

списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване

06/2023



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 / ЮНИ 2023

СЪДЪРЖАНИЕ:

НАГРАДЕНИТЕ – „ВАСИЛ ГЕНДОВ“ 2023 / 6 стр.

НАКЪДЕ ПЪТУВАМЕ – АСЕН АВРАМОВ / 23 стр.

ФЕСТИВАЛЪТ „ВАСИЛ ГЕНДОВ“ – ПАЛИТРА ОТ ТЕМИ И ЕМОЦИИ – ЯНА СТЕФАНОВА / 35 стр.

КАН 2023 ПСИХОЛОГИЧЕСКИ МЕАНДРИ НА ЧОВЕШКАТА ПРИРОДА – БОРЯНА МАТЕЕВА / 39 стр.

INDEPENDENT SMART TALKIES – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 48 стр.

GOEAST 2023 – БОЖИДАР МАНОВ и МАРТА МОНЕВА / 62 стр.

БОШНАКОВ И ВАН ЦЕШАУ ЗА МОЯТ ЧИЧО ЛЮБЕН – МАРИАНА ХРИСТОВА и ЙОРДАН ТОДОРОВ / 77 стр.

30 ВЕЧЕРИ С 30 КЛАСИКИ, ИНИЦИАТИВА НА ФИЛМАУТОР В ПОДКРЕПА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО / 105 стр.

ФИЛОСОФСКА ОТСТРАНЕНОСТ. ЗА КНИГАТА НА АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ „КИНОТО В БЪЛГАРИЯ“ – ТОМ 4 – АНТОНИЯ КОВАЧЕВА / 107 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: ЮНИ 2023 – АНАСТАС ПУНЕВ / 112 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: СЕСТРА / 117 стр.

ГАЛЕРИЯ: СЕСТРА / 120 стр.



© Сотир Гелев

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Фестивалът за българско кино – Награди „Васил Гендов“ приключи преди седмици, но коментарите, обсъжданията, изводите продължават да вълнуват кинематографичната общност. Отзивите са най-разнообразни – от безцеремонно хейтърско отрицание до смислени, позитивни реакции, както за самата церемония, състояла се в Софийската опера, така и за наградените и ненаградени филми. Ще отмина с мълчание упражненията по реторика на отрицанието. В тях освен избиване на комплекси и лична неудовлетвореност, няма нищо съзидателно и креативно, а наградите са точно за това. Да се огледа картината на цялото ни кино – игрално, документално, анимационно – за дадения период. Да се отличат постиженията, да се набележат тенденциите. Да си дадем сметка какво се е случило и в какво не е успяло българското кино. Или най-общо, както би възкликнал Рангел Вълчанов: „А сега накъде?“.

Забележително е, че наградите за най-добър филм и в игралното, и в документалното кино бяха спечелени от нови автори. „Изкуството да падаш“ е дебют на Орлин Милчев в игралното кино и изненадва със своята зрялост. Разбира се, голяма е заслугата на сценаристите Нега Филчева и Марин Дамянов, на оператора Емил Христов и особено на актьорите Елена Замяркова, Александра Сърчаджиева, Ивайло Христов, Иван Бърнев, Валери Йорданов, Димитър Николов, за да стигне до

зрителя тази наситена с болка и драматизъм история за падение и възвисяване.

За авторите на документалния филм „Нямаш място в нашия град“, режисьора и оператор Николай Стефанов и сценаристките Ралица Големанова и Мариана Събева, това е първи опит в пълнометражното кино, но филмът им стъписва със своята разголяваща директност. Във фокуса му попадат едни от най-отявлените ултраси – агитката на футболните фенове от Перник. За тях мачовете се превръщат в гладиаторска арена, където кипи гняв и насилие – вербално, физическо... зверско. Но зад този пласт на неистова, анонимна агресивност авторите търсят човешките лица и причините, пораждащи подобно екстремно неудовлетворение. Така се затваря кръгът – минало, настояще, бъдеще... А възможно ли е за подрастващия син на главния герой да има място в нашия град?

Ако продължавам да разсъждавам в есеистичен дух, ще кажа, че отговор предлага най-добрият анимационен филм – пълнометражният „Меко казано“ – на Анри Кулев, когото още е рано да наречем гоаийен на българската анимация. Това е устремен, шеметен полет на творческа фантазия – адаптация на приказната поема на мъгреца Валери Петров, за да възкликнем и ние като него: „Ах, колко е радостно, когато доброто ликът ти краси!“.

Не мога да не спомена и наградата на Иван Павлов за най-добър режисьор на игрален филм за „Пролетно равноденствие“. Покоряващ с конкретиката си филм, който разтърсва със своята екзистенциална значимост и завладява с артистизъм и емоционалност.

Свой субективен поглед към фестивала предлага Яна Стефанова в статията си: „Фестивалът „Васил Гендов“ – палитра от теми и емоции“.

Божидар Манов и Марта Монева ни запознават с тазгодишното издание на фестивала „goEast“.

Иска ми се да спомена и едно събитие, което приключи преди дни в Стара Загора. Десетото юбилейно издание на фестивала за европейско кино „Златната липа“. В програмите му бяха включени 48 филма от 19 страни, които зрителите можеха да видят в три зали, при това – още от самото учредяване на фестивала – с вход свободен. Селекционерът и директор на фестивала Магдалена Ралчева успява да привлича

интересни, стойностни творби, които зрителите няма къде другаде да видят, а Общинското ръководство осигурява на гражданите и гостите на града възможност да ги гледат безплатно.

Но брой юни няма да е наистина актуален, ако в него липсва отзвук от фестивала в Кан, което пространно прави Боряна Матеева със статията си „Психологически меандри на човешката природа“.

В теоретичната си студия композиторът Асен Аврамов разсъждава на тема „Накъде пътуваме“, а в рубриката „Книгопис“ Антония Ковачева представя книгата на Александър Грозев „Киното в България“ – том 4, „Философска отстраненост“.

В „Сценарни ескизи“ почитателите на съвместното творчество на Светослав Овчаров и Светла Цоцоркова имат възможност да прочетат сценария им „Сестра“.

Людмила Дякова





НАГРАДИ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ „ВАСИЛ ГЕНДОВ“

2023

НАГРАДЕНИТЕ – „ВАСИЛ ГЕНДОВ“ 2023

Победители в Национален фестивал на българското кино – Награди на Съюза на българските филмови дейци „Васил Гендов“ 2023:

ИЗКУСТВОТО ДА ПАДАШ с награда за най-добър игрален филм

НЯМАШ МЯСТО В НАШИЯ ГРАД с награда за най-добър документален филм

МЕКО КАЗАНО с награда за най-добър анимационен филм



На официална церемония в Софийската опера и балет на 16 май 2023 г. бяха връчени наградите на Съюза на българските филмови дейци „Васил Гендов“ 2023 . Гилдията отличи с призове филми и творци в над трийсет категории.

Победителите бяха определени от три професионални журита за игрално, документално и анимационно кино. Водещ на церемонията беше актьорът Юлиан Вергов, а сред връчилите статуетки бяха Ицко Финци, Захари Карабашлиев, Иван Добчев, Стефан Командарев, Драгомир Симеонов, Анжела Недялкова, Миленита, Мариан Вълев и други.

Дни преди официалната церемония в „Дом на киното“ се проведе Националният фестивал на българското кино „Васил Гендов“, на който бяха прожектирани 67 номинирани филми. Над 4000 зрители посетиха прожекциите в салона от 1 до 10 май, за да видят игралните, документални и анимационни филми за 2023 г.

НАГРАДИТЕ ПО КАТЕГОРИИ И ПРОФЕСИИ

ИГРАЛНО КИНО



Най-добър режисьор на игрален филм: Иван Павлов за „Пролетно равноденствие“

Най-добър сценарий на игрален филм: Миглена Димова и Зорница София за „Майка“

Най-добър оператор на игрален филм: Кирил Проданов за „Мрак“



Най-добра главна мъжка роля: Малин Кръстев за „Добрият шофьор“

Най-добра поддържаща мъжка роля: Герасим Георгиев-Геро за „Добрият шофьор“

Най-добра главна женска роля: Светлана Янчева за „Пролетно равноденствие“



Най-добра поддържаща женска роля: Дария Димитрова за „Майка“



Най-добър монтаж на игрален филм: Веселка Кирякова за „Пролетно равноденствие“

Най-добър художник-сценограф на игрален филм: Сабина Христова за „ф 1.618“

Най-добър художник по костюми на игрален филм: Велика Прахова за „ф 1.618“

Най-добър композитор на игрален филм: Асен Ванцаров за „Жълт олеандър“

Най-добър звук на игрален филм: Александър Симеонов и Оливие Калверт за „ф 1.618“



Най-добър дебют в игралното кино: „Добрият шофьор“, дебют на Тонислав Христов



Специална грамота за дебют в игралното кино: „Жири“, дебют на Петя Йосифова-Хънкинс



Най-добър късометражен филм: „Празник“, режисьор Антония Милчева



Най-добър пълнометражен игрален филм: „Изкуството да падаш“, режисьор Орлин Милчев

ДОКУМЕНТАЛНО КИНО



Най-добър режисьор на документален филм: Николай Стефанов за
„Нямаш място в нашия град“



Най-добър сценарий на документален филм: Биляна Кирилова и Нега Миланова за „Воев“



Най-добър оператор на документален филм: Борис Мисирков и Георги Богданов за „Колите, с които нахлухме в капитализма“

Най-добър композитор на документален филм: Никола Груев –
Котарашки за „Теодор Ушев: Невидими връзки“



Най-добър звук на документален филм: Георги Цветков, Свилен Боянов,
Мариана Вълканова за „Майор Томпсън – (не)нужният герой“

Най-добър монтаж на документален филм: Стоян Велинов за „Нямаш
място в нашия град“



Най-добър дебют на документален филм: „Моралът е доброто“, дебют на Веселин Диманов



Награда на журито за документален филм: „Воев“, режисьор Биляна Кирилова



Най-добър документален филм: „Нямаш място в нашия град“, режисьор Николай Стефанов



Най-добър режисьор на анимационен филм: Сотир Гелев за „Флорентинска нощ“

Най-добър сценарий на анимационен филм: Валери Петров за „Меко казано“



Най-добра анимация на анимационен филм: Спартак Йорганов и Весела Йоцева за „Обезличаване“



Най-добър художник на анимационен филм: Димитър Димитров за „Артистът“

Най-добър композитор на анимационен филм: Румен Бояджиев-син за „Флорентинска нощ“



Най-добър звук на анимационен филм: Благомир Алексиев за „Феята
вещица“

Най-добър дебют на анимационен филм: „Океания“, дебют на Стефан
Войвогов



Награда на журито за анимационен филм: „Следа“, режисьор Аспарух
Петров



Най-добър анимационен филм: „Меко казано“, режисьор Анри Кулев



Награда за оперативна филмова критика – Ингеборг Братоева-Даракчиева



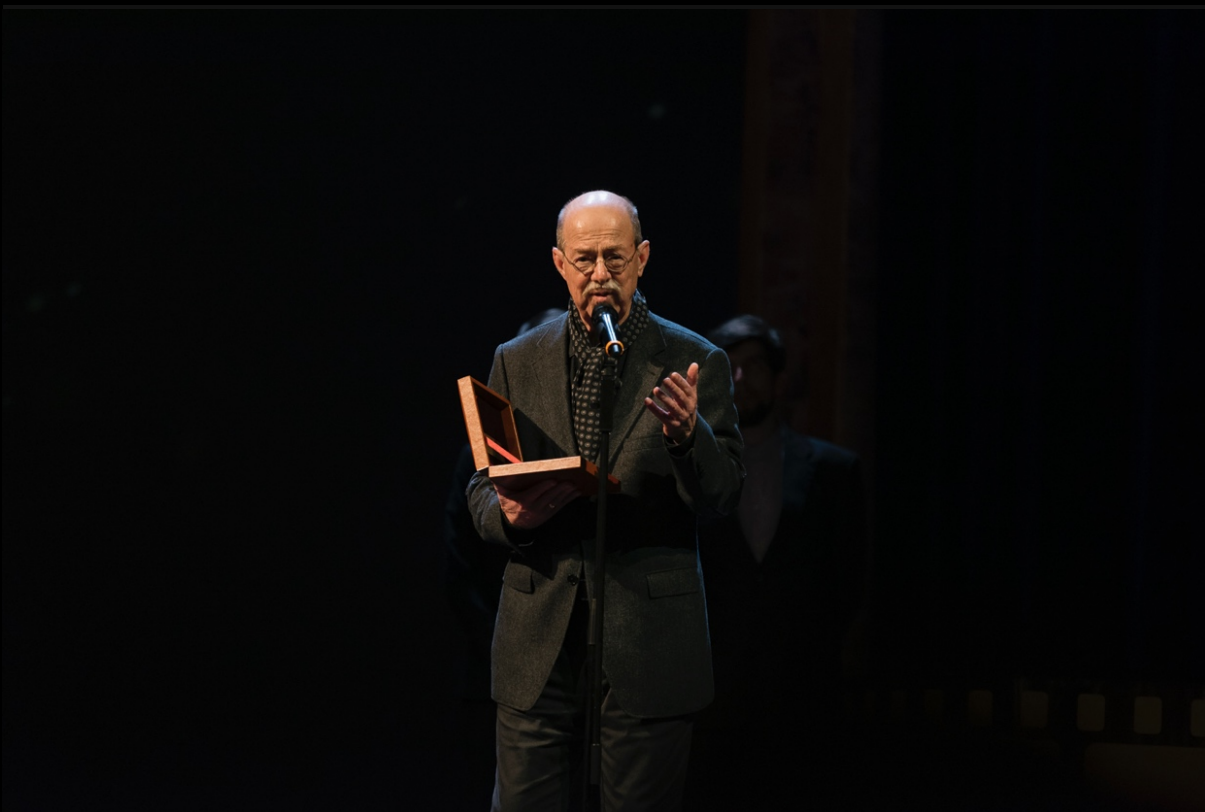
Награда за книга – Петър Кърджилков, Ирина Китова, Зорница Кръстева за „Летопис на нямото кино в София“ (1896–1933)

СПЕЦИАЛНИ НАГРАДИ



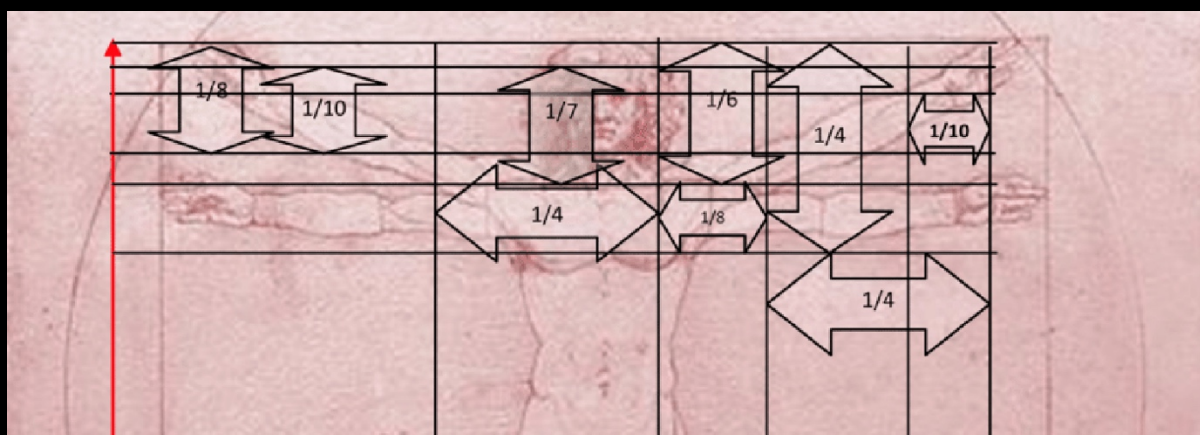
проф. д.н. Вера Найденова

Специално отличие за принос в развитието на българската филмова критика – проф. Вера Найденова



Награда за цялостно творчество – на режисьора Георги Дюлгеров





НАКЪДЕ ПЪТУВАМЕ

АСЕН АВРАМОВ

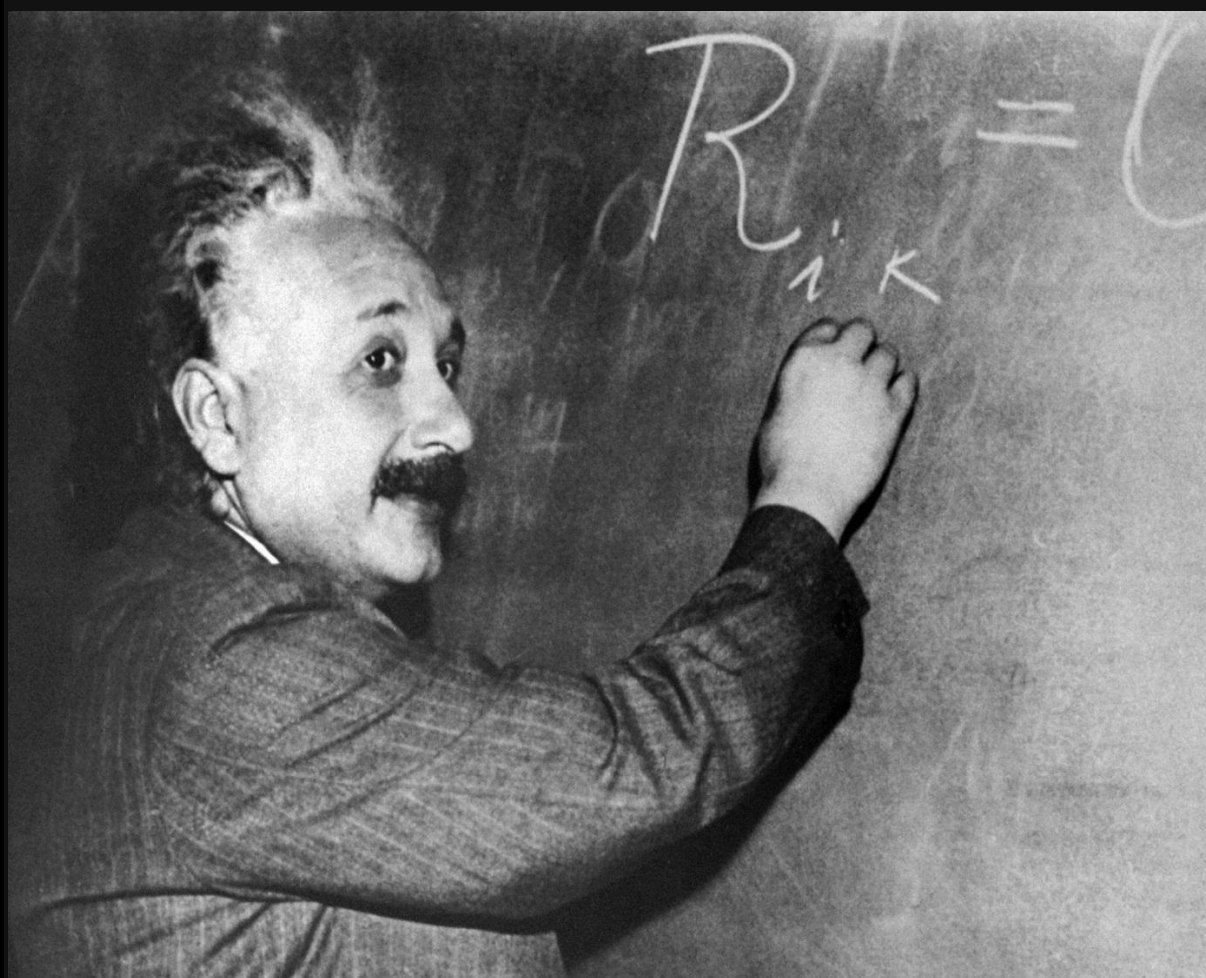
Каква е философската материя на днешното изкуство? Как търсенето на Свободата на творчеството се превръща в ограничение? Кои са някои от основните отлики между предмодерния и постмодерния автор? Как еволюира ролята и мисленето на артиста-творец в историческата реалност?

За да разберем какво е мястото и ролята на изкуството и творчеството, в епохата на модернизма¹¹ би било добре да започнем не толкова с претенцията за прецизно фиксиране на началото на този най-нов за европейската цивилизация период, а с търсене на културната времева парадигма. Независимо от огромния брой изследвания, текстове и публикации и днес никой не може да каже нито къде започва това цивилизационно явление нито къде и с какво точно завършва¹². Нещо повече – не бихме могли да кажем какво ни позволява да натоварим в един и същ влак явления като Казимир Малевич и Огюст Реноар, Сергей Рахманинов, Клод Дебюси и Арнолд Шонберг, Морис Метерлинк и Владимир Маяковски, Оскар Уайлд и Джеймс Джойс!

Може би за пръв път в историята на човека творческите търсения, изследвания и експерименти се разпростират и състоят в толкова широк стилистичен, жанров, съдържателен и философски периметър. Картата на модернизма, в сравнение с картите на всички предишни периоди в европейската култура¹³ рисува един невероятно голям и многообразен свят. Изкушавайки се да продължи тази образност бих

сравнил една географска карта на доколумбова Европа с днешна сателитна снимка на Земята.

Културните – езикови, структурни и стилистични различия, в музикалната култура например, за периода от 1732 г. (когато е роден Йозеф Хайдн) до 1827 г. (годината на смъртта на Лудвиг ван Бетховен), или почти в рамките на едно столетие са несравнимо по малки спрямо едно съпоставяне на периода 1900 г. (когато е завършена операта „Цар Салтан“ на Н. Римски-Корсаков) и 1912 г. (годината, в която Арнолд Шонберг написва „Pierrot lunaire“ и конституира додекафоничния музикален език и еманципацията на отделния тон, превръщайки тоналността в атоналност^[4]).



ЧЕСТО ИЗПОЛЗВАНА СНИМКА НА АЙНЩАЙН КАТО ИЛЮСТРАЦИЯ НА ЕНЦИКЛОПЕДИЯ НА МОДЕРНИЗМА

Макар и малко спекулативно, бихме могли да разглеждаме художествените събития във всички периоди до времето на модернизма като линейни; като хоризонтално следващи се културни явления, докато от 1890 г., с нарастваща скорост и интензивност,

изкуството на Европа се намира във вертикална, полистилистична експозиция, в която едновременно пребивават диаметрално противоположни художествени изкази.

Какво обаче би могло да ни послужи за обединяващ принцип на модерността? Можем ли да намерим такъв принцип в стилистичните измерения на изкуството на XX век? Художественият език, стилът – такива едни параметри на творческото поведение не са ли твърде крехки и несигурни опори, за да дефинираме през тях модернистичната епоха?

От друга страна не е ли точно тази нестабилност, тази неопределеност и разпийаност истинската опора за „разгадаване“ на модернизма?

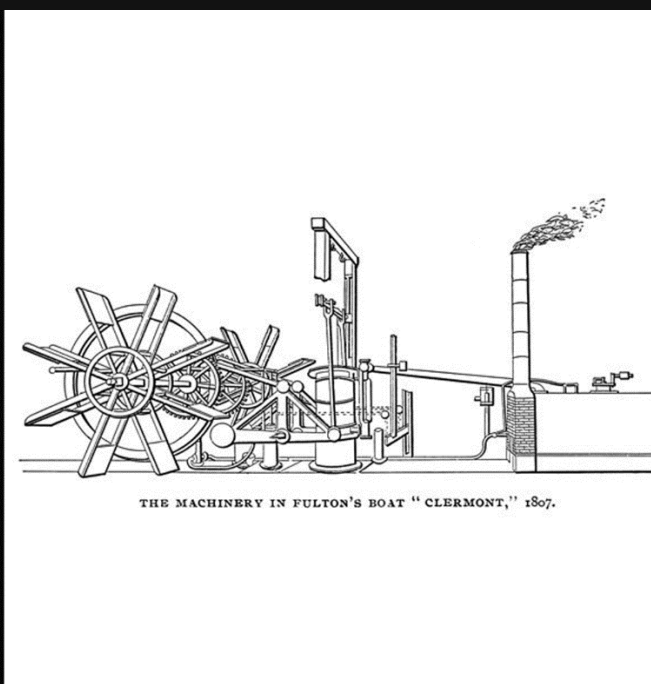
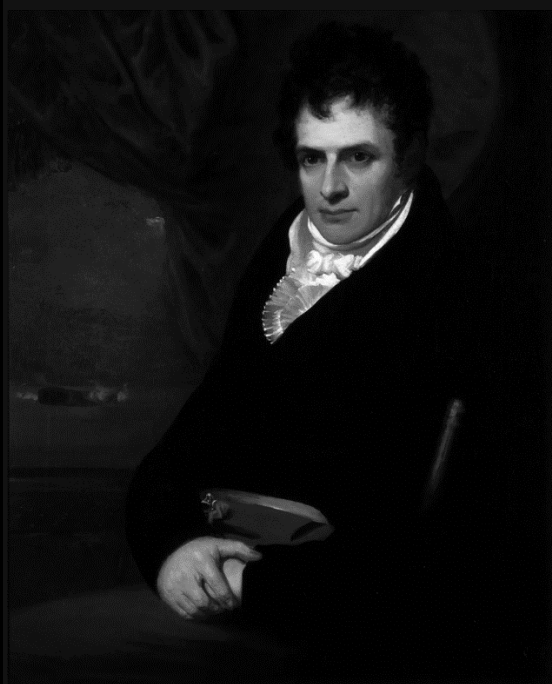


ДЖЕРАЛД ГРАФ

Джералд Граф^[5] твърди, че лайтмотивът на модернизма е критиката към буржоазния социален ред от миналото столетие и неговия светоглед. Преди обаче да довършим описанието на Граф за художествените стратегии на изкуството на XX век следва да се върнем към споменатата в началото парадигма, както и забележката за важността на префиксът *анти* в бележката под линия отнасяща се до темата за атоналността.

Онова, което най-силно се забелязва в изразяването на модерната идея, е чувството за отрицание, за противопоставяне и в крайния си вид за революция в художественото. Разглеждайки какво е мястото

например на театъра в модерната епоха на европейската култура дефинитивно трябва да го разположим, заедно с всички други изкуства, както и въобще с всяка интелектуална, обществена и художествена дейност във време, белязано от едно – Революцията. Новата^[61] революция настъпва във всяко кътче на обществото и навлиза, точно така пленително, както и предишната във всяко съзнание^[71]. Противопоставянето е не просто модерно, в смисъла на модно, а субстанциално. Възбудата от противопоставянето става основен двигател за всички.



THE MACHINERY IN FULTON'S BOAT "CLERMONT," 1807.

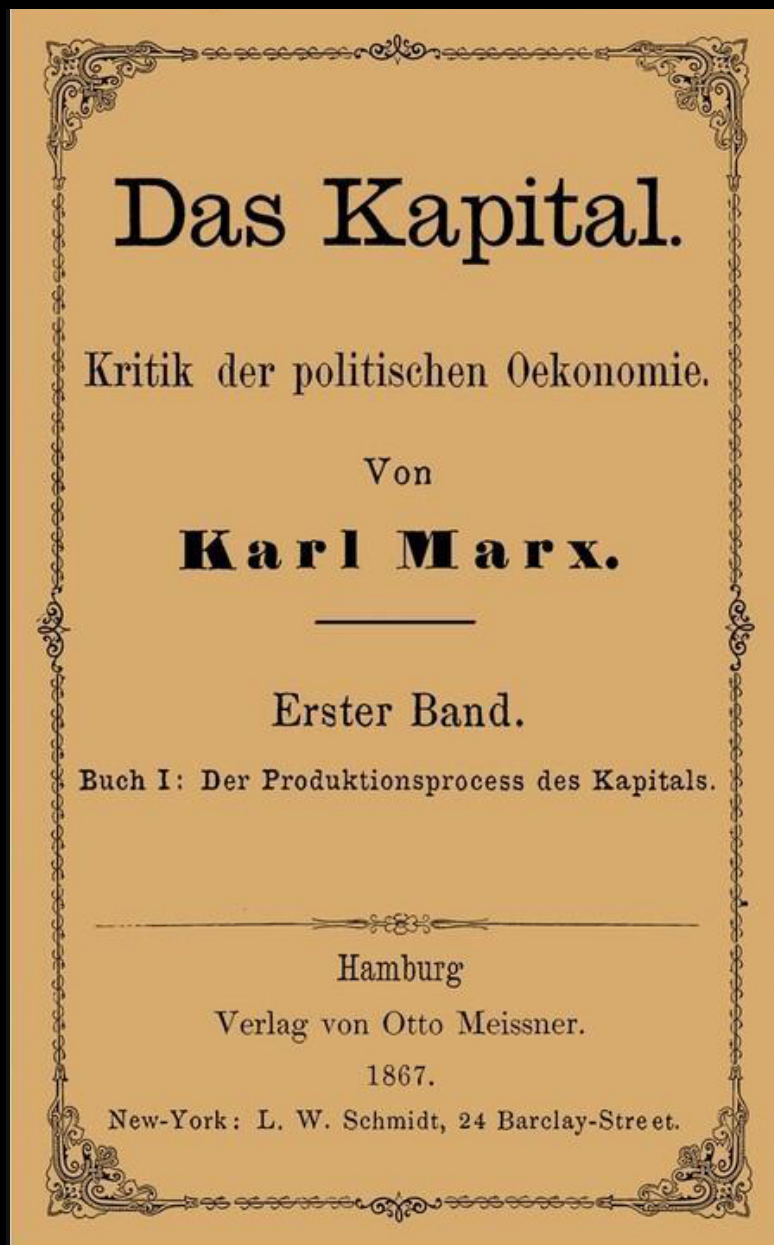
РОБЪРТ ФУЛТЪН И СКИЦА ОТ НЕГОВИЯ ПРОЕКТ ЗА ПАРНА МАШИНА

Подобно на парната машина на Фултън^[61] интелектуалният натиск задвижва колелата на модерността с все по ускоряваща се скорост. Що се отнася до модерността в технологичен аспект именно това откритие бележи началото на индустриалната епоха, като малко по малко интелектуалната същност (идейна, творческа, научно изследователска и изобретателска) на времето се превръща в материална. Идеите стават реалност. В края на XIX век се изменя цялата структура на обществото – икономиката поглъща все повече хора, фабриките на модерния свят сменят мястото на човека в социално-икономическата конструкция – от създател на богатата в придатък към машината^[61]. В много кратки срокове социалната разделеност от времето преди последната революция се завръща, но този път, както ще се убедим само петнайсетина години по-късно^[61], с

много по-голяма сила и обхват. Наличният свят става все по-недостатъчен и неприемлив. Назрява Бунтът. Вътре в нормите на буржоазното изкуство започва да се излюбва модерният артист. Именно той – бунтът е една от малкото устойчиви, обединяващи модерността идеологии. И за да продължим с Граф – бунтът като критика, чиято основна художествена стратегия е съзнателното преобръщане и унищожение на конвенциите на буржоазния реализъм. На преден план излиза префиксът „анти“. Художествената идеология пропагандира антирационалистическа, антиреалистична, антибуржоазна програма. Творческите философии се излагат в Манифести^[11]. Артистът отхвърля буржоазната не-свобода^[12]. Манифестното говорене, в което влизат есета, рецензии, трактати, обяснителни текстове – в това число приложенията към произведения на визуалните изкуства текстове; речитативни, говорящи обяснителни текстове към музикални или театрални произведения; съвместни артистични акции, са необходими на артистите, за да очертаят концептуалния обхват, където обитават и авторите и техните произведения. Тези текстове маркират общи естетически територии и обособяват течения, в които е по-важно понякога да кажеш какво Не Е даден „изъм“, какво той отрича, отхвърля от предшествениците или заобикалящите. Чрез тези текстове модерният артист заявява „Ние сме новите варвари“.

Модерното мислене намира своята политическа идеология – Социализма. Голяма част от авангардните артисти стават членове на комунистически, социалдемократически и социалистически партии. Бисмарковите „изключителни закони“ за забрана на социалдемократията в Германия се отменят^[13]. Доскоро чисто философският трактат „Капиталът“ както и Комунистическият манифест на Маркс^[14] се превръщат в идеологически инструменти за социален инженеринг, за модернизация на света.

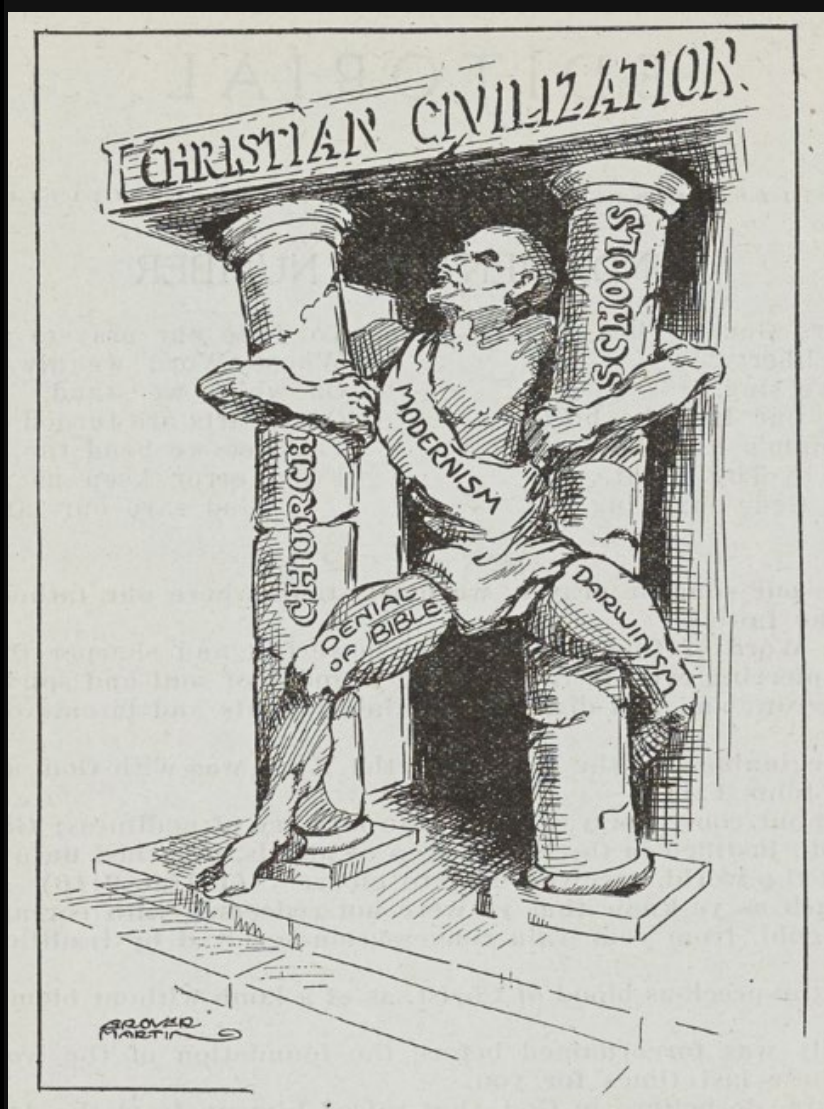
Друг аспект на модерността е постепенното формиране на новия човек.



ОРИГИНАЛНАТА КОРИЦА НА „КАПИТАЛЪТ“ ОТ ПЪРВОТО МУ ИЗДАНИЕ, 1867 Г.

Дългият път на ренесансовия човек дотук е белязан главно с отхвърлянето на Бога. Тази парабла на о-самотяването на човека, започнала с Витрувианският човек, продължава своето самотно, в смисъл на отделено от Бога, самостоятелно и по силата на това егоистично и самотно като крайна психологическа състоятелност, пътешествие през Гражданина на Републиката^[13] до Другаря от Комунистическа Съветска Русия. Един от белезите на тази предопределяща и за изкуството самотност е все по-задълбоченото вглеждане в себе си. Макар да се смята, че модерността е естествено продължение на късния романтизъм, по моему, тя модерната епоха всъщност е далечната перспектива, заложена още с бунта на

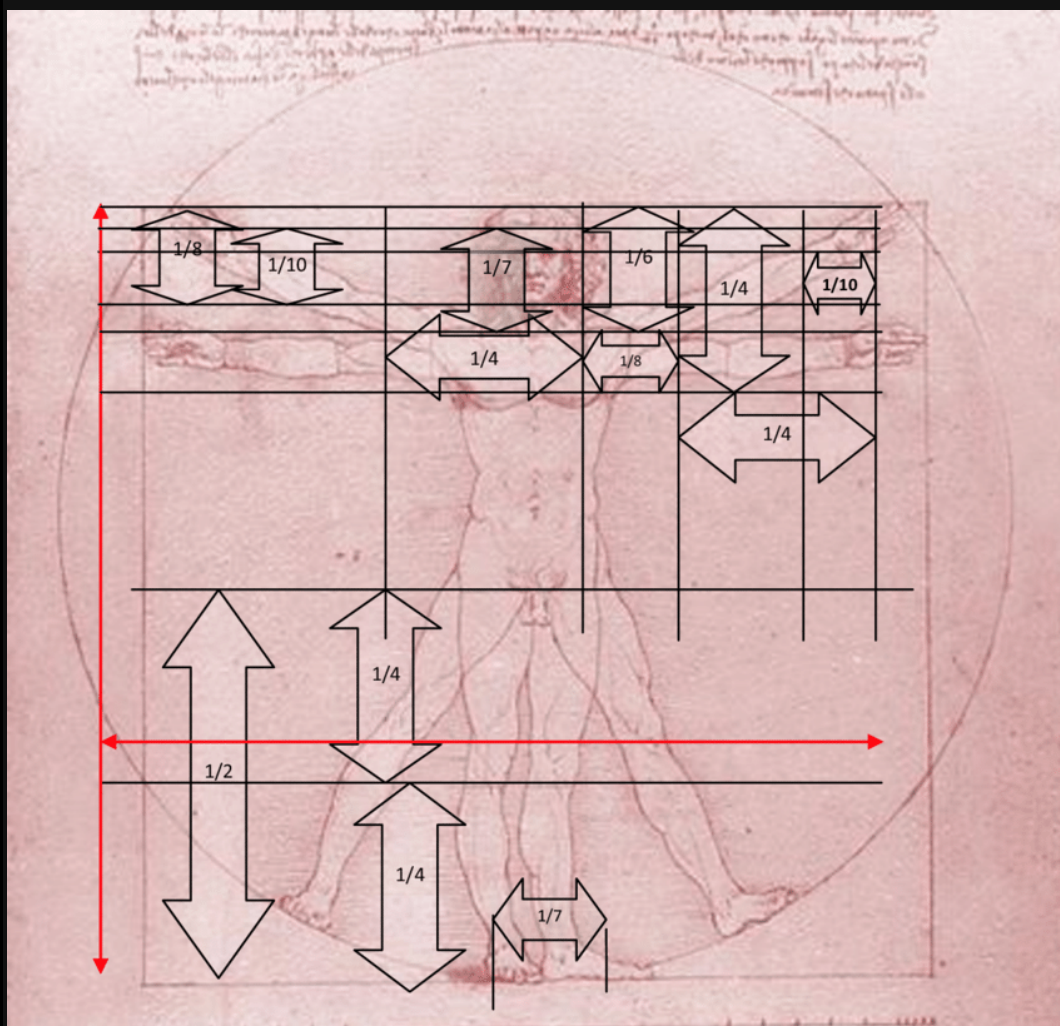
ренесансовия човек срещу средновековните норми. Именно там, в онзи момент изправеният с разперени ръце човек, изпълнен с гордост от своето величие, което ражда Ренесансовата епоха, стъпва върху пътя на самотата. Горд и свободен от подчинение на Отец си, сега изпълнен със силата и енергията на младенец, новият човек малко по-късно ще разбере, че свободата е всъщност не лекота на битието, а точно обратното – бремеността на отговорностите. Свободен от Бог, новият човек ще отговаря вече сам пред себе си за себе си, за цялото предстоящо и за всички останали човеци.



КАРИКАТУРА НА МОДЕРНИЯ ЧОВЕК /TWITTER/

Като разглежда тази тема д-р Николай Михайлов казва, че тази свобода води със себе си висока, и понякога непосилна^{[181], [171]} отговорност пред Живота, която отговорност постепенно натрупва чувство за тревожност. В модерната епоха ние наблюдаваме свръх реализация на

тези, натрупвани вече шест века тревожности. Модерният човек е свръх егоистичен, самотен, объркан и в много голяма степен разцелостен – фрагментиран. Това е именно и духовната протоплазма, от която произлизат Ницше и Фройд, цялата територия на психоанализата, импресионистичният (особено поантилизма) и сюрреалистичният авангард, екзистенциализмът, и ако продължим нататък към средата на XX век – индетерминизма в изкуството, фракталността на естетическата материя в която и да е жанрова територия.



ПРОПОРЦИИТЕ НА ВИТРУВИАНСКИЯ ЧОВЕК ПРЕДЛОЖЕНИ ОТ ЛЕОНАРДО

Заложеното пък в същата скица на Леонардо *Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio*^[1] оразмерява човешкото тяло. Можем да поснекулираме малко в тълкуванията като представим ренесансовия стремеж към духовна свобода и едновременно с това силната страст към мерките, размерите и, ето конкретно тук, в „пропорциите на човешкото тяло“ например, като интелектуален и дори идеологически

парадокс. Пълната свобода не предполага ограничения, в това число и ограниченията на формата, каквато „Пропорциите...“ по същество представлява. Но нека не бързае! Няколкостотин години по-късно, вече в модерната епоха творецът ще се освобождава все повече от подобни ограничения. До средата на XX век формите на изкуството, на което и да е изкуство, ще се разпадат. Разпадането на формите само по себе си ще превърне Изкуството във Формализъм, отново по парадокс... Така парадоксът и парадоксалното иманентно са модерност.

Модерното произведение, в което и да е от изкуствата има желание категорично да отличава творческия акт на автора модернист от традиционния автор. Самата творба не е достатъчна като артефакт. Тя винаги изразява повече, отколкото можем да предположим. Видимото/забележимото, което можем да прочетем *a'prima vista* е само знак за нещо повече, за някакъв/някакви скрити смисли, дори загадки, ако щете.



МОДЕРНИЯТ ВИТРУВИАНСКИ ЧОВЕК – МАЙК УИЛЯМСЪН

Ако проследим така заложената перспектива, тя подобно на лазерен лъч ще ни доведе до постмодерния свят на изкуството, постдраматичната сцена след 60-^{те} години, където творбата вече представлява лабиринт. Тя е само карта на територията, но не и самата територия. Метафизичното поле на модерното изкуство замества религиозното чрез такива именно мета и интертекстуални знаци и материали. Зрителят/слушателят/читателят е предизвикан да разгадава фрагментите подобно на реставратор, изследващ дъвен палимпсест. Значенията не се рисуват, нито дори показват. Те се закодират. Кriptoарт. Като резултат модернистичната творба претендира за съвсем ново отношение автор-зрител. Неслучайно се ражда семиотиката като съвсем нова наука. Неслучайно структуралистите заемат ръководеща интелектуална позиция в съвременното мислене за изкуството и творчеството. Сега всички участници в тази Планета на Изкуствата трябва да бъдат активни. Авторите, изпълнителите и публиката вече са интерпретатори. Според някои семиотици, са дори равноправни по своето съавторство в поведението си на интерпретатори. Интерпретативните стратегии на модерната култура разрастват ризомата^[12], в която се превръща творбата до такива размери, че тълкуванията ѝ често нямат нищо общо с първоначалния замисъл. *Анти* е новата традиция. Най-сетне бленуваният колумбов бряг е достигнат. От главната мачта на Кораба на Човечеството се вижда Новата Земя...

И така, нека обобщим сбито някои от явленията и принципите, около които сякаш, подобно на стъбло, се оплита модерното изкуство.

Отхвърляне на буржоазния ред, в това число всички послания, форми и теми на буржоазното изкуство

Насилието като философия за изкуство; естетика на грозното; провокативност като имитация на революцията

Обръщане навътре, към субективното, подсъзнателното, интуитивното, психичното и психоаналитичното, архетипното; преобръщане на художествения интерес и промяна на творческата визия от реалния свят към неговото субективно преживяване

Засилване значението на формата, наместо съдържанието

Скриване наместо откриване на съдържанието, криптиране

Фрагментиране на тялото на творбата, мета и интертекстуалност; препратки, цитати, ребуси, игри, колажи, непрекъснато интерпретиране и реинтерпретиране

Декларирането, концептуализирането, манифестирането, проблематизирането

Независимо от всички терминологични класификации на творческото поведение и резултат; независимо от стремежа ни към отхвърляне на предишното тяло на изкуството дебатът за това – *Що е Изкуство?* – никога няма да спре. Но лично за мен най-важен остава въпросът: За какво ни е нужно Изкуството и дали днес, в цифровата-информационна ера и глобалния пазар; в настъпващата ера на Изкуствения интелект, продължаваме да искаме да е духовна дейност?

Бележки под линия:

^[1] Имам предвид не само философското движение от края на XIX и началото на XX век, но и отраженията му в действието на културата и изкуството.

^[2] През един „пуристичен“ изследователски поглед прерастването на модернизма в късен (висок) модернизъм и в последствие в постмодернизъм бихме могли да считаме за край на чистата модерност.

^[3] В случая визирам културния период на началото на християнска Европа.

^[4] Считам за много важна тази терминологична препратка, заради отричащата частица „а“ в смисъла на „не“/„анти“ в новия музикален език.

^[5] Gerald Graff (1973) *The Myth of the Postmodernist Breakthrough*.

^[6] Последната революция се състои в края на XVIII век, 1789 – 1799 г. и бележи края на Класицизма.

^[7] Бетховен пише своята Трета симфония през 1803 г., когато след края на Френската революция Франция се превръща в Република. Той посвещава тази симфония, наречена по-късно *Eroica*, на идеите на Републиката и Наполеон.

^[8] Робърт Фултън патентова парния двигател на 11 февруари 1809 г., а само 5 години по-късно, през 1811 г. Ричард Треветик конструира локомотива.

^[9] Да си спомним филма „Модерни времена“ на Ч. Чаплин.

^[10] През 1905 г. в Русия избухва Първата революция.

^[11] На 20 февруари 1909 г. Маринети публикува във вестник „Фигаро“ *Manifesto del Futurismo*. В текстовете на Манифеста се казва, че „Изкуството не може да бъде нищо друго освен насилие, жестокост и несправедливост“.

^[12] К. Малевич пише в Манифеста на супрематистите: „Мы вынесли себя за пределы горизонта вещей к новой Культуре Искусства не как ремесла, а творчества. И объявляем себя свободными творцами в противовес свободным художникам Академического ремесла“.

^[13] Ото фон Бисмарк не успява да превърне „изключителните закони“ против социалдемокрацията в постоянни. През 1890 г. Райхстагът отказва да поднови действието им и на практика ги отменя. Това е един от най-сериозните провали на Бисмарк.

^[14] „*Das Manifest der Kommunistischen Partei*“ излиза от печат на 21 февруари 1848 г. „*Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*“ първи том излиза от печат през 1867 г.

^[15] Официалното обръщение прието с „Декларация за правата на човека и гражданина“, *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789*, 26 август 1789 г.

^[16] Тук една парафраза на Кундера и неговия роман „Непосилната лекота на битието“.

^[17] Виж също: Фром, Е., Бягство от свободата. Изг. Сиела, 2021.

^[18] През 1490 г. Леонардо да Винчи рисува скицата на Витрувианският човек. Скицата е придружена от бележки и е базирана върху работата на древноримският архитект Витрувий и неговия труд „Пропорциите на човешкото тяло“.

^[19] *Rhizome* (1976) – коренище: понятието, въведено от Жил Делюз и Феликс Гатари, е едно от ключовите понятия за постструктурализма и постмодернизма.





ФЕСТИВАЛЪТ „ВАСИЛ ГЕНДОВ“ – ПАЛИТРА ОТ ТЕМИ И ЕМОЦИИ

ЯНА СТЕФАНОВА

Годината е 1915 и на екран излиза първият български игрален филм „Българан е галант“. Премиерата е шумна, това е филм от български режисьор, с български актьори и сюжет. Началото на киноизкуството у нас е поставено от режисьора и изпълнител на главната роля – Васил Гендов. Личност, която с основание ще бъде наричана „бащата на българското кино“. Изцяло отгаден на сегмото изкуство, Гендов посвещава живота си на развитието на киното у нас. С щипка лудост, неимоверни усилия и желание да пренесе чуждото на кинематографа в България, той не само е автор на редица филмови заглавия, но и основава първообраза на Съюз на филмовите дейци. Дейността на Васил Гендов в подкрепа на киното е всеобхватна и определено е важно да не бъде забравяна.

Сюжетът на „Българан е галант“ е в унисон със западните тенденции – комедия с лек романтичен привкус, а действието се развива из красивите улици на стара София. Малко повече от сто години по-късно е интересно кои са темите и филмите, които вълнуват българските кинотворци, а и публика. Първите десет дни от месец май бяха идеален повод за това наблюдение. В Дом на киното бяха проведени прожекции на 68 игрални, документални и анимационни филми, представящи

Националният фестивал на българското кино – Награди на СБФД „Васил Гендов“ 2023 г. С вход свободен публиката имаше възможност да се наслади на най-новите и интересни рогни продукции. Кулминацията бе церемонията на 16 май в „Софийска опера и балет“, на която бяха връчени наградите на Съюза на българските филмови дейци „Васил Гендов“. Отличени бяха филми и кинотворци в над 30 категории.

Сред заглавията на фестивала бяха някои от най-обсъжданите филми, като авангардната продукция „ф 1.618“ на Теодор Ушев, възхваляващия женската сила филм „Майка“ на Зорница София и „Шекспир като улично куче“ на Валери Йорданов. Дебютите в игралното – Тонислав Христов с „Добрият шофьор“ и „Изкуството да падаш“ на Орлин Милчев също бяха част от програмата и номинациите.

Наистина 2022 г. бе наситена с голямо жанрово разнообразие – зрителите имаха възможност да видят „ф 1.618“ – фантастика антиутопия, черната комедия „Жълт Олеандър“ и филм, който наистина въздейства на по-възрастната аудитория, но не по-малко вълнуващ е и за тийн аудиторията – „Изкуството да падаш“. Несъмнено различните жанрове предразполагат и привличат по-широк спектър от публика, но сякаш присъстват и свързващи ги елементи. Те могат да бъдат открити както в похватите, така и в сюжетите. А различните, но същевременно универсални истории като че ли бяха ключът към спечелването на зрителите.

Интересна е хибридната форма, която се използва в различна степен сполучливо от известно време, а именно смесването на игралното и документалното кино. Пример е „Добрият шофьор“ – режисьорът Тонислав Христов е известен с документалните си филми, награждавани у нас и в чужбина, които в някаква степен също са хибридна форма – автентични житейски истории, разказани и със средствата на игралното кино. А някои епизоди от игралния му дебют са до голяма степен автентични – в разговорите между героите на Малин Кръстев и Герасим Георгиев – Геро са вплетени случки от живота на самите актьори. Това е, което прави историята толкова докосваща – плътни персонажи на екрана, които всъщност разказват нещо лично.

Ще си позволя акцент върху филма, който особено ме развълнува. „Майка“. Сюжетът е вдъхновен от историята на режисьорката Елена Панайотова, която е била героиня и в документалния филм на Зорница

София „Модус Вивенди“ (2007). В амалгама от документално и фикция, реалната история на Елена, интерпретирана изумително от актрисата Дария Симеонова, изживява нов живот на екрана, превръщайки се в драма, която би разтърсила всяка жена. Докато героинята търси сама за себе си отговор на въпроса „Какво е да си майка?“, филмът се издига на по-мощно, екзистенциално ниво, разширявайки и географските си параметри.

Забележителни във филма са децата – натуршчици от българската Широка лъка, но и от гетата в Африка, които споделят историите и мечтите си пред камерата. В една от сцените именно дете в Африка успява да предаде част от посланията на филма, както и душевното състояние на героинята. Колкото и да е трудно за режисьорите да работят с непрофесионални актьори, енергията и естествената среда, в която се намират тези деца, въвлича зрителя в случващото се. Много от героите и случките във филма са на реални хора и събития, случили се на Елена Панайотова, или на Зорница София. Суровата действителност в Африка „удря“ шамар на зрителя, но не откъсва вниманието му от главната героиня, която се лута между личните си проблеми и мисията, която вече е прозряла – да се посвети на тези онеправдани, невинни деца. Крайният резултат е вихрушка от емоции, която завладява зрителя. Всъщност „Майка“ ни приобщава към дейността на самата Елена Панайотова. Така получаваме възможност да оценим позитивни примери, които досега не са били в масовото ползрение.

Така чрез художествените похвати на игралното кино успяваме да уловим дори скритите емоции на героите. Картината, която се разкрива пред зрителя, става още по-реална. Дали хибридната форма в този вид кино, която се материализира на екран, не предоставя възможност за една по-дълбока истина?

Всеки от участващите в състезанието игрални филми заслужава внимание, защото разказва история и представя персонажи, с достойно защитени художествено, които могат да резонират и да останат в съзнанието на различна зрителска аудитория. Носителят на приза „Най-добър игрален филм“ – „Изкуството да падаш“ на режисьора Орлин Милчев, се възглавява в света на едно седемнадесет годишно момиче (Елена Замяркова), което отстоява себе си, борейки се срещу унижението и насилието, като едновременно се опитва да се

сближи с нестабилната си майка (Александра Сърчаджиева). Друг, разващ се на зрителски интерес и много коментиран през изминалата година филм, „Васил“ успя да привлече и стимулира много хора да разкажат собствените си емигрантски истории. Диалогът и споделянето, които се случват, са изключително ценни, дори отвъд контекста на филмовото произведение.

А киното чрез своя език продължава да е проводник на комуникация и си струва да го подкрепяме като зрители. Особено българското кино. Без да е съвършено, то продължава да се развива и да търси път към зрителите, както с историите, които разказва, така и като художествена реализация. Истории за лични катарзиси, включени в универсални теми, които вероятно са в състояние да накарат зрителя да потърси в себе си и собствените си демони. Това е силата на киното – възможност за съпреживяване, за осмисляне на собствения ни живот и лични преживявания. Ако след напускането на залата зрителят си тръгне с нови отговори или въпроси, то филмът е постигнал своята цел.

А фестивалът „Васил Гендов“ създава по-здрава връзка между филмовите произведения и публиката, популяризира и стимулира работата на българските филмови дейци.





КАН 2023 ПСИХОЛОГИЧЕСКИ МЕАНДРИ НА ЧОВЕШКАТА ПРИРОДА

БОРЯНА МАТЕЕВА

Най-важният и най-желаният в света кинофестивал завърши. 76-мо му издание се състоя от 16 до 27 май и беше богато, напрегнато и непредвидимо, с едно нестандартно жури. Малко цифри – селекционният комитет е изгледал 2000 филма – „екстравагантна цифра, знак за голяма виталност“, както сподели артистичният директор Тиери Фремо, за да избере 21 за конкурса. Журито безспорно е интересно и впечатлява с младежкия си профил и средна възраст 38 години. Спазен беше паритетът мъже-жени – по четирима от всеки пол. Начело като президент застана шведът Рубен Йостлунд, носител на две „Златни палми“ за „Квадратът“ и „Триъгълникът на тъгата“, брутално свидетелство за „терминалната фаза на капитализма“. Пред „Монг“ той беше заявил: „Ролята на изкуството е да провокира с нови въпроси... Интересува ме пукнатината. Искам да предизвикам моралния и етичен компас, който всеки притежава... Това, което ме интересува, е не когато се спасяваме, а когато се губим“. И изборът на неговото жури беше именно в тази посока.

В състезанието и в Официалната селекция направиха впечатление няколко неща. Първо, присъствието на ветерани, известни и утвърдени майстори, които се състезават с млади и непознати автори, но това е било винаги политика на Кан. В изкуството няма

срок на годност, пошегува се Фремо. Така, редом с притежатели на „Палмата“ като Кен Лоуч, Нани Морети, Нури Билге Джейлан и Хирокагзу Коре-еда се наредиха световни имена като Вендерс, Каурисмаки, Уес Андерсън, Марко Белокио, а до тях доскоро неизвестни дебютанти. Цялата мощна палитра на световното кино. Второ, своеобразен рекорд в историята на Кан беше настъплението на жените-режисьорки – седем на брой. И „Златната палма“ отиде при една от тях, францужойката Жюстин Трие за филма „Анатомия на едно падане“. Може би е редно да споменем тези дами: австрийката Джесика Хауснер, италианката Аличе Рорвахер, сенегалката Рамата-Тулаие Си (с първи филм и втората тъмнокожа жена в състезанието), тунизийката Каутер Бен Ханиа и три францужойки Катрин Брейа, Жюстин Трие и Катрин Корсини. Корсини влезе последна в конкурса с филма си „Завръщането“ след бурни реакции във френските киносреди заради обвинения в „агресивен авторитаризъм“, различни посегателства и други действия на ръба на закона по време на снимките. Но жалби така и не били подадени и организаторите решават да гледат само качествата на филма. Като добавим и филма на откриването „Жан дю Бари“, за куртизанката и любовница на Луи XV, направен от Майуен, също жена-режисьорка (и в главната роля), картината на фестивала придобива нови очертания. И третото генерално наблюдение – липсата на филми от Източна Европа, за сметка на „силното присъствие“ на африканския континент. Дори „абонираните“ румънски режисьори този път липсваха. Нямаше, уви, и български пробив.

В „Особен поглед“ се състезаваха двайсет заглавия, предимно на млади автори, често първи или втори творби, с фокус върху експеримента, дързостта и оригиналността на киноезика. За първи път в своята история Кан показва филм от Монголия, на жена-режисьорка („Ако можех да презимувам“ на Золжаргал Пуревдаш), както и филм от размирния Судан („Довиждане, Джулия“, дебют на Мохамед Кордофани), който получи и „Наградата на свободата“ в рамките на „Особен поглед“.

Но да се върнем на конкурса и наградите, защото Кан в голяма степен очертава посоките и утвърждава актуалните тенденции в авторското кино. И така, „Златната палма“ бе връчена на Жюстин Трие за филма ѝ „Анатомия на едно падане“. Филмът и решението на журито бяха топло приети от френската критика. Особено се зарадваха от „Либерасион“ – за тях това беше „най-честният,

блестящ и поразителен филм“ на този фестивал, а четиридесет и четири-годишната Трие беше обявена за „най-голямата френска режисьорка в този момент“. Колкото семейна трагедия, толкова и съдебен филм, „Анатомия на едно падане“ прави портрет на една жена, обвинена в убийството на своя съпруг, паднал от висок прозорец на семейната им хижа някъде в Алпите. Сюжетът прави болезнена вивисекция на живота на двойка, в която и двамата са писатели в сложни отношения на съперничество. Тя е успешна, той е в тежка, дългогодишна творческа криза. Самоубийство или убийство – това е въпросът и той дава началото на стремглаво сгромолясване на привидностите и раздипляне на скрити страни от живота на това външно успешно семейство. В хода на процеса жената е оправдана, но у зрителя остават въпроси, съмнения и недоизказаности. Въпреки нахлуването в най-интимни страни на битието ѝ, главната героиня запазва душевно равновесие и достойнство. Важна роля изиграва свидетелството на сина ѝ, единайсетгодишно момче с увредено зрение, може би по вина на бащата. Филмът е дълбок, бистър и болезнено правдив, решен с удивителна психологическа деликатност и в полутонове. Отива отвъд конкретния юридически казус и ни принуждава да се замислим за многоизмерността на истината, за бездните на субективността, за моралния релативизъм, в който въпреки всичко има неотменни репери – майчината и синовната любов. В ролята на писателката с изключителна съържаност и финес се превъплъщава Сандра Хюлер, която помним от сатиричната комедия „Тони Ерджман“ (2016). Привидно студена и дистанцирана, изключително дисциплинирана и подредена, нейната героиня успява да се справи с психологическия натиск и накрая е оправдана в очите на другите. Но зрителят не е категоричен и съмненията остават... Този филм е още и за крехкостта на нещата от живота, които могат да се преобърнат и срутят във всеки един момент, за двусмислието и недоизказаността, а ценността му идва от това, че е направен без грам дидактика. „Имам нужда да търся нещо във формата, в разказа, в изображението, за да ми е интересна тази професия – каза Трие. – Да направиш още един филм, да разкажеш още една история, не е достатъчно“.

На церемонията по закриването „Златната палмата“ беше връчена от неостаряващата и все така ослепителна Джейн Фонда. Тя не пропусна да отбележи, че седем жени в конкурса – това е „нещо историческо“. Припомни присъствието си в Кан през далечната 1963 г. и колко

различно е било всичко тогава. „По онова време нямаше жени в състезанието, но ние не го забелязвахме. Не си казвахме – това е ненормално. Оттогава сме напреднали много. Но ни остава да извървим още път. Трябва да поздравим промяната, когато тя се случва.“ От своя страна Трие, третата жена в историята на Кан, удостоена с „Палмата“ (след Джейн Кемпиън за „Пианото“ и Жюлия Дюкурно за „Титан“) на свой ред произнесе остра политическа реч, която разбуну духовете. Тя обърна внимание на „историческата контестация на пенсионната реформа, отречена и потушена по шокиращ начин“ и се опълчи срещу „комерсиализирането на културата, което неолибералното правителство защитава“, като посочи, че това е на път „да счупи френското културно изключение“. Много скоро министърката на културата Рима Абдул Малак ѝ отговори в Туитър, че е получила удар в стомаха от тези несправедливи думи. Ето какво написа тя: „Този филм не би бил възможен без нашия френски модел на финансиране на киното, позволяващ уникално за света многообразие. Да не забравяме това“. Размяната на обвинения в кулминацията на празника на киното неминуемо ще има продължение, защото напрежението в киносредите и извън фестивала е високо. Трие каза още, че посвещава наградата си на „всички млади режисьорки и млади режисьори и на тези, които днес не успяват да снимат. Трябва да им направим място, това място, което аз заех преди петнайсет години в един по-малко враждебен свят, където все още беше възможно да сбъркаш и да започнеш отново“.

Голямата награда беше присъдена на „Зона на интерес“ на английския режисьор Джонатан Глейзър, един формално много изпипан филм, изобличаващ Холокоста и фашистките престъпления срещу човечеството. Това също е привидно семейна драма, но решена в съвсем друг стил. Филмът е свободна адаптация на роман на Мартин Еймис, като един от измислените персонажи е вдъхновен от реалния СС офицер Рудолф Хьос, комендант на лагера на смъртта в Аушвиц-Бюкенау, с личен принос в усъвършенстване на техниките за масово унищожение. Хьос живее идилично в зоната край лагера с жена си и петте си деца, като къщата му е разположена до самата стена на лагера.



ЗОНА ЗА ИНТЕРЕС (2023, РЕЖИСЬОР ДЖОНАТАН ГЛЕЙЗЪР)

Полският оператор Лукаш Зал е вкарал десет камери в декора, пресъздаващ в детайли бургерския бит и „нормалното“ ежедневие на фамилия Хьос. С особено внимание се ползва градината на фрау Хедвиг, с която тя се гордее – пресни зеленчуци и плодни гръвчета. Макар и да виждат пушека от крематориума и понякога да чуват приглушени звуци – виковете, заповеди, кучета, а някои от прислужниците да са затворници, това сякаш се пропуска и не съществува за щастливото семейство. Всеки от тях изтласква в съзнанието си немислимото, чудовищната истина с картините на смъртта. Драмата настъпва, когато Хьос трябва да бъде преместен на друга работа, близо до Берлин, далеч от природата и буколичната красота наоколо... Жена му е силно ядосана. За да представи все пак и ужасната реалност зад стената, режисьорът ползва хроники. Тук не може да не си спомним разтърсващия „Синът на Саул“ (2015) на Ласло Немеш (Голямата награда на журито в Кан и Оскар за чуждоезичен филм), в който също нямаше пряко показване на ужаса и мъченията, а картината беше размазана, за да пощади и зрители, и самия герой, работещ като огняр на пещите за изгаряне на труповете. „Зона на интерес“ за пореден път поставя въпроса за „баналността на злото“ (Хана Аренд), тук в чистия ѝ, оголен вид. Отваря се големият разговор за опасността от нов тоталитаризъм и ни се показва неведомият механизъм на психологическото изтласкване – как съзнанието може да игнорира моралния въпрос за нечовешкото изстребление на хора от хора. Ето

какво казва великолепната германска актриса Сангра Хюлер (втора централна роля в Кан) за участието си в „Зона на интерес“, това не е просто поредният филм за нацисти, защото е „филм за контраста“. Именно този подход на режисурата я е убедил да приеме предизвикателството. „Обикновено търся общи точки с персонажа си – казва тя. – Винаги има елемент, макар и нищожен, който искам да изследвам и ме докосва. Тук не беше така. Ставаше дума за чисто представяне. Дадох на разположение тялото си, но не и душата. Разбрах, че беше възможно да изоставя всяка афективна връзка и просто да представя някой в най-жалката му низост.“ Наградата за режисура отиде при френския режисьор от виетнамски произход Тран Анх Хунг за филма „Страстта на Доген Буфан“, история за изтънчена гастрономия, прераснала в любов. Филмът е адаптация на роман на Марсел Руф от 1924 година и разказва за изкуството на една изключителна готвачка (Жюлиет Бинош), която двайсет години готви на прочут гастроном (Беноа Мажимел). Той ѝ предлага брак, който тя отказва.



МЪРТВИ ЛИСТА (2023, РЕЖИСЬОР АКИ КАУРИСМАКИ)

Престижната Награда на журито беше присъдена на „Мъртви листа“ – „малко бижу в чаплиновски стил“ („Монг“) на финландския майстор Аки Каурисмаки, минималистична трагикомедия, постигнала нещо много рядко – да накара претенциозната публика в Кан да се смее и радва, въпреки меланхоличния тон на филма.



ЧУДОВИЩЕ (2023, РЕЖИСЬОР ХИРОКАДЗУ КОРЕ-ЕДА)

С Наградата за сценарий бе удостоен Юджи Сакамото за филма „Чудовище“ на японския режисьор Хирокадзу Коре-еда, представил една сложна и интригуваща драматургична структура в стил „Рашомон“ в една напрегната история с деца, където истината за предполагаемо насилие в едно училище е представена от различни гледни точки – на майката на едно от децата, на набедения учител и на пострадалото момче. Истината се оказва в пресечната точка, като всеки я разбира по своему, а най-чисто тя се проявява в копнежите на двете момчета към приятелство и близост, каквато не намират в живота си. Коре-еда е майстор на фините психологически нюанси и недоизказаните жестове и в някои епизоди киното му звучи като чиста поезия. А когато това се пренесе и към първите пориви на събуждане на чувствеността, е направо откровение.

Наградата за женска роля отиде при турската актриса Мерве Диздар за участието ѝ в „Сухи треви“ на един от най-големите съвременни режисьори Нури Билге Джейлан. В този 197-минутен филм действието се развива в затънтено анаголско село в познатия бавен и проникващ стил на Джейлан.



СУХИ ТРЕВИ (2023, РЕЖИСЬОР НУРИ БИЛГЕ ДЖЕЙЛАН)

Млад учител чака от години да бъде преместен в Истанбул, но това така и не се случва и той е почти отчаян. Един ден среща млада учителка... „Подобен сюжет ми даваше възможност да представя събития и ситуации, които те карат да размишляваш върху фундаментални идеи като добро и зло, индивидуализъм и колективизъм, които в нашата страна са били винаги дихотомични – казва Джейлан. – Пред страданията, наложени на тази земя и природа, се случва да усетиш нуждата да преосмислиш истинските и фалшивите неща, да преоцениш грешката и невинността. В този изостанал регион, който историята е направила безмълвен, се опитахме да възстановим вялостта и тривиалността на престорените отношения в рамките на задължителната служба; да опишем съдбата на учителя, посветил се на една несигурна професия, както и връзката между чистите и благородни идеали и жестокия характер на реалността.“

С наградата за мъжка роля бе отличен Коджи Якушо за изпълнението му в „Съвършени дни“ на Вим Вендерс. Във филма Якушо представя обикновен човек, работещ като чистач на тоалетни в Токио. Той води прост живот, добре е организиран ежедневието си, изпитва страст към музиката, книгите, дърветата и е по своему щастлив. Филмът е размисъл за красотата на малките неща, които носят хармония и удовлетворение и го постига вълнуващо и поетично.

Без амбиция за големи обобщения, струва ми се, че в този момент съвременното кино пристрастно се вглежда в психологическите меандри и мотиви на човешката природа, интересува се в дълбочина от сложните човешки отношения и проектираните в тях екзистенциални проблеми. Епичните мащаби на съществуването,

големите алегории остават някъде встрани. Важен е човекът, семейните връзки, устояването, стоицизмът, спасителния бряг на любовта.

Много пъти е ставало дума, че фестивалът в Кан не е само състезанието между авторите и престижния „Особен поглед“, а цял ансамбъл от грижливо премислени и подбрани събития, премиери, специални прожекции, чествания, срещи и търсения баланс между авторско и зрителско кино. Майкъл Дъглас получи предизвестената Почетна „Златна палма“. Изненадващо, и връчено лично от президентката на фестивала Ирис Knoblock, същото отличие получи и осемдесетгодишният Харисън Форд. В Кан той представи петото и последно крило от сагата за неуморимия му герой Инди Джоунс – „Индиана Джоунс и циферблата на съдбата“, режисиран от Джеймс Манголд. Още от времето на „Похитители на изчезналия кивот“ (1981), критиците бяха отбелязали, че той е пар екселанс американски герой, наследник на Златната ера на Холивуд, един „усъвършенстван продукт на американската киноиндустрия, който изпрати Супермен и Флаш Гордън на полицата с играчките“.

Обърнат гръзновено с лице към бъдещето, фестивалът в Кан отдава неизменна почит на историята, на строителите на киноезика и неговите гени, обича кинопаметта. В програмата „Кан класик“, сред многото брилянтно реставрирани копия, трябва да споменем и прожекцията „Годар от Годар“ – едночасов монтажен документален „филм-автопортрет“, дело на Флоранс Платаре. В него Жан-Люк Годар, който ни напусна през 2022 г., изглежда по-жив отвсякога, млад, вдъхновен, напорист, безкомпромисен. Филмът, съставен изцяло от хроники, го представя като неуморим търсач до последния си гръх, надарен с неизчерпаема енергия. Той сам представя живота си в киното, сливащ се с реалното му съществуване. Запомних една фраза, която казва всичко за него: „Аз не правя филми, аз правя кино“.

В един разлюлян от кризи, неумолимо променящ се свят, фестивалът в Кан остава въпреки всичко стабилно закотвена платформа, променяща се в синхрон с живота и многото измерения на киното, заклето пазеща свещения принцип на кинематографа – класическа прожекция в тъмния салон като колективно афективно преживяване, което ни свързва.





INDEPENDENT SMART TALKIES

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

ПЪРВА ЧАСТ

ВЪВЕДЕНИЕ В СИСТЕМАТА НА НЕЗАВИСИМОТО КИНО

Въпреки че работата на всеки творец е подчинена, макар и в различна степен, на редица фактори като пазарна ситуация, финансиращи институции, зрителско внимание и боксофис, фестивална политика и критическа рецепция, поколения режисьори от различни кинематографии постигат своята относителна творческа свобода, отстоявайки художествените си възгледи.

Диаметрално противоположно като замисъл е конструирана Холивудската студийна система. Моделът ѝ е подчинен на яростната конкуренция между продукцията на водещите студиа и още от създаването ѝ през 20-те години до днес, често дори звездите и най-успешните автори, работещи в нея, се разкъсват между собствената си визия и насрещните изисквания, обслужващи очакванията за максимално висок зрителски интерес.

Първата значима реакция срещу политиката на големите Холивудски студиа е основаването през 1919 г. от Чарли Чаплин, Дейвид Грифит, Мери Пикфорд, Дъглас Феърбанкс на продуцентското студио „Юнайтед

Артист", чрез което те изразяват желанието си „да поемат контрола не само върху създаването, но и върху рекламата, маркетинга и разпространението на своите филми. Това представлява първи опит за навлизането на създателите на филми в територията на кинобизнеса, като приложат различна от преобладаващо комерсиалната перспектива. Проектът на най-големите имена в американското кино по това време обаче се проваля, поради невъзможността на творците да осигурят индустриална ефективност на своето начинание.“¹¹ Въпреки високото художествено качество на филмите, които реализират, те не успяват да генерират достатъчно средства, с които да поддържат циклично необходимия обем продукция, с който да обезпечават разходите на студиото.



УЧРЕДЯВАНЕТО НА UNITED ARTIST, 1919

Независимостта в изкуството е свързана с множество условности, затова е трудно да се даде съвсем точна, единна и изчерпателна дефиниция на съвременното независимо американско кино. По определени параметри могат да бъдат открити филми, които отговарят на художествения и икономически модел на независимия

филм: трябва да са създадени без продуционната и финансова протекция на големите студия, с по-скромни бюджети (на фона на холивудските продукции) и да са авторски, тоест да се водят от артистичната визия на режисьора, а не от пазарни и маркетингови стратегии или студийни политики. В тази визия се включват различни тематични и художествени елементи, като социална ангажираност (което може да означава занимание с маргинализирани групи), естетическо новаторство и експериментаторство, авторска саморефлексия, ярък и запомнящ се визуален стил, разбиране на класическия драматургичен наратив, свободен разказ, който често се изразява във фрагментарна структура, нетрадиционен монтаж, импровизационна актьорска игра, снимки в естествена среда, малобройни снимачни екипи с гъвкаво разпределение на ролите.

Ако се следват изцяло тези характеристики, извън ползрението ни ще останат много филми, които, макар направени с финансовата подкрепа на някои от водещите продуцентски компании и студиа, по същество остават авторски, защото режисьорите им успяват да си издействат свободата да правят минимални художествени компромиси. Обикновено такива режисьори вече са дебютирали с нискобюджетен филм, който са реализирали независимо, но са успели да привлекат вниманието на критика, публика и големите фестивали. Друга практика, разпространена още от 60-те години на миналия век, е много автори, успели да завършат независимо своите филми, да ги предлагат на големите студиа за разпространение, защото те разполагат с кина и имат капацитет за организиране на солидна маркетингова и разпространителска кампания из цялата страна. И отново, въпреки наличието на този установен модел, много филми, създадени независимо, не успяват да си осигурят договор за студийно разпространение, вследствие на което имат краткотраен кино показ по малобройни екрани в Америка, като по този начин биват лишени от възможността да получат значителна обществена видимост и популярност, а тяхното излизане извън пределите на националните граници става единствено при селектирането им в международни фестивали.

През годините редица изследователи са работили над дефинирането и отграничаването на различните степени на независимост на филмопроизводството, които се реализират в рамките на

американската производствена система. Затова употребата на термина независимо американско кино налага множество уточнения, съобразени с различните условности, произлизащи най-вече от пазарните механизми на филмопроизводството и кинопоказа, без удовлетворяването на които, за съжаление, често авторските усилия остават маргинализирани. Според доц. Александър Донеv „онова, което отличава типичния възискателен независим филм от холивудския (а и въобще от комерсиално ориентирания) продукт е по-скоро комбинация от елементи като специфичен кастинг (в който даже и да има звезди, те не играят типичните си роли), умерен, дори бавен темпоритъм, нетрадиционен кинематографичен стил, неконформистка социална или морална позиция. Към това трябва да прибавим маргиналност по отношение на доминиращите сюжетни формули – на персонажите, драматичните конфликти или средата, в която се развива действието. Всички тези нестандартни избори, наред с независимата форма на финансиране и производствена организация, водят до разработване на нетипични творчески и филмово-продукционни методи, които влизат в конфликт с установената практика.“^[21]

През изминалия век има решаващи периоди за развитието и утвърждаването на независимото кино, зародено като специфичен артистичен и производствен модел, подчинен на авторската визия, който противопоставя средствата на чистото изкуство срещу комерсиализирането на екранния език и употребата му в системата за развлечение. В рамките на художествената и производствената практика на независимото американско кино, през годините се раждат различни микро направления, като ключови са възникналите в „дигиталната ера“ течения на смарт кино и мъмбълкора, които, макар и да застъпват общи времеви, тематични и естетически територии, се развиват по различен начин.

ВЛИЯНИЕТО НА АВАНГАРДИТЕ И ЪНДЪРГРАУНДА

Обновяването на изразните средства в изкуството винаги са свързани с авторска гързост, проникновеност и талант да бъдат начертани новите естетически посоки за развитие. Филмовият авангард е широко явление, в него съществуват школи и направления^[22],

които едновременно си приличат по първичните импулси, но се различават във формите. Особеностите и спецификите на националната култура, в която тези направления се раждат и развиват, в голяма степен определят техния облик, като универсално е желанието да се промени из основи изкуството, да се отрече и отхвърли всичко постигнато от човешката култура до тяхната поява.



РАКОВИНАТА И СВЕЩЕНИКЪТ (1928, РЕЖИСЬОР ЖЕРМЕН ДЮЛАК)

Въпреки деструктивния характер, който носят като артистичен жест и философия авангардните направления, през 30-те години на миналия век Жермен Дюлак (френска режисьорка, която работи в импресионистичното направление на киноавангарда отбелязва изключително важната закономерност, валидна във всички етапи на развитието на киното до днес, че „авангардът и търговското кино, или изкуството и филмовата индустрия образуват едно неделимо цяло“^[51], и допълва, че „търговското кино, бавно и без да се бунтува, инстинктивно погълна целия принос на авангарда“^[51], за да развие своите разказвателни способности, благодарение на новаторските художествени техники.

Безспорно, европейското кино с неговите авангардни течения и авторски подходи, които се зараждат по време на Първата световна война и се развиват към края на 30-те години на миналия век, оказват огромно влияние върху развитието на езика на киното и неговите

художествени възможности. Редица визуални идеи и художествени елементи от търсенията на авангардистите ще бъдат преработвани както от авторското, така и от търговското кино десетилетия напред.

Още през 40-те години в Америка Мая Дерен (визуален артист от украински произход) създава независимо своите авангардни филми, повлияни от модернистичните течения, които по това време заглъхват в Европа. Заедно с други знаменити авангардисти от този период, като Кенет Ангър и Стан Брекидж, тя поставя началото на традицията на американския ъндърграунд, който ще остане витален и активен и в следващите десетилетия. Те снимат кратки филми, обикновено на 16 мм, финансирани от тях самите, като експериментират с разнообразни наративни техники, търсят необичайна форма, а в тематично отношение често се обръщат към различни маргинални групи – етнически, расови и сексуални, които са пренебрегвани от мейнстрийма. Създават се мрежи от малки арт кина, в които се показва продукцията на различни ъндърграунд автори.



МАЯ ДЕРЕН

В традицията на ъндърграунда през 60-те години се разполага и иконичният авангарден творец Анди Уорхол. Той заснема серия експериментални филми, някои дълги над 25 часа, като един от най-известните сред тях е „Сън“, който представлява шестчасово наблюдение на спящия поет Джон Джорно. Според критика Йонас Мекас „светът на Уорхол не търси големи драматични събития, а е фокусиран върху малки и фини промени и нюанси“^[6] и го определя като „структуралистки“, какъвто според него е и филмът „Wavelength“ (1967) на концептуалния артист Майкъл Сноу. Техните радикални експериментални търсения със средствата на киното се противопоставят на наративния канон, който работи безотказно в холивудската продукция. Макар като форма да остават по-близо до видеоарта и модерното изкуство, с минималистичния си подход, основан върху наблюдението, дават силно отражение върху творчеството на автори като Ричард Линклейтър и Джим Джармуш, представители на второто поколение независими режисьори, което се появява две десетилетия по-късно. Множество от филмите на Уорхол се занимават и изследват ъндърграунд гей сцената в Ню Йорк от 60-те, което ще окаже сериозно влияние върху т.нар. ново гей кино (*New queer cinema*) през 80-те и 90-те години, чийто най-разпознаваем представител е Гюс Ван Сант.



СЪН (1964, РЕЖИСЬОР АНДИ УОРХОЛ)

Докато ъндърграунд кинорежата се развива и постига признание сред критиката, а в европейското кино като естетическо явление доминира италианският неореализъм, американското мейнстрийм кино продължава да следва строга продукционна политика, задавана от

големите студиа и произвежда предимно жанрова продукция – романтични комедии, драми и мелодрами или филм-ноар.

Към края на 50-те години на миналия век, вследствие на осъзнаването на голямата пазарна ниша, която представлява младата, тийнейджърска публика и постепенното отпускане на Холивудския „морален кодекс“, се появяват филми, които се опитват да разглеждат откровено теми като младежкия бунт, насилието и сексуалното съзряване, което внася нов полъх в американското кино и води до неговото разкрепостяване в тематично и художествено отношение. Периодът на трансформация на темите и визуалните кодове на киното не само в Америка, но и в Европа, съвпада с избуяването на младежките субкултури и тяхното силно влияние върху съвременната култура.

Този процес върви успоредно с утвърждаването в Европа на теорията и практиката на т.нар. авторско кино. В търсене на нови подходи, отговарящи на духовния и мисловен климат на следвоенна Европа, режисьори като Микеланжело Антониони, Федерико Фелини и Ингмар Бергман създават кино с ярък авторски почерк. Теоретици като Александър Астрюк и Андре Базен изграждат своите концепции за върховенството на режисьора-автор като главна движеща сила на кинопроцеса, които оказват силно влияние върху зараждането и развитието на Френската нова вълна.



НА СНИМАЧНАТА ПЛОЩАДКА НА ДО ПОСЛЕДЕН ДЪХ (1960, РЕЖИСЬОР ЖАН-ЛЮК ГОДАР)

Режисьорите от Френската нова вълна не крият пристрастията си към определени похвати от американското жанрово кино (гангстерски филми, филм-ноар), а специфичната естетика и визуален подход на европейското авторско кино и особено на френската Нова вълна върху американското независимо кино през следващите десетилетия е огромно. Разширявайки разсъждението на Ж. Дюлак през призмата на кинематографичния опит от последните десетилетия, може да се твърди, че тласъците към развитие и обновяване на изразността в търговското, жанровото кино и независимото, авторското, ъндърграунд, експлорейшън и експерименталното кино имат двупосочни влияния.

През 1959 г. Джон Касаветис, американски актьор и режисьор от гръцки произход, дебютира в киното с филма „Сенки“, който се различава в художествено отношение от доминиращата Холивудска продукция от епохата по своята „оскъдност на интригуващи повествователни обрати, обширни разговори между приятели, мозаечна сюжетна структура, актьорска игра, основаваща се на импровизацията, избор на места за снимки от реалния живот, изобилие

от близки планове, нарушаващ стандартния повествователен монтаж, и особено съществено – подчертано акцентиране върху съвременни социални проблеми“.^[21]



СЕНКИ (1959, РЕЖИСЬОР ДЖОН КАСАВETИС)

Използвайки минималистични по отношение на постановъчната сложност сценарии, натуршчици, на които оставя огромна свобода за импровизация, реални локации, естествено осветление и малки екипи, Джон Касаветис създава нов производствен модел, чиито правила са валидни и днес в независимото кино. Неговите филми и режисьорски подход са вдъхновение за много от последващите независими автори в американското кино.

НОВИЯТ ХОЛИВУД И ЗЛАТНИЯ ПЕРИОД НА НЕЗАВИСИМОТО КИНО

През 60-те години в Холивуд се заражда ново филмово поколение, което променя из основи американската филмопроизводствена система. Времената се променят, младежката енергия на контракултурата на 60-те започва да доминира в социалното пространство и да оказва огромно влияние върху културните процеси. Хипитата, рокендролът, сексуалната революция, наркотиците, протестите срещу войната

във Виетнам, движенията за равни права на цветнокожите, левичарските бунтове от май 68-а – всички тези нови културни реалности изискват не просто нови разказвателни подходи и наративни форми, а налагат нови теми, субекти и проблематика в киното. Класическата холивудска студийна система се оказва остаряла и неспособна да отговори на тези съвременни потребности и реалии, и това отваря място за една група от предимно млади и амбициозни режисьори и актьори, които, освен че се движат с пулса на времето, имат усет към нови и модерни изразни средства, а и достатъчно хъс да преборят установените правила на студийна система. Те са повлияни от авторския и независим подход в изграждането на разказа и боравенето с изразни средства, без да се интересуват от самоцелни художествени експерименти, които пренебрегват зрителската аудитория. Тази комбинация се оказва изключително печеливша и те бързо успяват да наложат своето кино като важен и значим пазарен дял от американското кино. Това са Мартин Скорсезе, Франсис Форд Копола, Джордж Лукас, Стивън Спилбърг, Браян Де Палма, Хал Ашби, Уилям Фридкин, Уди Алън, Стенли Кубрик, Сам Пекинпа, Алан Пакула, Сидни Лъмет, Артър Пен, Робърт Бентън, Питър Богданович, Джон Милиус, Ричард Лестър, Майк Никълс, Майкъл Чимино, Сидни Полак, Денис Хопър, Робърт Олтман, Терънс Малик и други, които по-късно ще бъдат обединени под названието „Нов Холивуд“. Филмите им от края на 60-те и 70-те години смело експериментират с киноезика и възстановяват връзката на американското кино с младите поколения.



РЕЖИСЬОРИ ОТ НОВИЯ ХОЛИВУД

В средата на 80-те години, когато авторите от Новия Холивуд вече са се превърнали в мейнстрийм, а някои от тях (като Лукас, Спилбърг) са направили рязък преход към киното като свръх-комерсиално забавление, се появява второ поколение независими режисьори, които отстояват територията на по-неконвенционално и несъобразено с масовата аудитория кино. Десетилетието между 1984 и 1994 г. (наричано „златен период на независимото кино“) е маркирано от излизането на знаковите „По-странно от рая“ на Джим Джармуш и „Криминале“ на Куентин Тарантино. Появяват се нови имена като Ричард Линклейтър, Кевин Смит и Спайк Ли, които още от дебюта си през 1986 г. „She’s gotta have it“ демонстрира, че във филмите си ще разглежда безкомпромисно проблемите на тъмнокожите младежи от гетата.

Ситуацията с независимото кино в Америка се променя напълно: възможно става създаването на нискобюджетни филми, които в идеалния случай генерират престижни награди и висок бокс офис. Една от причините, улесняващи производството на нискобюджетни независими филми, е поевтиняването на техниката и опцията за снимане на видео. Ако за автори като Скорсезе и Копола през 70-те години на XX век излизането извън студийната система е означавало създаване на филми с бюджети от по няколкостотин хиляди долара (на фона на многомилionните студийни продукции), заснети с по-леки

камери, които позволяват повече движение, както и отказ от бутафорните декори в студиата за сметка на използването на реални локации, то през 90-те години със сюжети, съобразени с малкото средства, с безвъзмездна помощ от приятели, с малки и мобилни екипи и съвсем олекотени дигитални камери, става възможно реализирането на пълнометражни игрални филми с бюджет от двайсетина хиляди долара. Друг ключов продукционен аспект е „пренасянето на цялата постпродукция в компютъра“, което „позволява на независимите да разширят обхвата от жанрове, които развиват, и да залечат разликата в бюджетите, която винаги е била в полза на големите студия“.^[81]



ПО-СТРАННО ОТ РАЯ (1984, РЕЖИСЬОР ДЖИМ ДЖАРМУШ)

Важна роля в утвърждаването на новия производствен процес играе и създаденият през 1978 г. фестивал в Сънданс, който в средата на 80-те започва да придобива повече значимост и престиж. Златният период на независимото кино (1984 – 1994) е знаково разделен на две с появата на „Секс, лъжи и видео“ на Стивън Содърбърг през 1989 г. Някои от филмите на независими режисьори, създадени в предходните години, имат участие в конкурсните програми на Кан, а и важни награди за дебют, но „Секс, лъжи и видео“ успява да спечели „Златна палма“ и да постигне рекордните за независим филм 24,7 милиона боксофис приходи. Този филм радикално променя пазарната среда – пред всеки

успял да направи нискобюджетен филм и спечелил вниманието на Съндънс, се отварят огромни възможности.

Бележки под линия:

^[1] Донеv, Александър, „Независимите в киното – от Едисон до Нетфликс“, Фен Тези, 2019.

^[2] Пак там.

^[3] В Италия се ражда Футуризма, в Германия – Експресионизма, във Франция до 20-те водещ е филмовият Импресионизъм, а по-късно Сюрреализмът. Руският авангард има своите специфични черти, предопределени от социалната, политическа и културна ситуация в страната преди и след революцията от 1917 г.

^[4] Изнатовски, Владимир, „Картини от светлина. Теория на нямото кино (1895-1930)“, издателство „Валентин Траянов“, София, 2008.

^[5] Пак там.

^[6] „American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader“, British Film Institute, 2001.

^[7] Staiger, Janet, 2010. „Film History, Film practices“, Scandia Vol 76 Nr 2 (2010), Lund University (<http://journals.lub.lu.se/ojs/index.php/scandia/article/view/508/4533>).

^[8] Донеv, Александър, „Независимите в киното – от Едисон до Нетфликс“, Фен Тези, 2019.





GOEAST 2023

goEast 2023 – 23 КРАЧКИ ПРЕЗ ГОДИНИТЕ

БОЖИДАР МАНОВ

Преди 23 години, през юли 2000, една случайна среща с г-жа Клаудия Дилман, тогава директор на Немския филмов институт (DIF) във Франкфурт, ме заведе през следващия април 2001 г. във Висбаден за първото издание на фестивала goEast (филми от централна и източна Европа). Тя беше инициатор, създател и първи директор на новия фестивал. goEast едва прохождаше, а мнозина бяха скептични, че ще успее да се намести убедително редом с вече утвърдения симетричен филмов форум в Котбус (провинция Бранденбург). Защото припокриваше същата кино-географска територия на изток от падналата Стена, към която вече десет години (от 1991 г.) гледаха селекционерите на Котбус.

Но аристократичната столица на провинция Хесен очевидно добре бе разчела своя интелектуален, организационен и не на последно място финансов потенциал, та дори заложи в статута на goEast ограничителното условие да не селектира филми, вече показвани в официалната програма на други международни фестивали в Германия.

Капризни са фестивалните траектории – любопитни, провокативни, понякога изненадващи. Съперничеството на Висбаден с Котбус се

оказа продуктивно, с желание за конкурентна селекция и по този начин в интерес на зрителите. И така, goEast достигна своето фестивално пълнолетие, осъзнавайки потребността от продължаващо развитие с необходимите промени и актуализации. Междувременно и големият, утвърден фестивал в Карлови Вари отвори своята втора конкурсна категория „На изток от запад“ (елегантна игра със заглавието на знаменития филм „На изток от рая“, 1955 г., реж. Елиа Казан по романа на Джон Стайнбек). И така в паралелна практика трите форума наблюдаваха и анализираха промените на изток от падналата Берлинска Стена. И едновременно достигаха до промените – политически, икономически, социални, които на последователни вълни разместваха реалното всекидневие на хората в тази половина на Европа. Особено интересни се оказаха съпоставителните наблюдения в развитието на обществените процеси и тяхното влияние върху индивидуалната човешка съдба. Така се оформи своеобразна алтернативна симетрия под условното название „драми на изток, депресии на запад“. А постепенно започна процесът на социално взаимодействие и новата топография на „меридиана на депресиите“ само условно отделяше западната екзистенция на субекта от социалните драми на изток в страните от бившия социалистически блок.

През годините редовно посещавах и следях развитието на goEast, само с две пропуснати издания покрай Covid кризата. Но пък положителното решение на новото ръководство селектираната програма да бъде достъпна за акредитираните наблюдатели и дистанционно през интернет, на практика преодолява подобни затруднения, макар че „живото присъствие“ (in person) е незаменимо като реално общуване с автори, други кинематографисти, журналисти и експерти от различни области на социалния живот.

И тъкмо в такава обстановка, макар и само за няколко дни, се убедих в положителното развитие на goEast като разширяване и наградяване на основната му базисна концепция. Това се забеляза както в официалната конкурсна програма (формат от 16 филма), така и в паралелните подборки, и в планираните съпътстващи събития (на първо място симпозиума „Деколонизация на (пост-)съветския екран“).

А когато в конкурсната програма са открояват няколко категорично добри филма, които следват и доразвиват основната идейна линия на

гоEast през годините, то с безспорно удовлетворение можем да отбележим неговото здравословно развитие и същевременно обновление.



REMEMBER TO BLINK (2022, РЕЖИСЬОР АУСТЕЛИЯ УРБАЙТЕ)

Особено интересен и „точно в целта“ попада филмът „Remember to Blink“ (2022, Литва), изграден дебют на режисьорката Аустелия Урбайте, след предните ѝ две късометражни заглавия. Макар и с първи опит за голям екранен разказ, тя се справя великолепно със сложната тема и още повече с умело градираната психологическа структура на екранното действие. Защото екранният наратив се разгъва с деликатно акцентирани моменти върху привидно невидимата конфликтна линия между главните женски персонажи. Сюжетът е изчистен и ясен: бездетна френска семейна двойка осиновява две литовски деца и ги отвежда в родината си, заедно с наета млада местна студентка, която говори двата езика, за да се грижи за децата в новия им дом. И тук започват да се намесват, първоначално като деликатни нюанси, знаци от културното различие, по-късно преплетени с устойчиви всекидневни навици, несъвместими житейски ценности, разминаващи се възгледи за възпитанието и методите за образование на децата. А така постепенно и някак неусетно 22-годишното литовско момиче започва да долавя в своя статут на незаменим комуникатор между децата и осиновителите им, особен вкус към своеобразна властова позиция. Сюжетният преразказ безспорно опростява впечатлението от екрана, а то е наистина

деликатно, изискано, но убедително изведено като плътен психологически конфликт. Показателно е, че наградата „Златна лилия“ за най-добър филм, присъдена от главното жури с председател г-жа Рада Шешич (Босна и Херцеговина, Нидерландия) бе потвърдена и с наградата на ФИПРЕССИ от независимо жури на международната критика. Подобно съвпадение говори убедително за качествата на филма. А това не са единствените награди за дебютантката Аустелия Урбайте, която вече е получавала много национални и международни отличия от фестивали във Варшава, Талин и други форуми тъкмо в територията goEast.



ПАРАД (2022, РЕЖИСЬОР ТИТАС ЛАУЦИУС)

За отбелязване е, че и втората по важност награда за най-добър режисьор, учредена от общината на Висбаген, също се оказва за филм от Литва – „Парад“ (2022, реж. Титас Лауциус). За една относително малка национална кинематография такова съвпадение е показателно за определен успех, и то в конкретна посока. Защото и в този филм сюжетът е затворен в сложната психологическа същност на семейната двойка, при особено нестандартни и нетипични обстоятелства: след дълъг 26-годишен развод, но без съгласието на католическата църква, екс-съпругът иска да се уреди този проблем, за да сключи брак с друга жена. При осъществяването на продължителната и сложна процедура, бившите съпрузи обаче неочаквано се преоткриват и решават, че трябва да подновят съвместния си живот. Но тъкмо тогава религиозният „съд“ излиза с

положително решение и те се оказват de facto официално разведени пред Бога! И новият им общ живот като продължение на предишния брак, няма как да продължи съвместно – той вече е официално прекъснат, макар и 26 години по-късно, но завинаги! Както често се случва, иронията на съдбата си играе с човешките съдби и небалансирани житейски грешки. Но на екрана те не са назидателно или дидактично натрапени, а с артистична лекота докосват убедително зрителското съзнание и емоции! За отбелязване е, че този умело и талантливо построен филм също е дебют за младия режисьор Титас Лауциус (1993) след три успешни късометражни филма. Това подсказва поколенческа надежда за литовското кино.



НИЕ НЯМА ДА СЕ ОТКАЖЕМ (2023, РЕЖИСЬОР АЛИСА КОВАЛЕНКО)

И както можеше да се очаква, наградата за най-добър документален филм логично бе присъдена на 99-минутния украински емоционален и вълнуващ опус „Ние няма да се откажем“ (2023, копродукция с Франция и Полша) на режисьорката Алиса Коваленко. Достоверният разказ за петима тийнейджъри от конфликтния регион Донбас не е с насочен обектив към суровите военни действия на фронта. А тъкмо обратно – разказва за красивата мечта на тези младежи за тяхна (не)възможна експедиция в Хималаите. Уви, този чист блян няма как да се осъществи в момента, но той зарежда с енергия и сила това поколение, което вече знае цената на мирния делник и преживява неговото крушение с крехка надежда за бъдеща реализация! Умен и полезен филм, който не пренебрегва и не подценява суровата реалност на настоящото всекидневие, но въпреки това живее със светли идеи за бъдещето!

Ето как днес, вече зрелият и категорично утвърден фестивал goEast смело и убедително включва в богатата си програма широк спектър от теми, проблеми, социални рефлексии и индивидуални катарзиси, без да изпуска от фокуса си и новите актуални реалности на кинотериторията на своя селекционен интерес. Защото, когато само за шест фестивални дни на екрана са повече от 80 филма в различни категории (Конкурс, Биоскоп, Късометражни, Киноархипелаг, шест заглавия от портрета на босненската режисьорка Ясмилка Збанич, анимационна подборка и други), то впечатлението за силно културно събитие с международен отзвук е безспорно!

В този смисъл особено интересна, добре планирана и прецизно осъществена, се оказва дискуссионната трибуна на симпозиума под нестандартното, но обемно название „Деколонизация на (пост-)съветския екран“. Точни наблюдения и анализи поднесоха от страна на домакините фестивалната директорка Хелийн Геритцен, панелистите Барбара Вурм от Берлинале, Нанси Конди (САЩ), Дита Риетума (Латвия), Юлия Коваленко (Украйна), други лектори и участници от Беларус, Казахстан, Армения, Таджикистан и други. Техните словесни разсъждения, исторически преходи и актуални попадения бяха подкрепени от специална селекция на дванайсет нови и някои по-стари, вече класически филми. По този начин симпозиумът се откри като самостоятелен фокус за професионални обобщения върху реалния процес в страните goEast, което е потвърждение за необходимостта от този фестивал като важно звено за кинематографично осмисляне на социално-политическия процес днес.

Вероятно следващите фестивални издания ще внесат още нюанси в търсения нов облик на goEast, но и сега е видно, че нови идеи, перспективни намерения и амбициозни проекти съпътстват вече заложените ориентири. Най-важното е, че фестивалът има бърз рефлекс към актуалната европейска ситуация, успява да напипа своевременно „горещите точки“ на житейските реалности и тенденции в развитието както на текущата конкретна ситуация, така и възможните перспективи за нейното движение през времето.

Сега, след двайсет и три успешни крачки през изтеклите години от създаването на фестивала до днес, goEast има необходимия опит и същевременно амбиция за достоверна и полезна филмова картина на своята „кинотеритория“ – както в реалностите на всекидневието,

така и при тяхното достоверно отразяване на фестивалния екран. А великолепно намереното преди двайсет и три години название goEast днес още повече задължава и изисква това!

* * *

МОГА ДА ЧУЯ ВЯТЪРА

МАРТА МОНЕВА

РАЗГОВАРЯ С КИРГИЗКИЯ РЕЖИСЬОР АКТАН АРИМ КУБАТ

Актан Арим Кубат е киргизки режисьор. Завършва Киргизката държавна художествена академия, след което работи като сценограф и художествен ръководител в националното филмово студио, преди да дебютира със свой документален филм. Произведенията му са представени на различни международни филмови фестивали. Неговият първи игрален филм „Бешкемпир – осиновеният син“ се смята за първата независима филмова продукция от Киргизстан и печели множество международни награди, сред които „Сребърен леопард“ на Международния филмов фестивал в Локарно.



Филмът му „Есимге“ (Киргизстан, Япония, Нидерландия, Франция, 2022) получи специално почетно отличие на фестивала goEast. Това е социален портрет на работник имигрант в постсъветската действителност, който е загубил паметта си. „На пръв поглед тих, но визуално мощен филм, за силата на любовта в божествения смисъл на думата, успяваща да възроди западащите социални ценности и традиционни корени, с остро усещане за задълбочаващата се екологична криза и прекрасни главни актьори – както режисьорът, така и неговият син“ – аргументира наградата си журито. Действието се развива в малко провинциално селище в Киргизстан, а Зарлик, когото роднините мислят за изчезнал, се завръща у дома от Русия след двайсет години. За това време са се случили много неща: синът му вече има две деца. Съпругата му се е омъжила повторно, вярвайки, че Зарлик е починал. Приятелите му са остарели, а Зарлик не може да осмисли случващото се около него, защото е загубил паметта си. Със стоически мълчаливо лице той продължава да събира боклук и да разчиства улиците на селото. Работа, която е вършил в Русия през всичките тези години и това е единственият му спомен. Актан Арим Кубат представя травмата на „гастарбайтерския труд“ със спокоен и нюансиран поглед в контекста на постсъветската селска общност и опита на членовете на едно семейство да намерят път един към друг.



Гостуваме на фестивала goEast във Висбаген за първи път.

Бях чувал за фестивала, но все така се случваше, че фестивалът в Котбус успяваше пръв да вземе филмите ми.

Почти всичките ви филми се разпространяват в Германия. Това е важен фактор за живота на един филм.

Да, като започнем от „Бешкемпир“, всички са разпространени тук и са дублирани на немски. Филмите ми обикновено не се дублират, а се показват със субтитри.

Какво предпочитате вие? Дублаж или субтитри?

Предпочитам ги без дублаж, защото се чува речта. Отначало бях против субтитрите, аз самият съм художник и обръщам голямо внимание на образа. И когато тръгнат надписите, все си мислех, че хората се разсейват от изображението, но продуцентът ми ме убеди, че хората умеем да четем надписите фотографически бързо и имаме време да обърнем внимание и на образа. И интонацията на актьора е много важна, дори и да не разбираме какво казва, говорът е като песен. Разбираме емоцията и това ни харесва. Така започнах да ценя субтитрите и мисля, че те представляват минимална намеса.

Във филма „Guardian of the Frontier“ (Varuh Meje, 2002) на словенската режисьорка Мая Вайс, героите в пограничен район говорят на различни диалекти, но това не ставаше ясно от субтитрите.

Веднъж снимах филм, в който героите ми говореха на руски и киргизки. И когато се появиа субтитрите, разбрах, че съм допуснал грешка. По съветско време можехме да говорим на киргизки, на руски, всичко там беше смесено, но е невъзможно да предадеш тези нюанси със субтитри.

Напоследък руският език често се коментира като доминиращ в определени моменти, но за мен това е практичен език, на който общувам с Марта Месарош, Сергей Лозница, а сега и с вас. Как се развиват киргизкият и руският език един до друг?

Когато станяхме независими, мисля, че имаше лека свръхреакция. Започнахме да пренебрегваме руския език напълно, но в крайна сметка осъзнахме, че той не ни пречи по принцип. Общуваме по абсолютно идентичен начин, нали? Ето ние с вас говорим спокойно на руски. Най-грубо казано, ми се струва, че езикът е политика, а тя се прави от

хората, които са на власт. Разбира се, по съветско време се прекаляваше, например в нашата столица имаше само едно киргизко училище за целия огромен град. Можете ли да си представите?

А вие къде учехте?

Моите родители настояваха, че трябва да ходя в руско училище, защото така ще ми е удобно да работя, да уча и да живея, но броят на тези училища намалява.

А къде научихте киргизки език?

Имах късмет, ходех в руско училище, но ние с родителите ми говорехме киргизки. Ето, например, внуците ми говорят руски, защото майка им говори руски, въпреки, че е киргизка. Това, което ме тревожи е, че ние губим всяка година от киргизкия език. Ако искаш да получиш добро образование, трябва да знаеш или руски, или английски, или турски, предимно с тези езици отиват да следват нашите младежи. Оказва се, че киргизкият бил изместван от руския, сега се измества от английския, че и от арабския и турския. Очевидно проблем на всички малки държави е, че сме много зависими. В киното едно време всички говорехме на руски.

Но вие не сте следвали във ВГИК?

Не, аз съм художник по образование. Три пъти кандидатствах във ВГИК, но не успях да вляза. Беше много трудно.

Не само в Бишкек е било така, и в НАТФИЗ в София беше трудно да постъпиш преди години. Рисувате ли, правите ли изложби?

Нямам време за изложби. По едно време продавах картини. Нямахме от какво да печеля, защото не правех много филми, а и беше невъзможно да се издържам от филмите. Беше точно след разпадането на Съветския съюз и започнах да продавам произведенията си, но после съжалих за това. Престанах да рисувам, но киното също е възможност да овладееш мислите си и започваш да мислиш по различен начин.

Колко време се подготвихте за „Есимге“?

На мен въобще ми е трудно да събера бюджет. Завърших „Кинотавър“ през 2017 г., а „Есимге“ излезе миналата година, отне ми пет години.

Скъп ли беше „Есимге“?

Не, този филм е евтин. Филмите, които съм правил преди него, бяха по-скъпи. По някаква причина реших, че трябва да правя филми по-бързо, това е свързано с възрастта ми. Отидох в държавното филмово студио и казах, че почти никога не съм вземал държавни пари, направо поисках държавни пари, за да направя филм. Поискаха да им донесе сценария. И ми отпуснаха средствата. Започнахме да работим, буквално трябваше да излезем и да снимаме.

Играете сам, защото, както казвате, не можете да намерите подходящи актьори?

Да, когато снимах първия филм от втората ми филмова трилогия, не намерих актьор. Писал съм много сценарии, в които влагам свой опит и обикновено главните герои са свързани с мен, по един или друг начин са в сърцето ми. И когато започнахме да търсим актьори, не можах да намеря никого, исках да намеря такова наивно червейче. И сред актьорите не можах да намеря такъв типаж. И така открихме един казахстански актьор-художник, който не е актьор, но се занимава с кино. Поканихме го, той се съгласи, но преди снимките се отказа. Мисля, че малко се страхуваше от нас. И така, аз се снимах вече в трети филм.



ЕСИМДЕ (2022, РЕЖИСЬОР АКТАН АРИМ КУБАТ)

Във филма се занимавате се с ислямизацията по един недиректен начин.

По съветско време имаше много силна идеология, втълпяваща, че религията няма значение. Сякаш имаше някаква цел, всички ние строяхме комунизъм. Когато Съветският съюз се разпадна, хората абсолютно изгубиха опорната си точка и имаха усещане, че светът изобщо се е сринал. В началото имаше различни религии – ислям, бахаи, сциентолози, баптисти и т.н. Разкриваха се църкви, и там имаше и киргизи, но с всяка година влиянието на исляма нарастваше. Мисля, че е така, защото се приема за наша официална религия, плюс това се финансира активно. Строят се джамии, джамиите подпомагат бедните и т.н. И става малко агресивно. Нашите свещеници не знаят напълно какво е религия, и започват да объркват хората. Не можеш да правиш това, не можеш да правиш онова, трябва да се обличаш така и т. н. И имам чувството, че можем да загубим културата си. Например, ние имаме много хубав траурен обред. Когато се погребва човек, хората го оплакват заедно. Това е било практикувано в продължение на векове. С оплакване се сбогуваме. Сега проповядат, че това не било правилно, трябва да се погребее покойника веднага, не можеш да го оплакваш и т.н. Не знам в дългосрочен план как ще се отрази това, но имам опасения. Продължавам да твърдя, че не съм против исляма, не съм против религията, но просто се страхувам от прилагането ѝ в моята страна. Според конституцията ние сме светска държава, но в действителност държавата започва да флиртува с ислямистите, защото те са неин електорат.

Оказва се, че религията в ръцете на лоши политици е опасна. Тя е като бомба и може да избухне във всеки един момент.

На прожекцията на филма ви зрителите изчакаха и последният надпис да мине, преди да излязат. Това вече рядко се случва. Очевидно публиката беше крайно впечатлена. Къде другезде сте показали „Есимде“ ?

Миналата година направихме премиерата у дома. Световната премиера се състоя на фестивала в Токио. Имаше много добри отзиви. За нас е важно дори и един човек да влезе в киното, но да гледа филма.

Една от централните теми във филма е боклукът. Децата от една детска градина, която познавам отблизо, всеки ден излизат от

гората носейки боклуци, досущ като героя ви, който изпитва непреодолимо желание да събира всички боклуци по пътя си. Всички ние имаме проблеми с боклука, и не само по улицата и в гората, но и в главите ни. Защо според вас боклукът се превърна в толкова страшен проблем в днешно време?

Струва ми се, че хората някак са станали безразлични към начина, по който живеят живота си. И ми се струва, че ежедневието е все едно и също. Имам предвид боклуци – не боклуци, те живеят сякаш просто за да живеят. Странно, след Съветския съюз, нивото на образованието и на културата някак си спадна. Имаше недостатъци в съветско време, но образованието и възпитанието бяха на ниво. Е, може би ни възпитаваха идеологически неправилно, но по отношение на – не трябва да се хвърля боклук, семейството е свещено и други хуманистични неща, хората бяха възпитани правилно, както се казва. Когато Съветският съюз се разпадна, животът ставаше по-лош с всеки изминал ден, странно, отношението към живота също се влоши. И интересното е, че всички свикнаха с това.

Живеем така, сякаш никога вече не ни обръща внимание. Човек върви, гори не гледа, и хвърля боклук. Не носят боклука до кофата, а го хвърлят. Оказва се, че всеки си е оградил апартамента или къщата и извън това пространство, в общото пространство, можеш да правиш каквото си искаш.

Мисля си, когато отида в някое старо село и видя къща, която се руши, че материалите, с които е строена – дърво, камъни, пясък, стъкло, тук таме желязо, са такива, които могат да се върнат в природата и няма да пречат. С развитието на химическата промишленост почти всичко така се строи, че води до тежко замърсяване и оставя непоправим отпечатък върху природата, с който тя няма как да се справи.

Вероятно и за това трябва култура, да се използват правилно тези или онези съвременни химикали и материали. А ние не ги използваме културно. Струва ми се, че от дълго време тровим дърветата и плодовете, и земята отдавна е отровена. И мисля, че така е не само у нас.

Филмът ви е забележителен, а какъв е следващият ви проект?

Все още не знам, защото съм направил две филмови трилогии тясно свързани с мен. И не искам да се повтарям, но имам няколко проекта. Един автор също свиква и прави неща, които донякъде е правил и преди, но аз искам да избегна такова повторение и да се опитам да направя нещо ново, различно. Засега търся.

Кои са любимите ви творци? Музиканти или визуални артисти.

Много харесвам импресионистите, защото съм силно свързан с природата. И във филмите ми почти няма интериори. Обичам въздуха и понякога ме наричат киноимпресионист. Такова е и моето отношение. Снимах своите впечатления по същия начин, както импресионистите са правили своите пърформанси. Те не са копирали природата, а с това, до което са се докосвали, са създавали свои собствени картини. Всъщност не харесвам музиката. Или да кажем така, в моето семейство отсъстваше тази култура и не се занимавах с музика, у дома никои не свиреше на инструмент. Единственото, което имахме, беше едно радио. Това, че не съм имал възможност да се занимавам с музика и да развия музикалната си култура, ми помогна да чувам природата и нейните звуци. Основата на музиката са природните шумове. И благодарение на това, че нямаше музикална култура, ми помогна да чуя вятъра, да чуя гъжда, да чуя водата и т.н.

Това също е музика.

Разбира се, Антониони е казал, че най-добрата музика е, ако знаеш как да направиш симфония от шумовете. И ако сте обърнали внимание, в моя филм няма музика. Той изцяло е изграден от шумове.

На този фон песента „Есимге“ в края на филма, с която главният герой се връща към паметта си, изпъква особено. Киргизстан има богата културна история. Каква е ситуацията с опазването на културата в последните години?

Ние сякаш по някаква причина сме се втурнали да пазим националната култура, но сме забравили за академичната. Как да се изразя, народното си остава народно, но има и академична култура. По съветско време имаше доста силно финансиране. Сега културата се финансира на принципа на остатъка. Смята се, че икономиката е основна. И ако има останали пари, хайде, нека да са за култура. Не си спомням дали го прочетох, или сам стигнах до това заключение, но то е – икономиката е богатство, а културата е щастие. Да, и ако има

икономика, а няма култура, това означава, че богатите хора ще бъдат нещастни. Какво се случва сега в нашата страна? Имам предвид, че от ден на ден има все повече богати хора. И ми се струва, че страната като цяло става нещастна. Мисля, че само културата може да облагороди икономиката, да облагороди киргизки народ. В това отношение, за съжаление, правителството няма това разбиране за нещата.





БОШНАКОВ И ВАН ЦЕШАУ ЗА МОЯТ ЧИЧО ЛЮБЕН

НИКОЛА БОШНАКОВ: ПРАВЯ, КАКВОТО СИ ИСКАМ, ОСВЕН КОГАТО МЕ ВРЪХЛЕТЯТ НЕОТЛОЖНИТЕ АНГАЖИМЕНТИ

МАРИАНА ХРИСТОВА

Колкото повече говорим за независимо кино, толкова повече се отдалечаваме от същината на понятието. Защото както и да е финансирана една продукция, зависимости винаги съществуват, освен, ако парите не излизат от собствения джоб на автора.

Режисьорът Никола Бошнаков е сред смелите, минали по пътя на автофинансирането и останали там достатъчно време, за да не им се налага да адаптират стила, мисленето и оригиналния си подход към правилата на пазара или пък към критериите на финансиращите институции. Пътят му минава през киноманията – бил е собственик на видеотека, а като студент по режисура в Нов Български Университет гледа по два-три филма на ден в кино Одеон. И през старото кино, където техническите похвати са по-лесно проследими, отколкото в американските блокбастъри, открива, че филмите всъщност са нещо лесно и интересно за правене. Това окуражава него и състудентите му Димитър Таралежков и Олег

Константинов да снимат филми (почти) без пари. Вдъхновени от фелиниевия *Il bidone* (1955), тримата спретват неформалния Бигон Филм и между лекции, трупане на житейски опит, приятели и купони, създават един куп филми във всякакви жанрове и формати с ирония, критично-автентичен поглед към света и естетическа непринуденост, каквато малко преди тях са си позволявали в българското кино. После Бигон Филм се разпада и Никола единствен от тримата продължава да се занимава с кино – снима самостоятелно сатиричния памфлет „Алтънджиите игат“ (2006), документирал неравната и в последствие загубена битка на жителите на Крумовград с канадските златодобивни инвеститори „Дънди Прешъс“; и забавно-куриозния „София Видео Гайд“ (2007), който се оказва най-дългото видео селфи, правено досега. За него Никола констатира, че е и най-успешният му филм в комерсиално отношение досега, защото печалбата от билети (1000 лв.) надхвърля сумата на бюджета (400 лв.) два пъти и половина – не без помощта на специалните прожекции за пушачи-евроскептици в несъществуващото вече кино Ялта и за еврооптимисти в Евро-българския културен център, организирани тогава по повод влизането на България в Европейския съюз.

Покрай работата си като монтажист на филмите на Джеки Стоев, Никола се вдъхновява да заснеме документалния групов портрет „Джеки, Джони и Чарли не са имена на кучета“ (2010), който е неорднерна хроника на непоклатимото приятелство между Стоев, Джони Пенков и Христо Илиев – Чарли и на шегаджийските им избухвания в киното и е първият му държавно субсидиран проект. Последният му документален филм с игрални елементи „Моят Чичо Любен“ успява да подреди шарена мозайка с парчета от бохемска София и прехода, българо-немската дружба и дрезденската пънк сцена, а на преден план е художникът Любен Стоев, който също като Никола не се вълнуваше особено нито от успеха, нито от общоприетите стандарти, на които се очакваше да отговаря изкуството му. Световната премиера на „Моят Чичо Любен“ се състоя в Дрезден през януари, след което участва в Документалния конкурс на София Филм Фест през март и тези две събития са повод да поговорим с Никола за измеренията на неговата независимост, за приятелството като неотделима част от киноправенето, за

контрастния монтаж и музиката като гръбнак на стила му и за любимите му герои, които са рядко успешни, но пък винаги смешни.



НИКОЛА БОШНАКОВ

В киното тръгна от дълбокия ъндърграунд като част от Бигон филм – безбюджетни късометражки, които описват действителността с много ирония, въображение и погръчни технически средства. После Бигон се разпадна, но ти продължи. Какво те държи на повърхността?

Когато човек е глупав, го спасява инатът. Държат ме неотложните ангажименти. Току-що завърших клип за група Таралеца, което пак се превърна в безплатен неотложен ангажимент. За да не съм издънка спрямо групата и хората, които обичам, се налага да правя някакви неща на доброволни начала и така ми върви от самото начало. Така тръгна и с Бигон Филм. Работата ми с Джеки Стоев и компания също се тарифира по сложен начин.

Да погледнем на този въпрос философски. Освен трудностите при намиране на финансиране, друга основателна причина да се работи без пари е свободата. Може би това роди Бигон?

С Олег Константинов и Митко Таралежков се събрахме като студенти в НБУ доста неблагоразумно – трима режисьори без никакъв бизнес нюх или пък особени технически умения. Аз имах VHS камера, Олег ползваше една университетска. Монтаж в университета учехме

теоретично и за първите късометражки платихме на монтажист. После с пари от продадена фамилна къща Олег купи компютър, на който да монтира. И така процъфтя Бигон филм, защото вече имахме контрол върху целия процес. Работехме на принципа, че авторът на идеята беше шефа на продукцията, а другите помагача. Междувременно се запознахме с Рангел Вълчанов, който ни отвъртя главите с примери какво може да се разкаже само с образ и без текст, а благодарение на Геновева Димитрова започнахме да правим интервюта за в-к „Култура“, отразявайки София филм Фест и така срещнахме най-интересните режисьори, които идваха на фестивала. Това ни вдъхнови да напишем доста сценарии още преди да се развихрим в тази полу-мизерна бигонска форма на изява. И все пак, благодарение на нея заснехме доста филми.

За първи път ни селектираха на Късометражния фестивал в Балчик през 2004 г., когато Митко спечели с „Бургас на Таралежков“, а после му помогнахме да завърши „Лешпер комерс“. При първия минимален успех всеки започна да дърпа в различна посока, а по това време ми се обадиха едни приятели, които работеха в организацията За земята и така направих „Алтънджиите идат“ почти сам.



БИДОН ФИЛМ В БАЛЧИК ПРЕЗ 2005 г.

Според мен еманципирането ти от Бигон се случи именно с този филм, в който вече ясно личат елементите на стила ти – шегаджийския

монтаж, в който винаги има някаква закачка и веселият саундтрак, който е структурен за филмовия ритъм и сякаш „танцува“ според монтажа. Има ли идея за това или се случи спонтанно?

Търсех ефект и най-лесно беше да се насоча към контраста, който поражда майтап. А музика обичам да слушам и отношението ми към нея личи. Има образи, които ме подсещат за конкретни парчета и така се навръзват нещата. Много ми е трудно да монтирам без някаква музика в главата. А и в крайна сметка, правя филми, които самият аз бих гледал и харесал.

Въздействащ е контрастът между сериозния въпрос за нависналата над Крумовград екологична катастрофа в *Алтънджиите идат* и ска-пънк саундтрака с включвания от Могърн Токинг. Как ти хрумна да направиш весел филм на една невесела тема?

Помня, че преди снимките седнах да изгледам няколко популярни тогава екологични филма и ми се видяха зверска скука. Теза, доказателства, структурирани като научен труд. Помислих си, че единственият начин да ангажирам някого с кауза бе да го обърна на майтап. Зелените филми обикновено завършват минорно и с оплаквания колко на зле върви планетата. А аз реших да направя лошите смешни – тогавашните шефове на „Дънди Прешъс“, рус и чернокос, бяха ограли кожата на двамата от Могърн Токинг. След филма смениха ръководството, без да е ясно дали имам някаква победа в това отношение. Така или иначе, с идването на Бойко Борисов на власт, „Дънди Прешъс“ постигна своето.^[1]

И твоят филм стана още по-актуален и важен, но може би беше трудно да се припознае като такъв именно, заради закачливата му форма? Не сме свикнали ангажираните с кауза филми да са смешни.

Не са и правени много такива филми. Това си е специфичен светоглед.

Който е госта индивидуалистичен, от една страна, а от друга, ти успешно го свързва със светогледа на Джеки Стоев и неговата артистична тайфа. Може би се присъедини към тях, защото загуби Бигон Филм, а ти обичаш да работиш с приятели?

Така е. Особено ме измъчва, ако трябва да правя сам смешни филми. Имам някаква степен на лудост, която ми помага да си се смея и без компания, но не е достатъчно. Всъщност, работата ми с Джеки не се

различава много от начина на сработване с Бигон филм. Дори когато няма идея, всичко винаги минава в шеги и закачки, така по-бързо отминава моментът на стагнацията и се появява хрумка.

С Джеки се запознах покрай студентския филм на Олег „Мъжът, от когото поискаха алиби“ по Маркес, където той играеше. Обаче дойде на снимките, без да си е научил репликите и идеята ни да промъкнем през мълчанията това, което в действителност се случва, пропаганда. Но пък получихме ценни съвети като например „Добрият режисьор винаги има късмет, а лошият няма“ и „Филм без кокошка не е филм“ – във всеки негов филм се мярка по някоя кокошка, буквално. Кокошката е смешно животно и в едър план винаги работи (смях).



ДЖЕКИ, ДЖОНИ И ЧАРЛИ НЕ СА ИМЕНА НА КУЧЕТА (2010)

А как се стигна до идеята за филма „Джеки, Джонни и Чарли не са имена на кучета“ и кога реши, че от наблюдатели можеш да ги превърнеш в герои?

Фитилът беше запален по време на снимките на филма на Джеки „Отец Иван“. Още тогава с операторката Василена Горанова заснехме първите зимни кадри, които останаха в последния вариант. А Джеки Стоев, Джонни Пенков и Христо Илиев – Чарли винаги са били като герои от филм. Желанието ми бе по-скоро да направя групов портрет на тайфата, отколкото да се вглеждам във всеки поотделно. Много от нещата, които виждам в тях, припознавам като свои – начинът на

работа, непринуденото общуване. Считам за ценен непукисткия им дух.

Моето впечатление от филма е, че за тях по-важно от правенето на кино е приятелството. Мисля, че много добре си уловил тази задружност.

Нещата се преливат. Както обичаме да казваме на Изток: „Намери си работа по душа и няма да ти се налага да работиш нито ден!“.

Съответно, работиш с приятели, защото ако работиш с неприятели, то си става работа (смях).



ДЖЕКИ СТОЕВ, ДЖОНИ ПЕНКОВ И ХРИСТО ИЛИЕВ – ЧАРЛИ

А ти успя ли да се почувстваш част от тях?

Те ме интегрираха, превърнахме се в близки приятели още докато работех като монтажист върху соловите им проекти. И то пак, защото ми се наложи в крачка да овладявам някаква техническа грамотност – бях по-младия и с мерак за учене на нови софтуерни програми за монтаж.

Всъщност, документалното кино в последните години постига ефект най-вече с прекриване на граници, но той е по-скоро циркаджийски.

Всичко е цирк, но като падне въжеизграчът и си счупи гръбнака, не е вече цирк. Номерът е да не пада от въжето, а да си стои горе.



ФИЛМОВ ЕКИП НА ДЖЕКИ, 1976 г.

Говорейки за лично пространство, си давам сметка, че с „Джеки, Джонни и Чарли...“ надничаш в приятелска компания, а „Моят чичо Любен“ си е направо семеен филм – намесени са отношенията между двама братя, баща и син, чичо и племенник. Как се осмели?

От край време исках да правя филм за Любен Стоеv, художник и брат на Джеки. Това е една от многото идеи, които постоянно циркулират в главата ми. Беше уникален образ и също стопроцентов филмов герой с купоните, които обичаше да организира, творческите търсения и цялостното му отношение към живота. Реалната инициатива обаче гойде от сценариста Ивайло Манев, а на Джеки му се стори прекалено да прави филм за брат си. Първоначално щяха да го снимат Мина Милева и Весела Казакова, но нещо не се получи и така се появих аз с идея да включа материала от филма на Атанас Христосков „Истории като на кино“, в който участва Любо, и монтажна фраза за финала – купон в настоящето, в който Любо влиза от миналото. Джеки я хареса и така започнахме, преди да знаем дали ще има субсидия от НФЦ. Измислих рамката с немския племенник, който събира парчетата от живота на

чичо си, както и ролята на музиката – групата на Рей Ван Цешау, сина на Джеки, записа парче специално за филма.

„Моят чичо Любен“ имаше стабилен замисъл за общата структура, без да мога да предвидя конкретни ситуации, разбира се. Единственото, което бях заложил предварително, беше ретроспективната изложба на Любо в Градската галерия в Дрезден, без да имам идея как ще се случи, но накрая се получи. Рей, който между другото се оказа талантлив актьор и много кинематографичен, беше също напълно неподготвен, когато семейството реши да продаде апартамента на Любо. Сега половината архив е в Дрезден, а останалото е при Джеки, който води преговори с Музея за социалистическо изкуство да се погрижи за колекцията. Но апартаментът, който сам по себе си беше произведение на изкуството, остана само във филма.



КАДЪР ОТ ФИЛМА МОЯТ ЧИЧО ЛЮБЕН

Говориш за актьорските способности на Рей. Можем ли в такъв случай да кажем, че „Моят чичо Любен“ е документален филм с игрални елементи?

Вероятно да. Макар че според това, което ни учиха в НБУ за разликата между игрално и документално кино, ако един рибар пали лодката, влиза в морето и в случая е актьор, това е игрален филм. Ако е рибар, който прави това по принцип, е документален филм, без да има съществена разлика в кадрите.

Въпросът е дали пали логката заради теб или я пали по принцип, а ти си там, за да го снимаш?

Заради мен я запали, разбира се, но във филма Рей участва като племенник на Любо, което е така в действителност. Приликата между двамата е физическа, но явно има и духовна приемственост, макар че Рей е израснал в съвсем различна среда. А междувременно животът започна да се движи по този сценарий и всички много успешно влязоха в ролите си. Въпреки, че Рей не беше съвсем доволен от актьорските изяви на баща си. Считаше, че преиграва.

Имаше ли етични дилеми във връзка с границите?

Не, защото този филм не се занимава да чегърта кусури на личността, а с чисто артистичната страна на нещата. Целта беше да се изгради пълнокръвен образ на героя, което мисля, че се получи. Не съм търсил гледната точка на художниците, които не го взимаха насериозно.

Самият Любен Стоев изглеждаше като човек, който никога нищо не взима насериозно.

Имаше неща, които взимаше насериозно, но това беше личен въпрос и той не занимаваше другите с това.

Но Любо всъщност беше официално признат от кураторите. Помня неговата изложба в бившата Галерия за чуждестранно изкуство, както и обширна ретроспектива в залите на „Шипка“ 6.

Да, но той не се е движил много в художнически среди, а по-скоро в кинаджийската компания на брат си. Това може би поражда неговия „маргинален“ статут. Но пък е успявал да прави единствено това, което обича.

На пръв поглед киното ти е безгрижно, но всъщност има сериозен пласт с обществено значение. Има го и в „Алтънджиите идат“, и в „Моят чичо Любен“, но съм сигурна, че ще е най-отчетлив в новия ти филм.

Това, което ти наричаш „обществено значимо“ е всъщност моето желание да запечатам картинка на време и хора, да уловя контекста. Ако отделя героя в неговия собствен балон и среда, времето изчезва. А портретът на времето в документалистиката ми се струва по-важен от това кой точно е запалил логката.



НИКОЛА БОШНАКОВ СЪС СИНА СИ ИГНАТ НА ПРЕМИЕРАТА НА МОЯТ ЧИЧО ЛЮБЕН, СНИМКА: МАРТИН МЛАДЕНОВ

В „Моят чичо Любен“ тази картинка е от една страна бохемска, но от друга показва и свирепата страна на прехода през изкуството на Любо, което отразява социалните кухни и хората, които ровят по кофите. Това не е ли социален пласт?

Несъмнено. Филмите, които харесвам, рядко са еднoplastови. Така и аз се опитвам да наслоявам темите. Това позволява да гледаш един филм много пъти и всеки път да откриваш нещо ново. Доколкото за социалната тема... С Любо и неговото творчество, дори и при добро желание, тя не можеше да бъде избегната. Дотолкова той беше свързан с нея през последните повече от 20 години. Иначе към социалното не се отнасям милозливо или със сиромасомилство. По-скоро ми е важно като случка на улицата днес, като пулс на времето.

В момента готвиш нов филм, особено значим за обществото ни, защото историята на героинята ти обяснява краха на малките производители в България от влизането ни в Европейския съюз насам. Разкажи повече!

Работното заглавие е „Контрабандисти“ и е за Мина Варджиева, която е майстор на млечни продукти. През нейната частна история се

опитвам да проследя 30^{-те} години на преход у нас, защото във всеки един етап от работата ѝ има действия, които кореспондират с времето. Тя е един от хилядите малки производители, които не покриват критериите на Европейския съюз и след 2007 г. излизат автоматично на черния пазар. Много от тях просто се отказаха, преквалифицираха се.

Това е филм за свободната инициатива, защото Мина е еманацията на трудолюбието и майсторството в занаята, който владее до съвършенство. Тя е дипломиран технолог в хранително-вкусовата промишленост – познава целия процес в детайли, от отглеждането на животните до крайния продукт.



КАДЪР ОТ ФИЛМА КОНТРАБАНДИСТИ

Може би конфликтът на Мина със средата и времето е в това, че тя работи по един прединдустриален начин, в който има контрол върху всеки етап от производствения процес. И тя, подобно на другите ти герои, е артист в своята сфера.

Мина е много артистична, особено в начина си на разказване и езика, който използва. Но по-интересното в нея наистина е

прединдустриалната нагласа, още повече че става дума за храна. Храната неизбежно се променя, когато е индустриализирана. Започва да отговаря на съвсем други условия – дизайнът на опаковката е по-важен от самото съдържание, а това е извън светозгледа на прединдустриалния човек. За него е важно какво слага на масата, а не как е пакетирано.

Проблемът е двустранен – от една страна са европейските директиви, от друга страна на местна почва никой не се е опитал да ги нагоди към тукашната среда. Защото е много по-лесно да се работи с производства от индустриален тип – дават добри рушвети, имат ясни интереси. Но това е маргинална тема у нас на фона на всички останали щуротии.

Героите, към които се насочваш, не постигат успех според общоприети критерии, но това ги прави много свободни. Ето, че отново стигнахме до темата за свободата.

Любимите ми персонажи правят нещата, които обичат, независимо от това, което се случва. Може би защото се идентифицирам с тях. И аз правя, каквото си искам, освен, когато ме връхлетят неотложните ангажименти. Фирмата ни е малка, но почтена, както казваше Джон Пенков.

„Контрабандисти“ ще е третият ти филм със субсидия от НФЦ. Как стабилното финансиране промени начина ти на работа и чувстваш ли се все още свободен и независим?

„Независим“ е малко пресилено понятие. Дори като си вземеш котка вкъщи, вече не си толкова независим, колкото си бил преди това. Свободата ти неизбежно се ограничава. Започваш да зависиш от котката, както и тя от теб. Още по-тежко е с куче, семейство, деца... ако вървим нататък по градацията. За мен е важно, че с хората, с които работя, не ми се налага да лицемернича, както не чувствам ограничена и творческата си свобода. За добро или лошо индустрията ни не е на ниво да диктува правила. По-скоро има една административна тронавост в системата, която пречи да се правят по-бързо и повече филми. Но пък в днешния препълнен с образи свят, това не е и толкова необходимо.

^[1] <https://www.bmgk.bg/%D1%80%D1%83%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D0%BA-%D0%B0%D0%B4%D0%B0-%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B5-%D0%BD%D0%B0-%D0%B4%D1%8A%D0%BD%D0%B4%D0%B8-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%88%D1%8A%D1%81-%D0%BC/>

* * *

РЕЙ ВАН ЦЕШАУ: МОЯТ ВАРИАНТ НА „МОЯТ ЧИЧО ЛЮБЕН“ Е ЗАБАВЕН, НО ПОКАЗВА И БРУТАЛНОСТТА НА БЪЛГАРСКОТО ОБЩЕСТВО

ЙОРДАН ТОДОРОВ

РАЗГОВАРЯ С РЕЙ ВАН ЦЕШАУ, СЪРЕЖИСЬОР НА ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ „МОЯТ ЧИЧО ЛЮБЕН“

Рокендрол и рокабили музикант, режисьор, актьор, оперен певец, журналист, фотограф, хроникьор на архитектурното наследство на Дрезден... Това са само част от определенията за 59-годишния Рей ван Цешау, познат най-вече като вокалист на култовата германска банда от 80-те години Freunde der Italienischen Oper (от немски – „Приятели на италианската опера“).

Рей Ван Цешау е роден в София през 1964 г., „в резултат на българо-германска злополука“, както се изразява самият той, но израства в Дрезден, Източна Германия. Негов баща е Джеки Стоев, от когото Рей наследява очарователната си ексцентричност и абсурдно-екстравагантното си чувство за хумор, както вероятно и интереса към киното.

Рей започва да се занимава с кино и фотография в далечната 1984-та, а през 1985 г., основава филмовия ъндърграунд колектив FESA, с който организира първия нелегален филмов фестивал в Дрезден.

Артистичните интереси на Рей далеч не се ограничават с киното. През 1988 г. той става вокалист в създадената от него постпънк

банга Freunde der Italienischen Oper, която музикалната критика определя като най-значимия музикален проект в Германия в началото на 90-те. Групата се разпада в края на 1992 г. и Рей заживява в градчето Рокау, недалеч от Дрезден, купува си кон и става „каубой“ и инструктор по езда, като заедно с това обучава студенти по актьорско майсторство от Държавния драматичен театър в Дрезден. През 1996 г. Рей се посвещава интензивно на фотографията и организира първата си изложба LÖ Big Maske. През 1997 г. той отново се завръща към музиката и основава групата Ray & The Rockets, с която и до днес изпълнява музика в стиловете рокенрол и рокабили. През 2005 г. той заснема последния си филм Statt Dresden, чиято премиера съвпада с честванията на 800-годишнината на града и е показан на 18-ия Дрезденски филмов фестивал.

„Моят чичо Любен“ е завръщането на Рей към киното след осемнадесетгодишна пауза. Освен продуцент, той е и сърежисьор на германската версия и най-важното – главен герой във филма.



РЕЙ ВАН ЦЕШАУ НА СЦЕНАТА, СНИМКА: © KLAUS HAESSEL

Г-н Цешау, как се роди идеята за филма „Моят чичо Любен“?

Първоначално две режисьорки искаха да направят документален филм за чичо ми. Но дълго време нищо не се случваше и от година на година

апартаментът на Любо се превръщаше все повече в своеобразен „балон на времето“. Ето защо баща ми, Джеки Стоев, пое инициативата и прокара идеята да направи свой собствен документален филм. Като брат обаче чувстваше, че емоционално е твърде близък до темата, затова помоли приятеля си Никола Бошнаков да го режисира. След това на Кольо му хрумна прекрасната идея да разкаже историята през гледната точка на външния човек, т.е. чрез моята личност, и – бум, аз се оказах замесен в проекта!



РЕЙ ВАН ЦЕШАУ ПРЕЗ 1978 Г.

Какъв е най-ранният спомен за чичо ви?

Когато бях 10-годишен, през 1974 г., посетих за първи път София. Изведнъж се появи човек, който приличаше много на баща ми, но говореше по-добър немски. По това време чичо ми имаше „Лада“, чието купе приличаше на апартамента му, и караше из София, сякаш бяхме във френски криминален филм – винаги със свистящи гуми по завоите!

Вие сте музикант и фронтмен на култовата пост-пънк група Freunde der Italienischen Oper. Но също така сте и фотограф, занимавал сте се и с кино. Доколко комфортно се чувствахте в ролята на режисьор-документалист?

Театърът, киното и културата въобще никога не са ми били чужди, но все пак се чувствах малко хвърлен в дълбокото от моите българи. Всъщност нямаше истински момент на подготовка, но аз съм майстор на импровизацията и това има много общо с 26-годишния ми опит от живеенето в социализма. Въпреки това често не беше лесно. Възникнаха твърде много недоразумения на езиково и културно ниво.

Мога да си представя. Самият вие казвате, че сте дошли на този свят „в резултат на българо-германска злополука“? Какво имате предвид?

Съвсем просто – аз съм резултат от еднократна връзка, в която майка ми е пресметнала погрешно дните преди овулацията. Не съм бил планиран да се появя по този начин, но в крайна сметка смесеният ми произход се оказва нещо добро за филма.

След пагането на комунистическия режим през 1989 г. се връщате за първи път в България едва през 2007 г. Защо беше това прекъсване и как изглеждаше страната, която някога сте познавали като дете и тийнейджър след промените?

Причините са много. На първо място, разбира се, е пагането на Берлинската стена. Изведнъж в главата ми изникнаха съвсем други неща, различни от това да продължавам да ходя в България всяка година. Тогава пътувах госта с Freunde der Italienischen Oper и имахме много ангажименти. През 1994 г. живях известно време извън големия град, бях каубой и инструктор по езда, и не можех просто да оставя конете сами за три седмици. По някое време срещнах майката на децата си, а после се случиха и други неща. Така или иначе, винаги изникваше нещо. Но тази дистанция направи повторната ми среща с България най-интересната. Имах усещането, че промените в България току-що са настъпили, въпреки че бяха изминали цели 18 години. Когато през 1974^{-а} вечерта за първи път се качих на такси от летището и потеглих по булевард „Цариградско шосе“ в посока центъра, ми се стори, че съм попаднал в друг свят. Уличните лампи осветяваха булеварда с топлата си светлина. Не бях виждал нищо

подобно в Дрезден или в ГДР. Там имаше единствено онези ужасни лампи с живачни пари под високо налягане, които хвърляха ужасно студена светлина. По улиците на самата София цареше прекрасна вечерна суматоха. Хората седяха навън, в кафенетата и ресторантите. В Дрезден тротоарите опустяваха най-късно в десет вечерта. Българите, някак си винаги изглеждаха весели и спокойни. По някакъв начин всичко и всички изглеждаха много по-цветни. Чувствах се сякаш ще повърна всеки път, когато трябваше да се върна в сивата и мрачна Германска демократична република, след престоя си в България. Всички хора там бяха безлични и навъсени и сякаш постоянно в лошо настроение. И това беше интересната част за мен. Дори 17 години след Обединението на Германия манталитетът и радостта от живота на българите сякаш почти не се бяха променили. Дори много от българите тогава да бяха доста мръсни и особено по-мръсни, отколкото тези в Германия, това сякаш не бе засегнало манталитета им. Разликата между богати и бедни също беше по-брутална, отколкото тази в Германия. В София за първи път в живота си видях Porsche Cayenne, и то не само едно. Когато се върнах в Дрезден след първото си посещение в София през 2007 г., напълно случайно се озовах в трамвая, което ми се случва рядко, и там отново седяха онези сиви, зловни хора.



РЕЙ ВАН ЦЕШАУ И БАЩА МУ ДЖЕКИ СТОЕВ ПРЕЗ 1968 г.

Нека поговорим за чичо ви. Познавайки баща ви, мисля, че той има много общи неща с него – и двамата са артистични и бохемски настроени и имат свое специфично чувство за хумор. В същото време обаче, не мога да кажа защо, но ми се струва, че двамата са доста различни един от друг. Как?

Да, наистина, въпреки че си приличаха много, баща ми и чичо ми бяха и много различни един от друг. Баща ми винаги е бил и е по-скоро „Hallodri“ (немска дума за щастлив и весел човек – б.а.). Любо беше по-структуриран, говореше перфектен немски, за разлика от баща ми, въпреки че и двамата бяха прекарвали почти едно и също време в ГДР. Умееше да имитира много добре Валтер Улбрихт и беше някак по-окултурен. Баща ми е по-скоро малко безпардонен чаровник, който може много неща. Веднъж баща ми ми каза, че често му напомням за брат му.

Баба ви по бащина линия е била много интересна жена. Сестра ѝ Мария Димова също...

Мисля, че техните истории са достатъчни за два филма, но ще се опитам да ги разкажа накратко. Баба ми Елена е учила стоматология в Берлин. Чрез група учени тя получава нареждане да отиде при Айнщайн и да организира подписването на петиция за помилване, за да се предотврати екзекуцията на български учен в България. Така че баба ми позвънила на вратата на Айнщайн и един иконом я пунал да влезе. След това дошъл Айнщайн и баба Елена изложила фактите, след което Айнщайн попитал къде да се подпише. Баба ми запелтечила и обяснила, че мислела, че той щял да напише молбата за помилване. Донякъде възмутен, Айнщайн казал, че няма време за това и че тя трябва да отиде до най-близкото кафене, да напише молбата, след което да се върне и той ще я подпише. Тя сторила това и българският учен бил помилван. Историята на сестра ѝ Мария Димова, за съжаление, е донякъде трагична. Тя учи немски език в Дрезденския университет и заедно с това в танцовото училище на Мери Вигман. По-късно заминава за Париж, където се запознава с особеностите на модерния балет. С няколко свои хореографии Мария прави първите опити за създаване на самостоятелен български балет. През 1942 г. тя създава първата си самостоятелна постановка – танцовата драма „Нестинарка“ от Марин Големинов в Софийската народна опера. Освен в България, постановката е играна и на сцената на Държавната опера

във Франкфурт на Майн. По пътя към изграждането на национален балетен стил, Мария създава и своите постановки на симфоничните произведения „Приказка“ и „Тракия“ от Петко Стайнов и „Герман“ от Филип Кутев. Мария загива на 42-годишна възраст при бомбардировка над Виена.



РЕЙ ВАН ЦЕШАУ И БАЩА МУ ДЖЕКИ СТОЕВ В НАШИ ДНИ

По време на следването си в Дрезден чичо ви се запознава с легендарния германски художник Ото Дикс. Кога и къде става това? И защо тази и много други интересни истории от немския му период не са включени във филма?

Историята с Ото Дикс вероятно би излязла извън рамките на разказа. Също така нямаше лични спомени, снимки или филмов материал, които да бъдат използвани. Историята със сигурност е интересна, но не би направила разказа по-добър или по-проникновен. Но да отговоря на въпроса ви – двамата се запознават по време на следването на чичо ми в Дрезден. По онова време Дикс е професор там, а чичо ми – студент.

По време на следването си в Дрезден чичо ви е бил повлиян от немския художник Георг Грос, известен с карикатурните си рисунки и картини от живота в Берлин през 20-те години на ХХ век. По-късно чичо ви на свой ред ще създаде серия от социално критични творби, които напомнят някои от работите на Грос. Какви други художествени тенденции му влияят в този период?

На първо място, разбира се, е социалистическият дух на онова време, намерил израз в така наречената Дрезденска школа. В творчеството на Любен има много неща, които го свързват с работата на неговия дрезденски учител проф. Леа Грундиг, влияние, което продължава до последните десетилетия от живота му. Когато Любен учи в Дрезден, работата на Грундиг е политически ангажирана и неговото изкуство на свой ред става същото. След завръщането си в България той за първи път се занимава със съвсем различни теми, пътува по света и се увлича по екзотиката. Но животът в България след 1989 г., мизерията по софийските улици, го връщат към артистичните му корени. Много от неговите дърворезби ми напомнят за работата на белгийския експресионист Франс Мазарел.

Лично на мен би ми било интересно да видя повече от историята на чичо ви в Източна Германия. Доколкото разбирам, той учи графика в Дрезден през 60-те години на миналия век. Защо не остава в Източна Германия, след като завършва обучението си там?

Не мога да ви кажа точно, но ако се върнем към впечатленията ми от България от онова време, вероятно за него е било по-добре да се върне в родината си, където би имал по-щастлив живот. Сигурен съм, че това има много общо със силната му привързаност към семейството му, както и с това, че за него е било важно да живее близо до родителите си.

Един от най-вълнуващите моменти във филма е, когато се срещате с бившата приятелка на чичо ви от 60-те. Как се случи това?

В един момент направих Facebook страница на Любо като артист, за да го популяризирам. И тъй като в семейството на бившата любовница на Любо винаги се е говорело за него, дъщеря ѝ намерила страницата във Facebook през 2019 г. и ми писа. За съжаление това стана след смъртта на Любо, но майка ѝ ни разказа тази невероятно прочувствена история за тях двамата. Когато през 2020 г. ѝ звъннах в Наумбург, тя почти замръзна, а когато се срещнахме, веднага ме попита дали може да ме презърне. Това в някакъв смисъл беше последният ѝ шанс да бъде близо до своя Любен.



РЕЙ ВАН ЦЕШАУ И ЧИЧО МУ ЛЮБЕН СТОЕВ

Как виждате живота на чичо си, погледнат отвън? Мислите ли, че животът му би могъл да бъде различен, ако, да речем, се беше оженил за германската си приятелка и беше останал в Източна Германия? Човек не може да не се чуди какъв би бил този друг, паралелен живот, който е можел да има...

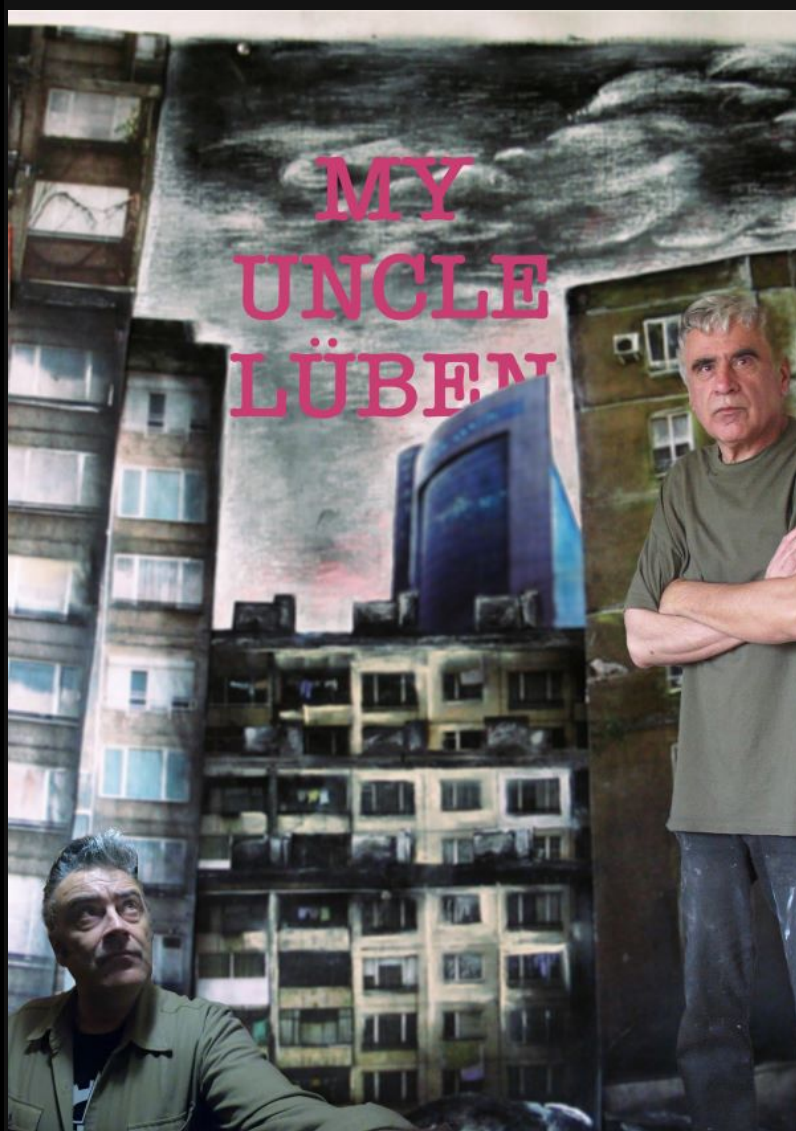
Любо се жени за германска приятелка, но не тази от филма, защото в един момент двамата изгубват връзка един с друг. След сключването на брака, съпругата му се връща с него в България. Но бракът им продължава едва две години. Разбира се, че животът на Любо щеше да бъде различен, ако беше останал в ГДР. Как обаче би изглеждал този живот, може само бегло да се предполага, тъй като той би бил повлиян от толкова много фактори.

Какво се случи с апартамента на чичо ви от филма? Кой живее в него сега?

За съжаление, апартаментът беше продаден, но не зная на кого. Всъщност аз бих бил много щастлив да живея в него, когато се пенсионирам, защото не знам дали на стари години все още ще мога да си позволя наем на жилище.

Къде са картините и инсталациите от апартамента?

Дрезденската изложба от филма „Und die im Dunkeln sieht man nicht“ (референция към един от куплетите в песента „Меки Ножа“ от „Опера за три гроша“ на Бертолт Брехт и Курт Вайл – б.а.) и още няколко други творби се съхраняват в Германия и предстои да бъдат показани отново там през ноември. По-голямата част от останалите произведения се съхраняват в мазето на баща ми. Той има идея да организира още една голяма изложба в София, но познавам организационния талант на баща ми. Дори и да успее да се справи, няма да е възможно да се изложи всичко. Всъщност всичко би трябвало да бъде заснето, каталогизирано и продадено на хора, които биха оценили изкуството на чичо ми. Страхувам се, че ще се наложи аз да свърша тази работа, защото от отлежаване в мазето, изкуството няма да стане по-добро.



ПЛАКАТ НА ФИЛМА МОЯТ ЧИЧО ЛЮБЕН

Чичо Ви винаги е искал да направи изложба в Градската галерия на Дрезден. А кулминацията на филма е представянето на неговите творби там в изложба, озаглавена „Ljuben Stoev – Und die im Dunkeln sieht man nicht“ (16 октомври 2020 г. – 4 юли 2021 г.). Как се стигна до тази експозиция?

Най-голямото желание на Любо по принцип беше да може отново да изложи свои творби в Дрезден. Той никога не би си позволил да бъде толкова гързък в мечтите си. Дрезденските галеристи, които познавам, само свиваха рамене и казваха, че от неговите работи не може да се продаде нищо. Но тъй като наистина искахме да направим изложба като завършек на филма, в един момент си спомних, че познавам много добре куратора на Градската галерия в Дрезден Йоханес Шмидт още от 90-те години и можех да го помоля. Йоханес веднага се ентусиазира от творбите на Любо. В цялото това нещо имаше нещо трагикомично. Бих се радвал тази мечта на Любо да се беше сбъднала още приживе, но Градската галерия тогава ми се струваше като твърде висока топка. И тогава на ум ми дойде профанизираното, но въпреки това много смислено изречение „Да поискаш не струва нищо“.

Заглавието на изложбата на чичо Ви е цитат от „Опера за три гроша“ на Бертолт Брехт, а популярната песен от нея „Меки Ножа“ звучи на няколко пъти като музикална тема във филма. Какво е значението на тази песен за историята?

Социално критичните творби на Любо имат много общо с темата и както самият той казва във филма, ситуацията в България винаги му е напомняла на „Опера за три гроша“. Освен това „Меки Ножа“ беше една от любимите песни в музикалния му репертоар, така че нямаше как да бъде подмината във филма. Това, така да се каже, е саундтракът на живота му. След като заснехме филма, „Меки Ножа“ вече е и една от моите любими песни, която изпълнявам с Freunde der Italienischen Oper и с моята група Ray & The Rockets.

Чичо Ви често посещава кухня за бедни, където създава поредица от социално критични творби.

Да, той изучава средата, събира впечатления и дори рисува на място, където разговаря с хората. Разбрах за тази история едва в хода на работата върху филма. Посещението ми в кухнята също така остава

много силно, макар и депресиращо, впечатление в мен, което ме доближи до работата на чичо ми и ситуацията в България.

Първоначално е трябвало да участвате във филма само като главен герой. Но след това се включвате в написването на текста, режисурата и монтажа. Казвате, че в един момент се е наложило да се намесите в режисурата на филма. Кога беше този момент?

Тъй като бях получил финансиране за филма от две германски институции, изведнъж се оказа, че съм германски копродуцент и съвсем естествено носех отговорност за продукцията. Бързо стана ясно, че българският начин на разказване на истории или, нека го наречем, драматургията, няма да проработи в Германия. Основният проблем беше, че добрата идея на Никола Бошнаков да разкаже историята през погледа отвън, тоест през моите очи, очевидно не беше много желана от Кольо и баща ми и те започнаха да разказват историята отново през погледа отвътре. Така изведнъж написаха за мен някакви текстове, които може и да са били чудесни на български, но звучаха напълно банално на немски и най-вече нямаха нищо общо с моята личност. Тоест те ме превърнаха в някой, който изобщо не съм. Освен това не разбиха защо изведнъж започнаха да пишат тези текстове за мен, а не се съсредоточиха върху завършването на филма и не оставиха писането на мен. В крайна сметка ставаше дума и за моята личност. Казах им, че ако искат да направят приказен филм, в който аз да играя Румпелшилцхен (герой от немския фолклор, познат от едноименната приказка на Братя Грим. В България е известен като Стори-пакост – б.а.) или цар, моля, ще направя каквото желаете, но не и когато става дума за моята личност. Освен това те наблегнаха повече на веселата част, анекдотите и анекдотите и не изтъкнаха социалните проблеми в България като допълнение към изкуството на чичо ми, както направих аз с моите текстове в немската версия. Това е много важно за чуждестранната публика, за да разбере по-добре изкуството на Любо. Моят вариант, разбира се, също е много забавен, но в определен момент показва бруталността на българското общество, като в същото време не оставя зрителя с горчиво чувство. И мисля, че успехът на филма доказва правотата ми след повече от осемнайсет прожекции в Германия, голяма част, от които бяха напълно разпродадени. Толкова много хора ми писаха или ми казаха, че са плакали или са се просълзили, когато са гледали филма.

С Никола Бошнаков сте сърежисьори. От колко време се познавате с него и как работихте заедно?

Аз съм сърежисьор само на немската версия. Българската версия е дело на Никола и баща ми, макар че, разбира се, там има и някои мои идеи. Запознах се с Кольо чрез баща ми, когато през 2015 г. той засне и монтира с него филма „Добро утро, Капитане!“, за който предоставих снимките и мотива за плаката на филма.



КАДЪР ОТ ФИЛМА МОЯТ ЧИЧО ЛЮБЕН

Българската версия на „Моят чичо Любен“ е с двайсет минути по-дълга. Какво беше онова, което премахнахте в немската?

Всичко, което според мен беше маловажно за разказването на историята. В българската версия например, в началото на филма моята личност бива обяснявана в продължение на цяла вечност и човек остава с впечатление, че това е портрет на група, докато в един момент не разбере, че всъщност става дума за чичо ми Любен Стоев. Така например изхвърлих два концертни записа на моята група, които просто нямаха нищо общо с чичо ми. Във версията на Кольо и Джеки има твърде много стари видеозаписи от партита, които нито са необходими, нито правят историята по-добра и често не изглеждат особено добре. Освен това се отварят толкова странични сюжетни линии, които са напълно ненужни в моето разбиране за драматургия,

които отвличат вниманието от основния разказ. Например темата за корона епидемията често се повдига отново и отново, особено в края на филма. Защо? Тя няма никакво отношение към биографията на чичо ми. Това бяха моменти, в които се опитах да изясня на Колю и баща ми, че има културни различия и че тяхното разбиране за кино не е универсално и валидно в целия свят.

На баща ви е дадена интересна оценка във финалните надписи на филма – „éminence grise“ (от френски – „сив кардинал“ – б.а.). Какво трябва да означава това и какъв е неговият принос за филма?

Баща ми не искаше да бъде писан като втори режисьор, но аз по някакъв начин исках работата му да бъде призната, тъй като той, разбира се, имаше голямо влияние върху филма. Затова не можах да измисля по-подходяща длъжност за него от „сив кардинал“, което разбира се, е малко хумористично и смешно и най-вече необичайно в надписите на един филм.

В интервю за германската преса ви питат какво сте научили за България, докато сте снимали тук, и вие отговаряте: „Наистина познавам България само като придаден член на семейството, от времето, когато съм бил там два-три пъти годишно. Това ми дава по-дълбока представа за страната, в сравнение с един турист. Но когато изведнъж започнеш да работиш там, светът изглежда съвсем различно. Трябва да кажа, че създаването на филми винаги е изтощителен процес, но за мен такъв беше „сблъсъкът на културите“. Винаги съм се смятал за мърляч, но това, което видях в България, беше едно ниво по-горе. Този манталитет, който си мислех, че познавам, ми показва за пореден път защо България е там, където е в Европа, и Европейският съюз не е съвсем невинен в това“. Какво имате предвид?

В България хората обичат да говорят много. Често това звучи чудесно и разумно, но когато се стигне до изпълнение на обсъжданото, от красноречивото обсъждане остава не толкова много. Същото вероятно се отнася и за парите, които текат от ЕС към България. Поне половината от сумите като по чудо изчезват в джобове на онези, които всички ние достатъчно добре познаваме. Това е моментът, в който обвинявам Европейския съюз и се питам защо няма механизми за контрол, верни на максимата на другаря Ленин – „Проверката е висша форма на доверие“.



ЧАСТ ОТ ЕКИПА НА МОЯТ ЧИЧО ЛЮБЕН В ДРЕЗДЕН

В друго интервю за немската преса казвате, че снимките в България са били „много неструктурирани“. Защо?

Вероятно защото имам различно разбиране за структурираната работа. Или както винаги съм казвал, единствената ми немска добродетел е точността. Всъщност трябваше да се направи филм за това как един баща се опитва да заснеме филм със сина си за неговия чичо. Всичко щеше да е налице, плюс шекспировата грама с викането един на друг. Чуждестранният Оскар щеше да ни е в кърпа вързан!

** Текстовете са 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“.*





30
ВЕЧЕРИ
НА КЛАСИЧЕСКОТО
БЪЛГАРСКО КИНО

30 ВЕЧЕРИ С 30 КЛАСИКИ, ИНИЦИАТИВА НА ФИЛМАУТОР В ПОДКРЕПА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

30 ВЕЧЕРИ С 30 КЛАСИКИ, ИНИЦИАТИВА НА ФИЛМАУТОР В ПОДКРЕПА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО, СЪВМЕСТНО С БЪЛГАРСКА НАЦИОНАЛНА ФИЛМОТЕКА

Филмаутор е сдружение с нестопанска цел, създадено през 1993 г. от българските автори на филми и е единствената в България организация за колективно управление на права в областта на аудиоvizуята.

Основна дейност на Филмаутор е:

- да лицензира ползвателите на филмите – телевизии, кабелни и сателитни оператори, интернет платформи и сайтове, киносалони и други обекти, като разрешава ползването на защитените произведения и договаря дължимото от тях вознаграждение;
- да събира авторски вознаграждения от ползвателите;
- да разпределя събраните вознаграждения и ги изплаща на правоносителите.

Филмаутор представлява над 1500 български режисьори, сценаристи, оператори, художник-постановчици, аниматори и продуценти на аудиовизуални произведения и повече от 180 000 носители на права от целия свят, членуващи в сродни авторски сдружения, с които Филмаутор има договори за взаимно представителство.

Организацията е член на Международната конфедерация на гружествата на композитори и автори – CISAC, на Сдружението на аудиовизуалните автори SAA и на международното сдружение на продуцентски права AGICOA.

Сдружението представлява и защитава авторските и сродните права на своите членове пред всички ползватели.

Осъществява колективно управление на правата им, чрез договаряне, събиране и разпределение на дължимите възнаграждения при отстъпване правата за ползване на техните произведения.

Представява своите членове пред всички правораздавателни и административни органи за защита на поверените им за управление права.

По случай трисет години от своето създаване Филмаутор и столичното кино „Огеон“ осъществяват инициативата: „30 вечери с 30 класици“, която стартира на 17 март 2023 г. и в рамките на 30 седмици до 15 декември 2023 г. Всеки петък от 18:00 часа с вход свободен във филмотечно кино Огеон се прожектира по един емблематичен български филм. След повечето прожекции зрителите могат да се срещнат с неговите създатели – сценаристи, режисьори, актьори и да участват в дискусия с тях.

По думите на Виктор Божинов, председател на Управителния съвет на Филмаутор, това, което наистина е специално, е, че за голяма част от публиката 30 вечери с 30 класици представлява поглед към миналото и страната на носталгията, но за младите зрители това може да бъде първата им среща с някои от емблематичните заглавия на родното кино, и то на голям екран в техния оригинален формат – на лента.

Програмата е разделена на два сезона – пролетно-летен, който продължава до средата на юли, и есенно-зимен, чието начало е в средата на септември и продължава до 15 декември. Пълната програма може да бъде видяна [тук](#).





ФИЛОСОФСКА ОТСТРАНЕНОСТ. ЗА КНИГАТА НА АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ „КИНОТО В БЪЛГАРИЯ“ – ТОМ 4



АНТОНИЯ КОВАЧЕВА

През 80-те години вече имаше няколко випуска професионално обучени киноведи, които се бяха насочили към редакторска работа по студиите, по медиите, към оперативна критика или научна кариера, а голяма група от възпитаници на специалността „Кинознание“ влезе в националната филмотека. На всички тях Александър Грозев бе преподавал във ВИТИЗ. Широката аудитория, не само в България, го познаваше добре от телевизионната рубрика „Десета муза“ и неговите въвеждащи лекции към филми от световната кинокласика.

Рефлексите на педагога Грозев, заедно с историческите му и критически студии, бяха формирали гледна точка в рамките на традиционната професионална киноведска квалификация – както към ранните години на българското кино, така и към актуалните за онези години български филми.

Четири тома от монографичния труд „Киното в България“, създавани от автора четири десетилетия по-късно, са писани вече от позицията и опита на професионалист, преживял събитията след 1989-та, с шоковата, особено за киното, смяна на икономическата и политическата среда, но и междувременно заемал позиции извън тясно киноведската практика – редактор и директор в БНТ, впоследствие и изпълнителен директор на Изпълнителна агенция „Национален филмов център“, а от 1993 г. – художествен директор и главен селекционер на международния фестивал „Любовта е лудост“. Припомням тези факти не за да правя биографична справка на професор Грозев, а защото е очевидно, че този разнопосочен опит е променил перспективата към съдбата на киното в България в монографичните му книги от поредицата „Киното в България“ и особено в последния, четвърти том.

Драматичният и понякога инфарктен опит от позицията на изпълнителен директор на НФЦ поставят утвърдения критик и историк от другата страна на огледалото – месомелачката на критично ниско финансиране и кандидатстващи за субсидия проекти на различните поколения кинематографисти; усилията процесът да се поддържа в някаква работеща кондиция, въпреки сериозните несъвършенства на нормативната уредба – това няма как да не промени гледната точка на автора. Практиката на един фестивален директор и селекционер, от друга страна, разбираемо оттласква анализа извън строго киноведския подход, придава му известна мениджърска оперативна демократичност, възпитава рефлекс да подредиш (селектираш) акцентите в своя исторически разказ не само в координатната система високохудожествено/трафаретно, а в по-многопластов контекст. Опитът от фестивалния мениджмънт, при това в международен обем, отваря перспективата и „приземява“ академичния елитизъм. Без да променя генерално трактовката на обществено – политическия контекст и естетическите му киноинтерпретации, това битие на автора привнася доза реализъм в акцентите.

Сашо винаги е бил сладкодумен разказвач, но елегантният му стил избягва както профанирането, така и хербаризирането на живите творения на българското кино. Наративът на историческия анализ избягва строго професионалната лексика, тече някак свободно и като

че ли не държи да бъде възприеман като висока наука. Дали това е съзнателно придаване на публицистична достъпност на текста, не мога да преценя. Но този стил действа някак терапевтично на фона на днешните тик-токови мисловни екстракти, озверели социални мрежи, нажежена глобална, локална и филмова среда. Без да омаловажава ударите, нанесени от умиращата тоталитарна система на редица творци и филми от 80-те, разказът на Александър Грозев е белязан от известна философска отстраненост, която звучи някак миролюбиво, без да е примиренческа или опрощаваща. Структурата и стилът на монографията съчетават обективистичен историзъм в обобщаващата студия и класически портретен подход в представянето на важните за десетилетието личности.

Всеки том, обхващащ конкретен период от развитието на нашето кино, не се затваря императивно „от-до“ в аргументираните от автора граници на този период. Изложението постоянно се връща назад или наднича напред, за да улови континюитета на процеса, независимо от неговото структуриране в самостоятелни етапи. Нишката, минаваща и в четирите книги, изплита свързаните социално-политически и творчески пулсации – удари/стагнация; подем/разкрепостяване; отново удари/стагнация; ентусиазъм/разочарования; обречени усилия/победи на стоицизма...

80-те също следват тази пулсация. От една страна втвърдяване на цензурния контрол в началото на десетилетието, от друга – навлизането на перестройката и минаването на този контрол; от трета – икономическите проблеми, ексцесиите на т. нар. възродителен процес, все по-откритото противопоставяне на филмовата общност на режима извън отдавна отработения езоповски подход, взривяването на мълчаливата съпротива с атаката срещу „Една жена на 33“... Важен акцент в текста на Александър Грозев е извоюваната нова, активна в политически план роля на кинокритиката – „вече със статут на институция с обществен авторитет“. И осмислянето на атаката срещу „Една жена на 33“ като атака и срещу кинокритиката. Пулсацията на „домашното насилие“ в брака между власт и киноиндустрия е характерна за всяко десетилетие след преврата на девети септември 44-та. Но през 80-те тази пулсация завършва с краха на системата в обществено-политически план, при това с буквалното участие на кинематографичната съпротива – на

художествено ниво чрез филмите и на институционално равнище чрез действията на СБФД и Клуба за гласност и преустройство. Без да се назовава директно, текстът в том 4 на „Киното в България“ навежда на заключението, че десетилетието започва и завършва в два синхронно разгъващи се пласта, в тъканта на които влизат филми, създадени от безспорно талантиви кинематографисти.

Първият пласт е очертан от Людмил Стайков и неговите знакови продукции „Хан Аспарух“ (1981) и „Време разделно“ (1987).

Междувременно той заема и поста председател на ТСО „Българска кинематография“. Не е нужно да припомням сега контекста в създаването и на двата филма, нито да оспорвам техните високи художествени качества в избрания жанров формат. Бих нарекла този пласт – официозен наратив, в който се вместили и филми като „Ударът“, „Ешелоните“, „Те надделяха“ и др.

Вторият план е генериран от личности и филми, които олицетворяват енергията на противопоставянето срещу императивите на тоталитарната власт – „Голямото нощно къпане“ (1980) на Бинка Желязкова и „Любовното лято на един лъохман“ (1990) на Людмил Тодоров. Тази енергия се генерира и предава на младото тогава поколение от Георги Дългеров като педагог и от неговите филми. В този пласт са всички т. нар. „трудни филми“, начело с „Една жена на 33“, редицата директно или индиректно инкриминирани документални филми като „Коми, хората“, „Труден избор“, „Дом № 8“, „Без упойка“, „До утре...“, за да се стигне до кресчендото на изралния „Маргарит и Маргарита“ и документалния „Дишай“.

Тези два различно обусловени и реализирани пласта са създадени от творци с безусловен кинематографичен талант и именно затова са особено симптоматични както за конкретното време, така и за чисто естетическите измерения на процеса. Очертаваната панорама на 80-те не пропуска състоянието на киноиндустрията, на киноразпространението, на преливането на инвенции от голямото кино в телевизионните сериали за деца и за възрастни, на анимацията. Набелязани са и водещите личности на третото поколение режисьори – Красимир Крумов, Иван Черкелов, Людмил Тодоров, Иван Павлов, Евгени Михайлов, Киран Коларов, Петър Попзлатев, които обаче липсват в текста като по-пространни анализи. Поставянето на

филмите на тази група основно в тематичен контекст като че ли пропуска да улови основните акценти на тяхното навлизане.

Донякъде подценено е и документалното кино като обществен и професионален импулс, което е разчетено главно като етап на професионалното израстване на новата генерация автори в изралното кино. Всъщност никога в другите десетилетия документалното кино не е било толкова активно рефлектиращо напреженията на времето. То разполагаше с парадоксална свобода. Поради отсъстващото разпространение властта много-много не се занимаваше с него и то придоби, особено във втората половина на 80-те, особена сила и актуалност. Парадокс има и в историческата съдба на онези филми – днес бунтарският дух на повечето от тях е неразбираем за новите поколения. Но в разглежданите от книгата години документалните филми пряко участваха в окончателното освобождаване на киното от прангите на нормативната естетика, в директното назоваване и анализиране на неприятни за властта истини. В обобщаващата студия личното пристрастие на автора прозира, въпреки положените усилия да го разтвори в историческия наратив, в по-пространните анализи на отделни филми като „Тишина“ на Димитър Петков, „Ти, който си на небето“ на Дочо Богжаков, „Мълчанието“ на Красимир Крумов...

За сметка на това Сашо Грозев си е доставил удоволствието да заяви предпочитанията си в портретната част на книгата. Портретите на знакови, според автора режисьори, оператори, сценаристи и актьори са по-филмографични на места, но и по-аналитични в естетическото поле на анализа. А личните предпочитания са особено видими в най-сполучливите от тях – на Иван Иванов, Владислав Икономов, Борис Янакиев и Христо Тотев, на Ивайло Христов.

Ще е справедливо да обобщим накрая, че том 4 от „Киното в България“ е и разказ за последното пълнокръвно десетилетие на аналоговото кино у нас и като филмова индустрия, и като естетически процес. Задаваше се огромният технологичен прелом на дигитализацията с всичките му рискове и възможности, който ни се стовари със закъснение и с множество утежняващи положения на българското кино обстоятелства.





КУЛТУРЕН АФИШ: ЮНИ 2023

АНАСТАС ПУНЕВ

Покрай всичко изчезващо се откроява добрата новина, че през юни ще има девето поредно издание на „Срещи на младото европейско кино“ – форум за кинообразование със свободен вход, насочен предимно към най-младата аудитория. Специалната селекция от филми е съпроводена от други форуми, като работилници, дискусии и най-вече киноконцерт с музика на живо, а сред класическите заглавия прави впечатление присъствието на „Страхът разяжда душата“ на Райнер Вернер Фасбингер.

През съвременната призма „Страхът разяжда душата“ изглежда прекалено сантиментален или дори сепъл, но точно това е неговата най-голяма сила. Историята за немската домакиня, която се влюбва и омъжва за арабски работник, въпреки съпротивата на обкръжението ѝ, може да се гледа като документ за ксенофобията в Германия през 70-те или като предупреждение за бъдещите обществени разломи, но всъщност очевидният политически коментар е залъгващ. Той е само фон на цялата абсурдност на любовта между двамата: откупувайки си

„парче от Рая“, Еми и Али по принуда се изолират и обричат, но тази обреченост е изразена през невиждана за обилното творчество на Фасбингер нежни движения, носещи невинността на един отминал свят.



От начало до край „Страхът разяжда душата“ работи на ръба на мелодрамата, но никога не пропада в нея, напротив – въпреки емоционалната си устойчивост, филмът е изключително прост откъм развитие. В него няма нищо друго, освен внезапно бликнала, но категорична любов, без мотиви и дълги обяснения, и също толкова категорична репресия, до степен двете да се влияят взаимно и едното да не може да съществува без другото. Най-любопитният контраст е колко изчистени са техните отношения на фона на несъвършенството на тези герои – той едва говори няколко думи на немски, докато тя е застаряваща работническа класа, но точно този контраст изгражда автентичната ода за любовта – нереална, нелогична и невъзможна.

Именно красотата на тази автентичност предвещава и нейната безнадеждност: такава любов непременно отчуждава и води до загуба на обичайната среда, която не може да си я обясни и приеме. Реакцията на средата се наблюдава през своеобразната „анимализация“ на Али, който се превръща в екзотичен мускулест обект за расистките приятелки на Еми, а обективирането му се оказва единственият начин да бъде приет. По същия начин неговата арабска компания гледа

подозрително на Еми като на бяла жена, през което Фасбингер извежда филма на много по-абстрактно ниво от плоското обвинение към немското общество. Изводът е, че дори най-чистите човешки отношения не могат да издържат на обществения натиск – не за друго, а защото всеки има нужда от положителната санкция на своята общност. За съвременния зрител „Страхът разяжда душата“ е твърде театрален и бавен, но всеки запознат с филмите на Фасбингер ще разбере, че това е умишлен стилистичен избор, а не знак за ретроградност.



Филмът поглежда към един модел на света, който е хиперболизиран до пълна спрялост. В него сякаш е премината една граница на умора и безразличие, където се говори откъслечно, със смущаващи генерализации, навяващи мисъл за безизходност. И въпреки това винаги има шанс за един последен романтичен танц.

Обратно към актуалните премиери. През юни ще може да се гледа „Корсаж“ на Мари Кройцер с участието на Вики Крипс. Фикционалната история на кралицата, известна като императрица Сиси, е преди всичко откровено феминистки поглед към властта. В свободната си интерпретация на историческия първообраз, дълбоката си емпатия и съзнателното „осъвременяване“ на образа на Сиси филмът прилича смайващо на „Мария Антоанета“ на София Копола и „Спенсър“ на Пабло

Лараин, като по подобие на тях историческата грама е смачкана в центрофугата на методичното изследване на твърде сложен и противоречив персонаж.



По интересен начин „Корсаж“ представя темата за скуката, като не се страхува да потъне в детайли, които биха се сторили излишни. След първоначалните минути, в които виждаме различни фасети на ежедневието на Сиси – борбата ѝ да не качи килограми, странните отношения с нейния съпруг Франц Йозеф, учудващата любов към Унгария, бихме очаквали точките да бъдат съединени в една драматична кулминация. Вместо това обаче Сиси продължава своето лутане с нарастващо отчаяние от задушаващата прегръдка на нейната уж безгранична власт. Нито тържествеността на титлата ѝ, нито харизмата ѝ, спасяваща ранени войници, нито дори безразборните пътувания и флиртове могат да избавят от депресия този прекалено крехък и неподходящ за историческата си роля човек.

Дали това е цената на короната или става дума за психически нестабилна жена – филмът не се опитва да отговори категорично, като по-скоро намеква колко е сложно гвете тела на краля да се съберат в едно и колко отдавна датират опитите ни да натоварим една жена с дълга да бъде красива, хитра и подкрепяща – наведнъж.

Раздърпаната пушеца Сиси, искрено желаеща нейната коса символично и буквално да не тежи толкова много, стои сюрреалистично на фона на митологията за нея, но така за пръв път се обръща внимание на нейната човешка същност.



Спиралата на безумието е широко отворена и тя се пуска по нея с мазохизма на жена, която иска още по-стегнат корсаж, но и знае, че стегнатият корсаж е нейният единствен вход към света като жена от висшето общество.

Феминисткото в „Корсаж“ се съдържа не само в крайно субективната гледна точка, изтъкана от противоречия, импулси и обърквания, но и в откровението, че женската самота не е непременно причинена от мъжете и въпреки това се отразява неминуемо на отношенията с тях. Тази Сиси е превърната в кинообраз с цялата ѝ приказност (включително чрез появата на киното като медия в една от най-интересните сцени), но по парадоксален начин е по-близо до истината от всички нейни реалистични възстановки.

„Страхът разяжда душата“ може да бъде гледан на „Срещите на младото европейско кино“.

„Корсаж“ може да бъде гледан от 2 юни в кино G8.





СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: СЕСТРА

КРИТИЧЕСКИ ОТЗИВИ ЗА ФИЛМА „СЕСТРА“ В СПИСАНИЕ КИНО, БРОЙ 5-6 / 2019

„Сестра“ е камерен филм на Светла Цоцоркова, който разкрива трудната борба за насъщния в едно семейство. Героинята на Светлана Янчева е майка на две дъщери (Моника Найденова и Елена Замяркова), които сама отглежда. Еснафите в малкото градче са я заклеймили като лека жена, защото никой не знае кой е баща на децата ѝ. Взаимоотношенията в семейството са напрегнати. По-малката дъщеря фантазира небивалици, като обявява за свой любовника (Асен Блатечки) на по-голямата си сестра. Той е автомонтьор, който върти криминален бизнес. В хода на разказа се намесват корумпиран бивш шеф на полицията и самотен лекар, който копнее за компания. На финала майката разкрива драмата на своя труден житейски избор – да роди двете си дъщери от семеен мъж, който я изоставя. След тази изповед майката отново хваща кирката и продължава да копае глина, а Асен Блатечки и момичетата се присъединяват към нея в опит да постигнат, макар и крехка, хармония в несретния си живот.

Иво Драганов

В „Сестра“, вторият филм на Светла Цоцоркова, отново има нарушена семейна цялост. Малък град, майка и две големи дъщери, увлечени по едно и също „лошо момче“. Именно липсата на фигурата на бащата е в основата на всички кризи и драми. Тук вътрешният двигател е събуждането на сексуалността на по-малката сестра в условията на семейна и провинциална застиналост, което е изследвано гръзко и в дълбочина, с тънка артистичност. Филмът в голяма степен се крепи на излъчването на магнетичната Моника Найденова, снимана виртуозно от оператора Веселин Христов. След ред сблъсъци, лъжи и недоразумения, нетрадиционното семейство претърпява катарзис и се конфигурира по нов и по-щастлив начин.

Боряна Матеева

Дори измислени истории, като втория филм на Светла Цоцоркова „Сестра“, са обиграни деликатно и заземени по нашенски така, че да звучат почти документално. Този стил на младата режисьорка ни впечатли още в пълнометражния ѝ дебют „Жажда“. В новата творба тя продължава да изследва темата за бягство от самотата, за необходимост от човешка топлина, за делнично щастие. И в двата филма вниманието ѝ е насочено към невзрачни на пръв поглед герои, оцеляващи на ръба на маргиналността. Но силата на техния дух, въпреки тежката им съдба, завладява и приковава вниманието на аудиторията.

Този вид независимо кино, създадено с минимален бюджет и с приятели от цял свят, все повече си пробива път и показва значими постижения. С открития на лица и герои, каквато е очарователната Моника Найденова, за която Светослав Овчаров и Светла Цоцоркова специално са написали сценария. А талантливата камера на Веселин Христов, спечелил с този филм Наградата за най-добър оператор за високоестетическа визуална концепция, живописно ни потапя в оранжево-червеникава, глинена тоналност, която се връзва в съзнанието. Плътната драматургия „копае“ едновременно в глината и в пластове на човешката душа...

Олга Маркова

За да прочетете целия сценарий, кликнете върху заглавната страница ↓



СЕСТРА

сценарий за пълнометражен игрален филм
Светослав Овчаров, Светла Цоцоркова





ГАЛЕРИЯ: СЕСТРА

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ СНИМКИ ОТ ФИЛМА СЕСТРА НА РЕЖИСЬОРА СВЕТЛА ЦОЦОРКОВА.





























Снимки: Мариана Ангелова, БНФ



списание
КИНО
излиза от 1946 г. без прекъсване