

списание КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване

04/2024



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 / АПРИЛ 2024

СЪДЪРЖАНИЕ:

90 ГОДИНИ СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ. ВРЕМЕ ВОЕННО, ПРЕВРАТНО, РАЗДЕЛНО (1941 – 1947) – ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ / 5 стр.

КОСМИЧЕСКИ РЕАЛИЗЪМ – ЙОАНА ПАВЛОВА / 31 стр.

БЪЛГАРСКОТО КИНО. А СЕГА НАКЪДЕ? РАЗГОВОР С ПАВЕЛ ВЕСНАКОВ – ДЕЯН СТАТУЛОВ / 42 стр.

КИНО И ЛИТЕРАТУРА – СТАНИСЛАВ СТРАТИЕВ МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРАТА И КИНОТО – ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ / 48 стр.

КИНО И ЛИТЕРАТУРА – ИВАН РАДОЕВ. ПИЕСАТА „ПЕТРОЛ“ И ФИЛМЪТ „АВТОСТОП“ – ДИМО ДИМОВ / 66 стр.

ПРЕДВИДИМИ И ПОЧТИ СПРАВЕДЛИВИ ОСКАРИ – ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА / 75 стр.

„РИЦАРЯТ НА ДОБРОТО“. ЗА АПОСТОЛА НА БЪЛГАРСКИТЕ ТЕАТЪР И КИНО – ИВАН АЛЕКСИЕВ / 84 стр.

РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКИЯ ПРОДУЦЕНТСКИ МОДЕЛ ПРЕЗ ГОДИНИТЕ – ВЕСЕЛКА КИРЯКОВА – БОЯН ЦЕНЕВ / 91 стр.

ОТ АРХИВА: „КИНОИЗКУСТВО“ БРОЙ 4/1982 / 96 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: АПРИЛ 2024 – ПАВЕЛ СИМЕОНОВ / 97 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ПРЕДИ КРАЯ / 103 стр.

ГАЛЕРИЯ: ПРЕДИ КРАЯ / 104 стр.



© Свилен Димитров

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

София Филм Фест продължава да привлича вниманието на професионалисти и любители на киното и напълно оправдава репутацията си, дадена му от чуждестранни наблюдатели, като най-авторитетния международен филмов фестивал на Балканите, включващ деветнайсет програми, от които пет са конкурсни. Новост тази година е конкурсът Тийн – категория за тийнеджъри, която е много важна, както за подрастващите, така и за техните родители и учители. В тази категория, без съмнение, се открие филмът „Диада“ на Яна Титова, който бе удостоен с Награда за най-добър тийн филм, определена от публиката. Награда на публиката в конкурса за първи и втори филм завоюва още един български филм „Защото обичам лошото време“ на Яна Лекарска. А Наградата за най-добър български филм жури от фестивални селекционери присъди на „Уроците на Блага“ на Стефан Командарев. Филмът получи и Наградата на Гилдия „Критика“ към СБФД.

Както всяка година, българските кинокритици бяха фокусирани върху филмите от Балканския конкурс. Никак не бе лесно да се избере фаворит, защото програмата включваше изключително стойностни творби, като кипърския филм „Африканска звезда“ – реж. Адонис Флоридес; турския „Живот“ – реж. Зеки Демиркобуз; „М“ – копродукция на Северна Македония, Хърватия, Франция, Люксембург, Косово, реж. Вардан Тозия; филма на Радуж Жуде „Не очаквай твърде много от края на света“, копродукция между Румъния, Люксембург, Франция, Хърватия. Затова е много важна мотивацията на критиците за наградата: „Чрез острата си социална критика филмът прави реалистична дисекция на състоянието на

обществото и институциите; съспенсът, тъгата и неочакваните обрати в разказа създават усещането за „социален трилър“; черното чувство за хумор повежда историята в плоскостта на абсурда, но трагизмът ѝ има универсални измерения“.

Освен с мащаба си от 170 филма, София Филм Фест е забележителен и с локациите си в различни градове от страната като Търново, Габрово, Сливен, Пазарджик, Севлиево, Кюстендил, Русе и др., където през цялото лято ще се показват филми от програмите на фестивала. Но вече е месец април, в който филмовата общност се подготвя за наградите на фестивала на Съюза на българските филмови дейци „Васил Гендов“. В залата на Съюза се показват всички заявени игрални, документални и анимационни филми, които ще бъдат повторени и в Дома на киното, за да може най-демократично да се определят номинациите в различните категории, а церемонията по награждаването ще се проведе в Народния театър на 16 май и ще бъде показана по БНТ. Тази година събитието е още по-значимо, защото е свързано с 90-годишния юбилей на СБФД. На тази годишнина, във всеки брой на списанието, Петър Кърджиров посвещава статии, които оформят летопис на историята на един от най-старите творчески съюзи.

На наградите Оскар е посветен анализът на Геновева Димитрова: „Предвидими и почти справедливи Оскари“.

В статията „Космически реализъм“ Йоана Павлова разсъждава за новото светоусещане, което поражда стандартизацията на интернет технологиите в практиките на документалното кино.

В рубриката „Кино и литература“ проф. Владимир Игнатовски представя „Станислав Стратиев между литературата и киното“, а есето на Димо Димов е посветено на пиесата „Петрол“ на Иван Радоев и филма „Автостоп“.

Интервюто на Боян Цанев с продуцента Веселка Кирякова („Ред кепет“) – „Избирам проекти, които ме вълнуват“, е по проекта „Българският продуцентски модел...“

В сценарни ескизи публикуваме сценария на документалния филм „Преди края“ на успешния, утвърден през годините творчески тандем между сценариста Асен Владимиров и режисьора Елдора Трайкова.

Рецензията на Георги Лозанов „Фотографските врабчета на Трейман“ е по повод книгата „Просет“ с фотографии на Николай Трейман и предговор от проф. Цочо Бояджиев.

Людмила Дякова





СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

90 ГОДИНИ СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ. ВРЕМЕ ВОЕННО. ПРЕВРАТНО, РАЗДЕЛНО (1941 – 1947)

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ

ВРЕМЕ ВОЕННО, ПРЕВРАТНО, РАЗДЕЛНО (1941 – 1947)

На 1 септември 1939 г. войските на Германия нахлуват в Полша – избухва Втората световна война (ВСВ), която постепенно засмуква в смъртоносното си торнадо над 100 милиона пряко участващи в сраженията от 62 държави!



1.IX.1939 г.: ВОЙНИЦИ НА ВЕРМАХТА ПРЕМАХВАТ БАРИЕРАТА НА ПОЛСКО-GERMANCKATA ГРАНИЦА – ЗАПОЧВА ВТОРАТА СВЕТОВНА ВОЙНА.

1941

В началото на конфликта Царство България пази неутралитет, но на 20 януари 1941 г. българското правителство решава страната ни да се присъедини към Тристранния пакт (военно-политически съюз на Германия,

Италия и Япония). На 19 април нашите войски навлизат в Югославия и анексират Източна Сърбия (Западните покрайнини и Поморавието) и Македония, поемат контрол над гръцката част на Беломорска Тракия. В края на годината (на 14 декември) страната ни обявява „символична война“ на Обединеното кралство и САЩ.

Отношението към войната както на населението от „новоосвободените земи“, така и на това в самата България не е еднозначно. За да засили влиянието си върху „народните маси“, правителството основава на 7 март Дирекцията на националната пропаганда, която има два отдела – издателски и филмов. Първият „поема стопанисването“ и отпечатването на съществувалите дотогава всекидневници „Днес“ и „Вечер“, и започва издаването на вестници в „Новите земи“: „Беломорска България“ (Ксанти), „Български запад“ (Пирот) и „Целокупна България“ (Скопие).



1.ІІІ.1941 г.: ВЪВ ВИЕНСКИЯ ДВОРЕЦ „БЕЛВЕДЕРЕ“ МИНИСТЪР-ПРЕДСЕДАТЕЛЯТ НА БЪЛГАРИЯ ПРОФ. БОГДАН ФИЛОВ ПОДПИСВА ПРОТОКОЛ ЗА ПРИСЪЕДИНЯВАНЕТО НА СТРАНАТА НИ КЪМ ТРИСТРАНИЯ ПАКТ.

ФОНДАЦИЯ „БЪЛГАРСКО ДЕЛО“

Филмовият отдел на Дирекцията подхваща производството на кинопрегледы, чийто брой до края на годината достига 25. Те обаче излизат на екрана с емблемата на Фондация „Българско дело“, учредена на 31 март 1941 г. (с нотариален акт № 189, том V, регистър 980). В рамките на тази пропагандна институция също бива обособен отдел „Филми“, който започва същинска работа (изработката на хроникално-документални ленти) през 1942 г.. Така „Българско дело“ наследява филмите на Дирекцията, като поема задължението да ги разпространява.^[1]

„Творчески ръководител на кинохрониката е Борис Грежов – заявява киноведката Димитрина Иванова в своето изследване „Кинохрониката на

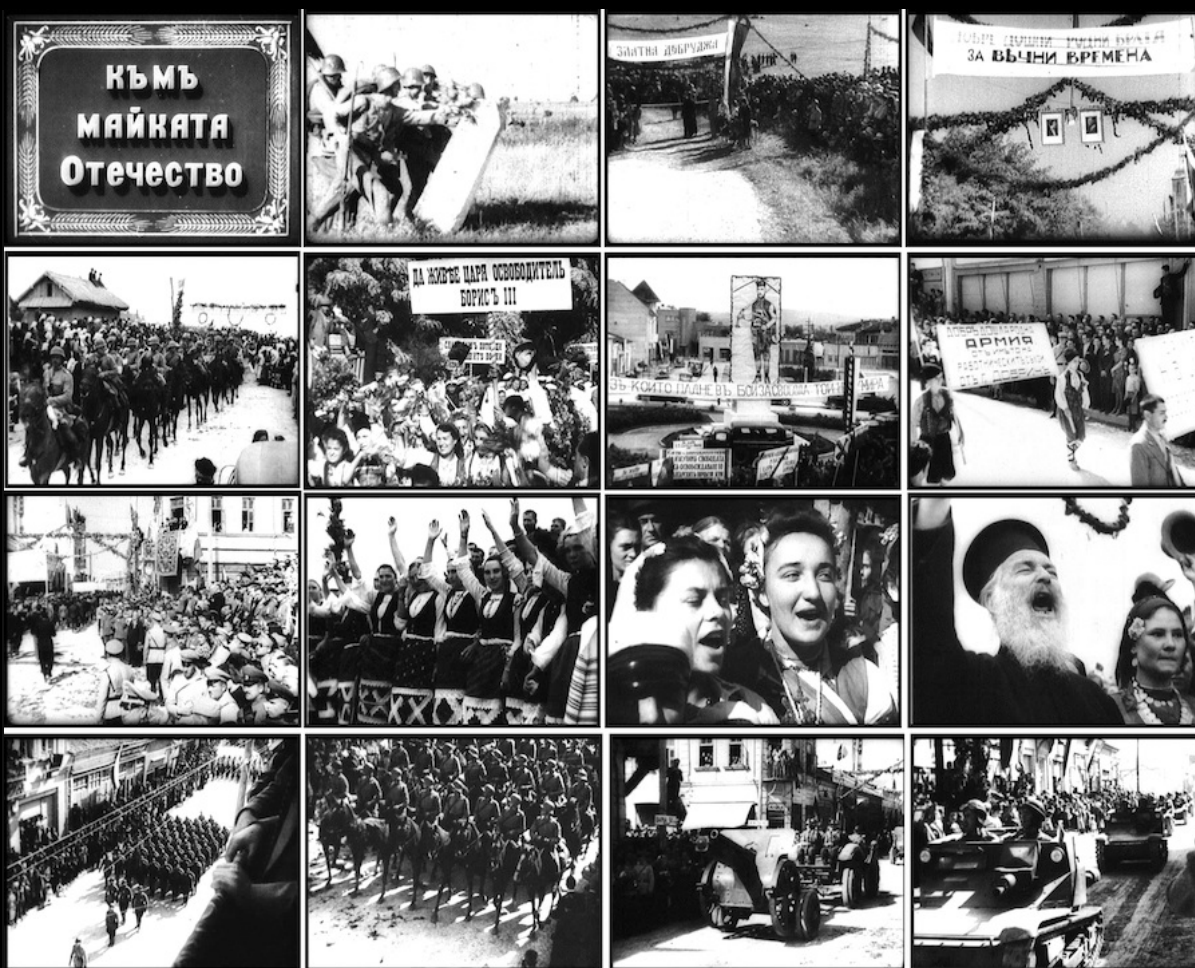
Фондация „Българско дело“, – който през 1941 г. привлича за работа четирима оператори: Стефан Петров, Петър Юрицин, Георги Парлапанов и Асен Чобанов“.^[21]

Предполагам, че тъкмо тази „група кинодейци начело с Б. Грежов“, спомената от Александър Александров в статията му „Документално кино 1910 – 1944“, започва снимането на „собствен киножурнал“^[22], който дирекцията на кино „Роял“^[23] показва върху своя екран в навечерието на Новата 1941 г. „И него сполетява съдбата на предишните – уверява киноисторикът. – 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“.

През годината Фондацията произвежда и два игрални късометражни филма – „**Стойне у костенурка**“ (346 м., 13 мин.) на режисьора Борис Борозанов и оператора Георги Парлапанов, пропагандиращ вътрешния държавен заем, чиято цел е събирането на средства, необходими за закупуването на нови модерни оръжия, и „**Шушу-мушу**“ (461 м., 17 мин.), режисиран от Борис Грегжов и заснет от Стефан Петров, осмиващ разпространителите на зловредни слухове.

„Към края на годината – твърди Димитрина Иванова – в отдела постъпва и операторът Васил Холиолчев, а „озвучаването е поверено“ на Георги Парлапанов и Кирил Попов с „изработената от тях тон-апаратура“.^[24]

Обработката на заснетия материал се извършва във филмовата лаборатория на Йото Йотов – един от основателите на Съюза и член на контролната му комисия. Наричана още „ателието на българското филмово студио на Й. Йотов“^[25], тя разтваря врати на бул. „Дондуков“ № 27 през 1938 г., като в нейното „организиране и оборудване“ вземат участие Александър Вазов и хърватина Йосип Новак. От 1941 до 1948 г., освен кинохрониката на Фондацията в лабораторията, съоръжена с „една копирна машина за тон – на Парлапанов“, биват проявени, озвучени и копирани игралните филми „**Български орли**“ (1941) и „**Огнена диря**“ (1946), а и пълнометражният документален „**Златна Добруджа**“ (1940) на Борис Борозанов, показващ навлизането на българската армия в опразнената от румънците Южна Добруджа, завърнала се в пределите на царството съгласно клаузите на Крайовския договор (спогодба).



КАДРИ ОТ ПЪЛНОМЕТРАЖНИЯ ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ КЪМ МАЙКАТА ОТЕЧЕСТВО ИЛИ ЗЛАТНА ДОБРУДЖА (1940), ПРОДУЦИРАН ОТ МИНИСТЕРСТВОТО НА ВОЙНАТА – ЗАСНЕТ, МОНТИРАН И ОЗВУЧЕН ОТ ЕКИП НА ФОНДАЦИЯ „БЪЛГАРСКО ДЕЛО“.

Така около „Българско дело“ постепенно се групира и формира основното ядро на кинодейците у нас, действащи дотогава преди всичко индивидуално. Съюзът на филмовите деятели в България минава на втори план, от него вече почти нищо не зависи, той „олеква“, загубва своята тежест в обществото – дотолкова, доколкото я е имал!

1942

Към операторския екип на Фондация „Българско дело“ се присъединяват Стоян Христов-Доктора, Димитър Минков, Бончо Карастоянов и Б. Иванов. Те заедно с дотогавашните служители продължават да работят под творческото ръководство на Борис Грежов (един от основателите на Съюза) и произвеждат през годината в по 3–6 копия 52 кинопрегледа^[21] (от № 26 до № 77)^[81]. Режисьорът Борис Борозанов и операторът Бончо Карастоянов

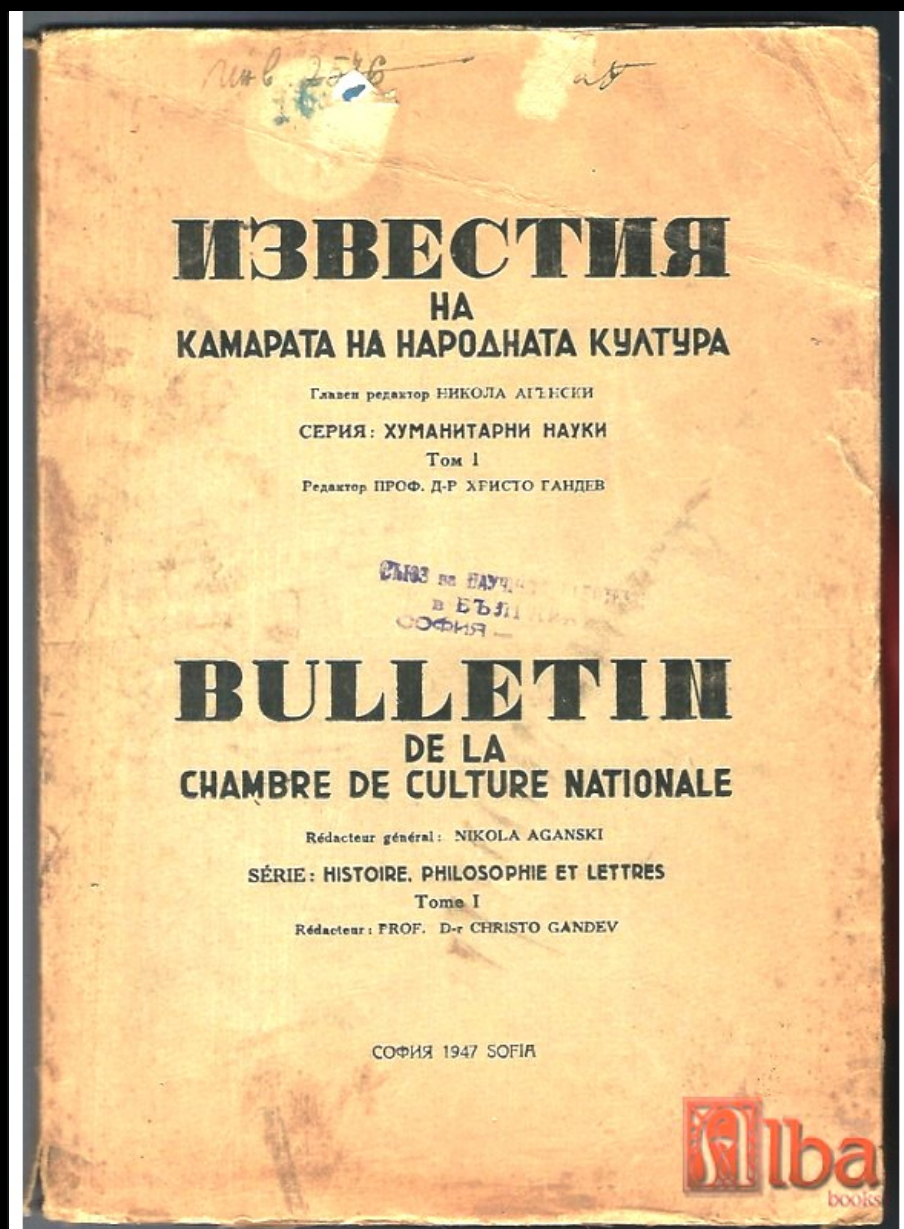
заснемат игралния „Сватба“, прославящ германско-българската бойна дружба.

1943

На 24 април едновременно в три софийски кина – „Европа палас“, „Култура“ и „Рекс“ – е показан премиерно „Сватба“. Борис Борозанов работи върху постановката на музикалния игрален филм „Българо-унгарска рапсодия“ – копродукция между България („Българско дело“) и Унгария („Туран филм“).

Под „шапката“ на Камарата на народната култура

На 10 юни в „Държавен вестник“ бива обнародван Законът за Камарата на народната култура. Организирана „по немски образец“ като „Reichskulturkammer“ на д-р Йозеф Гьобелс, тя е консултативен орган към Министерство на народното просвещение (МНП), чрез който правителството се допитва до мнението на културните дейци за своята политика. Под „шапката“ на „казионната“ Камара минават всички творчески съюзи – и на артистите, и на писателите, и на художниците, и на Върховния читалищен съюз, и този на филмовите деятели в България...



КОРИЦАТА НА БЮЛЕТИНА

„ИЗВЕСТИЯ НА КАМАРАТА НА НАРОДНАТА КУЛТУРА“

Филмовият отдел на Фондация „Българско дело“ продължава да изработва „седмични тонпрегледни“ – общо 46 (от № 78 до № 123), съдържащи цели 224 обекта^[91]. Ритмичността на производството им обаче бива нарушена от всеобщия траур, обявен на 28 август по повод на неочакваната кончина на българския владетел. Но пък събитието ражда най-грандиозната лента на Фондацията (с дължина 2500 м.) – пълнометражния документален филм „Цар Борис III Обединител“^[101], кинематографичен поклон пред паметта на починалия монарх, припомнящ неговата дейност приживе, проследяващ величественото поклонение пред тленните му останки, поставянето им върху открит вагон и пътуването на траурния влак от

централната софийска гара до Кочериново, полагането на ковчега в църквата на Рилския манастир и накрая показващ царския гроб... Режисьори на филма, прожектиран от 13 септември в столичните кина „Модерен театър“, „Роял“, „Балкан“, „Европа палас“, „Славянска беседа“ и „Царя“^[11], са Борис Грежов и Борис Борозанов, но неговото заснемане, монтиране и озвучаване поглъща усилията на целия екип на Фондацията.

1944

„Символизъмът“ на войната, която България обявява на англо-американците, очевидно остава неразбран и техните военновъздушни сили започват поредица от нападения върху царството и предимно над София. Столицата е бомбардирана и на 10 януари, и през март (16-и, 17-и, 24-ти и 29-и), като на 30 март е нанесен най-тежкият удар – около 450 бомбардировача, придружени от 150 изстребителя, разстилат над града ни истински „бомбен килим“...



АНГЛО-АМЕРИКАНСКИ БОМБАРДИРОВАЧ НАД БЪЛГАРИЯ

БОМБАРИРОВКИ И ЕВАКУАЦИЯ

Сред тежко пострадалите монументални сгради на културни средища са тези на Народния театър и Зала „България“, напълно разрушени са Казиното (построено в стил сецесион от арх. Наум Торбов през 1908 г.) и Домът на изкуството и печата (Домът на художниците), въздигал се на югоизточния ъгъл между улиците „Раковски“ и „Граф Игнатиев“ и разполагал със зали за художествени изложби, театър, концерти, сказки, клуб... Не са пощадени кината „Одеон“, „Роял“, „Пачев“, „Феникс“ и „Арда“ (затрито ведно с едноименната улица, на която се е намирало!)...^[12]

Фугасна запалителна бомба пада върху дома на Васил Гендов и предизвиква пожар, който унищожава всички грижливо съхранявани до този момент негови филми, а и много документи, свързани с ранните години на Съюза, чийто основател и пръв председател е именно той.



СЛЕД БОМБАРИРОВКИТЕ: ОСТАНКИТЕ ОТ КИНО „ОДЕОН“, СГРАДИТЕ НА НАРОДНИЯ ТЕАТЪР И НАРОДНОТО СЪБРАНИЕ

Още след януарските бомбардировки филмовият отдел на Фондация „Българско дело“ бива евакуиран спешно – първоначално в Костенец, а след това в Панагюрище, където инсталира техниката си в новата сграда на местното училище. През лятото пък Борис Борозанов снима игралния филм „Росица“ (с работно заглавие „Момичето от дъскорезната“) в близкото Белово. Там на 8 септември кинаджиите научават от кмета на селището, че на другия ден партизаните ще слязат от планината. Благодарение на тази информация кинооператорът на „Росица“ Георги Парлапанов успява на 9 септември да запечата за поколенията „епичните“ кинокадри (от минута и половина) с „възторженото посрещане“ в Белово на партизанския командир Александър Пипонков-Чапай.

ДЕВЕТИ СЕПТЕМВРИ

Някои от операторите на Фондацията обаче вече са успели да се завърнат в София, където на същата дата Стефан Петров заснема партизанското хоро на пл. „Славейков“, а Симеон Симеонов – свалянето на герба с двуглавия германски орел и свастиката от фасадата на представителството на немските железници (сградата на ъгъла между бул. „Цар Освободител“ и ул. „Раковски“). На Васил Холиолчев принадлежат прословутите кадри със здрависването на Тодор Живков с партизаните. Тъй като тогава никой не знае коя е персоната, приветстваща слезлите от планината въоръжени мъже и жени (навярно поради „дълбоката нелегалност“, от която тя изплува), при озвучаването на епизода дикторът произнася фразата: „Човек от народа“ поздравява партизаните от бригада „Чавдар“. Така членове на Съюза стават сътворители на кинохроники, прераснали впоследствие в символи на „всенародната антифашистка борба“ и „ден първи на социализма“.



НА 9 СЕПТЕМВРИ 1944 Г. ГЕОРГИ ПАРЛАПАНОВ ЗАСНЕМА ПОСРЕЩАНЕТО НА ПАРТИЗАНИТЕ В БЕЛОВО, СТЕФАН ПЕТРОВ – ПАРТИЗАНСКОТО ХОРО НА ПЛ. „СЛАВЕЙКОВ“, СИМЕОН СИМЕОНОВ – СВАЛЯНЕТО НА ГЕРБА С ДВУГЛАВИЯ ГЕРМАНСКИ ОРЕЛ И СВАСТИКАТА ОТ ФАСАДАТА НА ПРЕДСТАВИТЕЛСТВОТО НА НЕМСКИТЕ ЖЕЛЕЗНИЦИ, ВАСИЛ ХОЛИОЛЧЕВ – ЗДРАВИСВАНЕТО НА ТОДОР ЖИВКОВ С ПАРТИЗАНИТЕ...

ЖИВОТЪТ ПРОДЪЛЖАВА ДА СИ ТЕЧЕ...

Новата „светла ера“ обаче не настъпва веднага след Девети септември, както упорито ни втълпяваха близо половин век червените „промивачи на мозъци“. Отечеството ни си остава парламентарна монархия с цар (макар и

невръстен) и регенти, с господа депутати и опозиция, с действаща Търновска конституция, с все още свободен печат... Новият премиер Кимон Георгиев оглавява правителство на Отечествения фронт (ОФ) – организация, учредена през лятото на 1942 г. (в съответствие с политиката на Коминтерна), включваща комунисти (през цялото си съществуване ОФ остава под техния контрол) и социалдемократи, земеделци и членове на политическия кръг „Звено“^[131], необвързани общественици...

Нищо не се променя и в света на родното кино – освен това, че кинопрегледът „Българско дело“ става „Отечествен кинопреглед“, а обективите на кинокамерите пренасочват вниманието си от синеоките арийски „рицари“ на Вермахта към дръпнатите очички на „героите“ от Червената армия... И филмопроизводството, и филморазпространението остават в частни ръце, Фондация „Българско дело“ също си остава „частно-правна институция“. Продължава да е в сила Законът за кинематографите (1930), продължават съществуването си и Камарата на народната култура, и Съюзът на филмовите дейатели в България...

Разбира се, настъпват и някои промени – предимно кадрови. Изцяло бива подменен съставът на УС на Фондацията, дотогавашният му председател Слав Бурджов е изправен пред „народния съд“. Започва „почистването на личния състав от фашистки проявени лица“, но то не бива „окончателно“ завършено „поради невъзможността да се заместят някои специалисти с нови хора веднага“^[141]. На 12 септември старата Дирекция на националната пропаганда получава ранг на министерство и се превръща в новото Министерство на пропагандата – с протокол № 177 от първото заседание на Министерския съвет (правителството). Казионната в същността си Камара също лесно бива преобразувана в инструмент на „народната власт“ и още на 10 октомври става автономна част от Министерството на пропагандата, оглавно от Димо Казасов.



КИНОПРЕГЛЕДЪТ „БЪЛГАРСКО ДЕЛО“ СТАВА „ОТЕЧЕСТВЕН КИНОПРЕГЛЕД“

Към новото управление най-чевръсто се приобщават („присламчват“) фоторепортерите, които на 17 септември се събират и образуват Отечественофронтовски комитет на фотодейците, в чийто „временен комитет“ влизат Асен Г. Кънев (председател), Димитър Т. Димов (подпредседател), Ганчо Ст. Гюзелев (секретар), а членове са Г. Нешков, Стоян Шарланджиев (комунистически деец и агент на съветското военно разузнаване в България с псевдоним Хемус) и кинаджиите Бончо Карастоянов и Захари Жандов.^[15]

През ноември – известява в. „Народ“ (орган на Българската работническа социалдемократическа партия) – биват свикани на „важно съвещание“ културните работници на БРСДП, между които е и Александър Вазов^[16]. В. „Изгрев“^[17] пък, новоосновеният орган на Народния съюз „Звено“, чийто председател е премиерът Кимон Георгиев, информира през декември, че е образувано Сдружение на филмовите режисьори, оператори, композитори, сценаристи, тонмайстори и монтьори (монтажисти), което си поставя „чисто професионални задачи“.^[18]

На 27 декември е назначена комисия, чиято цел е да прегледа и одобри проекта за наредба-закон за кината.

1945

По случай настъпването на новата 1945 г. година Георги Димитров отправя пожелания към Съюза на филмовите дейци – свидетелства Георги Стоянов-Бигор в статията си „За тъй наречения „Съюз на филмовите дейци“^[19]. След 22-годишно отсъствие от България „вождът и учителят“ се завръща от Москва на 4 ноември, а на 6-ти гастролира в Народния театър, където произнася реч, изпълнена с нападки към опозицията и оплаквания от свободата на печата.

В края на януари „по предложение на Сдружението на филмовите деятели (Съюза на филмовите дейци)“ операторът Васил Холиолчев се присъединява към комисията, сформирана във връзка с подготвяния проект за наредба-закон за кината.^[20]

През февруари Сдружението на филмовите деятели (дали това е старият съюз или сдружението, за което съобщава в. „Изгрев“?) поема „почин“ да създаде филм „под надслов „Чавдар“. Той щял да „третира сюжета си от легендите за Чавдар, бореца за народна свобода“, но и да пренесе своето действие „из живота и борбите на легендарните чавдарци – партизани, които се бориха за свободата на българския народ“.^[21]

КАМАРАТА ВЪЗБНОВЯВА ДЕЙНОСТТА СИ

На 16 септември в кинотеатър „Балкан“ се провежда тържествено събрание по случай откриването на Камарата на народната култура, чийто принципал от 11 септември вече се нарича Министерство на информацията и изкуствата^[22], ръководено от Димо Казасов. Председател на Камарата става арх. Александър Обретенов^[23] – комунистически функционер, „един от пионерите на марксистко-ленинската естетика в България“.

Камарата на народната култура се състои от „девет секции“, като всяка от тях има „пленум от пет души“. „Секцията на филмовото дело“ се представлява от Александър Вазов и Васил Пошев.^[24]



НОВИЯТ СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ЖУРНАЛИСТИ БИВА УЧРЕДЕН НА 24 ДЕКЕМВРИ 1944 Г.

ЮБИЛЕЙНОТО ЧЕСТВАНЕ НА ВАСИЛ ГЕНДОВ

Тъкмо Камарата и подопечните ѝ елементи – Секцията „Филмово дело“ и Съюзът на филмовите дейатели в България – вземат „благородната инициатива да се устрои юбилейно чествуване на създателя на българския филм по случай 35-годишната му неуморна дейност в областта на българския филм“ – уверява в. „Земеделско знаме“ в края на годината^[25].

В този междинен, „преходен период“, членовете на Съюза се чувстват „междинно“, „преходно“. Но и несигурно, защото споменатите структурно-административни промени в областта на пропагандата и културата биват придружени от чистки, уволнения, замествания на „бивши“ с „нови хора“, изселвания и дори тежки присъди... Васил Гендов не е „фашистки проявено лице“, никога не се е занимавал с политика^[26] и затова „народната власт“ не го закача.

Нещо повече – почита го. „Чествуването ще стане на 13 януари 1946 г. в театър „Балкан“ при изработена за случая програма“ – огласява „Земеделско знаме“^[27]. Програмата не само бива „изработена“, но и отпечатана – от „Комитет по юбилейното чествуване на основателя на българския филм ВАСИЛ ГЕНДОВ по случай 35 години от неговата дейност“. За да няма никакво съмнение за какво иде реч, върху нея са поставени годините „1910 г. – 1945 г.“. На гърба ѝ пък са изброени всичките 22-ма членове на юбилейния комитет, председателстван от „Ал. Обретенов, председател на камарата на Нар. култура“, обявен е сценарият на

1946

[illegible]

В началото на тържеството приветствено слово, съхранявано в Българската национална филмотека (БНФ)^[30], произнася Александър Вазов – „председател на секцията „Филмово дело“ при Камарата на Нар. култура“ и „секретар на комитета“ (сформиран във връзка с юбилея). Има и приветствие на Съюза на филмовите дейци, оказало се едно от многото, поднесено от Васил Бакърджиев... Пресата подобаващо отразява събитието.^[31]

СЪЮЗЪТ С НОВО РЪКОВОДСТВО

В началото на юни Съюзът на филмовите дейци в България свиква „общо извънредно събрание“, по време на което бива избран както „нов управителен съвет в състав“: Александър Вазов (председател), Васил Холиолчев (секретар), Александър Вълчев (касиер), Иван Фичев и Георги Дончев (членове), така и нов „контролен съвет“: Пантелей Матеев (председател), Георги Деянов и Йото Йотов (членове). Преизбрани за представители на Съюза в Камарата на народната култура са Александър Вазов и Васил Пошев. „Досегашният дългогодишен председател на Съюза“ Васил Гендов е „провъзгласен единодушно“ за „почетен председател“ на организацията^[32].



ОТ СРЕДАТА НА 1946 г. СЪЮЗЪТ ИМА КАКТО НОВ УПРАВИТЕЛЕН СЪВЕТ, ЧАСТ ОТ КОЙТО СА ВАСИЛ ХОЛИОЛЧЕВ (1908 – 1974), АЛЕКСАНДЪР ВЪЛЧЕВ (НА СНИМКАТА ЗАЕДНО С МОНТАЖИСТКАТА ЕЛЕНА ДИМИТРОВА) И ИВАН ФИЧЕВ (1911 – 1986), ТАКА И НОВ КОНТРОЛЕН СЪВЕТ, ДВАМА ОТ ЧЛЕНОВЕТЕ НА КОЙТО СА ПАНТЕЛЕЙ МАТЕЕВ (1898 – 1957) И ГЕОРГИ ДЕЯНОВ.

ЗА НАИМЕНОВАНИЕТО НА СЪЮЗА

Основан през 1933 г. като Съюз на българските филмопроизводители (според надписа върху официалния му печат), през 1934 г. той е преименуван на Съюз на филмовите дейци в България. През 1945 – 1946 организацията започва да се нарича Съюз на филмовите дейци в България, като в пресата по-често се среща по-кратката форма – Съюз на филмовите дейци. Редом с този титул периодичният печат предлага и други негови варианти, които аз, авторът на настоящата статия, добросъвестно посочвам.

РЕФЕРЕНДУМЪТ И ЗАКОНЪТ ЗА КИНОКУЛТУРАТА

На 8 септември се провежда референдум за обявяването на България за република, въз основа на резултатите от който на 15 септември царството ни става република – Народна република България. На следващия ден малолетният цар Симеон II и царица Йоана напускат страната.

Месец след това, на 14 октомври, „Държавен вестник“ (№ 235) публикува Закона за кинокултурата. Внесен в парламента от „отечественофронтовското“ правителство, той бива приет от депутатите на XXVI ОНС и подписан от неговия председател Васил Коларов. Заменил Закона за кинематографите (1930), новият акт утвърждава „държавното начало“ в киното, но допуска и съществуването на частно филмопроизводство, възлага на Фондацията да създаде средно специално училище за кино – и фототехника, да изгради национален киноцентър, да създаде киноархив (чл. 13 на глава III).^[33]

1947

На 4 януари 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“.^[34]

През същия месец Клубът на Камарата на културата урежда „филмова вечер“, на която „Орлин Василев каза топли и обнадеждаващи слова за филмовата дейтелност“ – споделя впечатленията си Петър Увалиев, допълвайки: „Но в залата имаше пет-шест писатели, които да ги чуят. Толкова бяха и художниците“.^[35]

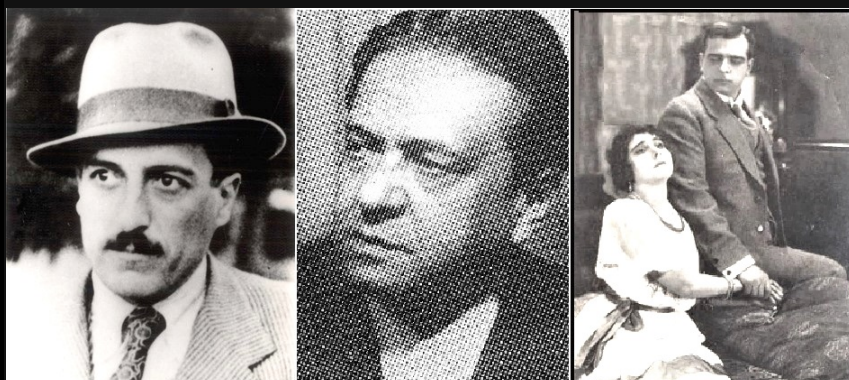
През февруари Камарата сформира жури в състав: Георги Караславов, Петър Увалиев, Страшимир Рашев, Георги Дончев и Минко Балкански, което награждава двама „киноработници“, „проявили се в областта на българското кинотворчество“: с „отличие“ и парична премия от 80 000 лв. на Йосип Новак – „за вътрешните снимки и художествено осветление в кинокартината **„Отново в живота“**“, „поощрение“ и 50 000 лв. на Захари Жандов – „за културния филм **„Хора сред облаците“**“, производство на Фондация „Българско дело“.^[36]

СЪЮЗЪТ ПАК С НОВО РЪКОВОДСТВО

На 21 април (понеделник) в „салона на Камарата на народната култура“ бива свикано „общо годишно събрание на филмовите дейци“, на което приветствие поднася „подпредседателят на МС“ Георги Попов, „доклад за досегашната дейност на Съюза“ изнася председателят Александър Вазов, а

Страшимир Рашев, „директорът“ на фондация „Българско дело“, говори за „задачите на държавната кинематография“. Избран е нов УС на Съюза с председател – Орлин Василев, авторът на сценария за **„Страхил войвода“** (1938); подпредседател – Александър Вазов; секретар – Иван Фичев и членове: Страшимир Рашев, П. Христов, Васил Холиолчев и актьорът Борис Михайлов^[371]. На 27 май в качеството си на „председател на Съюза на филмовите дейци“ Орлин Василев поздравява „главния директор на чехословашката кинематография – инж. Любомир Линхарт“ и нидерландския кинодокументалист Йорис Ивенс, гостували на творческа вечер на филмовите дейци, състояла се в Клуба на Камарата на народната култура.^[381]

На 23 май тържествено е открит „първият държавен кинотеатър на Фондация „Българско дело“ – „Народен кинотеатър“, настанил се в салона на Българското инженерно-архитектурно дружество (БИАД) на ул. „Раковски“ № 108^[391], оборудван с киномашины и пригоден за кинопрожекции.



ПРЕЗ АПРИЛ 1947 г. Е ИЗБРАН НОВ УС НА СЪЮЗА С ПРЕДСЕДАТЕЛ ОРЛИН ВАСИЛЕВ, ЧЛЕНОВЕ НА КОЙТО СТАВАТ СТРАШИМИР РАШЕВ И АКТЬОРЪТ БОРИС МИХАЙЛОВ (В КАДЪР ОТ НЕМСКИЯ ФИЛМ ОТМЪЩЕНИЕТО НА ЕДНА ЖЕНА (DIE RACHE EINER FRAU, 1921, НА РОБЕРТ ВИНЕ).

СЦЕНАРНИЯТ ПРОБЛЕМ И РЕШАВАНЕТО МУ ЧРЕЗ ПРИВЛИЧАНЕТО НА ПИСАТЕЛИ ЗА РАБОТА В КИНОТО

Четвърт век по-късно, през 1973 г., Иван Фичев публикува в алманах „Кино и време“ своя спомен за онези „превратни“ години, озаглавявайки го „Раждаше се една нова кинематография“. В него Фичев припомня първите инициативи на новото съюзно ръководство, една от които е изготвянето на доклад, с който през юни 1947 г. Секция „Филмово дело“ уведомява председателя на Камарата за решенията на Съюза, свързани с „нуждата от средства за набелязаните съюзни мероприятия“. „Опирайки се преди всичко на опита на съветското филмово изкуство – се казва в доклада, –

съюзът намира, че като първа необходима стъпка за повишаване идейните и художествени качества на сценариите е необходимо на пръв план най-широкото привличане на нашите писатели – майстори на словото, на работа във филма“. „За да се даде по-широка гласност на това съюзно становище – допълва информацията Фичев, – написах статията „Задача от първостепенна важност“, обнародвана в сп. „Театър“ от 1947 г.“.

На 20 юли Иван Фичев, „като секретар на Съюза“, изпраща доклада, навярно леко преработен, „до културната комисия при Централния комитет на партията, с която съюзът поддържаше постоянна връзка“. В него се излага „съюзното становище да не се залага само на няколкото другари, изпратени в Съветския съюз да следват кинодраматургия, а паралелно да се пристъпи към незабавното привличане на по-широк кръг писатели“. За да се „проведе на практика това съюзно становище“, бива организирано (от Съюза) „провеждането на кратък курс по драматургия, състоящ се от пет лекции [Фичев изрежда четири]: „Филмова драматургия“, „Идейната страна на сценария“, „Езикът на филма“, „Филмът като идеологична надстройка“. За лектори на първо време се предвиждаха Орлин Василев, Георги Караславов, Александър Вазов, Георги Георгиев“.^[40]

Изпратеният до двете инстанции доклад изглежда „хваща дикиш“, защото три месеца по-късно Камарата организира „конкурс за написване на киносценарии: за художествен (игрален) филм и за късометражен културен филм“, определяйки „шест награди – по три за всеки жанр“.^[41]

ОТКРИВАНЕ НА „НОВИЯ“ КИНТЕАТЪР „РЕПУБЛИКА“

„На 2 август стана официалното откриване на новия софийски кинотеатър „Република“ на Фондация „Милиционерско дело“ – известява на 25 август сп. „Кино и фото“, „полумесечно списание за кино и фото-култура“, „уреждано“ от комитет и редактирано от Асен Бояджиев. – Присъствуваха временният председател на републиката г. Васил Коларов, министри, общественици и културни работници. Произнесе реч главният секретар на М-во на вътрешните работи – г. проф. Евгени Каменов, който изтъкна културните постижения при Дирекция на милицията – хор, оркестър, танцова група, кинотеатър и др. като характерна проява на новото време, на новата народно-демократическа общественост и култура. Художественият колектив – хор и оркестър – при Дирекция на народната милиция изпълни художествена програма, след което бе прожектирана кинокартината „Глинка““.^[42]

Новият софийски кинотеатър „Република“ всъщност е старият софийски кинотеатър „Роял“ (чието наименование означава „кралски“, „царски“, а в преносен смисъл – „царствен“, „величествен“, „великолепен“, „разкошен“), разтворил за пръв път врати вечерта на 3 декември 1926 г. (петък) – на ул. „Георги Раковски“ № 104. „Република“ е толкова нов кинотеатър, колкото нов е и споменатият „Народен кинотеатър“, разположен наблизко – на ул. „Раковски“ № 108, но в салона на Дружествения дом на БИАД, чийто основен камък е положен през същата 1926 година – на 26 септември, а въздигнатата върху него внушителна сграда бива осветена през 1930 г.



ПОСЕЩАВАНТО ЧЕСТО ОТ ВИСОЧАЙШИ ОСОБИ ЦАРСТВЕНО КИНО „РОЯЛ“ СТАВА КИНО „РЕПУБЛИКА“ НА ФОНДАЦИЯ „МИЛИЦИОНЕРСКО ДЕЛО“!

Точно толкова ново е и „най-голямото кино в София“ – „Художествен кинотеатър“, приютило се в залата на Художествения оперетен театър (която двете институции ползват, редувайки се), за чието предстоящо откриване съобщава на 11 декември 1944 г. в „Мир“, даващ същевременно задочна информация относно съдбата на „Роял“. „Приготвленията са на привършване – твърди всекидневникът. – Монтирана е най-добрата кинопрожекционна апаратура в България – тази на изгорелия при бомбардировките театър Роял, която апаратура по чудо можа да бъде спасена от пожара“^[43]. Оказва се, че за три години – от 1944 до 1947 г. – „народно-републиканската власт“ не смогва да построи едно ново кино в София! Затова пък национализира всички стари („царски“) – през 1948 г.

ПОРЕДНИТЕ ИНИЦИАТИВИ

В същия брой изданието информира, че „по почин на Фондация „Българско дело“ бе организирано публично обсъждане на художествения съветски филм „Глинка“. Поради много напредналото време, обаче, разисквания не станаха. Преди започване на филма поддиректорът на „Българско дело“ – г. П. Здравков изтъкна значението на публичните обсъждания. Изнесе кратък доклад за филма редакторът на сп. „Кино и фото“ – Ас. Бояджиев.^[44]

В края на лятото Фондацията, „чрез която се провеждат всички мероприятия и грижи за правилната организация на кинопроизводството у нас“, поема поредна инициатива – „да обедини всички кино и фото-деятелите от държавния и частен сектор чрез създаването на един Дом на кино и фото-културата в София“. „В този дом ще членуват служителите на самата фондация, както и членовете на Съюза на филмовите дейци – пояснява в сп. „Кино и фото“ Георги Ст. Георгиев, член-делегат на Фондацията, – на „Българския фотоклуб“, и – по преценка на управителния комитет на дома – всички културни дейци от други области... Домът ще се открие през настъпващата есен и ще се помества в луксозния подземен салон под народния кинотеатър на ул. Раковски № 108“.^[45]

През октомври „Кино и фото“ помества кратко съобщение, в което се казва, че „по почин на филмовата секция при Камара на народната култура, започнато е създаване на филмов архив към Съюза на филмовите дейци в България“. От продължението на текста се узнава, че издирването на „филмовите вестници и списания, които са били издавани у нас“ и „материали във връзка с българския филм: афиши, реклами, фотографии, рецензии и др.“ вече е „започнато“, а тези, „у които се намират български филми – цели или каквито и да било остатъци“, се умоляват да се обърнат към „Камарата на народната култура – секция „Филмово дело“.^[46]

През есента дейността в Клуба на Камарата се засилва. На 17 октомври (петък) от 20.00 ч. там българските филмови дейци се срещат с родения на Кримския полуостров кинооператор Анатолий Головня, дългогодишен съратник на режисьора Всеволод Пудовкин, Орлин Василев „говори за съветското киноизкуство“, чиито висини представя филмът **„Човекът с пушка“** (1938).^[47]

На 6 ноември артисти и филмови дейци изслушват Румен Герчев, който говори на тема „Филмът в услуга на драматичното изкуство“^[48]; на 15-ти вечерта е само на кинаджиите, председателствана от Борис Михайлов, „член на управителния съвет на Съюза на филмовите дейци“^[49]; на 27-и секретарят на Съюза Иван Фичев изнася беседата „Реализмът във филма“^[50], последвана от прожекцията на съветския филм **„Последна нощ“**; на 11 декември председателството е на Христо Мазаджиев^[51] – „поддиректор на фондация „Българско дело“, докладът е на Александър Вазов – „директора на производствения отдел на „Българско дело“, а филмът – на Григорий Александров (музикалната комедия **„Пролет“**)“^[52]. Годишната приключва с

обсъждането на „Хора всред облаците“, представен от „автора-оператор на филма“ Захари Жандов.^[53]



ТРИ КАДЪРА ОТ ФИЛМА ХОРА ВСРЕД ОБЛАЦИТЕ НА ЗАХАРИ ЖАНДОВ

В края на 1947 г. киносекцията свиква „деятелите на българското филмово производство от държавния и частен сектор“ да „обсъдят декларацията на НК на ОФ“, целяща засилването на „процеса на одържавяване българската кинематография“, а и да вземат „редица важни решения, които ще останат исторически в развоя на нашата кинематография“.^[54]

В мемоара си „Раждаше се една нова кинематография“ Иван Фичев разполага споменатото „раждане“ във времеви отрязък „от края на 1944 г. до 1948 г., до излизане на Закона за национализацията на филмопроизводството“. Наричайки го „първи период“ („първи етап“), той посочва „една от най-отличителните негови черти“ – фактът, че „наред с фондация „Българско дело“ съществуваше и частен сектор на филмопроизводството, който се насочи изключително към производството на игрални филми“. „Най-важната задача през този период за Съюза на филмовите дейци – уверява тогавашният му секретар – бе ръководството на частния филмов сектор. На неговия художествен съвет бе предоставено правото да одобрява сценариите за игрални филми, произвеждани от този сектор“. „И не случайно – заключава Фичев – нито един от филмите на частния сектор не бе в противоречие с програмата на правителството на Отечествения фронт“.

„ВОДЕЩАТА РОЛЯ“ НА БРП (КОМУНИСТИ)

Иван Фичев подчертава и „водещата роля“ на Българската работническа партия (комунисти) в процеса: „С всеки изминат ден партията отделяше все повече внимание на развитието на кинематографията [...] Чрез Съюза на филмовите дейци тя направляваше и частния сектор“. „Тя не проявяваше

нито максимализъм, нито прибързаност – продължава признанията си Фичев – Търпеливо изчакваше и мъдро, внимателно направляваше, великодушно отминаваше грешките както на ръководството на кинематографията, така и на отделни кинематографисти“. Съюзният секретар не пропуска да спомене и дейността на Фондацията, споделяйки витеащите тогава съмнения относно възможността ѝ „да пристъпи към производство на държавни игрални филми“, да изгради киноцентъра, да подготви кадри... Очевидно въпросът тогава е бил дали да се създадат собствени, местни специалисти или да се изчака завръщането на „пратените на обучение в Съветския съюз млади кадри“.^[55]

„Дейността на Съюза – обобщава периода Иван Фичев – не се ограничаваше само с частния сектор. Той следеше непрекъснато дейността на фондацията, особено по отношение подготовката за снимане на държавни игрални филми. Активно участие вземаше в работата по създаването на киноцентъра, пое грижата за квалификация на кадрите, направи опит за преодоляване на сценарната криза“.

На 4 декември VI ВНС приема Конституцията на Народна република България, известна още като Димитровска – акт, който ще се окаже съдбовен за по-сетнешното битие на Съюза на българските филмови дейци. Но за това ще стане дума в следващия брой...

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

Част от илюстрациите (предимно портретите) са от фотоархива на Българската национална филмотека, любезно предоставени за ползване на сп. КИНО от г-жа Мариана Ангелова.

Бележки под линия:

^[11] Пискова, Марияна. Фондация „Българско дело“ (1941 – 1948) – идеи и предпоставки за създаване на държавен фото- и киноархив. В: История, образование, континуитет и промяна (сборник материали от научната конференция „Континуитет и промяна в историята“, посветена на проф. Йордан Шопов),

Благоевград, УИ ЮЗУ „Неофит Рилски“, 2004, с. 102 – 103 (https://www.researchgate.net/profile/Mariyana-Piskova/publication/316255997_Fondacia_Blgarsko_delo_1941-1948_-_idei_i_predpostavki_za_szdavane_na_drzaven_foto-_i_kinoarhiv/links/58fb1c75a6fdccde9894887a/Fondacia-Blgarsko-delo-1941-1948-idei-i-predpostavki-za-szdavane-na-drzaven-foto-i-kinoarhiv.pdf).

^[12] **Иванова, Димитрина.** Кинохрониката на Фондация „Българско дело“. – Кино и време, № 27, 1989, с. 149.

^[13] **Александров, Александър.** Документално кино 1910 – 1944. – Киноработник, 1979, № 5, с. 22.

^[14] **Кърджилов, 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>.

^[15] **Иванова, Димитрина.** Кинохрониката на Фондация „Българско дело“. – Кино и време, № 27, 1989, с. 149.

^[16] **Василев, Г[еорги].** Един час при филмовия режисьор Новак. – Воля (Пловдив), г. VI, № 1672, 19.XII.1940, с. 2.

^[17] **Пискова, Марияна.** Българският държавен киноархив. В: 75 години наука, мъдрост и достойнство, събрани в един живот (сборник в чест на проф. Дойно Дойнов). София, 2004, с. 297–312 (https://electronic-library.org/articles/Article_0063.html).

^[18] Всички кинопрегледи на Фондация „Българско дело“ се съхраняват в БНФ, където са филмографски обработени и анотирани.

^[19] **Иванова, Димитрина.** Кинохрониката на Фондация „Българско дело“. – Кино и време, № 27, 1989, с. 177.

^[101] 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/>

^[111] Мир, г. XLIX, № 12915, 13.IX.1943, с. 2.

^[121] **Кърджилов, Петър.** Кина под бомби. Портал Култура, 10.I.2024 (<https://kultura.bg/web/%d0%ba%d0%b8%d0%bd%d0%b0-%d0%bf%d0%be%d0%b4-%d0%b1%d0%be%d0%bc%d0%b1%d0%b8/>).

^[131] Политическият кръг „Звено“ е създаден през юни 1927 като непартийна организация, целяща консолидирането на раздробените политически партии в България. Затова и сред основателите му са общественици и политици както от управляващия тогава Демократически сговор, така и радикали, демократи и широки социалисти. Негови печатни органи са сп. „Звено“ (1928–1934), в. „Изгрев“ (1932 – 1934; 1944 – 1951) и сп. „Бразда“ (1936 – 1942; 1945 – 1948). На 28 юни 1930 „Звено“ публикува програмна декларация, с която поставя началото на преобразуването си в политическа организация. През 1934 нейни

членове участват активно в Деветнадесетомайския преврат, а през 1944 в Деветосептемврийския. На 10 август 1943 е създаден Националният комитет на Отечествения фронт, включващ и лидерите на кръга „Звено“, който на 18 септември 1944 официално възстановява дейността си, а на 1 октомври се преобразува в политическа партия – Народен съюз „Звено“. Дошлото на власт след 9 септември 1944 правителство се оглавява от Кимон Георгиев – лидера на „Звено“, и включва още трима представители на организацията: външния министър Петко Стайнов, военния министър Дамян Велчев и министъра на просветата Станчо Чолаков. След сключването на Парижкия мирен договор през 1947 опозицията в страната е ликвидирана, а през септември Сталин слага край на т.нар. „народна демокрация“ в Източна Европа. На 19 февруари 1949 Народният съюз „Звено“ се саморазпуска и изцяло се влива в ОФ, преставайки да съществува като самостоятелна политическа организация.

^[141] **Чуканов, Кирил.** Българската национална пропаганда и нейната институционализация през 40-те години. Опит за сравнение на структурата на дирекцията на националната пропаганда и министерството на пропагандата (информацията и изкуствата). – Анамнеза, г. I, № 3, 2006, с. 11.

^[151] Отечественофронтовски комитет на фотодейците. – Отечествен фронт, г. I, № 9, 17.IX.1944, с. 2*.

^[161] Културните работници на БРСДП се свикват на заседание. – Народ, г. I, № 27, 3.XI.1944, с. 2*.

^[171] Всекидневникът „Изгрев“ започва да излиза през септември 1944 в София като орган на Народния съюз „Звено“, чийто председател е Кимон Георгиев – тогавашният министър-председател на България. През август 1951 изданието прекратява съществуването си и на негово място започва своето летоброене вестник „Вечерни новини“.

^[181] Изгрев, г. I, № 59, 14.XII.1944, с. 2*.

^[191] **Стоянов, Георги-Бигор.** За тъй наречения „Съюз на филмовите дейци“. – Кино, г. VI, № 3, 30.III.1951, с. 2.

^[201] **Янакиев, Александър.** Синема.bg. 100 години филмов процес. Личности, филми, салони. София, Титра, 2003, с. 206 – 207.

^[211] Нов български филм. – Отечествен фронт, г. I, № 144, 24.II.1945, с. 4*.

^[221] **Чуканов, Кирил.** Българската национална пропаганда и нейната институционализация през 40-те години. Опит за сравнение на структурата на дирекцията на националната пропаганда и министерството на пропагандата (информацията и изкуствата). – Анамнеза, г. I, № 3, 2006, с. 11 (ЦДА, ф. 2, оп. 1, а. е. 3, л. 227).

^[231] Изгрев, г. I, № 294, 18.IX.1945, с. 4*.

^[241] Събранието на Камарата на културата. – Литературен фронт, г. I, № 42, 1.IX.1945, с. 4*.

^[251] Земеделско знаме, г. XXIV, № 76, 12.XII.1945, с. 3*.

- ^[26] Киноисторикът Костадин Костов изказва хипотезата, че в края на 1944 Васил Гендов се е бил „ангажирал“ с „една политическа сила“ (БЗНС) и с „нейния лидер“ – д-р Г. М. Димитров.
- ^[27] Земеделско знаме, г. XXIV, № 76, 12.XII.1945, с. 3*.
- ^[28] Земяк, г. I, № 51, 19.I.1946, с. 2*.
- ^[29] **Костов, Костадин.** Четири крачки в облаците с Васил Гендов или Истината е толкова близо. По случай 110 години от рождението на пионера на българското кино. Пловдив, декември 2001, с. 18 (Досиета на български кинематографисти преди 9.IX.1944. Васил Гендов V, Архив на БНФ).
- ^[30] Досиета на български кинематографисти преди 9.IX.1944. Васил Гендов V, Архив на БНФ.
- ^[31] Дунавски Отечествен фронт, г. II, № 389, 21.XII.1945, с. 2*; Отечествен фронт, г. II, № 418, 12.I.1946, с. 4*; **Тихолов, П[етко].** Живата история на българското филмово изкуство. – Отечествен фронт, г. II, № 419, 13.I.1946, с. 4*; Празнични новини, г. I, № 45, 13.I.1946, с. 2*; Свободен народ, г. I, № 8, 13.I.1946, с. 4*; Народ, г. XXVI, № 393, 15.I.1946, с. 4*; Изгрев, г. II, № 393, 15.I.1946, с. 4*; Земеделско знаме, г. XXIV, № 103, 15.I.1946*; **Хр., Ал. Х.** Кемал Ататюрк се „бие“ със създателя на българския филм Васил Гендов. – Ден, г. I, № 130, 13.I.1946*; Народна войска, г. II, № 383, 17.I.1946, с. 4*; Земяк, г. I, № 51, 19.I.1946, с. 2*; Ден, г. I, № 131, 20.I.1946*.
- ^[32] Новото ръководство на Съюза на филмовите дейци. – Отечествен фронт, г. II, № 535, 5.VI.1946, с. 4*.
- ^[33] **Янакиев, Александър.** Синема.bg. 100 години филмов процес. Личности, филми, салони. София, Титра, 2003, с. 207.
- ^[34] Развоят на филмовото дело у нас. – Празнични новини, г. II, № 97, 9.I.1947, с. 4*.
- ^[35] **Увалиев, Петър.** Всички сме виновни. – Кино и фото, г. II, № 2, 1.II.1947, с. 2.
- ^[36] Награди за филми за 1946. – Отечествен фронт, г. IV, № 760, 23.II.1947, с. 6*; Наградите на Камарата на народната култура. – Земеделско знаме, г. XXVI, № 139, 23.II.1947, с. 4*; Международен преглед. България. Наградени киноработници. – Кино и фото, г. II, № 4–5, 5.IV.1947, с. 11
- ^[37] Общо събрание на филмовите дейци. – Изгрев, г. III, № 777, 20.IV.1946, с. 4*; Общо годишно събрание на филмовите дейци. – Изгрев, г. III, № 778, 22.IV.1946, с. 4*.
- ^[38] Среща на филмовите дейци. – Труд, г. II, № 211, 29.V.1947, с. 4*; Международен преглед. България. Видни кинематографисти гости на България. – Кино и фото, г. II, № 7, 5.VI.1947, с. 6 – 7.
- ^[39] Международен преглед. България. Откриване на първия държавен кинотеатър. – Кино и фото, г. II, № 7, 5.VI.1947, с. 7.
- ^[40] **Фичев, Иван.** Раждаше се една нова кинематография. – Кино и време, № 5, 1973, с. 39.
- ^[41] Международен преглед. България. Конкурс за сценарии. – Кино и фото, г. II, № 14, 25.X.1947, с. 7.

^[42] Международен преглед. България. Откриване на новия кинотеатър „Република“. – Кино и фото, г. II, № 10, 25.VIII.1947, с. 7.

^[43] Мир, г. LI, № 13112, 11.XII.1944, с. 2.

^[44] Международен преглед. България. Доклад за „Глинка“. – Кино и фото, г. II, № 10, 25.VIII.1947, с. 7.

^[45] **Георги Ст. Георгиев.** Още една голяма придобивка на нашата култура (Домът на кино и фото-културата в София). – Кино и фото, г. II, № 13, 1.X.1947, с. 2.

^[46] Международен преглед. България. Създаване на филмов архив. – Кино и фото, г. II, № 14, 25.X.1947, с. 7.

^[47] Празнични новини, г. II, № 140, 13.X.1947, с. 4*; Народ, г. XXVII, № 925, 17.X.1947, с. 4*.

^[48] Вечер на артистите и филмовите дейци – Отечествен фронт, г. IV, № 975, 6.XI.1947, с. 6*.

^[49] Изгрев, г. IV, № 955, 15.XI.1947, с. 4*.

^[50] Вечер на филмовите дейци. – Отечествен фронт, г. IV, № 993, 27.XI.1947, с. 4*; Международен преглед. България. Беседа за реализма в киноизкуството. – Кино и фото, г. II, № 16, 26.XII.1947, с. 7.

^[51] Подробности за Христо Мазаджиев (1898 – 1959) виж в статията „Кино „Пачев“, публикувана в сп. 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>.

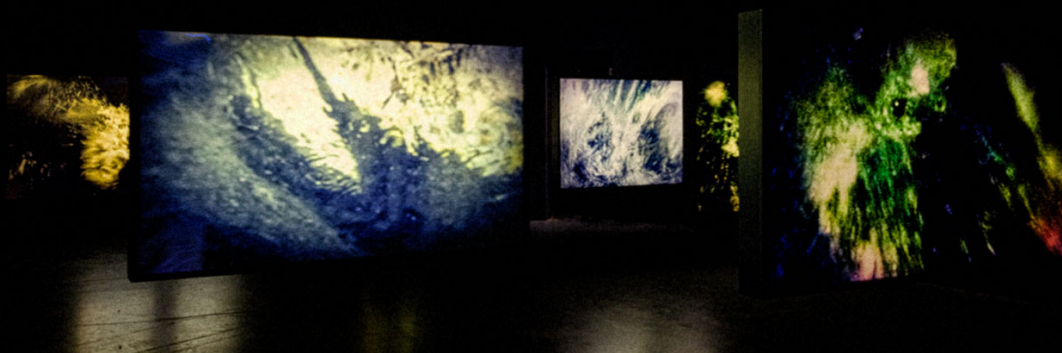
^[52] Изгрев, г. IV, № 977, 11.XII.1947, с. 4*.

^[53] Вечер на филмовите деятели. – Народ, г. XXVII, № 986, 27.XII.1947, с. 4*.

^[54] **Матеев, Пантелей.** Новият път на българската кинематография. – Кино и фото, г. II, № 16, 26.XII.1947, с. 2.

^[55] **Фичев, Иван.** Раждаше се една нова кинематография. – Кино и време, № 5, 1973, с. 37 – 38.





© Studio Hans Wilschut

КОСМИЧЕСКИ РЕАЛИЗЪМ

ЙОАНА ПАВЛОВА

Казват, че документалистиката е във възход. От фестивалните премиери на Фредерик Уайзман до милионите втренчени в реалното или виртуално ежедневие на любимите си стриймъри, нуждата ни от лесна за консумиране автентичност се покачва пропорционално на унието от трудната за преглъщане действителност.

Само че още със зараждането си като форма и подход към света документалното кино се оказва впримчено в парадокса на своята медийност. И екзотичните приказки на Робърт Флаерти, и киберутопията на Дзига Вертов са на практика далеч от идеала, който биха искали да репрезентират. С усъвършенстването на снимачната и аудио техника през 60-те години на миналия век се появява синема верите – отговаряйки на обвиненията на Роберто Роселини в технофетишизъм и артистична наивност, Едгар Морен теоретизира върху възможността за кино без автор и все пак с естетическа стойност. Но днес работата на Жан Руш е отречена като колониална фантазия, а впоследствие популярността на риалити телевизията, както и на социалните мрежи, демонстрира до каква степен нездравият интерес към чуждия, привидно неподправен живот стои в

основата на тази невидима манипулация – апарата на технологичната опосредственост.

Новият век и стандартизацията на интернет технологиите водят със себе си ново светоусещане. През 2006 г. Сара Пинк публикува книгата „Бъдещето на визуалната антропология: ангажиране на сетивата“ [The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses], а в Харвардския университет се основава Лаборатория за сензорна етнография [Sensory Ethnography Lab, <https://sel.fas.harvard.edu/>]. Мениджърът на лабораторията, аудио артистът и антропологът Ернст Карел, описва сензорната етнография по следния начин: „Документалната практика, която се нарича медийна антропология или сензорна етнография, се основава на разбирането, че за хората смисълът не възниква само посредством езика; тази практика се ангажира с начините, по които нашият сетивен опит е пред - или нелингвистичен, като част от нашето телесно съществуване в света. Тя се възползва от факта, че нашата когнитивна перцепция – съзнателна и несъзнателна – се състои от множество нишки на значение, изтъкани от променящи се фрагменти от образи, усещания и гъвкава памет. Подобни работи на базата на сензорна медия са способни да откликват, отразяват или въплъщават тези видове в множество едновременни нишки на значение.“ [<https://earroom.wordpress.com/2013/02/14/ernst-karel/>].

За директор на Лабораторията за сензорна етнография (или SEL) в Харвард е назначен британеца Люсиен Кастен-Тейлър. Преди това Кастен-Тейлър е известен с работата си по документалния проект от 1992 г. „In and Out of Africa“ в тандем с Илиза Барбаш (днес куратор в Музея по археология и етнология „Пийбоди“ към Харвардския университет) – един филм, който с радост преобръща лещата на Жан Руш и демонстрира как „черните“ фалшифицират културното си наследство, за да се възползват постколониалните апетити на „белите“. В началото на 2000-те, Кастен-Тейлър снима живота на последните овчари в Монтана. Продуциран от Илиза Барбаш и със звуков микс от Ернст Карел, филмът се появява в готова за киноразпространение форма през 2009 г. под заглавие „Sweetgrass“, а в следващите години няколко откъса са подготвени за галериен показ. Може да се каже, че Sweetgrass се превръща в еталон за етоса и праксиса на SEL – една лаборатория, където група артисти и изследователи с различен жизнен и изследователски опит, с различни умения и креативни виждания, обменят енергия и създават заедно аудиовизуална продукция, която ги отвежда отвъд теорията, а също и отвъд обичайните проблеми на киното.

Покрай пътуването си до САЩ и работата си с документалиста Джон Пол Снядеcki, френският антрополог Верена Паравел също се оказва част от SEL, а впоследствие става и постоянен сътрудник на Люсиен Кастен-Тейлър. От първия им съвместен и изключително успешен пълнометражен проект „Левиатан“ насам (прожектиран у нас като част от програмата на Sofia Independent Film Festival), тоест от 2012 г., имената на двамата са често в програмите или на различни световни кинофестивали, или на емблематични културни институции, като Венецианското биенале по архитектура – Документа, Биеналето в Шанхай, Триеналето в Айчи, Музея за съвременно изкуство в Ню Йорк – Уитни... През 2018 г. Документалният фестивал в Солун организира специален фокус върху работата им в комбинация с майсторклас, ръководен от Атина Рейчъл Цангари. Но едва в началото на тази година кино и арт института EYE в Амстердам програмира първата ретроспектива на Верена Паравел и Люсиен Кастен-Тейлър, съпроводена от прожекции на други филми на SEL както и документални класики изобщо (включително и на Фредерик Уайзман), лекции, дискусии, пърформанси и изложба. Заглавието на ретроспективата, съответно и на изложбата, е „Космически реализъм“ [Cosmic Realism, <https://www.eyefilm.nl/en/programme/paravel-castaing-taylor/1165744>] – израз, който в последните години навлиза в обръщение като обозначение на жанр в художествената литература. Някои критици описват съвременните романи с етикет „космически реализъм“ като продължение на романтизма и трансцендентализма, други се позовават на наличието на подробни описания и правят връзка с творчеството на Марсел Пруст, трети спекулират върху усещането за преминаващото време и темата за ефимерността в тези книги. Как обаче се транслитерира тази естетика в полето на движещия се образ?

В известен смисъл, седемте инсталации с творби на Верена Паравел и Люсиен Кастен-Тейлър във футуристичната сграда на EYE надгражда дебата между Роберто Роселини и Едгар Морен отпреди 60 години. По думите на обяснителния текст, изложбата „проследява развитието на тяхната работа“, но всъщност онагледява как двама артисти / изследователи, които разполагат със свободата и бюджета да работят извън системата на киното, прибягват до все по-иновативни технически решения за снимки, само че в процеса на съзнателното „изтриване“ на автора, или изобщо на човешката гледна точка, неизбежно създават изкуство.



Този метод е видим още с първата работа в изложбата и хронологично най-рано заснетата от Люсиен Кастен-Тейлър, „Sheep Rushes“ – шестканална инсталация с откъси от „Sweetgrass“. Докато прекарва седмици наред с овчарите и техните стада в Монтана, камерата е прикрепена на тялото му, а позицията в пространството му е често неподвижна, или пък проследява дискретно персонажите, хора или овце. За „Hell Roaring Creek“ камерата е фиксирана статично по средата на един поток, докато стадо овце го пресича в един непрекъснат кадър с продължителност от близо двацет минути, но обективът е ситуиран доста по-ниско от ръста на възрастен човек, така че зрителят се оказва очи в очи с животните, така както в други сегменти се вглеждаме в очите на конете, на овчарските кучета, а понякога и на хората.



Следващият снимачен експеримент идва с „Левиатан“, по който Кастен-Тейлър и Паравел работят заедно в продължение на месеци – първо на сушата в Ню Бедфорд (като реална препратка към романа на Херман Мелвил „Моби Дик“), а после и на риболовните кораби, които все още допринасят за икономическото благополучие на Масачузетс. След като изгубват няколко камери и немалко заснет материал в бурните води на Атлантическия океан, дуото решава да използва компактни дигитални водоустойчиви камери, които могат да закачат високо на мачтите, ниско на ботушите на рибарите, или да потопят с пръти под нивото на палубата.

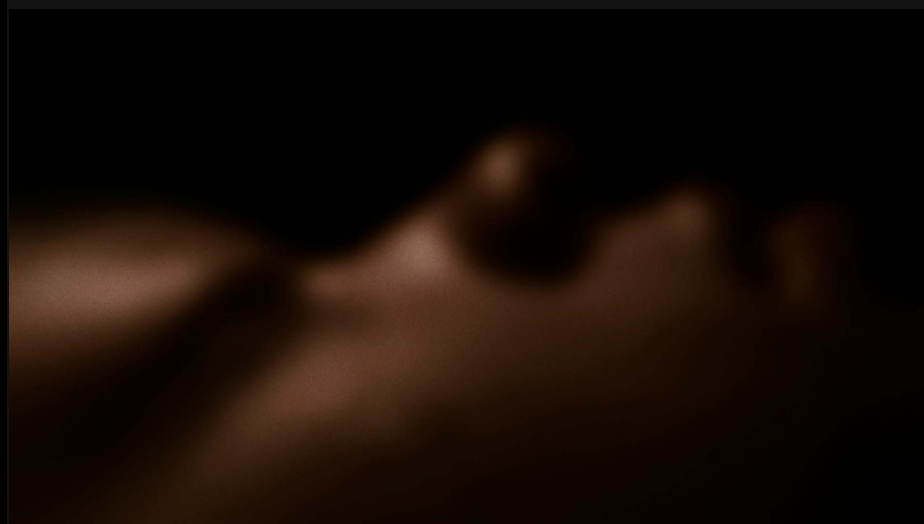


Резултатът действително е хипнотичен и не-човешки, въпреки че анализирайки „Левиатан“ като документален сюжет, работните условия и динамиката между хората на корабите „се римуват“ с изкормената риба и носещите се по вълните остатъци, върху които връхлитат ята чайки. Докато една инсталация в изложбата ре-контекстуализира този наратив, извличайки максимално визуално въздействие благодарение на нетипичната локация за прожекция, друга, под заглавие Spirit Stills (2013), се връща към образите, уловени случайно от камерите в екстремните условия на снимките. Кадрите са семантично сходни с „Левиатан“, но разказът напуска пределите на документалистиката и се впуска във фантастичното и медитативното. Макар и невключени в изложбата и ретроспективата, симптоматично е, че през 2013 г. двойката създава още няколко филма от материала за „Левиатан“, но всеки път фокусът е различен, като най-любопитен е може би е проектът „He Maketh a Path to Shine After Him: One Would Think the Deep to be Hoary“ с продължителност от 336 минути. Това близо шестчасово чудовище се родее духовно с експерименталното кино, но в същото време свидетелства за една екологична пестеливост, при която редуващите се минималистични изображения са като „посадка“, от която в съзнанието на всеки зрител могат да „поникнат“ неограничен брой истории.



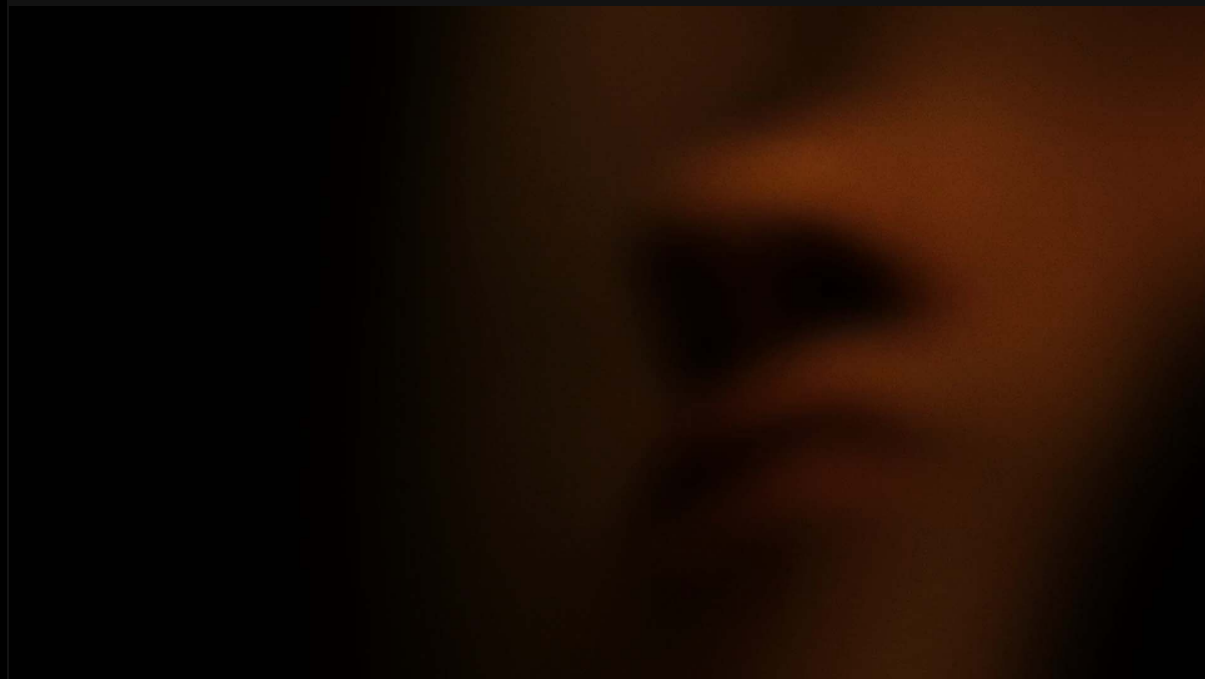
Пътувайки до Япония след успеха на „Левиатан“, Паравел и Кастен-Тейлър снимат два други проекта. Вдъхновен от събитията във Фукушима, „Ah humanity!“ (2015) е един пост-апокалиптичен поглед към света, конструиран

с помощта на мобилен телефон, чиято камера е прикрепена към малък телескоп (почти като заигравка с Едуард Саид). Звуковата среда е създадена допълнително от Ернст Карел с множество аудиоцитати от японското кино и истински научни лаборатории, както и field recordings, заради което някои източници го посочват като трети автор на този проект. През 2017 г. „Caniba“ се появява по кинофестивалите като един по-скоро конвенционален документален филм за братята Исей и Юн Сагава, от които единият е известен канибал, а другият (както става ясно по време на продукцията) е с не по-малко комплексно отношение към темата за болката и удоволствието. Донякъде неудовлетворени от резултата, още през същата година Паравел и Кастен-Тейлър подготвят двукомпонентна инсталация със заглавие „Commensal“, която е част от изложбата. От едната страна са монтирани сцени с двамата братя, вече в напреднала възраст, в домашна среда и в един клаустрофобично близък план, който трансформира лицето на Исей в непозната планета, докато Юн е често извън фокус. От другата страна се редуват семейни архиви с двамата братя като деца, черnobели и без звук. Едва ли не като меланхоличен епилог на Озу, това разрушаване на линейността на киното и на линейното разбиране на взаимовръзките в семейството изобщо въздейства още повече с ангажирането на нечий друг поглед – на онзи, който е държал камерата към лицата на същите тези двама братя в невръстна възраст, поглед пълен с обич и очакване за едно щастливо бъдеще.



Също от 2017 г. и също в изложбата е работата „somniloquies“, която си позволява едно по-свободно третиране на вече съществуващ архивен материал. Дион Макгрегър е известен колкото като автор на песни от миналото, така и с това, че говори насън, като съквартирантът му записва огромно количество от тези бълнувания, издадени по-късно като албуми.

Паравел и Кастен-Тейлър използват това „гмуркане“ в подсъзнателното като вдъхновение за проект, който е колкото документален, толкова и артистичен – различни „спящи“ (включително и френския критик Жан-Мишел Фродон) се отзовават на поканата да изложат голите си тела пред една камера, която се плъзга по контурите им, без никога да се фиксира върху конкретен детайл.



Подобно на „съвременната“ половина на „Commensal“, човешката кожа се превръща първо в текстура, но всяко движение на тялото я извежда от фокус и преобразува в светло петно, плуващо в мрака към някаква неясна цел. Гласът на Дион Макгрегър стига до нас през времето, дори отвъд физическата смърт, за да ни поведе през сюрреалистичните пейзажи на едно въображение, наситено с Ерос и Танатос.

Така стигаме до централната инсталация върху хронологично най-новата работа на Паравел и Кастен-Тейлър: *De Humani Corporis Fabrica* (2022). Специално за изложбата в EYE, документалният филм, чието заглавие е заемка от учебника по анатомия на Андреас Версалиус от XVI век, е „разчленен“ на осем екрана, разположени в най-голямата зала на изложбеното пространство. Фестивална сензация отпреди две години, филмът не е лесен за гледане поради желанието на авторите да се потопят в няколко болнични институции в Париж, но също и в телата на пациентите, като за целта са приспособени различни медицински камери. Подобно на „Левиатан“, наративът е маркиран от социалнополитическия контекст на работата в болницата (с тази разлика, че медицинският персонал във

Франция е доста по-приказлив от американските рибари). И също като в „Левиатан“ усещането за спокойствие идва с „гмуркането“ на камерата, само че тук не е под водата, а под човешката кожа. Абстрактните медицинските изображения, чиято беззвучна красота е омагьосваща, се рамкират от документален разказ, в който лекарите рационализират видимата агресия срещу човешкото тяло. Като инсталация De Humani Corporis Fabrica е още по-въздействащ от De Humani Corporis Fabrica като филм, защото огромните екрани и мултиплицираният образ кондензират онова, което на английски се нарича shock value (и неслучайно изложбата не се препоръчва за посетители под 16 години).





Общата продължителност на аудиовизуалния материал в изложбата е такава, че изборът пред посетителите е или да прекарат часове наред наред монументалните пана с движещи се изображения, или да прекосят с телефон в ръка това място, аранжирано като ротативка на антропологическия спектакъл. Усещането от преминаването през този „монтаж на атракциони“ е за потапяне, но и за дисоциация. През годините за „камерата“ на Паравел и Кастен-Тейлър (въпреки че, технически погледнато, в техния случай всеки път става дума за различен вид камера и снимачен подход) са използвани всякакви метафори и сравнения, но чувството за отстранение напомня най-вече за преживяването във VR или в компютърна игра. Техният gaze не е на муха на стената, но не е и на главен персонаж. Безплатното им присъствие е в ентропията на антропоцена, а от записания материал двамата скулптират различни истории или образи, посредством които зрителите могат да изпитат същите комплексни емоции като авторите по време на снимките, но без физическия дискомфорт, подобно на machinima. Това е изкуство, което ни свързва с вълнението от досега до движещите се изображения отпреди епохата на киното, но също и с бъдещето и с конвертируемостта на различни видове преживявания – най-вече породени от събития отвъд контрола на индивида.





БЪЛГАРСКОТО КИНО. А СЕГА НАКЪДЕ? РАЗГОВОР С ПАВЕЛ ВЕСНАКОВ

ДЕЯН СТАТУЛОВ

НАЙ-ВАЖНО Е ЧОВЕК ДА НЕ СЕ ПРЕДСТАВЯ ЗА ЖЕРТВА

Павел Веснаков е добре познат във филмовата общност. Режисьор е на някои от най-мащабните тв продукции – „Дяволското гърло“ и продължението „Есента на демона“ (с награда „Златна роза“ 2024), „Денят на бащата“, „Откраднат живот“, на късометражните филми „Влакове“ (2011), „Парафиненият принц“ (2012), „Чест“ (2013), „Зевс“ (2015). В началото на година бе и премиерата по кината на неговия пълнометражен игрален дебют „Уроци по немски“ с награди в Кайро за най-добра мъжка роля (Юлиан Вергов), „Златна роза“ за дебют и мъжка роля и награди на СБФД „Васил Гендов“ за най-добър филм, режисура и мъжка роля.



СНИМКА: ЛИЧЕН АРХИВ

В българското кино перманентно има кризи – с финансиране, нормативна база, художествени комисии и сесии. Защо не успяваме да работим в спокоен филмов процес?

До голяма степен кризата в българското кино е породена от кризата в българската държава. Откакто имам съзнателни спомени за битието си, да кажем от началото на 90-те години на миналия век, ние живеем в постоянна криза. Няма как това да не се отрази и в нашата „малка“ кинообщност. Ние нямаме киноиндустрия, може преди да сме имали наченки на такава, но процесите, които текат в момента, ясно ни показват, че към днешна дата не можем да говорим за индустрия. Следователно, няма как да очакваме и нормален, регламентиран процес. Единственото, което можем да направим в тази ситуация, е да се опитаме да свикнем с хаоса, в който съществуваме и да открием положителните му страни.

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. По този начин губят работа и много колеги – режисьори, оператори, сценографи, художници и т.н., те не могат да упражняват професиите си в нормален ритъм. Къде намираш изход от това положение?

Теоретично „изход“ може да се намери в обединението около дадена кауза. За жалост, не виждам как това практически може да се случи. Нашето общество е крайно поляризирано, относно всичко, което касае съществуването ни. Същото важи и за българската филмова среда. Всеки е оставен да се справя сам за себе си. Всеки мисли, че всичко започва и свършва с него. Разбира се, има и изключения, но те са рядкост. Ако все пак трябва да се опитаме да променим тази среда, предполагам, че трябва да се опитаме да бъдем по-смирени и да се радваме повече на чуждите успехи.

Колегите блокират сесиите с различни мотиви, но сякаш сега проблемът основно е формирането на служебната оценка, както и нейната тежест в крайната оценка, с която се класират проектите. Какво е твоето мнение по този въпрос?

Сигурен съм, че когато за проблема с тази служебна оценка бъде намерено решение, колегите ще намерят друг, за който да се хванат и най-вероятно пак ще има блокирани сесии. Аз лично съм имал възможност три пъти да обжалвам и блокирам дадена сесия, но никога не съм го правил, защото сред хората, които щяха да бъдат потърпевши, имаше имена на автори, които ценя високо.

Има ли конкретни законови промени, които трябва да се направят, за да се отпусне процесът?

Едно от основните неща, които според мен трябва да се направи, е следното: членовете на художествените комисии трябва да бъдат задължени да класират и подредят филмите, които оценяват в класация. Да не може да дават една и съща оценка на няколко филма. На един ако дадеш примерно 100 точки, на този след него да можеш да дадеш най-много 99 точки и т.н. Така членовете на комисиите реално ще носят отговорност и приносът им към филмопроизводството ще бъде много по-изразителен.

Освен посочените проблеми, ти виждаш ли такива, които не се забелязват от колегите. Някак си остават невидими, а са важни?

Виждам такива проблеми, но те не са от административен, а от екзистенциален характер. Проблемът за мен е, че в момента единственото важно нещо не е какво можеш да правиш и какъв талант носиш, а как се продаваш. Това, разбира се, е проблем, за който няма решение, но

държавата определено би могла да бъде по-активна в грижата, която полага за хората на изкуството.



СНИМКА: ЛИЧЕН АРХИВ

Има ли умишлено премълчани проблеми, които се замитат под килима на родното ни кино?

Не мисля, по-скоро има редица проблеми, за които няма решение, и с времето се забравят, докато някой ошетен внезапно не припомни на другите за дадената неуредица. Това забавяне в намирането на верните решения е пагубно за развитието на българските творци. Филмовата среда се променя толкова динамично, че за една-две години е възможно напълно да загубиш ориентация за тенденциите и посоките на развитие на съвременния кино език. Това автоматично прави тона на филмите ни провинциален и старомоден, което ни праща някъде далеч в ъгъла на филмовата карта.

Възможно ли е джентълменско отношение между колегите в името на професията, филмите и зрителите?

Преди десет години бях убеден, че е възможно, въпреки че тогава нямаше толкова нужда от него. Днес имаме огромна нужда от такова, но вече не съм сигурен, че е възможно. С годините са се натрупали толкова много

неуредени ситуации и напрежение в нашето кино, че не виждам как хората ще се обединят и променят отношението един към друг, без намесата на държавата. Без някой да зададе тона на конкретна културна политика, ние сами трудно бихме поели в единна посока.

Доколко според теб е плодотворен този дебат за арт филмите и т.нар. зрителско кино?

Не виждам дебат, а по-скоро конфликт. Като човек, който по стечение на обстоятелствата, се намира от двете страни на барикадата, мисля, че това е един напълно безсмислен и изкуствено раздуван спор. Авторските филми се правят с ясното съзнание, че творците се опитват да експериментират с границите на киноезика, с различните изразни средства, чрез които могат да изразят себе си. Авторските филми са много по-рискови от бизнес гледна точка, и точно поради тази причина са определяни като културни продукти. Комерсиалните филми, които се правят с ясното съзнание да напълнят кинозалите, носят съвсем други първични и вторични белези. Тези белези нямат много допирни точки до изкуството, а са по-фокусирани в различни шаблони, които имат за цел да задоволят нуждите на масовата публика. Едните филми се опитват да превъзпитат хората, а другите – да им доставят удоволствие и бърза разтуха от ежедневието, което водят. Моето лично мнение е, че е невъзможно подобен тип филми да бъдат оценявани по едни и същи критерии. Това са две коренно различни неща. Наистина не проумявам защо има хора, които мислят, че със своето филмово произведение са успели да покрият пълнокръвно и двата типа кино. Всъщност има един единствен филм, който бих могъл да кажа, че успява да го постигне – „Дзифт“ на Явор Гърдев. Но той е останал сам за себе си, и отново е плод на ярко лично постижение на неговия автор, без да е начало на тенденция.

Докога режисьорите трябва да чакат 3-4-5 години, за да създадат своя филмов проект – от първоначалната идея до неговата премиера?

В българската държава се случват толкова по-плашещи неща, че аз се чувствам неудобно да занимавам хората със себе си и своите лични проблеми. Но предполагам, че от по-големите проблеми произлизат и повечето проблеми в нашата общност.

Ти в личен и професионален план как подхождаш към драмите в българското кино? Как се справяш?

Справям се трудно и невинаги успешно. Има драми, които са се отразили трайно на моя път в киното и са го белязали по един или друг начин. Има други ситуации, които са ме калили и са ми дали вдъхновение да продължа, въпреки всичко. Но винаги се опитвам да гледам обективно на нещата. Най-важното е човек да не се представя за жертва. Трудни ситуации има в живота на всички ни.

Мислиш ли, че има поколенческите проблем в родното кино?

По-скоро има липса на авторитети и тотална невъзможност за тяхното зачитане. Но този проблем съществува и в българската литература, българската фотография и т.н.



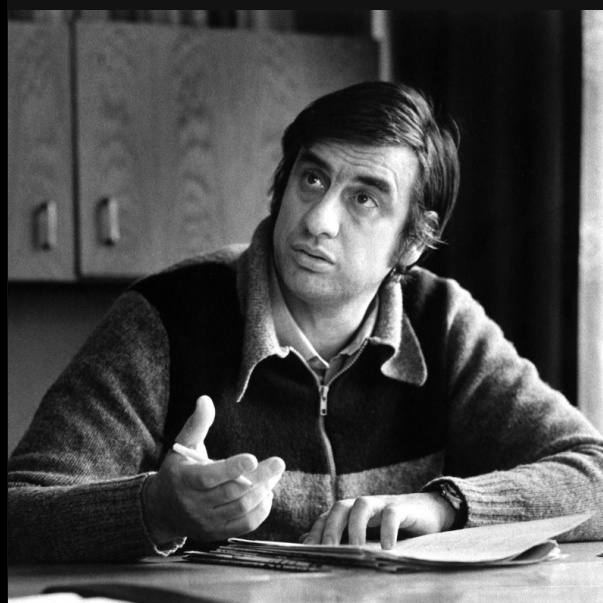


КИНО И ЛИТЕРАТУРА – СТАНИСЛАВ СТРАТИЕВ

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

СТАНИСЛАВ СТРАТИЕВ МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРАТА И КИНОТО

Станко (ако на някого му прозвучи много интимно, ще кажа, бяхме близки приятели много години и винаги така съм го наричал) влезе някак тихо и без много шум в киното. Този факт има обяснение. В началото на 70-те години той бе млад, начеващ, почти неизвестен автор, когото от вестник „Народна младеж“ бяха пратили като на заточение кореспондент във



СТАНИСЛАВ СТРАТИЕВ (1941 – 2000)

Видин. Тогава беше модерно да се „общува с народа“. Доколкото знам, там кой знае какви събития нямаше, имаше фабрика за автомобилни гуми, които българите избягваха да купуват.

Станко не беше човек, който се интересува от изпълнени или преизпълнени заводски планове, интересуваха го хората, какво се случва в живота, откриваше най-неочаквани и странни негови страни. В ранните му текстове лесно ще открием, колко внимателно е наблюдавал хората, колко чувствителен е към пейзажа, в тях вече я има специфичната атмосфера на бъдещия писател Станислав Стратиев. Появяват се и някои от героите, които ще присъстват в бъдещите му творби: Сашко, този млад и все още неутвърдил се човек, който обаче вече притежава основните морални принципи на самия Станислав Стратиев, готов е да се бори против несправедливостта, да разпознава неправдата и винаги да е против нея, дори това да му коства много. През 1972 г. се появи повестта „Дива патица между дърветата“, която през 1974 г. се превърна в сценарий за филма „Пазачът на крепостта“. Един почтен и достоен филм, който не направи особено впечатление, но трябва да кажа, че 1974 г. бе изключителна за българското кино. Филмът на Станко и Милен Николов трябваше да се бори за вниманието на публиката със заглавия като: „Барьерата“, „Последно лято“, „Селянинът с колелото“, „Иван Кондарев“, „Баща ми бояджията“, „Изпити по никое време“... Каква година само!



КОРИЦАТА НА КНИГАТА „ДИВА ПАТИЦА МЕЖДУ ДЪРВЕТАТА“, 1972, ИЗД. „БЪЛГАРСКИ ПИСАТЕЛ“

Трябва да кажа нещо важно: Станко беше повече човек на словото, отколкото на изображението. Не че в текстовете му няма красиви образи, като например този, превърнал се в заглавие на повестта: възрастният човек с красива старомодна шапка, който кара колело покрай реката и край една къща с история, а шапката му се мярка „като дива патица между дърветата“. Неговите сценарии и неговите филми се раждаха първо върху хартията като разкази или новели, а едва след това се превръщаха в материал, годен за екрана.

Има още едно важно съвпадение във времето, което на пръв поглед може да се стори странно. Буквално, когато „Пазачът на крепостта“ премина по екраните, без да остави никакви дълбоки следи, започна триумфалното шествие на Станислав Стратиев по сцените, не само на България. Едното сякаш нямаше нищо общо с другото. То се дължеше, според мен, от една

страна, на хлабавите връзки между театъра и киното у нас, те бяха толкова нестабилни, че тогава рядко някоя пиеса „прескачаше“ от сцената на екрана, а хората, приключили с театъра и преминали в киното, почти никога не се връщаха към сцената. Когато Методи Андонов напусна обиден Сатирата и отиде в киното, той никога не опита да се върне там. Но има още нещо: основен отличителен белег на драматургията на Станислав Стратиев бе абсурдът. Абсурдът в неговите пиеси е уникален, той не е продължение на стила на Йонеско или на Бекет, в тях абсурдът се ражда от нашата действителност, от безумията и нелепиците в нея. Като един виц от онези години: българските зрители на представление на пиеса на Йонеско казват: „защо този автор не дойде у нас, тук нещата са много по-абсурдни“. Станко имаше невероятно тънък усет за абсурдните ситуации, улавяше ги дори в обикновен битов разговор, разработваше, развиваше и ги превръщаше в нещо уникално. Преди време спираха тока: така беше – два часа има, два часа няма, и трябваше да внимаваш да не останеш да висиш в асансьора; да следиш, кога да стоплиш яденето... – споменах в разговор с него, че у дома токът не спира, защото сме свързани с близка болница, но съседите на отсрещната страна на улицата, които не подозираха защо е така, бяха започнали да пишат оплаквания и да питат ние какви сме, та имаме такива привилегии. Станко направи от това силен разказ за особеностите на българския менталитет.



ОПАШКА ОТ ВРЕМЕТО НА „РЕАЛНИЯ СОЦИАЛИЗЪМ“ НЯКЪДЕ ОКОЛО КРАЯ НА 70-ТЕ

Друг път бях се натъкнал на типична за времето гледка, нищо чудно и днес да видите нещо подобно: еднопосочна улица, две коли една срещу друга, явно никой няма намерение да отстъпи... Станко го оцвети, обогати, разшири, превърна го на сцената, както би казал Айзенщайн, в самостоятелен атракцион: в неговия текст двамата съперници се настаняват задълго в колите си, обзавеждат се с всичко необходимо, около тях се разливта зеленина, като символ на злобата и нетърпимостта, които ни лишават от елементарна човещина.

(Малко отклонение: случайно научих, че един директор на театър искал да постави „Сако от велур“, но трябвало непременно да се промени началото на пиесата, защото младите хора не знаели ни какво е битов комбинат, ни защо героят отива там да му шият копче на сакото. Естествено Любчо, синът на Станко, отказал, защото той, за разлика от директора -реформатор, е наясно, че от подобна намеса ще рухне цялата композиция на пиесата и ще се изгуби абсурдът в нея. Да си представим, че променим ситуацията и я пренесем в наши дни в действителността, която младите познават. Къде ще си шие копчето героят?



ПРЕД МАГАЗИН 1001 СТОКИ

При някоя днешна шивачка в малко тясно магазинче или във фабрика, собственост на някой гръцки бизнесмен? Как да тръгне тогава действието? Защото това начало е спусъкът, който задвижва хаоса на абсурдната бюрокрация, символ на цялата отживяла вече система. Ако ще осъвременяваш, ще трябва да напишеш друга пиеса, но за това се изисква да имаш огромния талант на Станислав Стратиев, а той ако беше жив, би написал нова, още по-страшна пиеса.) Неговите пиеси бяха толкова силни, че караха дребното началство да трепери и да се страхува за постовете си. Страхът бе толкова голям, че преди премиерата на „Римска баня“ в Сатиричния театър решили да се подсигурят и да се позоват на най-висшия арбитър в страната по въпросите на изкуството – Тодор Живков. След представлението слезли в ресторанта на театъра, чакали присъдата на Първия и той с присъщия си маниер „се пошегувал“, извикал Станко и го попитал: „Ти ли си авторът?“ Станко потвърдил. „Деца имаш ли?“, „Имам, две“. „Като имаш деца, защо пишеш такива пиеси?“ Следва мъчителна пауза и се разнася прочутият смях на държавния ръководител, а той казал: „Пиесата е хубава“. Всички си отдъхнали, пиесата получила зелена светлина. Така се случваха нещата тогава.



ТОДОР ЖИВКОВ ОБИЧАЛ ДА ПОСЕЩАВА ТЕАТЪРА. САМИЯТ ТОЙ БИЛ ЧЛЕН НА САМОДЕЙНА ТРУПА В МЛАДОСТТА СИ.

От този момент неговото творчество тръгна в две паралелни, ясно очертани, различни линии. Драматургията бе територия на абсурда с всички нюанси на веселия хумор и на сатирата. По-късно тази територия се разшири – обхвана и белетристиката: циклите за Стоян и за Паскал, всичките кратки, като излети на един дъх, малки „опити ала Стратиев“, които нямат жанрово определение, обединени от него под заглавие „Мотиви за кларинет“, но биха могли и да се нарекат „Българският модел“. Те бяха и са не само искрящи от остроумие, но и безпощадни към недъзите на българския менталитет и „душевност“ (само да припомним разказа за Стоян, който всяка сутрин вдига в двора си знамето, а неговите съселяни тайно го наблюдават, за да разберат защо го прави и „каква му е далаверата“). „Българският модел, написа там Станко, е „велосипед без педали, но с десет кормила“! В тези блестящи текстове присъства радостта на автора – удоволствието с играта с думите – един от най-скъпоценните дарове на всеки писател: да

променя не само звученето, но и общоприетия им смисъл, да открива в тях подтекст, един, два, няколко, че и надтекст, и свръхтекст, да извлича звучене и смисъл, каквито никой преди него не е откривал: „Там, когато стреляш по някого, той умира. Тук, дори когато стреляш по друг, умира Алеко Константинов. Там от великото до смешното има само една крачка. Тук няма никаква разлика“. „Българските риби все на чужди въдици се хващат“.



СТАНИСЛАВ СТРАТИЕВ ОТ ГОДИНИТЕ СИ В САТИРИЧНИЯ ТЕАТЪР

Неговото кино бе много различно, толкова достоверно и като повествование, и като изображение, че дори Кракауер с неговото прочуто „доверие към действителността“ би му се зарадвал. И това обстоятелство има своите причини и обяснения. Първо е недоверието в онези години на българското кино към абсурда, било поради културната политика на държавата, било поради липса на интерес и на умение да се борави с тази сложна материя сред кинаджиите. Васил Акъов бе подал заявка, но нито „Птици и хрътки“, нито „Случаят Пенлеве“ намериха продължение. Нали затова Рангел Вълчанов трябваше да чака цели 20 години, за да реализира „Лачените обувки...“. Киното на Станко се раждаше първо на хартия, а в неговите разкази нямаше нищо от весело-абсурдния дух на пиесите му. Те бяха свързани, вкоренени в съвременната действителност, с нейните реални проблеми, с конкретни живи хора, с техните вълнения и действия. И накрая, но далеч не маловажно, режисьорският стил на Людмил Кирков.

Неговият филмов свят бе свят на реална материална среда, на реални хора с техните вълнения, копнежи и стремежи. Свят толкова реален и достоверен, че в него няма място за преувеличения и гримасите на абсурда.



ФИЛИП ТРИФОНОВ, ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ, РОЗМАРИ ДЕ МЕО И ГЕОРГИ ТОДОРОВ – ЖОЗИ ПО ВРЕМЕ НА РАБОТАТА СИ ВЪРХУ *ГАРДЕРОБЪТ*, 1974

Все пак Станко се изкуши веднъж да съчетае двете стихии. Експериментът се казваше „Гардеробът“, но не бе успешен. В основата на сюжета е младо семейство, което живее в мансарда, и се радва на сериозна битова придобивка – нов гардероб. Но този гардероб не е обикновен, притежава нещо, което днес бихме нарекли Изкуствен Интелект. Той се намесва в живота на младите, съветва ги, манипулира ги, постепенно се превръща в агент на консумативното, доколкото това бе възможно тогава, неговото присъствие е все по-натрапчиво и тотално, като заплашва да разруши живота им. За съжаление, резултатът не бе особено вдъхновяващ. Талантът на Георги Дюлгеров не подлежи на съмнение, но явно неговият темперамент не бе близък на този тип кино. Проектът катастрофира и поради съществуващите тогава ограничения на техниката – още нямаше мощни компютри, днешните дигитални ефекти биха превърнали филма във впечатляващо зрелище, което не бе по силите на мъждукащия телевизионен екран, вграден в тялото на гардероба, произведен с възможностите на тогавашната мебелна промишленост в България. Но дори възможностите на дигиталното не биха покрили недостатъците на образите на двамата млади, не биха ги направили по-значими и интересни. Очевидно за Станко киното и

театъра вървяха в „различни писти“ и съчетаването им бе, ако не невъзможно, то много трудно.

По-късно, след 89-а година, Станко пренесе абсурда в гръмотевичните си кратки „опити“ от типа на „Българският модел“ и „Мотиви за кларинет“. Тогава за кратко бях в БНТ, отговарях за киното. Разбира се, нито един филм не успяхме да произведем, но поне успяхме да завършим „Хайка за вълци“; нямаше пари, а и Генералният директор се интересуваше повече от възстановяване на телевизионния театър, безсмислено, отживяло времето си начинание. Предложих на Станко да опитаме поне с кратки новели по дваайсет минути. Той написа три и по-късно те легнаха в основата на „Посетени от Господ“, след време „И Господ слезе да ни види“. Неуспехът на опитите да се пренесат на екран приключенията било на Стоян или на Паскал бе показателен, предопределен от дълбокото противоречие между реалната среда и реалните герои на екрана и умопомрачителното им поведение и действия. Спйката между двете бе невъзможна. Имаше и други проблеми, но те са от кухнята, затова ще ги премълча...

„Кратко слънце“ се роди от разказ, който се казваше „Ние въртим земята“. Тук, пет години по-късно, присъства Сашко от „Пазачът на крепостта“, той вече не е тийнейджър, намерил е любовта, двамата наистина се обичат, но са бедни... А момичето иска да живее, да иде на море, да се наслаждава на живота сега, а не когато остарееят и всичко ще им е все едно. Сашко трябва да намери пари и се наема в бригада, която търси вода във вилна зона. Върти сондата заедно с още двама и му се струва, че той върти земята. Всичко като че върви добре, докато в изкопа не се натъкват на човешки кости: дали са от престъпление, или е някой от Съпротивата, а може би от 23-а? След тези, тогава сакрални думи, се завърта механизмът, който неумолимо води към трагедията.



ПЛАКАТ НА ФИЛМА *КРАТКО СЛЪНЦЕ* (1979, РЕЖИСЬОР ЛЮДМИЛ КИРКОВ)

Собственикът на вилата се тревожи, ами ако наистина е някой участник в Съпротивата, може да поискат да му вдигнат паметник, ще му отнемат двора, а може и вилата. Той иска случаят да се замече: просто да изхвърлят костите. Другите опитват да убедят Сашко, парите им трябва, ако почне разследване, работата ще спре. Но героят на Станислав не е съгласен: това е бил човек, трябва да има справедливост и за мъртвия, не бива да се губи паметта. Борят се моралът и алчността, и алчността надделява, Собственикът на вилата подрязва въжето, тежката кофа с пръст пада и убива Сашко. Не помня в новото българско кино да е имало филм с такъв трагичен финал. Не се връзваше с оптимизма на строящия се социализъм. „Смърт няма“ на Тодор Монов бе опит, но половинчат; „Шибил“, филмът за Ботев на Н. Корабов, даже „Мера според мера“ и ненадминатият „Козият рог“ са от друго време. След това трагичната тема намери логично продължение в „Равновесие“.

„Кратко слънце“ се появи по екраните, имаше успех и тогава започна политико-идеологическата вакханалия. От „Литературен фронт“ ми

предложиха да напиша рецензия. Направих голяма статия, опитах да защита филма, използвах лексиката и трафаретите на управляващите: „Революцията продължава...” и прочие подобни. Даже я отпечатаха на първа страница. Тиражът бе готов да тръгне към РЕП-овете, ако някой помни какво е това, и тогава дойде ударът. Телефонно обаждане от Централния комитет. Броят на вестника се спира, целият тираж се изнемва и претопява. В специален плик по куриер в редакцията е изпратена анонимна статия, това очевидно бе официалната политика на държавата, в нея филмът бе съсипан. След години Станко ми подари запазен някак оригинален екземпляр на този брой на вестника с моята статия на първа страница. Пазя го някъде...Какво последва: филмът изчезна от екраните. На повърхността като че нищо не се случи, не беше гръмотевично като след скандала с „Една жена на 33“. Тогава на бурно събрание кинаджиите трябваше да „късат ризи“, да обясняват как не са видели и са пропуснали, да се кълнат в честност на партията и правителството, само един човек надигна глас, но бързо бе заглушен. Христо Христов трябваше да се прости с поста Председател на СБФД, Боян Папазов бе пратен наказателно драматург в Перник. Тук нищо подобно не се случи, но бе очевидно, че Станко и Людмил Кирков скоро няма да могат да работят в киното. Дълго умувахме какво може да се направи. Бяхме четирима: Станко, Людмил Кирков, Мишо Кирков и моя милост. Бяха дълги вечери на маса в ресторанта в Дома на киното (сега там са щандовете или складовете на Лидл), как най-добре да проверим дали на Станко и Людмил ще им разрешат (звучи страшно, нали) отново да работят заедно. Всъщност имахме рецепта, бяхме я пробвали преди време. То беше след аферата Солженицин. В Съюза на писателите тогава трябвало да се гласува телеграма против награждаването на Солженицин с Нобелова награда. Трима се въздържат, един гласува против. Един от въздържалите се е Валери Петров. Наказанията последваха веднага: изключване от партията, практическа забрана за работа. Големият писател се уедини и се посвети на гигантския труд: превод на пиесите на Шекспир. По това време имаше нещо, което се казваше Кабинет на младите филмови дейци. Имах удоволствието да бъда негов председател. Към кабинета функционираше нещо много хубаво (за съжаление за кратко), т. нар. Експериментална студия. Тя имаше собствен, макар и не голям, бюджет и трябваше да дава възможност на млади творци в киното да реализират проекти, да експериментират, без да се притесняват за финансовия резултат (ако създаденият филм би имал приходи, те трябваше по регламент да се върнат в бюджета на Студията). Впрочем в нашата Експериментална студия

Наум Шопов реализира единствения си филм като режисьор – „Хляб“ по Йордан Радичков с оператор Ивайло Тренчев. Но всичко това не продължи дълго.



ПАВЕЛ ПОППАНДОВ И ЕЛЕНА ДИМИТРОВА ВЪВ ФИЛМА *ОТКЪДЕ СЕ ЗНАЕМ* (1975, РЕЖИСЬОР НИКОЛА РУСЕВ, СЦЕНАРИСТ ВАЛЕРИ ПЕТРОВ)

С Мишо Кирков намерихме една малка новела на Валери Петров „Откъде се знаем“, много деликатна история за двама млади от Съпротивата, които трябва да се срещнат и да се разпознаят. Гарантирахме си подкрепа от Военната студия, генералът-началник беше доволен, че неговата студия, освен задължителните ленти, ще произведе и игрален филм. Оставаше да получим съгласието на автора. Двамата с Мишо Кирков, както се шегувахме, като търговски пътници, с дипломатически куфарчета, каквито имаше тогава, и с черни очила се запътихме към Варна, там Валери Петров се бе затворил в почивната база на Съюза на писателите, за да превежда необезпокояван Шекспир. Заварихме го в стая, отрупана цялата с речници и преводи на пиесите на всички възможни езици. Получихме съгласие и скоро започнахме снимки. Бях редактор и силно притеснен! Как ще редактирам Валери Петров?! Но бях свидетел на нещо уникално не само в нашето кино: Валери Петров е навярно единственият сценарист, когото познавам, който присъстваше на снимки с пишещата машинка, тогава нямаше компютри, и ако бе необходимо, на място нанасяше поправки в сценария, пишеше нови реплики... Новелата бе заснета и три години по-късно се появи „С любов и

нежност“ на Рангел Вълчанов! Е, позволявам си да мисля, че и ние нещо сме допринесли този филм да се случи.

Четиримата се съгласихме, че трябва да опитаме същата стратегия, както на времето с Валери Петров. Решението бе: Станко да напише безобиден сценарий, в който и с лупа да не може да се намери нищо крамолно за властта, и после двамата с Людмил да кандидатстват за реализиране. И той бързо го написа: нещо средно между road movie и музикална комедия; група младежи, начинаещи, но много ентусиазирани музиканти, искат да опитат късмета си през лятото на морето, но са принудени да се съгласят и да приемат бездарна певица, протеже на местното културно величие. И тръгват на път, всичко останало е известно... Проектът, замислен като проверка на отношението на началството към авторите на „Кратко слънце“, бе приет без съпротива и се превърна в „Оркестър без име“, а филмът бързо спечели сърцата на зрителите и се превърна в един от истински любимите филми на българите. Истина е, че киното е като гроздето, никога не се знае от коя реколта ще се роди най-хубавото вино! Някой би казал: мислиш едно, излиза друго... Не е така: първо, безобиден сценарий не означава бездарен. В него Станко бе вложил целия си талант, той познаваше актьорите, за които пише, затова образите бяха живи и пълнокръвни, неговото остроумие роди сцени и реплики, които и днес са живи в паметта на публиката и са се превърнали в своеобразен етикет на филма. Но „Оркестър без име“ не е просто музикална комедия, създадена единствено за развлечение. И в него присъстват основните теми на неговото творчество: съпротива против всичко, което е несправедливо, борба за съхраняване на морала и честта... Към това трябва да прибавим и деликатния, много чувствителен почерк на Людмил Кирков в съавторство с Виктор Чичов, огромното значение на музиката на Борис Карадимчев и разбира се, превъзходното актьорско присъствие на Велко Кънев и останалите. Те не играеха пред камерата, те живееха с образите, които Станко бе създал за тях и те им се бяха „лепнали“.



ГЕРОИТЕ НА ФИЛМА *ОРКЕСТЪР БЕЗ ИМЕ* (1982, РЕЖИСЬОР ЛЮДМИЛ КИРКОВ)

Филмът бе цялостен, завършен, точно във времето и на мястото си. Затова по-късните опити да се паразитира на огромния успех на „Оркестър без име“ и да се правят негови продължения, се провалиха. Трябва да си на нивото на Станислав Стратиев и на Людмил Кирков, за да направиш такъв или подобен филм.

Двамата с Людмил вече бяха истински творчески тандем, с много близки позиции в изкуството и в живота, възгледи и естетически предпочитания, и две години по-късно логично се появи новата им съвместна работа: „Равновесие“. Това вече е зрелият Станислав Стратиев, който тук се представя с цялата мощ на таланта си. Формално филмът се разгръща в две плоскости: в едната – на морето снимат някаква елементарна любовна история, за успеха на която са ангажирани големите Ваня Цветкова и Стефан Данаилов (снизходителната усмивка на автора е очевидна) и в другата – отношенията вътре в снимачния екип: Сценариста – Георги Георгиев – Гец, доволен от направеното, за него това е най-добрият му сценарий; Режисьора – Константин Коцев, присъствието, макар и епизодично, на актьори като Ваня и Стефан. Но в център и морален камертон се превръща историята на Милко, шофьор на продукцията, който мечтае за мощни коли, за кариера на автомобилен състезател и да се измъкне от неблагополучното си битие. В името на тази, очевидно неосъществима мечта, той е готов да прекрачи отвъд морала и една любовна афера да го отведе в света на

богатите, на успешните, там, където всичко е различно. И отново категорично присъстват основните теми в творчеството на Станислав: не приемане на неправдата, на измяната, на подлостта, съпротива срещу всичко, което е несправедливо и неморално. Тук онзи Сашко от „Пазача на крепостта“ и „Кратко слънце“, сякаш се е преродил в главната героиня, Елена на Пламена Гетова, съпругата на Милко, която не може и не желае да приеме измяната и предателството. Тя слага край на живота си...



ЛЮДМИЛ КИРКОВ (1933 – 1995)

Това е кулминацията и повратна точка във филма: откриват трупа на Елена на пустия плаж. Всички са потресени, снимките прекратени. Станислав бе постигнал цялата дълбочина на трагизма: трагизъм, който не се кичи с празни тиради, несъчинен, а истински, реален, от конкретния живот. Оттогава в нашето кино няма друг, който да е постигал такава сила, по това Станко се родее, ако не с филмите, то с поезията на Константин Павлов. Странно е, че днес Станислав Стратиев е останал в паметта на повечето, които все пак знаят нещо за него, като автор на много смешни, абсурдни пиеси и малки разкази, Много по-малко, ако въобще се говори за трагизма в неговите филми – на „Кратко слънце“ и „Равновесие“...

Авторите на „Равновесие“ дават воля на гнева си против конформизма на интелектуалците. Под въздействието на алкохола Режисьора се горещи, крещи срещу хората, които са се свили по къщите и не се присъединяват към неговия „протест“, всички са малодушни; вече в купето на влака се кълне, че ще се откаже от филма, ще протестира, убеждава Сценариста да напише друг, нов, истински сценарий. И всичко, докато не отмине въздействието на алкохола. Клетвите и обещанията са били до време, снимките продължили, филмът е завършен, присъстваме на премиерата му, на екрана в трафаретна сцена влюбените тичат един срещу друг по плажа, прегръщат се и светва надпис „Край“. И сме на традиционния по онова време след премиерата на нов български филм коктейл във все същия ресторант на Дома на киното, където днес е същият Лидл... На екрана се смесват създателите на реалния „Равновесие“: авторът на музиката Борис Карадимчев, редакторът Михаил Кирков, режисьорът Людмил Кирков, и още други, а сред тях участниците във „филм във филма“: Сценариста – Георги Георгиев – Гец със съпругата си, Режисьора – Константин Коцев, двете „действителности“ даже се преливат: в кадър Людмил Кирков хвали Константин Коцев за филма, който е „заснел“: „Филмът ти е много добър. Казвам ти го като колега...“, има ги и постоянните посетители на такива събития. Това, разбира се, са приятни закачки, ирония по отношение на реалната и изкуствената действителност в киното.



РАБОТЕН МОМЕНТ ОТ СНИМКИТЕ НА ФИЛМА РАВНОВЕСИЕ
(1983, РЕЖИСЬОР ЛЮДМИЛ КИРКОВ, СЦЕНАРИСТ СТАНИСЛАВ СТРАТИЕВ)

И тогава Станислав и Людмил трябваше да преживеят още едно покушение срещу техния труд. „Равновесие“ бе предложен за участие във Филмовия фестивал в Москва, въпреки дължината – 140 минути селекционната комисия го бе одобрила и включила в състезателната програма на фестивала. В онези години награда за български филм в Кан можеше да донесе неприятности (още не се беше появил Горбачов с неговата „перестройка“): „защо ли пък те награждават нашите идеологически противници на Запад?“, а ръководството на Кинематографията можеше да очаква удари отвсякъде и предпочиташе да се предпази и да предвари всяка възможна неприятност. Генералният директор на Кинематографията бе решил да се подсигури да не би някоя бетонна глава в Москва да види във филма покушение срещу соцреализма, посегна и изрязва дваайсет минути от „опасните сцени“. Отпаднали са „революционните“ тиради на Режисьора по време на пътуването за София със Сценариста. В „новия“ вариант веднага след новината за самоубийството на Елена идва успешната премиера на очевидно беззъбия „филм“ заснет на морето, сякаш нищо не се е случило и никой не е загинал. След коктейла Сценариста с жена си взема такси, шофьорът в таксито е... Милко, очевидно разминал се с голямата мечта. На въпроса: „Как си? Той отговаря просто: „Возиме...“ и в този отговор е цялата истина за сегашното му съществуване. Има промени и в последните сцени от филма. Сценаристът се прибира у дома, остава сам в кабинета си, случайната среща го е върнала към случилото се... Заспива и съвестта му го преследва. В съня му се появява Елена, която тича към водата, после безжизненият ѝ труп на плажа... Изчезнали са и тези кратки напомняния. На сутринта Сценариста е застанал до прозореца, гледа замислено снега, който вали навън и казва: „Все пак всичко мина добре“. Не, не е добре! Защото след този кадър в съзнанието му, а и в съзнанието на зрителите, трябваше да се върне пустият плаж, на който бе лежало безжизненото тяло, но и този последен кадър, напомняне за трагедията, бе изчезнал в „новия“, правилен вариант. Филмът бе убит, бе изваден живецът му, унищожен неговият патос. Но всичко това беше отдавна...

Помня, че когато изпращахме Станко в последния му път, звучеше песента от „Оркестър без име“: „Оставаме....“, а той наистина остана с творчеството си...



** 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“.*



НАЦИОНАЛЕН ФОНД
КУЛТУРА



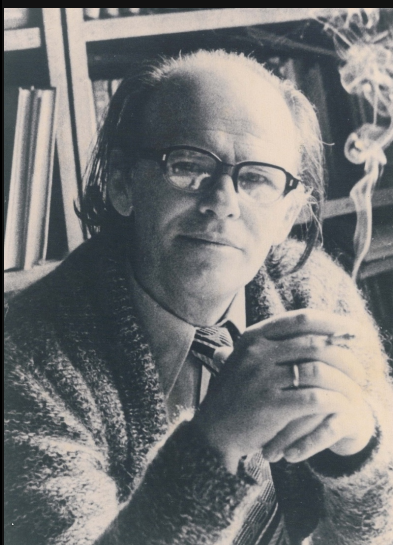


КИНО И ЛИТЕРАТУРА – ИВАН РАДОВЕВ

ДИМО ДИМОВ

ИВАН РАДОВЕВ. ПИЕСАТА „ПЕТРОЛ“ И ФИЛМЪТ „АВТОСТОП“

Със съдействието на Галина Генчева от БНФ, се сдобих с оригинала на литературния сценарий на Иван Радоев. Този факт дава възможност за съпоставка на двата текста – пиесата и литературния сценарий, което е отлична възможност за „надникване“ в творческата лаборатория на един безспорен класик на българската драматургия, на българската литература – Иван Радоев.



Това е и възможност да се проведе частично наблюдение на процесите, които протичат от етапа на създаване на сценария до окончателната

реализация на екранизацията. Тъй като фокусът на настоящото изследване е поставен върху изключително важния момент на „транспонирането“ на драматическия първообраз (пиесата) в литературен сценарий за филм, анализът ще бъде в тази посока, а някои изводи относно финалния продукт на екранизацията ще имат периферен характер.

Пиесата „Петрол“ на Иван Радоев е написана във втората половина на шейсетте години на XX в. През 1968 г. е публикувана в списание „Театър“, бр. 3 и през същата година има своята премиера на сцената на Сатиричния театър. Режисьор е Асен Шопов. В ролите на Момчето и Момичето са Григор Вачков и Невена Коканова, Мацка се изпълнява от Мариана Аламанчева, а Горският – от Георги Парцалев.



РОМЕО И ЖУЛИЕТА И ПЕТРОЛ

(1968, РЕЖИСЬОР АСЕН ШОПОВ, ДСТ „А. КОНСТАНТИНОВ“)

Пиесата е в един акт. Действието се развива на малка извънградска бензиностанция в протежението на една нощ. Спазен е категорично драматическият принцип за триединство на време, място и действие. Историята започва със срещата на Момичето-стопаджийка без късмет и Момчето-бензинджия и завършва с отпътуването на героинята. Ролята на Горския, който се появява в началото и в края е с чисто функционален характер и образът му, както и образът на Мацка са доста схематично

очертани, доколкото са необходими за подпомагане на развитие на действието и без особена психологическа плътност. Подобна лаконичност се наблюдава и при драматургичното изграждане на двата централни персонажа, Момичето и Момчето, но с уговорката, че те са разработени с достатъчна категоричност и придобиват ярък и плътен профил за разлика от схематизацията при второстепенните действащи лица.

Спектакълът има огромен успех и бележи един от жалоните на цял етап от развитие на българската драматургия и театър – Поетичната вълна, на която Иван Радоев е ярък представител.

Може би именно този несъмнено голям театрален успех на текста предизвиква интереса на кинематографията. На автора е предложено да напише сценарий за филм още същата година. В запазения архив виждаме, че сценарият е готов през 1969 г. От резолюция, нанесена на ръка върху заглавната страница разбираме, че е минал през худ. съвет и е дадена зелена светлина за начало на снимачен процес през юни 1970 г., а премиерата на филма е на 28.01.1972 г.

„Младежкото дръзновение, чистотата на младежкия порив, силата и себеотрицанието да осъществиш един свой стремеж – това е темата на сценария, това е обектът на авторовите наблюдения“ според неизвестен редактор, оставил своята анотация в архива на Националната филмотека. Дали това е точно така, ще подложим на анализ. Ще разгледаме общото и различното в структурата на литературния първообраз – пиесата и киносценария.

На първо място прави впечатление нарасналият обем. Пиесата е развита в по-малко от 30 страници, докато сценарият има 62. При това трябва да се подчертае, че диалогът е съкратен в сценария в сравнение с драматическия първоизточник. Нарасналият обем се дължи от една страна на появата на повествователна част – разказ, описание на картини, които виждаме през обектива на камерата, от друга – на добавянето на нови епизоди, които можем да разпределим условно в две групи:

1. Първа група (да ги наречем условно) – епизоди-фантазии. Те разкриват вътрешния свят на героите в определени, възлови моменти в развитието на киноразказа.
2. Втора група – епизоди на лицата от външния свят. Те съществуват като заявка, в своеобразен „зародишен“ вид още от пиесата с началото и финала на Горския и яркия „пистолетен“ епизод на Мацка. По спомени на

режисьора на филма Никола Петков останалите персонажи и епизоди са добавени по негово предложение. Функцията им, според режисьора, е да „насекат“ действието, което би било статично и еднообразно пред камерата в драматическия си вид.



НИКОЛА ПЕТКОВ

Епизодите с „лицата от външния свят“ са замислени като катализатори , които придават импулс на действието. Образите са разработени в гротескно-комедиен ключ като опит за контрапункт, който противопоставя света на младите с този на възрастните. Ключово значение в развитие на сюжета има епизодът с Мацка. Той е главният катализатор по отношение поведението на Момчето и неизбежното разкриване на характера му в хода на действието.

Споменатата по-горе „кинематографична рамка“ представлява добавянето на пролог и епилог, които освен сюжетното си предназначение-въвеждане в историята чрез проследяване на предисторията на пътуването на Момичето, а в края да очертаят макар и условно перспективата на героите, изпълняват и задачата да зададат жанровата принадлежност на филма.

Педантично разработените белетристични пасажии, подробните описания на картини и гледни точки, откровените коментари на автора-наблюдател на събитията надхвърлят спомагателния обем и значението на ремарка. Те са

превърнати в основно изразно средство, отличаващо кинематографичната драматургия, от материала от драматическия първообраз. Налице е качествен скок. Без съмнение става дума за съвсем ново, отделно произведение от епическия литературен род, в което диалога или драматическата компонента е изгубил водещото си значение и е сведен до едно от различните изразни средства на епическия разказ. Тази „генетична“ специфика ще се предаде и на готовото кинематографично произведение – актьорската игра ще бъде важен компонент в по-комплексния звуко-зрителен киноразказ. Впрочем, самият сценарий, написан от несъмнен майстор на словото, може със съвсем малко доработка да надхвърли утилитарната си функция на сценарий и да придобие литературна самостоятелност във вид на повест.

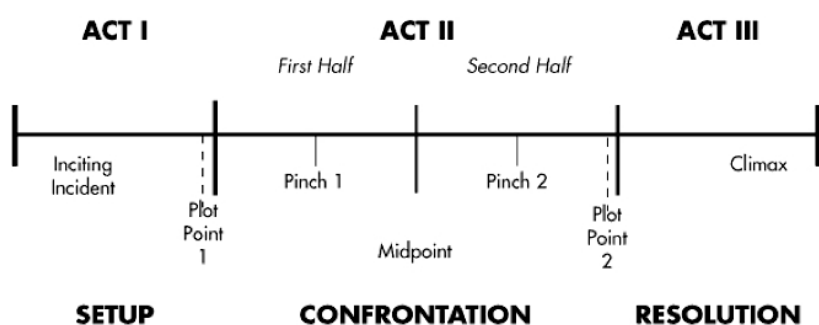
Налице имаме две самостоятелни литературни произведения, пиеса и сценарий, които значително се различават в композиционно отношение. Пиесата е едноактна, състояща се от осем сцени. Първа и седма сцена са тези с Горския и представляват драматургичната рамка, която композиционно отмерва сюжета. Осма сцена е епилог, авторов коментар на случилите се събития, поднесен като поетично послание. Драматическият текст фиксира затворена ситуация, която възниква тук и сега по силата на неизбежно стечение на обстоятелствата. В композиционен план сценарият се състои от три епизода, включващи 93 сцени. Първи и трети епизод са пролог и епилог в композицията. Така се създават условия за отворен сюжет, развитие на една „история в движение“. Разказът се динамизира, подчертава се усещането, че ставаме свидетели на една „история на крак“. Камерата проследява предварителния път на Момичето, като по този начин го превръща в главно действащо лице. Историята на едно Момиче, което по пътя си среща едно Момче. В пиесата това е коренно различно, там по-скоро се проследява историята от гледна точка на момчето. В окончателния кинематографичен продукт има отлики, както във финала, така и в други сцени от филма. Те се налагат от външни за продукцията фактори, главно контрол от страна на неизбежните за епохата цензорни органи.

Доколкото се занимаваме с етапа на създаване на киносценарий от театрална пиеса, само ще отбележим тези разлики, а основно ще насочим аналитичните си усилия в методологичната специфика на пряката адаптация на пиесата в сценарий. Тук се открива сходство между спецификата на събитийния анализ в театъра и парадигмата за структурна матрица, предложена от Сид Фийлд. Ако потвърдим хипотезата, че

сценарната матрица е релевантна като интерфейс за адаптация чрез проверката ѝ върху наличната такава за „Петрол“ на Иван Радоев и то при условие, че адаптацията е направена значително по-рано от публикуването на разработката на Сид Фийлд, то в такъв случай ще можем да потвърдим отново нейната универсалност.



The Syd Field "Paradigm"



КОМПОЗИЦИЯТА НА СЦЕНАРИЯ СПОРЕД СИД ФИЙЛД

Всеки професионалист знае, че структурата и композицията на изходния материал, пиеса или сценарий, се припокриват само донякъде. Композицията е „опаковката“, онази видима част, която придава завършеност на структурата, така, както красивата стъклена фасада стои пред железобетонната конструкция/структура на една сграда. При това фасадата като цяло следва носещата конструкция, но има и елементи, детайли, които са променени с цел визуалната цялостност на ансамбъла. Без утилитарната, функционална здравина на структурата обаче, фасадата не би издържала и би рухнала. За да се изгради здрава, освен красива фасада, е нужно познаване на структурата, която се крие зад нея.

Когато се пристъпва към адаптация на драматически текст в кинодраматургия, е необходимо да се разкрие структурата, скрита зад композицията на пиесата и да се модифицира (наричаме този процес и с музикалния термин транспониране) към специфичните особености на епическия литературен род, към който се числи, киносценария.

Един важен белег категорично е налице – увеличението на наративната част, която „раздува“ практически двукратно обема на сценария спрямо драматическия първообраз. Освен по количествен показател, тази част значително засилва влиянието си и в качествено отношение – подробните описания извеждат по-отчетливо на преден план авторовото послание и провокирайки образната фантазия на режисьора, представляват отлична

основа за създаване на визуалния разказ на кинематографичното произведение.



ЦВЕТАНА МАНЕВА И НИКОЛАЙ УЗУНОВ ВЪВ ФИЛМА **АВТОСТОП**
(1971, РЕЖИСЬОР НИКОЛА ПЕТКОВ, СЦЕНАРИСТ ИВАН РАДОЕВ)

Всъщност и в пиесата, и в сценария не става дума за „младежкото дръзновение, чистотата на младежкия порив...“, както е написал неизвестния редактор. Темата е по-скоро за потъпкването на тези категории. Конфликтът не е поставен от автора между младите като съмишленици и гротескно-масковите лица от външния свят. Основният конфликт се разиграва между Момчето като Протагонист, носител на споменатите от редактора ценности и Момчето – представител на една порода хора, за чието зараждане Иван Радоев предупреждава. Порода, която се заражда в низините на социалистическия псевдо-морал. Опортюнисти без ценностна система, готови да се възползват от всяка изгода без оглед на етични и човешки норми. Порода, която отдолу нагоре превзе нашата реалност. Плодовете от нейната метастаза берем днес, неразшифровали предсказанието на автора. Разбира се, цензурата от онази епоха не би позволила такива внушения, особено опосредствани чрез образа на Момчето – младия пролетарий, строител на светлото бъдеще, попадащ във всички клишета на епохата. Работникът със стихосбирка в ръка. Бензинджията-театрал!... Но и лишен от всяко уважение към Шекспир

и неговата „pieska“ (според самия герой) „Ромео и Жулиета“, неспособен да съпреживее чувствата им, гаврещ се с текста на класика. Неговата артистичност и чар прикриват дълбоката му бездуховност и липса на уважение към красивото и истинското. Един съвременен Андрешко, устроил се в града. Затова анотацията към пиесата няма аналитичен характер, а представлява тезис, указание как следва да се направи филма. Така отношенията на младите са романтизирани, сюжетът е вкаран в жанровата опаковка на музикалния филм и критичните, минорни нотки, заложиени в сценария, могат да бъдат разпознати във втори и трети план, бегли и иносказателни. Цяло чудо е допускането на сценария до реализация, като се отчита спецификата на онази епоха.



КАДЪР ОТ ФИЛМА **АВТОСТОП**

(1971, РЕЖИСЬОР НИКОЛА ПЕТКОВ, СЦЕНАРИСТ ИВАН РАДОЕВ)

Сам авторът – създател на двете версии, извършва изключително успешно адаптацията, която е релевантна на драматическия първообраз и опирайки се на по-широкия набор от изразни средства на епическия литературен род, развива и внушава по-четимо авторовата идея. Затворената ситуация на драматическия първообраз фиксира ситуацията такава, каквато е, докато сценарият с възможностите на епоса отваря действието към един по-обобщен образ, който е само спирка покрай Големия Път на живота. Път, който хитреци и нагаждачи, опортюнисти и използвачи, никога няма да извървят. Неслучайно Момичето загърбва бензиностанцията и продължава

към морето – следвайки мечтата си с таралежчето в ръка, симпатичен символ на независимост, неконформизъм и упоритост в отстояване на правдата.

** 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“.*





ПРЕДВИДИМИ И ПОЧТИ СПРАВЕДЛИВИ ОСКАРИ

ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА

На 10 март вечерта (поради часовата разлика у нас в нощта на 11-ти) станаха ясни избраниците на Американската академия за филмови изкуства и науки в 23 категории. От 2026 г. ще има и нова – за кастинг.

96-то раздаване на Оскар ще бъде запомнено преди всичко с антиизраелската реч на Джонатан Глейзър (британски евреин), чийто филм „Зона на интерес“ бе награден за международен филм и звук. Той каза: „Нашият филм показва докъде води дехуманизацията в най-лошия ѝ вид. Това е оформило цялото ни минало и настояще... Независимо дали става дума за жертвите от 7 октомври в Израел или за продължаващото нападение срещу Газа – всички те са жертви на тази дехуманизация. Как да устоим?“. Това предизвика вълна от протести от страна на еврейската общност.



За първи път украински филм получи Оскар – пълнометражният документален „20 дни в Мариупол“ на Мстислав Чернов (показан бе на София Филм Фест).



И любимият ексцентрик Уес Андерсън, с осем номинации за различни филми, сега получи първата си статуетка – за късометражния The Wonderful Story of Henry Sugar с Ралф Файнс и Бенедикт Къмбърбач.



Друга особеност на церемонията бе, че Ема Стоун взе втория си Оскар за ролята на Бела Бакстър в „Клети създания“ на Йоргос Лантимос със скъсана рокля.

Иначе самите награди бяха напълно предвидими. И почти справедливи.



От игралните филми не съм гледала само „Американско четиво“ (American Fiction) на Корд Джеферсън (Оскар за адаптиран сценарий).



Прави впечатление, че тази година, въпреки че не минахме без розовата глупост „Барби“ на Грета Гъруик (Оскар за песен на Били Айлиш и Финиъс О’Конъл), членовете на Академията са предпочели качествени произведения за човешки и обществени колизии, сред които има и за действителни събития („Опенхаймер“, „Убийците на цветната луна“, „Зона на интерес“, донякъде „Заседнали“), и фантазно постмодерни („Клети създания“), и френска сензация („Анатомия на едно падане“ с Оскар за оригинален сценарий).



Очаквано „Опенхаймер“ на Кристофър Нолан обра лаврите – от 13 номинации спечели 7 Оскара: за филм, режисьор, главна мъжка роля на Килиън Мърфи, поддържаща мъжка роля на Робърт Дауни-джуниър, музика на Лудвиг Гьорансон, операторско майсторство на Хойте ван Хойтема, монтаж на Дженифър Лейм.

Британецът в Холивуд Кристофър Нолан е един от най-екстравагантните и харесвани съвременни режисьори.

За втори път след великолепия „Дюнкерк“ (2017) снима филм по действителен случай – екранизира книгата „Опенхаймер. Американският Прометей“ на Кай Бърд и Мартин Шъруин (с „Пулицър“, издадена и на български език). Проследява достоверно и драматично битието, триумфа, терзанията и преследването на гениалния американски евреин Робърт Опенхаймер (Килиън Мърфи), провъзгласен за „баща на атомната бомба“.

Филмът е конструиран в три времеви пласта: пътят на физика към гигантския експеримент в надпревара с германците и преживяванията му – от щастие, през съмнение до скръб; гражданският процес срещу него през 1954 г. по време на маккартизма и Дуайт Айзенхауер; разпитването на заклетия му враг Люис Щраус (Робърт Дауни-джуниър), поел към политиката от продавач на обувки и така и не станал министър заради три отрицателни гласа, сред които и на неизвестен млад сенатор от Масачузетс на име Джон Ф. Кенеди. Първите два са заснети в цвят, третият – в черно-бяло. Подобно на „Дюнкерк“ и „Тенет“, Нолан и операторът му Хойте ван Хойтема са снимали изцяло в широкоформатен вариант - комбинация между IMAX 65-мм и Panavision 65-мм и прожекция на 70 мм. Но за

„Опенхаймер“ се появява първата IMAX черно-бяла камера, изработена от Fotokem. И не отлепаш очи от екрана, дори да ти доскучае.

Филмът е важен и адски актуален, защото се занимава с опасно за човечеството оръжие, с грандиозния триумф, със завистта, с краха... Безжалостен. Доказателство за актуалността му е скорошното изказване на генералния секретар на ООН Антониу Гутериш: „Човечеството не може да преживее продължение на „Опенхаймер“.

Мъжките образи, за разлика от женските, са изведени психологически проникателно. Актьорите са фантастични до един. Най-огнестрелен е Килиън Мърфи – Нолан го снима често, но за първи път му отрежда главна роля. И то каква! Красивият Мърфи с ярко сините очи мълчи, говори, размишлява, вменява със силата на своята харизма и с убедеността на своя герой. И физически прилича на него. Друго значимо постижение е Щраус на Робърт Даун-джуниър – този жалък вероломник е ролята на живота му, а сюжетната линия с него би могла да бъде цял филм.

Епичен и едновременно с това интимен филм е „Опенхаймер“. И, ако беше по-стегнат и по-къс, щеше да бъде наистина велик.

От своите 11 номинации „Клетите създавания“ на гърка Йоргос Лантимос спечели 4 Оскара: главна женска роля на Ема Стоун, художник на Шона Хийт, Джеймс Прайс, Суза Михалек, костюми на Холи Уодингтън, грим и прически на Надя Стейси, Марк Кулие, Джош Уестън. Да не забравяме, че има „Златен лъв“ и UNIMED от Венеция.

„Клетите създавания“ по едноименния роман на шотландския постмодернист Алистър Грей е вълшебно предизвикателство.

С „Кучешки зъб“ (2009), „Алпи“ (2011) и „Омарът“ (2015) Йоргос Лантимос се прослави като майстор на абсурда в антиутопични или поне оригинални филми. Макар да разочарова доста от почитателите си със скалъпената шокост в „Убийството на свещения елен“ (2017), вдъхновен от древногръцката трагедия „Ифигения в Авлида“, той и в прекрасния филм „Фаворитката“ (2018) продължи своя артхаусен щурм срещу патологично-репресивната механика на властта. В също костюмния „Клетите създавания“ отива още по-далече – чрез изобретателна зрелищност брани правото на жената за свобода и независимост далеч по-ефикасно от „Барби“. Но не всеки проумява гротеската на мъжко-женските отношения. Еманципирането на жената чрез секса и проституцията не е откритие, но тук е представено ласкаво-драстично.

Филмът е разделен на части, както „Фаворитката“.

И всичко е показано с цветист абсурд – от вулгарните изрази на Бела и бесните ѝ екстази, през експресивното изображение, побрало натурализъм и възхита (черно-бяло, разкошно цветно, с обектив „рибешко око“) до сардоничната музика. Филмът изважда параноичните екстремности на манипулацията и опитите за изтръгване от нея. И е гадно, и е смешно. Постепенно фантастичната мелодраматична женска история ала Франкенщайн или Пигмалион се превръща в адски съвременна сатира, независимо от пищната обстановка и превъзходните костюми.

Ема Стоун бе стъписваща във „Фаворитката“, но в „Клети създания“ е върховна – с ангелско лице, дълги черни коси, спъната походка, разтворени крака, изстрел или нежни докосвания Бела е и гротескна, и трагична. Владее и филма, и екрана.

В последния половин час „Клети създания“ започва да буксува. Но пък финалът заличава скуката. Отдавна не бях се смяла така.



Споменатият вече „Зона на интерес“ на Джонатан Глейзър е идилично-злокобен филм.

Просторната къща с райска градина на семейство Хьос е точно срещу Аушвиц, където Рудолф Хьос е комендант. От концлагера се виждат само оградата и коминът на крематориума, бълващ непрестанно дим от жертвите.

Действието се развива през 1943 г. Семейството живее тук от три години. Фрау Хьос (Сандра Хюлер) е намерила своята крепост и я е оформила по собствен вкус. Семейството има пет деца – двама сина и три дъщери, като най-малката е ревящо бебе. И куче има, естествено. В къщата прислужват полски момичета, с които съпругата се държи високомерно.

Когато не е на работа, Рудолф Хьос е облечен предимно в бяло. Съпругата мери скъпо кожено палто пред огледалото, загръща се в него. Явно е било притежание на заможна еврейска жертва в Аушвиц. Раздава на прислугата дрехи пак оттам. Тя се наслаждава на своя рай. С цялата си красота филмът се гледа мъчително. По едно време стар евреин от концлагера посипва човешка прах върху растенията...

Рудолф Хьос е перфектен в работата си. Но за него и тя, и нацизмът са нещо рутинно – когато диктува писмо, приключва с „Хайл Хитлер и така нататък“...

Филмът не е нов ракурс към нацизма и Холокоста. За пореден път ни се показва и внушава, че възходът на Хитлер е благодарение на бюргерството – „баналното зло“. Фрау Хьос е чудовище. Дори собствената ѝ майка (Имоген Коге) не издържа на това маниакално благополучие.

Филмът е заснет живописно и воайорски в стил Big Brother. Фрау Хьос на Сандра Хюлер е спокойна, властна и самодостатъчна. Движи се гордо с тежките си крака. Кристиан Фредел е изопнат и наистина прилича на героя си – дори подстрижката е същата. Всъщност от романа на британския постмодернист Мартин Еймис е останало само заглавието. Джонатан Глейзър е върнал дори истинските имена на героите, а на моменти филмът прилича на инсталация. Най-силният му компонент е работата със звука – когато има музика, екранът е черен или червен, а иначе се чуват далечни команди, лай, викове... Ужасяващо.

Злокобен филм е „Зона на интерес“, но не е толкова съкрушителен като „Синът на Саул“ (2015) – прославеният дебют на Ласло Немеш, получил също Голямата награда на журито и на FIPRESCI в Кан. И все пак филмът на Джонатан Глейзър е важен и актуален в контекста на днешните бесове.

След „Златна палма“ от Кан, триумф на ЕФА, „Гоя“ и 5 номинации, „Анатомия на едно падане“ е с Оскар за оригинален сценарий на Жюстин Трие и Артур Харари.

Филмът показва съдебен процес, но всъщност не е трилър, а разтърсваща с автентизма си психологическа драма.

В четвъртия си пълнометражен филм Жюстин Трие изследва като със скалпел психологическите проблеми и мотивации на семейна двойка. Толкова гъсто и дълбоко са показани препирните и липсата на щастие между съпрузите, че на моменти „Анатомия на едно падане“ препраща към

„Сцени от един семеен живот“ (1973) на Ингмар Бергман. Филмът е подчертано минималистичен. Освен прецизната операторска работа на Симон Бофил, уловила всеки нюанс от поведението на героите и въздействието на средата, силно впечатление прави и саундтракът – Самуел е композитор, Сандра свири на пиано, а задкадровата музика е оскъдна. Дребничката германка Сандра Хюлер със строго лице, позната от „Реквием“ (2006) на Ханс-Кристиан Шмид, симпатичния фарс „Тони Ердман“ (2016) на Марен Аде и „Зона на интерес“, владее екрана с очи, гримаси, думи (говори и на немски), отривисти жестове... И вярваш на героинята ѝ, и се съмняваш – такава магична двойственост излъчва актрисата. Сценарият е написан специално за нея – след „Искушението“ (2019), където също е писателка, но и психотерапевт, Жюстин Трие е настоявала отново да работят заедно.

„Анатомия на едно падане“ се гледа тръпно, въпреки дължината си. Пък и тя вече става норма.



Фаворитът ми сред наградените е независимата комедийна драма „Заседнали“ на американеца с гръцки корени Александър Пейн. От 5 номинации, включително и за филм, получи само Оскар за поддържаща женска роля на Да’Вайн Джой Рандолф. Филмът бе сред ярките хитове на София филм фест.

1970 г. Сняг. Предколедна суетня в престижна мъжка гимназия-интернат в Нова Англия. Мустакатият стар ерген и консервативен преподавател по история Пол Хънам (Пол Джамати) вечно си има проблеми с ученически родители и с директора. Никой не го обича, а той е все свъсен. Тъй като няма къде да отиде, а и заради него е изключен син на важен спонсор, остава в училището с неколцина момчета, „заседнали“ по празниците.

Красивият, умен и разочарован осемнайсетгодишен Ангъс (Доминик Сеса) е доста агресивен към останалите. Но се случва чудо – бащата на едно от момчетата пристига с вертолет и взема за Коледа всички на ски, с изключение на Ангъс, защото не успява да открие майка си за разрешение. И за две седмици остават двамата с Хънам. Към тях се присъединява и огромната чернокожа готвачка Мери (Да'Вайн Джой Рандолф), чийто син също е учил тук и наскоро е загинал във Виетнам. След Коледа и подаръците тримата заминават за Бостън с раздрънканата кола на Хънам... Според Дейвид Хемингсън, сценарият се опира на неговия живот и изрази на чичо му. Изрядно пресъздадена епоха – от дрехите до музиката. На всичкото отгоре филмът е сниман изцяло в натура.

Пол Джамати преминава границата от непоносим до обичан – без напън разгръща образа на своя мрачен особняк завладяващо. Да'Вайн Джой Рандолф играе с лекота сърцатата си многострадална героиня. Предричам силно бъдеще на дебютанта Доминик Сеса.

Въпреки че е и душевно, и дълбоко, и смешно, „Заседнали“ не постига магнетичната виртуозност на „Отбивки“ (2004) или „Небраска“ (2013), но е очарователен като „Потомците“ (2011). Нищо чудно да се превърне в планетарно коледно изкушение.

След като през 2023 г. любимият ми „Баншите от Инишерин“ на Мартин Макдона бе номиниран в 9 категории и не взе нито една статуетка, и сега фаворитът ми „Убийците на цветната луна“ на Мартин Скорсезе, въпреки своите 10 номинации, се размина с Оскар.

Той е моят филм на 2023 г., защото се занимава с важен момент от историята на САЩ, интерпретиран епично с универсално внушение, и безкомпромисно описва човешкото падение. Всяка секунда от това 206-минутно предизвикателство си струва да се види. На осемдесет години Мартин Скорсезе е невероятно енергиен.

Създаден по документалната книга на журналиста от The New Yorker Дейвид Гран, филмът е микс от драма и зловещ уестърн, където човешката алчност стига до историческа проекция на националния срам.

В чуждите медии вече се появиха оценки за филма като „шедьовър“. Не обичам тази дума. Но съм уверена, че след време „Убийците на цветната луна“ ще бъде споменаван като шедьовър.





„РИЦАРЯТ НА ДОБРОТО“. ЗА АПОСТОЛА НА БЪЛГАРСКИТЕ ТЕАТЪР И КИНО

ИВАН АЛЕКСИЕВ

През 2023 г. издателство „Изток-Запад“ почете 100-годишнината от рождението на великия български актьор Апостол Карамитев с книгата „Рицарят на Доброто“ с автори Олга Маркова и Момчил Карамитев. Очаквано, спомените на Момчил Карамитев за баща му са важно емоционално ядро в текста, но всъщност по-голямата част от книгата е написана от известния кинокритик, изкуствовед и журналист Олга Маркова. Впечатление прави, че книгата е богато илюстрирана със снимки, някои от които са любезно предоставени от Момчил Карамитев и се публикуват за първи път. А авторката присъства осезаемо в полето на българската култура, така че десетте ѝ книги, както и наградите ѝ, не се нуждаят от изброяване.



Темата за живота и делото на Апостол Карамитев отдавна интересува, вълнува и предизвиква Олга Маркова, а не е плод на инцидентно хрумване. Харизмата на легендарния актьор я преследва и не ѝ дава покой години наред. Именно това е главната причина за написването на книгата, а кръглата годишнина си остава просто непосредствен повод. „Изтичащата 2023-та година – пише Олга Маркова – ще остане в историята на българското изкуство като Годината на Апостол! В книгата авторката подробно запознава читателите с поредица от инициативи, посветени на юбилейното честване, които тя определя като „празници на духовността“. Дълбоко развълнувана, Маркова отбелязва, че Годината на Апостол започва някак спонтанно от Берлин още на 27 февруари 2023 г. с уникално събитие в памет на знаменития актьор, организирано от Българския културен център в германската столица, и продължава с документална изложба в Народния театър; срещи с творчеството на Апостол Карамитев в Бургас, Прага и Братислава; изложба и прожекции на документални филми в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.

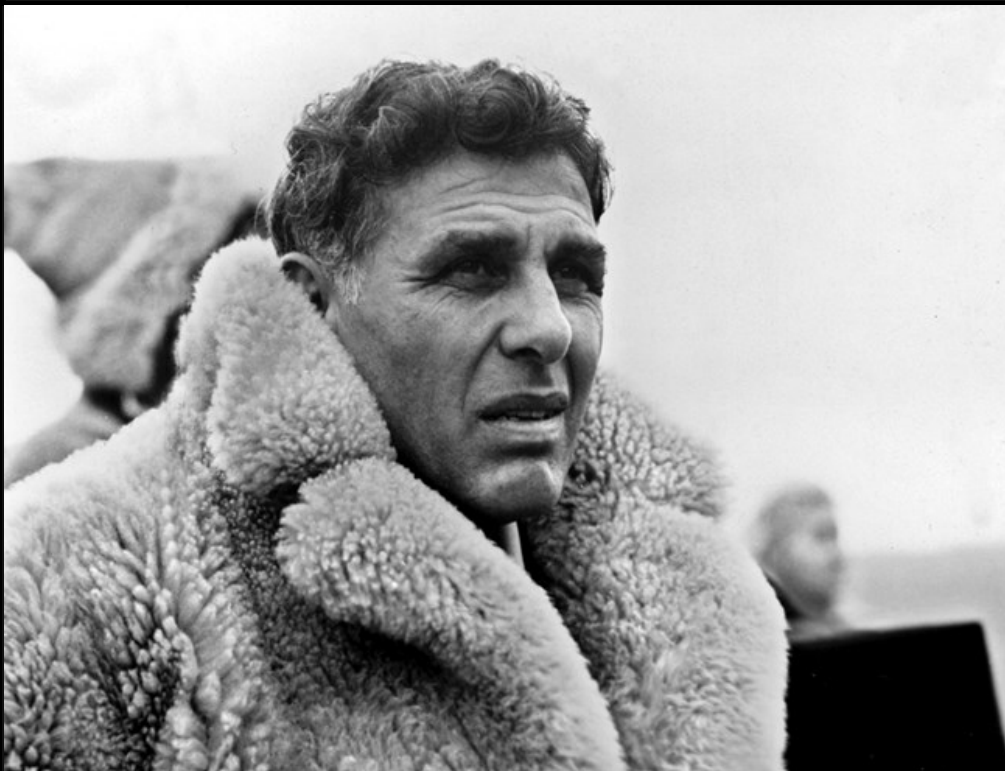
„Рицарят на Доброто“ е своеобразна амалгама от мемоари, есеистика, изкуствоведчески анализ и журналистика, написана сякаш на един дъх, с явна любов и осезаем пиетет към личността на големия актьор, и с известна доза романтичен патос. Авторката неведнъж споделя лични истории за свои срещи с Апостол Карамитев и емоционални и не по-малко лични преживявания от представления или филми с негово участие. Същевременно обаче книгата ни поднася едно истински задълбочено изследване върху живота и актьорската съдба на Апостол Карамитев, разкривайки ни неговия неповторим, незабравим и съвсем нелек творчески път в служба на голямото изкуство.



Театър, кино, дублажи, радио, телевизия... Творческата биография на Карамитев дори само като обем и разнообразие е повече от впечатляваща, особено предвид факта, че актьорът ни напуска едва петдесет годишен, в разцвета на силите и възможностите си. Олга Маркова избира хронологичния подход, за да представи своя Апостол. В първите няколко глави от книгата – „Подводните камъни на началото“, „Любимци на театралната сцена“, „Възходи и разочарования“ – тя насочва вниманието ни върху театралните му превъплъщения, като, започвайки от първите му роли, постепенно стига до незабравимите му изпълнения в спектаклите „И най-мъдрият си е малко прост“ – реж. Филип Филипов, по пиесата на Александър Островски, „Цената“ на Моис Бениеш, по Артър Милър, „Монахът и неговите синове“ на Кръстьо Мирски, по Милко Милков, „Хенрих IV“ на Енчо Халачев, по Луиджи Пирандело. Тези актьорски и

художествени търсения на Апостол Карамитев на театралната сцена са обобщени от авторката в главата „Жажда за експериментиране, за съвършенство“. Тя завършва с извода, че в търсенето си на психологическа дълбочина в образа, Карамитев „се стреми да проникне във вътрешния му свят, да го съпреживее и да приобщи публиката към него. Никога не разчита само на природните си данни, които за някои роли са били достатъчни“.

Екранните роли на незабравимия актьор Олга Маркова припомня в частта, озаглавена „Филмови превъплъщения на българския Матросяни“. Нужно е да се отбележи, че на много места в текста тя цитира мисли и разсъждения на самия Карамитев, като по-този начин допълнително обогатява повествованието и създава „ефект на присъствие“ на неговата личност. Или както самата тя пояснява: „Позовавах се на размисли, споделени от самия актьор в откъслечния му архив“.



За работата си в седмото изкуство Апостол Карамитев споделя: „Дължа извънредно много на киното. Освен на простота, естественост и пределна искреност, на нетеатралност в най-благородния смисъл на думата, то ме научи и на съвременна лаконичност. Старая се да я постигна и в театъра, въпреки че правя съществена разлика между играта на сцената и на екрана“. По-нататък авторката анализира и филмовите превъплъщения на актьора, започвайки от първото му изпълнение - ролята на Велизаров във

филма „Утро над родината“ (1951) – реж. Антон Маринович и Стефан Сърчаджиев – и продължавайки със следващите: българо-съветската продукция „Героите на Шипка“ (1954) на Сергей Василиев, романтичната комедия „Това се случи на улицата“ (1956) – реж. Янко Янков, по сценарий на Павел Вежинов, българо-чехословашкия филм „Легенда за любовта“ (1957) на режисьора Вацлав Кръшка, където екранна партньорка му е Емилия Радева. Не са пропуснати и радващите се на огромен зрителски успех комедии „Любимец 13“ (1958) на Владимир Янчев и „Специалист по всичко“ (1962) на Петър Б. Василев. В тези комедии се налага първата звездна двойка в българското кино Апостол Карамитев – Гинка Станчева. Съвсем закономерно най-голямо внимание Олга Маркова обръща на участието на Апостол Карамитев във филмите „Рицар без броня“ (1965) на Борислав Шаралиев, „Бялата стая“ (1968) на Методи Андонов и последната му, за жалост незавършена, роля във филма „Сватбите на Йоан Асен“ (1975) на режисьора Вили Цанков. Именно в тези роли авторката съзира най-високите проявления на актьорския талант на Апостол Карамитев. Например за превъплъщението му в „Бялата стая“ тя пише: „Очевидно тази роля Апостол преосмисля с цялото си същество. Тя е изпълнена с преживявания, каквито той наистина обича и умее да пресъздава. Затова се оказва и най-високото стъпало в творческата кариера на актьора: с дълбоко и плътно проникване в същността на нашия съвременник, трескаво разсъждаващ върху проблемите на живота с неговите обществени и нравствени устои; на интелектуалеца, способен на жертви в името на общото благо“.

Биографичният концентрат в книгата откриваме в главите „Родова памет“ и „Апостол – баща и съпруг“, към които естествено трябва да прибавим и отделната част с автентичните спомени на сина на актьора, Момчил Карамитев.

За да бъде животоописанието на именития творец цялостно и пълноценно, е невъзможно да бъде пренебрегната и неговата педагогическа дейност като преподавател по актьорско майсторство в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.

В главата „Подходът му като педагог“ Олга Маркова хвърля светлина върху пословичните му всеотдайност и самовзискателност, които той се опитва да предаде и на своите ученици. Тя цитира и мнението на неговата колежка от Академията проф. Надежда Сейкова: „Карамитев беше дълбоко убеден, че за да се разкрият истинските способности на младежите, те трябва да играят много и различни роли. Още първата година когато започна да преподава, реализира пет различни пиеси. Пет постановки, и то успешни – абсолютен рекорд! Изключителен по рода си максимализъм!“.



Максимализмът – и това става недвусмислено ясно от книгата - е бил характерен за всяко начинание, с което Апостол Карамитев се е захващал. Емблематичен е примерът, който Маркова посочва в книгата: „Специално внимание заслужава начинът, по който озвучава за БНТ прословутия сериал в 26 епизода „Сага за Форсайтови“ – телевизионна адаптация на Би Би Си от 1967 г. по поредицата от романи на Джон Голсуърти. В него той дублира и озвучава сам всички актьори! Това е безпрецедентен естетически факт в световната история на дублирането на художествени произведения“.

На много места в изложението авторката се връща отново върху някои ключови превъплъщения на актьора, били те театрални или филмови, които вече е анализираща, сякаш за да фокусира отново нашето внимание и да ни призове да ги преоткрием в различен контекст. Хибридният подход на Маркова, изразяващ се в нарочно стилово разнообразие, създава особена динамика на текста – той е есеистичен в някои свои части, изкуствоведчески и задълбочено аналитичен, където трябва, а понякога – спонтанен и завладяващ, сякаш е написан от истински „фен“, тоест от човек, лудо и дори ирационално влюбен в личността и делото на твореца. И не на последно място – книгата е не просто спомен за незабравимия актьор, но и съкровищница, събрала и запазила ценни сведения за неговия творчески метод. Тази съкровищница без съмнение е отворена към бъдещето – към всички млади и тепърва започващи своя път в изкуството актьори и въобще творци, които ще могат да намерят в книгата и пример, и споделен опит, а защо не и своя сродна душа, изминала пътя, по който те тепърва поемат.

За финал, може би леко тъжен – за петдесетте години, изминали от смъртта на Апостол Карамитев през далечната 1973 г., „Рицарят на доброто“ е първото цялостно изследване, посветено на неговите живот и творчество. Искрено вярвам, че тази половинвековна празнота вече поне отчасти е запълнена и че звездата на изключителния актьор ще продължава да грее, далеч-далеч от инерцията на забравата.





РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКИЯ МОДЕЛ ПРЕЗ ГОДИНИТЕ – ВЕСЕЛКА КИРЯКОВА

БОЯН ЦЕНЕВ

РАЗГОВАРЯ С ВЕСЕЛКА КИРЯКОВА, ПРОДУЦЕНТСКА ФИРМА RED CARPET

ИЗБИРАМ ПРОЕКТИ, КОИТО МЕ ВЪЛНУВАТ

Бяхте на 74-ТОТО Берлинале за световната премиера на филма „Аркадия“, на който сте копродуцент. Как мина събитието?

На Берлинале тази година бях по два повода. Световната премиера на филма на Йоргос Зоис „Аркадия“ и представяне на дебютния проект на Севда Шишманова „Парчета живот“ на Berlinale Co-Production Market. Беше изключително интензивно. В рамките на два дни със Севда имаме около 30 срещи с продуценти, дистрибутори и сейлс агенти от цял свят. Проектът се прие добре и вече имаме предложения за сътрудничество от няколко международни продуцентски компании. В същото време се състоя и премиерата на „Аркадия“. Изключително вълнуващо беше да се срещна с голяма част от актьорския състав и екипа, които бяха дошли за прожекцията. Имаше прекрасни отзиви за филма и много често се споменаваха музиката на Петър Дундаков. Много съм щастлива, че

работихме заедно с него по този филм и мисля, че музиката му допринесе много за цялостното внушение на филма.

Какви са впечатленията ви от фестивала тази година?

Всичко беше толкова интензивно, че не успях да изгледам нито един филм.

Каква е ролята на продуцента по време на фестивали?

Международните фестивали са място, където се събират представители от филмовата общност от цял свят. Там е мястото, където може да срещнеш продуценти, сейлс агенти и дистрибутори от различни държави. Личният контакт е много важен в нашата професия, така че тези срещи са ключови. По време на фестивали продуцентът е постоянно на работа. Най-хубаво е,

когато представяш готов филм на даден фестивал. Въпреки че има огромно количество работа, която да се свърши в подготовката на представянето на филма, срещата с публиката винаги е много вълнуваща.



Първият ви филм като продуцент е дебютът на Милко Лазаров „Отчуждение“ от 2013 г. Как попаднахте в тази позиция? Човек мечтае ли да стане продуцент?

Всъщност продуцент на филма е Христо Живков. Основатели на Ред Карпет и собственици по онова време бяха Христо Живков и Лъчезар Аврамов. Аз участвах в продукционния екип и бях монтажист на филма. По време на постпродукцията Христо трябваше да замине за Америка и затова аз поех компанията с цел да завършим филма. След това проведох комуникацията с фестивалите, разпространението на филма и с Милко Лазаров започнахме да развиваме неговия следващ проект „Ága“. Така започнах да се занимавам с продуцентство.



Продуцент сте и на втория игрален филм на Милко Лазаров „Ага“? Как се координира целият процес в подобни условия?

„Ага“ беше едно голямо приключение. Първо ни отне няколко години, за да дофинансираме проекта. Представяхме го на различни копродуцентски форуми, като София Мийтингс, където срещнахме френски копродуцент от Arizona Productions, и CineLink в Сараево, където срещнахме немските ни копродуценти от 42films. Когато решихме да снимаме филма в Якутия, намерихме контакти на местни продуценти, които бяха ангажирани с реализацията на филма там. Взехме основния екип от България и Германия и заминахме. По време на снимките работихме с голям екип от Якутия. Координацията между екипа в началото не беше никак лесна, но накрая на снимките всички се бяхме сработили чудесно. Разбирахме се на всякакви езици – английски, руски, якутски, немски. Снимахме на лента, което допълнително усложни процеса. Трябваше да изпращаме вече заснетата лента до лаборатория във Франция три пъти седмично. Там я проявявах и реално виждахме заснетия материал след седмица, понякога две седмици, което беше много рисковано, защото нямаше никакъв прозорец за преснимане, ако имаше технически проблем. Снимахме върху замръзналата река Лена, която започна да се топи и денят, в който забранявах движението по реката, приближаваше. Предизвикателствата бяха много и от най-различен характер. Процесът на реализация на „Ага“ беше цяла експедиция, която завърши изключително успешно, така че всички усилия си заслужаваха.

И в „Отчуждение“, и в „Ага“ сте и монтажист. Как се съчетават двете професии, на монтажиста и на продуцента, особено когато се изпълняват по един проект?

И при двете професии се изисква да се посветиш изцяло на филма, върху който работиш. В този смисъл не е много трудно да ги съчетаваш. И двете

професии изискват търпение. Продуцентът е част от абсолютно всички етапи на една продукция, от сценария до създаването на крайния носител на филма. Монтажът пък е много творческа професия. За мен комбинацията на двете работи много добре. Носят ми различно удовлетворение.

Вие сте хем сравнително отскоро в бранша, хем сте вече наложило се име. Пред какви предизвикателства се изправяте?

Предизвикателствата за всеки проект са различни. Важно е да намериш подходящи партньори за всеки отделен проект. Стратегията за финансиране никога не е една и съща. Сега например работя по дебюта на Севда Шишманова „Парчета живот“. Филм, който има голям международен

актьорски състав и снимки в Израел. С Павел Веснаков пък сме в етап на финансиране на неговия трети игрален филм, който ще снимаме в обсерваторията в Рожен догодина. Двата проекта са много различни и изискват напълно различен подход за финансиране и реализация.



„Аркадия“ е копродукция между Гърция, САЩ и България, „Ага“ е копродукция между България, Германия и Франция, а новият филм на Милко Лазаров – „Стадото“ между България, Германия, Люксембург и е подкрепен от ЕВРОИМАЖ. Освен че копродукциите са неизбежният път за събиране на бюджет, с какво обогатяват професионално?

Работата в международен екип винаги развива киносредата. Това са различни практики, различни гледни точки. Всички се учим един от друг и опознаваме различните системи на работа в Европа. Много важна е и работата на творческо ниво. За филма „Аркадия“ например режисьорът искаше композиторът да има опит в работа с фолклор. Той беше много вдъхновен от музиката на Мистерията на българските гласове. Затова искаше композиторът да е от България и аз му препоръчах Петър Дундаков.

Винаги ли се включвате в проект от самото начало на разработването му?

Винаги. За мен е важно да се ангажирам с проект още на съвсем ранен етап от неговото развитие.

Продуцент сте и на документалния филм „Музи с български имена“ по сценарий на проф. Вера Найденова с режисьор Иван Алексиев? Как подбирате проектите, в които участвате, документални или игрални?

От голямо значение е темата, с която се занимава филмът, сценарият и режисьорът. Избирам проекти, които ме вълнуват и които мисля, че са важни.

На какъв етап са „Безветрие“ на Павел Веснаков и „Стадото“ на Милко Лазаров и какво ви предстои занапред?

И на двата филма им предстои световна премиера през тази година. И двата филма са в ръцете на опитни сейлс агенти, които се занимават с международната дистрибуция на филмите.

** 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“.



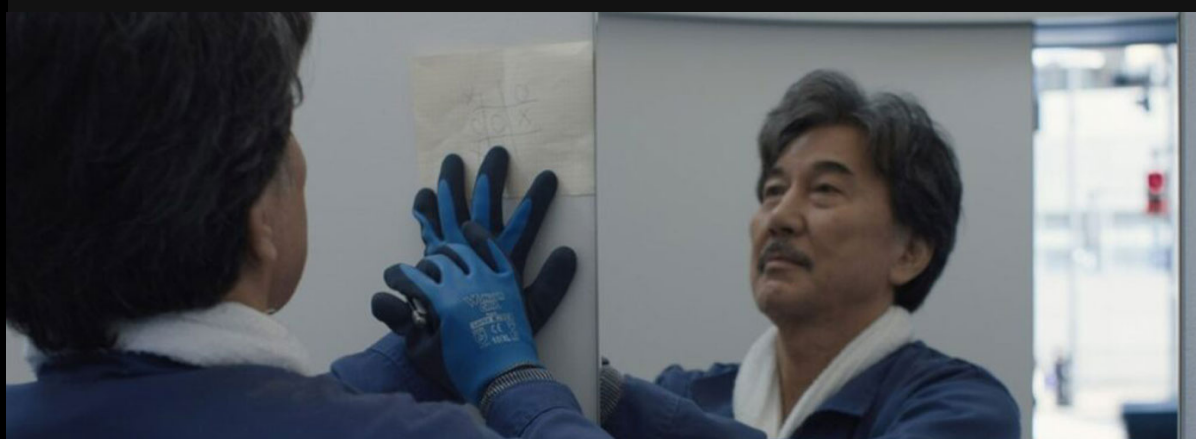


ОТ АРХИВА: „КИНОИЗКУСТВО“ БРОЙ 4/1982

Този месец ви представяме брой 4/1982 г. от архивния масив на сп. КИНО. Освен интересните текстове, които ще намерите в него, в навечерието на церемонията по връчаване на годишните професионални награди в рамките на Националния фестивал на българското кино – Награди на СБФД „Васил Гендов“ за 2024, на 20 страница ще можете да разгледате и списъка с наградите на Съюза на българските филмови дейци от 1981 година.

За да прочетете архивния брой, кликнете върху корицата. ↓





КУЛТУРЕН АФИШ: АПРИЛ 2024

ПАВЕЛ СИМЕОНОВ

Месецът след София Филм Фест винаги е обречен да изглежда сравнително постен откъм възможности за българските зрители да се срещнат с качествени филмови заглавия. Добрата новина е, че някои от най-добрите филми от програмата на фестивала ще продължат да имат прожекции и през април, а в страната и след това.

Най-забележителен сред тези филми е *Сухи треви* на Нури Билге Джейлан, който изпъква сред програмата на фестивала. Напротив, той гладко се намества в цялостния проект на режисьора, в който всеки следващ филм продължава основните теми на предишните. Още с *Градче* през 1997 г. започва може би най-определящият конфликт в киното на Джейлан – този между човека и неговата среда. Героите във филмите му се чувстват затворени в места, които намират за малки и лимитиращи. Въпросът е дали тези хора наистина не достигат до щастие заради обстоятелствата, или сами са виновни за своето отчуждение.



СУХИ ТРЕВИ (2024, РЕЖИСЬОР НУРИ БИЛГЕ ДЖЕЙЛАН)

Конфликтът може и да е постоянен, но подходът на Джейлан се променя в последните години. Ранните му филми са тихи и съзерцателни, а страданието на героите – вътрешно. Тези филми се усещат като близки роднини на представителите на движението „slow cinema“, без задължително да отговарят на всичките му условности, целта на което е чрез минималистичен подход, търпеливо наблюдение и избягване на сюжетните окови да се достигне дълбоко проникване в героите и заобикалящата ги реалност.

В последните три филма на Джейлан продължава да присъства съзерцанието, но тишината – все по-рядко. Със *Зимен сън*, за който печели протагонистите му, все така отчаяни и самовглъбени, често влизат в словесни битки със заобикалящите ги хора относно екзистенциални казуси. Изненадващото е, че Джейлан се оказва почти ненадминат в съвременното кино, майстор на диалога – всеки дебат се движи с увлекателен ритъм, но успява да запази своя натурализъм.

На пръв поглед *Сухи треви* изглежда, че има най-ясния драматичен фокус от цялото му творчество. Самет (Дениз Джелилоглу) е учител в малко село в Анадола, който заедно със своя колега и съквартирант бива обвинен в непристойно поведение към някои от учениците. Впоследствие за зрителя става ясно, че това е само един от няколко други моменти от живота на Самет, които филмът показва в рамките на 197 минути.

Вдъхновение за Джейлан е великият ирански режисьор Аббас Киаростами, и най-вече *Вкусът на черешата*, в който подобни съществени въпроси се обсъждат на фона на безкрайната пустош. *Сухи треви* най-директно се доближава до творчеството на Киаростами – няколко монтажа на леко раздвижени снимки използват техника от последния филм на иранския майстор *24 кадъра*, а едно бързо мета-отклонение е в тон с пречупванията на филмовата текстура в повечето от филмите на Киаростами, които винаги ни напомнят, че съществува свят отвъд този, който изграждаме, и ни карат да поставяме под въпрос периметрите на представената ни реалност.

Прекрасни дни на Вим Вендерс е друг филм от фестивала, който зрителите могат да видят през април. Почти във всяко ревю за филма се подчертава, че това е най-успешният художествен филм на Вендерс от много години, и може би причината за това е, че е един от най-автентичните му игрални филми. *Прекрасни дни* проследява няколко дни от живота на Хираяма (Коджи Якушо, който заслужено спечели наградата за най-добър актьор в Кан) – чистач на тоалетни в Токио (но какви тоалетни!), любител на музиката и литературата, тих и спокоен човек. Сравненията с *Патерсън* на Джим Джармуш са неизбежни и оправдани, но основната разлика е в естеството на щастието, което тези хора намират в рутината си. За разлика от *Патерсън*, Хираяма е сам, може би самотен, човек, който се е научил да си бъде самодостатъчен, да приема условията на съдбата и да прави каквото може за себе си.

Животът му е еднообразен – чистене, четене, слушане на музика, посещаване на любимо заведение за вечеря. През филма Хираяма среща няколко персонажа, които вместо да пречупват неговата рутина, стават

временна част от нея. Някои от тях загатват за миналото му, без излишно да усложняват простата идея на филма. Те поставят въпроса до каква степен това наистина е животът, който Хираяма е избрал за себе си.

Ако *Патерсън* представя една форма на скромен, но идеален живот, *Перфектни дни*, въпреки заглавието си (взето от песента на Лу Рийд) показва човек, който е открил достатъчно, за да не му трябва по-идеален живот.



ПРЕКРАСНИ ДНИ (2024, РЕЖИСЬОР ВИМ ВЕНДЕРС)

Месечният културен афиш рядко се докосва до скъпото мейнстрийм кино, но *Гражданска война* представлява изключение. Като най-високобюджетният филм на независимото студио A24, той се превръща в пример за тяхното разрастващо се място в съвременния кино пейзаж, но и за придобитата им вяра, че амбициите на любимите им режисьори могат да се окажат разумна инвестиция, въпреки съмнителното ниво на разпознаваемост на имена като Алекс Гарланд. Въпросът, поставен от самото съществуване на този филм, е защо Гарланд е решил да направи точно сега него. В интервюта той не пропуска възможност да спомене, че филмът му е отражение на поляризираното общество на новия век, в което една своеобразна „културна“ война винаги може да се превърне в нова гражданска. Но ако Гарланд прави, по думите на Спилбърг, не научна фантастика, а научна евентуалност, то неговите притеснения трябва да се основават върху конкретни решения. В опита си да страни от идеологията и да бъде балансиран, Гарланд се сблъсква с проблема на привидно аполитичния политически филм. Да използваш гражданска война за основата на дистопичен свят, не прави филмът политически, нито дори употребата на идеологически неясни фигури като президент от неназована партия, поне частично отговорен за събития чрез свои неназовани действия. Но Гарланд вече работи в сферата на „сериозното“ кино и фантастично-технологичните му концепции, трябва да могат да се свържат с

реален проблем. Посланието на *Гражданска война* е, че има какво да каже за обществото, но отказва да говори в конкретики и така не казва нищо. Споменаването на събитията като „голямото клане на АНТИФА“ на теория приближават света на филма до нашето настояще, но на практика могат да го доближат до всяко настояще, действително или измислено. Ако присъстват намеци към причините за войната, те са там само защото Гарланд знае кои са неговите зрители и с какви предубеждения те влизат в киносалона. Но дори когато конкретни замесени страни или събития са назовани, те са все така объркващи (или по-скоро объркани) — една от воюващите сили във филма е съюз между Калифорния и Тексас, което веднага трябва да подсказва на зрителя, че САЩ от *Гражданска война* не е САЩ от планетата Земя.



ГРАЖДАНСКА ВОЙНА (2024, РЕЖИСЬОР АЛЕКС ГАРЛАНД)

Колкото и да е съмнителен този подход, той също води до някои ползи. Дистопичният пейзаж на филма е добре обрисован, а липсата на обяснение за началото на войната показва как идеологическата борба спира да има значение за обикновените хора в свят, свикнал с постоянни конфликти. В по-голямата си част филмът се развива като „road movie“, в който група журналисти искат да прекосят страната, за да стигнат първи до президента. Така филмът показва различните общества, сформирани се из държавата — лагери за оцелели, въоръжени скитници, взети директно от всеки класически постапокалиптичен филм, градчета, които всячески се опитват да игнорират случващото се. Този поглед върху една бъдеща Америка, уловена и от камерите на персонажите, и от тази на оператора Роб Харди, е основното постижение на филма, а той казва повече, отколкото всеки опит на Гарланд за пряк социален коментар.

Като за финал е хубаво да се спомене и опция за домашно гледане – на 07 април по БНТ1 премиерно ще се излъчи филмът *Януари* на Андрей Паунов. Режисьорът, известен с документалните си филми, някои от които са наистина забележителни, навлиза в територия, която повечето български творци избягват – хорър киното. Образците, които Паунов цитира, са ясни, а понякога твърде ясни – към края си *Януари* се превръща в прекалено познат филм, взимайки почти всяка визуална или сюжетна идея от *Сиянието* на Стенли Кубрик, и то по един не особено фин начин. Но като цяло *Януари* е нещо повече от рядък пример за български хорър филм – той е рядък пример за български филм, който разчита не на насилени конфликти или сюжетни усложнения, а на чисто визуалния разказ. Майсторската работа на оператора Вашко Виана оставя трайна следа в съзнанието на зрителя. Ужасът в този филм не идва от фолклорни същества като „тенеца“, а от задушаващата героите празнота и изолация.



ЯНУАРИ (2022, РЕЖИСЬОР АНДРЕЙ ПАУНОВ)

Вдъхновен от едноименната пиеса на Йордан Радичков, филмът е далеч по-малко театрален от повечето български филми. Като герои на Бекет, мъжете в *Януари* чакат човек, който така и не се появява, но вместо

клаустрофобичната локация да ограничава възможностите на филма, тя му позволява чрез визията да създаде уникална за родното кино атмосфера.

„Сухи треви“ може да се гледа в кино Одеон на 04 април от 19:15 ч.

„Прекрасни дни“ може да се гледа в повечето кина в началото на месеца.

„Гражданска война“ тръгва по кината на 12 април.

„Януари“ ще бъде излъчен по БНТ1 на 07 април от 21 ч.





СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ПРЕДИ КРАЯ

В рубриката „Сценарни ескизи“ публикуваме сценария на филма *Преди края* с режисьор Елдора Трайкова и сценарист Асен Владимиров.

За да прочетете сценария, кликнете върху заглавната страница. ↓





ГАЛЕРИЯ: ПРЕДИ КРАЯ

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ ФИЛМА *ПРЕДИ КРАЯ* НА РЕЖИСЬОРА ЕЛДОРА ТРАЙКОВА.







списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване