

кино 02

съюз на българските филмови дейци 2018

3/4



ВЪЗВИШЕНИЕ

ВЕЗДЕСЪЩИЯТ



Българските филми наградени на
22 МЕЖДУНАРОДЕН СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ



Стара Загора, 2-6 юни, 2018



ЗЛАТНАТА ЛИПА

**Международен Филмов Фестивал
за ново европейско кино**

www.thegoldenlinden.com

киното в България

Бележити българи с принос в киното по света

02 Христо Бакалов. Малките неща съдържат вселената

Галерия

06 Пламен Великов – в борба за българския зрител

Марко Салиери

Личности и филми

11 В търсене на Ага

разговор между Вера Найденова и Милко Лазаров

Киносъбития

СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ 2018

17 Младите умеят да разказват

Олга Маркова

22 Балканско кино за тялото, душата и духа

Ингеборг Братоева – Даракчиева

27 Квадратът и ролите ни в него

Мирела Василева

Кинокласация

31 И тази година критиката избра „Златната палма“

Георги Ангелов

Телевизия, телевизия

34 Документалистиката в телевизията. Опит за ревизия на понятията

Ема Константинова

световен екран

Фестивали

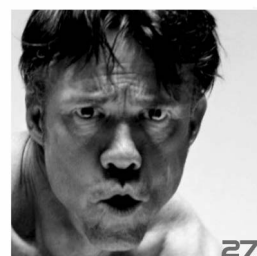
БЕРЛИНАЛЕ 2018

43 Човешкото общечитие – буквално и преносно

Людмила Дякова

Летопис

52 Венец Димитров. Постигнал съм това, към което съм се стремил



ХРИСТО БАКАЛОВ
Малките неща
съдържат вселената

INTERVIEW

► Христо Бакалов е от средната генерация български оператори. Завършил е ВИТИЗ (НАТФИЗ) „Кръстьо Сарафов“ през 1983 година. Оператор постановчик е на множество документални и игрални филми, сред които игралните: „Котешка опашка“ (1987), „Екзитус“ (1989), „Тишина“ (1991); документалните: „Училище за шампиони“ (1988), „До утре... Четири портрета и един спомен“ (1989), „Някъде в България“ (1993), „Писателят и неговите наставници“ (1995), „Другото ниво на банята“ (1997), „Атентатът“ (1998), „Объркан свят“ (1998), на който е и режисьор, и др.

През 1998 година ти спечели Зелена карта. Какво доведе до желанието да кандидатстваш – авантюристичен дух или неудовлетвореност от перспективите в България?

Самото кандидатстване беше подбудено от авантюристичен дух. По онова време хората в България и особено по-младите бяха силно повлияни от полъха на промяната, бяха изпълнени с надежди и очаквания за по-добро бъдеще, бяха вдъхновени и готови за действия. Не крия, че и аз като повечето мои приятели и колеги бях

обхванат от еуфорията на промените. И понеже беше някак модерно тогава, и аз, както много мои приятели, пуснах листчето за кандидатстване за Зелена карта за САЩ, ей така, между другото... Никога не бях си мислил, мечтал или бленувал да емигрирам където и да било, стана ей така – като на шега. След около месец получих голям плик по пощата с известие, че съм спечелил Зелена карта от лотарията, но дори и тогава не го приех насериозно. Оставих плика да отлежи, разговарях със семейството и с приятелите си и след преценка на обективните обстоятелства и перспективите за развитие в България реших да приема предизвикателството и да опитам. Както е известно, в края на 90-те икономиката в България буксуваше, а културата и в частност киното бяха почти в пълен застой. И така, през лятото на 1998 заминах за САЩ заедно с двамата си синове.

Едва ли в Щатите са те посрещнали с отворени обятия. Какви бяха проблемите и предизвикателствата, които трябваше да преодолееш?

Предизвикателството наистина беше голямо, а проблемите – и те не по-малко.

Пристигнах в САЩ с право на работа, но без работа! Имах своята професия, чувствах се уверен в нея, но трябваше да намеря пътя, за да я приложа в новите обстоятелства. Никой не знаеше за мен, пък и аз не познавах никого. Чувствах, че започвам отначало, като в 1-ви клас... и това беше много вълнуващо. И така малко по малко, наред с битовите предизвикателства и неволи, заедно с двамата ми синове, които тогава бяха на 13 и 16, се ориентирахме и пригаждахме към новата за нас среда. За да посрещна екзистенциалните нужди, започнах работа в кухнята на един старчески дом близо до дома ни, като паралелно усилено търсех работа по специалността си. На шестия месец ме приеха като оператор в местна телевизия, имах отново камера в ръцете си и бях щастлив. Оттогава, мога да кажа, че упражнявам професията си и малко по малко нещата се развиваха в положителна посока. Започнах да работя в различни по-малки и по-големи проекти – телевизионни предавания, документални филми, игрални филми, реклами и др.

Как се утвърди като оператор там? Какъв е пътят за един чужденец да навлезе в професионалните среди? По-скоро какъв е пътят, който ти измина?

Моите предпочитания винаги са били да снимам игрално кино. Харесва ми и обичам да работя в проекти с художествен замисъл, на които да се отдавам за по-продължително време и да живея с тях. Тази си страст следвах и като дойдох в Щатите. В началото заснех няколко студентски игрални филма паралелно с други документални и телевизионни филми. Така постепенно за 2-3 години моето име вече влезе в листата на активните оператори в района на Източния бряг на САЩ, или с други думи – фигурирах в информационното пространство като надежден професионалист. Не мога да кажа, че от този факт „заваляха“ предложения за работа изведнъж и отвсякъде. Първият пълнометражен американски игрален филм „Whirlygirl“ снимах през 2003 година с режисьор и продуцент Джим Уилсон, който е носител на един от 7-те „Оскара“ за филма „Танцуващият с вълци“, на който е продуцент. Самият Джим Уилсон е дългогодишен бизнес партньор

и продуцент на повечето филми на известния актьор Кевин Костнър. За мен беше чест и привилегия да бъде оценен и поканен да работя с личност от такава величина, да бъде предпочетен пред многото други кандидати от района на Ню Йорк за оператор на неговия режисьорски филм.

След това в годините продължих да снимам и други игрални филми както в САЩ, така и в други точки по света, включително и в България. Снимал съм няколко игрални филма за „Hallmark Channel“, както и пет игрални филма в Индия.

Разкажи как стигаш до проектите, до филмите, които снимаш, и всъщност какво се изисква от един оператор, за да бъде успешен и да се реализира в международен аспект?

До проектите стигам, както е навсякъде по света, най-вече с работни контакти и висок професионализъм, който трябва да се доказва непрекъснато. Хубавото в България е, че с повечето колеги се познаваме лично, което е прекрасно. Това е и предимството на малката страна – нещата са по-обозрими, чувстваш се някак по-топло и уютно. Когато си на ново място и ти липсват професионални контакти, по-голяма част от усилията ти са насочени към това да ги създадеш и утвърдиш. А това не става бързо и лесно. Така че в отговор на въпроса – за да бъде успешен един оператор в международен аспект, той не само трябва да е добър професионалист, но и да е добър комуникатор, дипломат и бизнесмен, така че да съумее да продаде труда, таланта и уменията си правилно.

За разлика от много колеги, които работят по света, ти често се връщаш в България. Сигурно не е само заради нов филм? Навярно имаш и сантимент към близки и приятели, а и съпричастност към случващото се тук? Как виждаш процесите в обществото ни като цяло и в частност в българското кино?

Да, връщам се в България често, напоследък дори по два пъти в годината. Никога не съм скъсвал с корените си, чувствам се българин и се гордея с това, където и да съм. Следя процесите в България, радвам се на прогреса, на свежия полъх и възраждащия се творчески дух

в културата ни, но и не крия, че понякога ми е жал и се срамувам от някои явления на политическата сцена.

Дори и от разстояние следя българското кино с голям интерес. Опитвам се да гледам почти всички нови филми от последните години и мисля, че киното в България има определен възход. Силно съм впечатлен от младото попълнение творци в българското кино. Наистина! Не съм първият, който го казва, но смея да твърдя, че операторската ни школа е на световно ниво. От последните филми ми допада много филма на Ивайло Христов „Каръци“, както и „Посоки“ на Стефан Командарев. Намирам ги за постижения в българското кино и ги нареждам на европейско ниво. Това не значи, че не харесвам и други български филми от последните години. Много се радвам и на успехите на младите колеги – режисьори и оператори, както и на много впечатляващи актьорски постижения. През последните две години имах удоволствието да снимам два български игрални филма – „Ле-

товници“ на Ивайло Пенчев и „Охлюви“ на Албена Пунева. И двата филма бяха наградени на Националния филмов фестивал „Златна Роза“ във Варна през 2016 и 2017 година. Чест е за мен да участвам отново в родния филмопроизводствен процес. През изминалите години наистина ми липсваше родното кино. Не крия, мисля си много и живея с него. Винаги с най-голямо удоволствие и огромно желание бих снимал отново в България.

Какво мислиш за тенденциите в съвременното световно кино, доколкото имаш наблюдения?

Както всички знаем, тенденциите в световното кино „от време оно“ се определят от американското студийно холивудско кино. Живея вече почти двадесет години в Америка и намирам, че голяма промяна няма – комерсиалното начало е водещо. Винаги е било така и така ще бъде, когато става въпрос за пари и печалби. Това е водещото. И да, няма нищо лошо в това.



Като професионалист признавам високите постижения на американското кино, което, както казах, не случайно е водещо в света – във всичките му компоненти. Конкуренцията тук е много голяма, затова както критериите, така и постиженията са наистина много високи. Американското кино е на завидно професионално ниво. Погледнете американските актьори, ами там „празно няма“, пък и не само актьорите, всичко в професионален и производствен план им е перфектно. Е-е, дори и да е така, не винаги посланието стига до зрителите. Често се случва даден филм, дори изпълнен технически перфектно, да не постигне емоционално съприкосновение с публиката.

Като зрител лично аз предпочитам повече европейското кино, което в повечето случаи е многопластово и иносказателно и това е по-близо до моя личен емоционален свят. Това е, което уважавам и много ценя. Разбира се, подобни филми се правят и в Америка, а и навсякъде по света и в това ми е надеждата.

Какви са личните ти и професионални планове за по-близкото и по-далечно бъдеще?

В личностен план бих искал да бъда щастлив, да живея в хармония със себе си и околния свят, това да ме извисява и вдъхновява. Това е осъзнато и необходимо условие за пълноценна творческа и професионална реализация. Опитвам се да намирам вътрешен мир и хармония в малките, истинските неща от живота. Там откривам и големия смисъл. Малките неща съдържат Вселената – това е принципът, който ме ръководи и неизменно присъства и ме вдъхновява в цялостната ми творческите дейност.

А колкото до професионалните ми планове – в момента съм в преговори за снимките на два игрални филмови проекта тук, в САЩ, но на този етап е рано да се говори. А на сърцето ми лежи надеждата, че ще снимам скоро отново в Родината!

Христо Бакалов с актьора и режисьор Питър Фонда



ПЛАМЕН ВЕЛИКОВ
в борба за българския зрител

INTERVIEW

Марко Салиери ■

► **Започнал филмовата си кариера още преди завършване на НАТФИЗ Кръстьо Сарафов, Пламен Великов е едно от постоянните лица по нашите екрани: „Принцът и просякът“, „Пистолет, куфар и три смърдящи варела“, „Сняг“ и др. Актьорът има собствен възглед за съвременното българско кино. От разговора ми с него си пролича, че изпитва истинска любов към това, което прави. За разлика от други актьори, които може би от малки желаят да се занимават само с театър, той винаги е изпитвал влечение към кариера на филмов актьор и е мечтаел да се снима като своите екранни идоли.**

Извини ме за баналния въпрос, но как се появи интересът ти към актьорската професия?
Като ученик, в съвсем начален клас, попаднах в театрална трупа – кръжок в местното читалище. Нашите ме записаха, а след това и учителката ми ме окуражи. Не съм сигурен, че беше изцяло мое решение, но веднъж попаднал там, ми стана изключително приятно. А това беше съвсем в началото на училищния ми живот, бях първи или втори клас. По-големите от мен, „батковците“, така да ги наречем, бяха много готини, а аз като малко дете, естествено, исках да приличам на тях. Разпалих се. Между другото тази група беше водена от една жена – Желязка До-

брева, която беше страхотна. Може би това е една от причините толкова много да се запаля по идеята за актьорството. Тя беше модерен човек, начетена, вдъхновена, в час. Всичко, което правеше, беше с голяма любов. Голяма част от хората, които участваха в този кръжок, впоследствие кой по-успешно, а кой не толкова, започнаха да се занимават с театър. Тя успяваше да запали искрата в децата, които водеше. Изключително широко скроен човек, с богата обща култура. Понякога си мисля, че ако нашите ме бяха записали на китара примерно, днес щях да бъда музикант. Но оттам се запалих и години по-късно все още ме държи тази болест.

Тази школа е била за театър, но имал ли си амбиции към киното от малък?

Да! Даже смея да кажа, че това е основното ми влечение. Ние гледахме филми с огромен ентузиазъм. Но тогава имаше филми – явления като „Време разделно“. Беше си модерно изживяване да отидеш на кино, събитие, което не можеш да пропуснеш. Гледахме Йосиф Сърчаджиев, какви роли имаше той тогава, и ние си казвахме, че искаме същото. Това и си представях, че ще ми се случи, ако стана актьор. Ще снимам филми, ще ме дават по телевизията. Ученик, какво да се прави!

Имаш ли някои други любими филми, които са ти повлияли?

Всичко с Велко Кънев се гледаше задължително. А как стреляше Стефан Данаилов в „На всеки километър“! Нормално е, все пак бях дете. Всички филми на Тодор Колев! „Опасен чар“, „Господин за един ден“ – всички са класика. До ден днешен те са си издържани филми. Има си причина да се наричат класика.

Това са сред нашите заглавия. А сред чуждестранните?

По-скоро не мога да се свържа с тези филми. Да, като малък минах през нинджите и кунг-фу историите. Спомням си, че филмите с Брус Лий много се гледаха. Но още тогава не свързвах сериозното актьорство с тези филми, с екшъните на Шварценегер. Гледахме си ги по детски, с някакво неразбиращо око.

Спомена за филмите на Велко Кънев, Тодор Колев и Стефан Данаилов. Те ли са актьорите, които най-много са ти въздействали?

Да, но и много други български актьори, като Йосиф Сърчаджиев и Георги Калоянчев. Впоследствие имах възможност да работя и с някои от тях в театъра. Когато работих с Йосиф Сърчаджиев в театъра, дори когато вече имах-ме професионални взаимоотношения, аз си му останах фен. И на него съм признавал възхищението си.

Можеш ли да разкажеш нещо за първите си филми? Ти си участвал в няколко късометражни проекта още като студент в НАТФИЗ.

Имам чувството, че ти можеш да ми кажеш повече неща за тези мои първи филми (*сmee се*). Но ако не се бъркам, първото нещо, което изобщо съм снимал, бе с режисьори от класа на Георги Дюлгеров. Мисля, че това беше класът на Светла Цоцоркова, Надя Косева и Венцислав Василев. Въобще първият път, когато застанах пред камера, бе за филма „Екзекуция“. Снимахме се заедно с Иван Бърнев. Мисля, че беше курсова задача за целия клас по пиеса на Петрушевска.

От твоето време в НАТФИЗ кои са преподавателите, оставили най-дълбока следа в твоето съзнание?

Неминуемо най-ярка следа като преподавател у мен е оставил художественият ми ръководител Здравко Митков. За жалост по-голямата част от тогавашния преподавателски екип в НАТФИЗ вече не са сред нас. Асистент ни беше един актьор, който се казваше Петър Пейков. Не го познават чак толкова хора, но от него съм научил много. По-късно асистент ни беше Андрей Баташов, който също ми е показвал много полезни неща. Бих отличил преподавателя ми по сценична реч Никола Гълъбов, който също почина. Той беше актьор от висока класа. И освен че беше изключително ценен като човек, от когото черпиш знания, много силно бях впечатлен от начина, по който се отнасяше към професията... Винаги съм се смятал свързан по някакъв начин и с Георги Дюлгеров, от когото също съм научил много и съм се опитвал да попия всичко, което чуя. Впрочем пропуснах да спомена „Авантаж“, който за мен е един от най-добрите български филми. Руси Чанев е невероятен в ролята на Петела!

А твоите колеги? Все пак ти си част от нещо като златно поколение...

Оказва се, че да. В моя клас бе Калин Врачански, а в съседния випуск Захари Бахаров, Владо Карамазов, които сега са много известни актьори. Хубавото според мен е, че седемдесет-осемдесет процента от нашия курс се занимават с театър и с кино, което, както знаем, не се случва винаги, особено при по-новите випуски. Там процентът съвсем не е висок.

Актьорите в България днес се занимават горе-долу с по малко от всичко. Едва ли не приемаш каквато работа има, а не успяваш да се специализираш в нещо конкретно. Според теб какъв ефект има това върху качеството и на театъра, и на киното в днешно време?

Абсолютно съм съгласен с това твърдение и е жалко, че е така. В театъра бих казал, че влияе по-скоро положително, особено ако от киното или телевизията си станал популярен, разпознаваемо лице, после неминуемо водиш след себе си на сцената някаква публика и привличаш общественото внимание. Да успяваш да вкараш хората в салона безспорно е положителен факт. От друга страна телевизията сваля ни-

вото на посетителя в театралните и киносалоните. Публиката очаква от сцената това, което вижда по телевизията. Сменя се вкусът, сменя се и качеството. Не подценявам телевизията, но тя донякъде е ширпотреба. Тя е длъжна да е такава, за да постига най-високия възможен рейтинг. Затова не съм голям почитател на телевизията – нито да я гледам, нито да съм от другата страна.

Мислиш ли, че за това са виновни риалити форматите и още по-лошо, псевдо риалити формати, които изникнаха в последно време по различните тв канали? Те донякъде подкопават работата на актьора и правят така, че да изглежда все едно, че всеки може да играе?

Безспорно. Там много трудно може да се говори за каквото и да било актьорско ниво. Не бих искал никой да се обижда от моите думи, а и нямам много преки наблюдения. Но не само те – предавания, шоута, скетчове – евтини дъвки, вицове на по шейсет години, които се разиграват пошло. Всичко това сваля нивото и зрителят влиза в залата и очаква същото.

Това е интересно, при положение, че и ти си участвал в телевизионен сериал?

А, веднага ме хвана на тясно! (*смее се*) Участвах в телевизионния сериал „Шменти Капели: Легендата“, но някак си там беше различно. Не знам как ще прозвучи, но аз си харесвам работата в него. Първо много ми харесва моята роля, поне като текст. Спомням си как Владо Карамфилов ми каза: „Тези, ако са идиоти, твой е най-големият идиот!“. Това ми се случва не за пръв път. Обикновено ако има глупави персонажи, моят е най-глупавият. Което въобще не е лошо. Хареса ми как е написан моят герой, хареса ми завръзката, как попада в ситуацията си, без изобщо да има някаква идея за какво става въпрос. Така че ще перифразирам: правя известна разлика между телевизионния сериал и това, за което ние си говорихме преди малко.

Имаш ли интерес да се занимаваш и с други сериали?

Имам, да. Ако кажа, че нямам, няма да е честно. Актьорът в България е принуден от обстоятелствата да приема каквато работа му пред-



ложат. Понякога с повече, понякога с по-малко компромиси. Но не мога да кажа, че „Шменти Капели“ беше сред компромисите, които съм правил.

Нека поговорим малко по-конкретно за твоята кариера в киното. Направи ми впечатление, че във финалните надписи на някои от филмите, в които участваш, името ти фигурира като Пламен Димитров. Това специално за да объркваш кинокритиците ли е, или си имаш друга причина?

Аз, като всеки човек, имам три имена – Пламен Великов Димитров. По време на репетиции в Ловешкия театър стана въпрос за псевдоними. И тогава режисьорът каза, че е много по-добре да ме запишат като Пламен Великов, за да се придаде някаква важност на името, отколкото далеч по-обикновеното Пламен Димитров. Така излезе в афиша и оттогава си върви така. Това беше негово решение, но аз нямам нищо против.

Първият пълнометражен филм, в който си участвал, е „Под едно небе“ на Красимир Кру-

мов-Грец. Как се стигна до твоето участие там?

За жалост и Грец вече не е сред нас. Той дойде да гледа дипломните ни спектакли в НАТФИЗ. Извика ме на кастинг след това. Целият процес мина доста бързо и лесно. Там имам само епизодична роля.

Първата ти голяма роля в пълнометражен филм е „Принцът и просиякът“ на Мариана Евстатиева-Биолчева. Като млад и прохождащ актьор какво беше чувството да си в центъра на голяма продукция?

Спомням си, че вече бях завършил НАТФИЗ, но имам някаква работа там. По коридора се засякох с кастинг-режисьорката, която си търсеше младолики актьори и веднага ми предложи да отида на кастинга. Отидох и оттам насетне всичко мина стандартно. А за чувството... все пак това беше главна роля. Беше много приятно. Ти си важен на терена. Не мога да кажа, че съм възхитен от работата си във филма и най-вече от резултата. Може би си личи липсата на опит, защото имам много малко тогава. Честно да си кажа, това ми се струва много отдавна.



Снимал си се във филми, насочени към различна публика. Например „Пистолет, куфар и три смърдящи варела“ е обърнат изцяло към масовата аудитория. Разкажи повече за него. Там пък е обратният случай. Георги Костов какво ли не направи, но така и не успя да вземе субсидия. В един момент просто реши, че ще направи филма с помощта на спонсори, реклами и какво ли още не, но ще снима. Започнахме на практика без бюджет, освен за най-необходимите неща – камера, микрофони... Останалото беше на приятелски начала, на мускули. Не знам дали това си е проличало от филма, но на моменти екипът се състоеше от един-единствен човек – самият Жоро, с камерата в едната ръка и бум в другата с двама актьори пред него. Но ако се замислиш, по-добре така, отколкото нищо.

Бях в гимназията, когато излезе филмът и си спомням, че доста мои връстници го гледаха и се вълнуваха от него.

Да, имаме нелош комерсиален успех, доколкото е възможно по нашите ширини. Мина по киносалоните в моловете. Даже чат-пат се случваше тийнейджъри да ме разпознават по улицата. Но това е алтернативата на безкрайното чакане на субсидии. Между другото Георги Костов засне своя втори филм „Секс академия – мъже“ по абсолютно същия начин – на мускули, с малко пари от спонсори. В този филм аз отново участвам.

Астронавтът е запомнящ се образ. Толкова ярък ли беше по сценарий, или ти успя да го доразработиш?

Имам чувството, че се повтарям, но се случи по същия начин: „Твоят персонаж е идиотът!“ Дано не прозвучи нескромно, но голяма част от него е моя измислица. Като имаш една солидна основа в сценария, всичко друго става с лекота – и хуморът, и детайлите. Към края на снимачния период вече бях абсолютно сигурен как ще реагира този човек във всяка една ситуация. Не винаги ми се е случвало това, но когато усетиш такава симбиоза с персонажа си, това е наистина неповторимо.

Последната ти значима роля беше във филма „Сняг“ на Венцислав Василев. Какво можеш да разкажеш за твоето участие в него?

С Венци Василев се познаваме отдавна, той е от същия клас на Дюлгеров, за който вече споменах. С него ни свързва дълго приятелство и освен това с него споделяме едни и същи вкусове за кино. Често ми се обаждат и ми казват филмово заглавие, което е сигурен, че ще ми допадне. Познавам проекта „Сняг“ от ниво идея, разписана на една страница. През цялото време обсъждахме текста, персонажите. Когато проектът получи финансиране от НФЦ, бяхме на върха на щастието. По-късно се появи и украинското участие. Аз лично много харесвам филма, имам и забележки, но най-вече към себе си. Искаше ми се героят ми да е по-краен, по-смел.

В контекста на възхода на новото българско кино от последните няколко години смяташ ли, че „Сняг“ се нарежда сред най-успешните филми като „Урок“, „Каръци“, „Жажда“, „Безбог“ и т.н.?

„Сняг“ е много стабилен филм, на много добро ниво. За критиците като че ли обаче бе прекалено жанров, прекалено криминален. Докато за нормалния зрител беше обратното – прекалено арт. Неговата съдба е като че ли да остане между едното и другото.

Какво е твоето мнение за българското кино в момента?

Мисля, че се развива в добра посока. Но е трудно. Всички си мечтаем за филми, които хем да имат художествени качества, хем да ги гледат три милиона зрители. Важно е, че имаме сериозни и значими успехи. Все по-често българското кино попада в селекциите на престижни фестивали от категория „А“ и все по-често успява да печели големи награди. Ние трябва непрекъснато да си сверяваме часовника, а не да стоим с глава, забита в земята като щраус. За да спечелим българския зрител, е необходима борба.

В ТЪРСЕНЕ НА АГА

■ разговор между Вера Найденова и Милко Лазаров

► **В. Н.:** Ако опростим и без това много простата фабула на филма, бихме казали, че в него един баща търси и намира дъщеря си. Предлагам в нашия разговор/диалог да тръгнем по друга следа – тази, която води към художествения резултат. Той, както вече е неоспоримо, се приема с одобрение от много хора.

Дори без да знае, че първото заглавие на проекта бе „Нанук“ (сега така се казва само героят), всеки запознат с историята на киното прави връзка със знаменития нем документален филм „Нанук от Север“ на Роберт Флаерти (1922). В него главният герой и семейството му, ескимоси, преодоляват трудностите на суровия северен живот. Този филм е оставил отпечатък в съзнанието ти от студентските години по режисура. Благодарим за познания и на визуалния антрополог професор Асен Баликси. Действително в „Ага“ има антропологични и етнографски елементи от живота на хората, обитаващи Севера, но той не е нито документално наблюдение, нито етнологично изследване, а постановъчно изграден игрален филм, роден

от артистичен „жест“, от кинематографичен процес. Северът е използван като място, където могат да се открият актуални общочовешки проблеми.

М. Л.: Така е. „Ага“ е филм, създаден като художествен превод на представата ми за Севера. Цяла територия от тази представа е филмът на Роберт Флаерти „Нанук от Север“. Неизбежно е оставил естетически и смислов отпечатък.

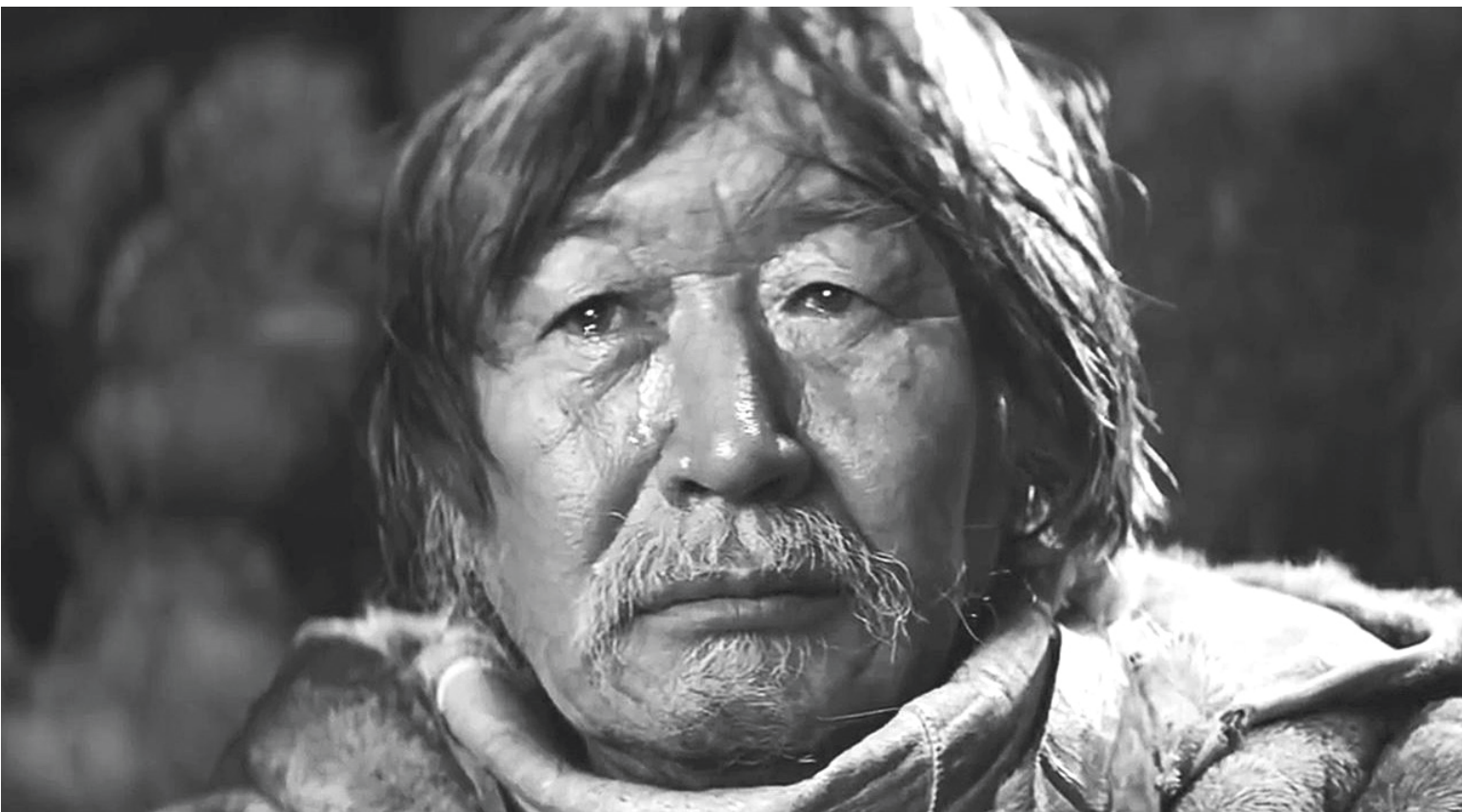
Към „Ага“ подходихме интуитивно. Говорихме за последното семейство на Земята. За последния човек. Случи ни се да се движим в едър такт, извън нашите преследвания. Усетихме се подчинени на друг порядък. Това усещане продължава до днес. Не си спомням добре първите посягания към филма. Незабравима остава срещата ми с един от най-светлите наши съвременници, професор Асен Баликси. Без дори да подозира, големият учен ми вдъхна увереност и усещане за сполука. После дойде Якутия, река Лена и скоростта се увеличи. Предстои този период от живота ми да се подреди някак в спо-

мените. Помня имената на абсолютно всички участвали в създаването на филма. Немалко хора, голям екип от Якутия. В началото на всеки един снимачен ден се ръкувах с всички. Поздравявахме се по име. Без значение шофьор, охрана, общ работник или оператор. Обикалях терена, проверявах „войниците“ си. Постепенно се превърнахме в глутница.

В. Н.: Надявам се, ще ми позволиш да споделя, че съм свидетел на част от мъките по създаването на драматургията. Тя се роди като „драматургия на отказите“. Пътюм ти се изкушаваше – веднъж от повече обстоятелственост, в друг случай от по-интригуваща атрактивност... В крайна сметка всичко това се е стопило и на мястото на бързивата проза са се вселили отново строгостта и лаконизмът на притчата, с които началният замисъл се е родил. Да припомним, че притчата е кратък разказ, от който по иносказателен път се стига до някаква „премъдрост“, до нравствена поука; чрез притчи

древните пророци са внушавали своите съвети, обещания и предупреждения. Зная, че се пазиш от излитанията и гръмките сравнения, но аз все пак ще си позволя да кажа, че притчовостта на „Ага“ е от доста добра класа и у мен извиква асоциации с „Голият остров“ на Кането Шиндо (1960), „Генезис“ на Мринал Сен (1985), „Торинският кон“ на Бела Тар (2011)... В отговор на твоето изискване за по-голяма скромност обаче ще добавя, че ако не по мащаб на резултата, филмът ти се родее с тях по търсене на философска дълбочина; и по строеж... Но ти може би си имал и други учители по притчовост?!

М. Л.: Тревогите на автора преди същинската битка са наивни и прекомерно увеличени. Юношески по своето възникване и автентичност. Намират кратковременен покой в случайно открити решения. Лутането продължава безкрай. Тази тревожност е извън контрол. Необходими са търпение и вяра в подредбата на случайното



равновесие. Десетки са драстичните промени в драматургичната конструкция. В предоверяването на персонажите. В осмисляне на диалозите. След това, по волята на дневния ред, идва първият снимачен ден. И всичкото това, което е било, едновременно има и няма значение. Търсещият автор е галеник на каприза. Роб на диктатурата на случайното. В подобна тревожност са създадени и великите филми, които споменавах. Смълчаното разказване на прости, фундаментални теми изкушава естетиката на аскетизма. Такава естетика ражда свой, независим от драматургията език. Тревожното намира покой в притчата.

В. Н.: Във филма „Ага“ е спазен най-важният принцип при строежа на този жанр – минимализмът: на малко място много смисъл. Действието е оскъдно. Битието на героите се отличава с първородна простота и целесъобразност. С „хитри“ техники се добива храна, вода, топлина, поддържа се хигиена... Животът

се представя в неговия архаичен вариант, все още неоткъснал се от природата. И то каква природа – ледена пустиня. Но не е лишен от духовност. Разговорите между съпрузите са кратки, но съдържателни. Когато в юртата, от радиото на посетилия ги приятел (с божествено красиво лице), прозвучава Петата симфония на Густав Малер, Нанук изрича проникателното: „Човекът, който е създал тази музика, изглежда много е страдал. Затова музиката му така тежи на душата...“ Емоциите са почти невидими, отношенията се изразяват според традициите на различна от познатата ни поведенческа култура. Не само жестовете са пестеливи, но и човешките лица са по азиатски енигматични. И все пак в онова, което се случва и се говори, пак се долавя съкровеност. Намесват се мотиви от древни поетични традиции (свещеният елен) и от битовата митология (сънят на Седна). Разказват се спомени, от които се подразбира, че някогашният род през годините се е разпаднал. Показва се снимка, която ще ни подсказва, че



единствената дъщеря е излетяла към големия свят и с това е нарушила покорството пред родителската воля, което е закон на всеки патриархален домострой. Заминаването ѝ се счита за синовна измяна.

В пестеливо изградения сюжет изниква и трагичен акцент: смъртоносни черни петна, „изпратени“ от агресивната тежка индустрия (наоколо ври и кипи от подземни богатства!). Смъртта поразява семейството. И все пак, Милко, предполагам, че ти е олекнало, след като появилата се в началните информации характеристика на филма като „екологична драма“ отстъпи на заден план?

М. Л.: Да ти кажа правата, имах опасения филмът да не залитне в клиширано поставяне на екологични въпроси. Макар съвсем бегло да изграждахме белезите за това, такава драматургична линия съществува. С режисьора по монтажа и мажоритарен продуцент на „Ага“ Веселка Кирякова бяхме много внимателни как ще обясним художествено тази част от конструкцията на разказа. Така или иначе балансът, който смътно усещахме, докато градим филма, се появи. Филмът се случи човешки, извън екстремните художествени условности, в които преднамерено беше поставен.

В. Н.: Известно е, че поради своята висока съдържателна концентрираност и иносказателност притчите извикват множество тълкувания. Затова не изключвам, че между твоето, авторското, и моето, роденото от гледане на филма, може да съществува някаква разлика. Нека ги споделим.

Тъй като съм запомнила съвета на един голям литературовед да не търсим смисъла на притчите в дребните подробности, а в някаква по-едра истина, аз ще започна с това: в живота на Нанук ударите от личната съдба – конфликтът с дъщерята, загубата на съпругата – се кръстосват с ударите от „прогреса“. Прогресът, ако изобщо съществува, минава през „човешките сърца“. Така че, без да подценявам интимния кръг на семейната драма, аз я възприемам и като епизод от екзистенциалната драма на човешкото съществуване изобщо. Така или иначе, Нанук се намира в гранична ситуация, в която трябва

да направи избор, да извърши промяна (изборът и промяната са две от най-важните категории на екзистенциализма – философията на съществуването, на живота). Искат се твърдост и устойчивост от човека, който ги осъществява. Но най-вече решителност. И Нанук тръгва. Не след дълго ще срещне брутален глупак от „индустриалното общество“, който пред очите му с груба небрежност убива елен...

Понякога зад страданието се крие спасението, съветва една древна притча. Просто изчакай края на историята. А края на нашата история е: Човек, стигнал, макар и по мъчителен за него път, до „избор“; и до готовност да прости. В името на ново екзистенциално равновесие. Доста е извисяващо. Струва ми се, че и ти така си го мислил и така ни го внушаваш. Чрез мизансцена, чрез актьорското присъствие (забележителната Ага!), чрез звучащата Пета симфония на Малер, за която се знае, че е „скръбна“ и „задълбочено философска“.

Иска ми се да вярвам, че не съм допуснала голяма грешка, че съм близко до търсената от теб параболата на смисъла и настроението.

М. Л.: Съвсем така е. Притчата, ако така отреждаме за „Ага“, има особено ясно изразено послание. По-скоро съм имал тревоги посланието да не се затули в аскетизма на разказа, отколкото дали ще достигне до будния зрител. Колкото до финалната сцена на филма, настоявах за точно това изпълнение на Пета симфония от Густав Малер с ясното усещане за прекомерно експониране на сцената, особено след така внимателното, чисто разполагане на епизодите преди това през целия филм. Така повели вътрешно филмовата логика на „Ага“.

В. Н.: Знае се, че когато искаме да проумеем тайната на хубав филм, трябва да търсим „противоречието“, парадокса на противодействието и допълването между елементите в строежа му. Парадоксът в строежа на „Ага“ ще изразя с мисъл на Куросава, казана по повод на друг философичен разказ: „Лед отвън, огън вътре“. Тук тази формула важи почти буквално. Ледената пустиня на ландшафта си противодейства, но се и допълва с температурата на онова, което се случва с героите. Колкото и то да е емоцио-

нално пестеливо, аскетично. Впрочем нещата май вървят в друг ред: чрез изумително добре снимани картини изобразителният пласт на филма ни въвежда най-напред във външното битие на героя, където той е „красива прашина“ в главозамайващата белота. Тези сцени не са много и не са дълги, но се запомнят, защото не са брънки от бързо течащ наратив, а са нещо като серия графични изображения, сякаш неподвижни в своята самодостатъчност. Те са своеобразна верига от стоп кадри, всеки от които те кара, заставайки те да се вгледаш като в малък филм. Това се повтаря и при интериорните епизоди. А двете начала се обединяват в органичен стилистичен принцип.

И друг колега в отзива си за „Ага“ като мен беше открил, че този изобразителен принцип ти използваш за втори път след „Отчуждение“. Макар че там „кадрите-филмчета“ са по-живописни. Не изключвам да има отделни зрители, които да възприемат това като „бавност“ на филма. Но ако съдя по вниманието на публиката в огромната зала на НДК по време на София Филм Фест, не са малко и хората, които го приемат. А в умението да се подчинят гледащите на по-своеобразен филмов ритъм е една от най-важните победи на режисурата.

Отчуждение (алиенация) е също категория на екзистенциализма. Мислиш ли, че с двата филма си фиксира вече авторски стил?

М. Л.: Всеки филм е ново начало. Изобщо. Обхождане на непозната територия. Малцина автори имат предварителна, осъзната представа за готовия си филм. В пряката среща с филма, по времето на снимачните дни и нощи, когато доскоро невидимото приема неочаквани форми и внушения, у автора се провокира нов интерес към филма, интерес, роден от интуицията. Винаги следвам това ново любопитство, откривателството. Да не кажа, че откровено вярвам единствено в него. Чувал съм от режисьора Димитър Сарджев (възможно е да предам думите не съвсем точно), че в писмо до него режисьорът Георги Дюлгеров нарича това усещане „Големият Жокей“. Да яхнеш навреме кончето. И да се държиш здраво през вихъра на препускането към почти сигурния провал. Не мога да преценя дали работите ми имат раз-

познаваем почерк. Вярвам, че е по-трудно, да не кажа невъзможно, автор да създаде филм в съвсем друг естетически ключ от предишни свои работи. В този смисъл надявам се да имам разпознаваеми глас и лице в своите филми.

В. Н.: По-горе ставаше дума за твърдостта и устойчивостта на Нанук. Но ако ми е позволено това прехвърляне на погледа, бих казала, че ти и твоят екип: продуцентката Веселка Кирякова, сценаристът Симеон Венциславов, талантливият оператор Калоян Божилов, който така блестящо изразява и обогатява инвенциите ти, и всички от екипа, снимал филма „Ага“ (които бих искала ти да назовеш), проявихте необикновен житейски и творчески стоицизъм. Такъв филм не се ражда от суета, а от преданост към професията, от призвание.

М. Л.: Въпреки очакваните трудности от всякакво естество, това е най-леко преминалият процес по създаване на художествено произведение в моя опит изобщо. Може би бяхме премного угрижени и ни се струваше почти невъзможно да отидем в Якутия и просто да заснемем един филм и затова, когато процесът започна да се случва, си повярвахме и снимките преминаха в относително спокойствие. Имаше притеснения за възможностите на якутската команда, около 30-40 души. В началото по звена, след това целият екип заработи съвместно, с осъзната мисия. Създавахме кино. Снимахме на 35мм. Анаморфотна оптика. Минус 30-40 градуса, 12-14 часа навън. Лентата пътуваше до лаборатория в Париж през Москва. И така 17 пъти. Специално карго Якутия-Париж. Всичко се уреждаше от продуцента Веселка Кирякова на място. За пръв път и за нас, и за якутските митници. Изградихме юртата в един завод за кожи. Транспортът беше събран според възможностите.

През целия снимачен период се усещаше очарованието на студентското кино. Където се появяваха неуредици, се появяваха и сърцати млади хора и работата продължаваше. Каква славна команда бяхме само! Веси, Емата, дядя Манол, Мъзи, Жоро Скерлев, Катето, Фича, Емо Граничаров, Хари, Коко, Аги, Йоханес, Емо Атанасов, Гелето, Коце, Айке! Талантливите актьо-

ри! Всички якутски другари. Наземният екипаж тук, в България. Беше истинска експедиция!

В. Н.: Досещам се, че цитатите вече стават много, но се изкушавам да припомня мисъл на Аббас Киаростами, също майстор на притчите. „Забелязал съм“, казва той, „че не сме способни да се вгледаме в нещата, намиращи се пред очите ни, ако те не са поставени в рамка“. Можем да добавим – в четириъгълната рамка на екрана. След като в първия си филм се вгледахте в страданието на хора от нашето локално обкръжение, при втория вие отидохте на края на света, в едно по-универсално пространство, за да се взрете по един вълнуващ и красив начин в Човека и Човешкото. Аз лично не изпитвам неудобство да кажа, че извършихте професионален подвиг.

М. Л.: Дръзко казано подвиг. Излизането от мащабите на собствените граници винаги се превръща в незабравимо пътешествие. Това намирам за благородно усилие. Лекува временно

тревогата. „Ага“ се вглежда в човешината. Наблюдава човека в неговата екзистенциална неустойчивост. С усещане за съдбовност и неотменим край. С усещане за Бога.

В. Н.: Искрено казано, учудих се на колегите, които изразиха съжаление, че филмът е в основната конкурсна програма на Берлинале, извън състезанието, а бил по-добър от някои състезаващи се. Не го казвам за утешение, но при всички фестивали в тези програми, колкото и добри да са единиците, се търси някаква равнопоставеност. Според мен главният селекционер прояви добър вкус – избра филма за финала, за поанта, за да извиси с това Негово Величество Киното. Това според мен е второто иносказателно послание, втората парабола на „Ага“. Той развълнува зрителите не само с прозрението за величието на човека, а и с другото: че умното и красиво разказване на големия екран, в тъмна зала, пред хиляди събрани в едно око погледи, е живо. И навярно никога няма да умре...



СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ 2018

Младите умеят да разказват



■ Олга Маркова

С всеки изминат ден се убеждавам, че гледната ми точка към изкуството, в частност към киното, заостря своя социално-политически характер. Дали е закономерно?

При настъпващия поход срещу либерализма, мултикултурализма и социалната интеграция, към които дълго се стремяхме, степента на апокалиптичност естествено се повишава. В атмосферата на ескалираща тревога в цяла Европа от нарастващия брой консервативни мюсюлмани, които не разбират понятията „толерантност“ и „политическа коректност“; на засилващо се етническо насилие; на угроза от усещането да се чувстваш чужденец в собствената си страна, несъмнено страхът за бъдещето на децата и внуците ни „прозвучава“ и на Големия екран. Зрителите вече често се обръщат към кинотворбите от миналото, където сигурността и стабилността бяха по-близки и по-уютни. Все по-отчетливо се налага изводът, че най-важните морални ценности, с които Европа ни привличаше, сега се превръщат в заплаха поради невежеството и агресивното поведение на прииждащите човешки „вълни“, изповядващи съвсем различна религия и по-различни ценности. Европа не е в състояние да „усвои“ тези вълни, а и те самите също са недоволни. Както е известно, за една

война не всички са виновни, но всички са нейни жертви!

Възможно ли е при това положение да се вглъбяваме детайлно в новите технологични изобретения, в естетиката на филмовия език, или трябва максимално плътно да се обединим около общите духовни ценности, които ни позволяват да се наричаме „хора“, а не марионетки на широко прокламираната от десетилетия глобализация, която още на времето назовах в печата и по време на теоретични конференции „гробализация“ и бях многократно цитирана в руски и сръбски издания? Може ли вече да се пренебрегва глобалната истина за сметка на удобни лични „истини“, които се настаниха в редица кинопроизведения?! Как така се оказа, че именно днес – в „разцвета“ на технологиите, човешката душа регресира. Тя някак неусетно се превръща в средство за решаване на политически каузи и проблеми. И все пак не бива да заприличваме на онзи литературен герой, който от страх пред смъртта се самоубива! Спомнете си репликата на главния герой – писателя Томас Елдън от филма на Вим Вендерс „Всичко ще бъде наред“: „Сега нищо не изглежда наред“, последвана обаче от рефрена „Remember Sun“...

Може би малко дълъг, но важен за мен увод. Той изразява моята концепция за смисъла на изкуството, който не бива да бъде свеждан до констатация на събития и факти – колкото и талантлива да е тя. В позицията на твореца трябва да долавяме усещане за общност, протегната ръка, призив към обществото. Този апел е насочен главно към младите, които са бъдещето на киното.

Ето защо в течение на две десетилетия Международния София Филм Фест се отнася грижливо към тях, следейки отблизо постиженията им. Важен акцент във фестивалната програма тази година беше поставен върху Новото българско кино с партньорството на Националния филмов център. Забележителен факт е, че в рамките на 22-рия София Филм Фест бяха показани двадесет и две български пълнометражни творби – рекорд за последния четвърт век – миналата година бяха петнадесет! А общият брой на българските пълнометражни игрални и документални филми бе четиридесет и шест, от които единадесет документални премиери. Резултатите са видими както у нас, така и в чужбина, където интересът към нашето кино нарасна значително – както сред професионалистите, така и сред публиката.

В Международния конкурс, който трябваше

да оценяваме и ние – членовете на журито на ФИПРЕССИ: Емануел Леви – САЩ, Клаус Лъосер – Германия и аз, бяха включени три български филма: вторият филм на Илиян Джевелеков „Вездесъщият“ и два успешни игрални дебюта, които се състезаваха равнопоставено с другите десет филма – дело на чужди творци. Става дума за „3/4“ на Илиян Метев и „Радиограмофон“ на Рузие Хасанова. Особен като светоусещане, визия и метод – едно фино и елегантно наблюдение, в което сякаш важното остава извън кадър, дебютният филм на Метев (копродукция на България и Германия) доби професионално самочувствие с наградата „Златен леопард“ от Локарно миналата година. Разчитайки на импровизацията, режисьорът като че ли репортажно изгражда екранен портрет на едно семейство през последното лято, което бащата, дъщерята и по-малкият син прекарват заедно. „Опитах се да покажа вид импулси, които да провокират зрителя към размисъл и така да събудя неговото съучастие“ – споделя режисьорът. На 35-тия Фестивал на българския игрален филм „Златна роза“ журито удостои Илиян Метев с Наградата за режисура. Сега Голямата награда „София – град на киното“, включваща и парична премия от 7 000 евро, му бе връчена от президента на Международно-



„Адам“ – Германия, Исландия, САЩ, Мексико – режисьор Мария Солрун

то жури Илдико Енеди. Що се отнася до моето лично усещане, предизвикано от филма, ще си позволя едно пожелание. Тъй като по принцип изкуството, и в частност киното, е подбор на факти, явления, образи, изразни средства, диалог и т.н., предпочитам да слушам от екрана не толкова фриволно, а по-оригинално и смислено слово. Другият игрален дебют „Радиограмофон“ – България-Полша, (награден също на „Златна роза“) разказва любопитната история за един баща, който изминава пеша за три дни 100 км, за да купи радио на своя влюбен в рокендрола син. Заснета с нисък бюджет в Родопите, тази драма, развиваща се през 1971 година в комунистическа България, е за копнежа към свобода и идентичност; за силата на музиката, окриляща персонажите. Документално звучащата фабула с преименуването на помаците – срамен политически акт, се базира на реални, почти автобиографични събития и е разказана умело и увлекателно през призмата на музиката, в която рокът от 70-те години си партнира с българския фолклор. Неслучайно Наградата на публиката за най-добър филм от Международния и Балканския конкурс отиде при Рузие Хасанова, която сподели, че продължава да работи над „темата за българомохамеданите и за всички нас“.

Безспорно най-конкурентна с различния си кинематографичен подход към факти и явления бе втората игрална творба на Илиян Джевелеков „Вездесъщият“, заснета от майстора на камерата Емил Христов. Журито на 35-тия Фестивал на българския игрален филм единодушно го удостои с най-високото си отличие – „Златна роза“. По-изненадващ бе фактът, че освен наградата на гилдия „Критика“ към СБФД, филмът получи и наградата на публиката. Подобни случаи са рядкост. Причината за този феномен е преди всичко в изключителната социално-екзистенциална актуалност и сложна проблематика, заявени още в успешния дебют на режисьора „Love.Net“ през 2011 година. Екранът недвусмислено и тревожно отправя въпросите: дали човек е в състояние да контролира новите технологии, или става тяхна жертва; има ли право вездесъщото око на камерата да оголва човешката душа; възможно ли е едно забавление да се превърне в оръжие за убийство и самоубийство? Още повече, че средствата за шпионаж, които доскоро бяха привилегия на тайните служби, вече се продават свободно и всеки може да ги използва. Заплаха ли са те за бъдещето на децата и внуците ни? Тъжно е прозрението на главния герой Емил – писател и шеф на рекламна агенция – в невероятното

„¾“ – България, Германия – режисьор Илиян Метев



изпълнение на Велислав Павлов (Наградата за най-добра мъжка роля): „Човек трябва да знае толкова, колкото може да понесе“ и е като отговор на библейската мъдрост „...тогава ще познаете истината и истината ще ви направи свободни“. Този опит за ново навлизане в човешкото съществуване чрез познанието, придобито с безцеремонно нахлуване в личното пространство в Сартъров смисъл, поставя въпроса и за границите на позволеното в изкуството. Писателят, заживял с усещането, че това надничане в чуждия интимен свят му е позволено, накрая е принуден да поеме върху себе си последиците от този избор. Доводите, които споменах, ми дадоха основание да предложа този филм за наградата на ФИПРЕССИ. Искрено се радвам, че те бяха подкрепени и от другите членове на журито, въпреки че бяха харесали и двата български дебюта. И така, „Вездесъщият“ стана носител на наградата на ФИПРЕССИ.

Сред останалите филми, състезаващи се в международния конкурс, ще открия няколко дебюта. След участието си в програмата на Берлинале т.г. филмът „Гълъбът“ – първи игрален филм на турската режисьорка Бану Съваджъ, привлича вниманието с непретенциозната, но емоционално поднесена на екрана делнична история за седемнадесетгодишния Юсуф от предградията на Адана. Той не познава друг свят освен създаденото от него „царство“ на гълъбите на един покрив: странно хоби за младеж, израстващ паралелно с буйните момчета на този град и същевременно тяхна алтернатива. Когато престъпна ръка унищожава света на малкото му „царство“, се срина и смисълът на живота за героя. С типичния за турското кино метод на пестеливи реакции и премълчаване Бану Саваджъ някак непретенциозно проследява конфликтното всекидневие, което героят „споделя“ само с гълъбите. Очевидно те са символ на свобода за хората от крайните квартали; олицетворяват възжеления и емоции, които не са приети в тяхното общество. Филмът бе удостоен с Наградата за режисура, връчена на Бану Съваджъ лично от Шон Бейкър – специален гост на фестивала.

Полската психологическа семейна драма „Тиха нощ“, наградена на Националния кинофестивал в Гдиня със „Златен лъв“ за най-добър

филм и най-добро актьорско постижение на Давид Огородник, поддържа напрежение у зрителя, разкривайки конфликтните перипетии и преживявания на главния герой – младия икономически емигрант Адам, който се появява изненадващо на традиционната семейна вечеря на Бъдни вечер. Игралният дебют на Пьотр Домалевски – автор на четири къси филма, показва, че младият режисьор познава отблизо взаимоотношенията в големите семейства от Източна Полша, както и водещата във филма история на главния персонаж, която пък се е случила с неговия брат – гурбетчия. „Като нация ние имаме сериозен проблем с нашата идентичност – споделя той. – След краха на комунизма започна първата емиграционна вълна; сега сме свидетели на втората. Това пагубно явление се превръща в национална традиция... Ето защо се опитах да хвърля обективен поглед върху днешните поляци без да ги съдя“.

Представена успешно на кинофестивала в Монреал миналата година, копродукцията на Армения и Иран „Йева“ разказва емоционално – благодарение и на чудесните актьори, историята за сложната нерадостна съдба на Йева (Нарина Григорян) – лекарка, принудена да бяга с дъщеря си из селищата в Нагорни Карабах, защото я преследват с обвинение за убийството на съпруга ѝ, загинал при подозрителни обстоятелства. Първият филм на Анахид Абад е ситуиран на отдалечена, малко позната територия, където денонощно дебне тревога и несигурност – отзвук от последиците на войната. Самата режисьорка е арменска християнка, родена и израснала в Иран – малцинство, поставено в трудна житейска ситуация. Това ѝ е помогнало много за автентичното представяне на сложните колизии и проблеми във филма.

Накрая ще добавя още две интересни и като тематика, и като драматургия филмови продукции – „Адам“ – Германия, Исландия, САЩ, Мексико на исландската сценаристка и режисьорка Мария Солрун, чийто дебют „Ярго“ се състоя преди четиринадесет години, и „На крачка зад Серафима“ на румънския сценарист и режисьор Даниел Санду, базиращ се на собствения му опит в православната семинария в родината му.

Първият филм е ниско бюджетен и заснет без

сценарий в апартамента и квартала на самата авторка в Берлин. В него участват и двете деца на режисьорката: главната роля на глухото момче Адам се изпълнява от сина ѝ Магнус Мариусон, а музиката е написана от дъщеря ѝ. Проследявайки на екрана (в първата една трета от филма безупречно) комплицираните отношения между Адам и майка му – автор на техномузика, които въпреки че винаги са живели в различни светове, са в постоянна симбиоза. Получила се е витална, малко тъжна и меланхолична, но с просветление на финала северна драма. Колкото северна, толкова и берлинска, внушаваща спокойствие и дзен-усещане... може би най-здравословната реакция срещу стреса, в който живеем. „Дълги години съм била сценарист на телевизионни филми и серии, в които разчиташ предимно на диалога – споделя Мария Солрун. – Затова в игралното кино предпочитам да работя повече с образите и чувствата, а не с диалога, с което сама си поставям един вид ограничения – като в нямото кино. Самата аз съм израснала сред глухи хора...“

В „На крачка зад Серафима“ – забележете – 150 минути, младият Даниел Санду, автор на късометражни игрални филми и сериали, подлага на изпитание зрителското търпение, за да проследи дългия и сложен път на петнадесетгодишния тийнейджър Габриел от приемането му в семинарията до бунта срещу тотално корумпираната система. „Православната църква

у нас планира всичко в дългосрочен план, много по-дълъг от човешкия живот и минимално се интересува от хората, които живеят сега – твърди той. – Филмът ми предлага една „разходка“ сред онези, които възпитават бъдещите си слуги“. Тази „разходка“ в света на лъжи, измами и предателства се оказва твърде яростна с документалното си звучене. Същевременно прогнилата система насочва главния герой, както и зрителите, към същността на понятия като „приятелство“, „доверие“, „смелост“, които са необходими за промяна на статуквото. Тази кинотворба е някак встрани от стилистичния облик на Новата румънска вълна и изненадва с находчивия подход към един конвенционален разказ.

В заключение: най-успешните дебюти, които видяхме в Международния конкурс, показват, че младите умеят да разказват на екрана динамично и увлекателно значими истории, изтръгнати от нашето съвремие, без да копират познати образци и без да се влияят от интернет платформите.

Както споделя румънският режисьор Даниел Санду: „Важно е на екрана да се говори за смелостта и правото на младите хора да взимат решения, да се противопоставят на недъзите на социалната система и, ако е необходимо, да нарушат правилата, за да защитят своята свобода и да не позволяват други да вземат решения вместо тях“.



„Йева“ – Армения, Иран – режисьор Анахид Абад

СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ 2018

Балканско кино за тялото, душата и духа



Ингеборг Братоева-Даракчиева ■

► Наградата за най-добър балкански филм на София Филм Фест спечели „Възвишение“ на Виктор Божинов. Наградата му беше присъдена в много силната конкуренция на два филма, вече получили сериозно международно признание – „Зърно“ на Семих Капланоглу с Голямата награда от Международния филмов фестивал в Токио, 2017 и току-що наградения със „Златна мечка“ в Берлин „Не ме докосвай“ на Адина Пинтилие. „Възвишение“ е абсолютно нефестивален филм, ако е възможно такова определение. Филмът е много български, недотам политически коректен (поради сюжета от освободителната борба срещу Османската империя и съответната реторика) и без явни претенции за арт кино. Заедно с това „Възвишение“ е отличен пример за филм, ориентиран преди всичко към родната публика, без това ни най-малко да ощетява качествата му. Напротив – следвайки класически модел, Виктор Божинов успява да се пребори в голяма степен с цялата маниерност на романа на Милен Русков, чиято адаптация е филмът, да изгради епоха и да направи филм за най-хубавото и най-лошото в българската душа, вплетени неразрив-

но едно в друго. Заедно с това филмът засяга някои много важни аспекти на общата балканска съдба, например сложните връзки на маргинализираните етноси с османската култура, доминираща на полуострова през 19 век; оформянето на национална идентичност в опозиция на чужда политическа власт; закъснялата европеизация, и т.н. В този смисъл, това беше филмът в цялото балканско състезание, в който в най-голяма степен се оглежда балканското. Вероятно именно този мащаб на обобщенията е причината да му бъде присъдена наградата, в конкуренция с тринадесет филма от десет страни. Своеобразен фокус върху балканския манталитет може да се открие и в македонския „Тайната съставка“ на Гьорче Ставрски, отличен с Почетен диплом, и в хърватския „Кратък излет“ на Игор Бежинович. Останалите филми имаха претенция преди всичко за универсалност, не винаги успешно защитена.

На първо място сред тях е току-що наградения със „Златна мечка“ в Берлин румънско-немско-чешко-българо-френска копродукция „Не ме докосвай“, пълнометражен дебют на румънската режисьорка Адина Пинтилие. Винаги ко-

гато копродукция с българско участие спечели важна награда на някой от големите кинофестивали, медиите у нас разтръбват, че българското кино е постигнало изключителен успех. Слава Богу, за разлика от други случаи, този път в миноритарната за България копродукция има наше реално творческо участие, в лицето на актьорите Ирмена Чичикова и Георги Налджиев и на композитора Иво Паунов. Без да се поддавам на излишна еуфория, аз също мисля, че е добре България да присъства на голямата кинематографична карта, да се говори и пише за нас в контекста на най-значимите артистични постижения. Заедно с това винаги ще се съпротивявам на опитите на продуценти, автори и медийни коментатори да внушават на българската публика, че ако не откликне на високо награден филм с желанието от тях ентусиазъм, тя е изостанала, неуква и безнадеждно ретроградна. И тъй като дебатът у нас за „Не ме докосвай“ вече придоби такъв характер, ми се иска да започна коментара си за филма с онова, което намирам за наистина стойностно в него.

Дебютно упражнение на тема интимност, филмът е заснет с осъзнато чувство за визуален стил (оператор румънецът Георге Шипер) и неистово желание да се преоткрият и покажат по необичаен начин отдавна известни неща. Първото е белег на професионализъм, второто е дебютен симптом. Автентичното откритие на Пинтилие е един наистина необикновен герой – поразеният от спинална мускулна атрофия Кристиан Бейерлайн, който играе самия себе си. Младият човек, обречен по рождение да живее с ужасната, деформираща тялото му болест, има прекрасни сини очи, осъзнава стойността си на човешко същество и дори се радва на интимност със своята любима. Присъствието му на екрана е забележително и позитивно. Позитивен е и фактът, че чрез избора на този герой сценаристката-режисьорка утвърждава ценността на човешкия живот, на всеки човешки живот, независимо от това колко труден и некрасив е той. Намерението ѝ да изследва отката от интимност, самолишаването от фундаментална за човешкото същество потребност, също е похвална цел. Бих искала да приветствам и смелостта на българския копродуцент Мартичка Божилова („Агитпроп“) да се впусне

в този филмов експеримент, с пълно съзнание, колко непопулярен ще бъде крайният резултат. Интуицията ѝ ще донесе на нея и на българското кино най-високата му награда от десетилетия насам.

Големият въпрос, който поставя филмът със самата си поява обаче е, дали наистина става дума за проблематизиране и изследване или Пинтилие просто е избрала да работи на ниво сетивна провокация. Независимо от струпването на ситуации по системата „монтаж на атракциони“, с цел зрителят да бъде шокиран, „Не ме докосвай“ е основан твърде много върху клишета – като започнем от героя български жиголо (в ролята Георги Налджиев), който обслужва европейки на средна възраст, минем през добродушния проституиращ травестит Хана (натурщик) и стигнем до тривиалните жалби на главната героиня Лаура (в ролята Лаура Бенсън) от свръх дисциплинирането, което създава комплекси. Ако зрителят е достатъчно зрял и ерудиран, лесно ще успее да разопакова баналното съдържание от визуалните провокации и да усети, че всичко в този филм се развива главно на повърхността, метафоризирана от кожата на човешкото тяло. Въвеждащият кадър е подробно изследване на кожата на българския жиголо (с татуировки на родния ни език!). След 125 минути унил секс от всякакъв вид, с изключение на педофилия и секс с животни, режисурата съвсем последователно задържа публиката на същата повърхност, на която е започнало действието на филма, без да навлезе и милиметър в същността на интимността. И не би могло да бъде другояче – посланието на филма е предопределено от една идеология на секса, сведен единствено до сетивно удоволствие. Плахо промъкващото се предположение, че може би е възможно интимността да е израз на любов, остава неизведено и на визуално, и на словесно ниво. Тук трябва да се съглася с редица коментари, появили се в световната преса непосредствено след награждаването на филма, в които се отбелязва претенциозната изкуственост на думите, които се чуват от екрана. Писани са въобще „без някой да се интересува, какво всъщност се казва“, смята Елена Лазич в британското издание за кино „Уайт лайтс“. Гас Едгар от „Филм инкуайъри“ отбелязва, че „над-

менният тон е избран, за да компенсира липсата на драматичен заряд“ и определя филма като миш-маш. Дебора Йънг от „Холивуд репортер“ счита, че „фалшивата нота е зададена от самата режисьорка, която вместо да приеме нещо, за да задвижи действието, се отдава на дълъг интелектуален монолог за връзката си с майка си и възможното отражение на характера на тази връзка върху собствената ѝ сексуалност.“

Моята собствена неудовлетвореност идва преди всичко от съзнателното лансиране на една стерилна представа за секса, в която напълно отсъства мощта му да поражда живот. В този филм, конструиран като изследване на интимността, всъщност е зачеркнато най-дълбокото ѝ измерение – сливането на две човешки същества в онова най-съкровено единство, в което се сътворява нов човек. Авторката, подобно на главната героиня, затваря филма си в една едностранчива представа за секса – човекът, откъснат от другия, обърнат само към своите сетива, към секса сам по себе. Повечето от основните герои, с чиято помощ Лаура се опитва

да разреши сексуалните си проблеми, са представители на платената любов, ако това, което предлагат, изобщо може да се нарече любов. Всички отношения са положени в преднамерено стерилна атмосфера. Българският синоним на стерилен е безплоден. Нищо от онова, което правят или изговарят героите на „Не ме докосвай“ не може да даде плод, в буквален и в преносен смисъл. Всички те са обречени на стерилност. Главната героиня, която твърди, че иска да се отърси от отвращението си към мъжкото докосване, всъщност не се и старае да преодолее травмите си и не престава да подхранва у себе си три основни чувства към баща си: озлобление, омраза и гняв. Въпросът за прошката изобщо не стои, за преобръщането на душата – също. В студения, стерилен свят, създаден от Пинтилие, всичко е сведено до сетивата, наличието на душа, като съществен елемент на човешката личност, не се предполага. Това лишава филма не само от психологизъм, но и от духовно измерение.

Сравнението с миналогодишния носител на същата голяма награда, от същия Берлински



„Не ме докосвай“ – Румъния, Германия, Чехия, България, Франция – режисьор Адина Пинтилие

фестивал, и с номинация за „Оскар“, „За тялото и душата“ на унгарската режисьорка Илдико Енеди („Златна камера“ за дебют от Кан 1989) и президент на Международното жури на София Филм Фест, се налага като че ли от само себе си. Унгарският филм не се отнася към балканския конкурс, той беше включен в секцията „Големите награди“, но не мога да не го спомена, защото двата филма поставят един и същи проблем – страхът от интимност и плахостта да се откриеш към другия. За разлика от демонстративната студенина на младата Пинтилие, опитната Енеди се отнася към интимните несполуки на героите си с нежност и чувство за хумор. Вместо отстранено наблюдение на заключени тела, в центъра на красивия ѝ и мъдър филм са поставени самотни души. Подобно на Лаура главната героиня Мария (Александра Борбьоли), е затворена в аутистичния си свят и изобщо не понася да я докосват. Подобно на някои от мъжете в „Не ме докосвай“, Андре (Геза Моршани) живее с недъг. Подобно на персонажите във филма на Пинтилие, двамата герои се саморазкриват в психотерапевтични изповеди.

Предпочитаните и от двете режисьорки близки планове на това саморазкриване също сближават двата филма, независимо от много различните им визуални стилове. Енеди навлиза в развитието на отношенията между героите постепенно, с много бавно темпо и с подчертано внимание към детайла, потапяйки публиката все по-дълбоко в споделените им сънища. И съзнателно търси катарзис чрез любовта, която преодолява задръжките, свенливостта и изолацията, за да изведе героите, с тяло и душа, към истинска интимност. Сравнявайки различните интерпретации на темата за интимността от страна на двете режисьорки, все пак не трябва да забравяме, че двете са от различни генерации и че разликите в мирогледа и представите им за киното са, освен всичко друго, и поколенчески.

Не толкова поколенческо, колкото концептуално е разминаването на младия румънско-български женски екип с друг носител на „Златна мечка“ от Балканите, Семих Капланоглу (за „Мед“, 2010), мъж и турчин. Докато женското кино на Пинтилие се оказва в плен на студент-



„Зърно“ – Турция, Германия, Франция, Швеция, Катар – режисьор Семих Капланоглу

нина и стерилно мислене, Капланоглу, който не крие своята религиозност, създава антиутопична притча с многозначителното заглавие „Зърно“, може да се разбира и в по-широк смисъл на семе. На пръв поглед темата на филма е екологична, но всъщност турският режисьор предлага универсално духовно пътешествие. „Смятам, че това, което е вътре в нас и онова, което е извън нас, са преплетени и че ние не можем да поправим това, което е около нас, докато не овладеем вътрешните си противоречия. „Зърно“ представлява моя опит да пресъздам тази взаимовръзка“, споделя режисьорът в интервю за списание „Варайъти“. Създаден като копродукция между Турция, Германия, Франция, Швеция и Катар, филмът очевидно е много добре финансиран – сниман е на три континента – в Детройт, Анадола, Рурската област в Германия, което го превръща в замисъл с изключително сложна логистика. Общата работа по проекта трае пет години, а пост-продукционният период, през който се изгражда единното му черно-бяло филмово пространство, продължава две години. Режисьорът определя работата си по „Зърно“ като „особен вид богослужение“.

Сюжетът на филма е заимстван от Корана, от сурата ал-Кааф (al-Kahf), в превод „Пещерата“, а стилистката му – от филмите на Тарковски. Един от главните герои дори е наречен Андрей (в ролята Григорий Добригин) в чест на големия руски мистик в киното. Подобно на „Сталкер“, „Зърно“ на повърхността изглежда като научнофантастична антиутопия, но всъщност представлява духовно пътешествие. Действието е отнесено към близкото бъдеще, в което екологично замърсяване е унищожило огромна част от планетата, превърнало я е в Мъртва зона, оградена със стена от високотехнологично общество от избраници, които се изхранват с генетично модифицирани храни. В стерилно произвежданото зърно настъпва мутация, която го прави негодно за употреба и главният герой, професорът генетик Ерол (Жан-Марк Бар), поема по рисковани пътища към Зоната, за да се срещне с бившия си колега Джемил (Ермин Браво), който отдавна се е оттеглил там от т.нар. „цивилизован свят“. Предполага се, че Джемил знае мистичната причина за болест-

та по пшеницата. Странното им пътешествие всъщност се разкрива като духовен поход в дирене на чисто зърно (разбирано метафорично и изобщо като семе), от което да покълне новият живот, неопетнен от арогантната технологична цивилизация. Зоната е разположена в познатата символика на Тарковски – киселинен дъжд, опасно блато, врата към друго измерение, горящо дърво, свято пространство и дори пролука във времето и пространството, през която се виждат руски брезички. Почитателите на Тарковски лесно биха се ориентирали в алегоричния свят на „Зърно“, но само до степента, в която той е свързан с християнската символика. За съжаление, за мен останаха неразбираеми множество препратки и към ислямската мистична традиция, която не познавам. При всички случаи обаче Капланоглу отправя категорично послание, че във всичко, което ни заобикаля, е кодиран свещен смисъл, който не ни е позволено да пренебрегваме. Прави го толкова недвусмислено, че не оставя съмнение за универсалната значимост на филма си. За мен „Зърно“ остава най-голямата изненада не само в Балканския конкурс, а и в съвременното кино от региона, което много рядко е обърнато към духовни проблеми.

Тази година, повече от друг път на София Филм Фест, почитателите на балканското кино имаха възможност да видят филми, които разглеждат човека на три нива – на тялото, на душата и на духа. Може би и балканското кино, и Феста са поели към нови измерения...

СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ 2018

Квадратът и ролите ни в него

■ Мирела Василева



► В спокойното течение на живота, в което сме тези, които ни се иска да бъдем и се опитваме да играем лишена от опасности за егото ни социална роля, съществуват едни малки, неуловими моменти, които преобръщат представата ни за нас самите и ни карат да се чувстваме особено неудобно в кожата си. Прието е, че има неписан закон да не се говори за тези моменти и те просто да бъдат забравяни, за да не разклатят самочувствието ни и усещането, че сме хора, които държат нещата в ръцете си. Понякога виждаме тези неудобни моменти в киното, пресъздадени в ситкоми или комедии, но или персонажите са напълно комични, с които не можем да се асоциираме, а само да им се надсмеем, или ситуацияите са толкова преувеличени, че само напомнят реалния живот. Така дори изкуството поддържа условието на неписания закон да не бъдем дискредитирани от собствените ни неудобни грешки и случки, които ще ни накарат да се чувстваме неловко. Докато не се появи режисьорът Рубен Йостлунд. Още с първите си филми той жонглира на границата на приемливо и неприемливо. Малко по малко осветлява затрупани под булото на отрицанието случки, за които не искаме да чу-

ваме, още по-малко да признаваме, че са част от нас.

В „Игра“ Йостлунд ни представя три малки шведски деца от добри семейства, които групичка черни тийнейджъри редовно тормозят. Децата се опитват да намерят помощ от възрастните около себе си, но никой не е способен да реагира адекватно на случващото се и се оказва по-лесно проблемът да се negliжира. Когато все пак бащите на ограбените деца решават да поискат публично обяснение от цветнокожите емигранти, изведнъж всички наоколо заемат правилната социална позиция – изкуствено конструираната политическа коректност.

„Форсмажор“ се захваща с друг стереотипен проблем, а именно идеята за мъжа като защитник на семейството. Перфектно, красиво и богато шведско семейство, докато е на почивка в зимен курорт, е поставено пред опасност – стремглаво настъпваща лавина. Докато майката се оглежда за децата и търси начин да ги защити и предпази, бащата побягва през глава, изоставяйки и забравяйки семейството си. Оказва се, че това е контролирана лавина, която не застрашава живота им. Но стореното

е сторено и бащата ще трябва да изживее останалата част от филмовото време (и живота си) със знанието, че инстинктивната му реакция е била на страхливец.

С „Квадратът“ идва ред на хората на изкуството. Постмодернизмът разми идеята за изкуство до степен, че е трудно да се различат ежедневните обекти от тези, създадени като резултат от осъзнато творчество. Още в една от първите сцени на филма на фона на купчинки прах – част от арт инсталация, на главния герой Кристиан му се налага да разясни какво означават сложните думи, написани в бюлетина на музея, но и той не може да им даде адекватно обяснение. Така основният проблем на съвременното изкуство е въплътен в едно изречение: „Ако тази чанта бъде поставена там, тя експонат ли ще бъде?“, а човекът, който би трябвало да е наясно с отговорите, няма готовност за това.

„Квадратът“ сякаш е фокус на съвременния живот, на фрустрациите на съвременна Европа. Какво е изкуство и кой го определя и не са ли хората, занимаващи се с това, всъщност вид шарлатани, облагодетелстващи се от възможността да пробутват за артефакти всички произ-

ведения с претенция? Защо това, което ценим на теория, не успяваме да проявим на практика? Докъде свършва комфортната ни зона и готови ли сме да излезем от „квадрата“ си?

Всички тези въпроси се струпват върху Кристиан в рамките на двучасовия филм, а сюжетът е пълен с иронични, пародийни, дори сатирични ситуации – човек със синдром на Турет, който ругае и се държи неадекватно на публично обсъждане на творбата на известен артист; разпращане на заплашителни писма в цяла жилищна кооперация в търсене на вероятен крадец; еманципирана журналистка – феминистка, която отглежда шимпанзе и интерпретира по свой начин „me too“; и не на последно място мъж – експонат – подобие на маймуна, който стига твърде далеч в избраната роля на партито, където прави своята демонстрация и не само надминава очакванията на зрителите, но става и директна заплаха за живота им, на което пък те реагират още по-жестоко.

Падането на конника или смъртта на изкуството?

В началото на филма, малко след като се заговаря за инсталацията „Квадратът“, се взема



решение тя да бъде поставена пред музея на мястото на съществуващата до този момент скулптура на конник. Събарянето на конника (и обезглавяването му) напомня на сцената във филма „Сбогом, Ленин“ – режисьор Волфганг Бекер, в която статуята на Ленин буквално е „обесена“ при свалянето, знак, че старото си отива, за да даде път на новото. В конкретния случай класическото изкуство е повалено на земята, за да освободи пространство за „Квадратът“.

Саркастичният подход към съвременното изкуство е постоянен фон на филма – така, както купчинките прах са фон на неграмотното интервю на американската журналистка Ана с Кристиан. Всъщност Инсталацията с натрупан прах, която във филма е изметена от чистачките на музея, има за аналог изложбата на Деймиън Хърст от 2001 година в Лондон, направена от боклуци и по невнимание „почистена“ от персонала на галерията.

Не по-малко неудобство създават протяжните звуци на Инсталацията от скърцащи столове, които съпътстват неловкия разговор за секс между двамата.

„Квадратът“ е безпощадна критика към преобладаващата празнота на съвременното изкуство и липсата на смисъл в него. Не случайно „празният“ квадрат заменя издигнатата статуя на конника. Още по-унищожителна е тя към медиите и виртуалния свят, когато двама копирайтьри правят рекламен клип за изложбата, като поставят в „квадрата“ малко момиченце с коте, което ефектно взривяват само за да привлекат внимание. Което пък естествено предизвиква взрив от възмущение, но и поставя въпроса за свободата – „слободия“ на словото и спазването на етични норми, които не би трябвало да се тълкуват като цензура.

Но извън „квадрата“ на модерния псевдо артистичен свят на Кристиан съществува реалният живот, с който той се сблъсква, когато откриват портмонето и телефона му. Неволно става участник в „пърформанс“, в който заплашвано от маниак момиче моли за помощ. Кристиан „спасява“ момичето и за няколко секунди се чувства герой. Гордата му усмивка обаче е помрачена, защото разбира, че е станал жертва на измама.

Цялата сюжетна линия с откриваните вещи



служи като „reality check“ за Кристиан и неговия сътрудник, които трябва да излязат от защитения си „квадрат“ в луксозната част на града и да се озоват в покрайнините на пролетите. Колегата, измислил плана за връщане на телефона с писма до всички в блока, където е локализиран сигналът, дори не смее да излезе от колата в този опасен квартал. Но и там има хора с достойнство и едно малко тъмнокосо момче яростно се опълчва срещу несправедливото обвинение в кражба и настоява то и семейството му да получат извинение от Кристиан, който по този начин се изправя пред още един етичен и нравствен казус. Да не говорим за „коректността“ му към безапелационните изисквания на просяците.

Въпреки че във фокуса на критиката на Йост-

лунд са конкретни стереотипи и ролеви функции като мъжествеността, артистичността, женската освободеност, политическата коректност, във всичките си филми той извежда на преден план и позицията на наблюдателя – човекът, който вижда несправедливостта, но предпочита да се дистанцира и да следи събитията от далеч. Освен във филмите си той изследва този феномен и в пърформансите и в късометражните филми, които прави.

За създаването на „Квадратът“ мотивация дава именно реална Инсталация със същото заглавие, в която хората трябва да влязат в пространството на взаимно доверие и да напуснат ежедневните си позиции на наблюдатели.

Накрая на пърформанса, а и на филма, остава само въпросът „А вие какво бихте направили?“ ■



КИНОКЛАСАЦИЯ

И тази година критиката избра „Златната палма“



■ Георги Ангелов

► Откакто провеждам класациите сред българските кинокритици за най-добър филм на Киномания и на София Филм Фест, колегите демонстрират високите си професионални критерии, посочвайки действително най-доброто. Така на последната Киномания победител беше „Три билборда извън града“ – и то преди да получи „Златен глобус“, а на миналогодишния София Филм Фест най-много гласове събра носителят на „Златна палма“ „Аз, Даниел Крейг“ на Кен Лоуч.

На 22-я МСФФ първи е „Квадратът“ на Рубен Йостлунд.

Бяха представени 186 филма от 43 страни, от които българските бяха 50. Следват Франция – 17, САЩ – 13, Германия – 12, ФРГ – 9, Англия – 8, Израел – 7, Чехословакия и СССР – 6, Италия и Испания – 5, Грузия, Унгария, Турция, Румъния, Полша и Русия – 3, Холандия, Гърция, Швеция и Словения – 2 и Австрия, Чехия, Дания, Аржентина, Сърбия, Австралия, Литва, Мексико, Канада, Армения, Шотландия, Индонезия, Азербайджан, Япония, Ирландия, Швейцария,

Латвия, Черна гора, Хърватска, Босна и Херцеговина, Македония – по 1. От тях в анкетата бяха посочени 42 заглавия.

Тази година по случай „София – европейска столица на спорта“ съвсем естествено той зае подобаващо място в емблемата на фестивала. От спортните панорами с игрални и документални филми ми липсваха „Барса дрийм“ и особено най-добрият български спортен филм „Футболни хамелеони“ на Стойчо Шишков.

Известно неудобство за анкетирането създаде изискването към журналистическите баджове да се прилагат билети. Тичаш от кино на кино, пристигах в последния момент, а на касата има опашка. Познават те, но въпреки това трябва да си набавиш заветната хартийка.

Тази година във фокус беше държавата Израел по случай 70 години от създаването ѝ, а израелската кинематография е една от най-интересните напоследък.

Бяха почетени и три от най-значимите явления на световното кино: френската нова вълна, младото немско кино и „чехословашко филмо-

во чудо“. Чехите си го наричат „чешката нова вълна“, но новата вълна е една и това е френската! За 50-годишнината от смазването на Пражката пролет към българската подборка, отбелязваща това събитие, може би трябваше да попаднат „Езоп“ и чехословашките филми на Рангел Вълчанов.

И така – първи с 61 точки е „Квадратът“. Вторият „За тялото и душата“ има 56 точки. Трети е „Нелюбов“ с 43 точки. Четвърти – „Ага“ с 34 точки. Пети е „Без милост“ – 24 точки. Шести – „Проектът „Флорида“ с 20 точки. Седми – „Манифест“ с 12 точки. Осмото място си поделят „Довлатов“ и „Невидима нишка“ с по 11 точки. Девети с 10 точки е „Аритмия“. Десети с 9 точки – „Изключителният (Моят Годар)“. 11-ти с 8 точки – „Купонът“. 12-ти с по 7 точки са „Зърно“ и „Потапяне“. С 6 точки „3/4“ е 13-ти. 14-то място делят 4 филма с по 5 точки: „Не ме докосвай“, „Младият Тьорлес“, „Убийството на свещения елен“ и „Рига (първи дубъл)“. 8 филма са на 15-то място с по 4 точки: „Ерик Клептън: живот в 12 такта“, „Мъжете не плачат“, „Червено, твърде червено“, „Човешки поток“, „Генезис“, „Търсач на удоволствие“, „Фокстрот“, „Другият любовник“. С по 3 точки на 17-то място са „Аз, Тоня“ и „Радиограмофон“. По две точки за 18-то място събират: „Сицилиански призрак“, „В търсене на Ерик“, „Веднъж през ноември“, „Уестърн“, „Вездесъщият“, „Изкореняване“, „Нов живот“. И на 19-то място с по 1 точка са „Ненужен герой“, „Окупация '68“, „Тиха нощ“, „Възвишение“, „Бикини муун“ и „Посоки“.

Ето как гласуваха 25-имата участници:

Александър Грозев: 1. Квадратът; 2. Нелюбов; 3. За тялото и душата; 4. Манифест; 5. Ага

Александър Донев: 1. Квадратът; 2. За тялото и душата; 3. Аз, Тоня; 4. Червено, твърде червено; 5. 3/4

Божидар Манов: 1. Нелюбов; 2. Без милост; 3. Ага; 4. За тялото и душата; 5. Мъжете не плачат

Боряна Матеева: 1. Нелюбов; 2. Без милост; 3. Квадратът; 4. Уестърн; 5. Окупация 1968

Вера Найденова: 1. Ага; 2. Без милост; 3. Нелюбов; 4. Квадратът; 5. Вездесъщият

Геновева Димитрова: 1. Нелюбов; 2. Квадратът; 3. За тялото и душата; 4. Не ме докосвай; 5. 3/4

Георги Ангелов: 1. Довлатов; 2. Човешки поток; 3. Радиограмофон; 4. Сицилиански призрак; 5. Ага

Димитър Бърдарски: 1. Младият Тьорлес; 2. Ерик Клептън: живот в 12 такта; 3. Манифестът; 4. Квадратът; 5. В търсене на Ерик

Димитър Кабаиванов: 1. Изключителният (Моят Годар); 2. Другият любовник; 3. Квадратът; 4. Аритмия; 5. 3/4

Иван Драгошинов: 1. За тялото и душата; 2. Без милост; 3. Аритмия; 4. Довлатов; 5. В търсене на Ерик

Иво Драганов: 1. Нелюбов; 2. Квадратът; 3. Изключителният (Моят Годар); 4. Веднъж през ноември; 5. Ненужен герой

Ингеборг Братоева: 1. За тялото и душата; 2. Зърно; 3. Проектът „Флорида“; 4. Квадратът; 5. Възвишение

Ирина Иванова: 1. Проектът „Флорида“; 2. За тялото и душата; 3. Квадратът; 4. Невидима нишка; 5. Посоки

Искра Димитрова: 1. Квадратът; 2. Манифест; 3. Потапяне; 4. Нов живот; 5. Изкореняване

Калинка Стойновска: 1. Ага; 2. Квадратът; 3. Мъжете не плачат; 4. За тялото и душата; 5. Изкореняване

Катерина Ламбринова: 1. Ага; 2. Генезис; 3. За тялото и душата; 4. Червено, твърде червено; 5. „3/4“

Красимир Кастелов: 1. Невидима нишка; 2. Фокстрот; 3. За тялото и душата; 4. Нелюбов; 5. Проектът „Флорида“

Людмила Дякова: 1. Ага; 2. Квадратът; 3. Не ме докосвай; 4. За тялото и душата; 5. Вездесъщият

Олга Маркова: 1. Квадратът; 2. За тялото и душата; 3. Нелюбов; 4. Потапяне; 5. Довлатов

Петя Александрова: 1. За тялото и душата; 2. Квадратът; 3. Нелюбов; 4. Ага; 5. Без милост

Петя Славова: 1. Аритмия; 2. Нелюбов; 3. Без милост; 4. Проектът „Флорида“; 5. Квадратът

Преслава Преславова: 1. Нелюбов; 2. Купонът; 3. Манифест; 4. Без милост; 5. Ага

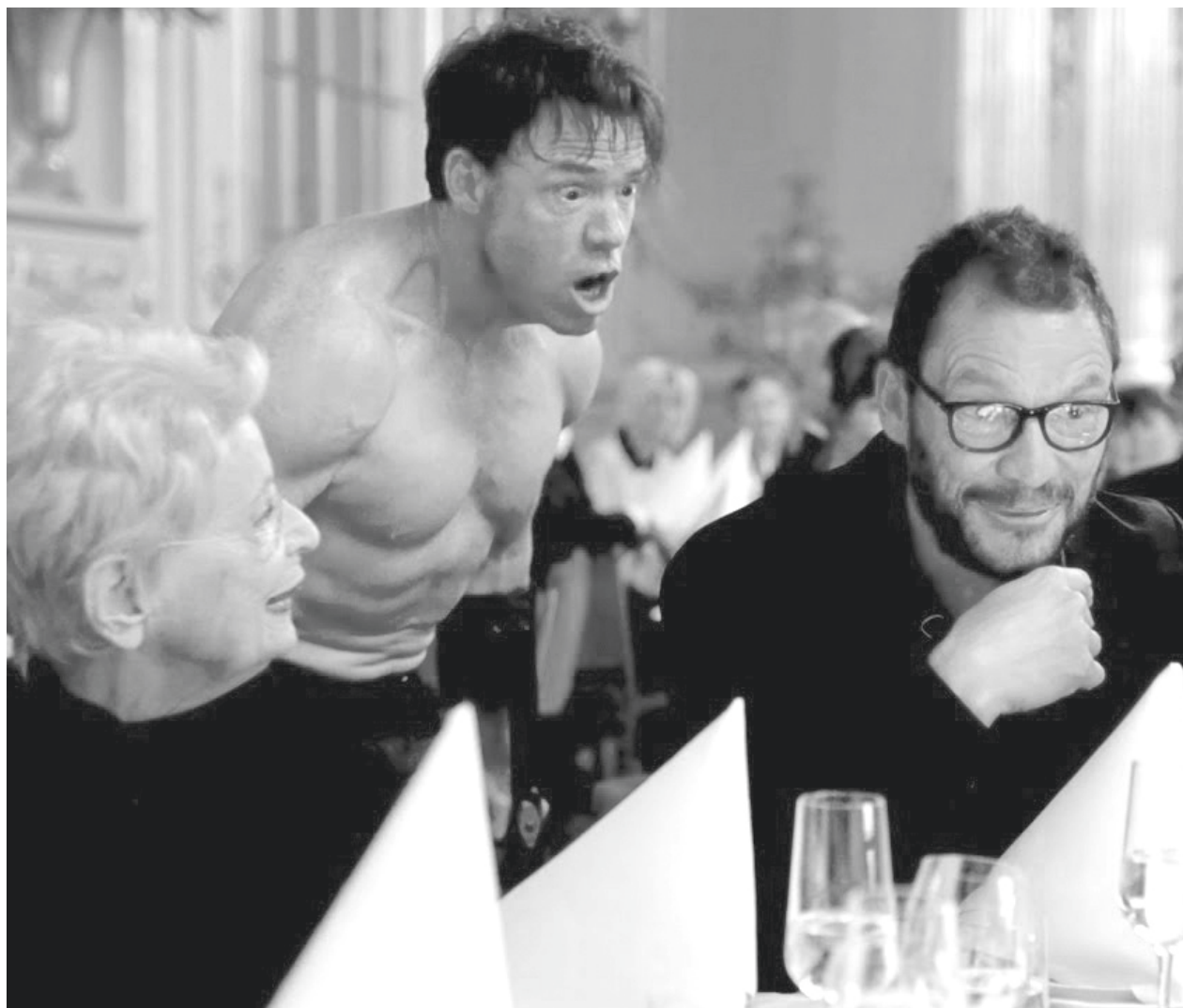
Росен Спасов: 1. Рига (Първи дубъл); 2. За тялото и душата; 3. Ага; 4. Потапяне; 5. Бикини муун

Стефан Галибов: 1. Убийството на свещения елен; 2. Купонът; 3. Зърно; 4. Проектът „Флорида“; 5. Тиха нощ

Стефан Китанов: 1. За тялото и душата; 2. Търсач на удоволствие; 3. Довлатов; 4. Нелюбов; 5. Квадратът

Янко Терзиев: 1. Проектът „Флорида“; 2. Невидима нишка; 3. Ага; 4. За тялото и душата; 5. Изключителният (Моят Годар)

„Квадратът“ – Швеция, Германия – режисьор Рубен Йостлунд



ДОКУМЕНТАЛИСТИКАТА В ТЕЛЕВИЗИЯТА

Опит за ревизия
на понятията

Ема Константинова ■

► Аудиовизията, възникнала едва вчера, днес вече се налага като хегемон в културния пейзаж на всички съвременни общества, независимо от това колко фундаментални са техните различия. При това тя продължава да се развива непрекъснато и изключително динамично – в синхрон с факторите за това развитие. Въпросните фактори са от една страна технологиите (всяко технологично усъвършенстване или нововъведение отваря нови възможности и предлага нови изразни средства), а от друга – конкретните цивилизационни, културни и социални условия и потребности (чрез аудиовизията съвременният човек търси да опознае себе си, да се осмисли, да изрази своя светоглед).

Тази особеност на аудиовизията е валидна за всичките ѝ рожби, в това число и за телевизионната документалистика, която е обект на интерес в тази статия.

Телевизионната документалистика естествено води началото си от документалния филм, но нейната същност, характер и стил са дълбоко белязани от спецификата на индустрията, която я създава, и на медиума, чрез който достига до

зрителите. Тя започва да открива свой собствен език още през 50-те години в резултат от появата на качествено нови технически средства – безшумни камери и преносими магнетофони с приспособления за синхронизация на техните записи. Благодарение на тях за телевизията става възможно да проследява събитията с много по-голяма гъвкавост, бързина и точност и да ги фиксира пълноценно в момента на тяхното случване.

Тези нови възможности съвсем закономерно водят до експерименти като „Американско семейство“ („An American family“) на Крейг Гилбърт (1973) – филм, който на практика е първообраз на съвременното телевизионно reality show. След неговата поява редица телевизионни мрежи започват да произвеждат и да излъчват с нарастващ успех подобни многосерийни филми. Техните автори обаче все по-често предпочитат вместо да документират поведението на героите в тяхната автентична среда, да ги поставят в изкуствени или екстремни условия, за да провокират по-остри реакции и да стимулират интензивни колизии и сюжети, подхранващи зрителския интерес.

Тази подмяна, откровено преследваща комерсиални цели, дори и да е съпътствана от висок професионализъм, поставя под сериозно съмнение принадлежността към документалното кино на подобни изделия, които под етикета „reality shows“ днес са задължителни компоненти в продуктовата листа на комерсиалните телевизии...

Освен технологичните фактори върху развитието на телевизионната документалистика оказва влияние и самата телевизионна среда, нещо повече – именно благодарение на тази среда са формирани и множеството разнообразни пара-документални видове, които съществуват в съвременната телевизия. Тези форми са различни по основни параметри като: време-траене (което зависи от „собственото време“ на телевизията с нейните рекламни слотове и програмни пояси), стил (който варира от най-баналния репортаж до високо художествения материал) и съдържание (от повърхностни и дори клюкарски сюжети до значими теми и проблеми).

Пара-документални видове традиционно присъстват в програмното съдържание на политематичните телевизионни канали и са един от начините съответната телевизия да заяви собствената си физиономия, претенциите си за актуалност и задълбоченост на поднасяната информация, както и доброто си желание да отговори на зрителските интереси.

В последните десетилетия се наблюдава видима тенденция за многократно увеличение на производство на програми, в които сюжетът е представен с документални средства и които имат претенцията да отразяват реалността, обективната истина, историческия факт (друг въпрос е доколко основателна е тази претенция).

Изобретателните телевизионери доказаха, че тази формула има неизчерпаем потенциал за приложение. Тя работи в граничните зони между информацията и забавлението и между документалното и художественото, отличава се със съдържателно разнообразие, привлекателно за много широка публика, осигурява зрителски успех и високи рейтинги и е изключително икономически изгодна. Това обяснява бума в създаването на монотематични канали, пред-

лагащи гореописания тип програми.

Тези програми обаче трудно могат да бъдат наречени „документални“, защото най-често не притежават качествата, които асоциираме с документалния филм. Намирам, че на тяхната същност и форма приляга много по-добре терминът „фактуален“.

Фактуален жанр

По-долу ще се опитам да дефинирам този термин, да очертая неговите съдържателни граници и да систематизирам видовете и жанровете разклонения на „фактуалния жанр“.

Най-напред бих искала да очертая разликата между „документално“ и „фактуално“. Макар че формално всеки материал, запечатал действителността, е по своему „документ“, документалният филм е много повече от това. Дори и най-лаконичното определение (Грирсън), че „документален е филмът, който творчески третира реалността“, поставя известни рамки и критерии за жанра, докато „фактуален“ не казва нищо повече от това, че съответният филм или програма, принадлежащи на този жанр, са базирани на факти.

С някои уговорки намирам, че именно поради своята непретенциозност този термин най-пълно обхваща палитрата от филми и предавания, които са обект на интерес тук. Трябва обаче да се направи уточнението, че този термин не се отнася до някои значими и отличими категории като игрални филми за реални събития, новини, публицистични и спортни предавания, въпреки че и те са базирани на факти (т.е. покриват се от това определение) и въпреки че новините са част от ДНК-то на този тип продукция.

Тази особеност на жанра е ясно артикулирана в книгата „Аудитории и популярна фактуална телевизия“ на Анет Хил¹, която предлага следното определение: „Фактуално развлечение“ (Factual entertainment) е категория, появила се в лоното на индустрията, произвеждаща популярна фактуална програма. Тази категория е знак за брака между новините и документалистиката, отразяващи действителността от една страна, и „фикционалните“ програми

1 Hill, Annette; „Reality TV; Audiences and popular factual television“, Routledge (2005)

като сапунените опери и телевизионните игри от друга. Като цяло почти всяка развлекателна програма, посветена на реални хора, попада под определението „популярна фактуална телевизия“.

Същината на популярната фактуална телевизия се определя от три начала: таблоидната журналистика, телевизионната документалистика и развлекателните програми (popular entertainment).

За таблоидната журналистика Джон Фиске² казва: „Като съдържание тя се намира на границата между публичния и личния живот, стилът ѝ е сензационен..., тонът популистки, а лекотата в поднасянето заличава разликите между факта и измислицата“. Съвсем естествено, след като доказва комерсиалния си потенциал чрез печатните издания, този тип журналистика намира благодатна почва за развитие в телевизионна среда.

Връзката между телевизионната документалистика и фактуалния жанр е двояка – от една страна хронологично и идейно документалистиката е предтеча на фактуалните програми (те заимстват нейните изразни средства, като например документалното наблюдение или подвижната камера от ръка), а от друга – в съвременния телевизионен контекст тя е вече само част от голямото семейство на фактуалните програми.

Ценностите и законите на развлекателния жанр са тези, които формират инструментариума на популярната фактуална телевизия. Тя използва техники от токшоутата, игрите и спортните предавания, например взаимодействие между звезди и „обикновени хора“, употреба на интерактивни елементи с цел директно въвличане на аудиторията в случващото се, поставяне на участниците пред предизвикателства, които изискват взимане на решения и активно действие.

Фактуалната телевизия припознава много подходи и от игрални жанрове като мелодрамата и сапунената опера. Това са най-вече разтеглянето на историята в много епизоди, сегментирането на действието (превключване между

различни персонажи и сюжети), емоционалният патос. От тази връзка се ражда дори отделен суб-жанр, докусоуп (docu-soap – от „документален“ и „сапунена опера“) – документален сериал, който представя живота и ежедневието на дадена реално съществуваща група от хора (семейства, колеги, конкуренти).

Разгледаните три основни компонента на фактуалния жанр дават огромно разнообразие от производни – програми, чиито акценти могат да бъдат най-различни: състезанието, информацията, наблюдението и т. н.

Терминът „фактуален“ е достатъчно широк, за да побере в себе си и традиционния документален филм, и риалити формата, и неигралните сериали, и научнопопулярните поредици, и лайфстайл предаванията, и телевизионната журналистика. Фактуалните програми могат да третират и теми, които не са достатъчно значими, за да станат обект на документален филм, но представляват интерес (макар и временен) за публиката.

Тази вариативност, както и способността да приобщава в своя инструментариум техники и стилове, присъщи на други телевизионни видове, правят фактуалния жанр много гъвкав и реактивен спрямо зрителските очаквания. От друга страна обаче широката рамка, в която той се простира, затруднява изследването му и прави твърде рисковани опитите да се обхване цялото това разнообразие от модели в единна терминологична система. Това обаче е необходимо условие за разбирането на неговата същност и може да отговори на въпросите защо този жанр стана толкова популярен и доходоносен в последните две десетилетия.

Видове и подвидове на фактуалния жанр

Както вече отбелязах, фактуалният жанр не само обхваща голямо разнообразие от програми, чийто брой постоянно се увеличава, но съществуващите под неговото определение модели непрекъснато и динамично се променят, поради което все още не съществува единна и общоприета таксономия на жанра. Ще си позволя да предложа една йерархична организация, която ще улесни изследването на фактуалния жанр и ще направи обозрим „произхода на видовете“, принадлежащи към него.

² Fiske, John; „Popularity and the Politics of Information“ в сборника „Journalism and Popular Culture“ на P. Dahlgren и C. Sparks (eds), London: Sage (1992).

Основният признак, по който се изгражда видовата структура на фактуалния жанр, е наличието или липсата на предварителен сценарий. По този признак фактуалните програми се разделят на два основни вида: „сценарни“ и „безсценарни“, всеки от които може съответно да бъде разделен на различни подвидове.

„Сценарни“ (Scripted) програми

Към сценарния вид спадат всички традиционни документални и научно-популярни форми и лайфстайл предавания.

Задълбочените документални и научнопопулярни филми и програми заемат сравнително малък дял от този вид – те са „елитарно“ забавление, търсено от по-тесен сегмент от аудиторията (заради по-сериозните интелектуални предизвикателства); освен това производството им е по-скъпо, а и трудно могат да се разгърнат в огромен обем серии.

Така че в областта на сценарните програми възходът на фактуалния жанр е свързан най-вече с лайфстайл предаванията, поради което те заслужават и по-специално внимание. Самото им наименование (от английски – „стил на живот“) подсказва широтата на понятието, обхващащо най-различни аспекти на битието:

- занимания през свободното време (програми за лов и риболов, за известни голф игрища, за мотори и автомобили и др.);
 - пътешествия и почивка (обикновено програмите от този тип имат някаква специфика, например: как да пътуваме евтино или луксозно; кулинарни пътешествия; представяне на най-добрите курорти);
 - обновяване на дома и градината;
 - лична трансформация (например как да подобрим стила си на обличане или да се храним здравословно);
 - храна и кулинария (тази тема днес е толкова популярна, че предизвика масовата поява на монотематични кулинарни канали);
 - скъпи и необичайни обекти, както и битът на известни личности (например: предавания за скъпи или екстравагантни домове, яhti, сватби и т. н.)
- Лайфстайл програмите често използват принципа на инфотеймънта (от „information“ – информация и „entertainment“ – забавление), заредени са с добро настроение и позитиви-

зъм, дават съвети за това как да направим живота си по-хубав или ни показват луксозния живот на богатите и известните. За разлика от традиционните магазинни предавания, които биха могли да се занимават със същите теми, лайфстайл програмите по принцип не се снимат в студио, което им придава свежест, непосредственост и естествено ги прави визуално по-разнообразни.

„Безсценарни“ (Unscripted) програми

Всъщност истинският мотор за бума на фактуалния жанр са така наречените безсценарни програми (нека определението на дадена програма като „безсценарна“ да не подвежда – това в никакъв случай не означава, че нейните автори оставят съдържанието ѝ да бъде определяно от случайността). Към този вид спадат риалити програмите и докusoуп поредиците.

В статия, поместена на уебсайта на Американската гилдия на сценаристите³, Райън Страдъл (американски драматург на „безсценарни“ програми) пише, че международната експанзия на риалити програмите е създавала нов вид „разказвачи“, които използват същите наративни техники като традиционните сценаристи. Когато хората го попитат как така пише за риалити шоу, което няма сценарий, той отговаря: „Само защото нещо е истинско, не означава, че в него има история“, или казано с други думи – липсата на предварително написан сценарий не означава, че липсва и драматургия. За да се създаде един час риалити могат да се заснемат и над сто часа материал, а финалният резултат е много сходен като структура на сценарно разработената програма – има начало, средна част и финал, развитие на персонажите, цели, конфликти и развръзка. „Ако някога сте били заинтригувани от някое риалити, – продължава Страдъл – то е било поради същите причини, по които са ви привличали сценарно разработените програми – симпатични герои, интересен мизансцен и поредица от събития, която провокира, поучава и забавлява“.

В общия случай драматурзите на безсценарни програми работят „отзад напред“ – след като реалността вече е била фиксирана, те трябва да подберат ценното от суровия материал, да

³ <http://www.wga.org/organizesub.aspx?id=1096>.

подредят и ритмизират сюжета, да подчертаят конфликтите. В други случаи могат да подготвят някаква предварителна схема, по която да се осъществят снимките, и въпроси, които да се зададат на участниците.

Така или иначе Страдъл е прав – реалността сама по себе си рядко представлява интерес и за да стане „гледаема“, се нуждае от драматургична намеса. Някои от критиците на жанра отбелязват, че понякога тази намеса е прекалено видима, което поставя под въпрос релевантността на термина „безсценарна програма“ и имплицитната му достоверност.

Според предложената по-горе видова диференциация „риалити“ програмите (чиято основна характеристика и претенция е, че показва действителността такава, каквато е, без да я моделира според предварителен сценарий) логично се определят като подвид на „безсценарните“ програми.

Някои анализатори обаче приемат, че термините „риалити“ и „безсценарни“ отразяват две противоположни явления. Ето какво казва американският телевизионен критик Тим Гудман по въпроса⁴: „Ако се чувствате като воайор, имате нужда да се изкъпете или сте разтревожени за състоянието на човешкия вид след края на програмата, значи сте гледали риалити. Ако сте се забавлявали без усещането за сковаещ срам от низостта на видяното (например с „American Idol“ или „Dancing With the Stars“) или пък сте научили нещо – дори ако това се е случило, докато момчетата от „MythBusters“ взривяват каквото им падне, то тогава вероятно сте гледали приемливо безсценарно предаване“. Тази позиция е доста условна, тъй като е базирана на естетически пристрастия и на оценка за качеството, а не на технологичния подход при създаването на съответните програми (който всъщност въпросните термини се опитват да отразят).

Явно в съвременния речник на телевизионната критика терминът „риалити“ е придобил негативна конотация, което предизвиква и горепосочените опити да се отграничат „качествените“ от „долнопробните“ безсценарни програми.

⁴ <http://www.sfgate.com/entertainment/article/The-difference-between-reality-unscripited-TV-3185380.php>.

Като се абстрахираме от тези емоции, нека се опитаме да отговорим на въпроса: какво всъщност представлява риалити телевизията?

Като риалити могат да бъдат описани тези програми, които представят сцени от истинския живот и в които персонажите „играят“ самите себе си. За разлика от традиционния документален филм, който също би могъл да представя действителността, риалити програмите нямат сценарий, излъчват се в серии и в повечето случаи нямат художествени претенции.

Те се фокусират най-вече върху драмата и конфликта и често, за да стимулират по-остри сюжетни сблъсъци, поставят участниците в несвойствена среда, например сред дивата природа („Сървайвър“ – „Survivor“) или в затворено пространство („Биг Братър“ – „Big Brother“); използват елемента на съревнованието и елиминацията (много широко прилагана формула, която работи в повечето риалити шоута – от състезанията за таланти през тези за хора с наднормено тегло или дори за кандидат-съпруги); представят теми, които традиционно са смятани за табу, които шокират и провокират публиката („Странен секс“ – „Strange sex“, „Моята странна пристрастеност“ – „My strange addiction“, „Вещомания: погребани живи“ – „Hoarding: buried alive“) или проследяват конфронтацията между особени хора или общности и конвенционалния социум („Моите пет съпруги“ – „My five wives“, „Да напуснеш амишите“ – „Breaking Amish“).

Предшествениците на днешните риалити програми се появяват още през 40-те и 50-те („Кралица за един ден“ – „Queen for a day“ и „Скрита камера“ – „Candid camera“). Едно от първите риалити шоута в днешния смисъл на думата е „Американски спортист“ („American sportsman“) от 1965. А по повод на споменатата програма „Американско семейство“, оставила ярка следа в телевизионното наследство, антропологът Маргарет Миид⁵ прозорливо отбелязва: „Това е нова форма на изкуство... инновация, значима колкото появата на драмата и романа“.

⁵ Mead, Margaret; цитирана в статията „The Reality Principle; The rise and rise of a television genre“; Sanneh, Kelefa; <http://www.newyorker.com/magazine/2011/05/09/the-reality-principle>.

През 1989 Фох стартира сериала „Ченгета“ („Cops“), чийто стил на заснемане (с камера от ръка и неподправена визия) се превръща в стандарт за много от днешните риалити програми. Две години по-късно започва излъчването на холандската програма „Nummer 28“ – в нея за първи път се прилага формулата „непознати на едно място“, която по-късно ще залегне в хитовото шоу на MTV „Real World“ и в емблематичния формат „Big Brother“.

Някои стилистични похвати, въведени в „Nummer 28“ (музикални акценти, подчертаващи действието, и отделно записани „изповеди“ на участниците, показващи емоционалния градус), ще се превърнат в клише за този тип програми.

През 1997 стартира шведската програма „Експедиция Робинзон“ („Expedition Robinson“), която впоследствие ще бъде възпроизведена в десетки страни по света под името „Survivor“. С нея се налагат още два ключови за повечето риалити програми атрибута – състезанието и елиминацията.

До края на 90-те риалити програмите набират все повече популярност, за да се превърнат в абсолютен хегемон на телевизионния екран през първото десетилетие на новото хилядолетие. Те стават толкова експлоатиран продукт, че много телевизионни канали (между които трябва да отбележим международно известните и създадени като музикални канали MTV и VH1) променят програмната си схема и започват да излъчват изключително риалити шоуа.

Фактуални суб-жанрове

Фактуалният жанр предлага огромна палитра от модели (суб-жанрове), чието безкрайно разнообразие затруднява подреждането им в единна номенклатура.

Допълнително затруднение създава и фактът, че в сърцевината на тези модели обикновено стои някакъв доста семпъл и лесен за преповтаряне в различни условия принцип, например съревнование между таланти, спасяване на животни или търсене на перфектния дом, на сватбена рокля, на брачен партньор и т. н. Ако принципът се окаже успешен, той бързо се мултиплицира в десетки предавания със сходно съдържание, което скоро се налага дори като

самостоятелен суб-жанр. Примерите за това са безброй – от „Wedding television shows“ (програми, посветени на сватбата) през „Adventure reality“ (приключенски предавания) и „Food reality television series“ (телевизионни серии, посветени на храната и готвенето) – едва ли има смисъл да се изброяват всички „вариации по темата“.

Такава специализация в терминологията може да е акуратна, но е неприложима, ако трябва да се коментира като цяло феноменът на този съвременен тип телевизионна продукция. Освен това подобно раздробяване би довело само до изброяване (най-вероятно непълно) на десетки, а може би и на стотици програмни модели, но не би допринесло с нищо за разбирането на принципите, които стоят зад тях.

Поради това ще диференцирам и подреда суб-жанровете не по съдържание или по качество, а по ръководен механизъм:

- състезания – в тази категория поставям всички програми, в които има състезателен елемент – от Сървайвър до Х-Фактор;
- докусоуп – телевизионни поредици, проследяващи битието или професионалния живот на група реално съществуващи хора;
- исторически възстановки – риалити програми, в които съвременни хора са поставени в контролирана среда, представяща определена историческа епоха;
- авантюри – програми, които показват приключенията или пътешествията на водещия, ловни и риболовни предавания;
- личностна трансформация – програми, които разказват за личния път и промяната на героите при преодоляването на някакъв проблем – занемарен външен вид, свръхтегло, неумение да си намерят партньори;
- сюжети с животни – всички програми, в които участват животни – от предавания, посветени на приюти и зоологически градини, на ветеринарни лечебници, на зоо-спасители, на превъзпитанието на домашните животни и т.н. до скъпоструващите филми и поредици, посветени на дивата природа и дори докусоуп с животни (сериини сюжети, които проследяват живота им);
- шок и табу – програми, посветени на необичайни човешки състояния или поведенчески модели: истории за хора с редки заболявания

или с необичайни пристрастия и мании, както и програми, посветени на теми, третирани от преобладаващата част от обществото като табу.

- скрита камера;
- мистерии и загадки – програми, посветени на паранормални явления, загадки от древността, митични същества (Йети, вампири, върколаци), НЛО, странни обекти;
- разследвания – програми, в които камерата проследява криминални разследвания, потребителски оплаквания или дори прелюбодеяства;
- лайфстайл – широк набор от предавания, посветени на най-различни аспекти на битието; клипшоу – програми, базирани на аматорски видео материал;
- социален експеримент – програми, които изследват поведението и взаимоотношенията на хора, изкуствено поставени в нетипична за тях среда или ситуация (размяна на съпруги, „срещи на сляпо“, смяна на ролите или на социалното положение);
- научни поредици – научнопопулярни програми, посветени на теми от целия спектър на съвременните науки;
- архивни филми и програми – продукции, конструирани изцяло или предимно от архивни материали;
- документални филми и поредици – тук се включват всички видове и субжанрове на документалната продукция като образователните филми, биографиите, докуфикшна, докудрамата и т. н.

При класифицирането на субжанровете става видимо, че фактуалният жанр съдържателно се простира върху всевъзможни теми, което е гаранция, че всеки потенциален зрител би могъл да открие своята програма.

Като цяло (с изключение на научнопопулярните и някои документални продукции) повечето програми от жанра привличат аудиторията не толкова с факти и обективна информация, колкото със силни първични емоции. Те карат зрителите да се отъждествяват с „реалните“ хора от екрана като им показват интересни и екзотични места, храни, домове; като ги правят свидетели на интимни тайни или като им дават възможност да мечтаят за бляскавия и щастлив живот на известните и богатите.

В много случаи риалити програмите задоволяват и някои не особено „възвишени“ страсти като воайорство, злорадство, презрение и чувство за превъзходство, а понякога дори и жестокост (особено при често пъти унижителните сцени на елиминация или критики към участниците в риалити-състезанията). Някои от тези продукции могат да се приемат като достоен съвременен и „цивилизован“ заместник на гладиаторските борби, публичните екзекуции и панаирджийските представления с изроди.

Подобно виждане се подкрепя и от Ричард Килборн⁶: „Главната цел на много от риалити програмите е по-скоро развлечението, отколкото просвещението. Въпреки твърденията на някои от продуцентите на тези програми, че дадени формати представляват ценност като социален експеримент, като цяло тези продукции имат най-вече чисто развлекателна стойност“.

Телевизионните продуценти изобщо не се свенят или колебаят да играят на тези струни, докато това им носи високи рейтинги и гарантирани печалби.

Бумът на фактуалния жанр е обусловен не само от високата популярност сред аудиторията, но и от множество разнообразни други фактори – технологични, икономически, социални, културни и т. н. Някои изследователи като Чарли Брукър⁷ акцентират върху факта, че в телевизионното производство през 90-те (когато започва възходът на фактуалния жанр) масово навлиза компютърният нелинеен монтаж, което позволява бърза и лесна обработка на десетки часове заснето видео – наистина необходимо условие за развитието на риалити програмите, тъй като документалното наблюдение на действителността без предварителен сценарий генерира внушително количество суров материал.

Това обаче нямаше да е толкова важно, ако телевизионните продуценти не бяха съзрели в риалити програмите евтина алтернатива на игралната продукция – през 90-те в САЩ едно-

⁶ Kilborn, Richard (2003) *Staging the Real: Factual TV Programming in the Age of Big Brother*, Manchester: Manchester University Press.

⁷ Charlie Brooker's *Screenwipe* – Reality TV Editing; <https://www.youtube.com/watch?v=BBwepkVurCl>.

часов епизод риалити програма струва средно около 500 000 долара или само половината от цената на игрална продукция със същото времетраене (според John Dempsey⁸). Риалити програмите са не само по-евтини за производство – заради зрителския интерес те носят и добра печалба – важен обрат за продуцентите, които в края на 80-те често излизат на загуба при производството на телевизионна драма.

Проведената през този период дерегулация и маркетингизация на медийната индустрия в развитите държави от Европа, Америка и Австралия, както и технологичният прогрес на телекомуникациите, компютрите и медиите, изострят критично конкуренцията между телевизионните канали (ефирни, сателитни, кабелни). Телевизии като CNN налагат стандарта за 24 часово излъчване и това поражда остра необходимост от ново съдържание, което да попълни нарастания обем време в телевизионния график.

Икономическият успех на риалити програмите ги прави важно оръжие в тази борба и предизвиква продуцентите да търсят нови и нови варианти на формулите с доказана ефективност. Не бива да подценяваме и въздействието, което цивилизационният и антропологичният контекст в този период оказва върху развитието на фактуалния жанр. Макар на пръв поглед да изглежда парадоксално, глобализацията и неограничените технически възможности за комуникация на съвременния свят не доведоха до подобряване на качеството и дълбочината на общуването, дори напротив – алиенацията се превърна в доминираща характеристика на днешните цивилизовани общества.

Много съвременни изследвания показват, че индивиди, страдащи от социална изолация, използват телевизията, за да създадат така наречените „парасоциални“ връзки с персонажите от любимите си предавания, като по този начин притъпяват усещането си за самота и обществена депривация.

В епохата, в която се роди виртуалният домашен любимец „Тамагочи“ (а после и много по-усъвършенстваната идея за цели виртуални светове като „Second life“), в която интернет завладя живота ни, а социалните мрежи за мно-

го хора станаха заместител на истинския социален живот, риалити програмите се превърнаха в „новата реалност“ или дори в „по-добрата“ и „по-интересна“ реалност (подобни претенции имат и много други съвременни продукти, чиито реклами твърдят, че те са „повече“ от това, което са – „повече от телевизия“, „повече от крем за лице“, „повече от шоколад“...).

Според Анет Хил една от причините за бума на риалити програмите на телевизионния пазар е, че те са особено привлекателни за младата публика (най-желаната аудитория за рекламодателите): „В САЩ, риалити форматите и състезанията за таланти са особено популярни сред младите хора, чийто телевизионен опит и преживявания са свързани най-вече именно с риалити шоутата“, т. е. вече е „отгледано“ поколение телевизионни зрители, за които „риалити телевизията“ е „телевизията“.

Според национално проучване, проведено през 2000 година във Великобритания⁹, Биг Брадър има два пъти повече зрители сред аудиторията на възраст между 16 и 34 години, отколкото сред по-възрастните. Картината се допълва от данните, че зрителите с по-високи приходи, по-добро образование и достъп до интернет са по-вероятната публика на програмата от тези с ниски приходи и образование и без достъп до интернет.

Що се отнася до продуцентите, те обикват фактуалния жанр и в частност риалити програмите, защото освен високите рейтинги, неизчерпаемите теми и високата възвръщаемост на вложените средства риалити шоутата лесно подлежат на форматиране. След като веднъж бъде открита някаква щастлива формула, тя може да бъде разписана до последния детайл (обикновено в библиите на форматите е описано наистина всичко – от профила на участниците до начина на снимане и монтаж) и успешно прилагана отново и отново в различни телевизионни и национални среди, с леки модификации, наложени от местните аудиторни нагласи. Този мултипликационен ефект носи на създателите на съответните програми внушителни допълнителни приходи и им открива целия свят като потенциален пазар.

⁸ Dempsey, John; (1991) 'Hot Genre Gluts TV Market', Variety, 3 June.

⁹ Виж ¹.

Днес вероятно има стотици канали по целия свят, които излъчват изцяло фактуална програма. Понастоящем само в листата на Virgin Media те са 46. Това показва, че апогейт на жанра все още не е отминал. Доста от легендарните риалити формати като „Survivor“ продължават да се излъчват в различни страни по целия свят. Прави впечатление обаче, че новите програми, които се появяват на екран, не достигат успеха на своите събратя само отпреди десетилетие. По повод на регистрирания спад в рейтингите на този тип продукция Лара Спотс (мениджър в телевизионната мрежа Bravo) отбелязва: „Всяка година броят на премиерните шоута нараства експоненциално, докато броят на тези, които стават хитове, намалява експоненциално“. Това става причина за завръщане на продуцентския интерес към телевизионната драма и сценарните програми за сметка на риалити продукциите. Оказва се, че привидно неизчер-

паемият океан от сюжети на безсценарните програми започва да попресъхва.

Но ето какво четем в статия на Джеймс Хибърд в „Entertainment weekly“ (октомври 2014): „Не си правете грешни изводи. Риалити телевизията няма да изчезне. В ранните ѝ дни репортерите задаваха до втръсване един и същ въпрос „Дали риалити телевизията е просто мода?“. Не – не е просто мода. И не е умираща или мъртва. Просто има известно износване на концепцията и нужда от появата на наистина оригинален формат, който да разчупи клишето, а не да се окаже поредната вариация на нещо, което вече сме гледали“.

Преди да правим каквито и да е предвиждания за бъдещето на фактуалния жанр, нека не забравяме, че той не се изчерпва с риалити телевизията и със сигурност притежава достатъчно гъвкавост и потенциал за промяна, за да отговори на съвременните предизвикателства. ■

БЕРЛИНАЛЕ 2018

Човешкото общежитие – буквално и преносно



■ Людмила Дякова

► Определено може да се каже, че Берлинският филмов фестивал е най-мощният по посещаемост в Европа. Тазгодишното 68 издание на Берлинале категорично го потвърди с приходите от продадени билети на стойност около половин милион евро. Практика е в последния ден на фестивала в Берлинале Паласт да се прожектират за зрителите избрани филми от конкурсната програма. Тази година се случи нещо още по-радикално. Филмите от различни конкурсни програми се показваха едновременно с официалните прожекции и в още няколко големи кина. Така Берлинале преодоля бариерата на фестивална херметичност и отвори врати за широката публика. Какво по-демократично от това за един фестивал, който отстоява широките си хоризонти както с дванадесетте си конкурсни програми, така и с включените в тях филми и участници от всички региони на света. Напоследък доста се критикува изборът на селекционерите, самата аз съм негодувала срещу филми, които нямат място в конкурса, но от деветнадесет филма, колкото бяха тази година, едва ли може да се очаква всичките да

са класа. Все пак не мога да не спомена разочарованието си от такъв режисьор като Гюс ван Сант и филма му „Don't Worry, He Won't Get Far on Foot“. Въпреки великолепното изпълнение на Хоакин Финикс в ролята на парализирания, алкохолизиран, но изключително талантлив карикатурист Джон Калахан, филмът си остава скучен и безличен.

Затова пък трайният интерес на Берлинале към анимационното кино – сега какво ли в киното не е анимация, дори най-автентичният вид – документалният филм – често е хибрид, без това ни най-малко да променя неговата значимост като документ. Но мисълта ми беше за изключителния филм на Уес Андерсън „Кучешки остров“, който се възприема с невероятно вълнение и емоция. Няма да описвам сложната анимационна техника, но самата атмосфера, изключителната визия, богатството на характерите са по-внушителни и въздействащи от редица шедеври на игралното кино. През 2014 година за филма си „Гранд хотел „Будапеща“ Уес Андерсън получи Специалната награда на журито, а сега блестящата му анимация бе удостое-

на със Сребърна мечка за режисура. Заигравка на програматорите беше, че този филм откри фестивала, и то в годината на Жълтото куче по китайския хороскоп. Наистина филмът искри от чувство за хумор, типично за режисьора, но е и тъжна сага за това да бъдеш такъв, какъвто си и какъвто искаш да бъдеш. Филм за тоталитаризъм, за дискриминация, за приятелство и любов. Диктаторът на Megasaki City фаворизира котките и ненавижда кучета. Заповедта му е безапелационна: всички кучета да бъдат изселени на Острова на боклуците, което ги обрича на сигурна смърт. Но тук става дума и за сила на характера, за непредвидимостта на човешките „кучешки“ възможности в борбата за оцеляване. С помощта на малкия, но верен приятел Атари кучешкото общество е спасено, злото е наказано и филмът завършва с хепиенд. Както се казва, всяка прилика с реални лица и събития е случайна в тази грандиозна метафора за човешкото общежитие и битие.

В тази посока на осмисляне реалиите на би-

тието и трепетите на душевността внимание заслужава немският филм „Между редовете“ или „По пътеките“ – режисьор Томас Стубер, в който човешкото „общежитие“ е ситуирано в голям супермаркет, където героите работят. Филмът е решен в няколко новели по името на персонажите, обединени от главния герой Кристиан. Всеки от тях има своята история, но всъщност истинският живот за тези обикновени хора е в супермаркета. Там се градят доверие, симпатия, солидарност. Пораждат се приятелства. Възниква любов. Всички се усещат като едно семейство. А навън реалността ги обрича на потискаща самотност, униние, дори самоубийство.

Много добре е доловена атмосферата на „светското общежитие“ в руския филм „Довлатов“. Той ни връща в началото на 70-те години на миналия век в Ленинград – брежневската епоха на застой и стагнация. Време на шумни лозунги и грандиозна пропаганда, когато мислещите хора, интелектуалният елит в Съвет-



„Кучешки остров“ – САЩ, Япония – режисьор Уес Андерсън

ската страна, намират свой път на съпротива срещу статуквото. В претъпкани комуналки се спори за изкуство, слуша се джаз, пие се водка, четат се произведения, които официозните издания никога няма да публикуват, но по този начин хората се съхраняват като личности и успяват да запазят таланта и достойнството си. Филмът на Алексей Герман Младши бе отличен с наградата на вестник „Берлинер морген пост“, а художничката Елена Окопная получи Наградата за сценография и костюми, и е колкото разказ за младия писател Сергей Довлатов, толкова и събирателен образ на цяла генерация руски интелектуалци, принудени в онази епоха да живеят двойствен живот.

В артистичния елит от киното и шоу бизнеса или в „кинаджийското общежитие“ се вглежда по особено ексцентричен, макабрен начин иранският филм „Pig“ – „Прасе“, или, за да бъде още по-зловещо, „Свиня“, на режисьора Мани Хагиги, когото за филма му „Драконът пристига“ от Берлинале 2016 нарекох иранския Тарантино. С

новия си филм той затвърди това определение, представяйки абсурдна черна комедия, в която видни творци са убивани и им е поставяно клеймо „Свиня“. Логично е зрителят да съзре аналогии с „черния списък“ от имена на кинематографисти в Иран, които са преследвани от властта и им е забранено да работят, но режисьорът, който е и изпълнител на главната роля, отрича тази връзка и споделя, че филмът му е криминална комедия на абсурда и е по-скоро референция към доминиращата роля на индустрията във филмовия процес и на влиянието на социалните медии върху личното пространство на творците, некоректно и преднамерено атакувани и обругавани от масовото настроение. Да, ако не се познават реалиите, може да се приеме, че тази турбоментна, мрачна комедия е енигматичен психологически портрет на артиста и неговата душа, но моята асоциацията е друга.

Интимното общежитие на дългогодишна двойка жени изследва дебютният филм на Марсело



„Pig/Прасе“ – Иран, режисьор Мани Хагиги

Мартинеси „Наследничките“ – Парагвай. Героините са жени от парагвайския елит, но са разорени и едната попада в затвора за дългове. Другата остава в херметичния, затворен свят на тяхното жилище, но е принудена да продава мебели и вещи, за да се справя със ситуацията, да преодолее изолираността си и да приеме предизвикателствата на реалния живот. Актрисата Ана Брун великолепно пресъздава метаморфозите в развитието на своята героиня и бе удостоена със Сребърна мечка за най-добра актриса.

Тазгодишното Берлинале не подмина и горещата, и зловеща тема за тероризма в общежитието на съвременния свят. „7 дни в Ентебе“ на Хосе Падиля се връща към събитията от 26 юни 1976 година, когато четирима терористи отвличат самолет на Ер Франс с полет от Тел Авив до Париж. Филмът е повече политически, но не му липсват и задълбочени наблюдения върху поведението на заложниците, машинациите с цел лични облаги на угандийския диктатор Иди Амин, психологията на самите терористи. Двама от тях са млади германци – момче и момиче

от ултралява екстремистка революционна група. За тях революцията е красива утопия, но в реалността се сблъскват със смърт и насилие, с икономически и политически пазарлъци, за да достигнат малко преди смъртта си до прозрението колко нечовешка, безсмислена и погрешна е била тяхната позиция.

Другият филм на тази тема „Ютъоя – 22 юли“ – Норвегия на Ерик Попе, също е по разтърсващ действителен случай, когато крайно десният екстремист Андреш Брейвик, след като взривява кола в центъра на Осло, преоблечен с полицейска униформа атакува младежки летен лагер на остров Ютъоя и убива 69 човека. Филмът е точно седемдесет и две минути, колкото е продължила и безумната атака, и е „видян“ през погледа на главната героиня, деветнадесетгодишната Кайа, която е на острова със своята по-малка сестра. Атмосферата е пропита със страх, ужас и смърт, които сковават и зрителските сетива и предизвикват пълна идентификация с героинята, която, търсейки сестра си, помага на други младежи да оцелеят, бори се



„Ютъоя – 22 юли“ – Норвегия – режисьор Ерик Попе

за собствения си живот, сблъсква се със смъртта и накрая самата тя е покосена. Пестелив, потресащ филм, въздействащ като документален, носител на Наградата на ФИПРЕССИ.

На другия полюс като претенция, маниерност и безпомощност е немският филм „Моят брат Роберт е идиот“. Идиотска е и цялата концепция на режисьора да разкаже за брат и сестра, които живеят наред полето – още едно, макар и странно обществено. Двамата скучаят, бистрят Хайдегер и смисъла на времето, неистово се привличат един друг, което избива и в агресия. Incest-ът е предвидим от самото начало, но незнайно защо в своята еуфория двамата убиват собственика на близката бензиностанция и необезпокоявани, продължават своя път. Накъде повече от това?

Доста по-смислен и добре направен е мексиканският филм „Музей“ на Алфонсо Руизплациос. Той и Мануел Алкала са съсценаристи и получиха наградата за най-добър сценарий. Наистина здраво пипнат филм, в който двама интелигентни младежи – студенти са обсебени

от идеята да откраднат безценни артефакти от Националния археологически музей в Мексико. Перфектният обир е осъществен в Коледната нощ, но когато адреналинът спада, момчетата осъзнават собствената си безразсъдност, разкайват се и признават кражбата пред родителите си. Единият се връща в музея, за да върне откраднатите предмети, където го арестуват, но той не издава приятеля си. Поучителен филм, в който млади хора не знаят в какво да вложат интелекта и предприемчивостта си.

Френският филм „Молитвата“ – режисьор Седрик Кан, също е за млади хора, наркозависими, чийто последен ход за спасение е комуна, организирана от католически свещеник – не много типично обществено, но затова пък убежище. Главният герой е егоцентрик – агресивен, самонадеян, необуздан и непримирим. За изпълнението си актьорът Антони Байон получи Сребърна мечка за най-добър актьор. Постепенно тежката физическа работа, досегът с природата, сблъсъкът със смъртта, преоткриването на Бога променят героя. Той дори стига

„Музей“ – Мексико – режисьор Алфонсо Руизплациос



до прозрение да се посвети на Бог, но срещата с любовта го разколебава и младежът поема по новия си път, пречистен и променен.

Докато полският филм „Лице“ на Малгожата Шумовска – Специалната награда на журито – е по-скоро сатира на католицизма. „Общежитието“ на главния герой Яцек е в дълбоката полска провинция – млад, силен, отявлен хевиметъл и плейбой на селото, той се чувства прекрасно, докато един ден не претърпява инцидент. Пада от скелето на строящата се мегаломанска статуя на Исус, която да засенчи тази в Рио де Жанейро. Независимо от множеството операции, заради които става медийна звезда, той е обезобразен и осакатен. Всички се отдръпват от него, презират го, подиграват му се, изоставят го: майка му, църквата... и той напуска селото, поемайки незнайно накъде, а на финала при откриване на монумента се оказва, че Исус е обърнал гръб на селото. Каква по-изобличителна сатира за лицемерието на църквата. Човешките недъзи най-общо са в основата на радикалния, болезнен, провокативен и алтер-

нативен филм „Не ме докосвай“ – Румъния на Адина Пинтилие, носител на Златна мечка и на Наградата за дебют. За наша чест копродуцент от България е Мартичка Божилова и нейният екип, а актрисата Ирмена Чичикова е във втората водеща роля. Наистина можем да се гордеем с приноса на колегите в този абсолютно неординерен филм. Още докато го гледах, бях наясно, че това е „Златната мечка“, въпреки че имаше моменти, когато свеждах поглед от екрана, толкова драстични за възприемане бях някои епизоди. Младата режисьорка разглежда до крайност табуто върху човешките недъзи – физически и психически, и повежда провокативен диалог за себепознаването, себеприемането в проекциите на сексуалното. Еротиката, сексът са своеобразен модел за терапия в този почти документален и изключително арт филм. Главната героиня е петдесетгодишна жена, която има фобия от всякакво докосване и задоволява сексуалните си инстинкти като воайор. Неин антипод е красивата Ирмена Чичикова, която е готова на всичко в името на

„Не ме докосвай“ – Румъния, Германия, Чехия, България, Франция – режисьор Адина Пинтилие



своята сексуалност. Психиатрична клиника – не толкова типично човешко общежитие – събира необичайните герои, между които и мъж с атрофирани мускули, който се гордее със своята сексуалност и участва в акт с неимоверно едърата си приятелка в еротичен уоркшоп. Транс-сексуален мъж, който също е обсебен от своите фобии и възжеления. Маниак с пронизващ поглед. Все странни птици, объркани и раними, които режисьорката анкетира през преграда, като по този начин не спестява и собствената си уязвимост. Определено труден за гледане филм, който освен директния въпрос за сексуалността поставя, макар и по-приглушено и дискретно, друг изключително важен въпрос. Готови ли сме да приемем другостта? Да приемем като равнопоставени различните от нас, независимо от физическите и психическите им недъзи, да не извърщаме поглед от тях? Това, мисля си, е истинското послание на този важен филм.

И, разбира се, най-красивият, най-добър, изчистен, лаконичен, довеждащ до нирвана

филм „Ага“ на Милко Лазаров, показан извън конкурса в последния фестивален ден. Суперлативи за филма споделиха и повечето чуждестранни колеги, с които разговарях след проекцията. Всички бяха единодушни, че няма толкова смислен, обобщаващ, въздействащ и добре заснет филм. Когато Милко Лазаров хвърли предизвикателството, че ще снима в далечния север версия на „Нанук“, не знаех какво да очаквам, въпреки че за мен „Отчуждение“ е един от най-стойностните съвременни български филми, въпреки че е хладен и „отчужден“. Докато „Ага“ е топъл, затрогващ, обичащ филм, колкото и необичайно да изглежда това на фона на сияйната белота на Севера. Нанук и неговата жена Седна живеят със своето куче в юрта от кожи – още по-необичайно общежитие, познато от далечното минало, а може би и от бъдещето, когато човекът ще бъде върнат в своя първичен свят. Той ловува, тя плете, готви, кърпи мрежи и лекува с билки незавяхваща рана. Почти не говорят, но в погледите им се чете такава дълбока привързаност, такава

„Ага“ – България, Франция, Германия – режисьор Милко Лазаров



обич, че когато той я моли да му попее, нейната монотонна, затрогваща песен направо ме разрида. Но в тяхната хармония се долавя много тъга. Дъщеря им Ага ги е напуснала и работи в диамантената мина в града. Бащата не може да ѝ прости, но когато Седна умира, той поема нелекия път към дъщеря си. Убитият от небрежния шофьор елен, огромният кратер около мината, безличните бетонни постройки подсказват предстоящия крах на „цивилизаци-

ята“, но стичащата се сълза по лицето на Ага, може би не е само за изгубената майка, а някакъв знак на просветление. Може би не всичко е загубено.

Позволих си краткия преразказ с пълното съзнание, че думите ми не могат да илюстрират и частица от прелестта на този така минималистичен, толкова философски и толкова поетичен и красив филм.



ЛЕТОПИС

ВЕНЕЦ ДИМИТРОВ

Постигнал съм това,
към което съм се стремил

■ приложение



Доайенът на операторското изкуство Венец Димитров през 2017 година навърши 80 години. Той е оператор-постановчик на двадесет и три игрални филма, между които „Игрек 17“, „Преброяване на дивите зайци“, „Сватбите на Йоан Асен“, „Циклопът“, „Борис I“; телевизионните сериали „Селцето“, „Пътят към София“. Носител е на десетки наши и международни награди.

Професор Венец Димитров вече четиридесет и четири години преподава операторско майсторство в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.

Автор е на книгите: „ПРОЛЕМИ НА ОПЕРАТОРСКОТО ТВОРЧЕСТВО“, биографичната изповед „ЖИВОТ С ВКУС НА КИНО“ и автентични спомени под заглавие „МИСЛИ БЕЗ СМИСЪЛ“.

В рубриката „Летопис“ публикуваме фрагменти от биографичната му книга „ЖИВОТ С ВКУС НА КИНО“.

* * *

Роден съм в град София, в ден двадесет и четвърти от месец юни, хиляда деветстотин тридесет и седма година след Христа, 4635 от китайската година на Бивола и 7445 г. от Сътворението на света.

Родителите ми бяха актьори, но освен театралност и призвание в актьорското поприще носеха в себе си голяма доза свободолюбие, бохемска нотка и авантюризъм. Майка ми Анета Николова-Димитрова (по баща Анна Ян Скопцова) е родена в Прага през 1898 година, а нейният род е разпръснат по цяла Европа. Баща ѝ е дърводелец-моделер и в началото на 1913 година е поканен в София, за да работи върху мебелировката и ламперията на царския дворец. След неговата внезапна кончина Анета е изпратена в женски манастир. Скоро избягва от обителта и осемнадесетгодишна се присъединява към пътуваща театрална трупа и четиридесет и пет години е на театралната сцена. Баща ми Васил Димитров е роден през 1901 година в село Мокрене – Костурско, Гръцка Македония. Баща му е търговец на жито и търгува с Александрия – Египет. Премества се във Варна с петте си

деца и отваря няколко фурни. Най-големият син Васил едва петнадесетгодишен избягва от работата във фурните и става докер на пристанището. Съдбата му се променя, когато там го намират хора от пътуващ театър и го наемат да работи по декорите. След две години замества болен актьор и оттам започва своята театрална кариера, която за съжаление приключва твърде рано – умира през 1955 година на 54 годишна възраст.

* * *

С безмилостния ход на времето всеки човек осъзнава мястото си в живота, своите слабости и постижения. За хората на изкуството единственият крайъгълен камък, с който могат да се съизмерват, е това, което оставят като творчество.

Израствайки в среда на артисти, развитието ми бе подчинено на живот, свързан със сцената, преклонението пред родителите ми и техните сценични превъплъщения, духът на изкуството и ежедневните контакти с десетки актьори. Без да осъзнавам, тази атмосфера постепенно проникваше и в мен. С годините на израстване постепенно обаянието на театъра отстъпи пред феномена фотография. Хобито си да снимам реализирах със стария фотоапарат Войглантер. Неповторимо бе странното чувство, че това, към което отправям обектива, добива своя плът. Фотографията ме доведе и до повратен момент в развитието ми. Заснех първите си кадри с любителска кинокамера и това реши по-нататъшната ми съдба. Вълшебството на екрана ми създаде ново чувство за реалност – тази на светлината и сенките. Това бе КИНО! Винаги съм имал чувството, че съм израснал с него, че е част от живота ми. Може би в началото съм бил завладян само от външната магия на екрана, от приключенията и съдбите на целулоидните герои, за които мечтаех в сянката в салона. Киното бе и първата ми конфронтация с театъра, но „седмото изкуство“ надделя над Мелпомена... Убедих се, че отношението към една професия се ражда спонтанно, но овладяването ѝ от човека е дълъг и сложен процес. Не

мога да определя кога точно реших да се занимавам със снимане на филми, но след първите ми любителски кинокадри бях твърдо убеден, че това е моето бъдеще. Постепенно започнах да изграждам представите си за сюжет, режисура, музика, актьорска игра. Започнах да ги подреждам в съзнанието си и да ги оценявам в зависимост от впечатлението, което са оставили върху мен, докато осъзнах и присъствието на обединителния фактор – изображението. Именно то бе разковничето на моето решение – определих го като своя любов и съдба.

След задължителната военна служба, (редник в хора на ГУСВ – Ансамбъла за трудова повинност – втори тенор), постъпих на работа в Студия за игрални филми. Бях помощник-оператор във филмите „Малката“, „Случаен концерт“ и асистент в „Нощта срещу 13“ и „Калоян“. През пролетта на 1961 се явих на обявления конкурс за кандидати за следване в чужбина на операторско майсторство. Сред членовете на комисията бяха Бончо Карастоянов и Захари Жандов. Представих се прилично и издържах изпита, като предпочетох да следвам на собствени разноски в Чехословакия, вместо на държавни в Москва. В избора ми нямаше нищо политическо. Майка ми бе родена в Чехия (и с тогавашната си пенсия на заслужил артист можеше спокойно да ме издържа), а в Прага имах роднини и притежавах известни познания на езика.

* * *

Приемането ми в Академията в Прага бе условно, защото кандидатите трябваше в продължение на шест месеца да изучават език и специфична за специалността терминология. В тези център освен изучаването на езика получихме и основни уроци по поведение, характерни за традициите и бита на тази страна, които се различаваха от тези в България. Изпитът бе в ранната есен на 1962 година. Приехани четиринадесет човека – двама от България. (Според архивите на ФАМУ, от създаването на специалността „филмово операторство“ аз бях петият българин, следващ тази дисциплина).

Преподавателите бяха от световна величина и преподаваха по целия свят. Мой художествен и курсов ръководител бе професор Ян Шмок – теоретик, автор на изследвания и изобретения в областта на фотографията. Имах уникален шанс, че по време на следването си успоредно с операторското майсторство овладявах потоци с необходима информация и запознаване с всички жанрове в изкуството, литературата, живописата. Имах преки контакти с много филмови творци. Амбицирах се и семестриално преминах и през режисурата. Новата за мен атмосфера и лични контакти ме изправиха пред сериозен факт, за който не бях помислил – една вековна култура, със съвършено различни взаимоотношения, начин на възприемане на света, бит. На възраст бях с четири-пет години по-голям от състудентите ми, с изградено самочувствие на знаещ и можещ. Да, но още при първите фотоупражнения получих комплекс от незначителните ми резултати. Това, което у нас се приемаше и смятах за съвършено, тук видях, че не става за нищо. Липсваше това, което другите носеха в себе си и показваха в творчеството си – вкус, естетика, начин на мислене. Това за мен бе стрес и получих усещане, че не съм в състояние да се справя със строгите изисквания. За да не се изложя безвъзвратно, на следващата среща при представяне на новите задачи си наложих усилието да направя това, което би ме представило в друга светлина – заснех над 3000 негатива, за да подбера 20 прилични фотографии. А ставаше въпрос все още за фотографии, а филмите? Накрая на първата година сериозното ми отношение към изискванията доведе до необходимия резултат. Спечелих награди от няколко международни студентски фотоизложби, а две от филмовите ми упражнения бяха обявени между най-добрите като киноизображение. След завършване на втори курс се проведеха традиционните за ФАМУ, тъй наречените „изпити за талант“ в присъствието на академична комисия и представители на филмовото и телевизионно производство в Прага. След изпита бях поканен на работа в Студията за документално и новинарско кино, а след третата си учебна година постъпих на

стаж във филмова студия „Барандов“ като асистент в игрални продукции. Практиката ми даде възможност да се откажа от средствата, които получавах от майка ми, и преминах на самоиздръжка. Изключително важен момент по време на студентството, който повдигна моето самочувствие, бе поканата през 1967 от страна на гостуващи в Академията белгийски студенти аз да заснема филма, който те подготвяха за една от Белгийските телевизии. Работихме близо две седмици. За по-голям авторитет лично поканих Милош Форман да участва в епизодите като гид на действието. Филмът се наричаше „Стоте златни кули на Прага“, а част от текста бе на самия Форман. За съжаление самите чехи не обърнаха внимание на копието, което моите белгийски колеги им подариха. Причината бе в посланието на филма и символиката на един от текстовете: „...под блестящите златни кули на древна Прага днес в калта са свели глави обикновените хора и загледани в краката си, не виждат красотата“.

Последните години на моето следване във ФАМУ (Филмова академия за изящни изкуства) съвпаднаха с историческите събития от 1968 година. „Духът на Пражката пролет“ в Чехословакия се чувстваше навсякъде, а в столицата Прага – по един много по-силен, емоционален и категоричен начин. Без да вниквам дълбоко в проблемите на страната, предимно бях вперил очи в екрана и в това, с което се занимавах, не пропусках ежедневните информации за чувствителните промени. Особената атмосфера не можеше да ни остави безразлични. Всеки ден започваше с ново събитие. На 5-ти януари начело на ЧКП застана Александър Дубчек. Въведена бе новата икономическа реформа и за президент бе избран генерал Лудвиг Свобода – един от репресираните през 50-те години. Състави се ново правителство, избран бе нов председател на Народното събрание. Основа се Клуб на ангажираните безпартийни. Започна да излиза забраненият седмичник на Съюза на чехословашките писатели. Прекратен бе наказателният процес срещу участници в Страховската студентска демонстрация, отменен бе Правилникът за привилегирован прием във вис-

шето образование. Премахнат бе монополът на ЧСМ – чехословашкия комсомол и се създадоха независими студентски съвети. Започна възродителен процес, наречен от световната общественост Пражка пролет. Очертаха се ясно контурите на радикална демократизация по посока на нова система – социализъм с човешко лице. Отбелязвам атмосферата на времето, защото то бе фонът, на който се развиваше моето следване. Доброто ми познание на езика и контактите с десетки чешки кинематографисти ми дадоха възможност да бъда по-близо до техните проблеми. Станах приятел с редица творци, с които се срещаме често в клуба на поезията „Виола“. Между тях бяха режисьорът Ярослав Гилар, драматургът на театър „На забрадли“ Ян Хавел, сценографката Естер Крумбахова, певецът-бард Карел Крил – наречен „сълзата на Пражката пролет“, множество актьори. Това бяха личности, които на 27 юни сложиха подписите си под манифеста „Две хиляди думи“ – обръщение на чешките интелектуалци към народа и конкретна програма за пълна демократизация, чието съдържание постави началото на сериозни вълнения в обществото.

Дипломирах се на 22 март 1968. На тържествената церемония Ректорът на Академията професор А.М.Броусил заяви: „...не мислете, че сме Ви учили да правите кино, ние искахме да се научите да мислите чрез изкуството!“ Веднага след дипломирането ми ме приеха отново във Филмова студия „Барандов“, където бях на работа по време на следването си. По щастливо за мен стечение на обстоятелствата по това време бе подписан договор за съвместна българо-чехословашка филмова продукция „Езоп“ с режисьор Рангел Вълчанов по сценарий на великолепия майстор на словото Анжел Вагенщайн. Оператор бе словакът Андрей Барла, а аз бях поканен от него за втори оператор. Първите снимки се осъществиха в България край Калиакра. Този нов сериозен етап от живота ми ме изправи пред реалните и сложни проблеми на филмовия професионализъм, на прецизност в отношенията, на безапелационно изпълнение на задълженията.

21 август 1968 година. Преди обяд научихме

новината, която шокира всеки нормално мислещ човек. През изминалата нощ на летището в Прага руски самолети са извършили въздушен десант и армейски части от пет социалистически страни са пресекли границите на ЧССР и са навлезли в нейна територия. Това са 300000 войници, 6000 танка и 1000 самолета. Мотивът е „Оказване на военна помощ на чехословашкия народ срещу контрареволуционните сили в страната“. Шокът бе голям и за българи, и за чехи. Видях сълзи в очите на Рангел, Калоянчев, Доротей, Джоко Росич... Спряхме всякаква работа. Чехословашкият екип започна действия чрез посолството си за незабавно отпътуване. Изчакайки, снимахме още няколко дни необходимите екстериорни фрагменти и на 12 септември целият екип от чешка страна заедно с мен и съпругата ми отлетяхме за Прага. Снимките на филма продължиха през втората половина на октомври в ателиетата на киностудия „Барандов“. Атмосферата, която чехите създадоха по време на работа, бе изключително коректна и приятелска. Въпреки необективната и тенденциозна официална пропаганда от българска страна, нито един от чешките колеги, от техническия състав и актьорите, не промени личното си колегиално отношение към нас. Събитията оказаха и пряка роля върху моя живот. Преминах през събитие, за което не се знаеше у нас дълги години. Поканен бях от бивши мои състуденти да участвам при снимането на актуални събития в окупираната столица. Аргументите им бяха от една страна чешкият ми произход, доверие в приятелството с тях и моето отношение към събитията и страната, и от друга – че българският ми паспорт ще е гаранция пред руските патрули в случай на проверка. Съгласих се! Снимах две седмици по около два часа на ден, като заснетата лента беше изнасяна с помощта на неизвестни за мен лица за Лондон. Пред обектива ми бяха танковете, изронената фасада от картечни изстрели на Пражкия музей на Вацлавския площад, скандиранията и протестните песни на млади хора пред сградата на радиото, площадите и улиците, смутените от реакциите на хората руски войници...

PS. Държавна сигурност в НР България се добрира до сведения, че по време на Дубчекова Чехословакия „Венец Димитров заедно с оператори – чехи е заснемал документални филми за войските от Варшавския договор, които впоследствие били укрити. В тях било отразено отрицателното отношение на чехите към нашите войски. Той се е възмущавал от действията на българските войници. Въпреки че е член на БКП, той се отнася доста иронично към някои мероприятия на Партията. Работи се за по-пълното изясняване на дейността му с оглед вземане на отношение“.

Източник: МВР-Управление VI-ДС, вх.№9152 от 23 ноември 1973 г.

Относно: „Някои прояви сред художествената интелигенция“.

Тази информация е повод на ДС в течение на години да пусне свои хора да проследяват и контролират моите прояви до **„изясняване на дейността му с оглед вземане на отношение“**. Необходимо допълнение: Част от изложените факти са публикувани във вестник „Демокрация“, бр.26/17 юни 2006 в поредицата „Архивите на Държавна сигурност“. До деня на официалната публикация за случая, свързан с „моите прояви“, никой от семейството ми, близки или хора от приятелското ми обкръжение не знаеха за моята дейност, свързана със снимането на събитията! Разбраха на 17.06.2006 година.

Основните творци при създаването на игралния филм са сценаристът, режисьорът и операторът. Идеите на автора се интерпретират от вижданията, културата и таланта на режисьора. Операторът има мисията всичко това да стигне до зрителя. Съществуват различни виждания относно принципите на взаимната работа между режисьор и оператор. В някои случаи се оформят постоянни тандеми, при други режисьорът предпочита „смяна на визията“ като работи с различни оператори. И в двата случая единственото главно нещо е постигането на взаимно разбиране и старанието на филмовия оператор да пресъздаде чрез образа вижданията на режисьора и идеите на автора-сценарист. Ставайки мост между зрител и филм,

само тогава може да се каже, че той изпълнява успешно своята мисия.

Дебютът ми в игралното кино бе в Чехословакия през зимата на 1968 година с игралната продукция „Последното нещо“ на режисьора Ярослав Гилар по романа на словакия писател Леополд Лахола. Филмът бе продукция на ТВ Кошице. Независимо от актуалността си и въздействието, което носеше темата, сложната и неизяснена политическа обстановка принуди телевизията да приеме филма... и да го приеме без излъчване. Въпреки това бях поканен да остана на работа в ТВ Кошице, вследствие на което подписах тригодишен договор като „главен оператор“. Това бяха изключително динамични години, изпълнени с много професионални ангажименти.

* * *

На 01.11.1971 година постъпих на работа като филмов оператор в Студия за игрални филми „Бояна“. Не чувствах необходимост от адаптация, защото се бях върнал между колеги и приятели, с които се познавахме.

Силно впечатление ми направи тематичното разнообразие и професионалният подход към теми и събития, свързани с овладяването на най-модерните европейски принципи на работа в нашето игрално кино. Над всичко според мен се открояваше интелигентната, ярка и професионална операторска работа, постоянен и безспорен с качествата си филмов компонент. Изображението, създадено от Димо Коларов, Тодор Стоянов, Константин Джидров, Борислав Пунчев, Атанас Тасев, Борис Янакиев, Емил Вагенщайн, Виктор Чичов, Ивайло Тренчев и Крум Крумов доминираше от екрана. В близките години своите дебюти зад камерата очакваха Цанко Цанчев, Яцек Тодоров, Цветан Чобански, Радослав Спасов, Христо Тотев и Димко Минов – талантиливи млади хора, преминали през всички етапи на операторската професия. В павилионите на „Бояна“ се чувстваше творческата атмосфера, обхващала творците. Очаквах момента да заема своето място.

Нещо, което в началото ме изненада и дълго време на можех да си обясня, бе съветът на моя добър приятел и колега Наско Тасев: „...бъди тактичен, никога не казвай на никого, че не му харесваш филма и че има някакви недостатъци...“. Много скоро осъзнах, че съществува огромна зависимост между „пътя нагоре“ и отношение към по-изявените. Нашите творци бяха много чувствителни към творчеството си и личния си авторитет и не бяха в състояние да понесат каквото и да е несъгласие с тяхната творба. С лека ръка бяха готови да те отхвърлят като честен и обективен съмишленик. Имах щастието да дебютирам с филма „Игрек 17“ на режисьора Вили Цанков – цветен широкоекранен филм, естествено сниман тогава с наличните за времето си техники. Това бе моят звезден миг, защото получих шанса да работя с една голяма личност в българската култура. Въпреки определеното от някои извън кинематографични органи решение за изчакване с дебюта ми и колебанията на студийното ръководство, той ме покани за главен оператор на своя филм. Без колебание на един от художествените съвети той категорично заяви: „...нямах изненада от операторските умения на Венец Димитров, тъй като имам предварителната нагласа и уважение към чешката школа в това направление“. След конфликтни негови разговори с различни инстанции, че „...няма по-опасно от това да се работи с човек, който идва от Чехословакия...“, Вили категорично гарантира за мен и ми осигури мястото зад камерата. Филмът бе приет добре от нашата публика и кинокритика. Успехът, за времето си, на шпионската сага бе причината да бъда отново зад камерата във филм на Вили Цанков – „Сватбите на Йоан Асен“. Това бе сериозна епична постановка, разкриваща цар Йоан Асен като изключителен политик и мъдър държавник. В главната роля бе Апостол Карамитев, а в ролята на неговия брат – Коста Цонев. Може да се каже, че в този филм участваше целият елит на българското актьорско съсловие. В моите спомени ярко присъстват нашите актьори, тяхното поведение пред камерата и сливането им с героите. Хората, които снимах, имаха от-

ношение към киното, сценична дисциплина, респект към техниката и нейните възможности. Изключителен в това отношение бе Апостол Карамитев. Той живееше с ролята си, не го интересуваше нищо друго освен поведението на неговия герой, бе забравил театър, семейство и приятели. Знаеше какво се снима, интересуваше се „как ще се снима“, познаваше операторските възможности и търпеливо се отнасяше към операторските изисквания или сложните технически репетиции. Никога не се оплакваше и за никъде не бързаше. Невена Коканова се отличава с изключителна дисциплина, актьорски и пластични качества, неизброими нюанси на поведение – винаги различна и благодарна за снимане. Обичаха я и камерата, и светлината. Нейните епизоди с Йоан Асен в манастира бяха едни от най-изящните и емоционални във филма. На снимачната площадка Коста Цонев бе еталон за филмов актьор. Винаги перфектно подготвен, съсредоточен и прецизен, но и винаги създаващ около себе си приятна атмосфера.

Това бе тежък и отговорен за работа филм с множество места за снимане, декори и екстериори. До един момент всичко се развиваше така, както на кино, но стана така, както диктува животът. На 09.11.1973 година дойде вестта, че Апостол Карамитев е починал. Скръбта ни бе съпътствана от възникналия катастрофален проблем. Оставаша едни от най-сложните актьорски снимки на Йоан Асен. Кинематографията се разтърси, започнаха съвещания, предлагаха се идеи – от окончателно спиране до монтаж на вече заснетото или ползване на някакъв вид визуална техника, която да замени досегашния образ. Решението дойде от самия режисьор – филмът продължава, като в ролята на Йоан Асен ще се снима Коста Цонев, който играе брата Александър. Изненадващо, шокиращо решение, което бе прието от всички. Случай без прецедент. Според Вили Цанков паметта на Апостол Карамитев изискваше филмът да бъде продължен с неговото присъствие във всеки кадър, в който той до този момент е заснет. Снимането стана изключително сложно. Трябваше да се снимат епизоди, в които Коста

е в ролята на царя, а също и в ролята на брат му в един кадър. Поех отговорността изображението да остане на нивото на досега създаденото. Разбрахме се да не се използват трикове, анимация или други методи. Кадърът трябваше да остане автентичен спрямо досегашната му реализация. Проблемът се свързваше със запазването на светлинната и тонална атмосфера в „двойните“ епизоди. Филмът продължи при изключително коректно и професионално отношение на целия екип към работата. Мога да кажа, че изключителното доверие, което ми оказа Вили Цанков при сложните обстоятелства, е предизвикателство, от което не можеш да отстъпваш при никакви обстоятелства. Мисля, че дадох всичко от себе си, а това направиха и всички, които създаваха филма. Така историческата драма се превърна в реална драма за творците, ангажирани в продукцията. Работата във филма ме убеди, че кинотворба, в която можеш да подчиниш всичко на верността на определено време и да го пресъздадеш, е силата на операторското изкуство, т.е. „правенето на нова реалност“ доминира пред майсторството да пресъздаваш съвременност. В края на краищата филмът бе успешно завършен и дочака своята премиера на 03.01.1975 година. Неочаквано за мен получих покана за работа от режисьора Борислав Шаралиев, личност с висок професионализъм и потискаща прецизност. Заснехме „Очакване“ – съвременен филм за живота на моряците от океански траулер. Няма да забравя една среща със зрители в корабните докове в Бургас. Една жена на средна възраст с усмивка попита: „Това ли е истината? Ако ние работехме като Вас, всеки втори кораб, излязъл оттук, щеше да потъва...“ Нямахме отговор.

През 1973 година снимах „Преброяване на дивите зайци“ на сценариста Георги Мишев по неговата популярна новела „Добре облечени мъже“. Режисьорът Едуард Захариев бе унгарски възпитаник и изключително чувствителен човек и творец. Художници в екипа бяха знаменитите Михалис Гарудис и Кольо Гецов, а великолепната, звучаща и до днес музика сътвори композиторът Кирил Дончев. В главните роли

– всеможещият Ицко Финци и неудържимият в интерпретациите Филип Трифонов. Разбрахме се с режисьора с един поглед – в някои сложни и тежки за актьорите основни сцени достатъчно бе да следя репетициите и в даден момент получавах незабележим знак, за да снимам. В името на документалната наблюдателност Еди държеше на момента „открадване на ситуацията“. Абсурдната тема за „преброяване на дивите зайци“ според изискванията на статистиката се прие изключително добре както от нашата, така и от чуждестранната публика. Темата за разминаването на високите цели и реалната житейска истина донесе на филма престижни награди. На МФ Фестивал в Локарно големият полски режисьор Кшищоф Зануси се обърна към авторите с признанието: „Вашият филм е една голяма метафора, побрала някаква истина и превърнала се в модел на нещо. В изкуството само метафората оцелява и живее в бъдещето. Затова филмът ви ще се гледа винаги“.

Следващата година получих огромно професионално доверие. Режисьорът Христо Христов ме покани да снимам филма „Циклопът“. Бях изненадан, защото той бе свикнал от предишните си филми да работи с постоянен екип. Поканата му до мен произлизаше от факта, че бе респектиран от това, което съм направил досега и реши да ми повери сложните визуални решения в един доста странен с естетическата си визия филм. Режисьорът бе известен със своята прецизност, дълбоки познания в областта на филмовата драматургия и човешки отношения, уважаващ хората, с които създава поредното си произведение. Неговото отношение към пластика, цвят и картина бе много ангажиращо. Имаше изразен афинитет към изображението и подчиняваше всичко изцяло на собствените си виждания. Филмът бе по едноименния роман на писателя Генчо Стоев. Главната роля на командир на подводница се изпълняваше от Михаил Мутафов, красивата и тъжна Зоя бе Невена Коканова. За първи път в българското кино се създаваше игрален филм, в който почти през цялото време действието се разиграва в истинска, действаща подводница (една от

двете, които тогава българският ВМФ притежаваше). Философията на филма бе сложна и актуална – изправянето на света пред ядрена катастрофа и сблъсъкът с дълга към човечеството, дълга към човека и проблемите на личния живот. От друга страна съзнанието за това да не приложиш никога военните си знания превръща живота на героя в драма на съвестта му. От моя гледна точка предизвикателствата, пред които ме изправиха изискванията, не бяха малко. Снимането в реалния интериор на подводницата ме принуди да боравя с минимално акумулаторно осветление, да се лиша от мощни технически средства и от част от екипа си като асистенти и осветители. При вътрешните снимки движението на камерата също бе ограничено. Спомням си, че един път бях изправил косите на екипажа. Без да се замислям, по време на надводно плуване излязох сам на палубата и се наместих на носа на подводницата. Снимах кадри от движението, които „биха помогнали за по-голяма автентичност“!? Интересни решения успях да намеря, когато снимах епизодите с „апокалипсиса“ – унищожението на човечеството. Кадрите бяха реализирани с макети и ширококогълна оптика в подходящи ракурси. Комбинирани и подводни снимки извършихме в специалните басейни на чешката киностудия „Барандов“ в Прага. Изпитвах голямо удовлетворение от работата си в този филм, защото филмовите кадри, които зависеха изцяло и само от мен, бяха приети като снимачни постижения. Имах и неограничената творческа свобода за решения на всички операторски проблеми. След прожекцията на филма на МФФ Берлинфест`77 Роналд Холоуей написа в сп. „Варайати“ (2.10.1976): „Операторската работа е главното постижение във филма „Циклопът“.

По време на снимките на „Циклопът“ получих покана от украинския режисьор Николай Машченко да снимаме съвместната петсерийна копродукция по романа на Стефан Дичев „Пътят към София“. Желанието му да работим заедно бе толкова категорично, че започването на снимките се отложи, за да ме изчакат да приключа с предишния си филм. Въпреки своя-

та категоричност, режисьорът назначи „пробни снимки“ на цял епизод в интериор, с ефектно осветление и силни драматични моменти, за да провери как ще се справя. Справих се. Авторитетът на Машченко като творец бе голям. Той бе автор на „Как се каляваше стоманата“ и „Стършел“ – филми, добре познати у нас и със забележителен световен успех. Започнахме снимки след много сериозен подбор на актьори. Участваха едни от най-добрите в нашето кино – Георги Георгиев-Гец, Петър Слабаков, Марин Янев, Павел Поппандов, Цветана Манева, дебютантите Ана-Мария Петрова и Константин Цанев, както и редица чужди актьори. Българският снимачен екип успя да предизвика респекта и уважението на украинските колеги. Работата с Машченко бе удоволствие, независимо от тежката постановка. Самият той респектиреше с чувството си за отговорност и професионално отношение. Почти четиридесет години след премиерата сериалът ежегодно има своето място на екрана на Българска национална телевизия и е част от историко-познавателната култура у нас.

Интересен и очакван проект, в който участвах през 1978 година, бе сериалът „Селцето“ – пет-сериен филм по сценарий на знаменития поет Константин Павлов. С режисурата се бе заел Иван Терзиев – изключително прецизен и почтен човек, уважаващ всеки от екипа и дотолкова обсебен да създава правдиво кино, че за него не съществуваше нищо друго освен работата. Категоричен в изискванията, перфектен в подбора на актьори, прецизен в монтажа. Сериалът бе драматична сага, свързана със сложните процеси на сформирането на първите ТКЗС-та, с навлизането на първите партийни пропагандатори в селото, на човешките трагедии, на героизма и предателството. В главните роли бяха актьорите Невена Коканова, Иван Янчев, Николай Волев, Велико Стоянов, Филип Трифонов, Стефан Мавродиев и редица други. Снимките се провеждаха в село Горна Сушица, на петнадесет километра от Сандански. Селото сякаш бе замръзнало в старото време, обезлюдено, в момента с около 40 жители, полуразрушено, далеч от цивилизацията, но прекрасен декор

за снимки. Работата ни вървеше много трудно. Изключителната прецизност на режисьора ни принуждаваше да сменяме много често местата на снимки, епизодите и техните решения. След гледането на готов материал се снимаха нови епизоди, „по-необходими от предишните“. Изразходва се огромно количество филмова лента и време. Въпреки тези проблеми, снимането ми беше интересно, а снимачните обекти ми даваха възможност за подходящи решения. Обстановката даваше възможност за красиви пейзажи и настроения. Автентичността на избраните актьори и местни жители бяха много благодарни за камерата. Всеки бе неповторим типаж и изразяваше неповторим характер. Времето минаваше от серия в серия, но твърде бавно, разточително и струващо твърде много като производство. Моят характер трудно издържаше на монотонността и непрекъснатите творчески промени и реших след четвъртата серия да преустановя своя ангажимент към филма. Въпреки че според зрители и критика изображението ми бе оценено много високо, както и самият филм, нито за миг не се разколебах в решението си. Така мислех и така реших и не съжалявам за това.

За съжаление поради своята обективност в разкриване на житейската истина за времето съдбата на сериала не бе добра. Той бе спрян за излъчване и не се появи на малкия екран. Това се случи много по-късно, след промените през 1989 година.

Емблематичен за този филм, за неговата съдба и значение за българското кино е анализът на режисьора и драматург Красимир Крумов: „Щастие е, че този филм е заснет. Нещастие – че е бил спрян. Радост е, че е български филм, орис е, че не се показва. Утеха е, че разкрива големи истини, печално е, че рядко имаме нужда от тях“.

(„Народна Култура“, бр.27/2001г.)

В рамките на всенародната подготовка за честване „1300 години България“ с Борислав Шаралиев бяхме започнали подготовката за филма „Борис I“ – дилогия за живота и делата на последния български хан и първи български княз, но не се стигна до реализация. Историята

бе посветена на българската дипломация през IX век, борбата за обединяването на българи и славяни и революционното събитие – покръстването на българите и приемане на учениците на Кирил и Методий с новата азбука, както и налагането на християнството в България и създаването на Охридската и Преславска книжовни школи. Проектът бе замразен и на нашия екип се даде старт за снимките на „Ударът“, филм за „победата на пролетариата на 09.09.1944 г.“ Въпрос на идеологическа политика. Естествено е, че след филм за „създаването на нашата държава в далечното минало и величието на хан Аспарух“ трябваше да се направи и подходящ филм, свързан с деветосептемврийската победа – „създаването на новата държава“. Започна „състезание“ по написване на подходящ сценарий. След отхвърлянето от съответните комитети на няколко проекта режисьорът Борислав Шаралиев получи правото да реализира „Ударът“ (с работно заглавие „И ще остане утрото“) по сценарий на Николай Никифоров. Зад камерата застанах аз, а музиката бе поверена на Стефан Драгостинов. Сега мога да призная, че битката за роли в този филм бе много сериозна, особено от страна на тези актьори, които биха представили „положителните“ исторически личности. В ролята на Тодор Живков, във филма с псевдоним Жельо, участва Любомир Младенов. Партийният актив се представляваше от Венелин Пехливанов и Йордан Спиров, както и от Анета Петровска в ролята на Цола Драгойчева. В силния образ на принц Кирил се изяви Коста Цонев, Михаил Михайлов бе Богдан Филов, Иван Янчев – генерал Михов, Живко Гарванов – Буров и десетки други. Почти целият контингент от сериозни и талантлив български актьори намери своето място в историческата драма. В интерес на истината, след десет години бях свидетел на неочакван обрат. Доста от актьорите заявяваха в различни радио и ТВ интервюта, че „почти насила са ги карали да играят тази или онази личност“ (!?) Премиерата се състоя на 24.12.1981 година. Филмът бе посрещнат с интерес и естествено за тогавашната действителност не се чува никакви гласове на несъгласие с темата и нейната интерпрета-

ция. Такава бе за времето си историческата истина, а това донесе на филма полагаемите му се отличия.

Творческият екип бе запазен и през 1982 година започнахме снимките на „Борис I“. Пропътувахме различни държави, свързани със събитията от девети век, отнасящи се до нашата история, запознахме се с редица документи и факти. Филмът за Борис I бе разделен на две части – „Покръстването“ и „Слово за буквите“. Сценарият бе на Анжел Вагенщайн. Главната роля на Борис I се изпълняваше от Стефан Данаилов – изключителен като превъплъщение сложен образ, преминаващ през всички възрасти на зрелия властелин. Работата във филма бе тежка и сложна като техническо изпълнение, но от друга страна изключително благодарна с възможността да създаваш картина, в която да ръководиш тоналното и светлинно настроение, за да отговориш на драматургичните изисквания за точност на епохата. Поех естетическата и професионална отговорност за създаване на верния въздействащ портрет и точността при възпроизвеждане на детайла. По време на снимането на интериорен епизод със земетресение се отказах от професионалните услуги на колеги и техници. Избягнах всякакви устройства и съоръжения. Това мое решение, естествено успешно, стана повод за множество разговори и интервюта. При една от възловите сцени – обезглавяването на болярите, решихме да изоставим възприетите в чуждото кино шокиращи трикове. Преминахме към спокойни кадри, но наситени с вътрешно напрежение и подсилени от великолепа музика и звукови ефекти. Посичането стана в ранно утро, символично тогава, когато се ражда животът, а в същия момент се обезглавяват 52 болярски рода. Всеки епизод, който съм снимал, съм преживявал като нещо ново, неизвестно и неочаквано. Не се поддадох на рутината. Основната ми цел бе създаването на атмосфера с помощта на светлината и с основните операторски средства, чрез които да изградя емоционален образ и да пресъздам характера на епохата. Разчитах на цветните качества на лентата и на широкия екран. Композиционно подчиних все-

ки кадър на шанса да бъде възприет от зрителя без напрежение, независимо от динамиката на действието. Особено внимание отдадох на цвета и цветната атмосфера, които са изключително важен фактор за възприемане истинността на времето. Покрай всичко това, което е основна част от операторската творческа палитра, акцентирах на интерпретаторската характеристика – състоянието на актьора пред камерата, съобразяване с психологията на екранния му образ, с пластиката на портрета и израза на очите – най-важното нещо от човешката душевност. Портретът във филма стана ненадминат по внушение компонент. Признатите постижения в актьорския портрет бяха определени като моя „визитна картичка“. Нито за миг не се поддадох на страстта камерата да доминира. Тук става въпрос за визуално изкуство и исках моята работа да е едно цяло с драматургията и режисьорските изисквания. Държах да съм част от хармонията, а не професионален регистратор. Работата ми с режисьора Борислав Шаралиев се отличаваше със завидно уважение и свобода на решенията. Той е един от малкото режисьори, които изключително уважават партньорите си и им дават свобода за творчески решения.

Споменавам част от творчеството си, свързано преди всичко с партньорството ми с големи фигури в българската филмова култура, както и с режисьорите, оказали силно въздействие върху моето професионално развитие. Това не омаловажава работата ми с млади дебютанти или пък по филми без особен отглас сред публиката или професионалните среди. Какъвто и да е бил филмът, независимо от неговата съдба, той остава завинаги неделима част от моя живот.

* * *

През 1973 година към ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“ се създаде Катедра по кино. След усилията на няколко ентузиастични начело с чл.кор.професор Неделчо Милев, режисьорът професор Христо Христов и оператора професор Георги Карайорданов в Театралната академия се от-

кри катедра по „Филмова режисура, операторско майсторство и кинознание“. Този акт постави началото на академичното образование по кино в България. Същата година бях поканен от професор Христо Христов и професор Борислав Пунчев да преподавам „Операторско майсторство“. Поради неотложни ангажменти в кинопроизводството се срещнах със студентите само за няколко лекции, но през следващата 1974 година започнах редовната си педагогическа дейност. Този нов етап от моя живот се оказа изключително интересен и полезен. В чешката академия имаше сериозно педагогическо отношение към професията и аз направих всичко възможно да предам на младите бъдещи творци моите познания и опит. В основата на лекциите ми стоеше изискването студентите да опознаят значимостта на професията, да разберат неотменното място на оператора в творческия кинопроцес. Имах шанс успоредно с педагогиката да снимам филмите си и това беше възможност да запознавам студентите с реалността на операторската професия. Мисля, че педагогиката носи известна доза консерватизъм, поне що се отнася до постоянните величини, с които се бори в нашата професия. Техниката е повече от необходима, но в основата на операторското творчество трябва да е интелигентната професионална мисъл. Като художествен ръководител съм ръководил и дипломирал 9 випуска с наши и чуждестранни студенти. Това са над 90 български оператори и над 15 чуждестранни. Мнозина от тях поеха своя творчески път.

Операторската школа в България е изключително силна и заслуга за това имат колегите преподаватели в НАТФИЗ: професор Борислав Пунчев – един от създателите на специалността. Човекът, който гласува доверие за привличането на по-голямата част от преподавателите по операторско майсторство. Професор Георги Карайорданов – високо образована личност, оператор с изискан вкус и отличен педагог. Професор Атанас Тасев – един от първите преподаватели, известен със своята професионална прецизност и технически познания. Доцент Емил Кодов – Чико – един от най-оби-

чаните от студентите от всички випуски. Доцент Яцек Тодоров – полски възпитаник с изграден европейски вкус и финес и – за добро – беше влюбен в собствените си филми. Доцент инж. Стефан Стефанов – преподавател по една от най-сложните материи в киното, свързана с технологията на филмовата обработка. Професор Румен Георгиев, който предпочете фотоапарата пред кинокамерата и постави основите на специалността „Художествена и приложна фотография“.

Професор Любомир Халачев – всестранный подготвен в областта на операторството, режисурата, сценаристиката и продуцентството, един от стълбовете на нашето кинообразование. Ветераните бяха последвани от по-младите генерации възпитаници на НАТФИЗ, които постепенно се развиваха и достигнаха педагогически и научни висоти – професор Емилия Стоева, професор Теодор Янев, доцент Георги Николов, доцент Емил Рашев, професор Цветан Недков, доцент Мартин Димитров.

Това са хората, пред които стои благородната мисия да обучават и създават нови и талантиливи филмови оператори.

В днешни дни, благодарение на нашите възпитаници, пространството на българското кино постепенно се овладява и запълва от млади и перспективни творци, идващи с нови идеи и с оригинални решения. Повечето от моите бивши студенти започнаха самостоятелна работа. И така трябва да бъде. Ние, преподавателите с творчески опит, сме техни педагози и ги възпитаваме с нашите знания и нашите филми. Винаги съм си мислел, че ако в мен се бе прокраднала и сянка на съмнение за бъдещето на българското кино, нямаше да преподавам десетки години тази професия. Нямаше да подготвя десетки нови оператори.

Младите оператори доказват, че филмовото изображение не само е било, но и остава един от най-стабилните компоненти в създаването на всеки филм – независимо дали е игрален, документален или е визията на телевизионно предаване.

* * *

През април 1983 година списание „Филмови новини“ организира анкета-дискусия с водещи оператори на игралното кино. Основният въпрос бе: „Има ли българска операторска школа?“ Тогава се прие позицията, че съществуват предпоставки да се говори за школа, но за това е необходимо изобразителните операторски постижения да са винаги на ниво, не по-ниско от това в живописата или литературата. Все още постиженията ни са индивидуални и въпреки отличното изображение, неотменно сме зависими от драматургията и режисурата. Моето мнение дори и сега, след повече от 35 години от срещата, не се е променило. Имаме сериозни индивидуални постижения, съществува и изразен личен операторски стил, но не се обръща внимание върху принципите на изображението като предпоставка за индивидуална и национална стилова идентичност. Мъчно е да се говори за определен стил, защото той се ражда по време на снимането, на динамиката, чрез която съдържанието, заложено в драматургията и пречупено през интерпретацията на режисьора, се формира във филм. Тоест той извира от дълбочината на замисъла, преминава през художествено-технически похвати на работа и става осезаем в изображението на готовия филм, в неговия език и жанр, в композицията, светлинната и цвятова атмосфера, в конструкцията на произведението.

Да се определи операторският стил в игралното кино, както и конкретен специфичен стил на изображението, е трудна задача. Преди всичко защото става дума за синтетично изкуство, което се създава в колективно творчество. Още повече, че в днешно време с напредването на техниката и технологията при филмовата реализация те са вече на такова ниво, че започваш да зависиш от тях. Днес е повече от необходимо да се обръща внимание върху принципите на изображението като предпоставка за индивидуална и национална стилова идентичност. За истински стил бих говорил, когато във филма се усеща „авторската ръка“ на оператора, неговите поглед и чувство като движещи нещата към

еднородност и хомогенност. Тогава стилът придава на изображението необходимата цялост. Според мен може да се говори за школа само тогава, когато индивидуалният стил се проявява като повтаряща се устойчива общност от изобразителни елементи. В последните години изображението вече носи своите неотменими качества и постиженията на новото поколение оператори доказват, че е напълно възможно да се говори за „българска операторска школа“.

* * *

Мисля, че съм постигнал в живота си това, към което съм се стремил. При толкова години зад камерата и зад педагогическата катедра, с хармонията в семейството и уважението на близките до мен хора, не е в сферата на реалността да очаквам нещо повече от бъдещето.

Признанията, които съм получавал през годините, са свързани само с творчеството ми и с авторитета, който съм изградил покрай него. Обществената дейност, извън професионалната работа и признанията на общество, са важен факт от човешкия живот. Винаги съм се старал при всяка дейност и необходимостта от мои решения да бъде това, което съм. Дали съм постигнал нещо е въпрос на признаване с течение на времето...

Все пак моят живот основно е белязан от творческата ми дейност. Гордея се с факта, че повечето от филмите, които съм заснел, са вече в историята на значимото българско кино и наред с десетки други ще останат за зрителите и ще бъдат гледани от следващите поколения. Когато и да се случи това, те ще бъдат свидетелите на времето и ще покажат как сме живели и творили. Това значи, че не съм живял напразно.



Списание на Съюза на българските филмови дейци

Основано през 1946 година под името „Кино и фото“ –
издание на държавна фондация „Българско дело“

От 1951 до 1955 година – „Кино“,
от 1955 до 1991 година – „Киноизкуство“,
от 1991 година – „Кино“

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

Редакционен съвет: проф. Александър Грозев,
проф. Божидар Манов, проф. Венец Димитров,
проф. Иван Стефанов, доц. Калинка Стойновска,
Катерина Ламбринова,
Людмила Дякова (главен редактор),
проф. Светослав Овчаров, проф. Станислав Семерджиев

Дизайн: Ася Кованова, Румен Баросов

Печат: Печатна база „Симолини“

Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67,
тел. 02 946 1062

За реклама: 02 946 1062,
e-mail: magazine.kino@gmail.com
www.filmmakersbg.org

Препечатването е допустимо само
с разрешение на редакцията и автора.
Подписаните материали не винаги съвпадат
с мнението на редакцията.

КИНО е двумесечно издание.

Цена на отделна книжка – 4.50 лв.

Годишен абонамент – 27 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент
срещу преведени суми по пощата на адрес:
София 1527, бул. „Дондуков“ 67

ISSN – 0861 – 4393

кино

АБОНАМЕНТ 2018

Абонирайте се за списание кино

в БЪЛГАРСКИ ПОЩИ

каталожен номер 1402

и чрез фирма ДОБИ ПРЕС

Очакваме да се абонирате и в

РЕДАКЦИЯТА НА СПИСАНИЕТО

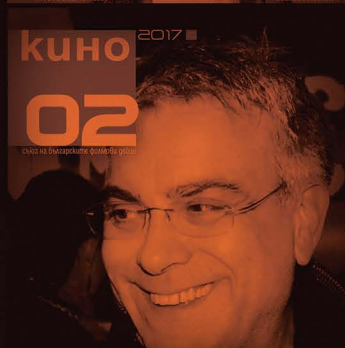
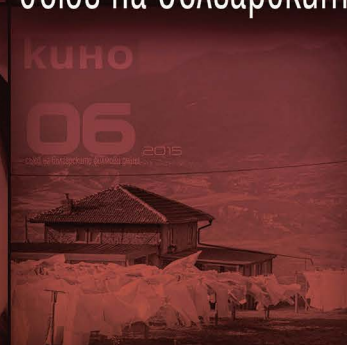
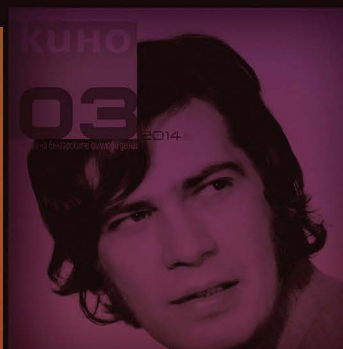
София 1527, бул. ДОНДУКОВ 67

тел: 02 946 10 62

e-mail: magazine.kino@gmail.com

6 книжки - 30 лв 3 книжки - 15 лв.

съюз на българските филмови дейци



списанието, с което филмовият свят играе при вас

Творческа Европа

15

ГОДИНИ
ТВОРЧЕСКА ЕВРОПА
MEDIA
България

ТВОРЧЕСКА ЕВРОПА – програмата на Европейския съюз в подкрепа на културните и творческите сектори. Базирана на успешните програми МЕДИА, МЕДИА Мундус и Култура, тя съдейства на филмови продуценти, фестивали, разпространители на филми и издатели да развият устойчиво своите проекти и да ги представят пред широката европейска публика. Офисите МЕДИА и КУЛТУРА на програма ТВОРЧЕСКА ЕВРОПА в България са на разположение за информация и консултации.

CREATIVE EUROPE is the EU support program for the cultural and creative sectors. Based on the success of MEDIA, MEDIA Mundus and Culture, the new program will support producers, festivals, film distributors and publishers to develop sustainable projects and to present them to a wide European public. The MEDIA and CULTURE offices of the CREATIVE EUROPE program in Bulgaria are open for more information and consultations.

www.creativeeurope.bg

Офис МЕДИА
Национален филмов център
бул. "Дондуков" 2А
тел: 02 9883224



Творческа
Европа

Национален Фонд КУЛТУРА
Министерство на културата
бул. "Ал. Стамболийски" 17
тел: 02 9400915