките на човешкия род, слиза в Бразилия, за да си потърси заместник. Явява се в образа на белокож мъж с благо излъчване и благородна осанка. „Уморих се от бъркотията, която сте създали и реших да изляза във ваканция, понеже никой не е от желязо. Затова имам нужда от един улегнал светец, който да поеме нещата, докато ме няма“ – обяснява присъствието си той. И тук трябва да добавим, че Бразилия е силно религиозна страна, но въпреки това няма нито един официално признат светец. Водач на Господ по една случайност се оказва скромен рибар и механик, сменящ гуми, които преди това е спукал. Към двамата се присъединява и девойка. От крайбрежието на Алагоас (родния щат на Диегес), Господ, момчето и момичето тръгват към вътрешността на страната и преживяват приключения и чудеса в търсене на кандидат-светец, но се оказва, че нароченият за светец праведен мъж, когото издирват (борещ се за оцеляването на индианско племе) е атеист и отказва да поеме отговорност за света. Накрая, невъзмутим и все така благодушен, Господ се оттегля и оставя хората да се оправят сами. Зад привидната фриволност на фабулата, през съчетанието на високо и ниско, на фантастика и реалност, освен злободневни наблюдения, Диегес разгръща и философските теми за смисъла на живота, като сблъсква човешката и божествената перспективи – диаметрално различни, но и взаимно допълващи се. Режисьорът не взема страна и не обвинява, показва с ирония и разбиране човешките несъвършенства. Закачките с религиозни теми и мотиви са внимателни, добронамерени и не стигат до гротеска. Този филм е поредното обяснение в любов на Диегес към Бразилия, нейните хора, природа и култура, като се засягат дискретно и социалните проблеми. Заглавието само по себе си носи надежда – спасението на хората ще дойде от самите тях, а сюжетът неусетно внушава, че при срещата си с Бога те се отварят за любовта. Запитан за филма си, Диегас отговаря, като дава ключ към цялото си творчество: „Бразилия е дълбока загадка за мен. Бразилия е една мистерия за всички! В повечето мои филми се опитвам в крайна сметка да проумея

тази загадка, опитвам се да разбуля мистерията Бразилия. И го правя с много любов, защото много обичам всичко...“<sup>[65]</sup>

Жанрът на следващия си филм „Най-голямата любов на света“ (*O Maior Amor do Mundo*, 2006) Диегес определя като road movie, минаващ през бедните квартали на Рио де Жанейро и представящ „нова среща с това географско и човешко пространство...“. Филмът е нещо като „каталог на чувствата, тези, които изпитваме към майка или баща, към любим или приятел, към преследван или преследвач, към другия... Възможността за хармония между хората е в разбирането на това, че можем да бъдем този друг. Или че сме друг за другия“<sup>[66]</sup>. Това е трагичната история на световноизвестен бразилски астрофизик, работещ в САЩ, който разбира, че има мозъчен тумор и му остава седмица живот. Завръща се в родината, за да получи държавни почести, но се изправя пред бедното си минало и близките си, които не е познавал истински. Актуалността на темата в един все по-глобализиращ се свят носи на Диегес наградата за най-добър филм на фестивала в Монреал.

Навръх своята 70-та годишнина Какá Диегес, на когото в Кан признават статута на „посланик на бразилската култура“, беше поканен за член на Журито за късометражни филми и Кинофондацията на 63-тото издание<sup>[67]</sup>. Освен това получи и вълнуващ подарък – специална прожекция на филма „5 пъти фавела сега от самите нас“ (*5 x Favela agora por nós mesmos*, 2010) на който той, заедно с жена си Рената де Алмейда Магальяес са продуценти. Може да се каже, че в този случай Какá е много повече от продуцент и художествен ръководител – той е вдъхновител, гуру и по-възрастен приятел на младите режисьори. Ето какво казва той в специално интервю за сп. ЛИК: „Повече от двадесет години водя курсове, правя прожекции, дискусии и дебати във фавелите на Рио чрез различни културни организации, които съществуват от известно време и имат голямо значение за тези фавели. От двадесетина години следя развитието на едно поколение млади режисьори, живеещи във фавелите и така ми дойде идеята да продуцирам този филм. Това е филм изцяло замислен, написан и режисиран от самите тях“<sup>[68]</sup>. Филмът е реплика на култовия „5 пъти фавела“ (1962), в който критиците някога видяха „млада кръв, препускаща във вените на преждевременно склерозиралото национално кино“. Режисьорите Родриго Феля, Какау Амарал, Каду

Барселус, Лусиана Безера, Манаира Карнейру, Вагнер Новаис и Лусиано Видигал изследват фавелата отвътре, говорят за своите чувства и изграждат своя идентичност през пет игрални истории. Няма да е пресилено да се каже, че това е живо свидетелство за едно ново и силно културно движение, идващо директно от фавелите, със своя автентична физиономия. На нов етап Диегес повтаря примера на Нелсон Перейра дос Сантос, който през 50-те години става учител, ментор и вдъхновител на младите синемановисти. Същевременно той беше отбелязал: „Не смятам за здравословно постоянното сравнение между Синема ново и младите режисьори – така те се блокират творчески, това е начин да ги подтиснеш, докато съвременната действителност след Синема ново е нещо друго. Смятам, че това движение трябва да се приема като много важен исторически момент за Бразилия и Америка, но като нещо отминало и при никакви обстоятелства не бива да се изисква да се правят същите неща и се разказват същите истории...“<sup>[69]</sup>

Верен на интереса си към младите, Диегес снима документалния „Рио на вярата – среща с папа Франциск“ (*Rio de fé, um encontro com Papa Francisco*, 2013) за Световния ден на младежта, състоял се в Рио през 2013 г. Събитието документира първото пътуване на Папа Франциск в чужбина и участието в него на повече от три милиона младежи от целия свят.

Последният реализиран осемнайсти игрален филм на Диегес в неговата 56-годишна кариера е „Големият мистичен цирк“ (*O Grande Circo Místico*, 2018), представен в Официалната селекция на Кан 2018 в програмата „Специални прожекции“. Вдъхновен от поема на прочутия бразилски поет Жоржи де Лима<sup>[70]</sup> от 1936 г. (поставена като балет с музика от Шико Буарке и Еду Лобо през 1982, автори на музиката и във филма) той разказва историята на пет поколения циркови артисти от австрийското семейство Книепс. „Жоржи де Лима винаги е бил моят любим бразилски поет. Откакто се занимавам с кино, винаги съм искал да направя филм по негова поема. Когато за първи път чух музиката към балета на Лобо и Буарке разбрах, че това е поемата, която трябва да екранизирам. Но никога не съм гледал балета“ – казва Диегес<sup>[71]</sup>. Режисьорът, също като поета, е силно привлечен от цирка още от детството. „Това е панаирджийско изкуство, което е в много тясна връзка с киното още от



Жорж Мелиес“ – казва той<sup>[172]</sup>. И така зрителят проследява Големият мистичен цирк от откриването му през 1910 г. до наши дни с приключенията, любовите и спектаклите на фамилията. Това става с помощта на Селави<sup>[173]</sup>, церемониалмайстор на цирка, който никога не остарява. Той е свидетел на тайните и драмите в семейството – от обещаващото начало до упадъка и израждането му. Реално, фантазно и сюрреално изграждат въздействащ мистичен свят, белязан от амбиции, предателства и болка. „Вярвам, че киното трябва да създава алтернатива на реалността. Моите филми говорят за това, а този повече от всичките други“ – разкрива веруюто си Диегес, а сюрреалистичната красота на визията идва от идеята за „антинатурализъм в киното“<sup>[174]</sup>. Финалът е колкото неземно красив, толкова и трагичен. Пътят на Бразилия, белязан от феерията на зрелището, има и своята обратна страна, ни внушава разказът. Прогресът не винаги носи мъдрост и хармония, а спектакълът (карнавалът) често е в противоречие с реалния живот. Португалският критик Жозе Виейра Мендес<sup>[175]</sup> също тълкува филма като парабол. Според него Диегес ни казва, че днешна Бразилия е един голям цирк... „Големият мистичен цирк“ е обобщение на всичко, което съм правил досега в моите филми, може би резултатът от това, което мисля за правенето на кино“<sup>[176]</sup> – изповядва Диегес.

Ако погледнем през тази призма творчеството на един от бащите-основатели на Синема ново, ще си припомним привързаността му към свободата във всичките ѝ измерения, но изследвана не без критичност; към „бразилскостта“ и народната култура, без да се тушират негативни страни от националния характер; към контакта с широката публика, но без да се робува на масовия вкус, а като се опира на карнавалното светоусещане като структурообразуващ принцип. Стилът му следва нестандартна траектория – от неореалистичните нагласи през барокото разточителство до една сюрреалистична визия. В жанрово отношение творчеството му също е разнопосочно – от епични исторически драми през леките комедии до фантастичните притчи. Пътят на Какá Диегес е пример за това как Синема ново се саморазвива и надгражда, достигайки статут на авторско кино, оставайки в същото време народно и зрелищно.

Последният му филм, в процес на реализация, е със заглавие „Господ все още е бразилец“...

#### Бележки под линия:

<sup>[11]</sup> Интервю с Карлос Диегес, 27.05.2012, <https://www.festival-cannes.com/fr/69-editions/retrospective/2012/actualites/articles/carlos-diegues-je-suis-un-cinephile>.

<sup>[12]</sup> Публикувана за първи път в „Movimento 2“ (май 1962), вестник на Националния студентски съюз, цит. по Johnson, Randal, Stam Robert. Brazilian Cinema. Columbia University Press, 1995, p. 65.

<sup>[13]</sup> Пак там.

<sup>[14]</sup> Пак там, с. 66.

<sup>[15]</sup> Пак там.

<sup>[16]</sup> Cinema Novo – 10 ans après. Entretien avec Carlos Diegues. В: „Cinéma“ № 263, Novembre 1980, p. 64.

<sup>[17]</sup> Пак там.

<sup>[18]</sup> Пак там.

<sup>[19]</sup> Johnson, Randal. Cinema novo x 5. University of Texas Press. Austin, 1984, p. 54.

<sup>[101]</sup> Пак там, с. 55.

<sup>[111]</sup> De Cárdenas, Federico. „Diálogo con el Cinema novo: Carlos Diegues“. Hablemos de Cine № 36, 7-8, 1967, p. 12.

<sup>[121]</sup> Република Палмарес съществува почти половин век преди да бъде смазана от португалските войски. Състояла се е от 10 до 12 села, населени от почти 20 000 избягали роби, които са имали дори свое правителство.

<sup>[131]</sup> Quilombo (порт.) – свободна общност от избягали роби.

<sup>[141]</sup> Frantz Fanon (1925 – 1961) – френски психиатър, философ, революционер и писател, роден в Мартиника, политически радикален във възгледите си. Трудовете му оказват силно влияние върху антиколониалните и националноосвободителните движения в края на 50-те и 60-те години на XX век.

<sup>[151]</sup> Rocha, Glauber. „An Aesthetic of Hunger“. В: Johnson, Randal, Stam Robert. Brazilian Cinema. Columbia University Press, 1995, p. 70.

<sup>[161]</sup> Филмът беше показан за първи път на български екран в рамките на Третата седмица на бразилското кино и култура „Следи от афро-бразилската култура“, посветена на 130-та годишнина от премахването на робството в Бразилия. Седмицата се проведе от 22 до 28 октомври 2018 г. в арт кината G8 и Евросинема в София.

<sup>[171]</sup> Diario Carioca, 1.03.1964.

<sup>[181]</sup> Roberto Carlos (1941) е бразилски певец, познат като „Краля на латино-музиката“. Смятан е за един от най-влиятелните артисти през 60-те години в Бразилия.

<sup>[191]</sup> O Estado de São Paulo (Suplemento literario), 24.12.1966; part II, 7.1.1967.

<sup>[201]</sup> Cinema Novo – 10 ans après. Entretien avec Carlos Diegues. В: „Cinéma“ № 263, Novembre 1980.

<sup>[211]</sup> Johnson, Randal. Cinema novo x 5. University of Texas Press, Austin, 1984.

<sup>[221]</sup> Getulio Vargas (1882 – 1954) е президент на Бразилия в два периода: 1930 – 1945 и 1951 – 1954. Идва на вълната на либералната революция като граждански лидер на т. нар. „Революция от 1930“, сложила край на „Старата Република“. През 1937 г. обявява „Новата държава“ (1937 – 1945), свързана идейно с фашизма в Европа. Свален през 1945 г. от „либерални“ генерали и политици, Варгас е преизбран през 1950 г. като популистски реформатор. През 1954 г. се самоубива. Симпатизанти го наричат „баща на бедните“ заради социалните му политики. Доктрината му е позната като „жетулизъм“ или „варгизъм“.

<sup>[231]</sup> „O Filme em Questão: Os Herdeiros de Carlos Diegues“, Jornal do Brasil, 22.3.1970.

<sup>[241]</sup> Diegues, Carlos. Os Herdeiros e o Testemunho da Minha Paixão pelo Brasil. Jornal do Brasil – цит. по Johnson, Randal. Cinema novo x 5. University of Texas Press, Austin, 1984, p. 66.

<sup>[251]</sup> Cinema Novo – 10 ans après. Entretien avec Carlos Diegues. В: „Cinéma“ № 263, Novembre 1980.

<sup>[261]</sup> Johnson, Randal. Cinema novo x 5. University of Texas Press, Austin, 1984, p. 68.

<sup>[271]</sup> Entretien avec Carlos Diegues. „Cahiers du Cinéma“, № 225, Novembre-Decembre 1970.

- <sup>[28]</sup> Писмо на Елия Казан до Карлос Диегес, публикувано в „Ultima Hora“, 17.12.1969.
- <sup>[29]</sup> Цитат от разпространителската брошура на „Наследниците“.
- <sup>[30]</sup> Cinema Novo – 10 ans après. Entretien avec Carlos Diegues. В: „Cinéma“ № 263, Novembre 1980.
- <sup>[31]</sup> По това време негова жена и една от най-значимите певици на боса нова.
- <sup>[32]</sup> Цит. от пресматериалите за филма „Когато карнавалът идва“.
- <sup>[33]</sup> Цит. по: Johnson, Randal. Cinema novo x 5. University of Texas Press, Austin, 1984, p. 73.
- <sup>[34]</sup> „Cinema Novo, O Delírio de um Gol por cima da Carne Seca“, „Status“ № 26, (9/1976), p. 128.
- <sup>[35]</sup> Цит на Диегес по: Johnson, Randal. Cinema novo x 5. University of Texas Press, Austin, 1984, p. 75.
- <sup>[36]</sup> Cinema Novo – 10 ans après. Entretien avec Carlos Diegues. В: „Cinéma“ № 263, Novembre 1980.
- <sup>[37]</sup> Пак там.
- <sup>[38]</sup> Felício dos Santos, João. Xica da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, XV.
- <sup>[39]</sup> Cinema Novo – 10 ans après. Entretien avec Carlos Diegues. В: „Cinéma“ № 263, Novembre 1980.
- <sup>[40]</sup> Stam, Robert, João Luiz Vieira and Ismail Xavier. The Shape of Brazilian Cinema in the Postmodern Age. In: Brazilian Cinema. Expanded ed., Randal Johnson, Robert Stam. Columbia University Press, 1995, p. 406.
- <sup>[41]</sup> Бахтин, Михаил. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса. Наука и изкуство, София, 1978, с. 25.
- <sup>[42]</sup> Пак там, с. 33.
- <sup>[43]</sup> Johnson, Randal. Carnavalesque Celebration in „Xica da Silva“. In: Johnson, Randal, Stam, Robert. Brazilian Cinema. Columbia University Press, New York, 1995, p. 221.
- <sup>[44]</sup> Da Matta, Roberto. A Hierarquia do Poder dos Fracos. В: „Opinião“, 15.10.1976.
- <sup>[45]</sup> Johnson, Randal. Cinema novo x 5. University of Texas Press, Austin, 1984, p. 81.

<sup>[46]</sup> Cinema Novo – 10 ans après. Entretien avec Carlos Diegues. В: „Cinéma“ № 263, Novembre 1980.

<sup>[47]</sup> Пак там.

<sup>[48]</sup> Пак там.

<sup>[49]</sup> Пак там.

<sup>[50]</sup> Johnson, Randal. Cinema novo x 5. University of Texas Press, Austin, 1984, p. 83.

<sup>[51]</sup> Folha do São Paulo – 15.02.1980.

<sup>[52]</sup> Интервю с Карлос Диегес в „Positif“ № 242, с. 37.

<sup>[53]</sup> Cinema Novo – 10 ans après. Entretien avec Carlos Diegues. В: „Cinéma“ № 263, Novembre 1980.

<sup>[54]</sup> Johnson, Randal. Cinema novo x 5. University of Texas Press, Austin, 1984, p. 84.

<sup>[55]</sup> Bye, bye Brésil. В: „Positif“ № 242, p. 37.

<sup>[56]</sup> Пак там.

<sup>[57]</sup> „Бразилски акварел“ – една от най-прочутите бразилски песни, създадена от Ари Барозо през 1939 г., дала начало на течение в самбата, известно като „самба-екзалтация“. Парчето има десетки записи от различни певци и групи.

<sup>[58]</sup> Cinema Novo – 10 ans après. Entretien avec Carlos Diegues. В: „Cinéma“ № 263, Novembre 1980.

<sup>[59]</sup> Bye, bye Brésil. В: „Positif“ № 242, p. 40.

<sup>[60]</sup> Филмът беше показан за първи път на български екран в рамките на Третата седмица на бразилското кино и култура „Следи от афро-бразилската култура“, посветена на 130-та годишнина от премахването на робството в Бразилия. Седмицата се проведе от 22 до 28 октомври 2018 г. в арт кината G8 и Евросинема в София.

<sup>[61]</sup> Романът е издаден в България – Жоржи Амаду. Тиета от Агрести. ИК „Колибри“, София, 2011.

<sup>[62]</sup> <http://variety.com/1996/film/reviews/tieta-of-agreste-1200446537/>.

<sup>[63]</sup> „Orfeu da Conceição“ е пиеса на Винисиус де Мораис от 1954 г. по драмата от гръцката митология за Орфей и Евридика. Саундтракът е издаден на плоча през 1956 г. с музика на Антонио Карлос Жобим и текст на Винисиус де Мораис.



[64] Sambódromo – специален стадион, на който дефилират самба школите по време на фестивала в Бразилия.

[65] Матеева, Боряна, „Опитвам се да разбуля мистерията Бразилия“, интервю с Карлос Диегес, В: ЛИК, 23/2010.

[66] [www.carlosdiegues.com.br/artigos\\_integra.asp?idA=33](http://www.carlosdiegues.com.br/artigos_integra.asp?idA=33).

[67] Карлос Диегес е канен многократно за член на журита в Кан: през 1981 г. е в журито за пълнометражни филми, през 2010 г. за късометражни, а през 2012 г. е председател на журито „Златна камера“ – конкурсът за първи филм, създаден през 1978 г.

[68] Матеева, Боряна, „Опитвам се да разбуля мистерията Бразилия“, интервю с Карлос Диегес, В: ЛИК, 23/2010.

[69] Mora, Adriana. Entrevista con Carlos Diegues. В: „Diario del Festival“ № 6, 7 diciembre 2003, 25 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Havana, 2003.

[70] Jorge de Lima (1893 – 1953) – политик, лекар, поет, романист, преводач и художник, свързал литературното си творчество с втората част на бразилския модернизъм от края на 20-те. Автор на бакорово-сюрреалистичната поема „Измислянето на Орфей“ (1952).

[71] <https://variety.com/2018/film/features/cannes-film-festival-2018-carlos-diegues-the-great-mystical-circus-202809372/> – интервю на Emilio Mayorga.

[72] Le Film Francais, 12 mai 2018, p. 10 – специално издание за 71-я кинофестивал в Кан.

[73] C'est la vie – (от френ.) Такъв е животът.

[74] <https://variety.com/2018/film/festivals/cannes-film-festival-2018-latido-carlos-diegues-mystical-circus-vincent-cassel-1202800940/> – статия с интервю от [John Hopewell](#).

[75] Мнение, изказано в разговор на фестивала в Кан, 2018.

[76] <https://variety.com/2018/film/festivals/cannes-film-festival-2018-latido-carlos-diegues-mystical-circus-vincent-cassel-1202800940/> – статия с интервю от [John Hopewell](#).





## ЗА ВРЪЗКАТА ЗРИТЕЛ – ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ

ТЕОДОРА СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА

Ако се опитаме да определим съвременното българско документално кино с няколко ключови думи/изрази, те биха изглеждали така: актуалност, постижения, авторска субективност, обективност, хибридность, възстановки, екран, (не)достъпност до публиката, зрителски рефлексии. Всяка от тези „ключови“ думи сама по себе си е обстойна тема и изисква задълбочен и пространен анализ. Затова е навременен, важен и актуален проектът на списание КИНО: „Съвременното документално кино като отражение на реалността и авторско отношение към света и човека“. В тази посока зрителската рефлексия е особено важна, а години наред връзката между документалното кино и зрителите бе тенденциозно подценявана. За дълъг период, поради идеологически постулати и цензура, а в по-ново време поради negliжиране и неосмисляне важното място на документалното кино в обществознанието, липса на образование и култура за общуване с документалния филм.

Връзката – документално кино и зрител е крехка, но не може да се отрече, че се полагат усилия за нейното заздравяване и за изграждане на усет и вкус у зрителя към документалното кино. Основният проблем, с който се сблъсква българският документален филм, е недостъпност до публиката. Практиката показва, че често пъти един документален филм се прожектира на фестивала за документално и анимационно кино „Златен ритон“, след това има официална премиера и, уви, потъва в чекмеджето на продуцентите. Ако с проекта се е заел упорит и амбициозен продуцент, тогава може филмът да бъде показан и по Националната телевизия. Но това се случва спорадично, най-често по конкретен повод, без телевизията да има визия и концепция за мястото на документалното кино в нейните часови пояси. А всъщност Обществената телевизия е естественият екран и би трябвало да има мисията за осъществяване на връзката на зрителите с документалното кино, както за филми на историческа тема, т.е. такива, които касаят културната памет на България – ще спомена условно само няколко заглавия, „Жертва на пешки“, реж. Асен Владимиров; „Звярът е още жив“, реж. Мина Милева, Весела Казакова, така и филми на съвременни теми, посветени на актуални проблеми, които ангажират гражданската ни съвест като „Пощалъонът“, реж. Тонислав Христов; „Калин и отбора на затвора“, реж. Петко Гюлчев; „Градът на жените баданте“, реж. Стефан Командарев; „Тихо наследство“, реж. Петя Накова; „Нямаш място в нашия град“, реж. Николай Стефанов и др. Години наред проблемът за мястото на документалното кино на малкия екран се обсъжда на различни нива, но резултатите съвсем не са задоволителни. Да не говорим за отношението на частните телевизии към темата.

Разбира се, по отношение разпространението на документалното кино има и положителни тенденции, които трябва да се отбележат. Усилия полагат професионалистите по дългата верига от производството до разпространението на един филм – все повече са т.нар. специални прожекции, съпроводени от срещи с творческия екип. Избрани кина в София като Дом на киното, Културен център G8, „Одеон“ дават такава възможност, а кино „Влайкова“ организира Документални понеделници, символично напомнящи за прословутите Късометражни вторници в Дома на киното от 80-те години, в които прожекциите прерастват в оживени

дискусии с авторите. Това се случва и в други градове, особено ако филмът е свързан с проблемите и бита на съответния регион, но за съжаление няма традиция и утвърдена практика. А е важно да се работи в тази посока, най-вече във времена на стремглава инфлация, пиратско разпространение, липса на навици и култура за общуване с документалното кино. Нужни са повече инициативи и усилия на институционално ниво, за да бъдат търсени и желани срещите на зрителите с документално кино, а публика за този вид кино има. Само трябва да се намерят пътища към нея.

Когато говорим за усилия, задължително трябва да споменем и фестивалите за документално кино, които имат сериозен принос в показва и разпространението му, включително извън София. Традиционният фестивал за документално и анимационно кино „Златен ритон“ се провежда в Пловдив и е най-значимото национално събитие за среща на професионалисти, филми и зрители. Затова е важно да се провежда всяка година, но съществува и тъжната практика на нулеви години, в които фестивалът няма издания, а това има негативни последици, както върху авторите на документални и анимационни филми, така и върху зрителската рефлексия – възможността не само да бъдат показани тези филми, но и да се обсъждат, да се говори за тях, зрителите да изградят потребност от общуване с това кино.

Фестивалът на СБФД – Награди „Васил Гендов“ е много важна инициатива и дава отлична възможност да се покаже цялата продукция за изминалата година, както в Дом на киното за широка зрителска аудитория, така и в залата на СБФД за колегите от филмовата гилдия, а наградите за филми и отличията по професии дават представа за нивото и развитието на филмовия процес.

Сравнително нови, но на високо професионално ниво, са фестивалите: Международен фестивал на историческото документално кино, който се провежда ежегодно от 2018 година в Бургас, Международен документален Родопи филм фест, основан през 2021 г., София Документал, стартирал през 2020 г., на който се прожектират и български филми. Специално внимание заслужава фестивалът Мастер оф Арт, който показва документални филми за хора на изкуството от цял свят.

На редица фестивали, които не са специализирани за документално кино, има секция за документални филми: София филм фест, Синелибри, Златната липа и др. Към това трябва да се добавят и увеличаващите се алтернативи филмите да бъдат видени в различни интернет платформи като: Нетера, Гледам.bg и др. Това дава изключителна възможност на желаещите да гледат документално кино, каквато никога преди не е имало. Следователно възможностите за достъп до документално кино вече не са чак толкова лимитирани. Разбира се, винаги има какво още да се желае, но е важно, че положените усилия са свързани с важни резултати.

Стигаме и до друг основен проблем във връзката зрител-документален филм и това са навиците на хората, тяхната култура и необходимостта им да се срещат с този вид изкуство. По принцип навсякъде по света документалните филми имат по-малко публика в сравнение с игралните, но в България тази тенденция е като че ли доведена до крайност. Необходимо е още в училище, сред подрастващите да се възпитава вкус към документалното кино, защото най-честата причина то да не се гледа е предубеждението, че не е интересно, но когато срещите с документалния филм са по-чести и осмислени, зрителите ще открият, че това кино е високо художествено, граждански ангажирано и вълнуващо. Основната задача във връзката документално кино-публика е зрителят да бъде убеден, че си струва да гледа български и чужди документални филми.

На фона на дългогодишните усилия българинът да бъде заливан с чалга и лесно смилана имитация на културни продукти, това не е лека задача. И все пак интересът, който публиката показва при срещите си с документално кино, дава надежда, че в усилията да се разшири платформата на документалното кино по посока на публиката има смисъл и дава възможности и надежди за укрепване на връзката зрител-документален филм.

„Финален носител на творчески възприетата екранна творба става психиката на зрителя. В тази логика тя се причислява към факторите, осъществяващи творбата – фактори от различен порядък, но с еднаква тежест в битието на филмовия феномен.“<sup>[1]</sup>



Относно предпочитанията на българската публика могат да се направят няколко обобщения. Най-предпочитани от зрителите са филмите портрети, особено тези за исторически личности като: „Дорина“, реж. Атанас Киряков; „Кметът“, реж. Адела Пеева, Антоний Дончев и др., но също така и тези за бележити и успели съвременни личности като „Стоичков“, реж. Борислав Колев; „Формулата на Тео“, реж. Николай Василев и др. Историческите филми също будят интерес у публиката – „Второто освобождение“, реж. Светослав Овчаров.

Важна част от нашето документално кино след 1989 г. се свързва с преосмислянето на политическото минало. „Всяка от кинематографиите в Източна Европа започва преосмислянето на политическата система в съответствие на специфичната си политическа ситуация и според националните си културни традиции.“<sup>[2]</sup> В България днес тази травма нито е преодоляна, нито е достатъчно добре обговорена и осмислена, въпреки някои успешни опити на българското кино. Затова темата за травматичното социалистическо минало ще продължава да занимава нашите документалисти, а също и зрителите.<sup>[3]</sup>

Друг голям дял от документалното ни кино, който се радва на зрителски интерес, са филмите на съвременна тема, в които се анализират актуални, наболели проблеми и се поставят болезнени въпроси. Интересно е да се сравни рецепцията на документалното и игралното кино и как то се позиционира в интересите на публиката. Много често у нас едни и същи автори правят и игрални, и документални филми, но е разпространено и, според мен е вярно твърдението, че като цяло документалното кино е по-стойностно и на по-високо естетическо ниво от игралното. Естествено, има прекрасни съвременни игрални филми, които печелят и фестивални награди, и зрители! Факт е, че публиката предпочита да гледа игрални филми, точно заради предубеждението, че документалните филми са скучни.<sup>[4]</sup>

Разбира се, документалното кино далеч не се изчерпва с това да бъде интересно, това е само една от неговите функции, но по отношение на връзката със зрителя тя е от огромно значение. Има и филми, които трябва да бъдат неудобни, а дори и неприятни за гледане, защото именно те разкриват и разказват за най-трудните, тежки, нелицеприятни

страни от живота, смели филми, които са абсолютно задължителни и необходими. Публиката трябва да бъде научена да ги гледа и възпитавана да ги разбира, защото няма по-силен инструмент от изкуството, в частност документалното кино, за анализ и преодоляване на травматични събития, за тяхното осмисляне и позициониране в исторически контекст.

Бележки под линия:

[1] Димитрова, Мая. *Метаморфози в общуването: автор-екран-зрител*. ИИИЗк, София, 2006, с. 15.

[2] Братоева-Даракчиева, Ингеборг, сп. КИНО, юли 2022: <http://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-juli-2022/90-%D1%82%D0%B5-%E2%80%93%D0%B4%D0%B5%D1%81%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%B5-%D0%BD%D0%B0-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BE%D1%81%D0%BC%D0%B8%D1%81%D0%BB%D1%8F%D0%BD%D0%B5-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BE%D1%81%D0%BC%D0%B8%D1%81%D0%BB%D1%8F%D0%BD%D0%B5-%D0%BD%D0%B0-%D0%B4%D0%B5%D1%81%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%B5%D1%82%D0%BE-%E2%80%93%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82-%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B0.html>

[3] От една страна в публиката сякаш има едно насищане по темата. Като човек, който се занимава с анализа на българското кино, следя реакциите на зрителите и мога да кажа, че това е вярно. Има много филми, посветени на темата. В същото време обаче очевидно има и недостатъчност по темата, а може би несвършващият преход, бедността на хората, налагат необходимостта от непрекъснато преосмисляне на това минало, в чието отражение продължаваме да живеем и което превръща темата в непрекъснато актуална.

[4] Това се доказва и от бърз преглед на интернет пространството – човек лесно се сблъсква с мнението, че документалните филми са скучни. Например: <https://naedin.click/documentary/>.

*\* Текстът е част от проекта на списание КИНО „Съвременното българско документално кино като отражение на реалността и авторско отношение към света и човека“, който се реализира с финансовата подкрепа на Национален фонд „Култура“.*



# КИНОМАНИЯ

17 ноември – 04 декември 2022



## КИНОМАНИЯ 2022 – ФЕСТИВАЛ НА ФЕСТИВАЛИТЕ

АНАСТАС ПУНЕВ

36-ото издание на Киномания ще бъде запомнено с обичайната си стабилна и разнообразна селекция, ловко лавираща между гръмкия „фестивал на фестивалите“, отделни нови (предимно френскоезични) бисери и други тематични удоволствия, както и подчертано представителна класическа секция – за съжаление, отчасти вдъхновена от най-неприятните скорошни поводи.

Големите премиерни заглавия, за които се говореше най-много в дните на Киномания, бяха „Семейство Фейбълман“ на Стивън Спилбърг, „Баншите от Инишерин“ на Мартин Макдона и „Идиотският триъгълник“ на Рубен Йостлунд. Общото между всички е здравата им драматургична основа, но и отличния емоционален баланс – на моменти сантиментални или комични, а в други – смъртно сериозни. Макар филмът на Йостлунд да събира най-противоречиви отзиви от трите, успехът му на церемонията на Европейската филмова академия за пореден път потвърди, че шведът в най-голяма степен е европейският режисьор,

който може да върне дори българските зрители обратно в кинозалоните, което е видно и от разпродадените билети за прожекциите му.



„Идиотският триъгълник“ е свръхсатирична социална критика, която подобно на „Форсмажор“ и „Квадратът“ се интересува най-вече от човешката психология, но в унисон с нарастващата амбиция и популярност на Йостлунд, отива още по-далече с ясното намерение да служи като хроника на целия съвременен свят, и то без да губи своя хумор. Тази напълно неприкрита целенасоченост заслужава комплименти на фона на струящото лицемерие в киното, още повече че филмът носи много категоричен и все по-разпознаваем почерк сред морето от еднообразие. Същевременно той се опитва да бъде твърде много, без да има необходимия материал (а и време) за всичко. Сатирата срещу света на свръхбогатите и тяхното преяждане в буквален и преносен смисъл е безспорно силна и забавна, но на моменти граничи с карикатура, което води до обратен ефект. Психологическите наблюдения са общо взето

верни, но твърде очевидни, като за Йостлунд особено значение изглежда има финалната част от филма, когато бедните и онеправданите се оказват във властова позиция и започват да злоупотребяват по същия начин, както е злоупотребявано спрямо тях преди това. Въпреки искреността на това послание, то е твърде директно отражение на „Повелителят на мухите“ на Уилям Голдинг.

Ако има наистина съвършена сцена в „Идиотският триъгълник“, това е разговорът в началото на филма между Йая и Карл (Шарбли Дийн и Харис Дикинсън), докато спорят кой трябва да плати сметката. В типичния за „Форсмажор“ стил екранното време се разтваря в пълно противоречие с конвенциите, а първосигналните реакции на двамата казват толкова много за тях, колкото и едно корабокрушение не може, при това без дидактизъм, а понасяйки се на крилете на нелепостта. Когато този подход на Йостлунд, вдъхновен от предозирането с интернет клипчета и мемове, вземе превес, „Идиотският триъгълник“ е брилянтна човешка трагикомедия. Когато обущарят погледне по-високо от обувките, резултатът е по-скоро половинчат.



Музикалната програма на Киномания също заслужаваше определено внимание. Артисти като Дейвид Боуи, Ленърд Коен и Сезария Евора дават подходящ материал за кино, но само ако има кой да го оформи. Докато „Moonage Daydream“, филмът на Брет Морген за Боуи, е феерия в



прекрасен излишък (повече за него в културния афиш към броя), „Сезария Евора“ на Ана София Фонсека е далеч по-скромен в изразните средства, но това не го прави по-неубедителен.

Точно обратното – починалата през 2011 г. изпълнителка на морна е проследена в най-непринудени ситуации от личния ѝ видео архив, за които тя самата никога не е и предполагала, че ще бъдат използвани за филм. Само в този изненадващ формат може да забележим разликата между артистите „с човешки облик“ и човек като нея, който дори не се възприема като артист. Сезария Евора е абсолютният антипод на всичко звездно, но не само – филмът показва как в нейната световна известност няма никаква логика. Тя е не просто едра черна жена от затънтено и бедно място в Африка, и не използва нито един от тези факти като път към звездите, а най-вероятно не е чувала термина „женско овластяване“. Така филмът се превръща в своеобразна ода на щастливата случайност, но и опит за десакрализиране на таланта. Ако досега „босата дива“ е звучало като красиво прозвище, филмът показва, че дивата е била боса единствено защото хората в Кабо Верде не обичат да носят обувки, особено когато нямат пари.

Трудно може да се открие друг подобен филм, който да разказва толкова искрено, без да се спестяват неудобните детайли – за проблемите на Евора с алкохола и цигарите, за тежкия ѝ характер, но и без изобщо да се губи пълната картина на живота ѝ, включваща стигащия до наивност хуманизъм и грижа за хората около нея, както и историческото ѝ значение за целия остров. Усилията на Фонсека в това отношение са не просто дългогодишни, но са довели до един разказ, който държи на кохерентността на историята, а не на хронологията на реалния път на Сезария. Бедността в Кабо Верде е представена сред кадри от някои от най-великите ѝ концертни изпълнения, така че едновременно да се даде контекст, но да не се търси лесното социално послание.

Както вече стана дума, класическата програма на Киномания беше безспорният фаворит на публиката, като филмите: „Дискретният чар на буржоазията“, „Теорема“ или „Моята нощ с Мод“ не се нуждаят от реклама (въпреки че си позволихме такава в нашите афиши). Един от по-странните, но не по-малко сполучливи избори беше „Страст“ на Жан-Люк

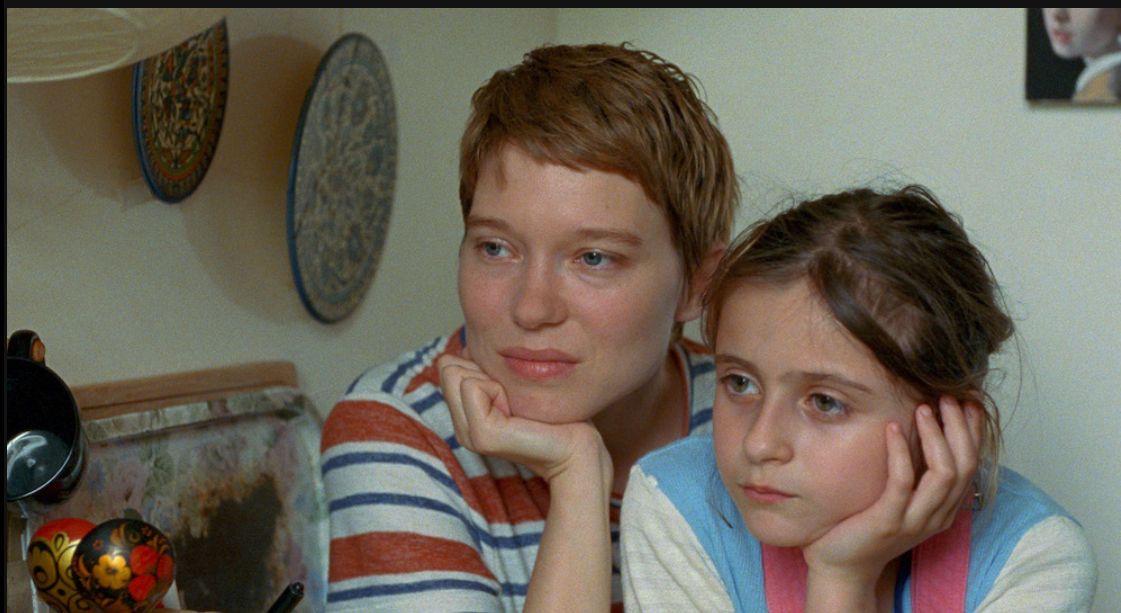
Годар, който бе селектиран редом с „Особняците“ – може би най-гледаемата лента на починалия тази година режисьор.



„Страст“ е част от 80-тарския „прероден“ Годар, който зарязва маоизма и открива силата на видеото не без помощта на съпругата му Ан-Мари Миевил. Към този момент никой не очаква от него да се отнася любезно към малкото му останали зрители, или по думите на Ален Бергала – вече не са останали живи режисьори, с които да се сравнява, да ревнува или да има какво да открадне от тях. Въпреки това филмът е своеобразен мост към миналото и Новата вълна – не само защото е първият заснет с Раул Кутар от петнайсет години насам, но и защото могат да се открият явни сходства с „Презрението“. Отново става дума за филм, посветен на снимането на филм, като освен появата на Мишел Пиколи (макар и в различна роля), тук са и досадните продуценти, и обърканият творец, неспособен да реши проблемите в личния си живот.

Тази метафикция действа като нещо подобно на сюжет на филма (макар такъв в действителност да няма), но и като обяснение за липсата на сюжет. За голяма част от публиката това звучи претенциозно, но всъщност има нещо силно ободряващо (а и иронично) при мисълта, че Годар е успял да заснеме филм, който се води изцяло от идеята за

режисьор, който иска да прави кино и не успява, защото, по собствените му думи, няма как да напише убедителна история, докато не я изживее – а самият филм представлява това изживяване на историята му. Разбира се, тази идея е украсена с вечното съмнение на французина относно манипулацията в киното (героите често стигат до предела на брехтианството и си напомнят какви са правилните реплики на екран), а не липсват и препратки към всички други изкуства. Централният мотив във филма са опитите за възпроизвеждане на класически картини на Дьолакроа, Гоя и други като нещо много скъпо и необяснимо като проект, но въпреки това смътно наподобяващо амбицията на самия Годар. Освен като още един документ, отразяващ неповторимия му стил, „Страст“ е и достоверен филм за началото на 80-те години. Режисьорът протагонист се връща в Полша, за да помага в борбата на „Солидарност“, а след него от местната фабрика се присъединяват героините на Хана Шигула и Изабел Юпер, което само по себе си няма как да не усмихне от дистанцията на времето.



Френското кино изпъкваше и в рамките на своеобразния минифестивал на френския филм. „Брат и сестра“ на Арно Деплешен с участието на Марион Котийар събра най-сериозен зрителски интерес. С типичната си ненатрапчивост изпъкна новият филм на Миа Хансен-Льове „Една хубава утрин“. По подобие на „Островът на Бергман“, но най-вече „Бъдещето“, датчанката е взела и рециклирала най-хубавото от френското кино –

генетично заложения му екзистенциализъм и спокойния ритъм, зад който обаче избухват дълбоки емоции и любов във всичките ѝ вариации. Леа Сейду пък е също толкова красива в уязвимостта си, както Вики Крипс или Изабел Юпер в предходните два филма на Хансен-Льове. В амплоато си на Сандра – самотна майка, разположена между света на болния си баща и забранената любов с женен мъж, тя е едновременно навсякъде и никъде и е сред най-интересните женски персонажи напоследък.

Големите изводи от филма не се крият в критичните моменти от фабулата, а някъде между тях, когато опитите на Сандра да подреди живота си се разпиляват, а моралните дилеми се разгръщат по обичайния тежък начин. Който очаква изненадващи обрати или особено оригинален сценарий от „Една хубава утрин“, ще остане разочарован, но ефектът от привидната лекота на този тип кино, който те връхлетява едва накрая като вирус, е неповторим и изисква много неблагодарна и скрита работа най-вече с актьорите. Когато става дума за „slice of life“ тип филми, посветени на абсурда на ежедневието, дори модни икони като Котийар в „Два дни, една нощ“ могат да изглеждат неузнаваемо, и това се отнася в пълна степен за Сейду. Облечена в дънки и с къса коса, тя е лишена от цялата си съблазнителна красота, но останала без нея, успява да се превърне в главен герой в собствения си живот.





Петър Кърджилов, Ирина Китова, Зорница Кръстева

## ЛЕТОПИС НА НЯМОТО КИНО В СОФИЯ (1896-1933)



Културен Център G8

# ХВАЛЕБСТВЕН ТРОПАР ЗА „ЛЕТОПИС НА НЯМОТО КИНО В СОФИЯ“

**БОЖИДАР МАНОВ**

Позволявам си да поднеса на читателите този кратък текст за едно скромно културно събитие, което се случи на 28 ноември 2022 г. в утвърдилият се вече в столицата Културен център G8. Подчертавам: не просто миниплекс с три кинозали, едно конферентно пространство и уютна кафетерия. А именно Културен център, защото вече няколко години с упорити усилия G8 предоставя екран не само на филми от всички важни кинофестивали в София, но организира и редица други културни събития: творчески срещи, дискусии, напоследък и малки изложбени експозиции. А сега изненадва и с издателска инициатива – факт е новата впечатляваща книга-албум „Летопис на нямото кино в София (1896 – 1933)“. Респектиращо издание с поне две безспорни качества: много полезно съдържание (текст, плюс фотоилюстрации) и великолепна полиграфия! А в прекрасно оформените страници читателите ще намерят пълна и подробна информация за всичко, случило се с появата на киното в нашата Столица (а това ще рече в сърцето на цяла България) и по-нататъшното му развитие до идването на звука на екрана.



Петър Кърджилев, Ирина Китова, Зорница Кръстева

## ЛЕТОПИС НА НЯМОТО КИНО В СОФИЯ (1896-1933)



Културен Център G8

Всяка страница предлага изключително полезна, любопитна и увлекателна информация, издирена след огромен труд от дългогодишно преглеждане на периодичния печат от епохата (вестници и списания), архивни фондове, библиотечни сбирки, частни колекции. Всяка вестникарска препечатка носи духа и атмосферата на времето! Тук няма изненада: зад огромната проучвателна и издирваческа работа стои професионалната класа на д.н. Петър Кърджилев – най-добрия познавач на ранното кино в България, плюс огромната всеотдайна работа на неговите съавторки доц. д-р Ирина Китова (ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград) и Зорница Кръстева (тя е и дизайнер на корицата).

А фотографиите са увлекателен паноптикум от лица, филмови кадри, плакати и афиши, градски пейзажи, закачливи антрефилета, сецесионови винетки – едно очарователно, сънувано и фантазно приключение от появата на кинематографа в София на 8 декември 1896 г. до първите „тон филми“, сред тях и нашият „Бунтът на робите“ (1933, реж. Васил Гендов). И всичко това върху 238 албумни страници, елегантно оформени с дискретно ретро „състаряване“ в контур сепия. За удобство и напълно в синхрон на времето книгата е достъпна в Интернет (страницата на Културен център G8: <https://g8cinema.com/>), както и на диск за индивидуално ползване.

Подобни книги се правят само при щастливо съвпадение на поне три важни обстоятелства: висока професионална компетентност на авторите; изключително дълъг и упорит труд; всеотдайност и дори любов към темата! Тук и трите са в пълноценно съчетание! И това обяснява

качеството на книгата! А зад нея стои най-подходящият „меценат“ – Програма „Култура“ на Столичната община. Поздрави за тази много разумна, безспорно полезна и напълно успешна инвестиция!

И тук е мястото за още една по-обща, но много важна констатация: появата на подобни книги е вярна индикация за интелектуална зрелост на обществото. Подчертавам: именно интелектуална зрелост, а не социална или още по-малко политическа. Защото само в действително интелектуално зрели общности се появяват автори, които осъзнават и документират с професионална компетентност отделни сегменти от общата национална културна памет. Понякога това може да изглежда несъществено или дори безполезно и ненужно. Обаче съвсем не е така – напротив, подобни конкретни, дълго време забравени или пренебрегвани зони от националната културна и интелектуална социография са изключително важни и полезни. Те запълват бели полета в колективната памет, намират своето незаменимо място в националните архивни регистри и работят за бъдещето на поколенията, нацията, държавата. Защото пренасят смисъл от миналото през настоящето към бъдещето! А то, каквото и да е, се нуждае от корени и опори. Не всичко от миналото носи характеристиката на безценни скрижали. Но неговата обективна достоверност обезателно ще намери свои грамотни тълкуватели, благодарни ползватели, ако щете и посветени адепти в едно разумно бъдещо време. И тъкмо в период на силно разклатена несигурност за бъдещето на днешната ерозирана цивилизация, всяка частица оцеляла, осмислена и грижливо съхранена интелектуална памет от миналото може да пренесе незаменимо историческо познание към бъдещето. Така, зърно по зърно, да се формира едно ново, преосмислено и, дай Боже, разумно историческо знание!

Давам си сметка, че последните редове звучат малко напомпано и високопарно. Но по-добре така, отколкото снизходително или пренебрежително отношение, както обикновено се посрещат подобни книги.

А тази заслужава подobaващо внимание!





## КУЛТУРЕН АФИШ: ЯНУАРИ 2023

### АНАСТАС ПУНЕВ

Рожденият ден на Дейвид Боуи е същински празник на изкуството, а „Moonage Daydream“ на Брет Морген идва като подарък за всичките му фенове с прожекция на 8 януари в Дом на киното. Филмът е точно онова, което Боуи заслужава, защото подхожда на самия него като натюрел – емоционален, изменчив, леко объркан и хаотичен, но направен с много любов. Негативните рецензии всъщност казват много повече от позитивните, защото обикновено идват от онзи тип меломани, които държат на биографичното и хронологичното, или пък си имат любим етап от кариерата на Боуи, който не е достатъчно сериозно засегнат във филма. Именно отказът от стандартния биопик е проникновението на този филм, тъй като за разлика от всички ленти, изтъкани от интервюта на съвременници и приятели, тази се опитва да води действието от гледната точка на своя главен герой, без отражение и без чужди гласове. И дори да не е най-пълната картотека от информация за Боуи, то със сигурност е много близо до отговора как такъв артист изобщо е решил да погостува на нашата планета.

Брет Морген избира да посвети филма си на нещата, които британецът е направил, а не на наследството му или влиянието върху поп културата, които изглеждат второстепенни пред желанието му да се трансформира. В това отношение режисьорът действа като диджей и амбициозно заявява, че колажът от образи и думи зависи изцяло от неговата преценка, а не от каноните на историографията. Думите са съпроводени от най-подходящата музика за целта, което превръща изживяването в нещо комплексно – то не е трибют, защото изразните средства и особено монтажът са твърде кинематографични, за да се сведе до фенска изповед, но и не е твърде отстранено от своя обект, тъй като играе директно със сетивата и представите ни за него. Въпреки че архивната стойност на „Moonage Daydream“ е забележителна и всеки ще научи нещо ново, Морген не се свени да комбинира по-непознатите кадри с някои от най-известните интервюта с Боуи през годините, воден единствено от желанието да обясни неговата уникалност.



Колкото и вълнуващ човек да е Боуи, основното достойнство на филма е, че говори за видимия Боуи, за изцяло артистичните му изяви като „колекционер на личности“, без да ги обяснява с нестандартния му личен живот. Така би желал самият Боуи, който е известен с това, че запазва мистерията около себе си и дори успява да се скрие от публиката в



последните години от живота си. Добро потвърждение, че тази мистерия е неизменна част от образа му, е случайната история за популярността на алтер егото му Зиги Стардъст – резултат от една съвсем невинна употреба на поредния костюм, която се оказва решаваща за 70-те години и, както се забелязва във филма, изобщо не е била умишлено търсена.

За недоволните от филма може би липсват комплименти от хора като Боно, но Дейвид Боуи, напротив на опитите да бъде наричан „баща на глема“ или „кръстник на алтернативната музика“, е преди всичко обърканият хамелеон, който сменя прически и дрехи със същата динамика, с която сменя влиянията или партньорите си и най-чудното е, че в основата на този иконичен свръхчовешки образ е един много приземен мъж, който така и не се взима насериозно.



Както и преди е ставало дума в тази рубрика, Адам Къртис също като Боуи въплъщава артистичната свобода, макар и по диаметрално противоположен път. Журналистът от BBC използва най-дълбоко заровените телевизионни архиви, за да направи буквално от нищо нещо



– струпването на кадри ражда заразен наратив, който е много труден за оборване. „Russia 1985 – 1999: TraumaZone“ е името на новата осемчасова поредица на Къртис, която отново се разпространява свободно в интернет и дори няма нужда от субтитри, тъй като британецът се е ограничил до съвсем семпли надписи между кадрите без никакъв задкадров коментар. Липсата на легендарния му глас ще смути и обърка в началото, но около средата на осемте часа безпощадното замеряне с образи и връзки между тях ще доведе до познатия хипнотичен ефект от предишни негови документални филми като „Хипернормализация“.

Темата този път е развитието на руската държава през годините от перестройката до идването на власт на Путин, като основната теза, която се налага в осемте епизода, е, че в Русия никога не е имало истински шанс за демокрация. От своя страна Путин е представен като неизбежен апотеоз на процесите, започнали в началото на 90-те години – насилствените опити за шокова терапия в икономиката, довели до рязко забогатяване на малцина и тотална мизерия на огромни части от населението, но е не по-малко логично продължение на авторитаризма и дворцовите битки, присъщи на тази държава от векове. За хората, които демонизират руския президент и навярно биха очаквали филмът да покаже някакъв велик заговор, Къртис е подготвил изненада. Путин се появява едва в последните десет минути, сякаш от нищото, за да се потвърди неговият инцидентен характер, докато конституционната криза от 1993 г., наивната вяра на Горбачов и неадекватните решения на Елцин са далеч по-обилно представени като предвестник на руското управление от началото на XXI век.

Позицията на Къртис може да се оспорва, но никой не може да отрече, че в свят на политическа коректност и прекалено усложняване има нужда от автори, които не се срамуват от опростенчество – особено когато част от тезата им е, че опитите за проповядване на плурализъм се използват ловко от статуквото за удържане на позициите му. Нормално е социалистите да гледат критично, защото не са съгласни с тезата за провала на социализма чрез руския пример, а пък „модерните“ хора да смятат натрапените аналогии с актуалната политическа бъркотия в западния свят за прекалено манипулативни. Най-добрата защита срещу

тези атаки е, че режисьорът е по-малко журналист, отколкото може да се очаква от собствените му заявки, и истинският му фокус е върху отделни хора и образи, превръщащи тази тъжна хроника в нещо сюрреалистично.

Със сигурност всеки би открил различни сцени, които блестят независимо от посланието на филма и дори изглеждат твърде странно, за да се повярва, че са автентични. За някого това биха били двамата мъже, които в отчаянието си ровят гробове на немски войници от Втората световна война, за да открият нещо за крадене, за други ще е не по-малко отчаяната двойка, която снима домашно порно, за да изкара някоя рубла, докато комитетът по съставяне на текст на новия химн е толкова забавен и абсурден, колкото само животът може да бъде. Най-впечатляващи са обаче героите, които се появяват няколко пъти в хода на осемте часа и носят със себе си още по-ударната емоция, че всичко е едно гигантско повторение. Перестройката е обяснението за икономическата криза, а тя от своя страна – за провала във войната в Чечня, като през цялото време няма алтернатива нито на бруталния грабеж, нито на смазването на индивидуалните свободи и така до момента, в който войната в Украйна изглежда не по-малко безумна и същевременно предрешена от същите тези процеси. Тези изводи не са нови или оригинални, но никога не са били изразявани чрез толкова чисти дози кино.

*„Moonage Daydream“ може да бъде гледан през януари в Дом на киното.*

*„Russia 1985 – 1999: TraumaZone“ може да бъде гледан свободно в интернет.*





## ГАЛЕРИЯ: КМЕТЕ, КМЕТЕ...

**ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ФИЛМА *КМЕТЕ, КМЕТЕ...* С РЕЖИСЬОР ПЛАМЕН МАСЛАРОВ, ПО СЦЕНАРИЙ НА ЦВЕТАНА КОЛАРОВА И ПЛАМЕН МАСЛАРОВ.**



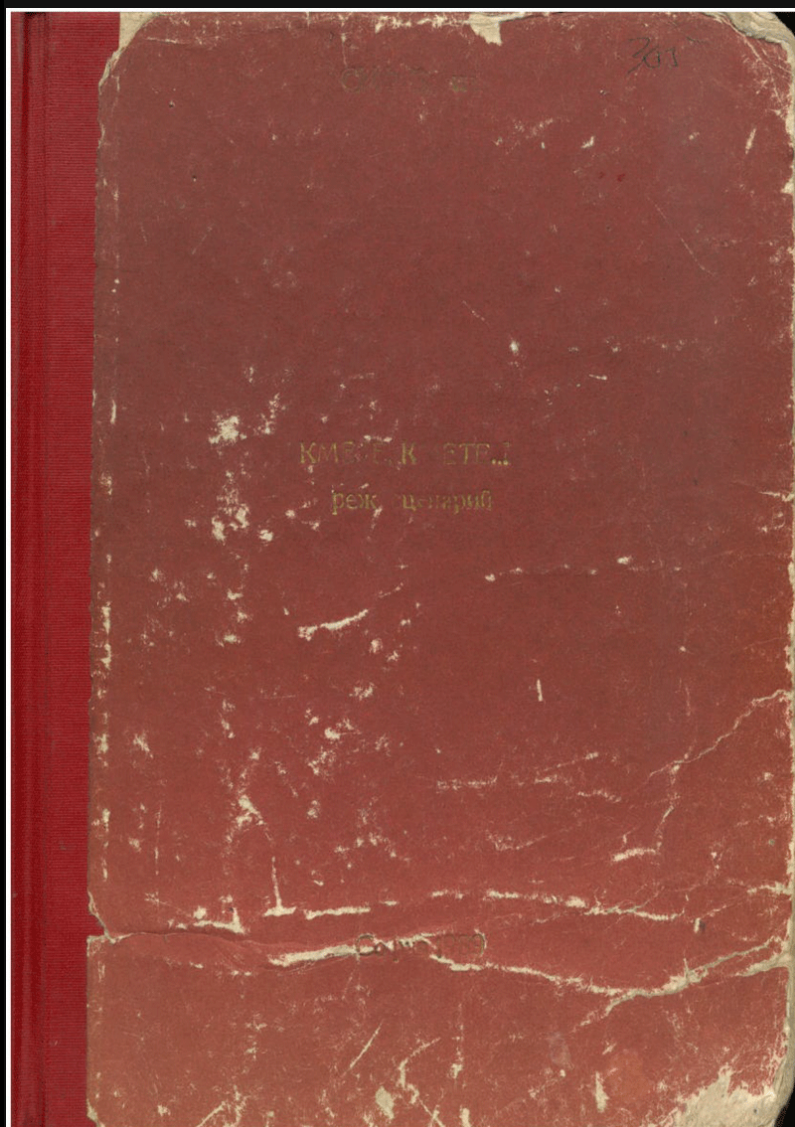




## СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: КМЕТЕ, КМЕТЕ...

В рубриката „Сценарни ескизи“ публикуваме сценария на филма „Кмете, кмете...“ от 1990 г.

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





**списание**  
**КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване