

списание КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване

03/2024



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 / МАРТ 2024

СЪДЪРЖАНИЕ:

90 ГОДИНИ СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ. ОСНОВАТЕЛИТЕ –
ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ / 5 стр.

АРИСТОТЕЛОВИТЕ ТЕАТРАЛНИ КОНСТИТУЕНТИ И КОДИРАНОТО В ТЯХ ДВИЖЕНИЕ –
БОЯН КРАЧОЛОВ / 65 стр.

МНОГО ЗДРАВЕ ИМАТЕ ОТ АЛЕН ДЕЛОН – ИРИНА ИВАНОВА / 83 стр.

БЪЛГАРСКОТО КИНО. А СЕГА НАКЪДЕ? РАЗГОВОР С РОСИЦА ВЪЛКАНОВА –
ТЕОДОРА СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА / 91 стр.

БЕРЛИНАЛЕ 2024 – РАЗНООБРАЗИЕ ОТ ИСТОРИИ И РАЗКАЗВАЧИ –
ЛЮДМИЛА ДЯКОВА / 101 стр.

РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКИЯ ПРОДУЦЕНТСКИ МОДЕЛ ПРЕЗ ГОДИНИТЕ –
МАРТИЧКА БОЖИЛОВА – ЛЮДМИЛА ДЯКОВА / 112 стр.

КИНО И ЛИТЕРАТУРА – КОНСТАНТИН ПАВЛОВ – ВЕРА НАЙДЕНОВА / 120 стр.

КИНО И ЛИТЕРАТУРА – БОРИС ХРИСТОВ И АНРИ КУЛЕВ – НЕВЕЛИНА ПОПОВА / 128 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: МАРТ 2024 – АНАСТАС ПУНЕВ / 154 стр.

ОТ АРХИВА: „КИНОИЗКУСТВО“ БРОЙ 3/1980 / 159 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ПИСМА ОТ АНТАРКТИДА / 160 стр.

ГАЛЕРИЯ: ПИСМА ОТ АНТАРКТИДА / 161 стр.



© ЙОАНА АТАНАСОВА

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Месец февруари премина под знака на Берлинския филмов фестивал, което е напълно разбираемо. Това е първият за годината световен форум, който в някаква степен очертава посоките и тенденциите в развитието на филмовия процес по света. В статията си за 74-тото Берлинале отбелязвам, че селекцията определено беше добра, за чест на артистичния директор Карло Чатриан, който с гордост и достойнство може да напусне поста си. Въпреки че Гала вечерта на закриването бе помрачена от антисемитски изказвания на някои от наградените. Ръководството на Берлинале не споделя и категорично се разграничи от тези изявления, но така или иначе, финалът на събитието остави горчив привкус. Не мога да приема, че има хора, които застават на страната на Хамас. За палестинския и за израелския народ тази война е трагедия и можем само да се надяваме да бъде прекратена възможно най-скоро.

През март вниманието ни е устремено към София Филм Фест – фестивал, който през годините надрасна регионалното си ниво и се превърна в авторитетно европейско събитие. Анастас Пунев в рубриката „Културен афиш“ акцентира върху два от филмите в програмата – „Заседнали“ на Александър Пейн и „Пожар“ на Кристиан Петцолд.

В памет на непрежалимия актьор и изключителна личност Иван Иванов е есето на Ирина Иванова: „Много здраве имате от Ален Делон“.

На „Основателите“ е посветена поредната статия на Петър Кърджилов по повод 90-годишния юбилей на СБФД.

Вече в няколко броя списание КИНО предлага платформа за разговор по темата „Българското кино. А сега накъде“, защото е изключително важно да се намерят пътища за прекратяване на порочната практика от перманентни съдебни процеси и провалени сесии, от което страда най-вече самата кинообщност. В този брой продуцентката Росица Вълканова – „Клас филм“ – споделя пред Теодора Стоилова-Дончева своите виждания по темата. Неслучайно списанието отделя особено внимание именно на продуцентската институция в българското кино като на една от водещите за развитието на киноиндустрията в България.

В рубриката „Българският продуцентски модел...“ Мартичка Божилова представя една от най-успешните продуцентски фирми – Агитпроп.

По проекта „Кино и литература...“ професор Вера Найденова анализира „Сценариите на Константин Павлов – Лаборатория на критичната мисъл“, а Невелина Попова проследява „Поетичните светове на Борис Христов във филмите на Анри Кулев“. Публикуваме и разказа на Кристиан Желязков „Неочакваният гост“, който е по същия проект.

От архивния масив на сп. КИНО, този месец Биляна Николова е подбрала брой 3 от 1980 г., в който на втора корица е актьорът Иван Иванов, а на страниците му ще откриете сценария на „Йо-хо-хо“ с автор Валери Петров, както и снимки от филма на Людмил Стайков „Илюзия“ по сценарий на Константин Павлов – препратки към настоящия проект на списанието, свързан с осмислянето на връзката между българското кино и литература.

Студията на Калин Николов „Забранено за гледане“ е посветена на творчеството на забележителния художник Борис Ангелушев.

В сценарни ескизи читателите могат да се запознаят с „Писма от Антарктида“ на сценаристите Теодора Маркова, Невена Кертова, Георги Иванов и режисьора Станислав Дончев.

Людмила Дякова





90 ГОДИНИ СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ. ОСНОВАТЕЛИТЕ

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ

През пролетта на 1933 г. шепа кинодейци се събират (навярно „в галерията на аперитив „Охрид“ в София¹¹), решени да се обединят „в един вид корпорация или професионално-творчески съюз“, учредявайки в крайна сметка своя организация, именувана Съюз на българските филмови производители (филмопроизводители) или Съюз на „Българско филмово производство“¹². Почти същите жреци на Десетата муза свикват на 23 юни 1934 г. (събота) във фотоателие „Вита“ на Александър Вазов (ул. „Лега“) „общо годишно събрание“, на което вземат „няколко важни решения“ от „голямо обществено значение“, едно от които е преименуването на организацията в Съюз на филмовите дейатели в България¹³. Кои са били тези достойни мъже, положили преди 90 години основите на съществуващия и до днес Съюз на българските филмови дейци (СБФД)?

ВАСИЛ ДИМИТРОВ ГЕНДОВ (24.XI.1891 – 3.IX.1970)

Васил Гендов е киноактьор, сценарист, режисьор и продуцент на филми. Произхожда от стар калоферски род – баща му Димо Гендов Хаджигендов (Кьойбашиев) (1837 – 1919) е ученик на видните възрожденски даскали и книжовници Ботьо Петков и Райно Попович. След опожаряването на Калофер по време на Руско-турската война (1877 – 1878) Димо се установява

в Никопол, откъдето бива избран за депутат в първото Велико народно събрание, изработило Търновската конституция (1879). След това е член на окръжните съдилища в Плевен и Сливен (където се ражда вторият му син – Васил).

По майчина линия Васил Гендов принадлежи към семейство на „аркашки“ – негов вуйчо е големият драматичен актьор Иван Попов (1865 – 1966), специализирал в Москва и Петербург, изпълнител на десетки главни роли в Народния театър и помощник-режисьор на тази национална институция, историограф на българското сценично изкуство. Първа братовчедка на Гендов пък е друга „звезда“ на Народния театър – Елена Снежина (Елена Янкова Кирчева, 1881 – 1944), съпруга на актьора Атанас Кирчев и майка на актрисата Олга Кирчева. И Елена, и Васил са племенници на Иван Попов, брат на техните майки. Навярно затова Васил Гендов от дете стъпва на сцената, впоследствие израства като популярен (а и дългогодишен) театрален актьор и режисьор, автор на пиеси, художествен и административен ръководител на собствена пътуваща драматична трупа, която под различни наименования – „Сензационен театър“, „Софийски сензационен театър“^[4], „Софийски театър“ – обикаля, с известни прекъсвания, страната от 1919 до 1938 г.

На 22 години Васил Гендов изпълнява главната мъжка роля (тази на Българан) в първия български игрален филм **„Българан е галант“** (1914), чийто предполагаем сценарист и режисьор е – за такъв той бива посочен най-рано през 1936 г.



ФОТОГРАФИИ НА ВАСИЛ ГЕНДОВ, ПРОСЛЕДЯВАЩИ НАИСТИНА „ТРЪНЛИВИЯ“ МУ ПЪТ ПРЕЗ ГОДИНИТЕ...

Постановчик е на други десет филма: „Любовта е лудост“ (1917), „Дяволът в София“ (1921), „Военни действия в мирно време“ (1922), „Бай Ганьо“ (1922) – първата у нас екранизация по белетристично произведение, „Човекът, който забрави Бога“ (1927), „Пътят на безпътните“ (1928), „Улични божества“ (1929), „Буря на младостта“ (1930), първия български звуков игрален филм „Бунтът на робите“ (1933) и „Земята гори“ (1937), като на всички е сценарист, а в девет изпълнява главните роли^[6]. Затова и през годините бива наричан: „първия носител на кинематографическото изкуство в България“^[7], „познат ратник в областта на кинематографията в България“^[8], „величина от първи разряд в България“^[9], „создател на българския филм“^[10], „создател на първия нем и говорещ български филм“^[11], „основоположник на българското филмово изкуство“^[12], „родоначалникът на българския филм“^[13], „патриархът на българския филм“^[14].

Васил Гендов е един от основателите и пръв ръководител на организацията, чийто наследник днес е СБФД – избран единодушно за председател и през 1933 и през 1934 г., тържествено честван от Съюза на 13 януари 1946 от 10.00 ч. в театър „Балкан“ заради 35-годишната си „неуморна дейност в областта на българския филм“. Тогава той е все още „председател на

филмовите дейтели в България“^[151], само след пет месеца бива „провъзгласен“ за „почетен председател“.^[161]



ВАСИЛ ГЕНДОВ (В СРЕДАТА) СРЕД КОЛЕГИ ПРЕЗ 1948 г.

Първият „уредник на музея и библиотеката при ДП „Българска кинематография“, където през 1948 г. полага основите на родния филмов архив^[171] – днешната Българска национална филмотека (БНФ). Автор на десетки статии в периодичния печат, а и на мемоарите „Трънливият път на българския филм 1910 – 1940“^[181] – труд, надхвърлящ границите на споменно-автобиографичния жанр и с право охарактеризиран като „първата писмена история на българското кино“^[191]. Преподавател в киношколата на „Паисий филм“ – и през 1928, и през 1947 г.

Съпруг на Жана Гендова (24.XII.1899 – 14.II.1976) – родена в Сливен като Иванка Иванова, известна с артистичния си псевдоним Жана Дорит; баща на Димитър Гендов; брат на журналиста, издателя и театралния критик Стефан Димитров Гендов (1889 – 1951).

АЛЕКСАНДЪР ГЕОРГИЕВ ВАЗОВ (13/26.XI.1900 – 20.VIII.1972)

Александър Вазов е син на ген. Георги Минчов Вазов (1860 – 1934), племенник на народния поет Иван Вазов (1850 – 1921), баща на

кинорежисьора Януш Вазов (1927 – 2006). След като завършва Френския колеж в София, бива изпратен през 1916 г. в Австро-Унгария да учи в авиаторска школа. Образованието си продължава в Дрезденското техническо училище, където се увлича по оптиката – занимание, което го насочва към фотографията. Следва в Мюнхенското фотоучилище, където получава званието „художник-фотограф“. Издържайки се с приходите от собственото студио, което открива в Берлин, Александър Вазов заминава през 1925 г. за Рим, където изучава оперно пеене – „постановка на гласа“. Там се запознава със скулптора Андрей Николов, а и с много други художници, за които прави поредица от арт-снимки. По-късно в Швейцария усъвършенства френския си език, но и снима научни филми, поръчани от тамошната Медицинска академия...

У нас като кинорежисьор осъществява немския пълнометражен (67 мин.) документален филм **„В царството на розите“** („Im Reiche der Rosen Bulgarien“, 1928) – продукция на филмовата къща „Нитче“ („Filmhaus Nietzsche AG, Leipzig“), заснет от оператора Ханс Линке под „ръководството“ на д-р Иван Парлапанов (българския генерален консул в Лайпциг), Владимир Хр. Икономов и Александър Вазов, който по това време работи в Берлин за „Тетра филм“ и УФА, където се запознава с големия Фриц Ланг, във Виена – за „Саша филм“, в Будапеща – за „Хуния“...^[20]

През 1930 г. е сред основателите на Българската централна фотографска занаятчийска кооперация, която развива „културно-просветна и снабдителска дейност“, а от 1935 г. започва да издава месечното фотографско издание – „Бюлетин“. В това „списание за техническа и художествена фотография“ се публикуват статии по творчески и технически въпроси, историческа информация за развитието на световната и българската фотография, известия за пристигналите специализирани стоки и цените им...



АЛЕКСАНДЪР ВАЗОВ НЕ ЗА ПРЪВ ПЪТ УЧАСТВА В УЧРЕДЯВАНЕТО НА ПРОФЕСИОНАЛНИ ОРГАНИЗАЦИИ – НА СНИМКАТА МОЖЕ ДА БЪДЕ ВИДЯН СРЕД МЪЖЕТЕ, ОСНОВАЛИ ПРЕЗ 1930 ЦЕНТРАЛНАТА ФОТОГРАФСКА ЗАНАЯТЧИЙСКА КООПЕРАЦИЯ (ОТ ЛЯВО НА ДЯСНО): ИВАН МАЛЕЕВ, ИВАН ПЛАЧКОВ, АЛЕКСАНДЪР ВАЗОВ, СТОЯН ЦЕНЕВ, АНГЕЛ ХРИСТОВ, ПАВЕЛ ТОМОВ (СЕДНАЛИ), БОРИС СПРОСТРАНОВ, ДРАЖКО ДАЦОВ, ИЛИЯ ГРИГОРОВ, ХРИСТО ГАЦЕВ (ПРАВИ).

След смъртта на баща му, Александър Вазов се завръща окончателно в родината. През 1933 г. е сред основателите на Съюза на българските филмопроизводители, избран е за подпредседател на организацията, която през 1934 г. тъкмо в неговото фотоателие на ул. „Леге“ се преименува на Съюз на филмовите дейатели в България.

През август 1935 г. започва снимките за звуковия филм „Грамада“ по едноименната поема на своя чичо Иван Вазов. Оператор е пребиваващият тогава в България сърбин Стефан Мишкович (1907 – 1970), който освен кинокамера притежава и собствена тонапаратура (по-важното в случая). Екипът работи в Копревщица, Трявна, Пирдоп, в околностите на София, през януари 1936 г. биват осъществени интериорни епизоди върху сцената на Народния театър¹²²¹. Премиерата е на 27 април 1936 г. в софийското кино „Пачев“¹²²¹. „Грамада“ има „грамаден успех“, критиката го засипва с хвалебствия, задържа се на екрана до 24 май (близо месец), гледан е от 65 450 зрители.¹²³¹

През лятото на 1936 г. Александър Вазов планира екранизирането на романа „Под игото“, на 30 май 1937 г. сп. „Илюстровано кино“ известява, че той дори е „започнал снимките“, като е ангажирал 70 наши артисти за този голям филм, който „вероятно ще бъде озвучен в Италия“^[24]. Инициативата не бива реализирана, но пък през 1937 г. Вазов осъществява първия художествен дублаж у нас – на австрийския филм „Маня“^[25] („Manja Valewska“) с Олга Чехова, режисиран от родения в Прага „виенски майстор“ Йозеф Ровенски. Оказва се, че „Маня“ е „първата европейска продукция с български говор“, че „от началото до край“ е на български език, след като бива озвучен от актьорите на Народния театър Зорка Йорданова, Олга Кирчева, Милка Стубленска, Георги Стаматов, Асен Камбуров, Борис Ганчев, Аспарух Темелков и Христо Коджабашев, вещо ръководени от Александър Вазов. „Европейските артисти са дублирани от достойни български колеги“ – уверява „Илюстровано кино“, допълвайки патриотично, че предимството на творбата „се състои в нейния български говор“^[26]. „Въпреки големия успех на филма, задържал се цял месец върху екрана на столичния кинотеатър „Роял“^[27], тази система на превод на чужди филми на български език не се повтори вече у нас“ – спомня си Васил Гендов, който квалифицира дублирания „Маня“ като „българска версия“ на „чужд филм“.^[28]



ГРАМАДА (1936) – АВТОРИТЕ МУ, МОМЕНТИ ОТ СНИМАНЕТО НА ФИЛМА, КАДРИ ОТ НЕГО, ВЕСТНИКАРСКА РЕКЛАМА...

През 1938 г. Александър Вазов и хърватинът Йосип Новак (1902 – 1970) участват в „организирането и оборудването“ на филмовата лаборатория на Йото Йотов на бул. „Дондуков“ № 27. По това време в печата се появяват съобщения за поредното обезсмъртяване на Иван Вазов върху екрана посредством игралния филм „Хъшове“, който неговият племенник възнамерява да заснеме наскоро с помощта на германски оператори.^[29]

На 6 февруари 1939 г. отново в „Пачев“ се състои премиера на продуциран и режисиран от Александър Вазов игрален филм, но този път това е **„Настрадин Ходжа и Хитър Петър ортаци“**. За негов оператор продуцентът привлича австриеца Ханс Тайер (1884 – 1955), с когото българинът най-вероятно се е запознал по време на пребиваването си в „Саша филм“. Ханс Тайер приема поканата и пристига в България заедно със сина си Хайнц Тайер (1910 – 1961)^[301]. Едно от местата на снимките е Пловдив, където излиза в. „Воля“, който на 2 август 1938 съобщава, че „завчера, пловдивчани бяха свидетели на интересни сцени от снимането на филма „Настрадин Ходжа и Хитър Петър“, което стана в някои по-интересни с своя старинен вид части на града“. „Няколко сцени от филма – допълва изданието – са били снети в Карлово и село Черничево, а след Пловдив филмирането ще продължи в Сливен, Котел, с. Жеравна, Осман-пазар [Омуртаг], Елена, Търново, Габрово, Тетевен и др.“ Накрая „Воля“ отбелязва: „Снимането на филма се извършва от трима оператори, двамата от които г.г. Тайер (баща и син), са германци, снимали най-големите германски филмови продукции“^[311]. Връзката между „Пачев“ и творбата пояснява проф. Александър Янакиев, уверявайки, че дядо му Александър Янакиев-старши „подпомага създаването“ на филма^[321], откупен от Желябов – управителя на киното.^[331]

Александър Вазов бива назначен за „директор-режисьор“ на основания на 20 ноември 1940 г. театър „Комедия“^[341], към който в началото на 1941 г. той открива „Оперетен колектив“.^[351]

Непосредствено след Девети септември 1944 г. участва (през ноември) във „важно съвещание“ на културните работници на Българската работническа социалдемократическа партия (БРСДП)^[361]. Когато на 16 септември 1945 г. Камарата на народната култура подновява дейността си, Александър Вазов (заедно с Васил Пошев) става представител на кинаджиите в една от нейните девет секции – тази на „филмовото дело“.^[371]



ТРИ ПОРТРЕТА НА АЛЕКСАНДЪР ВАЗОВ

Началото на 1946 г. го сварва „секретар на комитета“, сформирани във връзка с юбилейното честване на 35-годишната „неуморна дейност в областта на българския филм“ на Васил Гендов – „председател на филмовите дейатели в България“^[138], провело се на 13 януари от 10.00 ч. в театър „Балкан“.

Тържеството бива открито от Александър Вазов – „председател на секцията „Филмово дело“ при Камарата на Нар. култура“, произнесъл приветствено слово, съхранявано в БНФ^[139]. През юни Александър Вазов е избран за председател на Съюза на филмовите дейци в България, а Васил Гендов – „елегантно“ отстранен от поста, бивайки гръмка „провъзгласен“ за „почетен председател“.^[140]

На 4 януари 1947 г. в кино „Модерен театър“ се състои премиерата на филма „Отново в живота“ на Христо Топалджиков, съпътствана с тържествена част, по време на която Александър Вазов, „председателят на Съюза на филмовите работници“, изнася доклад „за филмовото дело в България и за нуждите на нашата киноиндустрия“^[141]. На 21 април (понеделник) обаче е върнат на поста подпредседател на Съюза, след като Орлин Василев оглавява организацията. През лятото Вазов е сред лекторите на кратък курс по филмова драматургия^[142]. В края на годината печатът го анонсира като „директор на производствения отдел на „Българско дело“...“^[143]

След 5 април 1948 г., когато бива приет Законът за кинематографията, Александър Вазов става „член на комисията по национализацията на филмите“^[144]. По това време Съюзът открива „кратък опреснителен практически курс за операторите“, един от лекторите на който е той.^[145]

През 1951 г. Александър Вазов ръководи първото дублажно студио у нас, работи като режисьор в Студията за научнопопулярни филми (СНПФ), където и се пенсионира.

ВАСИЛ НИКОЛОВ БАКЪРДЖИЕВ (1.I.1906 – 5.IV.1980)

Сценарист, оператор и режисьор, Васил Бакърджиев-Бакъра е един от пионерите на българското кино. Преминава през театралните и филмови школи на Боян Рамов, Николай Ларин и Константин Сагаев, асистира на операторите или режисьорите на заснетите от Акционерно дружество „Луна“ игрални филми „**Лиляна**“ (1921), „**Виновна ли е?**“ (1921) и „**Под старото небе**“ (1922), изявявайки се и като изпълнител в последните два. През 1924 г. дебютира като сценарист и режисьор с гротеската „**Чарли Чаплин на Витоша**“, през 1925 г. заснема части от кинохрониката „**Атентатът в Света Неделя**“^[46] (1925), автор е на игралните филми: „**На тъмен кръстопът**“ (1930), „**Кражбата в експреса**“ (1931), „**Фамозният килим**“ (1933), „**Пред отечеството да забравим омразата си**“ (1935) и „**Мене ме, мамо, змей люби**“ (1946).

Заедно с оператора Симеон Симеонов – Монката основава филмовата студия „Сердика филм“ (1930 – 1936), за която двамата заснемат десетки научнопопулярни и документални филми, описани добросъвестно във филмография, съставена лично от Бакърджиев^[47]; полагат началото на редовен седмичен кинопреглед у нас, прожектиран в продължение на шест месеца през 1935 г. под наименованието „Преглед на кино „Роял“; създават първите български трикфилми...

Освен с изработката на „лихтонови надписи“, в която „Сердика филм“ се специализира, Васил Бакърджиев взема участие в „звуквата революция“ и с друг свой акт – през 1935 г. в работилницата на Георги Парлапанов и Кирил Попов на ул. „Искър“ той рецитира стихотворението „Мене ме, мамо, змей люби“, а двамата пионери на тон-записа у нас успяват да регистрират изпълнението със своята апаратура и по този начин за първи път в България да осъществят звукозапис на българска реч върху филмова лента. „Получили вече положителен резултат – твърди Васил Гендов, – те започват снимането на късометражни културни филми“^[48].



ВАСИЛ БАКЪРДЖИЕВ (С КАМЕРАТА ВЛЯВО) И ВАСИЛ ГЕНДОВ – ДВЕ ИМЕНА СИМВОЛИ И НА СБФД, И НА ДЪЛГОЛЕТНОТО ПРИЯТЕЛСТВО

През 1925 г. Васил Бакърджиев обявява, че започва редактирането на сп. „Родно кино“ – издание на „Националното филмово производство“ (също негова инициатива) и „орган на кинодеятелите в България“^[49]. През 1930 г. е редактор-основател на сп. „Филм“ (от което излизат само 6 книжки) – „орган на Филмодавците, Кинопритежателите, Филмопроизводителите и Кинолюбителите в България“. Той „гравитира“^[50] около сп. „Темпо“ (1933), а по повод на работата си върху цветния пълнометражен (2000 м.) анимационен филм **„Крали Марко“** (1939), останал недовършен, дава интервю за сп. „Кино и мода“ (1938–1939), илюстрирано с негов портрет.^[51]

И през 1933, и през 1934 г. е избран за „секретар-касиер“ на Съюза на филмовите дейатели в България като взема активно участие в учредяването и регистрацията му, а и в последвалите негови инициативи, дори предоставя адреса на „Сердика филм“ (София, ул. „Клокотница“ № 31) като адрес за кореспонденция с организацията.

През 1926 г. учредява „филмова кооперация“^[52]. Основава Българската национална филмова студия, която продуцира **„На тъмен кръстопът“**, а на 1.X.1929 г. открива „своята втора филмова школа“^[53]. Негово начинание е и Националният киноинститут за пропаганда чрез филми, чието производство

са игралните „Врагове“ (1938) и „Селското чудовище“ (1939), за които липсват свидетелства в пресата и затова се приемат за нереализирани проекти.

На 12.XI.1936 г. (четвъртък) в салона на Учителската каса^[54] (входа откъм ул. „Солунска“) се учредява кооперация „Български национални филми“, за чийто председател е избран Васил Бакърджиев. От 15 декември кооперацията открива филмова студия за подготовка на киноактьори, в която като преподаватели са „заангажирани“ Борис Грезов, Минко Балкански и самият Бакърджиев...^[55]

През 1936 – 1942 г. осъществява редица здравно-просветни филми по поръчка на Главната дирекция на народното здраве. След присъединяването на Южна Добруджа заснема навлизането на българските войски там в 8,50-минутния репортаж „О, Добруджански край“ (1940)^[56], части от който навярно биват използвани в пълнометражния документален филм „Към майката Отечество“ или „Златна Добруджа“ (1940).



КАДРИ ОТ РЕПОРТАЖА „О, ДОБРУДЖАНСКИ КРАЙ“ (1940), ЗАСНЕТ ОТ ВАСИЛ БАКЪРДЖИЕВ

Месец след 9.IX.1944 г. Бакърджиев заминава на фронта. След завръщането си оттам, заснема, все през 1945 г., документалните филми „Първият свободен първи май“, „Всичко за фронта, всичко за Родината“ и „Народен съд за убийците“. Негово дело са художественото оформление и монтажът на филма „Пътят към победата“^[57] (1948), член е (един от основните) на „операторския колектив“, реализирал „Той не умира“^[58] (1949)...

И Бакърджиев е сред присъствалите на 13 януари 1946 г. на юбилейното честване на Васил Гендов и дори поднася приветствие от името на Съюза на филмовите дейци. На 13 февруари 1948 г. в Дома на кино и фото-културата, където входът е „само с карти“, разглежда темата „Американският филм, съветските майстори и ние“.^[59]

След национализацията през 1948 г., „предвид очертаващото се активизиране на филмопроизводството“ (Иван Фичев), Съюзът също активизира дейността си и открива „кратък опреснителен практически курс за операторите“, чиито лектори са Йосип Новак, Васил Холиолчев, Александър Вазов, Васил Бакърджиев и Бончо Карастоянов.^[60]

Мемоарната му книга „Случки, спомени и преживелици около нашето кино“^[61] остава неиздадена, но части от нея все пак виждат бял свят през 1973 г. в алманах „Кино и време“^[62]. До пенсионирането си през 1966 г. Васил Бакърджиев работи в Студията за хроникални и документални филми.

МАРИН (МИНКО) ТОДОРОВ БАЛКАНСКИ (18.I.1894 – 21.I.1975)

Минко Балкански е фотограф, кинооператор и режисьор на документални филми. Роден в балканското (троянското) село Ломец, той започва работата си в киното като асистент-оператор на филма „Децата на Балкана“ (1917 – 1918), в който участва и като актьор.

През 1917 г. филмира (вероятно^[63]) две погребения: на ген. Иван Колев^[64], починал на 29 юли във Виена, чиито тленни останки в началото на август биват пренесени и положени с военни почести в Софийските гробища; и на царица Елеонора (втората съпруга на цар Фердинанд) – издъхнала на 12 септември и намерила вечното си жилище в двора на Боянската църква.

В края на 1923 г. АД „Луна“ (София) прекратява дейността си. Балкански изкупува „цялата снимачна техника“ на обявеното в ликвидация дружество и открива кинолаборатория „Нова Луна“ – на ул. „Солунска“ (срещу кино „Солун“), която по-късно премества на ул. „Св. Св. Кирил и Методий“. В нея той започва обработката на лентите, които филморазпространителите от дружество „Фанамет“ прожектират в България (предимно продукция на „Метро-Голдуин-Майер“). Тогава заснема най-драматичния епизод в кинохрониката „Атентатът в „Света Неделя“ (1925) – „обесването на атентаторите“, а и учебно-документалния „Метилът“ (1926). От 22 до 26 ноември 1926 г. столичното кино „Одеон“ представя „сцени от посещението

на Рабиндранат Тагоре в София“^[65]. Споменавам заглавието, защото в мемоарите си Минко Балкански мимоходом споменава, че е „снел“ кинохрониката **„Рабиндранат Тагор“**“.^[66]

През 1928 г. сп. „Кино-Изкуство“ известява, че фото „Нова Луна“ на ул. „Мария Луиза“ № 24 (навярно адресът, споменаван в мемоарите на Балкански и като ул. „Св. Св. Кирил и Методий“) „възобновява кино-снимачната си работа под операторството на Валтер Андерс [германски кинооператор, пребиваващ по това време у нас] и М. Балкански“ и започва да „приема за изработване разни кино-драми, реклами, изгледи и пр.“, „изпълнява поръчки за филмиране“, предлага „филмово операторство и денонощна фотография“.^[67]



МИНКО БАЛКАНСКИ

През април 1928 г. бива регистрирана фирмата „Паисий филм“, един от основателите на която е Балкански, преподавал същевременно „киноснимачна техника“ във филмовата школа, която дружеството открива през октомври.

Тъкмо по това време сп. „Кино-Изкуство“ (1926 – 1930) започва отпечатването на поредицата „Манипулацията с филмите“, чийто автор е

той. „Бележките“ (навярно неговите лекции за школата), появили се до края на годината^[68], са налични днес – последната от тях завършва със забележката „следва“, но не е известно докога е продължило публикуването им, защото броевете от 1929 г. липсват. Покрай „Паисий филм“ попада под полицейско наблюдение и в един донос от 1929 г. е охарактеризиран като фотограф „по занятие“, 35-годишен, живущ в София на ул. „Екзарх Йосиф“ № 111, „бивш комунист, а и по настоящем човек с крайни идеи“^[69]. Балкански е сред преподавателите и във филмовата студия за подготовка на киноактьори, която кооперация „Български национални филми“ открива на 15 декември 1936 г.

Минко Балкански е оператор на „културния филм“, озаглавен **„Надлъж и шир през България“**, който германецът Ото Мюлер Нойдорф осъществява у нас през лятото на 1930 г. и още същата година показва за пръв път в Берлин. На 31.X.1930 г. е един от снимачите на „тържествата по сватбата на Царя“^[70], редом със Стефан Петров, Симеон Симеонов и Ангел Темелков-Анжело^[71]. Основател е на филмовата кооперация „Беке филм“ (Български кооперативен филм), а и член на нейния УС, продуцирала игралния **„Под орловото гнездо“** (1930). Той е този, който започва и снимките за филма, но е принуден да емигрира в Южна Америка (работата му довършва Симеон Симеонов), като по пътя дотам навярно осъществява пътеписа **„От Генуа до Огнена земя“**.

През 1931 г. Минко Балкански се завръща в София, където открива фотоателие на ул. „Граф Игнатиев“. Влиза в историята като оператор на първия български звуков игрален филм **„Бунтът на робите“** (1933). След като и Христо Константинов, и Симеон Симеонов отказват на Васил Гендов да заснемат филма, аргументирайки се с факта, че с техните ръчни кинокамери не може да се осигури синхронът между звук и картина, Балкански приема предизвикателството и с готовност оборудва своя снимачен апарат с мотор, въртящ филмовата лента със скорост 24 кадъра в секунда – каквито са новите изисквания на звуковото кино.

Според сп. „Темпо“ заедно с Велко Стоев са двамата „членове-съветници“^[72] на Съюза на българските филмопроизводители (1933), според Симеон Симеонов^[73] е член на „контролната комисия“ (заедно с Борис Грежов и Йото Йотов), а според в. „Слово“ Балкански е „секретар“ (заедно със Стефан Петров) на Съюза на филмовите деятели в България (1934).^[74]

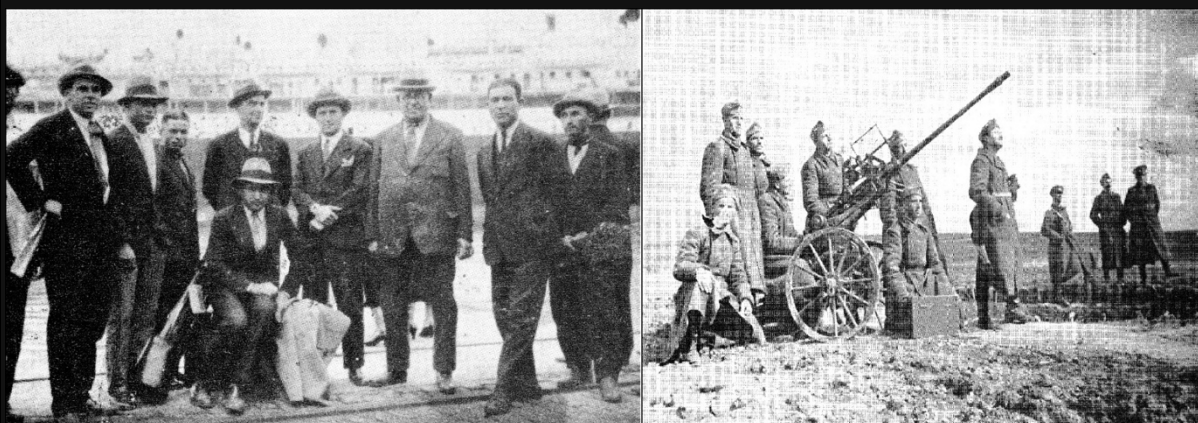


МИНКО БАЛКАНСКИ (ИЗПРАВЕНИЯТ В КОЛАТА) ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИ

През 1930-те Минко Балкански осъществява (като оператор и режисьор) десетки научнопопулярни и документални филма, които сам определя като „стопански“, а киноисторикът Александър Александров като „селскостопански“ – „тематична област“, в която според него Балкански е „главен деец“^[251]. Някои от тези заглавия се съхраняват в БНФ, но повечето са безвъзвратно изгубени по друмищата на неумолимото време. Това е списъкът и на едните, и на другите: **„Птицевъдството и зайцевъдството в София“** (1935), показващ птицевъдна изложба в столицата, както и зайцевъдния отдел към нея; **„Свиневъдството в България“** (1935) – за районната свиневъдна изложба в с. Кнежа в някогашната Оряховска околия; **„Коневъдство в България“** (1936); **„Кооперативен празник в с. Мирково, Пирдопско“** (1936); **„Птицевъдството в България“** (1937) – проследяващ излюпването на пилета в инкубаторите, тяхното отглеждане и ваксиниране (снимките са правени в птицевъдния отдел при Държавния завод за добитък „Клементина“ край Плевен и в птицевъдното стопанство към Средното земеделско училище в с. Садово, Пловдивско); **„Троян и Троянският манастир като курортно място“** (1938); **„През България“**; **„Ерозия на горите“**; **„Сивото искърско говедо в Дерманци“**; **„Флората и фауната в Родопите“**; **„Хайка за вреден**

дивеч“; „Овцевъдна изложба“ (1940), организирана на 2.XI.1940 в Хасково; „Скотовъдна изложба в България“ (1940), включващ кадри от „Свиневъдството в България“ (1935) и „Овцевъдна изложба“ (1940); „Характерни снимки от Добруджа“ (1940), части от който навярно биват използвани в „Към майката Отечество“ или „Златна Добруджа“ (1940)...

Към тези заглавия би трябвало да се добавят кинохрониките „Всеславянски събор“ и „Съветска делегация“. От 23 до 30 октомври 1933 г. (цели 8 дни) върху екрана на „Роял“ се задържа репортажът „Гостуването на Исет паша и Ружди бей в България“^[26], проследяващ осъществено от 20 до 23 септември официално посещение у нас (София, Търново, Варна) на турския министър-председател (1925 – 1937) Мустафа Исет Инюню, чиято майка е раждана в Разград, и министъра на външните работи (1925–1938) на републиката Ахмед Тефик Рюсю Арас. За кинохроника, озаглавена „Исет Инюню“, Балкански също уверява, че е заснета от него^[27], „както и два трикфилма“...



МИНКО БАЛКАНСКИ (В СРЕДАТА) В МОНТЕВИДЕО (УРУГВАЙ) И ПО ВРЕМЕ НА ВТОРАТА СВЕТОВНА ВОЙНА (1944 – 1945) – ПРАВЯТ ПРЕД ОРЪДИЕТО

През 1934 г. името на Балкански се споменава редом с тези на професорите Н. Арнаудов и Н. Райнов, Николай Масалитинов, Пенка Икономова, Михаил Горянски (участник във филма „Най-вярната стража“) като един от преподавателите в първия тримесечен вечерен курс на Кино-театралната школа за подготовка на „кино-артисти, кино-техници, кино-лаборанти за бъдащи родни тон-филми“, подготвяни по програма, включваща учебните предмети „история на изкуствата, дикция, мимика, постановка на гласа, кино-техника, спорт, кино-снимки“.^[28]

По време на Втората световна война Минко Балкански е мобилизиран и изпратен на фронта като военен оператор. От 1948 до 1953 г. е началник на

отдел „Снимачна техника“ в „Българската кинематография“. Автор е на мемоарите „С фотоапарат и кинокамера – в служба на живота и борбата“, публикувани през 1974 г. в „Кино и време“.^[79]

Единият от двамата му синове – Толстой Балкански – бе дългогодишен оператор в БНТ, внукът – Николай Балкански – пое по същия път.

ВЕЛКО СТОЕВ

Запасният ротмистър (кавалерийски капитан) Велко Стоев навлиза в света на киното през 1922 г., когато участва като статист в „Под старото небе“ на АД „Луна“ и Николай Ларин. В края на 1927 г. той и режисьорът Борис Грежов решават да реализират филм из живота на Левски. По тяхна молба писателят и историкът Димитър Страшимиров, автор на книгата „Васил Левски. Живот, дела, извори“ (1929), изработва сценария. Грежов започва подготовка за снимането и дори прави подбор на артистите, но скоро узнава, че предполагаемият финансист на продукцията не съществува и двамата със Стоев се разделят.^[80]

Велко Стоев обаче не се отказва и основава Филмово производствено дружество „Левски“ (София) със седалище на ул. „Лавеле“ № 38, чиято цел е да покаже „на филм живота, борбите и страданията на най-светлия народен апостол“, която Стоев като директор на дружеството споделя на 8.II.1928 г. с Андрей Ляпчев (1866 – 1933), изпращайки официално писмо до тогавашния министър-председател и министър на вътрешните работи и народното здраве.^[81]



ВЕЛКО СТОЕВ

Амбициозният замисъл не бива реализиран, но дружество „Левски“ смогва да заснеме документалните филми **„Минна изложба“** (1928)^[82] и **„Сърцето на България“**^[83] (1929), в които биват включени няколко кадъра от освещаването на новопостроения във Велики Преслав (между стените на Симеоновия дворец и Златната църква) храм „Св. Св. Кирил и Методий“ – 11 май 1929 г. (събота), проведената на 15-и грандиозна манифестация в София – продължила 3 часа и половина, дефилирането на перничани пред царския

дворец – все актове, посветени на 1000-годишнината от Симеоновото царуване и 50-годишнината от Освобождението на България.^[84]

Дали Велко Стоев (или нает от него оператор) е заснел тези епизоди? Или режисьорът само и „прибегнал“^[85] към тях, заемайки ги от някой от създателите им – репортажът от тържествата бива прожектиран в пет софийски кина („Модерен театър“, „Роял“, „Солун“, „Одеон“ и „Ученическо кино“) и едно пловдивско – „Екзелсиор“, по чиято инициатива софийската кооперация „Кинофилм“ осъществява тази „българска филмова хроника“ (ръководител и на двете институции е едно и също лице – Кирил Петров). И „Одеон“ обявява, че заснемането е начинание на неговата управа и че кинокадрите ще бъдат „разпространявани по цял свят от Седмичния кинопреглед на УФА“. В края на юли в Лабораторията на ДУК пък е изработено едно копие на филма **„Тържествата по случай 1000-годишнината от Симеоновото царуване и 50-годишнината от Освобождението“**, запечатал „празненствата в Преслав и София“ и предназначен за показ посредством подвижните кинематографи на МНП.

През май 1931 г. „Кюстендилският общински съвет“ възлага на Велко Стоев създаването на филм, „с който да се популяризира Кюстендил като курортно място и неговите лековити бани“. „Щастливият избор на режисьор, показал вече достатъчно убедително своята здрава подготовка, е гаранция за успешното реализиране на делото“. В. „Пряпорец“ охарактеризира още Стоев като „познатия филмов режисьор, известен особено с филма си „Сърдцето на България““.^[86]



КАДРИ ОТ ФИЛМА СЪРЦЕТО НА БЪЛГАРИЯ ИЛИ МИНИ ПЕРНИК (1929)

В средата на 1933 г. илюстрираното филмово списание „Темпо“ признава, „че българското кинотворчество е още в своето начало“, подчертавайки, че „затова не са виновни неговите създатели“, постигнали „с цената на големи материални жертви и свръхчовешки усилия“ резултати, поставящи ги „една крачка напред към творческо постижение“. Изданието изрежда поименитите български кинотворци, поставяйки името на В. Стоев редом с тези на Васил Гендов, Борис Грежов, Александър Вазов, Пошев, П. К. Стойчев, Симеонов, Бакърджиев^[87]. В същия брой на изданието Велко Стоев е посочен като един от основателите на Съюза на българските филмови производители и един от двамата (заедно с Минко Балкански) „членове-съветници“ на неговия Управителен съвет.^[88]

БОРИС АПОСТОЛОВ ГРЕЖОВ (4.IV.1889 – 3.III.1968)

Борис Грежов е пионер на родното кино, сценарист, режисьор. Следва машинно инженерство в Мюнхенската политехника и става „кандидат-инженер“, след което специализира и работи за различни кинофирми в Германия и Австрия от 1917 до 1927 г. (с кратки прекъсвания, през които прескача до родината). Постановчик е на седем български игрални филма: „**Момина скала**“ (1923), в който превъплъщава и образа на Стоян, „**Весела България**“ (1928), „**След пожара над**

Русия“^[89] (1929), „Безкръстни гробове“ (1931), „За Родината“ (1940), „Шушумушу“ (1941) и „Изкупление“ (1946 – 1947), останал незавършен. Техни сценаристи са: изключително популярният хуморист Борис Руменов (Борю Зевзека), писателите Панчо Михайлов и Бончо Несторов, журналистът Панайот Чинков, киномеецът и продуцентът Кирил Петров... „След пожара над Русия“ се приема единодушно за един от върховете на родното нямо кино, а Борис Грежов за „най-зрелия и най-интересния български режисьор от края на 20-те години“.^[90]

Още през 1924 г. по инициатива на Грежов писателят и драматургът Антон Страшимиров написва сценария „Индже войвода“, който режисьорът превежда на немски и предлага на австрийския постановчик Макс Нойфелд, работещ по това време в Германия. В края на 1927 г. Грежов и Велко Стоев се обръщат с молба към брата на Антон Страшимиров – историкът Димитър Страшимиров, който пък изработва за двамата сценария „Васил Левски“, който остава нереализиран.



БОРИС ГРЕЖОВ

Същата съдба сполетява и проекта „Хайдут Велко“, който фирмата „Български народен филм“ (на Петър Дамов и Петър Еврейски Николов)

възнамерява да реализира. За оператор на бъдещия филм Грежов ангажира германеца Валтер Андерс, пребиваващ тогава (1927) у нас. След като работата се „разсъхва“, във фирмата се заговорва за снимането на филма **„В ноктите на порока“**. За негов постановчик е определен Грежов, но изглежда, че Йохан (Йонко) Розенблат, „който също се препоръчва за филмов режисьор“, предлага по-изгодни за фирмата условия и това „подкопава положението на Грежов“. Розенблат и Валтер Андерс започват работа върху **„В ноктите на порока“**, но още в началото тя бива преустановена „поради лошите резултати в началните снимки“.^[91]

„Грежов започва снимането на спортните прегледи на международните срещи с Виена и Полша в София – уверява Васил Гендов – и с това слага начало на спортния преглед в България. Тази инициатива обаче няма резултат, тъй като спортната федерация по липса на средства отказва да откупи прегледите“^[92]. За съжаление, само две съобщения в печата свидетелстват за споменатото „начало на спортния преглед в България“. В края на пролетта пловдивското кино „Екзелсиор“ представя „Седмичен журнал“, новини из целия свят, който съдържа: Големият футболен мач между Югославия и България в София през май 1927 г.“^[93], а в началото на лятото скромното столично кино „Скѐла“ покрай игралния **„Нощите на Декамерон“** прожектира навярно същия репортаж – „мача България – Югославия“.^[94]

Под ръководството на Борис Грежов са направени „неми снимки“ на „тържествата по сватбата на Царя“ – известява сп. „Нашето кино“ на 7 ноември 1930 г.^[95]

През 1933 г. Грежов е един от учредителите на Съюза на българските филмови производители и член (заедно със Стефан Петров) на контролния съвет на неговия УС. На следващата година е избран за председател на „проверителния съвет“ на Съюза на филмовите дейтели в България. През пролетта на 1935 г. заедно с хърватина Йосип Новак, намерили навярно общ език като възпитаници на немската филмова школа, основават скромната кинофирма „Балкан филм“, в която осъществяват няколко документални и рекламни филма: **„Пловдивския мострен панаир“**, **„Пловдив“**, **„Розовата долина“**, **„Розобера в България“**...^[96]

През 1936 г. Грежов е един от преподавателите във филмовата студия за подготовка на киноактьори, която кооперация „Български национални филми“ открива на 15 декември. Борис Грежов е автор на рецензии и критики за списанията „Нашето кино“ (1924 – 1936) и „Кино“ (1927 – 1936),

сътрудници на в. „Литературен час“ (1935 – 1938), заедно с Иван Фичев и Н. Николов издават сп. „Кинопреглед“ (1936 – 1939)^[97], по-късно (вероятно през 1947) написва мемоарите „В света на мечтите и... изпитанията“.^[98]



КАДРИ ОТ СЕДЕМТЕ ИГРАЛНИ ФИЛМА, РЕЖИСИРАНИ ОТ БОРИС ГРЕЖОВ

През пролетта на 1937 г. сп. „Кинопреглед“ известява: „Благодарение на връзките му в странство, режисьорът Борис Грежов е натоварен от една чуждестранна фирма да изработи един културно-пропаганден филм от България [...] Фирмата е дала на Б. Грежов пълна свобода по изработването на този голям културен филм и тя чрез него натоварва „Кинопреглед“ с произвеждането на конкурс по създаването на филма“. Следват „условията“ за конкурса, чиято „I-ва премия“ е 3000 лева^[99]. В следващия си брой списанието обявява състава на журито за конкурса, сред членовете на което фигурират: Борис Михайлов – артист, Александър Вазов – филмов режисьор, Илия Бешков – художник и Борис Грежов – режисьор^[100]. Д. Б. Митов – „редактор в „Литературен глас“, Славчо Васев – „съредактор в. „Заря“, Недялко Николков и отново Грежов („от „Кинопреглед“) пък са четири от имената в 6-членното жури на конкурса за критика на филма „Луи Пастър““.^[101]

През 1941 г. „група кинодейци начело с Б. Грежов започват снимането на собствен киножурнал – пише киноисторикът Александър Александров в статията си „Документално кино 1910 – 1944“. – След първите няколко броя той преминава в ръцете на контролираната от държавата фондация „Българско дело“ и става проводник на официалната политика. Кинопрегледът „Българско дело“ излиза чак до 9 септември“.^[102]

На 31 март 1941 г. наистина бива учредена (с нотариален акт № 189, том V, регистър 980) пропагандната институция Фондация „Българско дело“, а

Грежов става основател на нейния отдел „Филми“, който започва същинската си работа (изработката на хроникално-документални филми) през 1942 г. „Творчески ръководител на кинохрониката е Борис Грежов“, който още през 1941 г. привлича за работа четирима оператори: Стефан Петров, Петър Юрицин, Георги Парлапанов и Асен Чобанов^[103]. През годината Фондацията произвежда и два игрални късометражни филма, единият от които е „Шушу-мушу“ (461 м., 17 мин.), режисиран от Борис Грежов и заснет от Стефан Петров, осмиващ разпространителите на зловердни слухове.

На 28 август 1943 г. неочаквано умира българският владетел – събитие, родило най-грандиозната лента на Фондацията (с дължина 2500 м.) – пълнометражния документален филм „Цар Борис III Обединител“^[104]. Режиьори на филма, прожектиран от 13 септември в 6 столични кина едновременно^[105], са Борис Грежов и Борис Борозанов, но неговото заснемане, монтиране и озвучаване поглъща усилията на целия екип на Фондацията.



КАДРИ ОТ ЦАР БОРИС III ОБЕДИНИТЕЛ НА ФОНДАЦИЯ „БЪЛГАРСКО ДЕЛО“, РЕЖИСЬОРИ БОРИС ГРЕЖОВ И БОРИС БОРОЗАНОВ

Веднага след тежките януарски бомбардировки през 1944 г. филмовият отдел на Фондацията бива евакуиран спешно – първоначално в Костенец, а след това в Панагюрище, където инсталира техниката си в новата сграда на местното училище. Там Грежов неочаквано получава „остри болки в кръста“ и поради това прави минерални бани в близкото село Бъта.^[106]

През 1946 г. Борис Грежов започва снимките за игралния „Изкупление“, привличайки първокласни актьори като Елена Хранова, Борис Михайлов, Константин Кисимов (превъплътил блестящо образа на минния надзирател Гърбицата в „След пожара над Русия“), Андрей Чапразов, но продуцентът „Мадара филм“ не успява да изведе проекта до успешен край.

Борис Грежов режисира през 1949 г. споменатия вече филм „Той не умира“ на Студията за хроникални и документални филми.

През 1957 г. емигрира в Швейцария, където умира в град Берн.

СТЕФАН ПЕТРОВ НЕДЕВ (14.VIII.1894 – 3.III.1983)

Стефан Петров е фотограф, лаборант, кинооператор, продуцент. В края на 1920-те (навярно през 1928) приема (закупува) от Минко Балкански, с когото дотогава са съдружници, „част от снимачната техника“ на старата „Луна“ и става собственик на Кино-лаборатория „Луна“ (ул. „Проф. Джовани Горини“ № 6), извършваща „копирания и промивания“ на филмова лента и щанцоване върху нея на филмови надписи (посредством патентована от Петров технология)^[107]. Там той реализира „първите си филмови снимки за града Сливен и малките текстилни фабрики“^[108], там прави първите си стъпки в киното Йото Йотов, там в края на 1930-те бива приютена тон-апаратурата на Георги Парлапанов и Кирил Попов, с която са озвучени десетки филми, сред които и „Грамада“ (1936), там през 1937 г. Александър Вазов осъществява дублажа на „Маня“. През 1944 г. лабораторията е евакуирана в Панагюрище. През 1948 г. в нея бива проявен материалът, заснет по време на V конгрес на БКП.



РЕКЛАМА ЗА КИНОЛАБОРАТОРИЯ „ЛУНА ФИЛМ“ НА СТЕФАН ПЕТРОВ

През октомври 1930 г. Стефан Петров се обръща към „почитаемата Дирекция на Печата“ с молба да му бъде разрешено снимането на филм за „тържествата“ покрай „бракосъчетанието“ на цар Борис III и принцеса

Джована Савойска (впоследствие царица Йоана Българска), представяйки се за „собственик на филмовото ателие „Луна“, София, ул. „Мария Луиза“ № 54“. Очевидно получава разрешение, защото на 31.X. е един от снимачите на „тържествата по сватбата на Царя“, редом с Минко Балкански, Симеон Симеонов и Ангел Темелков – Анжело.^[109]

През 1933 г. Стефан Петров е един от учредителите на Съюза на българските филмови производители и член (заедно с Борис Грежов) на контролния съвет на неговия УС^[110]. „Секретар“ е (заедно с Минко Балкански) на „проверителния съвет“ на Съюза на филмовите деятели в България (1934).^[111]



СТЕФАН ПЕТРОВ

Като оператор реализира документалните филми **„Мис България“** (1931) – за „Паисий филм“, **„Погребението на Асен Златаров“** (1936), **„Царските маневри край Попово“** (1937) – един от четиримата му снимачи, „отговорен“ оператор е на екипа, филмирал **„Към майката Отечество“** или **„Златна Добруджа“** (1940)... Заснема още игралните **„За Родината“** (1940) и **„Шушу-мушу“** (1941), режисирани от Борис Грежов. На първия Петров е и продуцент – неговата „Луна филм“ осигурява бюджета от 600 000 лева, същата фирма изработва тон-копията както на тези два филма, така и на **„Сватба“** (1943) на „Българско дело“ и Борис Борозанов.

През 1941 г. Борис Грежов го привлича на работа във Фондация „Българско дело“. През лятото на 1946 г. Стефан Петров е един от операторите,

участвали в заснемането на първата българо-съветска копродукция – документалния филм „България“ (1947) на съветския режисьор Роман Кацман, който по време на пребиваването си у нас става член на СБФД.

След национализацията (1948) работи в ДП „Обработка на филми“, където се пенсионира. Осиновител на кинооператора Стефан Иванов Петров (1921 – 1999), който е автор на портрета за своя баща „В памет на Стефан Петров“, публикуван в алманах „Кино и време“.^[112]

СИМЕОН АЛЕКСАНДРОВ СИМЕОНОВ – МОНКАТА (5.II.1911 – 10.III.1965)

Увлечението по Десетата муза спохожда Симеон Симеонов от ученическите години – в гимназията издава киносписание, от което излиза само един брой, снима любителски филмчета с 9,5-милиметровата си камера. През лятото на 1928 г. той узнава, че Васил Гендов, започнал работа върху „Пътят на безпътните“, търси дворно място, където да осъществи един от епизодите. Без да се колебае, невръстният кинаджия предлага на майстора да снима в тяхната градина.

След паметното събитие Монката се сдобива „на износна цена“ със снимачен апарат – 35-милиметров „Ернеман“. С него на 16 октомври 1929 г. сутринта той заснема краткия репортаж „Прелитането на цепелина над София“, който още в ранния следобед предлага „с особена гордост“ на Марин Диков, директора на „Модерен театър“, който откупува лентата, заплащайки разносните и добавяйки 100 лева отгоре – за почерпка на дебютанта.



16.X.29г. „Графъ Цепелинъ“ надъ София . фото Бобо .



„Графъ Цепелинъ“ надъ София, 16.X.1929 год.

Сн. Х. Фишеръ

ПОЩЕНСКИ КАРТИЧКИ ОТБЕЛЯЗВАТ СЪБИТИЕТО.

Симеон Симеонов усвоява знания от операторите Христо Константинов, Апостол Василев, Ангел Темелков-Анжело и Васил Холиолчев, обзавежда

скромна домашна лабораторийка. През 1929 г. завършва започнатите от Минко Балкански снимки за игралния „Под орловото гнездо“.

Към края на годината Монката заминава за Франция, където изучава и усъвършенства занаята, заснема хрониките **„Международни мотосъстезания Генуа – Монте Карло“** и **„Карнавалът в Ница“**. Когато след година се завръща, той отразява (заедно с група оператори) по-важните моменти от многобройните български тържествени церемонии, съпътствали в края на октомври 1930 г. сватбата между Борис III и принцеса Джована Савойска.^[113]

Заедно с Васил Бакърджиев основава филмовата студия „Сердика филм“ (1930 – 1936). Зад гръмката фирма наднича скромна кинолаборатория, обзаведена от Монката в мазето на неговата къща на ул. „Клокотница“ № 31 – адресът на Съюза на българските филмопроизводители! Още през 1930 г. фирмата огласява, че предлага „изработването на всички видове лихтонови снимки и надписи“ в „добре обзаведената“ и „модерна“ своя лаборатория, разполагаща с „най-модерни приспособления“. Ширнало се върху цяла страница на сп. „Филм“ рекламното каре напомня на филмодавците^[114], че ако ползват услугите на лабораторията, „ще имат български надписи“ за доставяните от тях филми „на лихтон“^[115]. Идентична информация помещава и сп. „Нашето кино“, започвайки текста с „Внимание! За първи път в България изработка на лихтонови надписи (надписи на звучаща лента) и филми с движущи се рисунки (за рекламни и пропагандни цели) може да ви даде само новооткритата кино-лаборатория на Сердика-филм. Ул. Клокотница 31. Телефон 31–86“.^[116]

В тази „модерна“ лаборатория двамата млади и предприемчиви мъже обработват заснетия от тях материал, полагат началото на седмичния кинопреглед у нас, създават първите родни трикфилми^[117]... Между 1930 и 1936 г. „сердикаджиите“ реализират десетки „късометражни, културни и рекламни филмчета“, подробно описани във филмографията на Бакърджиев^[118], които според думите на самия Симеонов „бяха единственото ни средство за препитание“. Сред тях са няколко „дългометражни културни филми“: **„Водопровода Рила–София“**, **„Град Чирпан и околността“**, **„Селско-стопански събор във Варна“**, **„Захарната и шоколадената индустрии“**^[119]... За обществени организации заснемат **„Противопожарно дело“**, **„Юбилеен филм за Кооперативния театър“**, **„Един училищен ден“**, **„Паметници на освободителите“**, **„Конгресът на военноинвалидите“**, **„Нашето животновъдство“**, други отразяват външнополитически събития

– „Богоявление с италианската кралица“, „Посрещане на югославския крал“, „Въздушни демонстрации на полски летци“, трети са си нашенски прояви: „Освещаване храма „Св. Неделя“, „Погребението на Сава Огнянов“, „Посрещане земеделци-изгнаници“, „Погребението на Николай Ракитин“... Не по-малко интересни са двата рекламни анимационни филма, които излизат през 1933 г. – „Вълшебната кутия“ (куклен) и „Мики и Куку“ (рисуван).

През 1935 г. Симеонов и Бакърджиев започват производството („за първи път у нас“) на регулярен киножурнал – „Преглед на кино Роял“. Випуските му са с дължината от по 250-300 м., излизат на всеки две седмици, разпространяват се от театър „Роял“ (чиято дирекция поема производствените разходи). Тяхното съдържание обаче не е много ясно, както и броят им, вариращ от 6-8 до 15-20 (Симеонов твърди, че излизат в продължение на 6 месеца^[120]).



СИМЕОН СИМЕОНОВ – В РОЛЯТА НА ДЕТЕКТИВА ШАНТЕ КОК ОТ ФИЛМА КРАЖБАТА В ЕКСПРЕСА (1931), ВЪРХУ СТРАНИЦИТЕ НА СП. „ТЕМПО“ И В ЖИВОТА

Редом с хрониките режисьорско-операторският тандем Бакърджиев-Симеонов реализира и три игрални филма: кримката „Кражбата в експреса“ (1931) – в който Монката превъплъщава образа на детектива Шанте Кок, рекламния „Фамозният килим“ (1933) – изобилстващ от трикови снимки, чийто първомайстор у нас е Симеонов, военната мелодрама „Пред отечеството да забравим омразата си“ (1935).

Той е един от основателите (а и „летописец“) на Съюза, на чийто УС е член – според думите му заедно със Стефан Петров и Васил Пошев, а според в. „Слово“ е „чл. съветник“ (ведно с В. М. Пошев) на УС на Съюза на филмовите дейатели в България. За Васил Гендов заснема **„Бунтът на робите“** (1933) и **„Земята гори“** (1937). Симеон Симеонов се специализира в производството на военни филми – през есента на 1937 г. снима големите военни маневри край Попово, през 1937 и 1938 г. – Гергьовденския парад, на следващата година други два учебни филма за Министерството на войната, следват „16 филмчета за Дирекцията на Гражданската мобилизация“, културни, пропагандни, документални филми като **„Физическата подготовка в българската войска“** и **„Безсмъртните герои“**...^[121]



ПЛАКАТЪТ НА ФИЛМА **ЗЕМЯТА ГОРИ** (1937), ЗАСНЕТ ОТ СИМЕОН СИМЕОНОВ

През 1942 г. е открита Кинослужбата при Министерството на войната, където още същата година той постъпва на работа като филмов оператор-ръководител (преди това, през 1940, се оженва). В новооснованата киностудия Монката обзавежда последователно две лаборатории. На 9 септември 1944 г. сутринта той тръгва на работа – заради бомбардировките военната кинослужба се помещава във вила на Горнобанския път, по пътя среща Васил Холиолчев с камера в ръце, който споделя, че предстоят исторически събития и съветва своя колега също да грабне снимачния апарат. Симеон Симеонов се вслушва в думите му и същия ден заснема свалянето на герба с двуглавия германски орел и свастиката от фасадата на представителството на германските железници (сградата на ъгъла между бул. „Цар Освободител“ и ул. „Раковски“).

В отечественофронтowska България Симеонов продължава да изпълнява същата служба – не заминава за фронта, но проявява и обработва пристигащите оттам хиляди метри негативен материал. През 1945 г. в киностудията при МНО той обзавежда нова лаборатория, просъществувала до 1952 г. За министерството заснема повече от 150 учебни, хроникални и пропагандни заглавия, две новели, три дългометражни музикални филма за войнишката самодейност, осъществява редица нововъведения... За рационализаторската си дейност през 1947 г. бива награден със Сребърен орден на труда.

До национализацията на киното през 1948 г. заснема още два игрални филма – „Борба за щастие“ (1946) на „Слав филм“ и незавършения „Изкупление“ на „Мадара филм“. През 1952 г. Симеон Симеонов постъпва в СНПФ като оператор-ръководител в цеха за комбинирани снимки, където през 1955 г. конструира машина за проявяване на филми. Негови са комбинираните снимки за 11 игрални филма, сред които „Любимец № 13“ (1958), „А бяхме млади“ (1961), „Слънцето и сянката“ (1962), „Тютюн“ (1962), „Ивайло“ (1964)...

През 1960 г. сп. „Киноизкуство“ публикува мемоарите му „Възпоменания в 16 кадъра/секунда“^[122], чийто оригинал се съхранява в БНФ заедно с други негови писмени свидетелства.^[123]

В края на своя живот Симеон Симеонов изпълнява епизодична роля в култовия „Крадецът на праскови“ (1964), поканен лично от режисьора (а той е дългогодишният оператор – Вълло Радев) – своеобразен поклон пред колегата и навярно учителя. Дни след премиерата Монката напуска белия свят...

ВАСИЛ МИТРОФАНОВ ПОШЕВ (16.VI.1898 – 24.V.1975)

Васил Пошев е сценарист, кинорежисьор и продуцент. От 1919 г. чиракува като артист в софийските театри „Христо Ботев“ (към едноименното читалище), „Свободен театър“ на П. К. Стойчев, „Сълза и смях“... „Междувременно бях в контакт с „Луна-филм“ – школата на Николай Ларин“ – уверява самият Пошев в писмо от 30.V.1960 г. до началника на Държавния киноархив, в което описва творческата си дейност.^[124]

През 1924 г. заминава за Прага, където учи филмово изкуство^[125]. През 1927 г. замисля заснемането на „Исперих“ – „първата историческа филмова продукция у нас“, а през април 1928 г. основава „Паисий филм“ – дружество за „производство на филми из историята на българите“, регистрирано пред Софийския окръжен съд под № 65/928 год. Любопитен е фактът, че за учредителите на фирмата днес се узнава от Донос № 23062, изготвен по искане на МНП^[126] от началника на вътрешнополитическата служба и изпратен на министерството на 19.IX.1929 г. от началника на Държавна сигурност. В него Васил Пошев е охарактеризиран като 31-годишен, родом от София, „син на подполковник Митрофан Пошев [завършил две военни академии – Санктпетербургската и Парижката] – убит при Селиолу – Гечкенлий“ по време на Балканската война, чиято съпруга е чехкиня – музикантката Теофана (майката на Васил Пошев). „Минава за дружбаш [зеделец] и не се ползва с добро име. През дружбашкия режим [управлението на БЗНС в периода 1920 – 1923] е бил агент в Обществената безопасност“. „Втори член от предприятието е Атанас Иванов – хорист в Народната опера, човек без обществено значение и с партизанство не се занимава. Третия член на фирмата Франц Фут Егер – бивш фалшификатор на банкноти – осъждан, лежал в затвора. Четвъртия член Минко Тодоров Балкански... Петия член е Петко Чирпанлиев – авиатор в Божурище – добър българин.“^[127]



ВАСИЛ ПОШЕВ

През октомври 1928 г. към „Паисий филм“ се открива „кино-студия“ („първата държавно призната филмова школа“), лектори в която са: проф. Николай Райнов (история на изкуството), Владимир Трандафилов (дикция, художествено четене и декламация), Васил Гендов (история на българския филм), Минко Балкански (киноснимачна техника), Аспарух Лешников (гласова подготовка), Петко Чирпанлиев (автомобилизъм и моторно дело), Руска Колева и Диди Спасова (хореография), Васил Пошев (игрална техника, постановка, филмов сценарий)...^[128]

„Паисий филм“ осъществява игралния **„Най-вярната стража“** (съхраняван в БНФ – 4 ч., 1078 м., 40 мин.) – по мотиви от едноименния разказ на Йордан Йовков, показан за пръв път на 17.IV.1929г. в столичното (ала „второразрядно“) кино „Сан Стефано“ (цензурна карта № 101 от 1.IV.1929^[129]). Негов сценарист и режисьор е Пошев, а оператор – живеещият в България хърватин (австриец) Франц Роберт Вут-Ферве или Франц Фут Егер, като само няколко сцени („ръчениците и хората“) са заснети от руснака Владимир Термен. „Относно филма „Най-вярната стража“ – пише Христо Константинов в „разяснение“ до редакцията на сп. „Нашето кино“, – зная, че е сниман направо върху позитив, вместо на негатив, нещо, което в никой случай не може да даде добър фотографически релеф“^[130]. Въпреки посочения недостатък **„Най-вярната стража“** е „посрещнат добре от широката публика“, „задържа се на екрана непрекъснато цели 3 седмици“^[131].

Според Симеон Симеонов обаче „филмът не можа да покрие разносните си“ и ипотекираната къща на режисьора „бе глътната от ипотекарната банка“ (бюджетът на продукцията е 328 000 лв.). Монката потвърждава и написаното от Христо Константинов относно недобросъвестната операторска работа на Франц Фут Егер. „Този неприятен сюрприз разори завинаги Васил Пошев“ – заключава той. Самият Пошев след години с горчивина потвърждава факта: „от тогава до днес аз със семейството ми сме „вечни скитници“ – наематели“.^[132]



РЕКЛАМНО КАРЕ ЗА **НАЙ-ВЪРНАТА СТРАЖА** (1929)

Отговаряйки на Константинов, Пошев уверява в края на март 1929 г., че „скоро почваме снимките на грандиозната работа „**Цар Симеон Великий**““.^[133]

През 1930 г. „Паисий филм“ и Васил Пошев начеват филма „**Моделът**“, който остава незавършен. По същото време в София се образува „филмовата кооперация „Беке филм“, чийто председател е Петко Чирпанлиев, Минко Балкански е член на нейния УС, а Пошев – един от основателите^[134].

Български кооперативен филм продуцира „**Под орловото гнездо**“ (1930)^[135] с режисьор Чирпанлиев, оператор – Балкански (все членове на „Паисий филм“), чиято работата бива довършена от Симеон Симеонов. Премиерата е на 7 юли 1930 г. в кино „Роял“. „Успехът и на този опит в този период беше също относителен, при съществуващата психоза срещу немия филм“ – уверява Гендов.^[136]

Освен игрални, „Паисий филм“ реализира и няколко документални филма: „**Столичната пожарна команда**“ (1929) с оператор Вут, известен още

като „Патронния празник на пожарната команда“ или „Огнеборци“, „Мис България“ (1931) на Стефан Петров, „Търново – старопрестолен град“ (1933), изглед от „София, Търново и Пловдив“ – навярно част от замисления „културен филм географично-рекламен“, чието заглавие – „Нашата Родина“, Пошев споменава в писмо до министъра на народната просвета от 17 май 1929 г., молейки го за „морална подкрепа“.^[137]

Васил Пошев помага на Велко Стоев при направата на „Сърцето на България“, на Васил Бакърджиев при заснемането на „На тъмен кръстопът“ (1930) и „Пред отечеството да забравим омразата си“ (1935), на Васил Гендов за „Земята гори“ (1937), участва (изпълнявайки малката роля на Онбашията) в „Страхил войвода“ (1938) на Йосип Новак.^[138]

Пошев е един от основателите на Съюза, на чийто УС е член – заедно със Стефан Петров и Симеон Симеонов, а според в. „Слово“ е „чл. съветник“ (ведно със Симеонов) на УС на Съюза на филмовите дейатели в България (1934). От 1.X.1935 г. „започва занятията си за трети курс“ Първата тонфилмова и театрална школа при „Паисий филм“, разрешена от МНП с „писмо № 12547 от 8.V.1934“.^[139]



ВАСИЛ ПОШЕВ – В КАДЪР ОТ НЕДОВЪРШЕНИЯ ФИЛМ МОДЕЛЪТ И РАЗМИШЛЯВАЩ В ЦЕНТЪРА НА СОФИЯ

Васил Пошев е сред учредителите и на кооперация „Български национални филми“, създадена на 12.XI.1936 г. в салона на Учителската каса^[140]. В края на 1941 г. проектира три нови продукции: **„Бай Ганьо Балкански“**, **„Родината зове“** (по собствен сценарий) и **„Пролетно пробуждане“** – „нравствено-поучителна филмова драма“ по едноименната повест на Франк Ведекинд.^[141]

Когато на 16 септември 1945 г. Камарата на народната култура подновява дейността си, Васил Пошев (заедно с Александър Вазов) „представяват“ киноголдията в една от нейните девет секции – тази на „филмовото дело“^[142]. Преизбран е за представител на Съюза на филмовите дейци в България в Камарата в началото на юни 1946 г., когато Съюзът свиква „общо извънредно събрание“.^[143]

По това време е член на Акционния комитет по основаването на филмовата кооперация „Мадара филм“ (София), чийто филм **„Изкупление“** остава незавършен. През 1947 г. киношколата на „Паисий филм“ възобновява дейността си, като един от преподавателите в нея е Васил Гендов. На 1 март в. „Народ“ публикува статията „Проблеми на българското кино“, в която Петър Иванов-Бертолд хвали „увлекателните лекции“, озаглавени „История на българския филм“ и изнесени от Гендов „пред курса на „Паисий филм“ през 1947 г. година“, а и предлага „да се упълномощят отговорни дейци от Съюза на филмовите дейци да съберат сведения“ от „първите негови пионери – Гендов, Вазов, Пошев, Балкански“, които са „за наше щастие още живи“.^[144]

Според Иван Фичев тъкмо Васил Пошев първоначално е бил натоварен „със задачата по събирането на старите филми и създаване на киноархив“, след като Камарата на народната култура отпуска исканите средства^[145]. Впоследствие тази работа бива възложена на Васил Гендов.

Васил Пошев е правуйчо на Етиен Леви – брат на бабата на певеца.

ЙОТО ЙОТОВ

Йото Йотов е „един от много ценените лаборанти на „Българска кинематография“ и добър член на Съюза на филмовите дейци в България“^[146]. Първите си стъпки в киното прави в края на 1920-те, започвайки работа в лаборатория „Луна филм“ на Стефан Петров. Според Васил Бакърджиев е „оператор и лаборант“, един от учредителите на Съюза

според Симеон Симеонов – член на „контролната комисия“ (заедно с Борис Грезов и Минко Балкански) на Съюза на филмовите деятели в България (1934).^[148]

ПОЖАРЪТЪ ВЪ ФИЛМОВАТА ЛАБОРАТОРИЯ НА БУЛ. ДОНДУКОВЪ

ФИЛМЪТЪ „ЗЛАТНА ДОБРУДЖА“ И „БЪЛГАРСКИ ОРЛИ“
УНИЩОЖЕНИ. — СЛЕДСТВИЕТО. — АРЕСТИТЪ.

Завчера българското филмово изкуство понесе неопенима загуба. Стихият пожар унищожи копията на историческият филм „Златна Добруджа“ и „Български орли“.

Поменатите филми бяха изработени в филмовата лаборатория на Йото Йотов в горния етаж на бул. Дондуков № 27. Лентите на двата филма били вече готови и завчера трябвало да бъдат прожектирани пред специална комисия за да бъдат установени сцените, които ще да бъдат тонирани. Във комисията влизали артистите Вл. Тренлафилов, В. Борозанов, писателят Анг. Карапийчев и капитанът Петров.

Към 5 часа сл. обяд почнало прожектирането на филма „Български орли“. Във същото време в съседна стая хърватинът Йосиф Новак и руснакът Александър Герге работили усилено върху филма „Златна Добруджа“. Внезапно върху масата на Новак пламнали класове от лентата. След няколко секунди цялата стая пламнала. Огнените езици проникнали и в стаята, в която се прожектирал филма „Бъл-

гарски орли“. Работниците и членовете на комисията едва успели да се спасят. Уведомена, пожарната команда пристигнала, но пламъците вече били пробили и покрива на зданието. Огнената стихия била победена, но филмите и всичко, което било в лабораторията, било унищожено. Загубите се изчисляват на 2.000.000 лева.

Дознанието се води от полицейския следовател при VI полиц. участък г. Малеев. Арестувани са, до установяването на отговорността им, Йосиф Новак и Ал. Герге. Мнението на вещото лице г. Радионов — помощник на г. Захарчук, е, че пожарът се дължи на небрежност.

ФИЛМЪТЪ „БЪЛГАРСКИ ОРЛИ“,

за който бе съобщено, че са изгорели в един пожар две части, които са на ново преснимани, монтирани и цял филм възстановен, ще се прожектира наскоро в един от най-големите кинотеатри в столицата.

СЪОБЩЕНИЕ ВЪВ В. „УТРО“, СПОМЕНАВАЩО ФИЛМОВАТА ЛАБОРАТОРИЯ НА ЙОТО ЙОТОВ

През 1938 г. Йото Йотов отваря своя лаборатория (бул. „Дондуков“ № 27), в чието „организиране и оборудване“ вземат участие „Александър Вазов и югославиянинът Йосип Новак“^[149], впоследствие бива съоръжена с „една копирна машина за тон — на Парлапанов“. Наричана още „ателието на българското филмово студио на Й. Йотов“^[150], в нея години наред се

извършва „обработката на заснетия материал за филмовата хроника“ на фондация „Българско дело“ (1941 – 1948). Там биват проявени и копирани игралните филми **„Български орли“** (1941) и **„Огнена диря“** (1946). На 5.IV.1948 г. бива специално спомената в Закона за кинематографията (Глава II. Национализация. Чл. 4): „Национализират се и остават собственост на държавата, т. е. общонародна собственост, следните филмови предприятия: 1. „Победа филм“, с. с. дружество – София; 2. Филмова лаборатория на Йото Йотов – София...“^[151]. До края на съществуването си „предприятието“ осигурява лабораторната обработка на хрониката – там се копират главно броевете на регулярния „Отечествен кинопреглед“.

Йото Йотов не доживява дотогава – ставайки свидетел на отношението към градената десетилетие от него „общонародна собственост“, той умира „внезапно“ през 1949 г.^[152]

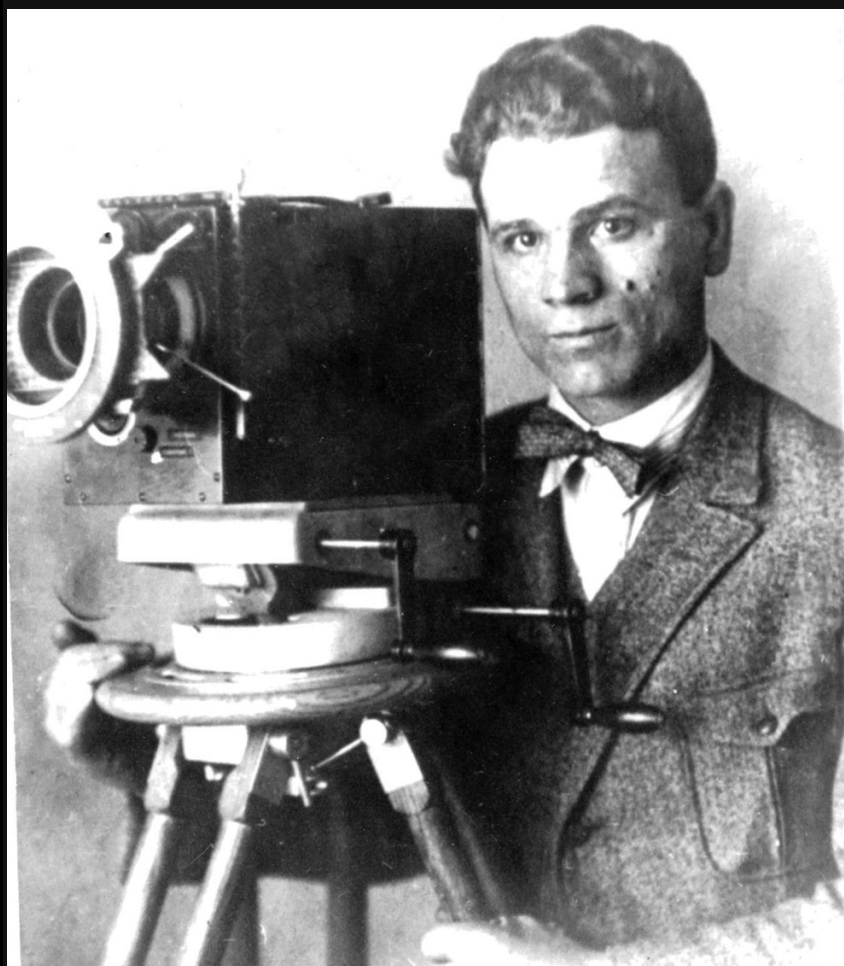
ХРИСТО К. КОНСТАНТИНОВ (27.VII.1897 – 1940)

Христо Константинов е първият професионално подготвен български кинооператор – между 1920 и 1923 г. специализира в Лайпциг, но през ваканциите прескача до родината. Провидението го събира с двама от столичните кинаджии – Васил Гендов и оператора Йосиф Райфлер. Тъкмо като асистент на втория Константинов пристъпва в света на киното, участвайки в заснемането на комедията **„Дяволът в София“** (1921), режисирана от Гендов. Тройката се събира и след година, за да осъществи шпионската мелодрама **„Военни действия в мирно време“** (1922). Гендов отново е режисьор и изпълнител на главната роля, Райфлер – оператор, а Константинов – фотограф.

От Германия Христо се завръща с диплома и кинокамера „Дебри“^[153], за да стане първият българин, заснел игрален филм – **„Чарли Чаплин на Витоша“** (1924) на Васил Бакърджиев. Осъществен по време на екскурзия на Витоша, филмът е показан пред конгреса на Съюза на кинооператорите (кинопрожекционистите), провел се във Военния клуб. Там на 26 февруари 1925 г. се състои премиерата и на втория игрален филм на Константинов – **„Коварната принцеса Турандот“**, колективна изработка на Дома на изкуствата и печата, в която участват именитите художници Райко Алексиев, Никола Танев и Борис Денев (Алексиев дори е режисьор на филмовата пародия).

От 1924 г. е и едно-единствено, лаконично, ала любопитно съобщение в нашия печат, свидетелстващо за участие в българска продукция на киноактрисата Маня Цачева, снимала се в периода 1917 – 1926 г. в 35 немски филма. „Тези дни г-ца Маня Цачева – уверява сп. „Нашето кино“ – турнира един малък филм с пантейстична окраска. Филма биде снет от члена на Дружеството на кинолюбителите [създадено през 1924^[155]] – кандидат кино-инженера Христо Константинов.“^[156]

Христо Константинов заснема самостоятелно още осем филма, четири от които са на Васил Гендов: **„Човекът, който забрави Бога“** (1927), **„Пътят на безпътните“** (1928), **„Улични божества“** (1929) и **„Буря на младостта“** (1930). С тази „социално-критична“ поредица той се превръща в най-търсения български оператор, дава основание на Васил Гендов да го нарече „първия голям български оператор“ и „един от големите филмови дейци“^[157].



ХРИСТО КОНСТАНТИНОВ

През 1928 г. П. К. Стойчев решава да екранизира романа „Под игото“. За целта той основава Акционерното дружество „Темпо филм“, което оглавява,

привличайки в него арх. Атанас Донков (за архитект-декоратор) и Христо Константинов. Дружеството започва подготовката за построяването на първото българско филмово студио, ползвайки сградата на бившата тютюнева фабрика „Енидже“. За „светлописването“ на **„Под игото“** Стойчев ангажира немския оператор Рудолф Шлезингер фон Гюнц, а за негов помощник – Константинов, който дори осъществява „пробните снимки“^[158]. В крайна сметка „Темпо филм“ се задоволява с производството на филма **„Земя“** (1930), режисиран от П. К. Стойчев и заснет от Константинов. По същото време Михаил Славов започва работа върху **„Пленникът от Трикери“** (екранизация на едноименната пиеса на Константин Мутафов), канейки Константинов за оператор, но поради преждевременната смърт на изпълнителя на главната роля Паскал Дуков филмът остава недовършен.

Затова пък Христо Константинов завършва с успех **„Безкръстни гробове“** (1931) на Борис Грежов, работата му върху който според пресата е „майсторска“^[159]. През 1933 г. Васил Гендов започва **„Бунтът на робите“**, но и Константинов, и Симеон Симеонов отказват да му сътрудничат като оператори.

От 1924 до 1931 г. Христо Константинов завежда държавната филмова лаборатория към отдел „Кинематографическо производство“ при МНП, където заснема, обработва и подготвя за прожекция цялата продукция на институцията^[160] – десетки хроникално-документални филми, в които той се изявява като истински художник на картината и пейзажа^[161], извоюва си прозвището „бащата на българското научнопопулярно кино“. Сред тях се открояват **„Атентатът в „Света Неделя“** (1925)^[162] – прожектиран в Западна Европа, **„Земетресението в Южна България“** (1928)^[163] – единственият документален филм, който Васил Гендов реализира през близо 30-годишната си дейност като кинорежисьор, **„Тържествата по случай 1000-годишнината от Симеоновото царуване и 50-годишнината от Освобождението“** (1929), **„Сватбата на цар Борис III“** (1930) – едно от светските събития на годината, заснето на 25.X.1930 г. от Константинов в италианския град Асизи, където е „командирован“ от МНП. Помощникът му Ангел Темелков – Анжело („втория оператор“ на „Ученическото кино“) пък филмира младоженците при завръщането им в София на 31.X.1930 г.

Международният конкурс в Берлин

В началото на октомври 1928 г. сп. „Нашето кино“ уведомява, че „известният български оператор г. Хр. Константинов замина за Берлин, за да участва в международния конкурс за кинооператорство. Целта на този конкурс е да се изберат способни и добре владеещи специалността си снимач-оператори за всяка страна, на които при случай би могло да се възложи изпълнението на специална филмова задача. Отличията се на този конкурс оператор, придобива един ценз, който го поставя в реда на европейските специалисти. Г. Хр. Константинов отива на едно международно състезание, на което той ще се помъчи да защити честта на България в своята област. Пожелаваме успех на този единствен български сним-оператор!“^[165]

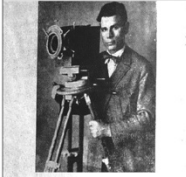
След месец и половина изданието уверява, че „оператора-снимач при Държ. Уч. филм лаборатория г. Хр. Константинов се завърна от своята командировка в Берлин. Както съобщихме навремето, г. Константинов отиде там да участва в конгреса на „Германския Съюз на кино-операторите“, а едновременно с това – да положи изпит за класиране като оператор-снимач. Приятно ни е да съобщим, че г. Константинов е издържал отличния за неговите възможности изпит, като е класиран в втората от седемте категории на операторската специалност. С този си успех г. Константинов добива правото за самостоятелно снимане в Германия, Австрия, Белгия и Америка и става редовен член на „Германския Съюз на кинооператорите“. От един от следните броеве, г. Константинов ще почне да печата в „Нашето кино“ своите впечатления от филмова Германия“^[166]

Съобщението е илюстрирано с две фотографии, първата от които показва българина в ателието „Щаакен“ в компанията на актьорите Ханс Юнкерман и Хари Лидке, режисьора Виктор Янсон и оператора Зеебер. На втората Густав Фрьолих, изпълнителят на главната роля в „Метрополис“, показва на госта „декорациите“ за шедьовъра на Фриц Ланг, „които ще бъдат запазени като паметник на филмовата техника“. Със 7-месечно закъснение „новината“ стига и до страниците на сп. „Кино“, което припомня, че през октомври 1928 г. в Берлин се е състоял конкурс за „операторите техници от целия свят“, на който България е била „представена“ от Христо Константинов – „единственият наш школуван кинотехник“. Заради „проявените познания“ той е награден със „снимачен апарат последен модел на системата Дебри, професионален“^[167]

По същото време (ранното лято на 1929) Васил Гендов се готви да започне снимането на „Улични божества“. Във връзка с това „Нашето кино“

подчертава, че този път операторът Христо Константинов „има на разположение един снимачен апарат „Дебри“ – последен модел на прочутата френска фабрика – приспособен и за най-сложната ателийна манипулация, както и за най-модерните трюкови снимки“.^[168]

В нито „един от следните броеве“ на „Нашето кино“ Константинов не публикува „своите впечатления от филмова Германия“, но през март 1929 г. изданието прави достояние на своите читатели писмо на Густав Фрьолих^[169], адресирано до нашенеца – доказателство, че двамата са поддържали кореспондентна връзка.



Оператор Хр. Константинов с своя апарат

Един от „модерните“ снимачни апарати, използвани в кинематографията, е съставен от оптичен и механичен апарат, които са свързани помежду си. Оптичният апарат е съставен от обектив, затвор и леща, които са свързани помежду си. Механичният апарат е съставен от механизъм, който управлява работата на оптичния апарат.



Хр. Константинов на снимачната площадка

Хр. Константинов на снимачната площадка. Вдясно от него е операторът Д. Улинов, а вляво – операторът Д. Улинов. Вдясно от него е операторът Д. Улинов, а вляво – операторът Д. Улинов.



Оператор Хр. Константинов, художникът Д. Улинов и другите членове на екипа на филма

Оператор Хр. Константинов, художникът Д. Улинов и другите членове на екипа на филма.



Оператор Хр. Константинов, който е един от операторите на филма

Оператор Хр. Константинов, който е един от операторите на филма.

»МОМИЧЕТО НА ПРИРОДАТА«

Първият български битов 100% говорещ и музикален тонфилм. Снегът от френската филмова къща „Минерва“ филмът в Париж



Режисьорът Йохан Розенблатт, операторът Христо Константинов и Кариен Димитров

Много от нашите читатели може би ще останат изненадани от такъв примитивен начин, и ще се запитат: защо е възможно това. Ини моментът с най-голямата сложност, да утвърди нашите читатели в това. Много е важно, че филма не е финансиран нито от български благотелствата – нито пък от безплатния безотчетен министерски фонд.

Научили възраст на спомането не този път, били говорещ филм, всъщност изобретение възраст с главният организатор и режисьорът 30-те години, през мащета снимане не изнесем нито доминирано по изработката на филм.

Ето какви са резултатите: минималните за изработването на този филм в 1929 година

ХРИСТО КОНСТАНТИНОВ ПОДДЪРЖА ТОПЛИ „ВРЪЗКИ С ОБЩЕСТВЕННОСТТА“ И НАЙ-ВЕЧЕ СЪС СПЕЦИАЛИЗИРАНИЯ ПЕЧАТ, КОЙТО ЧЕСТО ПУБЛИКУВА МАТЕРИАЛИ ЗА НЕГО.

На следващата страница в същия брой списанието информира за посещението на министъра на просвещението в Централния държавен ученически кинематограф (ЦДУК), състояло се на 30 март 1929 (събота). Никола Найденов и придружаващите го „обществени лица“ разглеждат „подробно“ преустройения кинотеатър („Ученическото кино“), върху чийто екран пред тях биват представени „няколко последни продукции малки филми, изработени в лабораторията при същия кинотеатър“. След прожекцията гостите навестват „същата лаборатория“, където разглеждат „цялата инсталация“, а „заведущият лабораторията филмовият техник г. Хр. Константинов“ им показва „начина на снимането и процедурите до окончателното привършване на един филм“. Посетителите остават с „отлични впечатления“ от тази „модерно устроена“ лаборатория, голямото преимущество на която е, че „всяка една снимка, направена през деня, ще може да се прожектира още същата вечер, или най-късно на следния ден“.^[170]

Дни след това „Нашето кино“ съобщава, че в началото на май директорът на ДУК Христо Кантарджиев е заминал заедно с „оператора при същия г. Хр. Константинов“ за Мадара и Плиска, за да заснемат изгледи, които „ще влязат в общия филм, представящ праздненствата по случай 1000 годишнината на Симеоновия век и 50 годишнината от освобождението на България“. Тези съобщения свидетелстват, че Христо Константинов е поддържал топли „връзки с обществеността“ и най-вече със специализираните киноиздания у нас, които на няколко пъти публикуват фотографии с неговия образ^[172]. Самият той се изявява в тях със свои рецензии за филми^[173], критични статии^[174], дава интервюта... Но, за съжаление, не оставя мемоари!

„Само Хр. Константинов – спомня си Симеон Симеонов, – който беше на държавна служба, отказа да стане член на съюза, като разчиташе, че ще има лична полза от нашата принудителна безработица. Впоследствие той влезе в съюза, както и някои участвували във филми артисти“^[175]. Васил Бакърджиев пък включва „Константинов, Христо – оператор“ в списъка си, озаглавен „Учредители на Съюза на българските филмови дейци по азбучен ред“^[176]. Нещо повече – според Бакъра „камерата на Константинов скрибуца сред общия шум“, царял по време на организирания от новоосновения Съюз „импозантен кинобал с богата атракционна програма“. „Коксовете на прожекторите съскаха... Между многото почитатели на седмото изкуство Константинов засне и желаещи да участвуват в български филм“ – допълва картинката Васил Бакърджиев, заключавайки: „Голяма изненада предизвика за публиката прожектирането на заснетия филм. Хората наблюдаваха с удивление своите движения и усмивки на екрана“^[177]. Без да уточни нито кога, нито къде е била проведена инициативата!

„Човъка, който забрави Бога“



В. х. Гендовъ — режисьоръ и главен изпълнител

Жана Гендова — героинята на филма

Една от най драматичните сцени

Оператора на филма г. Хр. Константиновъ

СП. „НАШЕТО КИНО“ ПОМЕШВА ШАРЖА НА ХРИСТО КОНСТАНТИНОВ РЕДОМ С ТЕЗИ НА „ЗВЕЗДИТЕ“ ЖАНА И ВАСИЛ ГЕНДОВИ.

Но Христо Константинов е на „държавна служба“ до 1931 г., след това минава на „частна практика“. По поръчка на Комитета за въздигане храм-паметник-музей на Васил Левски в с. Къкрина заснема филма **„Прослава на Левски“** (1931), фиксирайки основните му кадри на 10 май 1931 г., когато бива тържествено открит и осветен от Баницкия епископ Максим първият у нас музей, посветен на Апостола.

В първите дни на 1932 г. сп. „Нашето кино“ го анонсира като „генерален представител“ на „всесветската кинематографическа фабрика – André Debrie – Paris“, предлагаща прожекционни апарати за „малки и големи театри“. От съобщението се разбира също, че „в началото на декември“ 1931 г. Константинов е бил във Виена и Берлин, откъдето се е снабдил с нов снимачен апарат на фирмата „Bell-Howell – Чикаго“, позволяващ направата на звукови снимки („Лихтон“) – „на открито и закрито“. Снабден с микрофон и „касетки за 300 м.“, той може „да се монтира върху всеки автомобил“. „Г. Константинов ни съобщава – завършва обявлението, – че най-късно към април ид. год. [1932] започва своя пръв говорещ български филм“.^[178]

За чуждестранни фирми и под режисурата на Йохан Розенблат (Йохан Розев) той заснема **„Момичето на природата“** (1933) и **„Бъдни вечер“** (1934)^[179]. Други два филма – игралните **„Страхил войвода“** (1938) и **„Те победиха“** (1940) – се раждат благодарение на сътрудничеството му с Йосип Новак. Хърватинът е техен режисьор и оператор, а българинът – асистент-оператор. „Милитаристичен“ е сюжетът и на **„Български орли“** (1941) на „Атлас филм“ и Борис Борозанов, за чийто оператор Христо Константинов бива посочен както от няколко публикации в печата, така и от Васил Гендов^[180]. Навярно Христо Константинов започва снимките, или има намерение да стори това, но сериозно заболяване не му позволява да довърши работата си – през 1940 г. той преминава в отвъдното...

ПЕТКО АТАНАСОВ ЧИРПАНЛИЕВ (1890 – 1952)

„За първи път Чирпанлиев се появява с образуването на дружество „Луна филм“ като ръководител на разни късометражни филми до появяването на режисьора Николай Ларин, когато започва да се проявява и като артист“^[181] – заявява Васил Гендов. Петко Чирпанлиев действително пристъпва в света на киното като курсист от школата на Ларин, покрай която взема участие и в четирите игрални филма, заснети от Акционерно дружество „Луна“: **„Лиляна“** (1921) на Димитър Панчев, недовършения **„Виновна ли**

е?“ (1921) на Ларин, **„Под старото небе“** (1922), където превъплъщава образа на Кънчо – отново под режисурата на белоемигранта, **„Момина скала“** (1923) на Борис Грезов, в който играе циганския старейшина Хюсеин.

През април 1928 г. е един от учредителите на „Паисий филм“ – заедно с Васил Пошев, Минко Балкански, Атанас Иванов и Франц Фут Егер, а когато през октомври фирмата открива своя филмова школа („кино-студия“), Петко Чирпанлиев е един от лекторите в нея – преподава „автомобилизъм, моторно дело и спорт“^[182]. Организатор е на снимките за филма **„Най-вярната стража“** (1929) – единствената завършена продукция на „Паисий филм“, бивайки дори посочван за негов режисьор. Покрай фирмата попада в полицейски донос (№ 23062 от 1929), който го охарактеризира като „авиатор в Божурище – добър българин“^[183]. И наистина – Чирпанлиев е офицер от ВВС.



ПЕТКО ЧИРПАНЛИЕВ – ПОРТРЕТ, КАДЪР ОТ ФИЛМА „ПОД ОРЛОВОТО ГНЕЗДО“ И В УНИФОРМА, СНИМАН ПРЕД ДВОРЕЦА В СОФИЯ ЗАЕДНО С АРМЕНСКИЯ АКТЬОР И КИНОРЕЖИСЬОР АРШАВИР ШАХАТУНИ.

По същото време Петко Чирпанлиев образува и оглавява (като председател) филмовата кооперация „Беке филм“, сред основателите на която са Минко Балкански (член на УС) и Васил Пошев. Български кооперативен филм продуцира игралния **„Под орловото гнездо“** (1930), чийто сценарист, режисьор и изпълнител на главната роля (тази на Ангел) е „професионалният авиатор“. По идея на постановчика една от малките роли във филма (тази на просяка) е поверена на пазарджиклията Спас Тотев – пионер на провинциалното българско кино.

„Г. Чирпанлиев е изработил майсторски сюжета – уверява в. „Мир“ на другия ден след премиерата, състояла се в кино „Роял“ на 7 юли 1930 – и с

голям похват изнася една естествена игра. Филмът е поучителен и навярно с своите качества ще намери добър прием у нас. След завършване на представлението задоволената публика приветствува бурно автора на новия български филм“^[184]. Относно пожеланието „Под орловото гнездо“ да намери „добър прием у нас“ свидетелства Васил Гендов: „Какъв е бил окончателният резултат и доколко Чирпанлиев е понесъл големи материални загуби в борбата си да създаде нов български филм, красноречиво говори фактът, че филмът е бил заложен в Дразмахленската популярна банка“^[185]. Тъкмо за кооперацията „Беке филм“ Минко Балкански заснема на 31.X.1930 г. мигове от „тържествата по сватбата на Царя“. Затова и не е много изненадващо, че в появилата се впоследствие върху екрана на „Ученическо кино“ кинохроника са били включени кадри от „Под орловото гнездо“ – заснети във връзка с царските празненства в село Шипка, ала представени за сцени от село Бачково!^[186]



СП. „КИНО-ИЗКУСТВО“ ПОСВЕЩАВА ЦЯЛО ФОЛИО НА ФИЛМА ПОД ОРЛОВОТО ГНЕЗДО (1930)

Васил Бакърджиев е единственият, който посочва Петко Чирпанлиев като един от учредителите на Съюза на българските филмови дейци^[187]. През 1945 г. този „добър българин“ се завръща в родното си село Шипка, поставяйки върху сцената на местното читалище „Светлина“ пиесата „Тревога“ на Орлин Василев, в която изпълнява и главната роля – на Витан Лазаров. Петко Чирпанлиев умира в родното си село.

КОНСТАНТИН КИСЬОВ И В. ЧОБАНОВ

Симеон Симеонов пък е единственият, който посочва в мемоарите си младия Константин Кисьов и В. Чобанов сред основателите на Съюза, подчертавайки, че те са останали „редовни членове“^[188]. Първият бива споменат (заедно с Владимир Стоянов) от Васил Гендов, който охарактеризира двамата като „помощници-оператори и лаборанти“ на „Сердика филм“ и Симеон Симеонов. От разказа на Гендов се узнава, че „дватамата млади лаборанти“ в „продължение на десет дена при непосилен труд и при най-неблагоприятни условия“ са успели „с едно упорито себеотрицание“ да промият целия негатив (3000 м.) на неговия филма „Земята гори“ (1937). „Резултатът беше отличен“ – признава режисьорът.^[189]

За В. Чобанов не успях да открия никакви сведения.

***Забележка:** Всички фотографии на основателите на СБФД са от фотоархива на Българската национална филмотека, любезно предоставени за ползване на сп. КИНО от г-жа Мариана Ангелова.*

Цитатите от информационните източници, отбелязани в библиографията със звездичка (), са според:*

*1. 20-томния алманах „Сборник материали из историята на българското кино, поместени в периодичния печат, излизал в България през периода 1890 г. до 9.IX.1944 г.“ (Пловдив, 1976 – 1978), чиито съставители са **Костадин Костов** и **Магда Костова** (Портфейл БНФ);*

*2. „Летопис за дейността на Съюза на българските филмови дейци, отразена в българския периодичен печат за периода от 1944 – до 1960 година“, изготвен от **Костадин Костов** в периода април 1985 – май 1987 г. в Пловдив и дарен лично от него на СБФД, където този еднотомен труд грижливо се съхранява.*

Бележки под линия:

^[11] Симеонов, Симеон. А. Възпоменания в 16 кадъра/секунда. Мемоари. – Киноизкуство, № 10, 1960, с. 37 – 38.

^[12] Темпо, г. I, № 2, 1.VI.1933, с. 7.

^[13] Из живота на филмовите дейтели. – Слово, г. XIII, № 3624, 26.VI.1934, с. 4.

^[14] Хроника. Софийски сензационен театър. – в. „Нова Комедия“, г. II, № 29, 9.IX.1921, с. 4; Хроника. – в. „Нова Комедия“, г. II, № 36, 25.XI.1921, с. 4.

^[15] Вие питате – ние отговаряме. – Екран, г. I, № 4, 1936, с. 2.

^[16] **Кърджиков, Петър**. Български игрални филми. Том 1/1915 – 1948. София, ДИ „Д-р Петър Берон“, 1987, с. 248.

^[17] Юг (Пловдив), г. II, № 87, 27.I.1919, с. 2.

^[18] **С. Я.** Кинематографа у нас. – Развигор, г. II, № 85, 30.IX.1922, с. 2.

^[19] **Иванов, Г.** Васил Гендов. – Кино-Изкуство, г. II, № 8, април 1928, с. 3.

^[10] **Странски, Н.** Новият български филм СВАТБА. – Народен театър, г. VII, № 124, 16.V.1943, с. 1.

^[11] **Гендов, Стефан**. Българският кино-театър и филм. От платнената барака „Гранд-биоскоп“ до днешните театрални сгради. Раждането на първия български филм. – Народен театър, г. VII., № 126–127, 29.VII.1943, с. 1.

^[12] В света на киното. Том 1. София, Народна просвета, 1983, с. 391.

^[13] **Странски, Н.** „Земята гори“ новият тонфилм на В. Гендов. – Народен театър, г. IV, № 57, 10.IX.1937, с. 4.

^[14] Народен театър, г. III, № 55, 23.VI.1937, с. 4.

^[15] Земяк, г. I, № 51, 19.I.1946, с. 2*.

^[16] Новото ръководство на Съюза на филмовите дейци. – Отечествен фронт, г. II, № 535, 5.VI.1946, с. 4*.

^[17] **Янакиев, Александър**. Българско кино. Енциклопедия А–Я. Личности и филми. София, Титра, 2000, с. 58; **Грозев, Александър**. Васил Гендов. В: Киното в България. Част I (1897–1956). София, Фабер, 2011, с. 257 – 270.

^[18] **Гендов, Васил**. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, Българска национална филмотека, Фабер, 2016, 376 с.

^[19] **Кърджиков, Петър**. Загадките и времената на „Българан е галант“. Кога, от кого, къде, как и защо е заснет първият български игрален филм? Какво знаем за него? София, Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2017, с. 112.

^[20] Александър Вазов [Биографична справка]. Портфейл БНФ, 3 с.; **Вазов, Александър**. Спомени. Портфейл БНФ, 9 с.; **Янакиев, Александър**. Синема.bg. 100 години филмов процес. Личности, филми, салони. София, Титра, 2003, с. 107 – 110.

^[21] **Босилков, Гр.** Най-новият български филм. – Филм, № 1, 1.I.1936, с. 2 – 3 (безплатно приложение към Литературен час, г. II, № 16, 1.I.1936); Филм, № 2, 8.I.1936, с. 2 (безплатно приложение към Литературен час, г. II, № 17, 8.I.1936).

^[22] **Кърджилев, Петър.** Кино „Пачев“. – Кино, септември 2023 – <https://spisaniekino.com/archive-kino/spisaniekino-septemvri-2023/%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE-%E2%80%9E%D0%BF%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%B2%E2%80%9D.html>.

^[23] **Янакиев, Александър.** Синема.bg. 100 години филмов процес. Личности, филми, салони. София, Титра, 2003, с. 110 – 130.

^[24] Раздвижване. – Илюстровано кино, г. I, № 20, 1937, с. 2*.

^[25] **Ф-в [Фичев], Ив[ан].** При Александър Вазов. – Кинопреглед, г. I, № 21, 4.VI.1937, с. 2.

^[26] Първата европейска продукция с български говор. – Илюстровано кино, г. I, № 15, 1937, с. 5*.

^[27] **Кърджилев, Петър.** Кино „Роял“. – Кино, декември 2023 – <https://spisaniekino.com/%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE-%E2%80%9E%D1%80%D0%BE%D1%8F%D0%BB%E2%80%9C.html>.

^[28] **Гендов, Васил.** Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, Българска национална филмотека, Фабер, 2016, с. 261.

^[29] „Хъшове“ на филм – обезсмъртяване на Вазов на екрана. – Илюстрована политика, г. I, № 13, 1938, с. 6*.

^[30] **Кърджилев, Петър.** 1938: „Великата Рилска пустиня“ – <https://bgkino.com/1938-%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B0-%D1%80%D0%B8%D0%BB%D1%81%D0%BA%D0%B0-%D0%BF%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%8F/>.

^[31] Нов български филм. Снимки в Пловдив. – Воля (Пловдив), г. IV, № 962, 2.VIII.1938, с. 2.

^[32] **Янакиев, Александър.** Синема.bg. 100 години филмов процес. Личности, филми, салони. София, Титра, 2003, с. 7.

^[33] **Кърджилев, Петър.** Български игрални филми. Том I. 1915 – 1948. София, Д-р Петър Берон, 1987, с. 179.

^[34] **Петков, Ст.** Театър „Комедия“. – Народен театър, г. VI, № 94, 24.IX.1940, с. 3.

^[35] Народен театър, г. VI, № 99, 28.I.1941, с. 4.

^[36] Културните работници на БРСДП се свикват на заседание. – Народ, г. I, № 27, 3.XI.1944, с. 2*.

^[37] Събранието на Камарата на културата. – Литературен фронт, г. I, № 42, 1.IX.1945, с. 4*.

^[38] Земяк, г. I, № 51, 19.I.1946, с. 2*.

^[39] Досиета на български кинематографисти преди 9.IX.1944. Васил Гендов V, Архив на БНФ.

[40] Новото ръководство на Съюза на филмовите дейци. – Отечествен фронт, г. II, № 535, 5.VI.1946, с. 4*.

[41] Развоят на филмовото дело у нас. – Празнични новини, г. II, № 97, 9.I.1947, с. 4*.

[42] **Фичев, Иван.** Раждаше се една нова кинематография. – Кино и време, № 5, 1973, с. 39.

[43] Изгрев, г. IV, № 977, 11.XII.1947, с. 4*.

[44] **Янакиев, Александър.** Синема.bg. 100 години филмов процес. Личности, филми, салони. София, Титра, 2003, с. 109.

[45] **Фичев, Иван.** Раждаше се една нова кинематография. – Кино и време, № 5, 1973, с. 39.

[46] **Кърджиков, Петър.** Съдбата на хроникално-документалния филм „Атентатът в „Света Неделя“ (1925) – <https://bgkino.com/library/%d1%81%d1%8a%d0%b4%d0%b1%d0%b0%d1%82%d0%b0-%d0%bd%d0%b0-%d1%85%d1%80%d0%be%d0%bd%d0%b8%d0%ba%d0%b0%d0%bb%d0%bd%d0%be-%d0%b4%d0%be%d0%ba%d1%83%d0%bc%d0%b5%d0%bd%d1%82%d0%b0%d0%bb%d0%bd%d0%b8%d1%8f-2/>.

[47] **Бакърджиев, Васил.** Филмография. – Кино и време, № 4, 1973, с. 123 – 130.

[48] **Гендов, Васил.** Трънливият път на българския филм 1910–1940. Мемоари. София, Българска национална филмотека, Фабер, 2016, с. 261.

[49] Мир, г. XXXI, № 7557, 2.IX.1925, с. 4.

[50] **Спасов, Росен.** Периодични печатни издания за кино в България (1913 – 1944). Хронология и типология (докторска дисертация). София, Институт за изследване на изкуствата при БАН, 2016, с. 157.

[51] **К.** Половин час при В. Н. Бакърджиев. Българският трик-филм. – Кино и мода, г. I, № 3, 1939, с. 3.

[52] **Иванов, Г[еорги].** Манияците отново на работа. Млади хора, пазете се от измама! – Нашето кино, г. VIII, № 159, 17.I.1931, с. 3.

[53] Вести. – Филмов преглед, г. I, № 1, 5.X.1929, с. 2.

[54] Кино „Учителска каса“ е открито през 1929 в салона на сградата на Учителската взаимоспомагателна каса (първата застрахователна кооперация в България, основана през 1903), чийто адрес по това време е ул. „Граф Игнатиев“ № 24 (площад „Славейков“ № 1). През 1930 киното преставя да съществува, но в салона му започва дейността си (в края на 1930 или началото на 1931) кино „Култура“, което от 1937 се премества в новопостроената на площад „Славейков“ № 11 „грандиозна“ сграда на касата, партерният етаж на която е проектиран като „голям салон за събрания и кинотеатър“. През 1941 кино „Култура“ е превърнато в специално място за прожектиране на „културни късометражни филми“. Просъществува до 1990. През 2018 е направен опит да бъде „възкресено“ – под същото наименование, но на друг адрес: ул. „Сан Стефано“ № 22 (срещу сградата на Българската национална телевизия).

[55] Кинопреглед, г. I, № 1, 25.XI.1936, с. 8; № 2, 2.XII.1936, с. 8; № 3, 12.XII.1936, с. 8; Екран, г. I, № 5, 1936, с. 2.

^[56] Репортажът „О, Добруджански край“ (1940) може да се види на

адрес: <https://www.youtube.com/watch?v=vyH7OltQHLw>.

^[57] „Пътят към победата“ (1948) – пълнометражен монтажен черно-бял филм, включващ кинокадри, заснети предимно от германски и руски оператори. Продукция на Филмовата служба при Министерство на народната отбрана. Ръководство и сценарен план – Пеню Христов, текст – Георги Караславов и Теню Стоянов, художествено оформление и монтаж – Васил Бакърджиев, музикално оформление – Н. Цонев и Георги Антонов, диктор – Петър Витанов. БНФ съхранява копие от филма – 7 части, без тон.

^[58] „Той не умира“ (1949) – пълнометражен (83 мин.) документален филм, заснет непосредствено след кончината на Георги Димитров, който издъхва на 2 юли 1949 в санаториума край селището Барвиха (Московска област). Тялото му бива балсамирано в Москва и пренесено с влак до София. Кинокамери на „Българска кинематография“ проследяват изпровождането на тленните останки на министър-председателя, посрещането им в България и поклонението пред тях, улавят всеки по-важен момент от величествената траурна церемония и полагането на „мумията“ на 10 юли в съградения скоростно за шест денонощия мавзолей. Тъкмо този заснет материал бива използван за направата на филма, завършен за 18 дни.

^[59] Американският филм, съветските майстори и ние. – Изгрев, г. V, № 1029, 13.II.1948, с. 4*.

^[60] Фичев, Иван. Раждаше се една нова кинематография. – Кино и време, № 5, 1973, с. 39.

^[61] Бакърджиев, Васил. Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Портфейл БНФ – 693а/86 П (Мемоари, I част), с. 291.

^[62] Бакърджиев, Васил. Киноизкуството е било смисъл на целия ми живот... (Откъси от неиздадената мемоарна книга). – Кино и време, № 4, 1973, с. 93 – 122.

^[63] В мемоарите си „С фотоапарат и кинокамера – в служба на живота и борбата (спомени)“ Минко Балкански сам уверява: „Снех... филмовия очерк „Генерал Колев“ (с. 120) и „същата година самостоятелно снимах с камерата погребението на царица Елеонора“ (с. 113).

^[64] Ген. Иван Колев (1863 – 1917) е български кавалерийски офицер, наричан „бащата на българската конница“. Роден е в бесарабското с. Бановка, разположено на 25 км. източно от Болград, където получава основното си образование, след което завършва Болградската гимназия. Доброволец е в Сръбско-българска война (1885), през 1887 г. завършва Военното училище, служи в Пловдив, през 1894 се дипломира във Военната академия в Торино. Участва в още три войни: Балканската (1912 – 1913) – отговаря за укрепения пункт Ямбол, изпълнява длъжността началник-щаб на Трета армия; Междусъюзническата (1913), след която поема командването на Лейбгвардейския конен полк; Първата световна (1914 – 1918) – един от освободителите на Добруджа... Вече генерал-майор, той командва 1-ва конна дивизия, която за 4 месеца през втората половина на 1916 изминава почти 1000 км., помитайки всичко по пътя си. По това време е награден с германски железен кръст „За храброст“, връчен му лично от германския фелдмаршал Аугуст фон Макензен – главнокомандващ съюзническите войски на Балканите. От 10 март 1917 г. ген. Колев поема командването на останалата в Добруджа самостоятелна българска армия. За времето на 30-годишната си

служба той ползвал едва 7 месеца отпуск и това се отразява на здравето му. През май заминава на лечение във виенски санаториум, на 28 юли е произведен в чин генерал-лейтенант, умира на другия ден! В началото на август тленните му останки са пренесени и погребани с военни почести в София. В БНФ се съхранява репортажът „Погребението на Генерал Лейтенант Иван Колев – Инспектор на конницата и командующ 1-а конна дивизия“ (3,50 мин.). Заснети вероятно от австрийски оператор, кинокадрите показват изнасянето на ковчега с мъртвото тяло на генерала от голяма църква, полагането му в катафалка и неговото пренасяне през центъра на Виена – акт, съпътстван от тържествена и многолюдна процесия, предвождана от военния министър на Австро-Унгария и включваща висши и нисши австрийски военни, чуждестранни офицери, военни аташета, дипломати... Възможно е Минко Балкански да е отразил погребалната церемония у нас – Иван Колев е положен в Софийските гробища, до вечното жилище на ген. Константин Жостов, след отслужването на заупокойна литургия в съборната черква „Св. Неделя“.

^[65] Мир, г. XXXII, № 7919, 22.XI.1926, с. 2; Зора, г. VIII, № 2221, 24.XI.1926, с. 2; № 2222, 25.XI.1926, с. 3; № 2223, 26.XI.1926, с. 2.

^[66] Балкански, Минко. С фотоапарат и кинокамера – в служба на живота и борбата (спомени). – Кино и време, № 8, 1974, с. 120.

^[67] Кино-Изкуство, г. II, № 8, април 1928, с. 5; № 11, септември 1928, с. 8; № 13, октомври 1928, с. 10; № 14, 18 ноември 1928, с. 10; № 15–16, декември 1928, с. 15.

^[68] Балкански, М[инко]. Няколко бележки върху манипулирането с филмите. – Кино-Изкуство, г. II, № 8, април 1928, с. 6; Манипулацията с филмите. – № 9 – 10, май 1928, с. 11; Манипулацията с филмите. – № 11, септември 1928, с. 5–6; Манипулацията с филмите. – № 13, октомври 1928, с. 9; Манипулацията с филмите. – № 15 – 16, декември 1928, с. 15.

^[69] ЦДА, ф. 177К, оп. 2, а. е. 205, л. 85.

^[70] Цар Борис III сключва брак с италианската принцеса Джована (Йоана) Савойска, дъщеря на италианския крал Виктор Емануил III, на 25 октомври 1930 г. в италианския град Асизи. Оттам младоженците се отправят към България с кораб до Бургас. На пристанището духовници даряват царицата с православна икона, която тя носи със себе си до края на своя живот. На 31 октомври царското семейство влиза в София през специално въздигната на „Лъвов мост“ триумфална арка. Същия ден в софийската катедрала „Св. Александър Невски“ е извършен втори венчален обред – специална церемония, която завършва с тържествен молебен и литургия.

^[71] Най-новото. – Нашето кино, г. VII, № 155, 7.XI.1930, с. 9.

^[72] Темпо, г. I, № 2, 1.VI.1933, с. 7.

^[73] Симеонов, Симеон. А. Възпоменания в 16 кадъра/секунда. Мемоари. – Киноизкуство, № 10, 1960, с. 37 – 38.

^[74] Из живота на филмовите деятели. – Слово, г. XIII, № 3624, 26.VI.1934, с. 4.

- ^[75] **Александров, А**[ександър]. Българският научно-популярен филм преди 9 септември 1944 година. – Киноработник, № 4, 1979, с. 38.
- ^[76] Мир, г. XXXIX, № 9984, 23.X.1933, с. 2; № 9985, 24.X.1933, с. 2; № 9986, 25.X.1933, с. 2; № 9987, 26.X.1933, с. 2; № 9988, 27.X.1933, с. 2; Зора, г. XV, № 4293, 25.X.1933, с. 3; № 4294, 26.X.1933, с. 4; № 4295, 27.X.1933, с. 3; ; № 4296, 28.X.1933, с. 3; № 4297, 29.X.1933, с. 4; № 4298, 30.X.1933, с. 4.
- ^[77] **Балкански, Минко**. С фотоапарат и кинокамера – в служба на живота и борбата (спомени). – Кино и време, № 8, 1974, с. 120.
- ^[78] Разни. – Мир, г. XL, № 10147, 11.V.1934, с. 2.
- ^[79] **Балкански, Минко**. С фотоапарат и кинокамера – в служба на живота и борбата (спомени). – Кино и време, № 8, 1974, с. 110 – 120.
- ^[80] **Гендов, Васил**. Трънливият път на българския филм 1910–1940. Мемоари. София, Българска национална филмотека, Фабер, 2016, с. 169.
- ^[81] ЦДА, ф. 177К, оп. 2, а. е. 142, л. 320, 320г.
- ^[82] ЦДА, ф. 177К, оп. 2, а. е. 205, л. 166.
- ^[83] Филмът „Сърцето на България“ (1929) може да бъде видян на следния адрес: <https://www.facebook.com/pernikmunicipality/videos/%D1%81%D1%8A%D1%80%D1%86%D0%B5%D1%82%D0%BE-%D0%BD%D0%B0-%D0%B1%D1%8A%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F/1893804027419074/>.
- ^[84] **Кърджилев, Петър**. Златният век и киното. – Портал Култура, 13.II.2023 (<https://kultura.bg/web/%d0%b7%d0%bb%d0%b0%d1%82%d0%bd%d0%b8%d1%8f%d1%82-%d0%b2%d0%b5%d0%ba-%d0%b8-%d0%ba%d0%b8%d0%bd%d0%be%d1%82%d0%be/>).
- ^[85] Хроника. Филма сърдцето в България. – Литературен глас, г. II, № 51, 30.XI.1930, с. 6.
- ^[86] Български курортен филм. – Пряпорец, г. XXXIII, № 22, 31.V.1931, с. 3.
- ^[87] Защо се забави втория брой на „Темпо“? – Темпо, г. I, № 2, 1.VI.1933, с. 2.
- ^[88] Темпо, г. I, № 2, 1.VI.1933, с. 7.
- ^[89] Любопитна подробност е фактът, че премиерите на „След пожара над Русия“ и „Улични божества“ са в един и същ ден – 23.IX.1929. Борис Грежов уверява, че след показ на неговия филм е напуснал бързо кино „Одеон“, отправяйки се към „Модерен театър“, за да изрази уважението си към своя приятел Васил Гендов.
- ^[90] **Грозев, Александър**. Борис Грежов. В: Киното в България. Част I (1897 – 1956). София, Фабер, 2011, с. 271 – 290.
- ^[91] **Гендов, Васил**. Трънливият път на българския филм 1910–1940. Мемоари. София, Българска национална филмотека, Фабер, 2016, с. 168 – 169.

- ^[92] Пак там, с. 168.
- ^[93] Борба (Пловдив), г. VII, № 1823, 25.V.1927, с. 1.
- ^[94] Мир, г. XXXIII, № 8078, 7.VI.1927, с. 2.
- ^[95] Най-новото. – Нашето кино, г. VII, № 155, 7.XI.1930, с. 9.
- ^[96] Два български филма. Кога ще се прожектират? – Юг (Пловдив), г. XVII, № 4980, 19.VIII.1935, с. 2; Пловдив и панаира на филм. – Юг (Пловдив), г. XVII, № 4989, 30.VIII.1935, с. 2; Хроника. – Юг (Пловдив), г. XVII, № 4990, 31.VIII.1935, с. 2; Пловдив и Розовата долина на филм. – Юг (Пловдив), г. XVII, № 4917, 3.VI.1935, с. 2; Пловдив на тонфилм, смет от Борис Грежов. – Пловдив, г. I, № 3, 1936, с. 1.
- ^[97] **Янакиев, Александър**. Българско кино. Енциклопедия А–Я. Личности и филми. София, Титра, 2000, с. 68.
- ^[98] **Грежов, Борис**. В света на мечтите и... изпитанията. – Кино и време, № 2–3, 1972, с. 126 – 164; **Грежов, Борис**. В света на мечтите и... изпитанията. Мемоари. Портфейл БНФ, с. 55.
- ^[99] Първи български конкурс за културно-пропаганден филм от България. – Кинопреглед, г. I, № 19, 14.V.1937, с. 6.
- ^[100] Допълнителни сведения по обявления от редакцията на „Кинопреглед“ конкурс за сценарий за голям български културен филм. – Кинопреглед, г. I, № 20, 29.V.1937, с. 10.
- ^[101] Конкурса за най-изчерпателна и най-кратка критика на филма „Луи Пастър“. – Кинопреглед, г. I, № 21, 4.VI.1937, с. 8.
- ^[102] **Александров, Александър**. Документално кино 1910–1944. – Киноработник, 1979, № 5, с. 22.
- ^[103] **Иванова, Димитрина**. Кинохрониката на Фондация „Българско дело“. – Кино и време, № 27, 1989, с. 149.
- ^[104] Филмът „Цар Борис III Обединител“ (1943) може да бъде видян на адрес: <https://dvoretz-vrana.bg/%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BE/%D1%86%D0%B0%D1%80%D1%8C-%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%8A-iii-%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%8A-%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC/>.
- ^[105] Мир, г. XLIX, № 12915, 13.IX.1943, с. 2.
- ^[106] **Фичев, Иван**. Раждаше се една нова кинематография. – Кино и време, № 5, 1973, с. 37.
- ^[107] Нашето кино, г. X, № 2, 3.II.1934, с. 2.
- ^[108] **Петров-син, Стефан**. В памет на Стефан Петров. – Кино и време, № 21, 1983, с. 268.
- ^[109] Най-новото. – Нашето кино, г. VII, № 155, 7.XI.1930, с. 9.
- ^[110] Темпо, г. I, № 2, 1.VI.1933, с. 7.

[111] Из живота на филмовите деятели. – Слово, г. XIII, № 3624, 26.VI.1934, с. 4.

[112] Петров-син, Стефан. В памет на Стефан Петров. – Кино и време, № 21, 1983, с. 268 – 271.

[113] Най-новото. – Нашето кино, г. VII, № 155, 7.XI.1930, с. 9.

[114] Според тогавашната терминология „филмодавци“ са онези български вносители (търговци) на филми от чужбина, които не притежават собствени киносалони, а разпространяват чуждестранните заглавия по родните екрани чрез отдаването им под наем срещу заплащане и за определен период от време.

[115] Филм, г. I, № 4, 15.IX.1930, с. 11.

[116] Нашето кино, г. VII, № 152, 4.IX.1930, с. 11.

[117] Кърджилов, Петър. Кинописецът на София. Животът и времената на филмовия оператор Симеон Симеонов (1911 – 1965) – <https://kinoto-gradat.obache.bg/kinopisetsat-na-sofiya-zhivotat-i-vremenata-na-filmoviya-operator-simeon-simeonov-1911-1965/>.

[118] Бакърджиев, Васил. Филмография. – Кино и време, № 4, 1973, с. 123 – 130.

[119] ЦДА, ф. 177К, оп. 2, а. е. 1472, л. 274.

[120] Симеонов, Симеон. Кратка автобиография и трудова дейност на Симеон Александров Симеонов, оператор. Портфейл БНФ, София, 14.I.1948, с. 1.

[121] ЦДА, ф. 177К, оп. 2, а. е. 1472, л. 274.

[122] Симеонов, Симеон. А. Възпоменания в 16 кадъра/секунда. Мемоари. – Киноизкуство, № 8, 1960, с. 37 – 42; № 9, 1960, с. 43 – 47; № 10, 1960, с. 35 – 38.

[123] Симеонов, Симеон. Кратка автобиография и трудова дейност на Симеон Александров Симеонов, оператор. Портфейл БНФ, София, 14.I.1948, с. 1.

[124] Пошев, Васил. Писмо до началника на Държавния киноархив. Портфейл БНФ, № 114, София, 30.V.1960, с. 12.

[125] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, БНФ – Фабер, 2016, с. 174 – 175.

[126] ЦДА, ф. 177К, оп. 2, а. е. 205, л. 88г.

[127] ЦДА, ф. 177К, оп. 2, а. е. 205, л. 85.

[128] Пошев, Васил. Писмо до началника на Държавния киноархив. Портфейл БНФ, № 114, София, 30.V.1960, с. 4.

[129] ЦДА, ф. 177К, оп. 2, а. е. 205, л. 156.

- [130] **Константинов, Хр[исто]. К.** „Паисий-филм“ и неговата школа. – Нашето кино, г. VI, № 121, 13.III.1929, с. 8.
- [131] **Пошев, Васил.** Писмо до началника на Държавния киноархив. Портфейл БНФ, № 114, София, 30.V.1960, с. 3.
- [132] Пак там, с. 8.
- [133] Отговорът на „Паисий-филм“. – Нашето кино, г. VI, № 122, 29.III.1929, с. 8.
- [134] **Гендов, Васил.** Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, БНФ – Фабер, 2016, с. 264.
- [135] Новини и съобщения. „Под орловото гнездо“. – Мир, г. XXXVI, № 9000, 8.VII.1930, с. 2; **Пан. Кар.** Под Орловото гнездо. – Нашето кино, г. VII, № 150, 24.VII.1930, с. 5 – 6.
- [136] **Гендов, Васил.** Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, БНФ – Фабер, 2016, с. 273 – 274.
- [137] ЦДА, ф. 177К, оп. 2, а. е. 205, л. 88–89.
- [138] **Пошев, Васил.** Писмо до началника на Държавния киноархив. Портфейл БНФ, № 114, София, 30.V.1960, с. 11.
- [139] Зора, г. XVII, № 4872, 25.IX.1935, с. 5.
- [140] **Гендов, Васил.** Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, БНФ – Фабер, 2016, с. 324.
- [141] **Печорин**[Георги Райчев]. Родно филмово изкуство. – Поход, г. VIII, № 70–71, 9.XII.1941, с. 4.
- [142] Събранието на Камарата на културата. – Литературен фронт, г. I, № 42, 1.IX.1945, с. 4*.
- [143] Новото ръководство на Съюза на филмовите дейци. – Отечествен фронт, г. II, № 535, 5.VI.1946, с. 4*.
- [144] **Иванов-Бертолд, Петър.** Проблеми на българското кино. – Народ, г. XXVIII, № 1036, 1.III.1948, с. 4*.
- [145] **Фичев, Иван.** Раждаше се една нова кинематография. – Кино и време, № 5, 1973, с. 39.
- [146] **Гендов, Васил.** Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, БНФ – Фабер, 2016, с. 263.
- [147] **Бакърджиев, Васил.** Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Мемоари. Портфейл БНФ, № 693/86 п, с. 139.
- [148] **Симеонов, Симеон. А.** Възпоменания в 16 кадъра/секунда. Мемоари. – Киноизкуство, № 10, 1960, с. 37 – 38.

- ^[149] **Иванова, Димитрина.** Кинохрониката на Фондация „Българско дело“. Кино и време, № 27, 1989, с. 150 – 151.
- ^[150] **Василев, Г[еорги].** Един час при филмовия режисьор Новак. Воля (Пловдив), № 1672, 19.XII.1940, с. 2.
- ^[151] Закон за кинематографията. – Кино и време, № 5, 1973, с. 10.
- ^[152] **Гендов, Васил.** Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, БНФ – Фабер, 2016, с. 262 – 263.
- ^[153] **Янакиев, Александър.** Българско кино. Енциклопедия А–Я. Личности и филми. София, Титра, 2000, с. 140 – 141.
- ^[154] Коварната принцеса Турандот. – Нашето кино, г. II, № 36, 25.II.1925, с. 7.
- ^[155] **Янакиев, Александър.** Синема.bg. 100 години филмов процес. Личности, филми, салони. София, Титра, 2003, с. 258.
- ^[156] Нашето кино, г. I, № 13, 1924, с. 4*.
- ^[157] **Гендов, Васил.** Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, БНФ – Фабер, 2016, с. 118 – 119.
- ^[158] Пак там, с. 190 – 191.
- ^[159] **Грозев, Александър.** Христо Константинов. В: Киното в България. Част I (1897 – 1956). София, Фабер, 2011, с. 311 – 318.
- ^[160] **Кърджилов, Петър.** Хроникално-документалните филми на Държавния ученически кинематограф. – Кино и време, № 21, 1983, с. 26 – 61.
- ^[161] **Кърджилов, Петър.** Фотографията може и да се движи (Христо Константинов – бащата на българското научнопопулярно кино) – Медиа свят, август 2004, с. 36 – 37.
- ^[162] **Кърджилов, Петър.** Съдбата на хроникално-документалния филм „Атентатът в „Света Неделя“ (1925) – <https://bgkino.com/library/%d1%81%d1%8a%d0%b4%d0%b1%d0%b0%d1%82%d0%b0-%d0%bd%d0%b0-%d1%85%d1%80%d0%be%d0%bd%d0%b8%d0%ba%d0%b0%d0%bb%d0%bd%d0%be-%d0%b4%d0%be%d0%ba%d1%83%d0%bc%d0%b5%d0%bd%d1%82%d0%b0%d0%bb%d0%bd%d0%b8%d1%8f-2/>.
- ^[163] **Кърджилов, Петър.** Цели три филма за Земетресението’1928 – <https://bgkino.com/%d1%86%d0%b5%d0%bb%d0%b8-%d1%82%d1%80%d0%b8-%d1%84%d0%b8%d0%bb%d0%bc%d0%b0-%d0%b7%d0%b0-%d0%b7%d0%b5%d0%bc%d0%b5%d1%82%d1%80%d0%b5%d1%81%d0%b5%d0%bd%d0%b8%d0%b5%d1%82%d0%be1928/>.
- ^[164] Най-новото. – Нашето кино, г. VII, № 155, 7.XI.1930, с. 9.
- ^[165] Новостите на киното. – Нашето кино, г. V, № 110, 6.X.1928, с. 2.

^[166] Нашето кино, г. V, № 113, 18.XI.1928, с. 8.

^[167] Дадена премия на наш техник-оператор. – Кино, г. II, № 40, 22.VI.1929, с. 5.

^[168] Българско филмово производство. Васил Гендов снима нов филм. – Нашето кино, г. VI, № 126, 15.V.1929, с. 3.

^[169] Густав Фрьолих ще се ожени за българка. – Нашето кино, г. VI, № 123, 14.III.1929, с. 8.

^[170] Държавната кино-лаборатория. – Нашето кино, г. VI, № 123, 14.III.1929, с. 9.

^[171] Новостите на киното. – Нашето кино, г. VI, № 126, 15.V.1929, с. 2.

^[172] Оператора Хр. Константинов с своя апарат. – Нашето кино, г. IV, № 97-100, 1.I.1928, с. 28; Нашето кино, г. V, № 113, 18.XI.1928, с. 8; г. VI, № 128, 6.VI.1929, с. 3; г. VI, № 138, 12.XII.1929, с. 7; „Момичето на природата“. Първият български битов 100% говорещ и музикален тонфилм. Снет от френската филмова къща „Минерва“ филм в Париж. – Темпо, г. I, № 3, 23.VI.1933, с. 3.

^[173] Г-н Христо Константинов ни предава. – Кино, г. I, № 15, 8.X.1927, с. 2 [специален брой за „Човекът, който забрави Бога“]; Не всякога малкото е незначително! – Кино, г. I, № 28-29, април 1928, с. 6*; Кино, г. III, № 47, 30.X.1929, с. 18 [отворено писмо на Христо Константинов до Пантелей Карасимеонов по повод на филма „Улични божества“]; Филмът „Сърдцето на България“. – Лъч, г. I, № 286, 22.XI.1929, с. 3*.

^[174] „Паисий-филм“ и неговата школа. – Нашето кино, г. VI, № 121, 13.III.1929, с. 8.

^[175] Симеонов, Симеон. А. Възпоменания в 16 кадъра/секунда. Мемоари. – Киноизкуство, № 10, 1960, с. 37 – 38.

^[176] Бакърджиев, Васил. Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Мемоари. Портфейл БНФ, № 693/86 п, с. 139.

^[177] Бакърджиев, Васил. Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Мемоари. Портфейл БНФ, № 693/86 п, с. 137 – 139.

^[178] Най-новото. – Нашето кино, г. VIII, № 168, 1.I.1932, с. 10.

^[179] Кърджилов, Петър. Нови данни за стари филми и за техните създатели
- <https://bgkino.com/library/%d0%bd%d0%be%d0%b2%d0%b8-%d0%b4%d0%b0%d0%bd%d0%bd%d0%b8-%d0%b7%d0%b0-%d1%81%d1%82%d0%b0%d1%80%d0%b8-%d1%84%d0%b8%d0%bb%d0%bc%d0%b8-%d0%b8-%d0%b7%d0%b0-%d1%82%d0%b5%d1%85%d0%bd%d0%b8%d1%82%d0%b5-%d1%81/>.

^[180] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, БНФ – Фабер, 2016, с. 345.

^[181] Пак там, с. 176.

^[182] Пошев, Васил. Писмо до началника на Държавния киноархив. Портфейл БНФ, № 114, София, 30.V.1960, с. 4.

^[183] ЦДА, ф. 177К, оп. 2, а. е. 205, л. 85.

^[184] Новини и съобщения. „Под орловото гнездо“. – Мир, г. XXXVI, № 9000, 8.VII.1930, с. 2.

^[185] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, БНФ – Фабер, 2016, с. 273 – 274.

^[186] Иванов, Георги. Царските тържества на филм. Село Бачково, „Под орловото гнездо“ и Балабанов Никола. – Филм, тон и музика, г. I, № 7, 1.XII.1930, с. 3 – 4.

^[187] Бакърджиев, Васил. Случки, спомени и преживелици около нашето кино. Мемоари. Портфейл БНФ, № 693/86 п, с. 139.

^[188] Симеонов, Симеон. А. Възпоменания в 16 кадъра/секунда. Мемоари. – Киноизкуство, № 10, 1960, с. 37 – 38.

^[189] Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм 1910 – 1940. Мемоари. София, БНФ – Фабер, 2016, с. 329 – 330.





АРИСТОТЕЛОВИТЕ ТЕАТРАЛНИ КОНСТИТУЕНТИ И КОДИРАНОТО В ТЯХ ДВИЖЕНИЕ

БОЯН КРАЧОЛОВ

Този текст има за цел да своди определени концепции от философията на Аристотел с възгледите му за театралния спектакъл, които той залага в своята „Поетика“. Макар и подобно начинание да изисква немалък обем, началото му, струва ми се, все пак трябва да бъде положено – и се надявам, че чрез подобно действие още повече ще се утвърди пресечното поле на театралното и философското.

Свеждането на толкова обемен и мащабен философски труд, какъвто представлява достигналия до нас Аристотелов корпус, до няколко основни принципи, още повече, превеждането на същите тези принципи на разбираем за театралните дейци език, представлява рискова и нелека задача. За целта държа предварително да направя уговорката, че ще разглеждам проявленията на съответния принцип единствено като приложими в театрален дискурс. В този смисъл правилното им артикулиране – и разбиране – е от първостепенна важност.



АРИСТОТЕЛ – СТАТУЯ В АТИНА

Поради тези причини в първата част на тази статия, при кристализирането на основния, според мен, принцип, ще се ограничи до позоваването върху няколко от трудовете на древногръцкия философ, които считам за основни и необходими при работата върху него. Макар долуспоменатата концепция за движението да присъства – в различни вариации – както в Аналитиките, така и в „За душата“, все пак съм решил да се опра върху неговата „Физика“. Дотам, докдето театърът все пак се занимава с автономно светотворчество, с конструирането на отделна реалия, различаваща се от – но, същевременно с това, и сходна с – тази на гледащия, именно „Физика“ – опитът на Аристотел да структурира Космоса, да внесе ред в хаоса, според мен, най-пълно съответства на тази идея.

1. КОДОВЕТЕ НА АРИСТОТЕЛОВАТА ТРАГЕДИЙНА „ФОРМУЛА“. ЗА ПРИЧИНИТЕ НА ТЕХНИЯ ИЗБОР

В труда си „Що е философия“ Делъоз и Гатари артикулират философията като „дисциплината, която се състои в това, да се създават понятия“^[1]. Логично следва и заключението, че непознаването в дълбочина на понятията на даден философ говори за неразбиране не само на самите тях, а на цялостната му философия.

В този ред на мисли, когато в труда си „За поетическото изкуство“ Аристотел дестилира трагедията до шест основни елемента: „Всяка трагедия трябва да има шест съставни части, съобразно с които бива една или друга. Те са: фабула, характери, език, мисъл, зрелищна постановка и музикална страна“^[21], логично следват няколко въпроса. Защо точно тях? Какво прави точно *тези* елементи неотменни за наличието на това, което наричаме театър? Именно тези понятия, според мен, всъщност представляват специфичен театрален код – чието правилно разчитане представлява основно изискване към занимаващите се с театър. Преди изобщо да стигнем до нея обаче, трябва да се извърши определен труд по едно своеобразно актуализиране именно на тази понятийна система.



СТРАНИЦА ОТ АРАБСКИЯ ПРЕВОД НА ПОЕТИКАТА НА АРИСТОТЕЛ

Така формулирано, горното посочване веднага предпоставя две хипотези за избора на съответните елементи, всяка от които създава своя възможна посока пред настоящото изследване. И за верността на всяка от които биха могли да се открият съответни аргументи.

Първата се състои в това да приемем, че въпросното дестилиране е резултат от анализ, проведен от самия Аристотел, върху добрите текстове, написани до момента. Целта на този анализ, както следва, е била да отсее „работещите“ елементи от тези трагедии, тоест да разбере *защо* те *осъществяват* трагичното, да осмисли неговото *ставане* на база конкретни примери, а след това да синтезира и предаде необходимите елементи.

Втората, от своя страна, изисква да изберем една по-„Кантианска“ позиция – и да допуснем, че въпросните елементи се групират на база изначален първоизточник, който не се корени изцяло в създадената вече драматургия (в нея той намира единствено своите проявления) – а се съдържа някъде другаде *извън* – и, в определен смисъл, *преди* – тях. Тоест – изборът им е по някакъв начин предициран, поради факта, че това са неизбежни закономерности. В този случай дори не бихме могли да говорим за избор, за своего рода „отсяване“ – а за целенасочено изграждане на цялостен светови модел. Тоест ако изберем тази посока, то от нас ще се изисква първо артикулация на този цялостен светови модел, който съдържа в себе си и театралното (мислено все пак като миметично на този модел).

Или иначе казано, дилемата се състои в това дали споменатите аспекти са просто *налични* или *необходими*.

Така положена, изглежда, че втората възможност все пак предполага по-научен подход към предстоящия текст. Но това, само по себе си, не е достатъчен аргумент, за да бъде избрана точно тя.

В уводните думи на своята „Физика“, Аристотел твърди: „Тъй като при всяко изследване, при което са налице начала, причини и първоелементи, ние достигаем до знание и разбиране именно когато познаем тези последните (понеже сме уверени, че сме познали дадено нещо тъкмо когато сме познали неговите първопричини и първоначала и когато сме достигнали до първоелементите му), то очевидно е, че и в науката за природата най-напред трябва да се опитае да дадем определения за началата ѝ. Естественият път за това е от по-познатото и явното за нас към по-познатото и явното по природа, защото познатото нам не е това, което е безусловно

познато. Затова по необходимост трябва да пристъпим от онова, което е по-неявно по природа, ала за нас е по-ясно, към по-явното и по-познатото по природа. За нас по-очевидни и ясни са преди всичко слетите неща; едва когато ги разчленим, ние узнаваме впоследствие техните елементи и начала. Затова е редно да вървим от цялостите към отделните части...“.^[31]

От горепосочения цитат може да бъде направен следния извод – че единствено в случая, когато се засягат началата и първоизточниците, би могло да се говори за *познание*. Ако продължим тази логика, то това би означавало, че за да можем да говорим за същинско *разбиране* на елементите на Аристотеловото трагедийно, трябва да проследим началата, тоест *корените* на съответните елементи в другите философски творби на древния грък. Най-малкото това е нужно, защото определението на същите тези елементи в труда „За поетическото изкуство“ е сравнително оскъдно – както са например за зрелищната постановка и музикалната страна.

Но от горепосочения цитат може да бъде изведено и друго заключение – че съществува една специфична *трета* хипотеза относно избора на съответните елементи, която осъвместява в себе си предходните две, разрешавайки противоречията им. А именно: че *е бил* извършен анализ на високите постижения на древногръцкото драматургично изкуство, който анализ, в крайна сметка, е бил съобразяван с фундаменталните позиции в Аристотеловата философия. Тоест – че тези елементи са *налични по необходимост*, защото наличието им говори за конституирането на нещо много по-голямо.



КОСМОГРАФИЯ ГРАВЮРА ОТ ПИТЪР АПИЪН, 1524 Г., ИЗОБРАЗАВАЩА ХРИСТИАНСКАТА ПРЕДСТАВА ЗА АРИСТОТЕЛОВИЯ КОСМОС

Или иначе казано – без познания относно причините за избора на тези категории от Аристотел, без отчитане на вътрешната тяга, която го е довела до съответната селекция, не бихме могли да говорим за същинско *разбиране* на Аристотел. А за да можем да сводим театралното и философското у Аристотел, то трябва, на първо място, да можем да постигнем едно – поне задоволително – ниво на познаване на съответните територии.

Това изяснява и функцията на горната точка – да зададе необходимата теоретична рамка, да създаде отправен понятиен апарат, който да уточнява какво точно трябва да разбираме, когато говорим за музикалната страна на театралното, или за характерите например или за езика.

Но какво „кодират“ всъщност тези елементи?

2. ОСНОВНИ АРИСТОТЕЛОВИ ПРИНЦИПИ – ДВИЖЕНИЕ, ВЪЗМОЖНОСТ, РЕАЛНОСТ

Нуждата да придържаме настоящия текст в сферата на театралното изисква да изходим от един конкретен Аристотелов постулат, отнасящ се именно до възгледите му за трагедията – „... достатъчна е онази граница на обема, при която по вероятност или необходимост, при последователен развой на събитията, се постига преход от нещастие към щастие или от щастие към нещастие“.^[41]

Горепосоченият цитат се отнася до фабулата, или, иначе казано, до „състава на събитията“, посочен от древногръцкия философ като „най-важна“^[41] от съставните части на трагедията. Идеята за преход, за преместване от една точка към друга, всъщност препраща към основополагащ за философията му концепт – този за движението. В своята „Физика“, Аристотел твърди: „Защото всяко от първите [живите същества] има в себе си началото на движението и покая си...“^[41], както и „...трябва да положим в основата на нашето разсъждение тезата, че природните вещи – било всички, било някои от тях – са подвижни...“^[42]. Цялата му „Физика“ се основава на теорията за *вечното* движение – че винаги по необходимост има движение, от съграждане към разрушаване, че всички процеси във Вселената са основани именно върху едно вечно движение.

Полагането на един от най-съществените за Аристотеловата философия принципи в (според него) най-важната за трагедията част, логично отново ни отвежда до извода, че театралните му възгледи не трябва да бъдат мислени като нещо отделно, обособено, а като елемент от цялостния му философски корпус, от цялото му светоусещане. В конструирания от древния грък мисловен механизъм театърът има своя точно определена роля. Самата театралност притежава особени характеристики – тя, макар изкуствено създадена, всъщност подражава на действителността, на природата и нейните закони – което по аналогия води до извода, че тя трябва да съдържа и да се подчинява на тези закони. Следователно разбирането, прилагането и свободното боравене с основните принципи на тази реалия, дори когато привидно влизат в конфликт с фиксираните му постулати, отнасящи се до трагедията, трябва да бъде схващано като работа именно с Аристотелови кодове.

Артикулирането на идеята за движение обаче налага и дефинирането на два основни Аристотелови модуса – възможност и действителност.

Според „Метафизика“ на Аристотел, „възможност се нарича, първо, началото на движението или изменението, което е в нещо друго или [е в самия предмет] като друго“

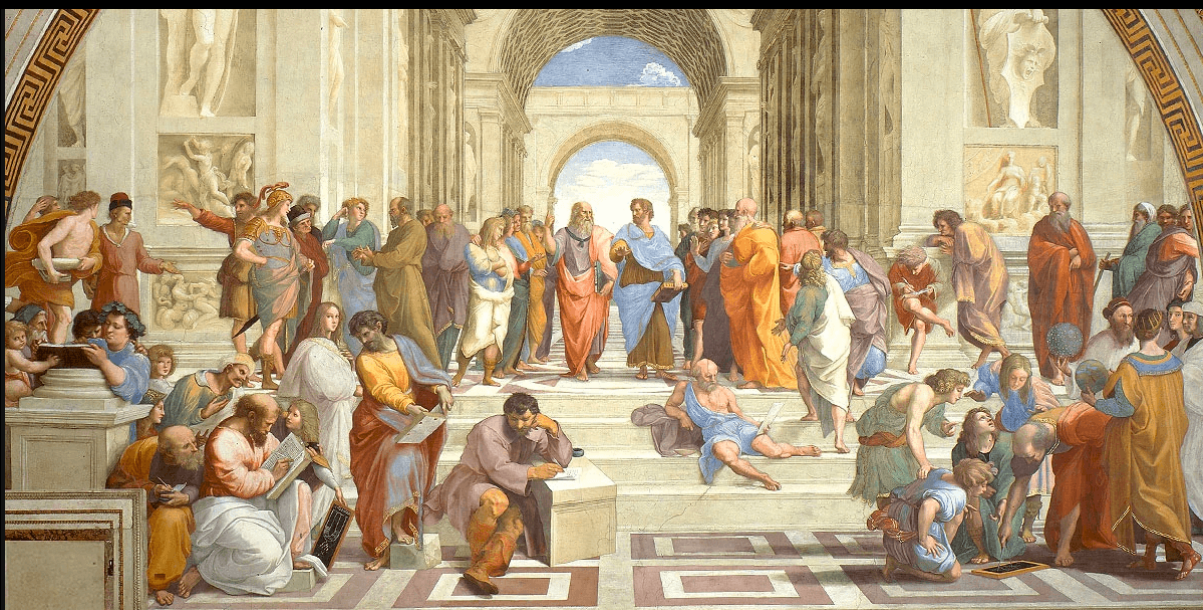
представлява също така началото на движението или изменението, протичащи от нещо друго, тоест външно на самия предмет; когато нещата завършват успешно, както и „всички онези свойства, благодарение на които [нещата] изобщо не изпитват въздействие към по-лошото или пък остават неизменни, или [поне] са трудно променливи“^[19]. От друга страна, действителността, съществуващото, е плод на движението – осъществяването на съществуващото във възможност като такова^[10] – тоест *движението* към тази възможност е прекратено. И тук той добавя едно много съществено допълнение към теорията си за движението – то е несвършено.^[11]

3. РАЗКОДИРАНЕТО: ДОКАЗВАНЕ ДВИЖЕНИЕТО В АРИСТОТЕЛОВИТЕ ТЕАТРАЛНИ ЕЛЕМЕНТИ

За да докажа, че шестте Аристотелови елемента на театралното са такива *по необходимост* – и, съответно, за да мога да актуализирам тези понятия, то би следвало да докажа наличието на движение във всеки един от тях. Трябва, също така, да направя уговорката, че връзката между движението и **фабулата** вече беше изяснена в началото на предишната част.

Следващият елемент, в който движението трябва да бъде идентифицирано, са **характерите**. „Според характерите си хората се окачествяват, а според действията си са щастливи или не. Следователно те не действат, за да изобразят характери, а получават характери чрез действията си“^[12] твърди философът. И още: „Първото и най-важното е да бъдат благородни... Второто е съобразността... Третото е правдоподобие... Четвъртото е последователността“^[13]. На пръв поглед природата на „характерите“ изглежда статична и непроменлива. Макар и взаимовръзката между действие и характер да е, донякъде, постановена – героите „получават характери чрез действията си“, тоест персонажите биват охарактеризирани спрямо действията – или движенията си, но, все пак, техният *характер* е именно отправната точка, *поради която* те извършват въпросните действия.

По тази логика следва въпроса – вродени или *придобити* са тези характери, които провокират движението? Ако са вродени, то те, значи, могат да бъдат мислени като *статични*. Ако са придобити, тогава те са обект на движение.



РАФЕЛО, АТИНСКА ШКОЛА, ФРЕСКА ВАТИКАНА, 1510 – 1511 г.

Тъй като Аристотел вече е позиционирал театралното изкуство като миметично, тоест *подражателно*^[14], а характерите са причислени като *обект* на подражание^[15], то, след като се подражава на *хора*, може би отговорът на горния въпрос трябва да се потърси в етическите трудове на древния елин.

В своята „Никомахова етика“ той пише: „... добродетелите не възникват в нас нито естествено, нито противоестествено, а за нас е естествено да ги придобиваме и усъвършенстваме нравствено. Освен това първоначално получаваме присъщите ни по природа неща във възможност, а едва след това ги осъществяваме в действителност... добродетелите обаче получаваме едва след като действително сме постъпили добродетелно, както е и в останалите изкусности, защото нещата, които трябва да се научим да правим, научаваме *докато* ги правим“^[16] (курсивът – мой). Следователно характерите също трябва да бъдат мислени като симптоматични на *движението* – защото те, освен че го причиняват, търпят и неговото въздействие.

Аристотел артикулира пряка взаимовръзка между **речта** и **мисълта** – „Към областта на мисълта пък причисляваме всичко, което трябва да бъде дело на словото“^[17]. В глави 20 и 21 от труда си той разяснява определените граматични и синтактични норми в езика, продължаващи, по някакъв начин, сходните разсъждения от „За тълкуването“. В глава 22 могат да се открият негови препоръки към езика – „Достойнство на речта е да бъде ясна, без да

бъде ниска“^[181], както и „величествена и издигната над баналността е тази, която си служи с необичайни думи“^[191]. Като необичайност той визира метафората, като впоследствие твърди и, че „да създаваш добри метафори значи да виждаш приликата“.^[201]

Тук искам да отбележа една специфична неточност в превода на проф. Александър Ничев. Употребените в немския и английския превод на „Поетика“-та са, както следва – „Sprachgestaltung“^[211] и „style“^[221], съответно „езиково устройство“ и „стил“. Причината да посоча това объркване е, че „език“, още повече, що се отнася до Аристотел, представлява изключително широка и обща категория. А тук той говори за специфично *устройство* на езика, което да го разграничи от ежедневно говорене.

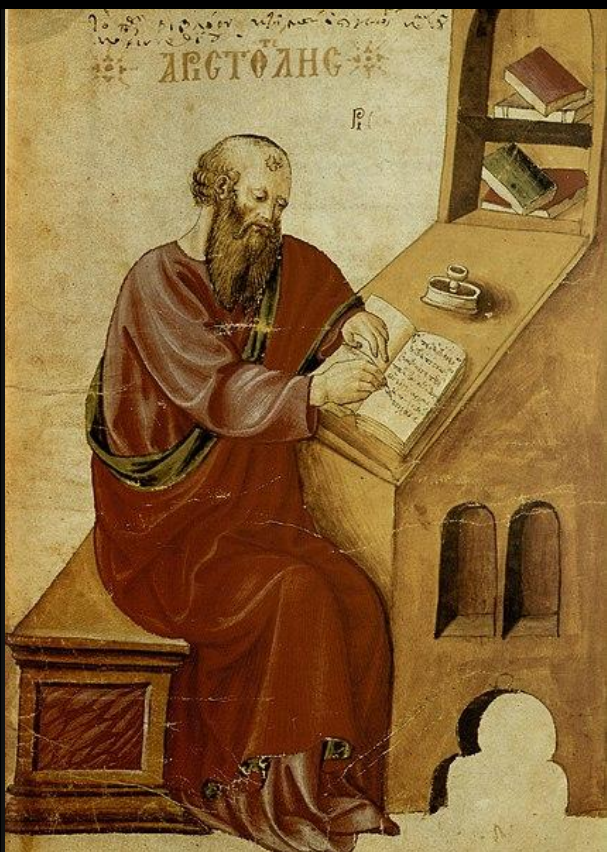
„Нека реториката бъде способност да откриваме при всеки случай онова, което може да *убеди*“^[231], постулира той в своята „Реторика“. И тук вече можем да говорим за първа проява на движението – макар и тази проява да не е у говорещия. Тя е у слушащия, тоест у *възприемащия*. Дотам, докдето реториката е ораторско изкуство, изкуство на майсторско владение на езика, то, чрез правилната аргументация – както защитава и впоследствие философът в този си труд – говорещият може да *убеди* слушащия. В убеждаването вече е налично някакво действие, *движение* – от състоянието на неубеденост към това на убедеността. Поради тази причина, твърди той, реториката е изцяло публично изкуство – независимо дали се отнася до съдебна, политическа или театрална ситуация.

Тази смислова позиция е затвърдена и в „За душата“, в частта, отнасяща се до гласа – „Наистина, не всеки издаван от живото същество звук е глас, както казахме (понеже и езикът може да произведе звук например при кашлянето), а удрящото трябва да е звучащо и звукът да е свързан с някаква *представа*“^[241] (курсивът – мой). Някаква *представа* – ще рече, способност за *въображение*. Тоест – речта, говоримата такава, е не просто съвкупност от граматически правила и норми, а съдържа в себе си един неизречен „договор“ между определена група хора, що се отнася до *означаването* на съвкупностите от звуци. *Въображението* говори за способност на хората тези определени съвкупности от *звуци* да извикват прилежащите им *образи*. Което, от друга страна, говори и за движение на душата, тъй като „сетивното възприятие... представлява движение и претърпяване на въздействие; защото се смята за някакво изменение“^[251], а тя самата е „сетивна“^[261]. И, съответно, колкото по-богат език бива употребяван, толкова по-силно ще бъде въздействието му върху гледащия.

Сега трябва да бъде проверено и дали езикът може да говори за движение на извършващия съответния речеви акт.

Тъй като речта *означава, реферира* нещо извън самата себе си – тя никога *не е* сама по себе си – вече беше утвърдено, че тя представлява форма на обществен договор – то следователно, ако нещото, което тя *реферира*, търпи изменение – сиреч, извършва или търпи някакво движение – речта *също* би трябвало да го реферира. Това движение би могло да е както *извън* говорещия, така и *вътре* в него – „звуките в речта са знаци за афекциите в душата, а техни знаци на свой ред са писмената“^[27]. Следователно, за да произведе реч, душата на изричащия *също извършва* движение. Също така, с оглед на корекциите, които упоменах, мащаба на съответните душевни движения трябва да се *изрази* и в *стила* на езика.

Поради вече споменатата взаимовръзка между **речта** и **мисълта**, би следвало, че е възможно да заключим, че ако речта е *белег* на мисълта, ако мисълта я *произвежда*, то, ако откриваме движение в речта, то би трябвало на първо място да бъде открито в *мисълта*. Но какъв точно вид движение представлява мисълта? Мисълта е действие на ума. Аристотел разграничава „съзерцаващия целта“^[28] ум, който не води до реални действия, от действията такъв. Той позиционира стремежът и умът като своего рода движещи човека. Но това, *към което* човек се стреми, е същинският двигател на душата му. Съобразно определена цел умът съизмерва, предполага, допуска, пропуска – или, иначе казано, извършва движения с мисълта си. Впоследствие, впрочем, именно тази Аристотелова парадигма бива заложена в методологията на Константин Сергеевич Станиславски за работата на актьора.



АРИСТОТЕЛ НА СВОЕТО ПИСАЛИЩЕ, 1457 г., МИНИАТЮРА ОТ РЪКОПИС ТЕКСТОВЕ НА ФИЛОСОФА, ВИЕНА

Малко е казано за **зрелищната постановка** в „За поетическото изкуство“ – с оглед на факта, че за нея „е по-важно изкуството на театралния декоратор, отколкото на поета“^[291]. Тоест за Аристотел тя стои извън сферата на текста – територията-зачатък на трагедийното. Тя е предимно свързана с фактическото *представление*, докато в случая именно текстуалното е обектът на философското изследване. По-нататък си позволява да спомене за грешката на един драматург, Каркин: „неговият Амфиарай излиза от храм, който зрителят не вижда, и при постановката си драмата пропаднала“^[291]. Въз основа на този провал, той си позволява да впише, че, по време на писането на трагедията, „поетът трябва да си ги представя [фабулите] колкото се може по-живо, защото така, виждайки всичко съвсем ясно, като да се намира сред самите извършвани събития, той би намирал подходящото“^[291].

Какво следва да разбираме под зрелищна постановка?

Съобразно древногръцкия контекст, в който е бил разположен автора, според мен това понятие трябва да обозначава съвкупността от мизансцен, костюмография, сценография – и, не на последно място – изработка на маските. Но как се отнася така формулирано понятието спрямо движението?

Бих искал да използвам момента, за да посоча още една – според мен – неточност в превода на проф. Александър Ничев. В него той упоменава „зрелищната постановка е наистина *увлекателна*“^[32] (курсивът – мой), като поставям акцента върху литературността на термина „увлекателност“. Преводите на немски и английски твърдят нещо малко по-различно, а именно: „постановката наистина има огромно въздействие върху чувствата“^[33], а на английски – „постановката може да бъде емоционално привлекателна“^[34].

Терминът „увлекателност“ наистина имплицира подобни усещания като гореописаните, но, опасявам се, не е достатъчно *конкретен*. За сметка на това формулировки като „въздействие върху чувствата“ могат по-правилно да ни насочат към верния път, що се отнася до индикирането на движение. Именно в коригирания превод се крие и разковничето на съответния термин. Синхронът, хармонията между правилен мизансцен, ефектни костюми и сценография, както и добре направени (за да сме верни на времето на текста) маски, може да *въздейства* върху емоционалния регистър на гледащия, да *придвижи* душата му. Защото „виждаме само защото сетивният орган претърпява въздействие“^[35], като по този начин – както и чрез езика – се работи и върху *въображението* на гледащия, придвижва го, кара го да се припознае в – и да се сроди с – гледаното, като по този начин пътят му към катарзиса бива улеснен.

Сходна е ситуацията, що се отнася до **музикалната страна** на трагедията. Тя отново е строго сценичен аспект, също както и зрелищната постановка, и, също като нея, отново цели да въздейства върху въображението. Първо, както до този момент – нека се опитаме да дефинираме това, което Аристотел полага като „музика“.

Причината за подобен опит за дефиниция е, че предзададеното определение в „Поетиката“ е прекалено кратко – и, според мен, не дава множество сведения относно същинския възглед на Аристотел за музикалното присъствие в трагедията. То, съответно, гласи: „От останалите части петата, музикалната страна, е най-важното сред украшенията...“^[36].



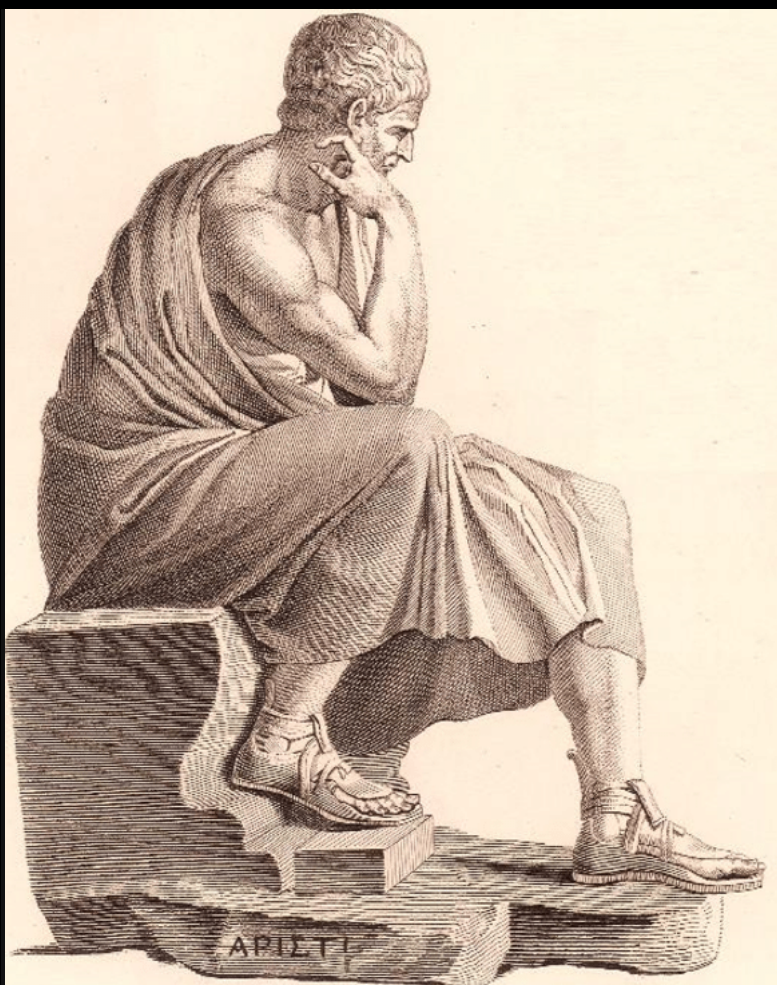
АРИСТОТЕЛ ДО БЮСТА НА ОМИР, РЕМБРАНД, 1653 г., МАСЛО 143.5 x 136.5 cm

По-задълбочен поглед върху значението на музиката той предлага в друг свой труд „Политика“: „Не е лесно да се определи какво е музиката, нито защо трябва да се занимаваме с нея – дали за игра и отмора, както е със съня и пиенето... Или трябва по-скоро да приемем, че музиката някак влече към добродетел... Или (и тази трета възможност трябва да добавим към споменатите) музиката е някак полезна за прекарване на времето и духовното развитие“^[371]. И още: „да видим дали музиката не влияе на характера и на душата. Това би било очевидно, ако чрез нея добивахме определени нравствени качества. А че тя оформя характера, е ясно от много неща...“^[381]. Както и „За възпитанието трябва да се използват най-етическите ладове, а при слушане на други изпълнители да се използват и практическите, и вдъхващите ентузиазъм ладове. Чувството, което в някои души е особено силно, е налице и във всички останали и разликата е само в по-голямата или по-малка сила на състраданието, страха и ентузиазма. Някои са силно обхванати от чувството за обладаност, но виждаме, че ако слушат свещените песни, извеждащи душата от състояние на обладаност, идват на себе си като хора, намерили лек и очистване. Неизбежно

преживяват същото и изпитващите състрадание, страх и всякакви чувства, доколкото това е налице при всеки, и всички изпитват едно очистване и приятно облекчение. Също и очистващите песни доставят едно безвредно удоволствие на хората. Затова трябва да предоставим тези ладове и мелодии на актьорите, изпълняващи музика в театъра“^[139]

Музиката според Аристотел, подобно на упоменатото в главата, посветена на фабулата, трябва да бъде ползвана като механизъм за въздействие върху възприемащия я. Тоест тя, както и трагедията, трябва да бъдат мислени в съответствие с *целта*. А именно – облагородяването на характерите на слушащите и превръщането им в по-добри хора. Тоест музиката е отново мислима в съответствие с *движението* – тя помага на възприемащия я да извърши движение, преход от една точка към друга. Но тя следва да служи и за маркер на движението, което извършва душата на персонажа – придава му мащаб, непостижим от другите смъртни. По този начин следва да допринесе за специфичното издигане на героя – намек за това, че поради диапазона на душевните си движения той бива сроден с божествата, докато гледащите биват *причастени* към това негово сродяване. И чрез това си причастяване, чрез извършването на подобни движения от самите тях, вдъхновени от сценичното действие, те също могат да бъдат пречистени.

Логично следва въпросът – но *кое* у възприемащия всъщност извършва движението? Това не би могло да е физическото му тяло, тъй като той, в повечето случаи, е физически пасивен. В този случай отговорът би трябвало да е *душата* му. Движението не е външно проявимо – то е *вътрешно*. „Сетивното възприятие, както беше казано, представлява движение и претърпяване на въздействие; защото се смята за някакво изменение“^[140]



АРИСТОТЕЛ, 384 – 322 г. пр. хр.

Музиката е лишена от материалност – не е предмет, нито пък тяло, няма органи. Тя е ефимерна – и като такава е директно сводима с душата. Но, въпреки всичко, според Аристотел тя, макар и съществен сам по себе си елемент, в модуса на театралното има единствено периферно значение. Тя цели да доуплътни, да довърши това, което е немислимо без актьорите. Именно движението бива „кодирано“ от тези шест театрални елемента, постулирани от Аристотел. Всеки един от тях служи като негова симптоматика, като своеобразен сеизмограф, който трябва да отчита всяка една промяна, всяко едно усилване или намаляване на движението – на тази вътрешна тяга, фундаментална за добрия – според Аристотеловите критерии – драматургичен текст. Именно движението е това, което приковава гледащия, което задържа взора, слуха, вниманието и въображението му.

В този смисъл „указанията“ на Аристотел трябва да бъдат четени като указания за конструиране на едно цялостно *движение* от драматурга – което, за да е именно цялостно, трябва да успее да се промъкне, да се

пропие във всеки един елемент от театралното. Именно чрез този анализ той успява рационално да позиционира и да конкретизира театралното, като по този начин го измъкне от хаоса, от безпорядъка, в който всяко изкуство често бива заплашено да хлътне – от което целят да го предпазят тези въведени критерии.

Бележки под линия:

^[11] Делъоз, Жил и Гатари, Феликс. Що е философия, прев. Росен Русев, София: Критика и хуманизъм, 1995, с. 12.

^[12] Аристотел. За поетическото изкуство, прев. проф. Ал. Ничев, София: Софи-Р, 1993, с. 73.

^[13] Аристотел. Физика, II, 184a10-24, прев. проф. Ц. Бояджиев, София: Захарий Стоянов, 2012, с. 15.

^[14] Аристотел. За поетическото изкуство, с. 76.

^[15] Ibid, с. 73.

^[16] Аристотел. Физика, II, 193a13-16, с. 53.

^[17] Ibid, 185a13-15, с. 17.

^[18] Аристотел. Метафизика, 1019a16-17, прев. И. Христов, Н. Гочев, София: Сонм, 2000, с. 101.

^[19] Ibid, 1019a19-30.

^[10] Аристотел. Физика, II, 201a10-12, с. 93.

^[11] Аристотел. Метафизика, 1048b30-31, с. 182.

^[12] Аристотел. За поетическото изкуство, с. 73.

^[13] Ibid, с. 83.

^[14] Ibid, с. 67.

^[15] Ibid, с. 73.

^[16] Аристотел. Никомахова етика, 1103a26-36, прев. проф. Цочо Бояджиев, София: Захарий Стоянов, 2022.

^[17] Аристотел. За поетическото изкуство, с. 88.

^[18] Ibid, с. 92.

^[19] Ibid, с. 92.

^[20] Ibid, с. 93.

^[21] Aristotle. Werke in Deutscher Übersetzung 05. Poetik, 1450b13, Übersetzung Arbogast Schmitt, Berlin: Verlag, 2008, с. 11.

^[22] Aristotle. Poetics, 1450b13, transl. Anthony Kenny, Oxford: Oxford University Press, 2013, с. 68.

^[23] Аристотел. Реторика, прев. проф. д-р Александър Ничев, София: Софи-Р, 1993, с. 45.

^[24] Аристотел. За душата, 420b28-31, с. 86 – 87.

^[25] Ibid, 416a32-34, с. 69.

^[26] Ibid, 414a13, с. 59.

^[27] Аристотел. За тълкуването, 16a4-5, I, Органон, прев. Иван Христов, София: Захарий Стоянов, 2008, с. 85.

^[28] Аристотел. За душата, 433a15-16.

^[29] Аристотел. За поетическото изкуство, с. 75.



МНОГО ЗДРАВЕ ИМАТЕ ОТ АЛЕН ДЕЛОН

ИРИНА ИВАНОВА

В ПАМЕТ НА ИВАН ИВАНОВ, „КАПРИЗЕН ЕДИН ТАКЪВ, ШАШКЪНИН“*

Само веднъж съм се срещала лично със сините му очи – някъде в края на 1998 г., когато бях още студентка по кинознание в НАТФИЗ. От списание „Кино“ ни бяха поръчали – на мен и още няколко колеги – да направим серия кратки интервюта в чест на 60-годишния юбилей на незабравимата Невена Коканова. Доколкото си спомням, трябваше да поразпитахме няколко известни български актьори за общи спомени с Коканова, послания за нея или нещо подобно. Бинго! – паднаха ми се Стефан Данаилов и Иван Иванов. Със Стефан Данаилов срещата мина делово, за около 20 минути в кафенето на Народния театър, той се бе подготвил, знаеше точно какво иска да каже и да разкаже. С Иван Иванов седяхме около час в някакво барче, пихме бира лежерно – той, напрегнато – аз (все пак – Иван Иванов, нали разбирате), говорихме за Невена Коканова, за актьорството, за киното и накрая той доста се посмя на напълно нелепия ми напън на всяка цена аз да платя сметката. Бога ми, държах се доста глупаво и неадекватно тогава!



С ВАНЯ ЦВЕТКОВА ВЪВ ФИЛМА КОМБИНА (1982, РЕЖИСЬОР НИКОЛА РУДАРОВ)

Истината е, че Иван Иванов не бе звезда на моето поколение, а по-скоро на това на моите родители. Разбира се, бях гледала „Всичко е любов“ (1979, реж. Борислав Шаралиев) още като ученичка, а после наваксах и с „Комбина“ (1982, реж. Никола Рударов), „Лавина“ (1982, реж. Ирина Акташева, Христо Писков), „Романтична история“ (1985, реж. Милен Николов), както и с телевизионния сериал „Нощем с белите коне“ (1984, реж. Зако Хеския). Бях чела и слушала много за характера му, за влюбените фенки, от които той обаче въобще не се интересувал, защото съвсем не се изживявал като плейбой и сексимвол и след 1983 г. в живота и в сърцето му имало място само за една жена – неговата собствена, актрисата Петя Силянова. Някои вероятно ще кажат, че ролята му на сексимвол се преекспонира и обезценява актьорския му талант, актьорските му постижения и прочие. Все едно, в киното личната харизма на актьора не може да се отдели от таланта, от професионалното майсторство! Кой е този, който може да ги раздели? А и защо да го прави?

Когато започнах да пиша настоящия текст, се оказа, че изброените по-горе филми бяха поизбледнели в паметта ми, подобно на вече протрити джинси, забравени в някой ъгъл на гардероба. Наложих се да ги изгледам пак и го направих с удоволствие и любопитство, защото, ако перифразирам

известната будистка мъдрост за реката, човек никога не гледа два пъти един и същ филм. И аз не видях същите филми, които бях гледала преди повече от двайсет години. Някои сцени бяха станали дори шокиращо неприемливи – например всички онези с шамарите на жени, но за това после. Някои проблеми от битово естество бяха изчезнали – в съвременния живот те просто вече не съществуваха, край. Някои дрехи и аксесоари пък – например на Вас и Съни в „Комбина“ – не само, че не бяха остарели, но отново бяха станали дори суперактуални, благодарение на страстта по всичко винтидж.



МЕЧТАТЕЛИ (1987, РЕЖИСЬОР ИВАН АНДОНОВ)

Ще излъжа, ако кажа, че „Всичко е любов“, „Лавина“, „Комбина“ са любимите ми български филми. И все пак сега ги видях по напълно нов начин – очарователно-патетични, малко схематични, наивни и непохватни, но пък заредени с ентузиазъм да „разбият“ традиционните за соц киното ни „панелни“ сюжети, да бъдат зрителски, жанрови, западни, американски... Да, американски филми made in BG.

Нека сравнението, което направих по-горе, с чифта протрити джинси да не звучи грубо. Винаги съм асоциирала Иван Иванов с това – с чифт джинси. Джинсите като символ на западния мъж, така да се каже – архетипа на каубоя. Понеже емблематичните персонажи на Иван Иванов са все момчета с джинси, осемдесетарски каубои отсам Желязната завеса – малко хулигани,

антигерои, улични типове, лоши момчета (или „добри“, ако взаимстваме влаганото от Скорсезе в израза „добри момчета“), сурови, невъзпитани, „шашкъни“, които са принудени сами да се справят с живота. Мъжки момчета, по които момичетата си губят ума и като награда задължително отнасят по някой и друг здрав шамар. Радост от „Всичко е любов“ удря шамар на Албена (Янина Кашева), Вас от „Комбина“ удря шамар на Съни (Ваня Цветкова), Кондора от „Романтична история“ удря шамар на Жана (Ирен Кривошиева)... Честно казано, днес тези шамари правят доста силно впечатление. Понеже си присъстват толкова естествено във всеки филм, че веднага ти минава през ума, че най-вероятно си е било съвсем в реда на нещата гаджето ти да ти забие един, а ти просто да гледаш тъжно, държейки дланта си върху удареното място. Киното запечатва тези неща с неумолима конкретика. Мумифицира и времето, и нравите – няма мърдане.



ЗА ГОСПОЖИЦАТА И НЕЙНАТА МЪЖКА КОМПАНИЯ

(1983, РЕЖИСЬОР ИВАН ДОБЧЕВ)

На мъжете във филмите Иван Иванов раздава юмруци. Понякога и получава такива. Умее и двете, а това не важи за всеки български актьор от 80-те. Подобни сцени му отиват. Може би защото наистина е тренирал джудо, не си ги измисля движенията. Както френската звезда Жан-Пол Белмондо

винаги си остава и малко боксьор, освен актьор, и това, боксьорското, е част от харизмата му. Много пъти съм чувала и чела да сравняват Иван Иванов с Ален Делон – заради сините му очи и заради ролите му на уличен самурай вероятно. Затова и избрах за заглавие на текста си тази реплика – тя е от филма „Комбина“ и е нещо като парола, която персонажът на Иван Иванов, Христо/Вас, използва, за да даде знак на управителя на едно панаирджийско стрелбище кой го изпраща. „Много здраве имаш от Ален Делон“ – казва Вас на жената на управителя и после стреля (и май че улучва целта, печелейки нещо си). Аз обаче откривам в него едновременно по нещо и от Делон, и от Белмондо.

Иван Иванов става актьор не съвсем по каналния ред. Първо учи в механотехникум и хич не е отличник, после работи като радист на софийското летище, междувременно тренира джудо. Вече е на двайсет и три, когато кандидатства за първи път в НАТФИЗ, женен е за първата си съпруга и имат син. В Академията го приема проф. Димитрина Гюрова и още като студент му дава ролята на Сатин в „На дъното“ по Максим Горки – пиеса, която се превръща в настолна за него. Иван Иванов е студент в трети курс, когато режисьорът Борислав Шаралиев го взима за ролята на Радо във филма „Всичко е любов“. Останалото наистина е история. Радо се превръща в нещо като „кръстник“ на актьорското амплоа на Иван Иванов. За добро и за лошо. Прочетох някъде, че самият Иван най-много си харесва не ролите на „шашкъните“, които го превърнаха в звезда, а тази на доктора в минисериала „Гори, гори, огънче“ (1994, реж. Румяна Петкова).



ВСИЧКО Е ЛЮБОВ (1979, РЕЖИСЬОР БОРИСЛАВ ШАРАЛИЕВ)

Иван Иванов бяга от театъра още като съвсем млад актьор и отдава живота си на киното. Обича киното, сцената никога не му липсва. „Аз съм човек на простия, категоричен жест, който съдържа в себе си всичко“ – обяснява той защо киното е неговата територия. Въпреки бързия си и огромен успех, въпреки влюбената в него цяла България през 80-те, въпреки безупречната си репутация, необичайната липса на жълти информации, споделяни тук-там през годините, пошушнати и дочути, въпреки щастливата си дългогодишна любов, върху него все пак пада отчасти сянката на трагичния герой. Защото какво е трагичният герой, ако не някой, който е непрекъснато на нож със собствената си съдба. За Иван Иванов съдбата отрежда следното: едва десет години след стартирането на кариерата му, точно когато е безапелационна национална звезда и е в разцвета на актьорските си сили, България, както и цяла Източна Европа, е връхлетяна от вятъра на

промяната – политическа, социална, институционална, всякаква. Уволненията на щатните актьори от киноцентъра през 90-те, парализираното държавно филмопроизводство доведоха актьорите от това поколение до необходимостта да работят каквото и да е, където и да е, за да се издържат и да издържат. Особено онези от тях, които не пожелаха да се обвържат с кресливи политически лозунги. Съдбата на поколението на прехода – когато отново имаха възможността да работят, за много от актьорите от това поколение вече бе твърде късно. Иван Иванов снима и през 90-те, и през първите 20 години на XXI век, макар и все по-рядко и по-рядко, вероятно и заради сериозната диагноза, която му е поставена. Снима се и в малки роли в холивудски продукции, не обича да ги коментира. Оттегля се в село Оборище, където двамата със съпругата му имат къща, и започва да пише книги – проза, поезия. В някои от последните си интервюта заявява, че не иска да се идентифицира само с актьорската професия. Гледа на себе си като на човек, който се занимава с Живота. Със самия Живот.



„Зимата лекува есента.

Пролетта лекува зимата.

Лятото лекува пролетта.

Не записвай! А помни.

И предай го...”

Автор на това своеобразно хайку е той, Иван Иванов. Ще помним и ще предадем, обещаваме! И нека звучи лекомислено, но лично аз ще помня и ще предам и още нещо – колко много, колко адски много отиват на неговите герои – бегълци и аутсайдери, лузъри и играчи – джинсите и тишъртите, ризите с навити ръкави, авиаторските очила и сините му очи! Напук на всичко и всички – и тогава, и сега.



* Както сам се определя в интервю от 2009 г. за вестник
Монитор, <https://petarpetrov.blogspot.com/2009/02/7-2009.html>.





© Любомир Младенов

БЪЛГАРСКОТО КИНО. А СЕГА НАКЪДЕ? РАЗГОВОР С РОСИЦА ВЪЛКАНОВА

ТЕОДОРА СТОИЛОВА-ДОНЧЕВА

ДА ТЪРСЯТ ПРИЧИНИТЕ ЗА СВОИТЕ ПРОБЛЕМИ ПЪРВО В СЕБЕ СИ

Росица Вълканова е сред най-успешните български продуценти. Завършва кинорежисура в НАТФИЗ, в класа на проф. Христо Христов, с асистенти Георги Дюлгеров и Младен Киселов, а след реформите в българското кино се насочва към продуцирането на филми. Посещава няколко 6 месечни курса по филмопроизводство в Лондон и Берлин, като стипендиант на Британски Съвет и на Програмата NIPKOW. Посещава интензивен курс за обучение на Media Business School (Любек'98). От 1997 г. е член на Асоциация на филмовите продуценти. От 2002 г. е член на Европейската Филмова Академия. Член на редица селекционни комисии в НФЦ, БНТ, СФФ, както и на международни фестивални журита (Висбаден, Карлови Вари, Батуми, Кипър, София, Сан Себастьян, Скопие и др.). От създаването на фирмата „КЛАС“ през 1995 г., произведените от нея филми, сред които „Търпението на камъка“ (1998), реж. Костадин Бонев; „Обърната елха“ (2006), реж. Иван Черкелов и Васил Живков; „Подслон“ (2010), реж. Драгомир Шолев; „Безбог“ (2016), реж. Ралица Петрова и други, се радват на признание от най-престижните международни и национални

фестивали, а филмът „Писмо до Америка“ (2001), реж. Иглика Трифонова, култов сред българските емигранти, е сред първите филми произведени след 1990 г. и посрещнат с голям интерес от българските зрители. Един от най-значимите документални филми в българското посттоталитарно документално кино „Опит за биография на лицето Х“ (2015), реж. Васил Живков, също е продуциран от нея. Заглавията на филмите, в които е копродуцент, включват „Аферим!“ (2015), реж. Раду Жуде; „Живот“ (2023), реж. Зеки Демиркубуз. Не бих пропуснала да отбележа, че публичният стил на Росица Вълканова се отличава с безкомпромисна откровеност.

Тя е сред първите, към които се обръщаме, когато говорим за наболените проблеми в българското кино, заради забележителния ѝ опит като продуцент, който познава ситуациите и в други европейски държави и най-вече и защото има какво да каже!



СНИМКА: © ЛЮБОМИР МЛАДЕНОВ

Роси, благодаря ти, че се согласи да поговорим на страниците на сп. КИНО. Мисля, че когато има проблеми е важно да се говори. А проблеми има! Както е добре известно, в последните (вече) години са блокирани голяма част от сесиите за филми с бюджет над 600 000 лева и одобрените за финансиране сценарии не могат да бъдат превърнати във филми. Освен

всички останали загуби, по този начин редица професионалисти от сферата на киното стоят без работа – режисьори, оператори, сценографи, художници и т.н., те не могат да упражняват професиите си в нормален ритъм. Това е положение, в което няма печеливши. Самата ти си потърпевша, имаш одобрен за финансиране проект с режисьор Драгомир Шолев, но сесията, на която сте спечелили финансиране, е блокирана. Как стигнахме дотук?

Благодаря за поканата, за вниманието и за желанието ви проблемите да се обсъждат. Подейства ми ободряващо, че някой все още иска да разисква по темата, че не всички са отчаяни, омерзени и уморени като мен. Как стигнахме дотук? Ако тръгнем да анализираме „анатомията на това падане“ ще се получи сериал... Ако питате защо се обжалват резултатите от сесиите – надали има някъде конкурс, след който всички да са доволни от резултатите и право на недоволните е да обжалват резултата, ако претенциите им са основателни (за което се произнася съда). Нашите ЗФИ и особено ППЗФИ са пълни с неясноти, противоречия, неразписани процедури, както и процедури разписани, но абсурдни, спрямо обичайните филмови практики и спрямо здравия разум. Това дава безкрайни възможности за обжалване на почти всяка заповед на директора на ИА НФЦ. Да, ние с Драго сме потърпевши, не се радваме, че сесията, на която се класирахме е блокирана, притеснени сме много всъщност, но как бих могла да виня за това Галя Тонева, след като съдът е определил жалбата ѝ като основателна? Ако трябва да виня някого за това състояние на нещата, това са авторите на този миш-маш, сегашния ППЗФИ, слабите юристи разписвали текстовете, както и нашите колеги, които самонадеяно наложиха своите доста едностранчиви виждания, но за най-виновни считам политиците, които с лека ръка решаваха (и решиха) какъв да е законът и правилникът, без с нищо да са доказали, че имат капацитет и компетенции да вземат такова важно решение... Румънските, унгарските, нидерландските, датските закони и регламенти за кино – в тях бързо ще откриете каквото ви интересува, процедурите са прости, те са разписани изчерпателно и категорично, в тях всичко е ясно. Това е истинската „превенция“ срещу обжалвания и блокирани сесии – добър закон, ясни и справедливи правила. Нашият закон и правилник са толкова зле разписани, че нито се четат, нито се разбират, нито вършат работа... Питала съм за това юристи, защо е така – такава била нашата законотворческа школа... по модел на съветската... Но онази „школа“ не е имала за цел законите да помагат на хората, да ги защитават, да градят ред и справедливост, а да са оправдание и защита на конкретни идеологически интереси. Цялата ни правораздавателна система е

жертва на тази „школа“ и, неслучайно, все по-често чуваме призови (и протести) да се променят съществуващите закони, защото хората постепенно схващат, че нормативната уредба е сбъркана и, че спазването на закона, без законът да е добър, обезсмисля предназначението на всеки закон. В нашите кинаджийски среди, повечето хора не се интересуват от закона и правилника в неговата цялост, те просто искат да работят. Нищо по-нормално от това, но когато възникне проблем, повечето колеги отказват да търсят причината и съдят за ситуацията по последствията. Сегашното ни положение е следствие, а причините са други. Може би някои колеги ще си спомнят за десетките срещи, писма, кръгли маси, спорове и т.н., когато предупреждавахме^[1], че ако не се преработят и доработят нормативните текстове, ни очакват непрестанни обжалвания и блокиране на сесии. Имаше искане за вето на проекта за изменение на ЗФИ, подписано от 350 кинаджии, но президентът Румен Радев го остави без отговор, по много неуважителен начин, без аргументи. Между подписалите имаше творци и личности, чиито имена ще се помнят доста по-дълго от имената на политиците, прокарали закона. После и за проекта на ППЗФИ много говорихме и писахме за цената, която ще се наложи да платим, ако бъдат приети тези толкова сбъркани текстове – е, плащаме я^[2]. Пораженията са големи, всички страдаме, но не разбирам възмущението на колегите, които свеждат проблема до онези, които обжалват, като изключват себе си. Защо поправки в правилника не се приеха още през пролетта на 2022 г., веднага след първото обжалване и блокирането на онази дългоочаквана сесия? Защото една част от колегите твърдяха, че правилникът ни е идеален и активно осуетяваха всички опити той да бъде редактиран. В края на миналата година имаше пореден опит за събиране на работна група, ново разписване на процедурата, която е проблем, но поредното противопоставяне на част от колегите отново осуети постигането на балансирано, стабилно решение... Имам чувството, че много от колегите не правят разлика между идеологията на закона и как тя да се прилага в действителност. Ревностната им защита на определени идеи и убеждението им, че само те са прави, им пречи да осъзнаят, че освен проектите им да се класират, те ще трябва и да се произведат... На 5.01.24 г. най-после бяха приети частични поправки в ППЗФИ... Опасявам се, че те отново са разписани непълно и противоречиво и, дано бъдещето ме опровергавае, но обжалванията ще продължат.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ПОДСЛОН (2010, РЕЖИСЬОР ДРАГОМИР ШОЛЕВ)

Колегите блокират сесиите с различни мотиви, но проблемът основно е формирането на служебната оценка, както и нейната тежест в крайната оценка, с която се класират проектите. Има сериозни разногласия и по въпроса дали тежестта от фестивални успехи трябва да бъде толкова по-значимо изразена в служебната оценка, сравнено с броя на зрителите, които има един филм. Какво е твоето мнение по този въпрос?

Въпросите са два. Процедурният въпрос – как да се сбират двете оценки, на седемчленната художествена комисия и „служебната“ – това е изворът на лавината от жалби и блокиране на проектите. Тезите бяха 3. Дали оценката трябва да е $(7 \cdot 88) + 12 = 628$; дали $7 \cdot (88 + 12) = 700$, или да е $(7 \cdot 88) / 7 + 12 = 100$. Аз намирам третия вариант за най-адекватен, но така и не открих в нормативната уредба текст, в който това да е безспорно формулирано и не мога да виня колегите, които избират другите два варианта като основание за жалбите си. Самият факт, че съдът допуска като „основателни“ за съдебно производство две или три различни тези, е ясен атестат за неясно разписаните правила. Сега, след поправките, в чл. 49 и чл. 50 от ППЗФИ е разписано, че сбируването ще става според третата теза, но това влиза в противоречие с формулировката вписана в чл. 47, ал. 3, която гласи, че *„Националните художествени комисии... разглеждат постъпилите проекти съгласно условията на чл. 27, ал. 1, т. 1, 2 и 5, съответно т. 6 от ЗФИ... и ги оценяват и класират с мотивирано решение за всеки проект“*. А точка 5 от чл. 27, ал. 1 съдържа критериите, по които в НФЦ се определя служебната оценка... С други думи, как художествените комисии ще разглеждат проектите по тази точка, след като в чл. 49 и чл. 50 ясно е посочено, че служебната оценка се добавя впоследствие? И как ще могат

комисиите да класират проектите с „мотивирано решение“ при положение, че те ще разберат крайното класиране постфактум? Излиза, че не е помислено как да се избегне това противоречие... Трябвало е или да се избере теза 2, при която членовете на художествените комисии знаят предварително служебните оценки на проектите и ги имат предвид, когато решават да подкрепят или да не подкрепят даден проект, т.е. действително те класират проектите, или да не се изисква от тях да разглеждат проектите и по т. 5 от чл. 27 от ЗФИ... Но тогава ще излезне, че не комисиите класират проектите... Може да се спори, коя от тезите по-обективно би отразила комплексните качества на проектите, но няма спор, че новите поправки отново оставят място за тълкуване, а оттам и за обжалвания...^[31]

Вторият въпрос касае самото формиране на служебната оценка и нейната тежест в общата. Моето мнение е, че картите, по които тази оценка се изчислява са далече, да не кажа в разрез, от добрите европейски практики и също така противоречи на ЗФИ, с което дава друга възможност за обжалвания. Целенасочената избирателност на сметките в тези карти е смайваща: *За награда Оскар, Златна палма, Златна мечка, Златен лъв, Най-добър филм ЕФА, Най-добър филм Златен глобус – 1,00 т. (избира се само една награда)*... Защо само една, ако има 3? Имам и друго любимо: *в случай, че сборът от точките, получени за официални селекции и награди по б. „а“ или „г“ надхвърля максималния брой точки, оценката е равна на максималния сбор от точките за съответната категория*; Без коментар. Тези карти не търсят баланс и диференцираност, те налагат едно определено частно схващане за „правилно“, с което стават несправедливи. Тези карти са побългарена версия на картите, които се ползват в Румъния (и не само), но с няколко съществени разлики: в румънските карти режисьорът и продуцентът на проекта носят равни точки (50/50), а у нас пропорцията е 66,67/33,33 (защо трябва да има десетични дробни в тези оценки за мен остава загадка); в румънските – балансът между оценката за фестивални участия и оценката за разпространение, продажби, зрители е 60/40, а у нас е 90/10. Те изцяло игнорират критерия „опит“, който е изискване по закон, а и реален фактор при комплексното оценяване на всеки проект по света. И още – дават се 0,20 точки за филм на продуцент, който има 7 500 зрители; същите 0,20 точки се дават за 75 000 и за 175 000 зрители и т.н. За филм на режисьор, по тези показатели, точките са 0,40... Апропо, това за 7 500 зрители е вписано в ЗФИ... Излиза, че държавата ни не вижда смисъл да имаме повече зрители... По-лошото е, че колегите ни, които бранят тези карти, не виждат проблем в това. Тезата, че увеличаването на точките за

разпространение, продажби и зрители ще изведе на предни позиции в крайното класиране „невисокохудожествени“ проекти е несъстоятелна – основната тежест на оценката (88% от нея, по сегашните правила) се определя от членовете на художествените комисии, те няма ли да имат capacитета да съзрат „чалгата“ в сценария? Изобщо, появилият се в края на 2019 г. термин „високохудожествено кино“ ме отблъсква със своята етикетна плакатност, с претенцията си за иманентно право, с превръщането на субективното мнение в обективен критерий. Може ли художественото да се дели на високо и ниско/низко? То ниското не е ли по природа нехудожествено? „Пошлостта не е само в явната боклучавост, а в лъжливата значимост, във фалшивата красота, в лъжливия ум, в лъжливата привлекателност“ е писал Набоков. Колко точно.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ПИСМО ДО АМЕРИКА (2001, РЕЖИСЬОР ИГЛИКА ТРИФОНОВА)

Работиш в копродукции с различни европейски държави. Имаш ли поглед върху това как там разрешават проблемите си от подобно естество? Въобще имат ли такива проблеми и другаде – да е осигурен съвсем приличен бюджет за реализация на филми, но самите кинодейци, поради различни причини (основателни или не), да стопират процеса?

Не съм чувала за подобно нещо, но както споменах регулацията на процеса там е на друго ниво. Сигурно и там има много недоволни от резултатите, но обжалването е изключено, или най-малкото е предвидено то да не може да стопира процеса. Но там няма и узаконена практика група от хора, събрани чрез жребий и не носещи абсолютно никаква отговорност пред никого, да

определя размерът на финансиране на даден проект. Визирам съществуващата при нас форма на Финансова комисия. Когато се е случвало да обяснявам на колегите, с които работя в международни копродукции, за проблемите ни тук, те най-често питат „как изобщо работите?“. Защото сега обсъждаме само проблемите, които предизвикват обжалвания и блокирани сесии, но за мен те са върха на айсберга. За мен по-сериозен проблем е цялостната философия и подредба на ЗФИ и ППЗФИ, които не следват логиката на филмопроизводствения процес и нямат за цел адекватното му подпомагане. Преди 32 години ние бяхме много близо до добрите европейски практики за стимулиране на развитието на филмопроизводството, но с течение на времето, поради липса на държавна стратегия и незаинтересованост или неспособност на политиците да вникнат в същината на процеса, поради намесването на много и разнородни интереси, регулацията на процеса започна да се изразжда и вместо „стимулиране“ на развитието, което предполага свобода, компетентност, инициативност и носене на отговорност за резултатите, по-важно започна да става разписването на все повече и повече правила, които всъщност затрудняват процеса. Новият ППЗФИ е вече 322 страници. Първият правилник, по който работехме с ИА НФЦ до приемането на ЗФИ през 2003 г., беше около 50 страници. С нарастването на броя на страниците, ние все повече се отдалечаваме от добрите европейски практики. И това не ми се струва да е случайно. Ако направим аналогия между процесите, които се случват през последните 4-5 години в киното и процесите, които се развиват в държавата ни, ще открием повече прилики, отколкото разлики. Много ясно усещам, че тези приличащи си процеси са ретроградни, че те търсят разделения и конфронтация, че те печелят поддръжници чрез популизъм, а „главната идея“ остава в сянка... Дали интересите, които задвижиха тези процеси, са корисни, дали се гонят власт и пари, или всичко се крепи на искрената вяра, че се изпълнява мисия за доброто на всички (да го допуснем за миг) – няма никакво значение. Резултатът е, че се връщаме назад. Изолирането на продуцентите от процеса на изработване на закона и правилата е ярко доказателство за това и буди само недоумение у всеки, който познава съвременните процеси в тази сфера. Бенефициенти на държавното финансиране в Европа, както и в България, са продуцентите, те са двигателят на процеса, те са отговорни финансово, те са отговорни за крайния продукт. И вместо да се стимулира появата на повече и по-млади продуценти, расте броя на режисьорите-продуценти, което освен че премахва най-първата стъпка в процеса на селекцията на най-добрите

проекти, премахва и коректива по време на работата на режисьора, премахва и подкрепата.

От 1995 г. си продуцент и следиш процесите в българското кино. Сякаш проблеми никога не липсват. Дали тази несрета във филмовата ни общност не е и въпрос на менталитет, а не само на оскъдни средства, които в последно време са значително повече и това не бива да се пренебрегва?

Може и да е менталитет, назадничаво мислене, липса на творчески потенциал, на здрав разум, корист, лекомислие. Така или иначе, горчивата истина е, че толкова можем. Отдавна стана ясно, че увеличението на размера на държавната помощ само по себе си не е панацея, че ако сме в състояние на безпътица, лесно ще пропилеем и пари, и време. А безпътицата е узаконена – нашият кино-кораб се управлява формално от капитан, но всъщност произволни състави тип „орел, рак и щука“ определят посоките така, както тяхната природа им диктува, и понеже те дърпат в различни посоки, резултатът е усреднен, случаен и непоследователен. При това тези състави се назначават за кратко, а и никой не може да ги държи отговорни. И докато все повече държави възприемат „комендантския“ модел^[4] на управление на киноинститути, центрове и фондове, защото той доказва през последните десетилетия своята ефективност, при нас цари хаос, безотговорност и липса на перспектива.

Има ли решение на тези проблеми във финансирането и реализацията на българското кино?

Иска ми се да вярвам, че има, но виждам, че при това състояние на държавата, при крайно разединената ни в момента кинообщност, която не е готова за истинска промяна, не е реалистично да очакваме, че нещо съществено ще се промени в скоро време.

Сигурна съм, че списание КИНО се чете от всички заинтересовани колеги. Какъв е твоят призив към кинодейците?

Да търсят причините за своите проблеми първо в себе си.

Бележки под линия:

^[4] „Ние“ – основно продуценти от АФП, които бяхме част от работна група, създадена през пролетта на 2019 г., натоварена с изработването на Проект за изменение на ЗФИ; групата изработи (въпреки непрестанните обструкции, вмешателства и произвол) проекта, който бе внесен в Народното Събрание през есента на 2020 г. и който мина на 1-во четене само

с 2 поправки – и 2-те коригираха (орязваха) предложените формули за изчисление на държавното финансиране. Насрочена беше дата за 2-ро четене, но то беше отложено за януари 2021 г., под претекст, че не е готов Правилника. Твърдя, че беше претекст, целта беше да се спечели време, защото схемата за подпомагане на ТВ сериали не беше готова. Когато се запознахме с новата версия на проекта, в нея освен добавената ТВ схема, имаше добавени и променени разни (важни) текстове, взети от текстовете от Становището на СБФД от есента на 2020 г. Първоначалната работна група беше изключена от процеса още в края на 2019 г.

^[21] Отговорност би следвало да носи г-н Велислав Минеков, тогавашен министър на културата в служебното правителство на президента Румен Радев, който пренебрегна всички аргументи и предупреждения срещу приемането на злополучния ППЗФИ през 2021 г., приемайки за „правилна“ единствено позицията на СБФД.

^[22] Това „разчитане“ на новите формулировки не е моя заслуга. Буквално вчера, колежката ми Галя Тонева ми обърна внимание върху това.

^[23] По пример на Датския филмов институт, при който директорът, подпомогнат от художествени, организационни и финансови съвети, които са на щат за определен мандат, определя целите на института за времето на своя мандат, има последната дума при взимането на решения и носи отговорността за тях. Завидните постижения на датското кино през последните 15-20 години са плод на тази система, на благотворния творчески климат, който тя осигурява, на диференцирания подход към всеки казус, на компетентността на хората, които взимат решенията.





БЕРЛИНАЛЕ 2024 – РАЗНООБРАЗИЕ ОТ ИСТОРИИ И РАЗКАЗВАЧИ

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА

Масовите протести срещу военния конфликт Хамас – Израел намериха активен отзвук и на 74-тото Берлинале с демонстрация на участниците във фестивала в навечерието на откриването му, (както това се случи преди месеци на фестивала в Сънданс – САЩ, на фестивала за документално кино IDFA – Амстердам, Нидерландия) и навярно ще продължи да се случва по световните кинофоруми, докато военните размирици продължават. Не съм на страната на крайните радикалисти. В една война, като тази, всички са жертви и няма място за оправдаване на тероризма, въпреки че обществените мнения са противоречиви. Своята политическа активност Берлинале доказва и с подкрепата си за Украйна срещу руската агресия през последните две години. Дори пищните екзотични цветя по алеята на червения килим бяха заменени със скромни зелени саксии като съпричастност към нестихващото неспокойствие в света – политическо, социално, екзистенциално.

За демокрация и срещу насилието във всичките му проявления се обявиха, още преди началото на фестивала, изпълнителният директор Мариет Рисенбек и артистичният директор на Берлинале Карло Чатриан като отмениха поканите за откриването на политици от партията AfD и

подчертаха, че „не са добре дошли“ заради исканията им за хомогенно общество, ограничения на имиграцията, масови депортации, хомофобски, антикуиър, расистки и още подобни изявления. Преди това повече от 200 творци подписаха петиция срещу присъствието на представители на AfD на официалното откриване.

Писала съм подробно в предишни статии за осемте конкурсни секции, но е важно е да се отбележи, че на това издание в програмата „Среци“ бе включен филмът „Аркадия“ – копродукция на Гърция, България („Ред карпет“ – Веселка Кирякова) и САЩ. Композитор на филма е Петър Дундаков. Важен акцент на Берлинале е все по-разрастващия се и значим филмов пазар и присъствието на НФЦ в него е важно и перспективно, което проличава и от интереса на специалистите към нашия щанд. Със свои проекти се представиха Севда Шишманова, хореографът-режисьор Коста Каракашян и сценаристът Теодора Маркова. Но истински повод за гордост е наградата на 19-годишната Маргарита Стойкова, най-младия участник в конкурса „Изгряваща звезда“, за ролята ѝ във филма на Яна Титова „Диада“. Тя е третата българка след Весела Казакова и Мартина Апостолова, участничка в този конкурс. А незалязващата звезда на Мартин Скорсезе бе едно от големите събитията на Берлинале – удостояването му със „Златна мечка“ за цялостно творчество.



БАНЯТА (ВАНАТА) НА ДЯВОЛА (АВСТРИЯ, ГЕРМАНИЯ, РЕЖИСЬОРИ ВЕРОНИКА ФРАНЦ И СЕВЕРИН ФИАЛА)

Особена значимост на Берлинале е, че е най-посещаваният от зрители европейски фестивал. Тази година бе постигнат рекорд от 78 000 продадени билета на ден. Основание за това са не само многото кина в Берлин, които показват фестивалните филми, но и доброто ниво на програмите. Ако в предишни години в официалния конкурс се открояваха само по няколко добри филма, то сега само няколко бяха слабите и това се отнася до всички конкурсни секции. „Ние сме особено горди с тазгодишната селекция, която постига възможно най-добрия баланс между авторите, които ценим и на които се възхищаваме, и мощните нови гласове в пейзажа на независимото кино. Това, което движи селекцията, е разнообразието от истории и разказвачи, но в още по-голяма степен – множеството стилове с цел да се покажат широките възможности на езика на киното“ – подчертава артистичният директор на фестивала Карло Чатриан и амбициите му на селекционер се оправдаха напълно. В програмата на официалния конкурс бяха включени двацет филма, от трийсет държави, шест от които на жени режисьорки. Категорично подкрепям правото на жените творци за равностойно участие в кинематографичния процес, без да споделям крайностите на Me too. По-интересното е, че в десет от филмите главните движещи действието персонажи са жени. „Банята (ваната) на дявола“ – Австрия, Германия, на режисьорките Вероника Франц, Северин Фиала е един от тези филми, който според мен е куха претенция – маниерен и преднамерен. Наистина великолепно заснет в нисък ключ, с фрески и детайли като в картина на Питър Брьогел („Сребърна мечка“ за изключителен артистичен принос на оператора Мартин Гешалхт). Действието се развива някъде около 1750 г. в Горна Австрия и разказва историята на млада жена, която не може да се впише в традиционните за онова време сурови нрави на патриархалното семейство и бит, и за да избяга от всичко това, се опитва да се отрови, но като не успява, решава да убие невинно дете, за да бъде екзекутирана като бунтарка. Но предисторията е още по-нелепа. Нейната майка също се решава на убийство, като я хвърля в един водопад като съвсем малко бебе. Това, че оцелява в ледените въртопи, е невероятно, но все пак възможно, но това, че медальонът, който ѝ поставя, се запазва в буйното течение, поне на мен, ми дойде в повече. Някой може да каже – пренебрежими подробности, но когато замисълът е толкова амбициозен, би трябвало да следва някаква, макар и условна, логика.



ШАМБАЛА (НЕПАЛ, ФРАНЦИЯ, НОРВЕГИЯ, ХОНГКОНГ, КИТАЙ, ТУРЦИЯ, САЩ, КАТАР, РЕЖИСЬОР МИН БАХАДУР БХАМ)

Подобен е проблемът и на филма „Шамбала“, Непал, Франция, Норвегия, Хонгконг, Китай, Турция, Тайван, САЩ, Катар – режисьор Мин Бахадур Бхам, при това разгърнат в 150 минути. Като визия е впечатляващ и завладяващ. Признавам, че бях запленена от величието на Хималаите, от екзотиката на обичаите и сакралните ритуали на този планински народ, които се спазват и днес. Всичко изглежда като в приказка с немалко зашеметяващи визиони – сънища, видения, халюцинации, в един разказ за любов и подозрения. Филм – пътешествие, което бременната Пема предприема, за да открие съпруга си, който изчезва, повярвал на клюките, че тя е бременна от друг. Отначало младата жена е придружавана от един монах и кон, но монахът е принуден да се върне в селото след смъртта на главния жрец, а вълци изяждат коня, докато тя спи в снега. Защо нея я пощаждат, знаят само боговете?! Все пак намира съпруга си. Той я обича, но иска да знае истината. Обясненията са под нейното достойнство и тя го оставя в неведение. Не може да му прости подозренията и съмненията и гордо го напуска, за да заяви на финала с бебе в ръце, че е намерила себе си, че вече знае какъв път да следва. Изключително красив филм, за да завърши с толкова плоска и тезисна декларация.



ГЛОРИЯ (ИТАЛИЯ, ШВЕЙЦАРИЯ, РЕЖИСЬОР МАРГЕРИТА ВИКАРИО)

На другия полюс, с епоха, силни момичета и музика, е филмът „Глория“, Италия, Швейцария, на режисьорката Маргерита Викарио. Действието се развива през VIII век в околностите на Венеция в музикалното училище за момичета към църквата. Двигател на историята е младата прислужница Тереза, която е родена с музика. Във всичко чува музика и ритъм – пране, метене на двора, готвене. Тя е самоук музикант и дарбата ѝ се проявява в пълна сила, когато богат гражданин подарява на девическия оркестър пиано, „музикална машина“. Между Тереза и момичетата отначало има напрежение и недоразумения, но любовта към музиката ги сближава, а предстои и изключително събитие. Височайшето посещение на Папата. Пасторът, който като фелдфебел командва девойките, е безпомощен да напише възложения му концерт, докато те всяка нощ тайно композират своя музика. В съдбовния ден го заключват в един килер и пред смаяните и недоволни погледи на аристократите, Папата и неговата свита, и за радост на децата и бедняците, изпълняват нечуван и немислим за канона концерт. Всъщност през 1807 г. излиза държавен декрет, с който се разрешава да се организират дамски оркестри и епилогът е, че момичетата поемат на турне в Швейцария и Дания. Витален, наситен с позитивизъм, филмът заразява с добрата си енергия и елегантно и с финес разисква проблемите за еманципацията и правата на жените.



ЧЕРЕН ЧАЙ (ФРАНЦИЯ, МАВРИТАНИЯ, КОТ Д'ИВОАР, РЕЖИСЬОР АБДЕРАХМАН СИСАКО)

Размисъл за независимата, свободолюбива жена предлагат и три от най-добрите на тази тема филми на фестивала: „Черен чай“, Франция, Мавритания, Люксембург, Кот д'Ивоар, на Абдерахман Сисако. Историята е за млада жена, която казва „не“ на годеника си пред олтара и емигрира в Китай. Установява се в Шанхай, където има голяма африканска диаспора. Тя е независима, жизнена, красива и работи в магазин за чай. Между нея и собственикът на магазина – китаец се заражда романс, но бившата му съпруга и нейните родители постоянно осуetyават тяхната близост. Така сред изискаността на чайната церемония и деликатните отношения, изведнъж стряскащо се намесва ксеноофобията, расизмът. Бащата на съпругата е консервативен, агресивен и нетърпим към другостта. И докато останалите са в ступор, внукът единствен се опълчва срещу дядо си, а гордата африканка си тръгва, за да продължи по свой път. Силен като въздействие, просветлен филм, в който положителните емоции надделяват. Атрактивна и ексцентрична е Изабел Юпер – независима и свободомислеща европейка, попаднала в Южна Корея във филма „Нуждите на пътешественика“ на любимеца на Берлинале Хонг Санг-су. (През 2020 г. получава „Сребърна мечка“ за най-добър режисьор за филма „Жената, която избяга“, през 2021

г. е със „Сребърна мечка“ за сценарий за филма „На брега през нощта сама“, а 2022 г. е удостоен със „Сребърна мечка“ – Голямата награда на журито, за „Филмът на романиста“.) Тази година за филигранния си, искрящ от жизненост филм „Нуждите на пътешественика“ отново е носител на „Сребърна мечка“, Голямата награда на журито. Малко е да се каже, че съм почитател на неговите филми. Запленена съм от бавния им ритъм, елегантен стил, изящество и чувствителност. И умението му да води разказа така, че уж всичко е казано, а смисълът се крие в недоизказаното. Така е и в новия филм. Енигматична францужойка, дошла кой знае откъде и запътила се кой знае накъде, се издържа с уроци по френски и е готова да спи на скалите в парка или да дели жилище с млад мъж, чиято майка, като го посещава, изпада в паника пред непознатата, загадъчна жена. Неловкост изпитват и ученичките ѝ – заможни жени – от нетипичния ѝ стил на преподаване, особено когато са съпътствани с чаша макгеоли, което на нея особено ѝ допада. И в другите филми на режисьора се долавят нюанси на хумор, но тук заради различието на културите, заради „неординерното“ поведение на францужойката, заради завладяващото присъствие на самата Изабел Юпер това е много по-осезаемо и оставя зрителя с необяснимо чувство на лекота и освободеност.



НУЖДТЕ НА ПЪТЕШЕСТВЕНИКА (ЮЖНА КОРЕЯ, РЕЖИСЬОР ХОНГ САНГ-СУ)

Чувство за лекота, макар и с драматично – трагичен финал, поражда и топлият и вълнуващ филм „Моята любима торта“, Иран, Франция, Швеция, Германия на режисьорите Мариам Магдадам, Бехташ Санаетеа, удостоен с

Наградата на FIPRESCI и Награда на Екуменическото жури. Изключително трогателен и зареждащ, в който героинята – самотна седемдесетгодишна жена от Техеран – иска да преодолее сивотата и рутината на ежедневието си, да намери партньор и да си върне вкуса към живота. Успява да срещне мъж на своя възраст – шофьор на такси и поема изцяло инициативата за тяхното запознанство и общуване. Немислимо за морала и нравствените правила в тази страна. Тя го кани вкъщи, предлага вино, пуска музика, дори танцуват и се смеят. Нещо недопустимо от шариата, но нейното свободомислие и бунтарски дух проличава още докато при разходка в парка спасява, с риск също да бъде арестувана, едно момиче от нравствената полиция, заради леко свляклата се от главата ѝ шамия. Може би заради всичко това финалът е трагичен. Докато тя приготвя торта, мъжът, след хапче виагра, получава инфаркт. Смъртта като че ли е предизвестена. Противопоставянето, бунтарският ѝ дух е сломен, а филмът – забранен в Иран.



МОЯТА ЛЮБИМА ТОРТА (ИРАН, ФРАНЦИЯ, ШВЕЦИЯ, ГЕРМАНИЯ, РЕЖИСЬОРИ МАРИАМ МОГХАДАМ И БЕХТАШ САНАЕЕХА)

Не мисля, че е необходимо да представя всички филми от конкурсната програма. Всеки текст, както и правенето на филм, поемат по свой път. Но не мога да отмина двата документални филма, след като „Дахомей“,

Франция, на Мати Диоп, напълно основателно, бе удостоен със „Златна мечка“. Миналата година друг френски документален филм, „На борда на Адамант“, режисьор Никола Филберт, също стана носител на „Златна мечка“. И още един документален филм – „Архитектура“, Германия, Франция – режисьор Виктор Косаковски.



ПЕПЕ (ДОМИНИКАНСКА РЕПУБЛИКА, НАМИБИЯ, ГЕРМАНИЯ, ФРАНЦИЯ, РЕЖИСЬОР НЕЛСЪН КАРЛОС ДЕ ЛОС САНТОС АРИАС)

Но като преход между игрално и документално кино ми се иска да се спра и филма на Нелсън Карлос Де Лос Сантос Ариас „Пепе“ – Доминиканска република, Намибия, Германия, Франция („Сребърна мечка“ за режисура). Доста особен, *par excellence* хибриден филм, в който игралните епизоди звучат като документални, а документалните – като игрални. В актьорското присъствие не може да се отличат актьори от натуршчици и не се разбира дали натуршчиците не са актьори. Бедното рибарско селище е автентично като в документален филм. Река Магдалена е величествена, а разказът се води... от хипопотам. Първият и последен хипопотам, убит в Америка. Въпреки че през цялото време треперех дали огромното животно няма да нападне хората, уви, хората се оказаха по-кръвожадни.



АРХИТЕКТУРА (ГЕРМАНИЯ, ФРАНЦИЯ, РЕЖИСЬОР ВИКТОР КОСАКОВСКИ)

Също толкова силно впечатление ми направи „Архитектура“ – импресията, по-скоро експресията на Виктор Косаковски за вечността, за мястото на човека в онова, което строи или разрушава. Звукозрима симфония за разрушение и съзидание. Агресивен звук, режеща електронна музика. Бавен ритъм, дълги кадри, редуващи се с взривяваща динамика. Фантастично медиативно внушение. Апотеоз за камъка, за внушителните руини, идващи от древността, на които времето е дало други измерения, за силата на природата. Пролог с разрушенията от бомбардировките в Украйна и епилог – Магическият кръг на живота, съграден от камъни в един двор. И вечният въпрос: Как ще населяваме света утре?



ДАХОМЕЙ (ФРАНЦИЯ, РЕЖИСЬОР МАТИ ДИОП)

Макар и различен, но по свой начин поставящ същия въпрос, е носителят на „Златна мечка“ „Дахомей“. През 2021 г. двайсет и шест артефакти се завръщат от Франция, заграбени от френските колониалисти, в Бенин. Разказът се води от една от каменните скулптури – тази на древния крал Гезо. Филмът проследява педантичната подготовка за отпътуването, както и не по-малко прецизната процедура по тяхното приемане. Музеят чака своите експонати, но и цял Бенин ликува заради тяхното завръщане. Повсеместни тържества. Обикновени хора, интелектуалци, студенти коментират събитието. То в някаква степен още веднъж символизира колониалната независимост. Но филмът, на фона на уникалната експозиция, поставя и остри, болезнени въпроси: за днешния ден, за бъдещето на Бенин. Как хората да стигнат до музея, да общуват с изкуство, като много от тях са необразовани, а често нямат пари и за хляб?

Но крал Гезо е спокоен. Той вече си е у дома и всичко предстои. Дано да е за добро...





РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКИЯ ПРОДУЦЕНТСКИ МОДЕЛ ПРЕЗ ГОДИНИТЕ – МАРТИЧКА БОЖИЛОВА

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА

РАЗГОВАРЯ С МАРТИЧКА БОЖИЛОВА, ПРОДУЦЕНТ НА ФИРМА „АГИТПРОП“

**ВСЕКИ ФИЛМ НА АГИТПРОП Е ПЪТЕШЕСТВИЕ КЪМ СВОБОДА,
ДЕМОКРАЦИЯ, ТОЛЕРАНТНОСТ И ПРАВОТО ДА ОБИЧАШ**

През коя година е създадена продуцентската фирма Агитпроп?

През 1998 г. Борис Мисирков и Георги Богданов основават Агитпроп (agitprop.bg), а от 1999 г. аз започнах да развивам много целенасочено продуцентското звено на компанията. Занимавахме се с производство на рекламни клипове, рекламна и продуктова фотография, продуцирахме предаване за БНТ. От началото на настоящия век малко като на шега се насочихме и към филмопроизводство, а днес вече тази дейност се е превърнала в основна за компанията.

Как ви хрумна и защо избрахте това име?

По онова време Мисирков и Богданов подписваха приложните си работи с този псевдоним. Агитпроп на всички езици означава едно и също – агитация и пропаганда. В началото основно бяхме прицелени в рекламата и какво по-нахално твърдение от това, че създаденото от нас ще стигне директно до потребителя. Ние приемаме името си със здравословна доза ирония, а и като индикатор от коя част на света идваме.

Какви трудности трябваше да преодолявате в началото?

Младостта и ентузиазмът, че откриваме непозната и интересна територия, своеобразна ниша в киноизкуството, бяха водещи за нас. Нямахме граници, забрани и цензура. Беше интригуващо време, в което нямаше пари и регламент за кино в България. Затова започнах да проучвам къде може да се намери финансиране. Тогава по-опитните от мен продуценти Владимир Андреев и Росица Вълканова ми казаха за питчинг форумите в Европа, където можеш да презентираш идеята си пред различни международни телевизии и фондове. Така открих форума в Амстердам, където с режисьора Андрей Паунов представихме за първи път български филм. Това беше „Георги и пеперудите“. С късмета на начинаещия събрахме парите от раз, а след това този филм се превърна в най-успешния български документален филм след промените и всеобщ любимец на публиките у нас и по света.



МАРТИЧКА БОЖИЛОВА В ЦЕНТРАЛАТА НА НЕТФЛИКС

Какво ви даваше увереност, преди време, а сега?

И преди, и сега увереност ми дават хората, които са до мен. Освен Мисирков и Богданов, с които владеем различни „суперсили“, които сме усъвършенствали през годините, и които като се сглобят в едно, се получават филмите на Агитпроп, около мен са изключителните ми дългогодишни колеги Нели Русева, Михаил Илиевски, Неда Миланова и Кеворк Ванлян. С някои от тях сме заедно даже от времето преди Агитпроп.

Какви предизвикателства трябва да преодолявате в настоящия момент?

Предразсъдъците относно това откъде съм, и че съм жена продуцент. Сега това го усещам по-силно, тъй като амбицията ми е по-голяма, а темите и проектите още по-значими. Тогава средата рязко става по-враждебна и подозрителна.

Моите впечатления са, че продуцирате и развивате, по-скоро, неординерни проекти – като „Георги и пеперудите“ с награда „Сребърен вълк“ от фестивала IDFA (2004) – Амстердам, Нидерландия (Била съм член на жури там и отговорно твърдя, че това е най-авторитетният фестивал за документално кино не само в Европа.), „Проблемът с комарите и други истории“, „Момчето, което беше цар“, „Колите, с които нахлухме в капитализма“, „Да летиш с плавници“. Да не говорим за игралния филм на Адина Пинтилие (румънско-българска копродукция) „Не ме докосвай“, който е носител на „Златна мечка“ от Берлинале 2018 г. Какви проекти ви интересуват и как ги избирате? Давате път и на много млади режисьори.

Проектите, които избирам, са съчетание от прекрасна идея, която кореспондира със собствената ми визия и вкус и от човека зад тази идея – твореца. Двете неща са еднакво важни за мен, тъй като дори да имаш най-прекрасния проект, ако хората зад него не споделят обща амбиция и план за действие, няма да се получи. Всеки филм е пътешествие, което трае години и е изпълнено с прекрасни, но и с много трудни моменти. Продуцентът и режисьорът трябва да са готови да извървят целия път заедно „в добро и в зло“.

Давам си сметка, че съм продуцирала и копродуцирала първите филми на режисьорите: Андрей Паунов, Тонислав Христов, Мария Аверина, Светослав Стоянов, Борис Десподов, Мисирков и Богданов, Адина Пинтилие и много други. Както и доста от следващите филми на много от тях. Взаимно сме се учили, развивали и сме преодолявали редица препятствия. Това ме е направило по-опитна и по-уверена. Същевременно, непрекъснато съм била отворена и към сериозни и качествени проекти, идващи от творци и

професионалисти, с които съм била щастлива да работя през годините – както режисьори, така и продуценти от всички точки на света. Тези срещи винаги са се случвали във важни моменти от професионалния ми път. Бих искала да спомена, далеч без да съм изчерпателна, белгийския продуцент и експерт Пол Пауелс, британския продуцент и мениджър на Channel 4 Питър Дейл, големите немски продуценти Томас Куфус, Томас Тийлш и Симоне Бауман. Шведския визионер и мениджър на т. нар „Trollywood“ Томас Ескилсон, при когото направих стажа си навремето. Режисьорите Щефан Швитерт, Петер Керекеш, Галин Стоев, Илиян Метев, Стефан Командарев, Георги Тенев.

От такива срещи съм се научила винаги да споделям наученото и опитността ми с младите колеги, които имат сетивата и амбицията да стигнат високо в професията. Щедростта, която съм получавала от моите учители и спътници по пътя, ме кара да предавам нататък наученото и изстраданото от мен.



СЪС СТАТУЕТКАТА „ЗЛАТНА МЕЧКА“ ОТ БЕРЛИНАЛЕ 2018 ЗА ФИЛМА НЕ МЕ ДОКОСВАЙ (2018, РЕЖИСЬОР АДИНА ПИНТИЛИЕ)

Почти всичките ви филми имат национални и международни награди, как се отнасяте към наградите? Разкажете за фестивалните си участия.

Наградите в киното са много важни и би било непочтително да се пренебрегват. Имам късмета и привилегията филмите ми да са носители на едни от най-престижните награди за кино в света. Измежду най-любимите

ми са наградите на публиката. Наградите носят удовлетворение след често пъти дългия и неблагодарен път на правенето на един филм. Когато дойде признанието, сякаш всичко си е заслужавало, и ти дава сили да започнеш отново. Агитпроп е може би най-награждаваната българска филмова компания. Гордеем се с това и се стараем да държим летвата високо и да експериментираме повече.

Международните фестивали и пазари са моите обичайни работни места. Там за първи път тествам публиките за новия филм, но и идеите за следващи проекти.

Какво е мястото на копродукциите във вашата продуцентска дейност? Работите с толкова много авторитети от световен мащаб. Как реализирате контактите си с колеги от други страни?

Международният филмов свят не е много голям, но не е за всеки, а не е и нужно. Това, че съм избрала пътя на копродукцията в почти всички от филмите, които съм продуцирала, предопределя и амбицията, и потенциала им. Това е ниша, в която не е лесно да се задържиш. Изтощително е, а често и обезсърчително. Но всеки следващ успех носи най-високо професионално удовлетворение. Мисълта, че милиони хора по света стигат до филма ти чрез филмовите канали и платформи за разпространение в различни точки на света, ме движи напред.

През 2020 г. създадохте фестивала Sofia DocuMENTAL. Какви бяха мотивите, амбициите? Как се разви фестивалът през годините и какви са очакванията ви за бъдещето? Какво е неговото значение за България, а и за европейското кино?

Преди 15 години създадохме Балканския документален център (bdcwebsite.com), който днес ръководя заедно с мениджъра му Неда Миланова. Появата на центъра се случи по необходимост – дотогава само единици от документалните филми в Югоизточна Европа имаха международни успехи. Организацията се превърна в дом – буквално и преносно – за документалистите на Балканите. Към днешна дата, благодарение на сериозната подкрепа на програма „Творческа Европа“ Медиа, много солидна балканска мрежа от професионалисти е представена на едни от най-големите филмови фестивали и пазари в Европа.



Фестивалът София ДокуМЕНТАЛ (documental.bg) дойде, за да запълни отдавна празната ниша в столицата на качествено и интригуващо документално кино, което третира най-важните теми за света и за нас. Фестивалът е проект на Балканския документален център. От самото си начало фестивалът връчва награда за най-добра жена режисьор и награда на публиката. Запазена марка на фестивала е специално построеното „Рор-ир“ документално кино в подлеза на Ларгото – точно в средата на „триъгълника на властта“. Целта на фестивала е да създадем млада и активна публика, която се увеличава с всяка година. В петото издание (30 септември – 6 октомври 2024 г.) сме предвидили и Балкански документален пазар, който ще затвърди София като център на документалистиката в региона и ще привлече много професионални чуждестранни гости. Събитието е привлекателна точка също и за изкушени от документалистиката млади хора, които се присъединяват към екипа ни като доброволци и колеги.

Какво мислите за българското документално кино, а за документалното кино по света? За втора поредна година „Златна мечка“ на Берлинале печели документален филм. Признавам, че аз самата съм изкушена повече

от документалното, отколкото от игралното кино, разбира се, без да обобщавам.

Документалното кино е модерно. Освен че след пандемията и стачката на сценаристите, документалното съдържание стана много търсено, несигурността в света се увеличи многократно и в такъв момент на войни, болести и непредвидимост единствено документалните филми могат да донесат информация, емоция и съпреживяване. Обществото има нужда да знае и да види какво се случва с него и около него. Създаването и показът на документални филми е задача и задължение на всяка демократична държава. Типично за нашата част от света, документалното кино е в сериозна степен маргинализирано и подценено. Все още са отделни примерите за добро и качествено българско кино. Гордея се, че филмите, които напоследък се откриха и постигнаха огромни успехи, произлизат от „инкубатора“ на Балканския документален център – „Тихо наследство“ на Петя Накова, „Нямаш място в нашия град“ на Николай Стефанов, „Тайният живот на Вера“ на Тонислав Христов. Но първите два, както и последният ни филм, който обиколи света, „Една провинциална болница“ на Илиян Метев, Иван Чертов и Златина Тенев, не са финансирани за производство нито от филмовия център, нито от българска телевизия.



МАРТИЧКА БОЖИЛОВА, БОРИС МИСИРКОВ И ГЕОРГИ БОГДАНОВ

„Агитпроп“ продължава да създава интригуващи и важни за времето си документални филми. Но освен тях, в центъра на вниманието ми все повече са проекти за игрални филми и сериали, които са отново силно вдъхновени и базирани на реалността или на сериозни документални проучвания. Освен сериала „Денят на бащата“, обявен за най-добрия български сериал на 2019 г., сега предстои премиерата на първата официална българска копродукция

на сериал, подкрепена от Националния филмов център, „Операция Сабя“ за убийството на сръбския премиер Зоран Джинджич, което промени Балканите завинаги. Сред новите филми на „Агитпроп“ е и хорър-драмата „Работническата класа отива в ада“ на Младен Джорджевич. Българската премиера предстои в рамките на Балканския конкурс на София Филм Фест. Скоро ще срещнат своите зрители и документалните дебюти на София Стойчева „Неравноделната душа“ и на Пепа Христова „Странджа“, както и игралният дебют на Магдалена Илиева „Пакет Вечност“.

Щастлива съм да работя вече с жени режисьори поне толкова, колкото и с мъже режисьори. Все повече развивам амбициозни проекти с активна за обществото позиция и дебат. Това е моят начин чрез работата ми да предизвиквам дебат за най-ценните човешки придобивки, които можем лесно да изгубим: свобода, демокрация, толерантност и правото да обичаш.

** Текстът е част от проекта на сп. КИНО „Развитие на българския продуцентски модел през годините. Пресечна точка на филмово производство и филмово творчество. Трамплин за утвърждаване на българското кино на световен екран“, който се реализира с подкрепата на Национален Фонд „Култура“.*





КИНО И ЛИТЕРАТУРА – КОНСТАНТИН ПАВЛОВ

ВЕРА НАЙДЕНОВА

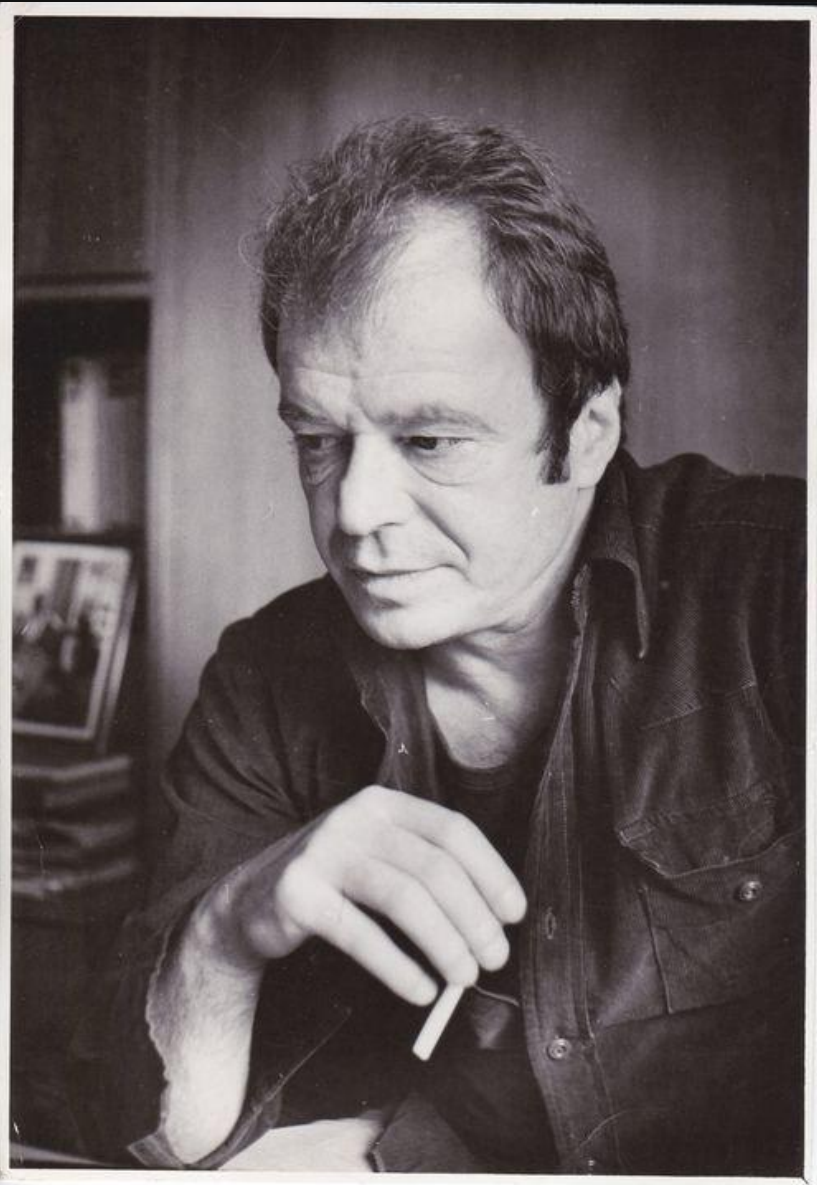
СЦЕНАРИИТЕ НА КОНСТАНТИН ПАВЛОВ – ЛАБОРАТОРИЯ НА КРИТИЧНАТА МИСЪЛ

Ако не се лъжа, игралните филми, създадени по сценарии на Константин Павлов, са колкото тези при Валери Петров – 10. Сходството ще озадачи всеки познаващ разликата в авторските им стилове. Но може би тук е отговорът на загадката: киното ни е имало необходимост както от философския лиризм на единия, така и от философския скептицизм на другия.

Жанрово сценариите на Павлов могат да бъдат отнесени към епическата поема, при която големи исторически събития (войните, Септемврийското въстание от 1923 г., Деветосептемврийският преврат от 1944 г. и др.) минават през поетическа интерпретация, през авторовата мисловна рефлексия, която често се превръща в задкадров коментар.

Но само с жанровата категория своеобразието на тези сценарии не може да се обясни. То идва от идейно-съдържателната дълбочина, където е заложено т.нар. „логическо противоречие“ (назовавано още „неразрешимо“). При него и двете страни са истина, противоречат си, но се и допълват, тоест съотнасят се не по формулата „или това, или другото“, а по формулата „и това, и другото“. От тази особеност, от този „диалектически капан“ се поражда двузначност, която пронизва всичко. В някои от

заглавията тя е подсказана по-директно, в други като нюанс. Събитията в „Бяла магия“ са подвластни на противоборстващи си сили – Бога и Дявола; поуката от филма „Памет“ е, че е добре да помним миналото, но е добре и да го забравим; плъхът в „Съдбата като плъх“ е олицетворение на грозното, но науката казва за него, че е много устойчив като биологичен вид и... че има някои видове, които са умни, а други изпитват вълнение; героите в „Спомен за близначката“ и „Нещо във въздуха“ са двойници и т.н.



КОНСТАНТИН ПАВЛОВ (1933 – 2008)

Няма съмнение, че всеки от режисьорите при насочване към сценарий на Константин Павлов, си е давал сметка за тази специфична сложност. Но, от една страна, тя не навсякъде присъства с еднаква сила, а от друга, не всеки кинематографист е успявал да намери адекватните средства за екранизирането ѝ. По успешност редицата с изброените филми се

предвожда от „Илюзия“ (реж. Людмил Стайков, 1980 г.) и „Масово чудо“ (реж. Иван Павлов, 1981 г.). В тях очертаната по-горе специфика се проявява до степен на уникалност.



ДИМИТЪР ГАНЕВ ВЪВ ФИЛМА МАСОВО ЧУДО (1981, РЕЖИСЬОР ИВАН ПАВЛОВ)

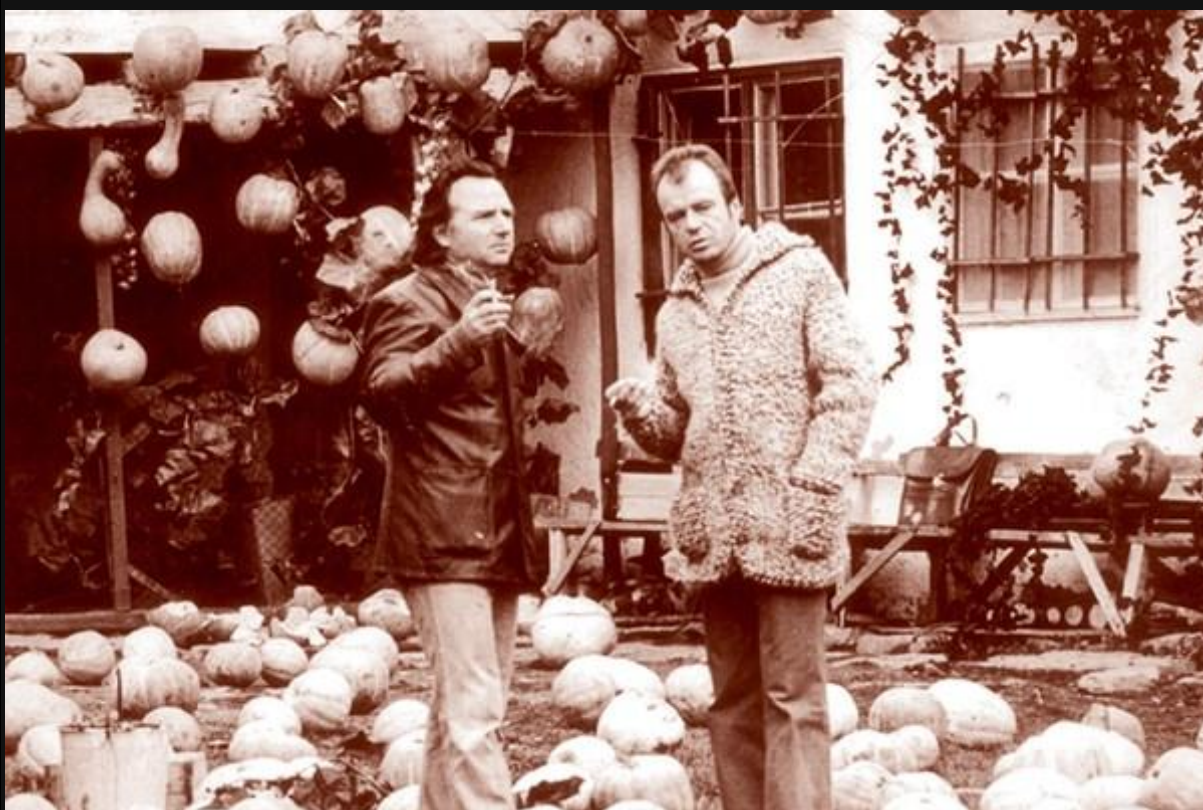
Двузначността пронизва „Масово чудо“ от начало докрай. От нея се ражда иронията („иронията и съвестта“, в които Хегел вижда връх на морализаторската субективност). Тук тя се разгръща в цялата си гама – от насмешката до язвителния сарказъм (някой беше казал, че саркастичните захапки на Павлов са като тези на санбернарско куче). Минава през заглавието – по морето ходи не един човек (като евангелският Исус), а цял един народ. Сатиричната ирония минава през всички епизоди и обхваща филмовото цяло. Един чудак е увиснал на въже между строителните корпуси и нещо говори: „той казва верни неща – ще отбележи началникът му – но ги изрича от неподходяща височина“.



КАДЪР ОТ ФИЛМА МАСОВО ЧУДО (1981, РЕЖИСЬОР ИВАН ПАВЛОВ)

Някои от работягите са побойници, други доносници, ударникът е суетен глупак, за когото построяването на висок комин е по-важно от собственото дете; от високомерие големият началник е забравил собственото си име. И т.н. Видимият мегаломански похлупак на соцстроежа е повдигнат и отдолу се показва същността на човешката несъстоятелност...

Още по-сложна е двузначността в строежа на „Илюзия“. Тя се проявява на естетическо ниво, където конфликтват, взаимодействат си и се допълват реалистично отразената историческа конкретност и високата условност с богатия поетически арсенал от символи, метафори, алегии. Героите от основната сюжетна ос са Поет и Художник (прекрасно индивидуализирани и типизирани от актьорите Руси Чанев и Любен Чаталов) с различни възгледи за призванието на изкуството, за всекидневното живеене. А обобщено казано, с различни ценностни системи. Поетът се вълнува от обществените дела, зъл е към властта и я жели с язвителните си стихове. Художникът рисува портрети и красиви жени, копнее за домашен уют. Те общуват и враждуват, другаруват и си съперничат, постоянно спорят. Сблъсъкът между техните позиции обаче е колкото междуличностен дуел, толкова и вътрешен диалог, който води насаме със себе си всеки мислещ човек. Иначе казано, това са вариантите на мисълта на едно културно съзнание.



ЛЮДМИЛ СТАЙКОВ И КОНСТАНТИН ПАВЛОВ ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИТЕ НА ИЛЮЗИЯ, 1980

Поетът е убит от уязвените властници. Покрусен от загубата на приятеля, прозрял илюзорността на еснафското си мислене, Художникът отива при народа, където ще научи всичко за тежненията му, за революционния порив и неговия разгром. Ще научи обаче и друго – че в подбудите към бунта са участвали и съмнителни, тъмни сили. Значи, и при абсолютната убеденост в святостта на народните дела има доза илюзия...



РУСИ ЧАНЕВ И ЛЮБЕН ЧАТАЛОВ ВЪВ ФИЛМА *ИЛЮЗИЯ*
(1980, РЕЖИСЬОР ЛЮДМИЛ СТАЙКОВ)



ЛЮБЕН ЧАТАЛОВ ВЪВ ФИЛМА ИЛЮЗИЯ (1980, РЕЖИСЬОР ЛЮДМИЛ СТАЙКОВ)

На финала Художникът е изправен пред статива с бялото платно. Картината, която ще се роди, мислим си, ще бъде нарисувана от ужас, от любов и вяра. Но филмът завършва, а върху бялото платно няма ни една черта. Авторите запазват докрай критичната, ироничната си гледна точка. Те не се задоволяват с лесния изход, с еднозначния резултат, а извеждат напрежението от заложеното в основата на замисъла си противоречие още по-високо. Героят им се намира в нова проблемна ситуация. Картината е готова в душата на автора си, но онова, което предстои той да извърши, не е технически акт, а е в сферата на мисълта, където две плюс две не е равно на четири. Тук също се спъват и умират много илюзии. Изобщо – какво ще рисува Художникът в бъдеще? Ако си спомним логическите противоречия, към които Константин „проявява слабост“, можем да предположим, че в бъдещото му творчество цветята ще съжителстват с революционните пламъци.

... За тези неща разказваше Константин Павлов в сценариите си, а понякога чрез тях и киното ни, във време, когато, въпреки апела на идеолога Маркс

„подхвърляй всичко на съмнение“, „отгоре“ се спускаха избрани истини, които при всекидневието се превръщаха в норма, а при обществения живот – в догма.



КОНСТАНТИН ПАВЛОВ ПРЕЗ ГОДИНИТЕ

** Текстът е част от проекта на сп. КИНО „Създаване на художествени литературни текстове с потенциал за филмова адаптация“, който се реализира с подкрепата на Национален Фонд „Култура“.*





КИНО И ЛИТЕРАТУРА – БОРИС ХРИСТОВ И АНРИ КУЛЕВ

НЕВЕЛИНА ПОПОВА

ПОЕТИЧНИТЕ СВЕТОВЕ НА БОРИС ХРИСТОВ ВЪВ ФИЛМИТЕ НА АНРИ КУЛЕВ

Големият несвършващ разговор за мостовете между киното и литературата винаги извежда до териториите на киносценария. С новия си проект списание КИНО актуализира този разговор, дава възможност да се преосмислят авторските присъствия и драматургичните принципи на пресътворяване на литературни текстове в българското кино.

Сценарният запис е специфично литературно слово, едновременно конкретно и отворено към съавторство, „емоционален шифър и код“ за режисьора, както го нарича Сергей Айзенщайн. При истинското съавторство дългогодишната работа между писателя сценарист и режисьора в киното винаги надскача отделния филм. Когато има литературен първоизточник, работата по сценария и филма е несвършващ диалог между две образни системи, сливане на прозрения и неразрешими въпроси, вграждане на лични пътища и съдбовни жестове във всяка нова творба. Сценарната работа по своята природа е уникално динамично пространство на превръщане на словото във визия, на конкретизиране и въплъщаване на идеи. Да, киното е изкуство на съавторството, на безрезервното и често анонимно вграждане на труда на много хора, на големите срещи.



Такава е срещата на поета Борис Христов с режисьора художник Анри Кулев. Тяхната съвместна работа през годините е най-доброто доказателство, че сценарната работа и драматургията на филма са цялостни светове със своя уникална поетика, отворена диалогична система между двамата автори. В мащаба на това съавторство се вижда отчетливо как драматургичната работа на сценариста и режисьора надскача отделния сценарен текст и се прелива от филм във филм, като продължава да преоткрива и доразгръща образите на Борис Христов с езика на киното. Рисково е влизането в света на такива сложни автори като Борис Христов и Анри Кулев. Пристъпвам към техния общ път в киното, за да защита сценарната работа като възможност за сътворяване на нови поетични светове, за да се противопоставя на често пренебрежителното отношение към сценарния текст, на свеждането му до елементарни схеми, на популярната представа за профанация на високия поетичен текст при неговата екранизация/адаптация (самите термини наистина звучат подвеждащо профанно: елементарно е този тип екранна драматургия да се определя като приспособяване!)...

В общата филмография на Анри Кулев и Борис Христов досега има два игрални, два анимационни и осем документални филма. След като отново

пребродих стихосбирките, повестите и сценариите на този толкова обичан поет, след като изгледах пак почти всички техни общи филми, виждам как симбиозата между двата авторски почерка и двете поетички от различните изкуства е родила своя уникална кинодраматургична сплав и цяла система от кинообрази – разпознаваеми, ключови, носещи своите отворени въпроси и послания. Беше изключително интересно да проследя как живите, повтарящи се образи и мотиви на Борис Христов, които си имат своя литературен живот от книга в книга, заживяват в новата си киноипостас като устойчиви филмови образи, ключови за това съавторство, трансформиращи се и дори самоцитирайки се от филм във филм, заличавайки границите между видовете кино, но винаги носещи изначалната метафорична сила на литературния първообраз.



СМЪРТТА НА ЗАЕКА (1981, РЕЖИСЬОР АНРИ КУЛЕВ, СЦЕНАРИСТ БОРИС ХРИСТОВ)

„Смъртта на заека“ (1981) е първият им игрален филм. Сценарият е по дебютната стихосбирка на Борис Христов „Вечерен тромпет“. Тя остава и до днес едно от най-големите литературни събития на последните десетилетия, белязало развитието на цялата ни поезия. Книгата излиза през 1977 г., а поради огромния интерес през 1979 има второ издание, когато започва и работата по филма. Анри Кулев застава зад сценария категорично, със силата, чувствителността и куража да направи невъзможното, но да пренесе поетичния свят на Борис Христов на екрана. Във всички случаи да се заемеш с тази култова за няколко поколения книга е рисково начинание. Срещата на

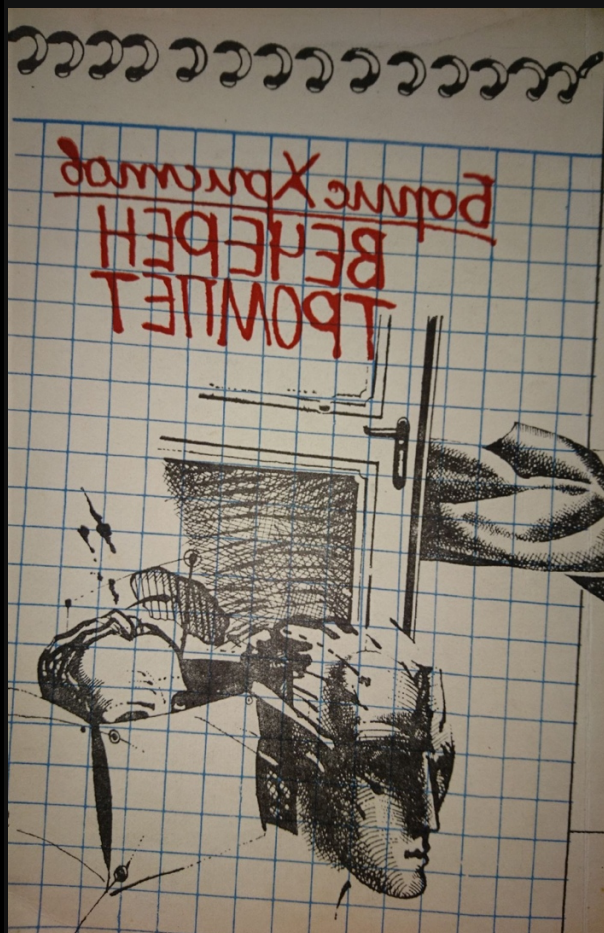
територията на „Вечерен тромпет“ и за двамата е съдбовна – предстои им общ дълъг път през годините. Борис Христов пристъпва към сценарната работа най-отговорно, с професионална прецизност, като изгражда класически киносюжет, организиран около преместването на хората от едно село в града заради строителството на язовир. По това време миграционната тема присъства в нашето кино в цял цикъл паметни филми. В сценария действието се развива в началото на 50-те години. Зад дълбоко личния автобиографичен материал стои историята с болезнените социални катаклизми и абсурди. „Смъртта на заека“ е филм не само за унищожаването на селото и за преместването в града, но и за израстването и прощаването с детството. Архетипното фабулно ядро на раздялата с един цял свят е скелето, върху което авторите градят своя небързащ заникъде, горчиво-нежен и едновременно с това жесток киноразказ. Филмът започва с репетиция на оркестър, дирижирана от композитора Райчо Любенов.



РАЙЧО ЛЮБЕНОВ В НАЧАЛНИЯ КАДЪР НА СМЪРТТА НА ЗАЕКА

Това е своеобразен камертон за филмовия разказ: авторите искат той да зазвучи – като музика и поезия. Да не забравяме, че когато започва работа по „Смъртта на заека“, Анри Кулев вече има сериозен опит от работата си в анимацията. Асоциативният размах от анимационните филми го води и през първия му игрален филм – умението му да превръща фрагмента в лайтмотив от музикалната организация на филма, да съживява разпознаваемите за времето и поезията на Борис Христов лица, пейзажи и детайли, да създава метафори на екрана, да разгръща символния им потенциал, да преминава от реалността в съня, оплитайки в едно цяло поезията, гротеската, абсурда. В сценария и филма „Смъртта на заека“ откриваме както конкретните, така и асоциативно разпознаваеми образи от „Вечерен тромпет“, всеки със своята

история и със свое място в сюжета. Както пише през 1985 г. младият тогава критик Цветан Тодоров, това е една „калейдоскопична картина на детството на поета, видяна странно непоследователно през детския поглед“^[1]. Но именно тази поетична асоциативна фрагментарност е същностна за този сюжет.



КОРИЦАТА НА ПЪРВОТО ИЗДАНИЕ НА СТИХОСБИРКАТА ВЕЧЕРЕН ТРОМПЕТ НА БОРИС ХРИСТОВ

Персонажите в „Смъртта на заека“ са част от цялостната образна система на поета. Във „Вечерен тромпет“ няма мъртва природа, чрез неочакваните метафори всичко е одухотворено, движи се и неспирно говори, дори в тишината. Анри Кулев заедно с оператора на филма Светла Ганева е трябвало да открият кинематографичния език, с който основните образи от тази изумителна поезия да заживеят на екрана. Тук вероятно е добре да си припомним, че литературната метафора и кинометафората не са идентични като структура и действие. За разлика от анимацията, в игралното кино буквализирането на литературната метафора е рискова акция. Добрата метафора и в литературата, и в киното винаги е изненадваща и се определя от контекста; в киното нейната двусъставност сякаш се губи; тя присъства директно, като мощен и конкретен екранен образ, при който метафоричният

пренос, характерен за литературния образ, реално се заменя с една рояща се многозначност, характерна традиционно за символа. Това обяснява защо така често метафоричното и символното в киното са синоними.



СВЕТЛА ГАНЕВА ПО ВРЕМЕ НА СНИМКИ

Ето някои от ключовите кинометафори в „Смъртта на заека“, които определят поетиката и смисловите пластове на филма.

Първата откровена кинометафора е лодката, в която мъжете от селото се събират, за да мъдруват. Тя веднага откrexва вратата на поетичната условност, като поставя под въпрос буквално реалистичното в сюжета. Филмът започва с пренасянето на тази странно появила се сред планините лодка – докарват я отнякъде с каруца и я оставят в центъра на площада. Така тя самата се превръща в своеобразен център на живота в селото, запазена територия за мъжете и техните опити да разберат света. Около нея, обозримо близо, се виждат и ежедневни случки, и по-големи събития: оттук старците могат да наблюдават и рейса за града, и бръснарницата, и смъкването на камбаната от купола на черквата, и смока на скочилиия в кладенеца Симо, и смъртта на Андрея, полетял като осакатена птица от покрива на къщата си, както и да чуят рева на животните в кланицата, и

буботенето на багера, изравящ костите на мъртвите... Лодката е филмовата метафора на безвремието и вечното провинциално очакване, в което „няма отиване, няма завръщане“ („Август“, „Вик в тишината“, „Котка на пътя“).

Втората стряскаща кинометафора е продупченият тромпет на финала. В образа на тромпета, който е неизменна част от биографията на Борис Христов, сякаш е вграден основният за стиховете, но липсващ във филма, образ на поета, на мотивите за мъчителното търсене и съдбовната обвързаност на поета с думите, както на музиканта със звука; той ни отправя към неизразимо тревожните въпроси за силата, безсилието и смисъла на изкуството. Тромпетът се появява още в първия кадър на филма, при записа на музиката за „Смъртта на заека“ и после го виждаме неведнъж, като звуков и визуален лейтмотив, накъсващ основния разказ. Ние гледаме филма по време на озвучаването му, сякаш авторите откровено ни канят да участваме в осмислянето му. В статията си от 1985 г. Цветан Тодоров нарича надупчения тромпет „свързваща метафора, чрез която се внася основния „звук“ в осмислянето... един невъзможен инструмент, като душата на поета“.



ФИНАЛНИЯТ КАДЪР ОТ ФИЛМА СМЪРТТА НА ЗАЕКА

Във филма присъстват и други метафори, важни за поетичната тъкан на разказа. Сред тях не мога да не спомена светкавицата, пронизала момчето и сложила край на детството, кланицата и разфасоването на кравите, мятаните се в кошмара риби на сухо в пробитата лодка, празните гробове като опразнената памет, шубата на кмета, тичащият пред момчето заек в мига на токовия удар в кървавата кланица. Този образ, енигматично включен в заглавието, присъства в стихосбирката само във „Вик в тишината“: *Но душата отмалява, вятър житото плете, / заекът с ухото шава, моя страх да прочете*. За мен обаче заекът си остава в полето на неизразимото, залутан между страха и надеждата, с която са го свързвали в енциклопедията на българското кино. Аз обаче чувам някъде край него едно препускащо конче и ги виждам заедно – подплашеният заек и любимото конче, със звънящите боси копита, изчезващи завинаги с каруцата през обезлюдения зимен пейзаж в края на филма...

Неслучайно до заека в заглавието на филма стои смъртта. Сред катаклизмите на историята тя пресича постоянно света на растящото момче и на поета, слага край на скоротечния земен живот на човека. Но във „Вечерен тромпет“ има едно дълбоко оптимистично с пантеистичното си светоусещане стихотворение – „Кост от глухарче“. В него поетът, улавяйки „думата, която върху камъка го чака“ парадоксално ще каже, че „няма смърт, не може и да има“... И в това няма нищо неочаквано; то е част от динамиката на една поетична вселена, в която „смъртта на думите не може да надвие“...

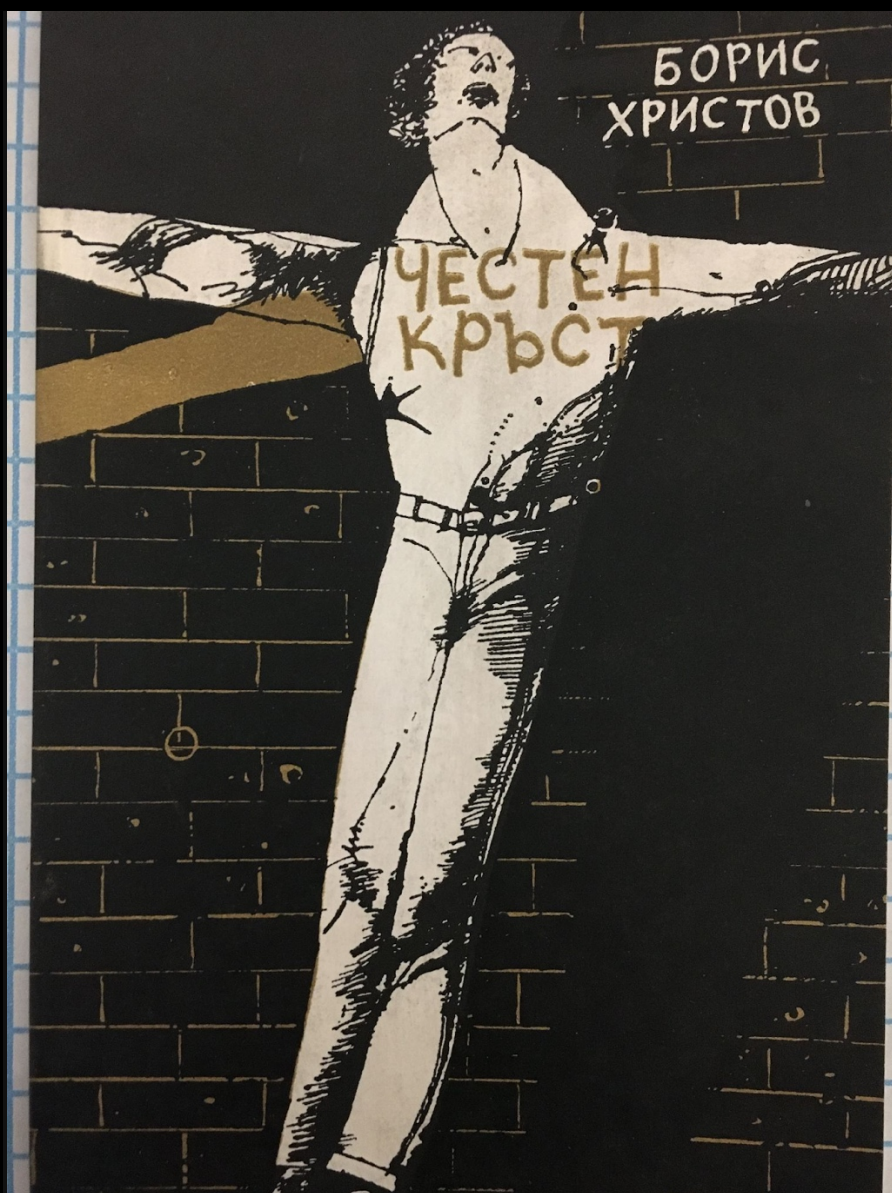


КАДЪР ОТ ФИЛМА БАЩАТА НА ЯЙЦЕТО (1991, РЕЖИСЬОР АНРИ КУЛЕВ, СЦЕНАРИСТ БОРИС ХРИСТОВ)

„Бащата на яйцето“ (1991), вторият им общ игрален филм, е мащабен фантастичен филм. Антиутопия от недалечното бъдеще, в която всичко е военизирано, службите „Ред и сигурност“ са навсякъде, а екологичната катастрофа е съвсем реална. Филм – предвестник, пълен с тревожни предчувствия и предупреждения. Филмът повдига въпроси за опасната сила на киното и в още по-широк план – за етиката и смисъла на творчеството, за отговорността на автора за сътвореното от него. Романът на Борис Христов излиза през 1988 г., докато той паралелно работи върху сценария. Материалът на романа е огромен, персонажите са десетки. Есхатологичният сюжет за надвисналата заплаха, изчезването на децата и края на света е организиран в промислена многофабулна конструкция. Може би прекалено тежка, за да разпознаем веднага зад нея очертанията на философската притча, с отчетливи библейски мотиви. Още повече, че в сложната и многопластова филмова тъкан иронията постоянно преминава в сатира, абсурдът е омесен със сюрреалното, а Анри Кулев си е поставил още едно жанрово предизвикателство: да превърне филма в мюзикъл – рядък жанр за нашето кино.

Интересно е да се проследят различните вътрешни връзки между двата игрални филма, на всички нива на филмовата изразност. Откриваме ги и в ролите на Любо Чаталов, в неговото знаково присъствие. Сакатият, сложил край на живота си Андрея от „Вечерен тромпет“ е преминал в орнитолога Тилза – също сакат, самотно разговарящ с папагала си Ара и посветен на каузата да спасява птиците. Ако излезем извън филмовото пространство, ще видим, че Тилза е централно име в света на Борис Христов. Героят му от основната му автобиографична повест „Смъртни петна“ Тилза Натаил е поет, достигнал върха на Платото и завръщащ се в ниското. Образите на папагала и Платото също са общи за „Бащата на яйцето“ и „Смъртни петна“.

В „Бащата на яйцето“ са вградени мотиви не само от „Смъртни петна“, но и от втората стихосбирка на поета „Честен кръст“ (1982), която също се превръща в литературно събитие, оповестяващо публично жеста на оттеглянето на поета от гладиаторската арена на суетата. Песента във филма е по текста на стихотворението „Плаващ ресторант“ от „Честен кръст“. Така зад жанровите експерименти с антиутопичния сюжет и зад кинематографичната си пищност и многоликост „Бащата на яйцето“ се оказва отново, на смислово ниво, личен филм, проблематизиращ умората, горчивината от суетата на света и душевните кризи от поетическото изчерпване. В него отчетливо се появяват мотивите на необходимостта от мълчание – единственият спасителен лек за душата по пътя ѝ към себе си.



КОРИЦА НА СТИХОСБИРКАТА ЧЕСТЕН КРЪСТ (1982)

Тук за първи път в сценариите на Борис Христов се срещаме с ключовите филмови метафори на летящите, разпилени от вятъра ръкописи, на неизписаните бели листи и на пожара, в който думите ще изгорят...

Двата игрални филма – „Смъртта на заека“ и „Бащата на яйцето“ са своеобразни кладенци на намерени кинообрази, ключови за екранната поетика на двамата автори, които по-нататък ще се появяват и разгръщат от филм във филм, в други контексти. Поетичните първообрази от литературния текст се трансформират и присъстват на екрана по различен начин, в различни варианти. Ще ги обединя най-общо в три групи.

В първата група са образите – метафори, които сякаш директно са пренесени на екрана от поетичния текст, с битийната си материална

конкретност. Те обичайно съхраняват своята метафорична и символна натовареност. Такива примери са неотплувалата лодка, тропетът, разпилените на вятъра листи. Кинообразите от втората група се разгръщат по-свободно вариативно, разработвайки в новия контекст различни характерни за творчеството на Борис Христов мотиви в нови сюжетни фрагменти като носенето на кръста, водната стихия и потопа, прегръдката, творчеството и служението, отношенията с думите и мълчанието, свършека на света и завръщането. Към третата група можем да причислим преминаващите от книга в книга и от филм във филм разпознаваеми персонажи от поетичния свят на Борис Христов като поетът, самотният човек, униформеният властимащ, музикантите и диригента на местния оркестър...

Колкото и странно да е, сред десетките **анимационни филми** на Анри Кулев само два са по сценарий на Борис Христов – „**Корабът**“ (1980) и „**Горгоната**“ (1994). „Корабът“ Анри Кулев прави заедно с Николай Тодоров. Това е третият им общ филм (след „Гарсониера“, 1979, сц. Виктор Самуилов, и „Неделя“, 1980, сц. Иван Кулеков), посветен на болезнената тема за отчуждението и вътрешната изолация, на невъзможността на младия човек за истински контакт със света, на липсата на изход и перспектива. Една своеобразна трилогия за алиенацията, в която като в изкривено огледало се пречупват застойните, привидно спокойни години на късния социализъм и отзвучават на най-дълбокото, в екзистенциалните изкривявания на отделната личност.

В основата на сценария е стихотворението „Корабът“, с което започва втората съдбовна стихосбирка на поета „Честен кръст“. Сюжетът е организиран около желанието за промяна на младия човек, около копнежа му по свобода, простор и друго, по-човешко и нравствено пространство. Началният стих „По-далече оттук!...“ е споделен вик, вопъл на човек без хоризонт, затворен в своя град, „като мида изхвърлен на пясъка“. Така чрез тази толкова лична и изстрадана от поета тема, из невидимите полета на поетичните препратки, филмът „Корабът“ носи мотивите на едни от най-силните стихотворения на Борис Христов като „Албион“, „Самолетът закъснява“, „Блудният син“, „Стената“, „Христова възраст“, „Дух“, „Тяло“. В мечтата си за промяна младият човек дочува и вижда буквално „сърцето на кораба“ и „тръбата на своето щастие“. Той успява да потегли след „полудялата си мечта“, за да открие – ужасяващо скоро! – същата пустош, от която бяга, и на кораба. В стихотворението човекът е оставен постоянно да

се мята между пустошта на сушата и на кораба, седем пъти на ден да кръстосва безизлазното пространство между тях, „докато не остане от моето тяло съборено една тъмна купчина сълзи“. Във филма този цикличен сюжет е събран в заминаването и невъзможността да се завърнеш. В тази анимационна сплав експериментите с формите, звука и звуковите метафори достигат сякаш своя предел и в скоростта на внушенията рискуват яснотата на самия разказ. Над всичко това звучи проникновената музика на Райчо Любенов.

За разлика от „Корабът“, зад втория анимационен филм на Борис Христов и Анри Кулев „Горгоната“ няма едноименно стихотворение. Сред повтарящите се в различни творби и характерните за поета образи, които откриваме и в този филм като потопа, прииждащите води, рибите, кръста, ябълката и часовниците, Горгоната стои някак отделно. Тя е мощно и огромно женско създание, много по-голямо от човека, едновременно чудовище и съблазнителка, превърната от авторите в метафора на похотта и ненаситността.

ГОРГОНАТА



Анри Кулев

ГОРГОНАТА (1994, РЕЖИСЬОР АНРИ КУЛЕВ, СЦЕНАРИСТ БОРИС ХРИСТОВ)

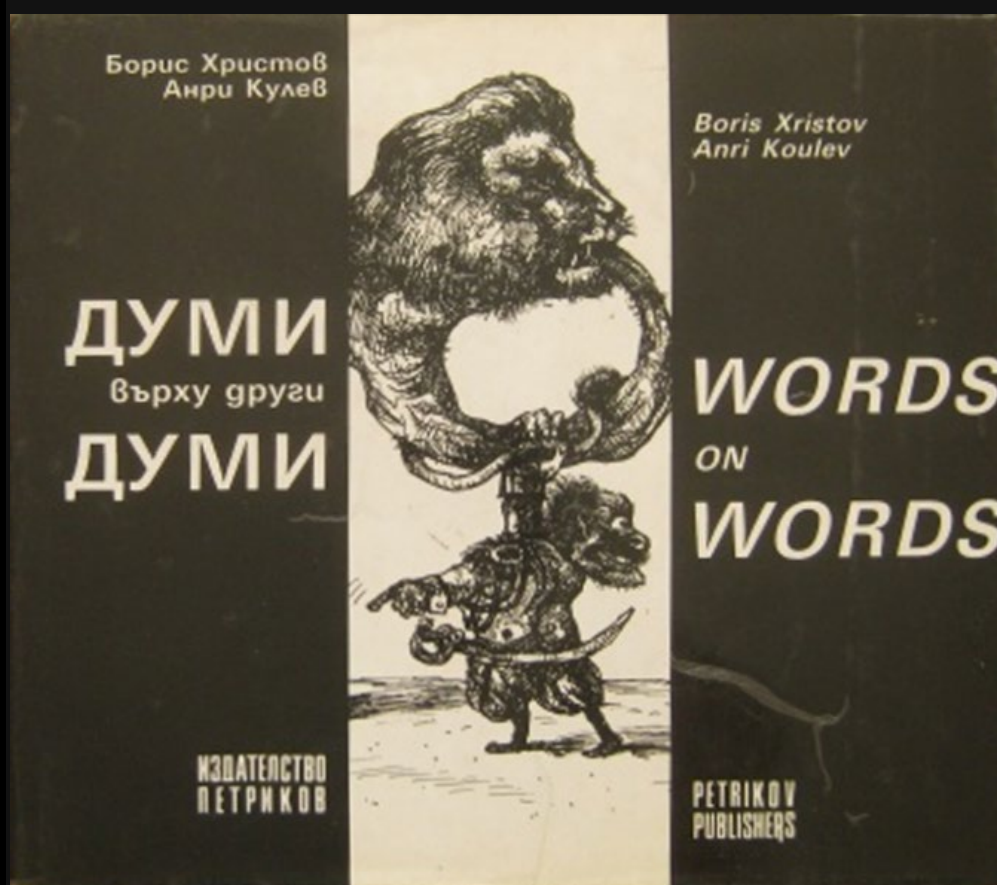
Нейното присъствие в поезията на Борис Христов открих в едно тристишие в „Думи върху думи“:

От всички форми на живот

по време на пришествието

той предпочете да спаси горгоната.

Заглавието на това тристишие е „Потоп“. Художник на книгата е Анри Кулев. Цялата книга е изградена на принципа на съавторството, на словесно-визуалния равнопоставен диалог. Мощните образи от графиките на Анри Кулев продължават философските поетични откровения на Борис Христов.



КОРИЦАТА НА СТИХОСБИРКАТА ДУМИ ВЪРХУ ДУМИ (1993)

НА БОРИС ХРИСТОВ, ИЛЮСТРИРАНА ОТ АНРИ КУЛЕВ

Вероятно по време на съвместната им работа по тази книга се е родила и идеята за филм. „Горгоната“ е копродукция, в която участват и Канал 4 – Англия, и АРТЕ – Франция. Филмът излиза през 1994, една от най-кризисните нулеви години за киното ни. Години, в които този есхатологичен сюжет за края на света и за всеобщия потоп става особено актуален (и е все по-актуален до днес!), с всички негови отворени многопосочни послания. С виртуозната рисунка на Анри Кулев и вихрената анимация се разгръща ужасяващата картина на потъващия човешки свят.

И ето – сред заливащите всичко унищожителни води и бродещите оглозгани скелети на риби и човеци се появява една странна фигура със син хитон, напомняща по нещо за Христос. Докато се бори с неуправляемата стихия, той се натъква на огромна горгона и не устоява на съблазните на безкрайната ѝ плът. Резултатът е раждането на отблъскващо черно създание, което неуправляемо расте и пуска корени. Но човеците идват с брадви и започват да го кастрят, секат го и оформят от него голям черен кръст. На кръста те дружно искат да приковат мъжа с хитона, да го разпънат, но тогава се появява Горгоната и те я приковават. Мъжът се загубва някъде под извивките на плътта ѝ, а от двете ѝ страни двамата разбойника от откровено пародирания евангелски сюжет се опитват да я достигнат. Когато всичко отново се раздвижва, понесено от водите на унищожението, в последния кадър мъжът в хитона е слязъл от кръста и по нашенски се чуди: а бе, каква стана тя?...

Това очевидно е откровена иронична парафраза на евангелската история, с характерните за постмодернизма пародийна дистанцираност и принизяване. Обичайният, наложил се в различни професионални среди прочит на филма, е именно този. Той е съвсем в нихилистичния дух на днешната цивилизация и затова е приветстван. Но е възможна и друга интерпретация, която откривам зад енигматичния сюжет и за мен именно тя намества нещата. Фигурата в синия хитон не е задължително да е Христос, тя само напомня за Него. Това може да е някой от многобройните лъжепророци, които, и според евангелските текстове, ще наводнят света в последните времена, ще дойдат уж в Неговото име. Но няма да вземат кръста, няма да понесат разпятието. Затова пък ще се радват на прелестите на Горгоната, независимо от уродливите рожби, които ще последват от ненаситната им страст. На такъв персонаж му приляга и финалното чудене. Има за какво...

Това е моят днешен прочит. Не мога да не кажа, че досега съм се придържала към общоприетото тълкуване на филма, но винаги съм имала към него една вътрешна съпротива, идваща от най-дълбокото ми усещане за разминаване между постмодернистичното нихилистично заиграване и нравствената монолитност на поетичния свят, от който е роден този филм. Основание за такъв прочит ми дава и още един детайл. В самото тристишие „той“ е изписано с малка буква. За разлика от обичайните главни букви в други текстове, когато поетът говори за Христос.



Какъвто и да е прочитът, филмът носи библейски мащаб, огромна визуална мощ и порой от отворени въпроси за състоянието на света и човека. Този филм тревожи, прекосява сърца и граници. Анри Кулев получава за него голямата наградата „Златна плоча“ на фестивала в Чикаго. Горгоната, това митично създание, е метафора на цялата ни цивилизация, на нейната ненаситност, на вседозволеността, на властта на плътта и лесната употреба на човека, на изчезването на любовта в преобърнатия и оглозган нравствено свят... Този филм иска от зрителя усилие, за да провиди в по-дълбоките му пластове и да си припомни живота на тези образи в общия път на двамата автори през годините, както и евангелските думи, че „свършекът на света“ настъпва когато „изстине любовта“ и край нас се появи „мерзостта на запустението“... (Мат. 24:12-15)

Стигнах най-сетне и до **документалните филми** на Борис Христов и Анри Кулев. Те са най-многобройни – осем. Обичам тези филми. Работата на двамата автори на територията на живия живот, в контакта с хората, се оказва много плодотворна през годините. Тези филми носят необикновено светъл заряд, един тих оптимизъм, който няма да срещнем на пръв поглед в другите им филми. В тях границата между изкуството и живота, като че ли се заличава. Документалните им филми с истинските си герои се превръщат в реално продължение на авторовата изповед от „Честен кръст“. Силата на техните внушения идва от усещането за последователност и автентичност на отказа от суетата, от съдбовното единство между изреченото слово и житейския избор в пътя на поета. След обета, който той дава в „Честен кръст“, оттеглянето на Борис Христов в Лещен без думи, на дело утвърждава голямата ценност на самия живот, на изкуството да живееш достойно, да чуваш гласовете на природата, да следваш тихо повелите на съвестта с дарбата, която ти е дадена.

Успях да намеря и да прочета великолепните сценарии на „Загадката Веда Словена“ и на „Книга на мълчанието“. За Борис Христов и документалните сценарии, както всичко, което е написал, са все лични текстове, зад които стои категоричен избор, дълго и посветено проучване на материала. Филмите, които Анри Кулев прави по тези сценарии, са безспорно явление в българското документално кино. В тях те двамата – чрез живия човек и конкретната му съдба – откриват музиката и поезията на самия живот.



ПЛАКАТ НА ФИЛМА ЗАГАДКАТА ВЕДА СЛОВЕНА (2012)

Най-голям брой от документалните им филми са посветени на музиката и на музикантите. Това е разбираемо – знае се, че Борис Христов свири на тромпет. Тромпетът е основен лайтмотивен образ и в поезията му, и във всичките им филми с Анри. Дори на главния герой, на момченцето от „Смъртта на заека“, където автобиографичните мотиви са разпознаваеми, му предричат бъдеще на музикант. Всички филми от тази група са ярки портрети на истински музиканти, на свободни и душевно щедри хора, които умеят да бъдат щастливи със своята музика, въпреки трудния бит. Образите от тези филми някак естествено преливат един в друг, толкова свързани са като мотиви, внушения и послания. Над тях витае библейски мащаб и дух. Тези филми са безценни свидетелства, богати на различни човешки лица, пейзажи, социални детайли и житейски мигове, уловени в точния миг и превърнати в поезия от чувствителната камера на Светла Ганева.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ДУШЕВНО, ЗА СВИРАЧА НА ЗУРНА САМИР (2005, РЕЖИСЬОР АНРИ КУЛЕВ, СЦЕНАРИСТ БОРИС ХРИСТОВ)

Те могат да бъдат възприети като части от един голям човешки разказ за пътя на музиканта в суровия ни свят. Изброявам заглавията на тези филми – „Сънувам музика“ (1983), „Свирачи“ (1984), „Лабиринти“ (1994), „Дудуна“ (1996), „Душевно“ (2005). Първият от тях, „Сънувам музика“, посветен на Ибряма и неговия кларинет, има най-добра киносъдба. Обичан и гледан филм, имал щастието да стигне до своята публика (така рядко за българското документално кино!), той беше един от десетте избрани филма в „Лачените обувки на българското документално кино“.



КАДЪР ОТ ФИЛМА СЪНУВАМ МУЗИКА (1983, РЕЖИСЬОР АНРИ КУЛЕВ, СЦЕНАРИСТ БОРИС ХРИСТОВ)

„Загадката Веда Словена“ вижда бял свят през 2012 г. Зад този филм стоят години, посветена изследователска работа на Борис Христов, и огромните усилия на Анри Кулев и целият му екип да осъществят този труден замисъл. В годините на своите мълчания и на сложните си отношения с думите поетът очевидно в тишина и с постоянство е работил на изследователската просветителска нива, занимавал се е с български фолклор, бил е съставител на сборници с народни песни. Тези му занимания, както и географското положение на селото му Лещен, някак неизбежно са го довели до откриването и потъването в дълбоко драматичния сюжет около „Веда Словена“, до желанието да извади на бял свят и да се опита да възстанови справедливостта около трагичните съдби на Стефан Веркович и Иван Гологанов.

Беше истинско удоволствие да прочета сценария на Борис Христов. Впечатляващ текст, респектиращ както с прецизността на фактите и свидетелствата, така и с драматургичната овладяност на огромния и трудно побиращ се в един филм материал. Със сериозността на учен-изследовател поетът е преминал през множеството научни и литературни източници, за

да намери своето място и да добави своя глас в неразрешената и до днес загадка около Веда Словена.



КАДЪР ОТ ФИЛМА ЗАГАДКАТА ВЕДА СЛОВЕНА (2012, РЕЖИСЬОР АНРИ КУЛЕВ, СЦЕНАРИСТ БОРИС ХРИСТОВ)

Едва ли друг наш режисьор, освен приятеля и съмишленика Анри Кулев, би могъл да прекоси заедно с Борис Христов подводните въртопи на това духовно пътешествие, да го сподели в такава пълнота и с толкова артистизъм, като включи в него различни документални подходи и хибридни форми. Анри Кулев е успял в този филм да превърне възстановките, подадени от сценария (този толкова рисков подход, обичайно натежаваш, дразнеш и профанираш документалния материал) във вдъхновени ярки фрагменти, в поетични видения, в ударно звучащи доводи на научните спорове, отзвучаващи в самотните страдалчески гласове на Веркович и Гологанов. Тези възстановки носят автентичния дух на историческото време, защото са решени с една откровена условност, в изчистени и разпознаваемо знакови, най-често затворени пространства, в които важното е да се чуят отделните гласове. Силният актьорски екип, подбран от режисьора, сред който виждаме въплъщенията на един актьор в различни реални персонажи, е част от тази условна автентичност.

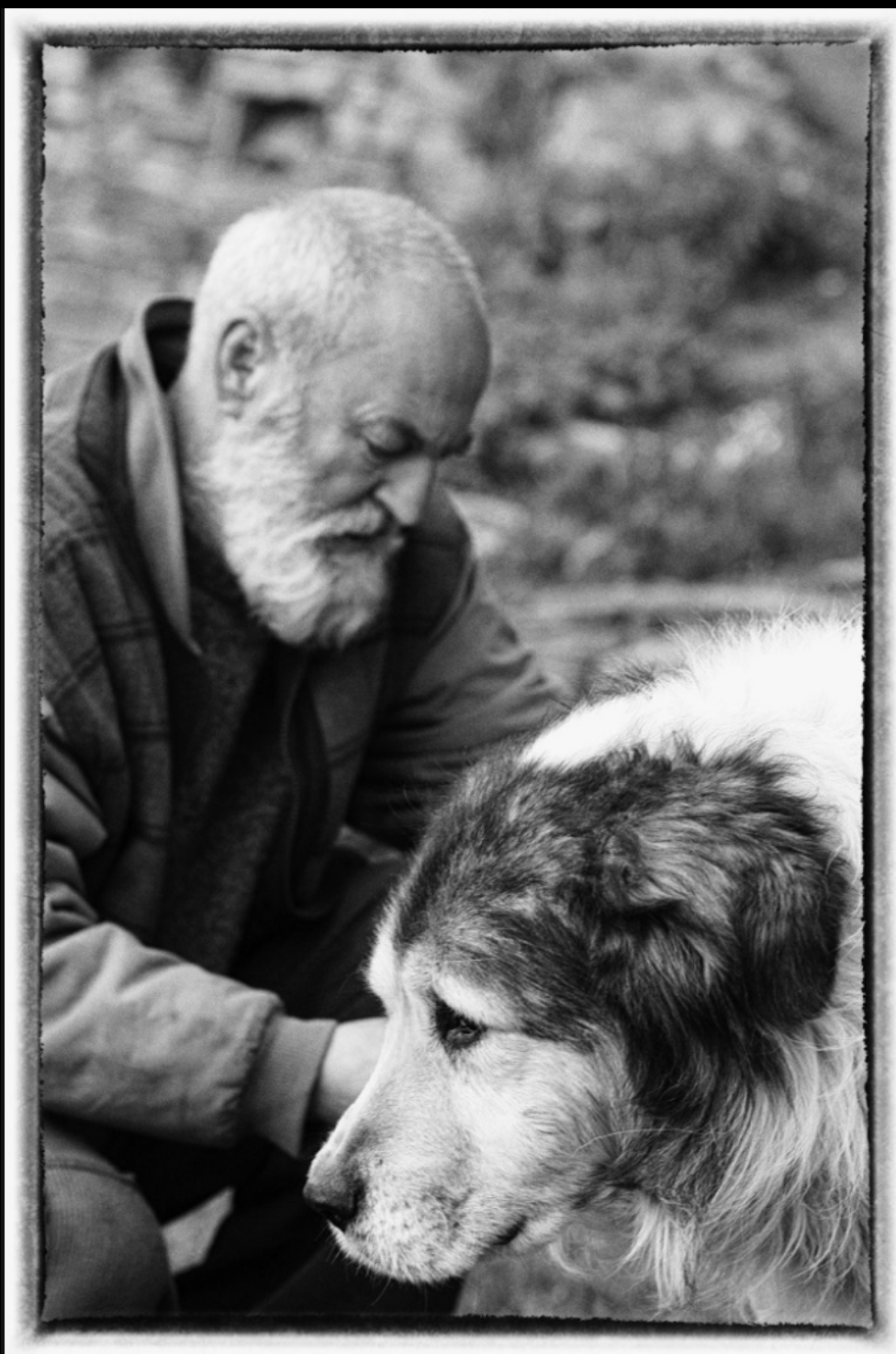
Богатият фактологически материал, подаден в сценария, съдържа десетки фотографии на лица, сгради и улици от онова време. Камерата на Светла Ганева доразгръща тези частици отминали времена в запомнящи се образи и пейзажи – между Родопите, София и Петербург, извадени сякаш от националната памет, черно-бели, обрулени от ветровете на историята и затрупани от снеговете на забравата. Тези внушения стигат до нас още в началната сцена с погребението на Веркович. В документалната тъкан е включена и анимацията – там, където образът се избистря, замира и отново

оживява в мощната рисунка на Анри Кулев. Тази толкова обемна и сложна драматургична материя е блестящо организирана. Филмовият сюжет с проникновения задкадров глас следват острата интрига на самия научен спор, неговата драматична динамика, при която се проявяват различни балкански, политически и личностни амбиции и пристрастия. Филмът, натоварен с огромна информация, се гледа на един дъх. Анри Кулев е постигнал трудния баланс между дълбочината и яснотата на мисълта и бликащата от екрана емоция. Този филм не налага гледна точка, а приобщава, не морализаторства, а призовава към разбиране и съпричастност. Той е споделен вик за търсене и възстановяване на справедливостта, за милост към хората на духа... На самия финал ние чуваме гласа на поета: „...имайте милост към душите на тези двама мъже – мъченици на Словото, които още се мятат в капана на вашите догадки... Имайте смелост, щом не е ясна присъдата, и ги пуснете да литнат свободни, да отдъхнат най-сетне и стигнат до мястото, където почиват невинните...“.



И още един документален филм на Борис Христов и Анри Кулев: „Книга на мълчанието“ (2015). Макар филмът да носи заглавието на излязлата през 2008 г. книга с „митографии“ – необичайна дума, която събира в едно митично цяло поетичните философски откровения на Борис Христов и гравюрите на корояда по кората на дърветата, филмът не би могъл да се сведе до екранизация на една отделна книга. Оставих го за накрая не само защото той е последен в общата им филмография, но и защото в неговата поетична цялост се събират много от личните пътеки, образи и мотиви на двамата автори от различни периоди на живота им, от други техни филми и книги. Знакови за общата поетика, изградена от тях през годините.

Преодолявам се в усилието да пристъпя към сюжета на този филм с думи. Изглежда почти светотатствено, защото, както чуваме в един от стиховете, с които диригентът Любо Денев разделя поетичния разказ на отделни части – картини, думите могат да убият лесно не само човека, но и да изстребят цели народи. Бих добавила – те могат да убият с лекота и самата поезия. А „Книга на мълчанието“ е кинопоезия и тя звучи многопосочно от екрана. Звучи не само с музиката на диригента-композитор Любо Денев, с оркестъра му и стиховете, които той изрича в кадър, в паузите между отделните шест части, в които поредният музикант от оркестъра си тръгва. Звучи и отзвучава във всеки кадър-картина, роден от живототворящата камера на Светла Ганева. Звучат преливащите се едно в друго пространства, човешки лица и състояния, звучат пейзажи, камъни и дървета. Звучи и притихва морската вода. Звучат каменни стени и оживели гравюри на корояда Типографус. Звучи трепетно самата тишина на морското дъно, в която заедно с водолаза и ние откриваме живота на други същества и светове. И във всичко това зримо и незримо отзвучава потребността от мълчание... Мълчание, изчистено от суетните шумове, побрало в себе си и отнесло в небитието произволните думи.



БОРИС ХРИСТОВ

За мен този филм е явление и, както на много други филми, сме му длъжници. Двата варианта на сценария, които прочетох, разкриват само частично колко трудно е било на авторите да намерят структурата на този сюжет. Да, филмът има изцяло асоциативна структура; разгръща се във всичките си компоненти като музикална творба; разделен е от звучащото поетично слово на шест големи фрагмента, всеки от които вътре се гради

лайтмотивно, от характерни повтарящи се образи, свързващи го в единно цяло с други техни общи филми. Как и доколко присъстват във филма стиховете и посланията от едноименната книга? Как е заживяла точно тази поетична философска тъкан на екрана? Прологът и епилогът на книгата са ключови за разбирането на подхода на авторите:

Какво говори философът?

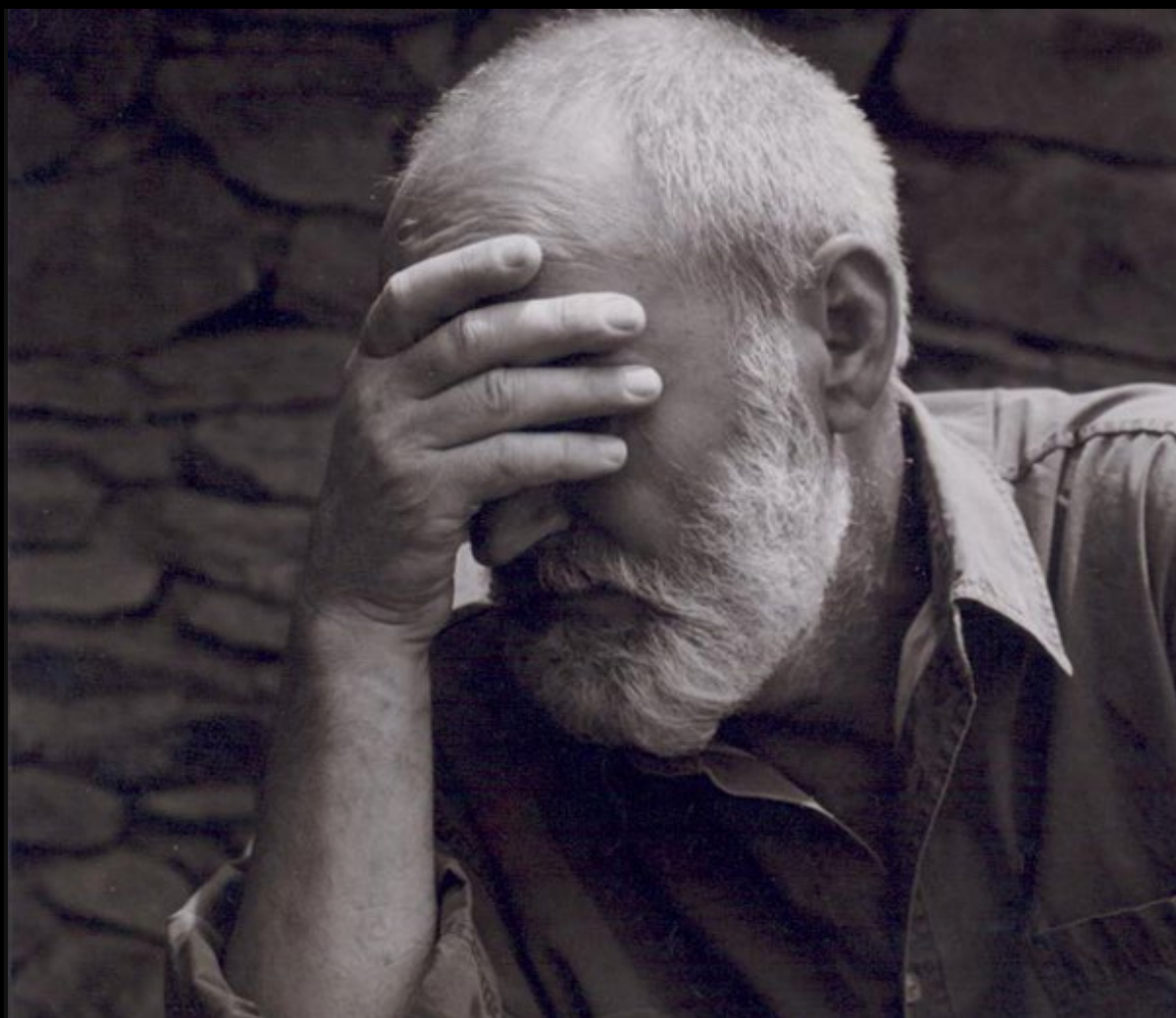
*Не е ли същото, което аз живея –
но без думи?*

и финалното:

*Кое то казва философът, ти вече го живя –
ако не го намираш в своя дух,
търси го в паметта на тялото.*

В своите търсения авторите са стигнали до класическия драматургичен ход – да намерят своите персонажи и да разкажат техните съдби, да дадат думата на живия живот. Да изградят поетичния философски сюжет не чрез асоциативното натрупване на отделни визуални образи-символи, а чрез конкретните човешки съдби и живите присъствия. Но без да следват принципите на класическия повествователен разказ, с драматургично развитие на персонажите в отделни сцени. Като свой подход те запазват асоциативната структура, при която сцените от течащия живот се превръщат в отделни лайтмотивни фрагменти, от чието съжителство се оформя сградата на смисъла и внушенията.

Персонажите на този филм са ярки, запомнящи се, всеки от тях носи своята житейска мъдрост. Очевидно е, че авторите много ги обичат. Главните герои са рибарят Кирчо – Схизми и неговата жена Нина от село Варвара, както и майсторът на дървени пластики от село Търничене Христо Йотов. И, разбира се, композиторът-диригент Любо Денев и музикантите от оркестъра, сред които особено важна е ролята на тромпетиста Венцислав Благоев, който на финала ще успее да роди музика от един рапан.



Във филма всички те присъстват със своето ежедневие, потънали в постоянните си житейски задачи и грижи. Авторите обаче са успели да проникнат и до по-дълбоките пластове на душите им – в непредвидимо трагичните въртопи на живота...

Много можем да говорим за метафоричните значения в този филм – на водата и рибите, на книгата и разпилените листи от вятъра, на огъващата се земя, на прииждащата вода към изоставения храм, на кръста и на оживелите фрески, в които откриваме сякаш днешните рибари, както и на звуковите метафори: от стържещите раждащи се звуци до постигнатата хармония между всички инструменти. Необозрими са невидимите връзки между „Книга на мълчанието“ с всичко, което двамата автори са създали през годините. Едно такова пътуване назад във времето може да бъде безкрайно...

На финала искам да споделя нещо, което се разкри пред мен в един по-късен момент с отчетлива яснота. Този филм се е превърнал в едно

мълчаливо пристанище за своите автори. В процеса на работата те са надмогнали горчивината и скепсиса на книгата с митографиите. На отчаянието от човешкия род, затънал в безхаберие, цинизъм и безпаметство, филмът отговаря с конкретни човешки съдби, които имат куража да бъдат, да носят кръста си в този свят. Киното по своята светлинна природа има силата да открива истинските значения и да освещава живота, да създава ново преобразено битие...

Във всичките си филми Анри Кулев и Борис Христов ни даряват своите светоносни преобразяващи светове. За да съхраним човешкото си лице и мълчаливото си достойнство – във все по-драматичните времена, в които ни е дадено да живеем.

Бележка под линия:

¹¹ Тодоров, Цветан С., „Стихотворението на екрана“, в сп. „Пламък“, 1985, кн. 2, с. 14.

** Текстът е част от проекта на сп. КИНО „Създаване на художествени литературни текстове с потенциал за филмова адаптация“, който се реализира с подкрепата на Национален Фонд „Култура“.*





КУЛТУРЕН АФИШ: МАРТ 2024

АНАСТАС ПУНЕВ

Време е за София Филм Фест, като тази година фестивалните бижута са придружени от достойна група филми за по-широка публика. Сред тях особено място заема „Заседнали“ на Александър Пейн – филм, който не само е подходящ за всякакви публики, но е от онези, за които може да чуем, че „вече не правят такива“. На пръв поглед причината е в смайващо автентичната 70-тарска атмосфера, но всъщност в него има нещо много по-носталгично и старомодно в хубавия смисъл на думата и то е, че не се страхува да бъде сантиментален.

Като всеки хубав филм, посветен на времето около Коледа, и „Заседнали“ осъзнава тъгата на този празник, особено когато си самотен. Самотни са и тримата крайно различни герои, заставени от съдбата да прекарат времето си в твърде големия опразнен колеж: строгият учител (Пол Джамати), непослушният ученик (Доминик Сеса) и сърдечната афроамериканска готвачка (Да'вин Джой Рандолф). Предпоставката на филма – трима сравнително непознати са принудени да споделят най-семеиния празник заедно, сама по себе си е обещание за нещо голямо, не само защото сюжетът може да си позволи различни интересни разклонения, но и защото налага едно много топло настроение, съчетаващо меланхолия и зимен уют. Трагедия и комедия намират идеален баланс в „Заседнали“: в момента, когато облаците се навъсят, идва ред на наистина смешен епизод, но точно

толкова, колкото да не олекне филмът. И ако след края му си преговорим историята на главните герои, ще осъзнаем, че сме гледали нещо ужасно тъжно, което нито за момент не е натоварило прекомерно.



През 2024 г. начинът, по който „Заседнали“ намеква за темите на времето си – войната във Виетнам, расизма, културните войни, е подозрително фин и елегантен. Вместо да противопоставя или да експлоатира, Пейн ползва контекста на 70-те, за да утвърди едно много по-генерално послание: всеки има своята лична драма, която никога няма да бъде разбрана напълно от останалите, но все пак може да бъде искрено артикулирана за кратко благодарение най-вече на абсурдността на живота. „Порастването“ в тази очевидно нравоучителна история е, че и тримата са изгубили нещо съвсем различно и споделянето на липсата ги сродява въпреки неспособността да излязат напълно от собствената си бездна. Същевременно универсалната история е хитро пречупена през конкретното време и място, защото подобна ситуация да си наистина откъснат от света на практика е невъзможна в наши дни, въпреки че тя би била истинският „детокс“, от който се нуждаем.



„Заседнали“ има своята схематична страна и още от самото му начало се напипва настръхналият гръбнак на драматургията. Въпреки това обаче Пейн не се води изцяло от схематизма, а дава простор на твърде човешките персонажи, които са чешити в достатъчно голяма степен, за да забравим, че действията им са умело дирижирани. А цялата ненатрапчивост на филма, включително и в предвидимия му финал, създава особен ефект: макар да е ясно, че „Заседнали“ не иска да прави революции в киното, той напомня за епохата, когато нямаше нужда от революция на екрана, за да докоснеш сърцето, без да го объркаш или вцепениш.

Обратно към европейското кино, „Пожар“ на Кристиан Петцолд има потенциал да постигне консенсус между ревностните му почитатели и една по-широка периферия от любители на европейското, и в частност немското кино. Не са пресилени коментарите, че Петцолд е канализирал нотките си от Ромер и този път е заснел нещо едновременно по-леко от обичайните му драми, но и по-претрупано като теми. Това е филм за лятото и изгарящата лятна любов, но същевременно за егото на твореца, а в крайна сметка и за климатичните промени, като германецът открива асоциации, чрез които всички те работят в синхрон.



Част от синхрона се корени в излъганите очаквания, с които Петцолд напълно съзнателно си играе. Когато филмът започва с авария на автомобил в гората, настроението е като за филм на Михаел Ханеке, докато не стане ясно, че в центъра се намира лятната ваканция на двама приятели, която трябва да послужи на Леон (Томас Шуберт), за да завърши романа, по който работи. Всичко моментално се променя след срещата му с Надя (Паула Беер), но в този момент нахлува усещането не само за Ромер, а дори за леко северна версия на „Призови ме с твоето име“, в която по сходен начин схващаме толкова много само от начина, по който героите говорят, ядат или се разхождат. И тогава „Пожар“ изоставя почти пренебрежително и тази линия.



Това прескачане обаче не е концептуално и тежко, а напротив – то в пълна степен отговаря на ваканционното лятно настроение, когато мислите, чувствата и плановите се надпреварват лековато, докато не изпъкне някоя шокираща истина. Но не само – илюзиите, на които ставаме жертва, докато мислим, че филмът върви в една или друга посока, са също толкова лъжовни като илюзиите на самите персонажи. Леон не забелязва света около себе си, защото е вгледан надменно в романа си, докато Надя предпочита да гледа на света отгоре, за да се предпази от него. А всички заедно не забелязват разгарящия се в далечината огън.

Като всеки филм, посветен на съдбата на твореца, и „Пожар“ има своя втори пласт, чрез който сякаш говори за самия себе си. Историята, която Леон преживява, се оказва много по-добра литература от романа, който пише по време на филма, а в един от ключовите моменти Надя цитира поема на Хайне за изгарящата любов. Това не само подсказва какво предстои да се случи в самия филм, но и потвърждава преобразяващата сила на поезията и изкуството като цяло, тъй като след тази сцена никога няма да я видим със същите очи – както впрочем и Леон.

„Пожар“ е част от серия филми на германския режисьор, посветени на природните стихии, като пожарът е събирателен образ за твърде много неща: откровението, катастрофата, творчеството, любовта. За разлика от други климатични манифести, които настояват на безразличието на природата към човека и необходимостта от съответно смирение, за Петцолд знаците на природата са по-скоро отражение, макар и криво, на човешките отношения. И в този постоянен диалог с природата човекът става повече човек.

„Заседнали“ и „Пожар“ могат да бъдат гледани на София Филм Фест.





ОТ АРХИВА: „КИНОИЗКУСТВО“ БРОЙ 3/1980

Този месец от архива ви представяме брой 3 от 1980 г. На втора корица е актьорът Иван Иванов, а на страниците му ще откриете сценария на „Йо-хо-хо“ с автор Валери Петров, както и снимки от филма на Людмил Стайков „Илюзия“ по сценарий на Константин Павлов – препратки към настоящия проект на списанието, свързан с осмислянето на връзката между българското кино и литература.

За да прочетете архивния брой, кликнете върху корицата. ↓





СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ПИСМА ОТ АНТАРКТИДА

В рубриката „Сценарни ескизи“ публикуваме сценария на филма *Писма от Антарктида* с режисьор Станислав Дончев и сценаристи Теодора Маркова, Невена Кертова и Георги Иванов.

За да прочетете сценария, кликнете върху заглавната страница. ↓





ГАЛЕРИЯ: ПИСМА ОТ АНТАРКТИДА

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ФИЛМА *ПИСМА ОТ АНТАРКТИДА* НА РЕЖИСЬОРА СТАНИСЛАВ ДОНЧЕВ.



















списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване