

Департамент „Кино, реклама и шоубизнес“

Докторска програма „Кинознание, киноизкуство и телевизия“

**ИГРАЛНИТЕ ФИЛМИ НА РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ  
- ТРАНСФОРМАЦИИ НА АВТЕНТИЧНОСТТА**

**АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертационен труд за придобиване на  
образователна и научна степен „доктор“ по професионално  
направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, научна специалност  
Кинознание, киноизкуство и телевизия

Докторант:

Антония Милчева

Научен ръководител:

проф. Георги Дюлгеров

СОФИЯ

2022

## **Съдържание**

<b>УВОД</b> .....	<b>2</b>
1. Формулиране на понятието автентичност в киното. Цел на изследването..	2
2. Предмет и обект на изследването .....	4
3. Задачи и методология на изследването .....	5
<b>I. ПЪРВА ГЛАВА. Автентичност в условията на „социалистически реализъм“ ....</b>	<b>6</b>
I.1. Социалистически реализъм и неореализъм .....	6
I.2. „На малкия остров“ (1958) .....	9
I.3. „Първи урок“ (1960) .....	13
I.4. „Слънцето и сянката“ (1962) .....	16
<b>II. ВТОРА ГЛАВА. Период на преход. Търсене на нови художествени средства за постигане на автентичност .....</b>	<b>18</b>
II.1. „Инспекторът и нощта“ (1963). .....	18
II.2. „Вълчицата“ (1965) .....	22
II.3. „Езоп“ (1970) .....	24
<b>III. ТРЕТА ГЛАВА. Затвърждаване на стремежа към художествена условност, разглеждана като път за постигане на истинска творческа свобода .....</b>	<b>26</b>
III.1. „Чешко филмово чудо“ .....	26
III.2. Чешките филми „Лице под маска“ (1970) и „Шанс“ (1971) .....	28
III.3. Обратно в България. Бягство в „Бягство в Ропотамо“ (1973) .....	31
III.4. „Следователят и гората“ (1975).....	31
III.5. „С любов и нежност“ (1978) .....	33
III.6. „Лачените обувки на незнайния войн“ (1979) .....	35
<b>IV. ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. Автентичност в условността на свят, създаден изцяло от автора .....</b>	<b>39</b>
IV.1. „Последни желания“ (1983) .....	39
IV.2. „За къде пътувате“ (1986) .....	41
IV.3. „А сега накъде“ (1988) .....	44
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>47</b>
<b>ПРИНОСИ .....</b>	<b>49</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЯ .....</b>	<b>50</b>
<b>ЕЛЕКТРОННИ ИЗТОЧНИЦИ .....</b>	<b>52</b>
<b>ДРУГИ ИЗТОЧНИЦИ .....</b>	<b>53</b>

## У В О Д

### 1. Формулиране на понятието за автентичност в киното. Цел на изследването.

Широко разпространено е схващането, че автентичността в киното се припокрива единствено с това, което е правдоподобно на екрана, което отговаря на една обективна жизнена реалност и се отнася основно до документалност на наблюдението. Тесните граници, в които се възприема значението на автентичността в киното, не изчерпват смисъла на този много важен творчески въпрос, заложен в режисурата на филма. Целта на настоящата дисертация е да разширя разбирането за това какво представлява автентичността в киното, като очертая широките параметри на едно недостатъчно дефинирано, но много съществено, според мен понятие. Ще се опитам да защита тезата, че автентичността е свързана най-вече с разбирането за света на самия режисьор и за нея може да се мисли не само в ограниченията на определена стилистика или жанр.

Безспорно в киното автентичността на средата, декорите, костюмите и реквизита, особено, когато се възстановява историческа епоха, са от фундаментално значение. Това е основата, на която стъпва режисьорът и в съвременните филми. В общия случай тази автентичност, равностепенна на реалистичното отразяване на средата и костюма, е аксиоматична в киното. Съществува обаче и друг вид достоверност, която не се изчерпва само с изброените веществени характеристики. Тази автентичност е по-сложна за определяне, но за нея говорят режисьори в широк диапазон от естетически вкусове – от Хичкок, Тарковски или Фелини до съвременни киноавтори като Джим Джармуш. Всеки от тях по свой път и със свои думи, стига до въпроса за реализма и автентичността в изкуството, като две различни, понякога дори изключващи се, понятия.

„Нищо не е вече оригинално. Крадете от всяко нещо, което отеква във въображението ви и го провокира. Поглъщайте стари филми, нови филми, музика, книги, картини, поеми, сънища, произволни разговори, архитектура, мостове, улични знаци, дървета, облаци, водоеми, светлини и сенки. Избирайте

да откраднете само онези неща, които говорят директно на душата ви. Ако го направите, вашата работа (и кражбата ви) ще бъдат истински, автентични. Автентичността е безценна; оригиналността не съществува. И не се грижете да прикривате своя кражба – хвалете я, ако трябва. Във всеки случай, винаги помнете какво казва Жан-Люк Годар: „ Не е важно откъде вземате нещата – важно е къде ги поставяте.”  
Джим Джармуш<sup>12</sup>

Концепцията за автентичността във филма е важна част от режисьорското усилие да създаде убедителен художествен свят, но въпреки това върху нея няма специални изследвания. В настоящата работа развивам тезата, че автентичността се отнася със същата сила към истината, която режисьорът иска да изрази, както се отнася към документалното отразяване на реалността.

## 2. Предмет и обект на изследването

В настоящата дисертация **обект** на изследване ще бъдат игралните филми на Рангел Вълчанов по време на комунистическото управление. Ограничението да анализирам филмите само от социалистическия период, се очерта в хода на изследването. Проучвайки епохата и разглеждайки отблизо в хронологичен ред игралните филми на Рангел Вълчанов, се убедих, че контекстът на времето има определящо значение по темата за автентичността. Епохата на социализма дава историческа рамка, явява се обединяващ темпорален елемент, в който идеологическите изисквания към киното и държавният контрол над него, предизвикват естествен стремеж към съпротива сред част от творческата интелигенция. Идеологическата цензура всъщност действа като „дисциплиниращ“ инструмент, ограниченията от който тласкат Рангел Вълчанов към нови художествени хоризонти. Това е своеобразен път за търсене на автентичност. Промените след 1989 г. създават друга обществена среда. Новосформираният демократичен свят вече се подчинява на различни икономически и политически закони. Филмопроизводството също се изправя пред радикални реформи. Контекстът на новото време, който предлага на пръв

---

<sup>1</sup> Джармуш, Джим. “Jim Jarmusch’s Golden Rules“, публикувани на 22.01.2004г. в онлайн изданието за независимо кино Movie Maker Magazine : [https://web.archive.org/web/20090506115857/http://www.moviemaker.com/directing/article/jim\\_jarmusch\\_2972](https://web.archive.org/web/20090506115857/http://www.moviemaker.com/directing/article/jim_jarmusch_2972)

поглед пълна творческа свобода, всъщност залага нови капани за постигането на автентичност. Смятам, че целият този нов свят изисква отделно изследване, за да може разсъждението за автентичността във филмите на Рангел Вълчанов по време на Прехода да достигне до същността на проблема.

**Предмет** на анализа ще бъдат трансформациите в режисурата на Рангел Вълчанов. Ще се опитам да проследя процеса на промяна в изразните средства на режисьора и да осмисля как това се отразява върху автентичността в разглежданите филми. Проучването ще започне от режисьорския дебют на Рангел Вълчанов „На малкия остров“, излязъл в края на 50-те години и ще премине през следващите три десетилетия до филма „А сега накъде“ (1988), малко преди краха тоталитарната система. Изследването на игралните филми от посочения времеви отрязък ще даде възможност да се анализират и обобщят различни проявления на автентичността, благодарение на разнообразието от жанрове и стилистически направления, в които режисьорът работи.

За Рангел Вълчанов е писано и говорено много, има документални филми, интервюта, автобиографични и други книги. Но мисля, че през призмата на автентичността все още никой не е разглеждал творчеството му.

### 3. Задачи и методология на изследването

Задачите, които си поставям, във връзка с целта на изследването, са чрез творчеството на Рангел Вълчанов да открия опорните точки, които в различните филми могат да служат като пътепоказатели в разсъждението за автентичността. Те не могат да бъдат константни величини за всички филми изобщо, защото всеки филм представлява отделен микрокосмос със собствени правила. В този смисъл мярката за автентичност би трябвало да се търси вътре в самия филм, според неговата художествената цялост, изградена от заложените в драматургията и разработени стилистически от режисьора, логика и закони.

Проследяването на избрания творчески път ще оформи отделните глави на дисертацията, като етапи в режисурата на Рангел Вълчанов до 1989 г.

За описаните дотук цели на дисертационния труд ще използвам интердисциплинарен подход. Той включва:

- Анализ на режисьорските етапи в творчеството на Рангел Вълчанов в хронологичен ред.
- Режисурата на Рангел Вълчанов в контекста на европейското кино от изследвания период, с по-специално внимание към авторите, оказали влияние върху работата на българския режисьор.
- Изследване на личния архив на режисьора.
- Разговори със съавтори на Рангел Вълчанов по отношение на съвместната им работа.

## I. ПЪРВА ГЛАВА.

### Автентичност в условията на „социалистически реализъм“.

#### I.1. Социалистически реализъм и неореализъм

След Втората световна война България е в пълна политическа, икономическа и културна зависимост от Съветския съюз. Новото обществено устройство се трансформира по образец на тоталитарния социализъм от съветски тип. Това включва и пълен държавен монопол над културния сектор, като важен инструмент за идеологическа пропаганда. Киното заема особено място в приоритетите на новата власт. Чрез създадения през 1948 г. Закон за кинематографията и редица постановления след него, се надзирава и регулира прилагането на партийните предписания. Художественият метод, който трябва да превърне в кино идеологическите разпоредби, е **социалистическият реализъм**. Кинематографистите трябва задължително да се придържат към него. Зад идеята, че се създава художествен метод, който отразява „новата реалност“, социалистическият реализъм по същество представлява политически наложена „естетика“, която пропагандира идеологическите канони на тоталитарната система и манипулира представата на обществото за света.

В тематично отношение, особено през първото десетилетие след влизането в сила на Постановление № 91 на Министерски съвет „Относно състоянието и

задачите на българската кинематография“, издадено през 1952 г., най-важни за комунистическата пропаганда са така наречените историко-революционни филми, посветени основно на антифашистката борба. Историческата тема от по-далечното минало е свързана с Възраждането или Освобождението, но тя се разглежда единствено през призмата на официалната класовопартийна рамка – свободата и победата са осъществени благодарение на помощта от великата братска Русия. В съвременните теми първо място по важност заема строителството на новия свят – в буквален и преносен смисъл, и новият тип социалистически човек, който стои в основата на градежа му.

Методът на социалистическия реализъм въвежда в експлоатация термина „положителен герой“ и радикално подменя познатия му смисъл. Положителният герой вече не е сложният образ, носител на смисъл и светлина, а схематично изградено лице, верноподаник на партията. Това е човекът, роден от новата реалност, но едновременно с това той е и неин строител. Огледалната противоположност на положителния герой е съответно отрицателният. Съмнителен тип, с изяви буржоазни черти – меркантилен, алчен, с упадъчен морал и никакъв стоеж в обществото, обикновено настроен предателски. Фалшивото и патетично героизиране на положителния образ, противопоставено на низките страсти или злодеяния на отрицателния, се подчиняват и на определена стилистична норма. В тази нормативна естетика актьорското поведение обикновено е еднозначно и преиграно, музиката е героично-патетична, не по-малко патетични са и композиционните решения на кадъра и мизансцена. По-подробно за изобразителната страна на нормата става дума в анализа на дебютния филм на Рангел Вълчанов „На малкия остров“.

**Неореализмът** е етапно явление в историята на киното, което възниква в Италия буквално от разрухата на Втората световна война. Пост-военният свят е повод да се търси нов кино език, с който действителността, наследена от войната да се осмисли и изрази. Влиянието на неореализма, освен като кинематографичен стил, свързан с определено историческо време, но най-вече като особен вид отношение към света, се разпростира върху развитието на киното десетилетия след като класическият му период е отминал. Неореализмът е символ на автентичен поглед към света и човека, нетърпимост към неистината и нов подход в използването на кинематографичните средства. Редица

режисьори и цели школи в киното черпят вдъхновение от филмите на италианските неореалисти, създадени в тежките следвоенни условия от средата на 40-те и началото на 50-те години.

В пост-военните условия развлекателните „филми на белите телефони“ са невъзможно скъпи продукции, но също така те са несъвместими със състоянието на човека, преживял войната. Чрез неореализма се рисува портрет на италианската действителност и човека в една тежка следвоенна епоха, той въплъщава стремежа на режисьорите да разкрият истинския облик на действителността, погребана под измислиците на завареното официално кино, да се възстанови контактът с живота.<sup>3</sup>

„[Неореализмът] Това е присъща на съвременния човек потребност да говори за всичко така, както то е в действителност, да осъзнава действителността, бих казал, по един безпощадно конкретен начин. (...) За мен реализмът не е нищо друго освен художествено въплъщение на истината. Когато е установена истината, постига се и нейният израз.“<sup>4</sup>

Кинематографистите излизат с камера на улицата, не строят декори, а използват средата, такава, каквато е. Основни фигури в разказа стават обикновените хора от крайните квартали, безработни и окаяни, които се опитват да се справят с последствията от войната. Документалното възпроизвеждане на средата във филмите е един от съществените елементи на неореалистичната стилистика. Друг важен аспект от режисурата е отказът да се използват професионални актьори или поне не по обичайния начин. Но голямото новаторство на неореалистите е, че започват да снимат предимно натурщици (непрофесионални изпълнители, обикновени хора). Това засилва усещането, че филмът се вглежда в реалния живот и черпи теми от ежедневни наглед факти, които обаче, анализирани внимателно, притежават мощен драматичен заряд.

Интересно е, че за критиците, режисьорите и интелектуалците с леви убеждения в Италия, неореализмът е най-правдивият, реалистичен и истински начин да се разкаже за антифашистката съпротива и изобщо да се предаде автентично

<sup>3</sup> Знеполски, Ивайло. Дзаватини, Чезаре. „Киното на неореализма“, В: „Из история на филмовата мисъл част II“, изд. Наука и изкуство, София, 1988г., с.49

<sup>4</sup> Роселини, Роберто. „Кино Италия. Неореализм“, интервю, изд. Искусство, Москва, 1989г., с.181



историческият момент. За комунистите в страните от социалистическия блок обаче в разглеждането на същата тема – антифашистката борба, задължителен става моделът на социалистическия реализъм. Нещо повече: улавянето на неореалистични тенденции във филмите на режисьори от соц лагера се счита за огромна слабост, минус за филма и предателство към комунистическите идеи. То е заклеймено като вредно влияние на упадъчни западни течения и обикновено води до спиране на филма и ограничения в бъдещата работа на авторите му. Едва ли могат да съществуват по-противоположни „методи“ за отразяване на света. Докато неореализмът е болезнено верен на социалната и човешка реалност в следвоенната епоха, социалистическият реализъм се опитва да маскира действителността и да я представи, каквато би искал да бъде според своя идеологически план. Хората с леви убеждения в свободния свят намират художествен начин да изразят същността на идеята за социално равенство, която в основата си е хуманистична. А тези, които уж живеят в осъществения свят на тази нова идея, измислят идеологически метод, с който всъщност фалшифицират реалността, родена от нея.

## **I.2 „На малкия остров“ (1958)**

Много кинокритици и киноисторици определят „На малкия остров“ (1958) като нов етап в историята на българското кино. Режисьорският дебют на Рангел Вълчанов по сценарий на Валери Петров е лишен от пресиления патос за героизма и саможертвата на „истинския комунистически революционер“, режисьорът дръзва да се отклони от официалната, задължителна художествена норма и дава заявка, че в киното влиза човек с творческа индивидуалност и стремеж към създаване на автентичен киносвят. Драматургичните и естетически постижения в „На малкия остров“, безспорни днес, след излизането на филма обаче се оказват повод за сериозни критики и обвинения в залитане към неореализма. След кратък кинопоказ „На малкия остров“ е спрял от разпространение с излязлото на 5 юли 1958г. „Постановление на ЦК на БКП за състоянието и по-нататъшното развитие на Българската кинематография“. В него четем:

„В творчеството на някои кинодейци се проявява известен стремеж към обективистично, безидейно, абстрактно хуманистично разкриване на темата.

Ясната комунистическа идейност и партийност се заглушава и принизява. Този стремеж намери най-силно проявление във филма „На малкия остров“, сюжетът на който е взет от героичното минало на нашата Партия. В него не се чувства, че затворниците са комунисти. (...)“<sup>5</sup>

Една от основните теми в българските филми през 50-те години е споменатата историко-революционна тема. Всички тези филми си приличат по героичния апломб и черно-белия плакатен стил, с които моделират реалността. Опозициите в тях са схематични и се свеждат до положителния, честен, жертвоготовен и идеалистично настроен комунист и подозрителния, безнравствен, жесток и готов на всякакви отстъпления буржоазен, капиталистически враг. Изразните средства се подчиняват на установената нормативна естетика: героичната музика още от началните надписи, задава тон на филм, който ще разказва за епичната борбата за комунистическия идеал; актьорското поведение е еднозначно, играе се с патос, който обикновено изглежда театрален; задължително присъстват надъхващи речи, обикновено с размахан юмрук; операторските композиции подчертават общата тезисност на филма. Героите нямат право на нюансирани характери, те са плакатни – както положителните, така и отрицателните образи. Изключение може да се допусне, само, ако героят преживява „катарзис“ и се преобръща за истината, която е само една – светлото бъдеше на новия ден, начертано от комунистическата идея. Езикът, с който се изразяват героите също е „плакатен“, той звучи повече като лозунг, отколкото като ежедневна човешка реч. С песен на уста и с достойнството на убедени в идеите си хора, героите посрещат и гибелта си.

В такава атмосфера Рангел Вълчанов се опитва да заговори със собствения си глас в своя режисьорски дебют. Талантът и чувството за истина са неразделно свързани, според мен. Това качество, присъщо на личността на всеки голям артист, обикновено е мярка за автентичността в неговата работа. В „На малкия остров“ автентичността се състои в усилието на режисьора да избегне фалша на задължителните, идеологически постановени разсъждения за света. Това е желанието да намери допустим начин за истински и достоверен киноразказ. „Истински“ в контекста на изкуството е субективно понятие, но мисля, че

---

<sup>5</sup> Станимирова, Неда. „Премълчаното около „На малкия остров“, В: сп. Киноизкуство, бр.5/1990г., с.28

винаги се отнася до това авторът да е верен на собственото си чувство за истина. Да не прави компромис със своето вътрешното усещане кое е вярно и кое лъжливо.

Нуждата да се излезе от наложения канон на социалистическия реализъм и да се говори истината по естествен начин тласкат Рангел Вълчанов към изразните средства на неореализма. Действието в „На малкия остров“ се развива през 1925 г. и разказва за група политически затворници с комунистически убеждения, които очакват присъдата си на остров Св. Анастасия. Точно, както е в образците на неореализма, пространството във филма на Рангел Вълчанов – островът, не е просто място на действие, а част от драматургията и плътта на филма. Още началните кадри в „На малкия остров“ правят впечатление с документалното усещане, което носят. Камерата обследва внимателно един реален остров – от стълбите, по които зрителят стига до сърцевината му с прашния неравен „плац“, камънаците, схлупените покриви на постройките, фактурата на фасадите. На преден план често излиза дървената ограда с бодлива тел, през която затворниците, построени в дълга редица (в началните кадри особено), изглеждат като в документална фотография от концлагер.

Движещата се камера е характерен изобразителен похват във филм. „Лабиринтът“ от дървените нарове и насядалите затворници върху тях, например, дава възможност за дълги вътрешнокадрови движения. Тези движения са част от внушението, че сме поставени в реалистична и истинска среда, в тях има дълбочина, благодарение на многопланово разработеното пространство. Камерата изследва освен пространството и лицата на затворниците. Отношението към тях не е просто като към масовка, която пълни кадъра. Композициите, вместо да създават внушение за героизация на осъдените, използват човешката маса в кадър като елемент от изобразението. Фактурата на истинския, мръсен и износен костюм, с почернелите, небръснати лица, с голата човешка плът, доизгражда автентичната атмосфера на пространството. Подходът съдържа в себе си недвусмислена визуална препратка към неореализма. Към това можем да добавим светлината в кадрите – силното слънце, което пада отвесно и ежедневно жули телата на изпосталелите мъже. А нощем – лъчът на фара, дебнеш наоколо. Авторите създават въздействаща кино

експресия, която се ражда от честния и човешки поглед към съдбата на героите. Заслугата за автентичността на изображението е на оператора Димо Коларов, за когото „На малкия остров“ също е дебют в професията.

Що се отнася до изграждането на образите и работата с актьорите, и тук сме свидетели на решително отклонение от стереотипите на социалистическия реализъм. Четиримата главни герои не загиват героично, а нелепо, не са непоклатими в правотата си комунисти, колебаят се, изпитват неудачи. Те са многолики човешки същества със собствена характеристика и в поведението, и в ежедневната си реч, и в отношението към света. Никой от тях не е социалистическият положителен герой. Актьорите във филма са разположени сред автентичното присъствие на натурщиците, които изграждат втория план. Това по естествен начин отклонява професионалните изпълнители от патетичното поведение, наблюдавано в историко-революционните филми по това време, освобождава ги от рецитирането на дежурните лозунги. Те присъстват на екрана органично, като в живота. Не като „герои“, а като простосмъртни хора. Говорят с нормален, ежедневен език, имат своите особености и в речта, и в характера си. За разлика от утвърдения шаблон, в „На малкия остров“ липсва речта на лидера, който надъхва другарите си за революционни подвизи. В сублимния момент преди бягството Доктора подхваща: „Другари...“, но сам се спира, сякаш усеща колко фалшиво и неуместно е да се говори в тази минута. Гибелта и на четиримата затворници е безславна, незапомнена и лишена от героизъм.

Вместо епична или мелодраматична музика, композиторът на филма – Симеон Пиронков, предлага една проста, лирична тема, в която се преплита мотив от приспивна детска песничка. В нея има нежност и тъга, а не революционен плам. Целта е чрез контрапункт между музика и картина да се вгледаме навътре в човека. Липсата на героична музика в „На малкия остров“, която обикновено заема цялото звуково пространство, сега дава възможност на режисьора да изгради внимателно фонограмата във филма. В много сцени звукът е субективен, той произтича от усещането на героите в настоящия момент. Така е решен например епизодът с прочитането на присъдите в началото. Това засилва безнадеждната обреченост на хората, в чиито лица, ръце и детайли камерата се взира.

През 1958 година, когато излиза „На малкия остров“, е изминало повече от десетилетие от възникването на италианския неореализъм. Класическият модел вече е преосмислен и обогатен, особено след появяването на филма „Пътят“ (1954) на Фелини.

В есе на знаменития американски режисьор Мартин Скорсезе<sup>6</sup>, посветено на Фелини, Скорсезе обръща внимание на ключовата роля, която неореализмът изиграва в творческия път на Фелини. И ако впоследствие Фелини се отклонява в коренно противоположна на неореализма посока по едни причини, а Рангел Вълчанов по различни, мисля, че общото е това, което изтъква Скорсезе – неореализмът е не просто сбор от изразни средства, не просто определена стилистическа тенденция, възникнала в определен исторически период, а основа, която формира мироглед, усет за етика и истина. В това, според мен, се корени чувството за автентичност, завещано от неореализма.

### **I.3. „Първи урок“ (1960)**

След критиките, отправени към „На малкия остров“ и спирането му от разпространение, творческата двойка Рангел Вълчанов и Валери Петров е принудена да обмисли много внимателно следващата си обща заявка за филм. Усилията им за реабилитация дават резултат. Още сценарият на „Първи урок“ е приет като „основа за добър филм“<sup>7</sup>. Този филм, според мен, стилистически е много по-близо до класическия вариант на неореализма, но въпреки това той е приет като образец на социалистическото киноизкуство, а за неореализъм не се споменава. Причините не са трудни за отгатване. Протагонистът в „Първи урок“ изглежда е повече попътен на идеологическата мярка за положителен герой-революционер и средствата, които авторите използват, не са повод за ожесточена критика, както в предишните години. Филмът обаче не е творчески компромис за авторите му. Режиурата на Рангел Вълчанов и операторското майсторство на Димо Коларов надграждат по кинематографичен път заложеното от Валери Петров в драматургията. Находчивостта в сценария на „Първи урок“ да избере за главни герои двама млади, още ученици, които се

<sup>6</sup> Скорсезе, Мартин. „Федерико Фелини и изгубената магия на киното“, онлайн публикация в сайта за култура и изкуство „Площад Славеиков“, 02.04.2021г.: <https://www.ploshadtaslaveikov.com/skorseze-za-felini-kojito-be-po-golyam-ot-svoeto-izkustvo/>

<sup>7</sup> Акъов, Васил. „Основа за добър филм“, В: сп. Киноизкуство, бр.11/1959г., с.13-17

влюбват – Пешо и Виолета (препратка към Ромео и Жулиета), позволява на авторите да подхождат от името на своите герои чистосърдечно, а не патетично, с доверие и наивност към комунистическото дело. Включването на комунистическата линия е неизбежно, авторите на филма не могат да я пренебрегнат, особено като се имат предвид критиките към дебюта им. За зрителя обаче е достоверно, а не наложено от идеологията, че героят на Пешо, в своята много млада възраст, се отнася идеалистично към революционната борба и искрено иска да се включи в нея. В неговите очи тя е справедлива, а също така е стъпка към възмъжаването. Едновременно с това Виолета, като част от буржоазния свят, заради своя произход, не е черно-бяла опозиция на Пешо. Тя е пълнокръвен образ, наравно с революционерите, въпреки че не претърпява обичайната трансформация, която се полага на симпатичните „безпартийни“ герои. Това само по себе си – момиче от буржоазна среда да изглежда човешки на екрана, е нещо непознато до този момент в киното ни, особено, когато на финала тя не се влива в революционните редици, а остава вярна на произхода си.

Попътен на неореализма, Рангел Вълчанов избира да снима в главните роли непрофесионални актьори. И Георги Наумов (Пешо), и Корнелия Божанова (Виолета) са едва двацетгодишни натурщици. Режисьорът разчита на тяхното непринудено излъчване, на необиграните им актьорски реакции, за да вдъхне жизненост на героите. В ситуацията с „Първи урок“, в която Рангел Вълчанов трябва да покаже, че си е взел бележка от упреците по предишната му работа, съществува реална опасност във филма да се прокрадне фалшив патос. Да се снимат натурщици в такъв контекст наистина е решение, което би внесло истинност в поведението на актьорите. И Корнелия Божанова, и Георги Наумов печелят симпатиите на зрителите с лекотата, с която присъстват на екрана, със своята безспорна естественост. Обратно на възприетата практика, за утвърдените актьори в „Първи урок“ са отредени второстепенните роли.

Усещането за истинност е резултат и от подробно изградения рисунък на всяко от местата на действие. Основният снимачен подход е сцените да са заснети на дълги план-епизоди с вътрешнокадров монтаж, където средата на действие и героят изглеждат като неделимо цяло. Началото на филма, по своеобразен начин напомня началото на „Крадци на велосипеди“ (1948), реж. Виторио де

Сика – един от образците на неореализма. Откриващата сцена във филма на Рангел Вълчанов потапя зрителя в атмосферата на краен софийски квартал в началото на войната. Животът на улицата обаче кипи – дюкянчета, търговци по тротоарите, деца, каруци, кучета, немски войници, хора всякакви, глъчка. Камерата на оператора Димо Коларов преминава през тях, през фактурата на сградите и предметите, като невидим наблюдател на живота, който естествено протича пред нас. Пешо влиза във филма като част от всичко това. Вниманието към реалистичността на средата не е с цел документално-обективно пресъздаване на епохата, тя е част от изграждането на художествения образ на героя.

На фабулно ниво изглежда, че се случва очакваното – Пешо е приет в революционните редици. Но същинското внушение е постигнато чрез много добре премислени визуални средства. След безгрижния и щастлив любовен епизод, далеч от градската среда, влюбените в „Първи урок“ са арестувани. Оттук нататък мрачните тонове постепенно вземат превес в изображението. От една страна това е в синхрон с натрупването на непреодолими пречки между Пешо и Виолета. Формалното оправдание е, че действието се развива вечер, през нощта или в затъмнени пространства, като таванската квартира на Васката, където Пешо официално е въведен в нелегалната революционна дейност. След този епизод идва драматичната любовна раздяла между него и Виолета. Това се случва привечер, на моста, където те по-рано са изживели своите щастливи мигове заедно. По естествен начин мракът продължава да е определящ елемент в изображението. От друга страна обаче, след като Пешо избира пътя на борбата и обръща гръб на неосъществимата любов, по правилата на социалистическия реализъм би трябвало да видим лице, устремено към светлото бъдеще. Това светло бъдеще би трябвало да се изобрази в патетично композирани кадри. Но на финала на „Първи урок“ виждаме фигурите на Пешо и брат му като два тъмни силуета, които се отдалечават в дълбочината на кадъра. Те не изглеждат устремени към успеха и победата, а потъват в мрачната атмосфера на неизвестното пред тях. Долният ракурс на камерата още повече засилва усещането, че те са малки, а над тях са надвиснали тъмните очертания на сградите от двете страни на улицата. Кадър, който препраща дори към естетиката на немския експресионизъм. Нищо в бъдещето не е ясно и светло,

сърцето на Пешо е свито. Изображението ни казва това, което е забранено да бъде изречено. Лозунгът „светло бъдеще за цялото човечество“ е кинематографично опроверган. Мисля, че в това личи достойнството на режисьора да не изневери на себе си, макар в пълна невъзможност сам да избира темата във филма си. Спасява се чрез автентичността на средата, поведението на актьорите и умелото боравене с компонентите на изображението. С една дума – спасява се чрез неореализма.

Дистанцията на времето ми позволява ясно да видя, че в заглавието „Първи урок“ стои допълнителен смисъл, който не се отнася само до сюжета на филма. След „На малкия остров“ Валери Петров и Рангел Вълчанов си правят отрезвяващ извод докъде и как може да се простира творческата им дързост. Но режисьорът все пак намира начин да заобиколи статуквото. Резултатът от този „първи урок“ е наистина отличен.

#### **I.4. „Слънцето и сянката“ (1962)**

„Слънцето и сянката“ (1962) формално погледнато би трябвало да се разглежда дори като по-успешен от предишния филм на Рангел Вълчанов и сценариста Валери Петров. Филмът излиза на екран в разгара на Карибската криза (22.10.1962г.) и антивоенният му патос, в контекста на назряващ международен конфликт, му носи редица награди от фестивали по целия свят. Критическите рецензии за „Слънцето и сянката“ са противоречиви, но единодушни по въпроса, че филмът е необичайно явление в българското кино.

Очевидно е, че целта на авторите не е била да създават реалистичен, повествователен разказ и в това няма противоречие по отношение на автентичността. Намирам обаче, че публицистичната схематичност, за която Тодор Андрейков говори<sup>8</sup>, заложена непреодолимо в сценария, създава един моделиран, макар и с идеалистични намерения, свят. Той е не жива система, а конструирана представа, в която героите не са личности, а обобщения на тези. Може би експериментът се състои най-вече в описания подход – дали е възможно от една публицистична теза да се създаде истински, жив художествен свят на екрана?

---

<sup>8</sup> Андрейков, Тодор. „Нови възможности“, В: сп. Киноизкуство, бр.11/1962г., с.17-27



Споменатият анализ на Тодор Андрейков в списание „Киноизкуство“ оценява високо нетрадиционната структура, метафоричната поетичност, дълбочината и необичайния подход към темата, които изискват от режисьора много отговорно да открие изобразително решение и да „предаде във филма извънредно оригиналния стил на Валери Петров“<sup>9</sup>. По всичко изглежда, че експериментът със съдържанието и формата, които правят от драматургията самостоятелно произведение, занимават основно сценариста Валери Петров. Режисьорът Рангел Вълчанов няма голямо поле за интерпретации, освен да се опита да пресъздаде на екрана литературната основа със също толкова нетрадиционни изобразителни средства. Буквално това означава да се визуализират със *символи* литературните метафори.

Въпреки високите естетически цели, с които са подплатени намеренията, основните атрибути на социалистически реализъм присъстват в сценария и оголват до схематизъм конфликта – противопоставяне на враждуващите системи, като положителният и светъл млад човек е представител на социалистическата. Той е син на архитект-строител, радетел за мир, жизнен, всеотдаен и непомрачен от съмнения. Меланхоличната, черногледа, макар и симпатична негова партньорка, е част от друг свят, подозрителен, мрачен и гнил. Черно-бялото противопоставяне на двете обществено политически системи, каквото липсва в предишните съвместни филми на Рангел Вълчанов и Валери Петров, предопределя липсата на истински нюансирано разсъждение върху противоречията между двата различни свята. Тази схематичност не може да се преодолее с новаторските, експериментални киносредства, те в известен смисъл само я задълбочават.

Изпълнителите на двете роли – Георги Наумов и Анна Пруцнал в своята екранна естественост на натурщици, са опит да се смекчи дидактиката, която носи в себе си тезисния дух на сценария. Усилията на режисьора да „оживи“ средата като превърне плажа в сцена, на която съжителстват представители от различни нации, според мен не помага на конструирания свят да се превърне в истински. Героите в „Слънцето и сянката“, както е заявено още в сценария, не са изградени като пълнокръвни човешки образи, те са повече обобщения,

---

<sup>9</sup> Андрейков, Тодор. Нови възможности“...с. 19

натоварени с идеологически функции. Това неизбежно ги превръща в инструменти за постигане на предварително начертана схема. Тази изначална предопределеност, според мен, обрича автентичността във филма да остане неосъществена. Най-голямата пречка за постигането на автентичност на първо място е неистината. Неистината е неотделима част от идеологията, която не допуска спонтанното наблюдение върху света, а на всяка цена се стреми да го представи такъв, какъвто според нейния канон той трябва да бъде.

## **II. ВТОРА ГЛАВА.**

### **Период на преход. Търсене на нови художествени средства за постигане на автентичност.**

#### **II.1 „Инспекторът и нощта“ (1963)**

„Инспекторът и нощта“ е първият филм, в който Рангел Вълчанов и Валери Петров не работят в съавторство. Струва ми се, че след „Слънцето и сянката“ двамата започват да се разминават в художествените си нагласи. Рангел Вълчанов се насочва към напълно нова за него жанрова област – криминалната история около разкриването на едно потенциално убийство в сценарий на Богомил Райнов. „Инспекторът и нощта“ на пръв поглед бяга от постулатите на соцреализма, за установяването на които самият Богомил Райнов е обществен радетел. В драматургичен аспект идеологическият принцип е скрит зад много повече пластове и отношението към реалността изглежда по-усложнено. Богомил Райнов е сложна и противоречива фигура в българската обществено-културна действителност, но важното за мен в случая е, че позоваването на драматургия, създадена от човек със силни позиции в партийните структури, е от полза за работата на един безпартиен режисьор, какъвто е Рангел Вълчанов. Тази полза основно се състои в по-широкия кинематографичен хоризонт, който се открива пред режисьора. Историята за разследващия инспектор изглежда привлекателно откъсната от изхабения революционен схематизъм на догматичните сюжети и дава път на Рангел Вълчанов към съвсем различно художествено поле.

По отношение на автентичността във филма смея да твърдя, че „Инспекторът и нощта“ далеч надхвърля жанровите рамки, в които обикновено е разглеждан. Прикрит зад професията на своя герой, чиято цел по обективни причини е да разкрие истината в криминалния случай, режисьорът има оправдание да не търпи прикритостта, празните фрази и лъжата, без в това да влага никакъв идеологически плам. Той разполага с "алиби“, за да търси същината на нещата. Намирам за много определящата тази подробност, която не бива да се приема само като даденост, свързана с работата на героя. Стремещът към автентичност на съществуването е специфична вътрешна нагласа на човека, а професията в случая е само камуфлаж.

Фабулното действие във филма се оказва доста банално по смисъла на криминологията. Едва ли само изваждането на мръсните тайни, обаче е било цел на режисьора. Всяка „партида мръсно бельо“ е оставена на втори план, зрителят не чува подробности от разказите на замесените, инспекторът изобщо не се интересува от пикантерии. В тези моменти той се обръща към камерата, а звукът от разказите, които е чувал многократно и преди, просто заглъхва. Разследването е само повод за режисьора. От една страна е възможност да покаже на екрана не толкова гнил, колкото истински, неполиран идеологически, човешки свят. А от друга страна, струва ми се, основната идея на филма е по-скоро в това, че търсенето на истината е съдба, която обрича човека, стремящ се към нея, на самота. Инспекторът няма илюзии и по въпроса за превъзпитанието на заподозрените и оплетени в интриги персонажи, които са готови на всичко, за да прикрият истината. Той знае, че „преориентацията към духа е чудо“<sup>10</sup>. Смея да мисля, че в този филм по някакъв начин Рангел Вълчанов разказва за себе си, за нещо истински важно, съотнесено към него, освободен от задължението да се съобразява с канона, именно благодарение на кримката в разказа.

Парадоксалното мислене на Рангел Вълчанов прави от инспектора екранен образ, извън идеологическите и жанрови рамки. Причината на първо място се крие в избора ролята на инспектора да изиграе Георги Калоянчев. Да се повери изпълнението на описания от сценариста самоироничен интелектуалец на един

---

<sup>10</sup> Михайлов, Николай. „Истината и само истината“, интервю, В: в-к Капитал, 15.03.2012г. [https://www.capital.bg/light/lightest\\_2012/2012/03/15/1788013\\_istinata\\_i\\_samo\\_istinata/](https://www.capital.bg/light/lightest_2012/2012/03/15/1788013_istinata_i_samo_istinata/)

характерен актьор, известен предимно с комедийните си роли, е доказателство за творческа интуиция и стремеж към истинност от страна на режисьора, а не към създаване на романтичен филмов образ. Описаният в сценария герой предизвиква очакване актьорът да въплъти литературната представа за мъжествен интелектуалец. Рангел Вълчанов постъпва точно наопаки. Този режисьорски избор автоматично отдалечава екранния образ на инспектора от безплътната представата за криминалист-особняк с остър език. Тази представа е литературна. Опасността при нея е остроумните реплики, написани в сценария, да прозвучат претенциозно и преднамерено, дори суетливо, когато ги изговаря актьорът. Изиграният от Калоянчев инспектор е жив и истински човек, а изречените от него фрази, се раждат спонтанно, изцяло освободени от литературна намислица. Съчетанието между „негероичното“ излъчване на актьора и умната самоирония в думите му, оставят горчив послевкус и всъщност разкриват самотата му.

На същия принцип е направен актьорският подбор и за другата важна роля – тази на Жана (в ролята Невена Коканова). Двоякото поведение на Жана среща противоречие с миловидното първично излъчване на актрисата и така придава дълбочина на ролята, прави присъствието ѝ във филма интересно и истинско.

Режисурата не просто илюстрира интересно описаната история, а я надгражда, оспорва и тълкува кинематографично. Именно чрез средствата, организирани в цялостна стилистика, режисьорът достига до изложения по-рано проблем, който надхвърля криминалната случка.

Друг много важен аспект от общото внушение на филма намирам в решението героят на Георги Калоянчев да изговаря монолога си, обърнат към камерата. Един инспектор, който няма професионален партньор (и не само професионален), с когото да анализира събитията, да обмисля варианти, който няма *съмишленник* за важните неща, е конфликт, разработен от режисьора. Така заложеният в драматургията литературен прием, е превърнат в средство от кинематографичен порядък. Вместо да предаде мислите на героя с изцяло задкадров текст или да му осигури партньор, режисьорът принуждава инспектора да разговаря с хипотетичен довереник, който сме самите ние, зрителите. Така, а не чрез щрихираната, несбъдната любовна история, Рангел

Вълчанов ни кара да споделяме всъщност самотата на героя и да усещаме мащаба ѝ.

Другата важна особеност на този подход е, че погледът в камерата е важен елемент, с който Рангел Вълчанов субективизира разказа. Той изгражда света на инспектора, а не обективното състояние на живота в жилищната кооперация. В „Инспекторът и нощта“ Рангел Вълчанов пристъпва много по-близо до вътрешния свят на героя и търси изобразителна форма за него.

Съществена изобразителна характеристика на филма е стилизираната реалност на средата. Този път това не е неореалистичният поглед върху интериора и екстериора. Към портрета на всеки персонаж влиза и неговото местообитание, като умален модел на личността му, съставен от най-характерното за него.

Категоричната работа с пространствата следва логично от факта, че инспекторът възприема всеки от персонажите не сам по себе си, а като част от средата, която обитава. Чрез нея един опитен следовател би могъл да отгатне неща, които хората не искат да разкажат за себе си. Бързият оглед, който инспекторът прави винаги, често несъзнателно, когато попадне на ново място, се е превърнал в негов безусловен рефлекс, а от там и в мотив за изграждане на изобразителното решение.

Мисля, че в „Инспекторът и нощта“ можем да регистрираме настъпващата промяна в режисурата на Рангел Вълчанов. Условно казано можем да говорим за излизане от първия цикъл в творчеството му. Разказът в „Инспекторът и нощта“ остава в очертанията на реалистичното повествование, но решително се отклонява от влиянието на неореализма. Режисьорът стилизира филмовия свят, не толкова според изискванията на жанра, колкото според субективното усещане на героя. С други думи стилизацията произтича от нагласата на героя. Макар да се отдалечава от неореализма, направление приемано безусловно като носител на автентичност, бих могла да кажа, че „Инспекторът и нощта“, прикрит зад жанра, е по всички показатели не по-малко автентичен. Единствената разлика е, че автентичността тук е постигната с различни, нови за работата на режисьора средства.

## II.2 „Вълчицата“ (1965)

„Социалистически хуманизъм“ е осъвремененият партийен лозунг в средата на 60-те в страните от соц лагера. Тези формално обновени възгледи изискват в творческите прояви да се усеща активната гражданска позиция на авторите, която да помогне за налагането на един реформиран модел на идеологията. Във филма „Вълчицата“ конфликтът между „рецидивите на старото мислене“ и новите насоки е изразен в опозиционните отношения между директора на трудово-възпитателното училище Кондов (в ролята Георги Калоянчев) и Кирилов (в ролята Наум Шопов). Противоположните позиции за педагогическите методи в училището със специален режим са основният повод за разногласията между тях. Пристигането на непокорната Ана - Вълчицата (в ролята Илка Зафирова) в изправителния дом, засилва напрежението между Кондов и Кирилов.

В обобщението, което прави Тодор Андрейков, че „Кондов защитава момичетата не защото той е имал подобно детство, не защото е понесъл на своя гръб обстоятелствата, които са ги довели в училището, а преди всичко по дълбоко принципни подбуди: стремеж за защита на *човека*, за защита на доверието в човека като основно отношение към човека в нашето общество“<sup>11</sup>, според мен се състои основният проблем по линия на автентичността във филма и той е точно в образа на Кондов. Какво е направило Кондов такъв страстен привърженик на новите методи, зад които той застава на всяка цена? В резултат на какво преживяване човек формира в себе си определени принципи, особено, когато са толкова твърди и безусловни? Ако поведението и постъпките на Кондов не бяха от решаващо значение за автентичността на филма, вероятно отговорите на горните въпроси нямаше да са особено важни. Както е с Кирилов – като опозиция на Кондов той се държи по-овладяно и трезво, но по този начин всъщност изпълнява задълженията си. За сметка на това Кондов, като двигател на различна енергия, има нужда да бъде разгледан по-внимателно, да бъде намерена същинската причина за неговите принципи. Напълно е прав Тодор Андрейков, че един информативен диалог не би свършил работа, нито че е задължително причината да е в неговото трудно детство. Но обяснение за тях,

---

<sup>11</sup> Андрейков, Тодор. „Вълчицата“ и Вълчанов“, В: сп. Киноизкуство бр.10/1965, с.40-45

според мен, трябва да присъства. Без познаването на реалните мотиви за поведението на Кондов, зрителят е принуден да приеме гражданската му позиция, само защото така изисква духът на новото време. Затова, струва ми се, и актьор като Георги Калоянчев тук стои неубедително в емоционалните си изблици. Мисля, че във „Вълчицата“ неговият герой, за разлика от предишния филм „Инспекторът и нощта“, наистина е поставен като схематичен положителен герой, макар и от нов тип. А това, смятам, означава идеализиран образ, откъснат от парадоксалната жизнена действителност или с други думи – неубедителен и неавтентичен. От подобни съображения не бих искала да навлизам в по-задълбочен анализ на филма, който въпреки изтъкнатите слабости по отношение на автентичността, притежава, разбира се, и безспорни кинематографични качества. Например сцената, в която Дългата Мара е наказана да изяде цяла кутия шоколад, заради кражбата си. Великолепен монтажен епизод, решен на тишина и изграден с точно подбрани и силно въздействащи детайли.

Преосмислянето на идеологията е необходимост на времето, съчувствието към човека-аутсайдер, когото обществото отхвърля, е качествено нов момент в отношенията човек-общество. Критиката към обществените и партийни предразсъдъци е здравословна проява на свободната мисъл, но струва ми се, че това не бива да става повод за оформяне на нов схематизъм. За съжаление намирам, че във „Вълчицата“ този конфликт се разглежда прекалено опростено. Финалът с бутането на оградата е замислен като метафора на възтържествуващата свобода. Струва ми се, че това, което пречи този акт да се превърне наистина в голяма метафора и да надхвърли контекста на педагогическия успех за Кондов, е именно непостигнатата автентичност в образа му. По този начин според мен бунтът с бутането на оградата се ограничава до своето символично значение и не постига търсения метафоричен мащаб.

Моите разсъждения дотук не оспорват енергията за обновление, вложена във филма и искреното желание на Рангел Вълчанов да се противопостави на насието, което системата произвежда.

### II.3 „Езоп“ (1970)

Съществената промяна, която все по-необратимо настъпва в режисьорските възгледи на Рангел Вълчанов, намира пряко отражение в игралния филм „Езоп“ (1969), копродукция с чехословашката киностудия „Барандов“. В разговор с Ивайло Знеполски Рангел Вълчанов говори за новата си нагласа към киното:

„Киното престава да бъде ограничено, когато е условно. Тогава то представя цялостно една вселена – вселената на твореца. Затова на мен много ми харесва това индивидуализиране на художника, настъпило след неореализма. Специално ме занимава Фелини – като личност, като творец, като майсторлък... Той представи свой модел на света и по този начин издигна авторитета на едно изкуство, което през цялото време вървеше като някакъв репортьор след събитията.“<sup>12</sup>

Сценарият на „Езоп“, написан от Анжел Вагенщайн, интерпретира легендата за живота на Езоп, който макар че е роб, е по-мъдър от своите господари. Не е трудно да се досетим, че природата на героя във филма, който в иносказателна форма изважда наяве истината, е идеален параван за Рангел Вълчанов. Така той има повод да разкаже за себе си и изобщо за всяка творческа личност „в робство“, която се стреми към истината, независимо дали живее в Античността или в тоталитарна държава от двайсети век. Езоповският език като легитимен начин да се говори за истинските проблеми във време на строга партийна цензура, е широко прилаган от режисьорите в социалистическите кинематографии, особено от периода след „разведряването“.

В кинематографичен план с този филм Рангел Вълчанов прави опит да създаде един притчов разказ, подчинен на света на главния герой. Присъствието на Езоп в днешния ден е недвусмислена заявка, че античният свят ще бъде възстановен чрез неговия спомен. Линията в настоящето не е драматизирана, Езоп от двайсети век коментира със стаена горчивина или прави иронична философска оценка на събитията от древността. Това навлизане в съзнанието предполага откъсване на разказа от битоподобяването на епохата и създаване на вид *условност* – човек помни избирателно и от определен ъгъл. Вместо това

---

<sup>12</sup> Знеполски, Ивайло. „Човек с камера – човек без камера“, интервю, В: „Пътица и пътеки на българското кино“, Наука и изкуство, София, 1972, с. 234



въвеждащият епизод е решен обективно, в общи планове, изпълнени с огромно количество масовка, антични колони, пазар на роби и музика, които внушават начало на древногръцки епос. Но нито декорите, нито костюмите и реквизитът или поведението на масовката са автентични. Претенцията за реалистичност в пресъздаването на епохата, подчертава усещането за бутафорията на реквизита и облеклото.

Проблемът с автентичността, според мен, се състои в това, че обективният свят на екрана, не може да се приеме за гледната точка на човек като Езоп. Следователно намерението да се разруши класическият наратив, като се влезе в спомена на един вечен човек и по този начин да се „представи цялостно една вселена – вселената на твореца“, предполага различно стилистическо решение. Не обективното възстановяване на епохата, а стилизацията на света, като следствие на субективната памет, би могла да направи разказа наистина условен.

Към проблема с автентичността бих добавила небрежното отношение към езика. Въпросът за езика във възпроизвеждането на епоха е сложен, трудно решим, но той винаги присъства и за него трябва да се намери някакъв код. Мисля, че нищо не се отразява по-противопоказно на автентичността, както претенцията, че дадено действие се развива да речем в Русия през 19-ти век, а актьорите говорят на английски, например. Във филма „Ана Каренина“ (2012) на Джо Райт ситуацията е именно такава: английски актьори пресъздават героите от романа на Лев Толстой. Но режисьорът има много категорично решение за целия филм – той поставя действието в условността на театрална сцена, без да прикрива подхода си, а напротив – възползва се от него. Това вече задава различен контекст на действието, зрителят гледа с известно отстранение случващото се, макар че взаимоотношенията и поведението на актьорите са напълно реалистични. Така въпросът за езика автоматично отпада.

След „Вълчицата“ Рангел Вълчанов категорично се насочва към друг вид кино. Мисля, че в „Езоп“, като първи опит в новото художествено русло, все още не е открил верния ключ, с който да създаде търсения условен свят. Бъдещите филми на Рангел Вълчанов в по-голямата си част са посветени на това усилие.

### III. ТРЕТА ГЛАВА.

**Затвърждаване на стремежа към художествена условност, разглеждана като път за постигане на истинска творческа свобода.**

#### III.1 „Чешко филмово чудо“

Надеждата за промяна определя духа на 60-те години в Чехословакия. В началото десетилетието в чешкото кино навлиза мощна вълна режисьори, сценаристи, оператори, всички възпитаници на Филмовия факултет към Академията за изящни изкуства в Прага – ФАМУ. Това са младите режисьори Милош Форман, Вера Хитилова, Ян Немец, Евард Шорм, Иржи Менцел, Яромил Иреш, Иван Пасер и много други, но също кинематографисти и от предишните поколения – Ян Кадар, Елмар Клос, Франтишек Влачил, Карел Кахиня и още ред други, чиито филми оформят златния период на чешкото кино, известен като Чехословашка нова вълна или Чешко чудо. Филмите от Чешкото чудо представляват съпротива срещу установения във всички „братски“ държави канон на соцреализма, срещу нетърпимия фалш, облечен в социалистически патос, който няма нищо общо с истинския живот и който така и не осъществява „светлото бъдеще“, което пропагандира. Режисьорите от Чешкото чудо не се стремят да трансформират идеологическото мислене и метода на соцреализма, те напълно ги подминават и отхвърлят. Героите в чешките филми от този период са живи и истински, непредвидими и парадоксални, вълнуващи и автентични.

Истината се превръща в мярка за авторите и определя автентичността във филми им през 60-те. Те се стремят към автентично отразяване на външния или вътрешен свят на човека, а от тези намерения по естествен начин произтичат кинематографичните особености в работата им. Филмите от Чехословашката нова вълна са всъщност стилистически много разнообразни, те се променят според светоусещането и личността на своя автор. Кинематографистите намират вдъхновение освен в неореализма, също в модерното авторско кино на 60-те години – Фелини, Антониони, Бергман и др. Филмите на Милош Форман, например, са изградени с документална автентичност, вгледани с хумор и

ирония в ежедневието на съвременни млади хора. Редом с тях хармонично присъстват сюжети, разказващи за близкото минало, като войната, например, само че разгледана без революционен патос, а осмислена в нейната сложност и като огледално, макар и индиректно, отражение на комунистическия терор. Такъв е, например, суровият експеримент на Ян Немец „Диаманти на нощта“ (1964), в който за войната се разказва през ужасяващото субективно преживяване на избягали от концлагер момчета. В напълно друга стилистическа условност пък е филмът на Вера Хитилова „Маргаритки“ (1965) и т.н. Стилистическата палитра е изключително богата. Създадените през този период чешки филми остават като вълнуващо свидетелство на времето, вдъхват надежда и кураж на кинематографистите в останалите социалистически държави, че дори в условията на идеологическа цензура, може да се прави автентично авторско кино.

През месец март 1965г. в София се провежда голям фестивал на съвременното чехословашко кино с много гости от чужбина<sup>13</sup>. Рангел Вълчанов е част от това широко обсъждане и изразява възхищението си от развитието на чешкото кино.

„Ако своевременно не бъдем осведомени и квалифицирани на базата на тези постижения, ние ще продължаваме да затъваме или най-мекото казано, да тъпчем на едно и също място. (...) Не трябва да ни успокояват отделните блясъци тук-таме в нашите филми. Разбирате, че става дума за нещо по-сериозно, за „нещо друго“. ... Това „нещо друго“ донесе жанровото и тематично разнообразие и в последна сметка успеха на чехословашкото кино.“<sup>14</sup>

Желанието за това „нещо друго“, на което българският режисьор настоява, се очертава все по-ясно като нов творчески подход. Преди „Лачените обувки...“ обаче Рангел Вълчанов успява да осъществи пълноценно намеренията си за друг вид кино в своя първи изцяло чешки филм „Лице под маска“. Филмът е продукция на пражката студия „Барандов“ – с чешки екип, актьори, места на снимки и език.

<sup>13</sup> Сп. Киноизкуство, бр.5/1965г., брой, посветен на съвременното чехословашко кино.

<sup>14</sup> Чернев, Григор. Вълчанов, Рангел. В: „Един българин в Прага. Книга за Рангел Вълчанов“, издателско ателие „Аб“, София, 2003г., с.46-47

## III.2 Чешките филми „Лице под маска“ (1970) и „Шанс“ (1971)

„Лице под маска“ е първият филм, на който Рангел Вълчанов е и самостоятелен сценарист. Филмът е екзистенциално размишление за живота и смъртта, за мястото на човека в света, чрез разказа за четирима души – две двойки, които прекарват заедно една вечер и осъхват при трагични обстоятелства. Нелинейната конструкция на филма преплита няколко времеви пласта – настоящето, с връщане назад, проследяващо началото на действието, и спомените на героите, които се връщат в това настояще.

Артистичната, по-възрастна двойка – Сима, бивша циркова артистка и Пепек – художник-фотограф, който изкарва прехраната си като прави посмъртни гипсови маски на починалите, обитават таванско пространство, превърнато в ателие. На голямата тераса с тях естествено съжителства любимият бял кон на Сима, наследство от цирковата ѝ кариера. Местообитанието на чудната двойка с коня е като утопичен остров насред града. Скулпторът е погълнат от идеята, че човек не е в състояние нито да види истинското си лице в огледалото, нито да чуе истинския си глас, докато говори. Само чрез аудиозапис той чува как действително звучи гласът му и само **е в** гипсовата отливка може да види реалното си лице. Това схващане оправдава странната професия на Пепек. Двойствеността на съществуването и най-вече принудата да се скриеш зад маска, за да изразиш важното, се съдържат в заниманието на Пепек.

Другата двойка във филма са младите Лойза и Мария. Лойза е електротехник по професия, но всъщност бохем, предпочита да свири на китара и да пее. Влюбва лесно в себе си Мария, която от своя страна се оказва в мъчителна несигурност дали той наистина я обича. Безгрижният Лойза, вместо да постигне мечтата си за спортна кола – символ на абсолютната свобода за него, се самоубива накрая, неспособен да живее с маската, която сам си надява. С посягането върху продавачката той преминава границата, след която животът му повече никога няма да бъде безгрижна песен.

Действието във филма „Лице под маска“ е поставено в реалистична и конкретна среда на чешки град през 1969-та година. Но заедно с това в тази реалност

липсват характеристиките на социализма, тя не е обвързана с ежедневието на режима. В известен смисъл средата е знак за съвременност. Тази знаковост е свързана и със същността на самите герои, които живеят, както стана дума, извън времето. Те сякаш пребивават в паралелен на реалността свят. Това са хора, които не се вписват в злободневието на епохата, те са по-скоро аутсайдери и поради своята архетипност, са възможни винаги. Тяхното „окопаване“ в собствените им светове, повдига темата за бягството във вътрешната реалност на човека. Мотивът за вътрешното емигрантство по естествен път създава и художествената условност в „Лице под маска“.

Друг важен подход, чрез който се гради условността, е естественото съжителство на несъвместими на пръв поглед елементи или ситуации. Особено показателен е началният епизод, който задава вярна интонация на целия филм. Виждаме главния герой Пепек да чака на червен светофар. Успоредно с останалите градски коли, той е възседнал кон. Пепек потегля на зелено, така както би направил, ако управлява автомобил. Любопитните погледи на минавачите след него, обаче са заснети като документално наблюдение по улиците на Прага. Това на пръв поглед е част от чудатостта на героя, но впоследствие разбираме откъде се е взел този кон и присъствието му на терасата изглежда естествена част от живота на двойката, а не режисьорска приумица. Всеки привиден абсурд е аргументиран с фабулна логика, а това прави условията свят автентичен.

На епизода с риболова е отделено централно място във филма. Безкрайното поле с остатъци от езеро, стърчащите мъже, облечени в мушамы и шлифери, разпънали рибарските си такъми в мълчаливо очакване рибата да закълве, създават сюрреалистичен пейзаж в чието обширно пространство се усеща „антониониевско“ отчуждение, размисъл за битието чрез простора и тишината. Силуетите на рибарите са като самотна общност аутсайдери, извън очертанията на „сплотения“ социалистически колектив. Мълчанието е част и от усилието им да намерят хармония в настоящето на заобикалящия ги свят. Тази хармония е непостижима, доколкото винаги се появява нещо или някой, които разрушават мълчаливото им съзерцание.

Изграждането на условен художествен свят, който прилича на реалността, но не ѝ е равнозначен, бележи развитието на модерното кино през 60-те години. Пионерската заслуга на Рангел Вълчанов в българския контекст е, че той много бързо улавя това разбиране за киното и започва да го развива във филмите си. Ако приемем, че „Езоп“ е подстъп към този вид кино със своите неудачи на първи опит, мисля, че художествената условност в „Лице под маска“ е постигната категорично. С този чешки филм режисьорът създава първият изцяло свой, автентичен авторски свят в духа на голямото кино от 60-те години.

Вторият филм на Рангел Вълчанов за киностудия „Барандов“ е **„Шанс“ (1971)**. Това е психологическа драма за взаимоотношенията между двама актьори, които си партнират на сцената и имат сложна връзка в живота. По-успешният актьор от двамата е мъжът Йозеф, но една вечер Ирина получава предложение за работа в италианска кинопродукция. Тази възможност за кариера в чужбина е използвана от Ирина основно, за да натрие носа на Йозеф, докато той я преследва по време на срещата ѝ с италианците. Тя се занимава повече с това да накара Йозеф да ревнува, отколкото със самото предложение за работа. Сама по себе си обаче перспективата за един актьор от Източния блок да попадне в продукция на Запад е изключително събитие. В нощната сцена между Йозеф и Ирина този въпрос не се обсъжда. Вместо това в апартамента на актрисата се разискват банални любовни въпроси. На пръв поглед тези въпроси са общочовешки, общовалидни, независими от епохата. Но вместо да изглеждат универсални, те затъват в тривиалността на една връзка между мъж и жена по принцип. Пренебрегването на конкретното време, в което връзката между героите се развива и което би я нюансирало, би ѝ придало уникален характер, постига точно обратния ефект. Изтръгването на човека от света, в който живее, не го превръща в обобщение на дадена тема, а по-скоро осакатява неговия жизнен образ и го банализира, според мен. Струва ми се, че това е най-голямата беда за автентичността в „Шанс“.

В началото на седемдесетте Рангел Вълчанов е „екстрадиран от чешките власти по настояване на нашите служби за сигурност.“<sup>15</sup> Той е пестелив на подробности, когато става дума за тези събития от биографията му. По-важното

---

<sup>15</sup> Вълчанов, Рангел. „Хем съм сам, хем няма никой“, изд. Сиела, София, 2013г., с.96-97

за моето изследване е, че Рангел Вълчанов е набеден за участие в чешките събития от 1968/69г. и като „обект на службите за сигурност“ той вече има досие, с кодово име „Видра“, съдържащо над сто страници. Самият Рангел Вълчанов не се изкушава да се нарече дисидент. По стечение на обстоятелствата режисьорът се оказва в Чехословакия в един промеждутък след Пражката пролет и началото на „нормализацията“ и успява да използва този момент, за да направи два филма.

Съществуването на досието обаче, неизбежно се отразява върху отношението към него и възможностите за работа след завръщането му в България.

### **III.3. Обратно в България. Бягство в „Бягство в Ропотамо“**

Първият игрален филм на завърналия се в България Рангел Вълчанов е **„Бягство в Ропотамо“ (1973)**. Бягството, от една страна, е заложено на фабулно ниво – певица, на върха на своя успех, зарязва всичко и се приютава в един откъснат от времето свят край брега на морето. Изборът на този сюжет е бягство също така от сериозните теми на времето, съзнателен отказ от страна на режисьора в първия си филм след чешкия период да навлиза в разсъждения по щекотливи, спорни въпроси. Но с него той също така бяга от принудата да направи „удобен“ филм, за да бъде приет безкритично след годините в странство. Тези намерения вероятно го тласкат към тотално откъсване от действителността – на фабулно и на сюжетно ниво. Струва ми се, че този път на бягство, макар в дадения момент да е важен в личен план за режисьора, по-скоро води до неубедителен резултат, що се отнася до художествената форма и в следващите си филми той се насочва към друга изразност.

### **III.4 „Следователят и гората“ (1975)**

Сценарият на филма **„Следователят и гората“** лежи върху действителен криминален случай, разказан на Рангел Вълчанов от самия следовател, работил по него. Често се спекулира с идеята, че, ако един филм е по интересен истински случай, това автоматично го прави и безспорен художествен факт. Изисква се обаче същото майсторско овладяване на драматургичните и стилистически принципи, както е при работата с фикция, за да се превърне

житейската истина в художествена автентичност. Човешкото поведение в реалността често е парадоксално и необяснимо и за да не изглежда на екрана като режисьорска приумица, са необходими много усилия. Във филма „Следователят и гората“ без съмнение изпълнението на Соня Божкова (днес Бръзицова), в ролята на подследствената Елена, внася безусловно необходимата автентичност, която кара зрителя да вярва, че самата тя едва ли не е реалният извършител на престъплението. Нейното присъствие, сравнимо единствено с истинско документално наблюдение над човешките реакции, е фундаментът, върху който стои конструкцията на целия филм. Във филма Соня Божкова става безусловна Елена, тя без съмнение *живее* на екрана в кожата на героинята си, не я *изобразява*. Няма и как да се „превъплъщава“ в образ, тъй като тя не е актриса. Работата на режисьора с натурщици на принципа „аз в предложените обстоятелства“ има решаваща роля в този случай. И тъй като Соня Божкова няма опит на подследствена, режисьорът търси начин да я приближи максимално до реалните обстоятелства от сценария. Със специално разрешение от директора на Софийския централен затвор Соня Божкова влиза там като заподозряна в реално разследване за разпространение на наркотици сред чужденци. Никой от персонала на затвора, нито следователят, който трябва да я разпитва, не знае, че тя е поставено лице. Опитът от реално преживения разпит, прекараната нощ в затвор, дават истинско познание за ситуацията на актрисата. Оттам нататък начинът, по който Соня Божкова се е чувствала тогава ще я ръководи в сцените от филма. Изпълнителката няма нужда да съчинява „какво би било, ако...“, тя знае наистина какво е.

Друг важен елемент по линия на автентичността е, че „Следователят и гората“ е първият филм у нас, заснет с директен звукозапис на магнитна лента. Директният запис дава възможност да се улови спонтанният говор на актьорите, както е изречен по време на действието, когато те са разиграни, във взаимодействие с партньор, в определено състояние, с интонации, които са неповторими. Нахсинхронът в стерилната среда в студиото затруднява дори актьорите, за които това е професия, а за натурщиците е още по-сложно. Режисьорската концепция да се избере непрофесионална изпълнителка, напълно изключва преозвучаването ѝ от актриса. То би обезсмислило първичното, неподправено присъствие на натурщика. В „Следователят и гората“



техническият прогрес в звукозаписа е използван творчески, в полза на пълната автентичност на актьорското изпълнение. Зрителят чува дъха на актрисата, недоизказани думи, неправилното „р“, всяка неравност в речта ѝ – нешлифована, ежедневна и специфично нейна.

От едно досадно и рутинно задължение, от един почти приключен и ясен случай, следователят майор Николов (в ролята Любомир Бъчваров) задълбава не в престъплението, а в душата на виновната Елена. Той се влюбва в необичайната ѝ природа, в нейната човешка същност, *в автентичността ѝ*. Това надхвърля многократно темата за справедливостта в обществото, за виновния и невинния, за разменените роли на злодея и жертвата.

Сравненията между „Следователят и гората“ и „Инспекторът и нощта“ са предвидими, но според мен не докрай оправдани. В „Инспекторът и нощта“ режисьорът наблюдава своя герой и стилизира разказа, спрямо неговия свят, но все пак от позицията на отстранен разказвач. В „Следователят и гората“ ние, зрителите, възприемаме историята от името на самия герой, а не чрез режисьора, който ни разказва за него. Ставаме свидетели на вътрешните „възстановки“, а накрая и на сънищата на следователя. Двата подхода са много различни. Но това, което въпреки разликите ги сближава и ги прави автентични, е непредубеденото наблюдение върху човека, вложено в тях.

### **III.5 „С любов и нежност“ (1978)**

След повече от петнайсет години пътищата на Рангел Вълчанов и Валери Петров отново се пресичат във филма „С любов и нежност“. Темата, по която работят, засяга мъчителни процеси от биографиите и на двамата. По време на „творческата раздяла“ между тях, всеки един преживява своеобразен период „на изгнание“. За Рангел Вълчанов това е престоят в Чехословакия и времето след неговото екстрадиране в България. Валери Петров също изпитва остра криза на доверието към себе си от страна на БКП, приблизително по същото време. Поводът за това са събитията около присъдената Нобелова награда на Александър Солженицин през октомври 1970 г. и по-точно дискусиите около изпращането на протестна резолюция от Съюза на българските писатели до Нобеловия комитет във връзка с тази награда. Провежда се гласуване в рамките на Втората национална конференция на българските писатели. Валери Петров е

един от четиримата „въздържали се“ за изпращането на писмото. Останалите са Христо Ганев, Марко Ганчев и Гочо Гочев. „Против“ е безпартийният писател Благой Димитров. Всеки от тях носи последствията на заявената позиция, която се тълкува като предателство към партията и идеологическите принципи на социализма. На събрание, проведено на 8.01.1971г. от Първичната партийна организация, „провинилите се“ писатели са изключени официално от партията.<sup>16</sup> Това е най-висока степен на наказание, което автоматично ги отлъчва от професионалния (и не само) живот и ги оставя всъщност без работа. В годините след „случая „Солженицин“ Валери Петров, (както и другите трима „въздържали се“), изпада в немилост. Творческата биография на писателя недвусмислено показва, че това е време на самозатваряне, отдръпване, спасение със занимания на „неутрална“ територия.

Сценарият на „Буря в чаша вино“, който впоследствие става „С любов и нежност“, отразява именно начина, по който писателят преживява годините на самоизолация. Скулпторът, герой на филма, живее в доброволно отшелничество, вътрешно емигрирал от света наоколо. Темата, както знаем, е също толкова важна и за Рангел Вълчанов, типът герой е още един важен фактор за работата на режисьора. Той му дава основание да отприщи артистичната си стихия и да изпробва още по-дръзко докъде може да стигне в играта с нормалното и реалното на екрана.

Повече от ясно е, че прототип на главния герой е истинският скулптор Александър Дяков – добре известна ексцентрична фигура в артистичните кръгове на столицата. Александър Дяков е ярка личност, извън всякаква човешка и творческа рамка. Художник и скулптор с изключителен мащаб на мислене и размах на работа, невъзможен за вписване в никакъв канон, решителен антипод на социалистическия и всякакъв друг вид реализъм. Личността му е монументална като неговите скулптури. Кипящата му жизнена натура, непримирима с подлостта и лъжата, е предпоставка за нелеко професионално битие, особено във време, когато идеологическите догми управляват изкуството и човешките съдби. Най-голяма част от скулптурните му

---

<sup>16</sup> Христова, Наталия. „Власт и интелигенция. Българският скандал „Солженицин“ 1970-1974“, изд. ателие Аб, София, 2000г.

проекти заемат тези, които никога не са получили възможност за осъществяване.

Ивайло Знеполски коментира режисьорския избор за Александър Дяков в образа на скулптора, като най-същественото постижение на „С любов и нежност“. Кинокритикът го определя като „нова концепция за човешко поведение на екрана.“<sup>17</sup> В тази стратегия, според мен, се съдържа кинематографичната автентичност на филма. Александър Дяков познава истината за героя, който трябва да вълпоти на екрана.

Темата за самоизолацията на твореца, като вариация на бягството, е неотделима част от времето, която съпътства повечето талантиливи хора. По някакъв жесток и парадоксален начин репресиите върху творческата личност в периода на социализма, я принуждават да разширява и развива художествените възможности, ако иска да изрази мислите си и да говори истината. Но не истината само като фактология, а като автентичност на съществуването, на преживяването. „С любов и нежност“ ни представя трудността за отдадения на изкуството и верен на себе си човек да се впише в обществото, но познавайки епохата и биографиите на авторите, лесно се досещаме, че талантиливо създаденият филмов свят, се ражда от горчиво изстрадан реален опит. Върху този личен опит на тримата съавтори, бих казала – Валери Петров, Рангел Вълчанов и Александър Дяков, според мен стъпва базовата автентичност във филма „С любов и нежност“.

### **III.6. „Лачените обувки на незнайния войн“ (1979)**

Широко известно е, че от написването на сценария „Лачените обувки на незнайния войн“ през 1963 г. до реализирането на филма са изминали повече от петнайсет години. В личния архив на режисьора попаднах на любопитна кореспонденция с главния редактор на чешката киностудия „Барандов“ от 60-те години, която свидетелства, че Рангел Вълчанов е правил различни опити през годините да осъществи този важен за него филмов проект, включително и извън Българска кинематография. Отговорът на главния редактор Ф.Б. Кунц след като се е запознал със сценария е лишен от празно ласкателство и изразеното

---

<sup>17</sup> Знеполски, Ивайло. „Социално и човешко реализиране на таланта“, В: сп.. Киноизкуство, бр. 6/1978г., с. 61

възхищение от художествените достойнства на текста е напълно искрено. Докато в България не знаят как да се отнесат към сценария и го определят като експериментален – формален повод да бъде отхвърлен, за главния редактор на „Барандов“ е ясно, че този необичаен, много личен проект би бил събитие за всяка кинематография. Аргументите, с които Кунц се налага да обоснове отказа си са впечатляващо точни. Той пише, че „[сюжетът] духовно и реализационно е толкова свързан с България, че аз не виждам и най-малката възможност да го реализираме като чехословашки филм. Това би било нелогично и безсмислено. (...) Тази тема е толкова национална по своя дух, че каквото и да било сътрудничество от наша страна би било неорганична външна намеса.“

Тази бележка е много важна, защото наистина „Лачените обувки на незнайния воин“ е филм, който не може да бъде заснет никъде другаде освен там, където са корените на героя му. Редакторът великолепно е схванал, че ценността на сценария се състои в неговата неповторима „локалност“, в духа, формиран в границите на определена национална култура. Една чешка среда, друга действителност, език и актьори биха унищожили специфичния, неподражаем свят, описан в сценария. Това означава, че чуждата намеса, дори с най-добри намерения, би разрушила автентичността на филма, би го превърнала във вторично копие на самия себе си. Едва ли Рангел Вълчанов не си е давал сметка за тази опасност, но отказът му да приеме, че сценарият е обречен, показва важността на темата за него.

Рангел Вълчанов съзира шанс дългогодишният му замисъл най-накрая да намери път за реализация в еуфоричната обстановка около честванията по повод 1300 години България.

„Лачените обувки на незнайния воин“ е филм, изцяло в духа на авторското кино от 60-те години. В него режисьорът изгражда собствен, субективен свят, напълно независим от обективното протичане на събитията, за които разказва. Изключителното единство на съдържание и форма е резултат от точно намерения ключ към филма – гледната точка. Светът, видян през очите на детето е основание класическата драматургична структура да бъде прекроена. Така Рангел Вълчанов свободно изгражда нелинеен разказ, подчинен на нестройната логика на емоционалната памет. Режисьорът създава сложен

конгломерат от различни времеви пластове, в които съществува вътрешният свят на човека. На екрана този свят е колкото фантастичен, толкова и истински.

Началото на филма е ситуирано в настоящето. Епизодът, съставен от почти документално заснети кадри (казвам *почти*, защото Рангел Вълчанов със записващ магнетофон пред двореца, има актьорска задача), проследява тържествената смяна на караула пред Бъкингхамския дворец. В сублимния момент на този внушителен ритуал, част от далечна и чужда на нас култура, режисьорът връзва без предупреждение, чрез звук и картина, изображения от друг свят и друго време. Образите нахлуват без покана в мислите на героя и по същия начин завладяват екрана. Парадният марш е изместен от жетварската песен. Върволицата от детски спомени в съзнанието на възрастния герой изгражда втория времеви пласт на филма – миналото. От спомените влизаме в следващото екранно време – детските сънища, фантазии, откровени лъжи и измислици. Това е пластът на въобразяемото в мислите на героя-дете.

Художествената мярка за автентичност във филма е детският поглед към света и събитията в него. Войната, например е представата на малкия Моне за грандиозното историческо премеждие, за което той само е слушал. На екрана виждаме съчинената от детето картина на войната. Тя е показана абсолютно нереалистично, но във филма е напълно вярна на детското схващане за нея. По същия начин дядото като войник е на възрастта, на която детето го познава, а не какъвто е бил двамайсет години по-рано. Баба му също е константна като възраст. Постановъчно обаче тези сцени са изградени от реалистични елементи, изработени подробно и автентично. Средата на действие не е условна, а изцяло реалистична. Детето възпроизвежда в съзнанието си чутото с познатите му средства, а действията се разиграват на места от неговото ежедневие. Изпълнителите се държат органично, всички костюми и униформи отговарят на епохата. Сюрреализмът произтича от съчетанието на несъвместимите в действителността начала. Например начинът, по който протичат военните действия. Сцените с детските фантазии, родени не от чутото, а от измислиците на Моне също са резултат от съчетанието на самоизключващи се, но реалистични елементи. Като „сватбата, която пасе“, да кажем. Припадналите роднини на двора или бинтованият Моне са измислици от същия порядък, осъществени в реалните параметри от средата на героя.

Линията, която представлява „настоящото в спомена“ на пръв поглед е повествователен реалистичен разказ за сватбата и случките след това. Но тази реалистична, линия също е подчинена на субективното усещане на детето за протичане на реалното време и неговото присъствие в пространството. Пред зрителя оживява пълнокръвна селска среда, прашни улици, кирпичена къща с двор, сватбен ритуал с дълги трапези, хора, стринки и лели, които готвят и пекаат хляб. Всички детайли са истински и верни, но ритуалът не е обективно наблюдение, а субективното преживяване на Моне за сватбата. Камерата се придържа към детския поглед, без буквално да се покрива с очите му. Във всеки кадър нейната позиция следва усещането на детето за пространството, случките и неговото собствено присъствие сред тях. Протичането на времето също е субективизирано. Сватбата е безкрайно дълга, тя не свършва, и не свършва. В нейния наратив естествено, без специални ефекти, са вплетени в органично единство въображаеми елементи, които променят хода на филмовото време.

В актьорския състав на „Лачените обувки...“ не присъства нито един професионален актьор. Не за първи път Рангел Вълчанов снима натурщици. В контекста на всеки филм, присъствието и изборът на непрофесионалните актьори имат различно основание, но ги обединява внушението за автентично, пълнокръвно човешко присъствие със собствена индивидуалност. Такива са всички участници във „Лачените обувки...“, истински селски хора, фундаментален елемент от композицията на филма. „Новото лице, новите реакции, които носи непрофесионалният актьор са до такава степен живи, неочаквани, свежи, че те изпълват с един особен респект, носят необикновено очарование и автентичност.“<sup>18</sup>

„Гид“ в калейдоскопа от реалности в „Лачените обувки...“ е задкадровият глас на героя-разказвач. Това не е пояснителен текст, разясняващ фабулната нишка. Фабулна нишка в класическия смисъл тук не съществува. Задкадровият коментар служи като естествен вербален елемент от света на героя.

Рангел Вълчанов възстановява детския си свят и по този начин създава памет за цяла епоха и начин на живот, които вече не съществуват. Забележителното в

---

<sup>18</sup> Стоянова, Кристина. „Талант и граждански дълг“, интервю с Р. Вълчанов, В: в-к Работническо дело, 25.11.1981г.

„Лачените обувки...“ е, че тази „възстановка“ не се състои според разсъжденията на възрастния разказвач, а пресъздава с артистичен размах вътрешния свят на едно дете. Разказвачът се превръща в детето, което е бил. „Във филма всичко е истинско, нищо не е измислено“, казва Ани Вълчанова, дъщерята на режисьора. Думите на актрисата потвърждават, че филмът отразява истината на автора за света, който описва, истината за неговото лично преживяване. Това прави „Лачените обувки...“ една от най-автентичните авторски вселени в българското кино.

#### **IV. ЧЕТВЪРТА ГЛАВА.**

##### **Автентичност в условността на свят, създаден изцяло от автора**

##### **IV.1. „Последни желания“ (1983)**

Филмът „Последни желания“ (Миряна Башева е съсценарист на Рангел Вълчанов) е очевидна гротеска и като такъв би трябвало да се разглежда в параметрите на жанра. Светът в „Последни желания“ е обърнат наопаки, героите – реални исторически личности от времето на Първата световна война, са лекомислени и безнравствени карикатурни създания. Присъствието на фотографа Жеко (в ролята Стефан Мавродиев) би трябвало да е мярка за нормалност, която да подчертава уродливостта на другите и да се възприема като хроникьор на историческите събития, но всъщност единственият нормален, верен на собствената си личност, е селянинът бай Мито. Неговото поведение е това, което създава истински контраст с гротеската наоколо. Представеният във филма свят е измислена от автора версия на историческата действителност, но напълно възможна в условността на жанра. Що се отнася до филмовата автентичност проблемът с нея, според мен, не произтича от гротеската.

В разговор с Миряна Башева тя прави шеговита асоциация между българския филм и Фелиниевия „И корабът пътува“. Двата филма излизат по едно и също време и възможността Рангел Вълчанов да е бил запознат с този филм на Фелини, автоматично отпада. Интересното е, че като сходства, постигнати

интуитивно, можем да изтъкнем епохата на действие, но най-вече мозайката от височайши особи и знаменитости, обикновени хора и атентатори, а също и хроникьорите на събитията, които по своеобразен начин представляват умален модел на света в определен исторически контекст. Тези допирни точки неизбежно водят до сравнения, които преди всичко, смятам, че се отнасят до мащаба на мислене на българския режисьор, очевидно съизмерим с гения на Фелини. Но между режисьорските подходи на единия и другия в конкретните два филма съществуват и сериозни различия. Въпреки че героите при Фелини са напълно възможни в действителността, те не са реални исторически личности, а плод на художествено обобщение. Рангел Вълчанов напротив – въвежда във филма Фердинанд, император Франц Йозеф, крал Мануел Португалски и т.н., но не в реалистичните им образи, а преувеличени и до голяма степен окарикатурени. Идеята героите да бъдат обявени за реалните исторически фигури, без художествено отстранение, поставени в един условен, силно деформиран от автора свят, предизвиква противоречие с автентичността по начало. Образите, макар и обърнати с хастара навън, не създават впечатление, че се казва истината за тях. Дори историческият Фердинанд да е погребвал своите ръкавици в специални гробчета и това да може да се подкрепи с документални архиви, този ритуал във филма не добива автентичното звучене на факта, а изглежда като нелепа приумица на луд човек, изиграна фарсово от актьора. Така стигам до основния проблем, свързан с автентичността в „Последни желания“, според мен – актьорският избор и работата с изпълнителите.

Във филма освен Стефан Мавродиев и Георги Мамалев, които безспорно са изпълнители от висока професионална категория, останалите роли са разпределени между актьори от провинциални театри, натурщици и хора с ментални проблеми. Съществената разлика при натурщиците в предишните филми на Рангел Вълчанов е, че и Соня Божкова, и Александър Дяков, например, са себе си в контекста на филма, от тях не се иска да играят образа на други. Концепцията в „Последни желания“ е различна, тя всъщност е противоположна на разбиранията, които принципно споделя режисьорът и според мен, тук се обръща срещу него. Рангел Вълчанов поставя непрофесионалните изпълнители в „Последни желания“ в роли, външни на



натурата им. Те са натоварени с актьорски задачи, без да са актьори. Нещо повече, децата и част от второплановите персонажи, са, както казах, хора с истински ментални проблеми. Досещаме се, че режисьорът вероятно е искал да използва тяхната естествена деформация, за да „изпъкне пустотата“<sup>19</sup> на героите им, но това, мисля си, не води до желаните резултати.

Като обобщение на казаното дотук мисля, че автентичността в „Последни желаниа“ е подложена на експеримент, резултатите от който не са в негова полза.

#### IV.2. „За къде пътувате“ (1986)

Новосъздаденото сътрудничество с драматурга Георги Данаилов, според мен, е предпоставка да приемем „За къде пътувате“ като етапен филм в творчеството на Рангел Вълчанов. Струва ми се, че след раздялата с Валери Петров режисьорът най-после открива съмишленик, с когото светоусещането и разбирането за кино да съжителстват в хармонична сплав. Хомогенният свят на екрана показва, че в лицето на Георги Данаилов Рангел Вълчанов среща сродник в стремежа си към „друг тип кино“<sup>20</sup>, заявен в последните му филми. Георги Данаилов не само изгражда драматургична конструкция извън линейния разказ, но внася в сценария теми и съдържания, които са част от неговия индивидуален свят, но които по своеобразен начин са близки и до режисьора. Симбиозата между световите на двамата автори е толкова добра, че във филма нишките идващи от драматурга и реализацията на режисьора са сплетени в неразривно цяло. Резултатът е, че в „За къде пътувате“ те създават съвършена метафора за невъзможността на човека да избяга от себе си, но заедно с това във филма е кодирана и метафората за липсата на спасение от модела на системата, която никога не те изпуска от поглед. В този смисъл смея да твърдя, че всяка случка и участник в разказа, присъстват в две огледални измерения – веднъж като герои на конкретното действие, в което, смятам, имат мотивирано поведение; втори път същото това действие, със същите участници, може да се разбира като метафора на социалистическата действителност и по-точно на начина, по който се чувства човекът вътре в нея.

<sup>19</sup> Изразът е на Миряна Башева от разговора ми с нея.

<sup>20</sup> Вълчанов, Рангел. Интервю, сп. Филмови новини, бр.4/1986г.

Героят на филма доцент Радослав Радев още в началото декларира своето намерение да напусне научния институт, където работи. Той прави смело самопризнание, че не е достатъчно добър в професията си, че не е достигнал научните висоти, за които е мечтал. Произнесените със самоирония изводи обаче са съобщени пред празна аудитория. На последвалото заседание доцентът води монолога си наум, а пред колегите мълчи. Заседанието, научната колегия, взряна в поведението на Радев, решена да разнищи неговия „случай“ и да му „помогне“, индиректно подсказват модела на съществуване в един режим, в който човекът няма право на личен избор.

Неистовото желание на доцент Радев да не е там, където е, да избяга от колегите си и всички „загрижени“, от начина, по който той сам преживява себе си, го кара да абдикира от тази действителност в търсене на далечна екзотика или на онова утопично и неизвестно „някъде“ където ще е чисто и светло.<sup>21</sup> Бягството на доцент Радев е въображаемо, но е поставено като низ от реалистични срещи и конфликти, автентична среда, и в крайна сметка е подчинено на скритата, нерационализирана логика на вътрешните копнежи у героя. Доцент Радев започва да къса нишките, които го обвързват с „наложената“ реалност и потегля за някъде или „за никъде“, както казва качилият се стопаджия (в ролята Йосиф Сърчаджиев). След като решението е взето и бягството материализирано, едно автомобилно колело настига трабанта на доцент Радев и му предлага възможна посока. Поведени от това колело, двамата бегълци попадат в незнайно село с един-единствен останал жител – бай Деньо (в ролята Георги Калоянчев), неговото стадо кози и застинал в учудване учител (в ролята Йордан Спиров). Тази нова реалност въодушевява доцента. Заслепен от идеалната представа за свободния живот, който води бай Деньо, доцентът пропуска да забележи, че селянинът плаща за привидно волното съществуване със самотата си. Самотата на бай Деньо и вътрешната изолация на доцента не са много различни една от друга, просто са поставени в различен контекст. Бай Деньо е изгубената част от доцента, но тя също не може да му предложи спасение. Проумяването на посочения факт ми се струва горчивият опит, до който достига Радев чрез своето бягство.

---

<sup>21</sup> „Там, където е чисто и светло“, разказ на Хемингвей

Кинематографичната реализация на тези разсъждения започва от много добър актьорски подбор. За разлика от „Последни желания“ тук кастингът не е експериментален. Рангел Вълчанов избира утвърдени актьори за основните роли и благодарение на това, те присъстват с точна мярка в сюрреалистичната обстановка на филма. Поведението им не е в стилистиката на изображението – в „приказно-условно наклонение“<sup>22</sup>, а обратното. Те обиграват всяка ситуация органично, независимо дали става дума за козите, които гледат телевизия, бай Деньо, който си взема вана на двора, „препарирания“ учител или колелото, което ги отвежда до опустялото село и т.н.

Рангел Вълчанов е ръководен преди всичко от намерението ситуациите, в които поставя героите, да са достоверни, а средата на действие – автентична. Съчетаните по необичаен начин реалистични елементи са конструирани логично, но това е по-скоро логика в контекста на едно определено състояние на духа, в което се намира героят. Неговото пътешествие в различните нива на съзнанието сблъсква разума на един математик с неочакваните обекти на подсъзнанието му и той се опитва да ги осмисли по своему. Това прави ситуациите абсурдни.

В „За къде пътувате“ присъства и пластът на съня, вграден в полето на въображаемото време. Пропукващата се надежда, че селянинът и ученият могат да просъществуват в хармонично съжителство, за момент се възражда от мечтата за скритото някъде наблизко съкровище. За известно време тази хипотеза ги обединява в общо бленуване и впряга съвместните им усилия да изкопаят имането. Следва една фантастична игра, в която двамата синхронизират желанията си и преживяват разкоша на въображаемото богатство. Реалното и въображаемото измерение във филма са осъществени еднакво автентично, защото в съзнанието на героя те са приравнени като преживяване.

От дистанцията на времето и липсата на идеологически рестрикции, според мен е очевидно, че в „За къде пътувате“ става дума за илюзорното усещане за свобода, което измъчва героя, за желанието му да не се подчини на

---

<sup>22</sup> Знеполски, Ивайло. „Рангел Вълчанов – едно културфилософско кино между тезата и антитезата“, В: сп. Киноизкуство, бр.11/1986г., с.32

нормативната реалност, и в последна сметка – за обречеността на този порив. Много критици смятат, че рамкирането на филма със заседанието в института, вреди на условността и дълбочината на посланието. Те считат за слабост това, че толкова пъстра, свободна, игрова личност като Рангел Вълчанов в крайна сметка създава герой със слаба воля, че ни показва един сломен човек, който няма сили да се противопостави докрай. И че финалът на филма – обратно в реалността, го прави еднозначен. Според мен обаче, за да достигне наистина до жадувания простор, доцент Радев трябва да го създаде, а не да избяга. В условията на предложената от системата реалност, това е почти непостижимо. Затова смятам, че безрадостното заключение в полза на „пасивността“ определя в най-голяма степен автентичното съдържание на филма.

### **IV.3. „А сега накъде“ (1988)**

В края на 80-те години, преди падането на Берлинската стена, в България (и в целия Източен блок) се появяват филми, които дръзват по много по-директен начин да изразят критичното си отношение към системата и авторитарното упражняване на власт. Те са резултат от сериозните промени в СССР, които се зараждат в средата на десетилетието. Перестройката, като процес на радикално реформиране на съветската политическа и икономическа система, и особено обявената стратегия за по-широка „гласност“ в обществото, вдъхва надежда и смелост на кинематографистите, че говоренето в „пряк текст“ ще излезе от сферата на табуто. Въпреки че алюзията с мачкащия механизъм на тоталитарната държава е много по-директна в сравнение с предишните филми на Рангел Вълчанов, светът в „А сега накъде“ не се отъждествява буквално с реалността.

В „А сега накъде“ Рангел Вълчанов отново работи с драматурга Георги Данаилов. И тук авторите използват като повод конкретния разказ за кандидат-студентски изпит, за да изследват механизмите за контрол над човека, прилагани от тоталитарната държава. Методите за манипулации над личността, по същество представляват различни форми на насилие. А насилието над човека, прави от него същия насилник, спрямо другите. Филмът структурира етапите на това неравно единоборство – както на индивидуално ниво, така и в групов план.

Комисията във филма няма лице. Тя е напълно неразгадаема за младите кандидат-актьори, но притежава неограничени възможности за контрол над тях. Съдниците са мистериозна група хора, скрити в тъмното зрително пространство. Те присъстват само чрез гласовете си, които звучат от високоговорителите някъде над главите на актьорите. Заснети в общ план, като неясни силуети, настанени в комфорта на своята анонимна безнаказаност, те с удоволствие създават интриги между „разголените“ на сцената младежи. Комисията функционира с репресивните методи на Партията. Страхът, който тя всява, витае във въздуха, но конкретният причинител не може да бъде посочен. За разлика от нея, всеки от кандидатите е персонализиран, той е човек, който застава с лицето си срещу невидимата последна инстанция.

Драматургичното скеле позволява на режисьора гъвкавост в постановката на отделните епизоди и работата с актьорите. В драматургията са заложили основните конфликтни ситуации и типаж, но финалната им разработка зависи от конкретното човешко присъствие на изпълнителите, които предстои да бъдат избрани. Във филма няма главни роли, водещите типаж са равнопоставени, а останалите са разпределени във втория план. Това предполага ясно разчертана концепция за общия вид на групата, така че всеки образ да бъде запомнен със собствена характеристика. Така се очертава набор от базови типове човешко поведение и социален статус, които могат да бъдат обобщени с една дума – Сноба, Връзкарята, Провинциалистката, Здравеняка, Бунтаря, Манекенката и пр. На екрана обаче актьорите не са означени като маски. В драматургията умело са заложили ситуации, в които те да проявят, освен основната си типажна характеристика, но и различна своя страна, неподозирано качество или слабост, противоположно на първоначалното впечатление за тях. Този подход разрушава потенциалната схематичност на персонажите и ги прави пълнокръвни, истински хора.

Другата важна предпоставка за липсата на схематичност са самите изпълнители – като човешка даденост и поведение пред камерата. Актьорският ансамбъл съчетава много разнообразна палитра от млади хора, които преживяват съдбата на персонажите си като лична съдба. Върху тяхното автентично присъствие се гради успешната реализация на режисьорския замисъл. Рангел Вълчанов работи с избраните изпълнители като с натурщици. Той е наясно, че от младите

студенти, не се иска да влизат в чужди образи, неговата задача е да им създаде атмосфера, в която те свободно да изявят най-доброто от себе си и тези автентични детайли да станат част от филма. Режисьорът попива и се ръководи от жизнената енергия на младите хора, оставя ги да импровизират, но впоследствие запазва за филма само тези находки, които се вписват в концепцията му.

Ани Вълчанова, в ролята на Светла, потвърждава, че никой от изпълнителите не е получил сценария нито преди, нито по време на снимките и изобщо не е имал представа за цялостната идея на филма. Вместо това, когато актьорският ансамбъл е окончателно съставен, Рангел Вълчанов събира студентите и им показва филма „Слава“ (1980) на Алън Паркър. Така ги кара да усетят духа, който иска да постигнат в „А сега накъде“. Ани Вълчанова описва атмосферата по време на работата като истински празник за актьорите. Без това взаимно отдаване и пълно доверие – между студентите и режисьора, не е възможно да бъде постигната автентичността, която виждаме на екрана.

В разговор с моя научен ръководител Георги Дюлгеров за финала на „А сега накъде“, мисля, че успяхме да формулираме ясно кода в него. Рангел Вълчанов ни показва фигурите на всички кандидат-актьори извън театралната зала в мъртвешки застинали пози, покрити с пръст, които постепенно изчезват в скалния масив зад тях. В този кинообраз недвусмислено е заложен мотивът за вграждането. Зловещата народна легенда, според която в името на общото добруване, в името на „светлото бъдеще“, се принася в жертва най-хубавата, най-невинната, чиста и талантива мома или невеста. Така и тези двама и шест млади, енергични – в никакъв случай не идеални, но истински живи, *жадуващи* хора, преждевременно и напразно ще бъдат вградени, принесени в жертва, в името на господстващото статукво.

Заглавието на последния филм на Рангел Вълчанов преди демократичните промени се оказва пророчески зададен въпрос. Въпреки че, въпросът съдържа екзистенциален смисъл в конкретния филмов сюжет, въпреки допълнителния аспект, с който се сдобива непосредствено след падането на режима, от перспективата на времето се вижда, че чрез него режисьорът предусеща и затварянето на тридесет годишен творчески цикъл. В този период работата на

Рангел Вълчанов преминава през разнообразни трансформации, филмите му се променят и стилистически, и тематично, но свързващата нишка се запазва. Нишката е времето – принудите и забраните на господстващата идеологическа система, с които режисьорът е в непрекъснато кинематографично надлъгване. Тази хватка бележи най-активния период на режисьора от 1958 г. до 1988 г. и подхранва неговата творческа съпротива.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

След анализа на филмите, направени от Рангел Вълчанов в периода на социалистическия режим, се очертаха няколко извода за автентичността в тях. Разбира се, определението „трансформации на автентичността“ е условно. Трансформациите се отнасят до художествените средства, които изразяват автентичната гледна точка на автора. Автентичната гледна точка е истината, зад която режисьорът застава или по-точно истината, която той изповядва вътре в себе си. Търсенето на начини тази вътрешна убеденост да се изрази, дава отражение върху стилистическите трансформации във филмите на Рангел Вълчанов.

Автентичността в първите филми на Рангел Вълчанов се крие в „неореалистичното“ намерение да покаже на екрана истински хора, да разкаже за тях човешки, а не с фалшивия патос на измисления от официалната идеология метод на социалистическия реализъм. За Рангел Вълчанов неореализмът в първите му филми е стремеж към кино, лишено от насилствено пропагандираната тоталитарна лъжа за света.

60-те години във филмографията на Рангел Вълчанов са период, в който той започва да търси нови изразни средства. Неореализмът вече е изпробван и овладян от режисьора. В следващите няколко филма той влиза в съавторство с различни сценаристи – с Богомил Райнов в „Инспекторът и нощта“ (1963), Хаим Оливер – „Вълчицата“ (1965), Анжел Вагенщайн в „Езоп“ (1970). И трите филма изразяват по различен начин съпротивата на режисьора срещу привидната истина, откровената лъжа, насието и потъпканата свобода. Тази достойна авторска позиция обаче не винаги означава безспорен и автентичен резултат във финалния вид на филма.

Чешките филми бележат началото на нов етап в режисьорското развитие на Рангел Вълчанов. Неговият творчески път се отклонява все по-необратимо към авторското кино. През седемдесетте години Рангел Вълчанов е и самостоятелен сценарист на повечето си филми. Автентичността в този цикъл е свързана с отразяването на света, пречупен през погледа и усещането на главния герой. Така е например в „Следователят и гората“ и „С любов и нежност“, но също в чешкия „Лице под маска“. В него той изгражда филмова условност, извън конкретната епоха, като знак за състоянието на вътрешна емиграция, в която съществуват героите.

Изграждането на вътрешния свят на героя е във фокуса на филма „Лачените обувки на незнайния войн“. Не обективната действителност, а неговите субективни преживявания, спомени и фантазии се превръщат в мярка за автентичност. Така е и в „За къде пътувате“ (1986), само че като средство за бягство от социалистическата действителност. В последните два филма преди 1989 г., според мен е вложена цялата угасваща надежда за промяна, която дори човек като Рангел Вълчанов изпитва след толкова десетилетия ограничаване на свободата. Бягството е неистов стремеж за свободно съществуване. По-директно тези изводи са направени в „А сега накъде“ (1988). Преките аналогии с репресивния апарат на тоталитарната власт, обаче не схематизират действието. Рангел Вълчанов създава метафоричен свят, който благодарение на добрата драматургия, актьорската селекция, великолепната работа с младите актьори, притежава жизненост и автентичност.

Анализът на филмите в тази дисертация предлага два генерални извода, свързани с разрушаването на автентичността. На първо място разпадът на автентичността е неизбежен, когато филмът обслужва определена теза. Тезата е всяка предварителна схема за света. Независимо дали е идеологическа, политическа, резултат на обществена кауза, замислена с благородни намерения или каквото и да е друго тезисно становище по даден проблем, включително общочовешки. Тезата може да е наложена отвън – пряко или индиректно, но може да е идея на самия автор. По своята същност изкуството изисква непредубедено изследване на съществуването. Изводите от това наблюдение винаги са парадоксални и неочаквани, поради естеството на екзистенцията.



Тезисното конструиране на света, най-общо казано, противоречи на смисъла, който изкуството носи. Това е предпоставка за нарушена автентичност.

Другият проблем за постигане на автентичност е свързан с бягство от проблемите на времето. Това означава, че филмовата реалност подминава съществени характеристики на епохата, в която е ситуирано действието. Не става дума за исторически документализъм, засягане на злободневни обществени въпроси или популярни в настоящето на разказа теми, а за разказ, маркиран от специфики, които дават своеобразно отражение върху бита, мисленето, взаимоотношенията между хората. Пренебрегването на тези особености, откъсва филма от истината за епохата и поставя под въпрос автентичността му.

## **ПРИНОСИ**

Надявам се, че подробният хронологичен анализ на игралните филми на Рангел Вълчанов във времето на социализма, в условия на налагана идеологическа цензура, е постигнал целите поставени в началото на изследването. А именно:

- да разширя разбирането за автентичността и да затвърдя важността на това понятие, което до момента не е изследвано
- да докажа, че автентичността не произтича само от реализма или историческата обективност; че не се определя автоматично от стилистическата или жанрова характеристика на филма; че автентичността е свързана с истината за времето, в което филмът е направен, независимо в какъв исторически период е ситуирано действието и независимо от избраните изразни средства
- да предложи инструменти за тълкуване на автентичността в едно кинематографично произведение

Липсата на непосредствен жизнен опит в изследваната епоха и времевата дистанция, от която правя своето проучване, ми дават възможност да предложа гледна точка от позицията на различна историческа реалност. Бих искала да вярвам, че трудът ми е принос освен по темата за автентичността, но също допълнение към изследванията върху творчеството на Рангел Вълчанов през призмата на днешния ден.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Акъов, Васил, „Основа за добър филм“, сп. Киноизкуство, бр.11/1959г.
2. Алмодовар, Педро, „Киното на желанията“, ИК Колибри, София, 2003
3. Андрейков, Тодор, „История на киното“, I и II том, ИК Колибри, София, 2006, сп. Киноизкуство бр.6/1960; бр.11/1962; бр.10/1965
4. Антониони, Микеланджело, „Снимаю, следовательно живее. Записки за киното“, ИК Колибри, София, 2012
5. Аретов, Николай, „Убийство по български – щрихи от ненаписаната история на българската литература за престъпления“, монография, университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София, 1994
6. Баева, Искра, „Източна Европа след Сталин 1953-1956. Полша, Унгария, България и Чехословакия“, Университетско изд. „Св. Климент Охридски“, София, 1995
7. Базен, Андре, „Из История на филмовата мисъл, част 2, антология“, съставител Ивайло Знеполски, изд. „Наука и изкуство“, София, 1988
8. Братоева-Даракчиева, Ингеборг, „Българско игрално кино. От „Калин орелът“ до „Мисия „Лондон““, изд. Институт за изследване на изкуствата, София, 2013
9. Бунюел, Луис, „Моят последен дъх“, ИК Колибри, София, 2010
10. Вайда, Анджей, „Киното и останалият свят. Двоен поглед“, ИК Колибри, София, 2010
11. Вендерс, Вим, „Логиката на образите“, ИК Колибри, София, 2002
12. Вълчанов, Рангел, „Хем съм сам, хем няма никой“, изд. Сиела, София, 2013; „Ура, най-после и онемах!“, изд. Жанет-45, Пловдив, 2012; „Всички ще умрем, а сега наздраве“, изд. Жанет-45, Пловдив, 2010;
13. Дойнов, Пламен, „Соцреализъм и алтернативи: аспекти на каноничността. Към нова история на литературата на НРБ“, Годишник на НБУ 2010/2011, департамент „Нова българистика“
14. Дюлгеров, Георги, „Биография на моите филми“, изд. Аргос, София, 2020
15. Екзюпери, Антоан дьо Сент, „Боен пилот“, избрани творби, изд. Народна култура, София, 1980
16. Знеполски, Ивайло, „Пътища и пътеки на българското кино“, изд. Наука и изкуство, София, 1972; „из История на филмовата мисъл, част 2, антология“, изд. Наука и изкуство, София, 1988; „Историкът и множественото минало“, изд. ИИБМ, изд. Сиела, София, 2017; сп. Киноизкуство „Социално и човешко реализиране на таланта“, бр.6/1978; „Рангел Вълчанов или паметта на аграрната цивилизация“, бр.6/1979; „Рангел Вълчанов – едно културфилософско кино между тезата и интуицията“, бр.11/1986
17. Иванова, Светла, „Ръжда и злато“, ИК Колибри, София, 2007; сп. Киноизкуство „Общият свят на живота и изкуството („А сега накъде“), бр.10/1988
18. Кардинале, Клаудия, „Моите звезди“, ИК Колибри, София, 2007

19. Китанов, Стефан, „Перлички на дъното или Чешката нова вълна“, магистърска теза, НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, София, 1991
20. Коен, Алберт, „За да слезе героят от екрана между нас...“, сп. Киноизкуство
21. Крумов-Грец, Красимир, „Поетика на българското кино“, изд. Агата-А, 2013
22. Куросава, Акира, „Нещо като автобиография, или потта на жабата“, изд. Наука и изкуство, София, 1989
23. Марков, Георги, „До моя съвременник, есета“, изд. Фондация-Комунитас, София, 2015
24. Матеева, Боряна, „100 години българско игрално кино. Периодичният печат в България 1944-1989“, сп. Кино
25. Менцел, Иржи, „Капризни години“, ИК Колибри, София, 2016
26. Милош, Чеслав, „Свидетелство за поезия, шест лекции относно недъзите на нашия век“, изд. Рива, София, 2017
27. Райнов, Богомил, „Инспекторът и нощта“, изд. Народна младеж, София, 1964
28. Рубина, Дина, „По слънчевата страна на улицата“, изд. Дамян Яков, София, 2008
29. Сборник статии и интервюта „В търсене на филмовия герой - сборник статии и интервюта“, издателство на БКП, София, 1970
30. Солженицин, Александър, „Архипелаг ГУЛАГ 1958-1968“, изд. Народна култура, София, 1994
31. Сп. Киноизкуство, Съюз на българските филмови дейци, 1958-1990
32. Сп. Филмови новини, СБФД, 1970-1989
33. Станимирова, Неда, „Кинопроцесът – „замразен временно“. Български игрални филми 1950-1970 в документи, спомени, анализи“, изд. Логис, София, 2012; сп. Киноизкуство „Рангел Вълчанов, профил“, бр.10/1978г.; „Премълчаното около „На малкия остров“, бр.5/1990г.
34. Статулов, Деян, „Идеологическата цензура в българското игрално кино. Механизми на функциониране (1948-1989)“, докторска дисертация, ИИИ БАН, 2015
35. Стоянова, Кристина. „Талант и граждански дълг“, интервю с Р. Вълчанов, в-к Работническо дело, 25.11.1981г.
36. Тарковски, Андрей, „Уловеното време“, ИК Колибри, София, 2019
37. Годоров, Цветан, „За България“, изд. Изток-Запад, София, 2018
38. Трендафилов, Владимир. „Кризата, която обнадеждава“, изд. Сиела, София, 2009
39. Трюфо, Франсоа. „Хичкок и Трюфо“, разговори, София. ИК „Колибри“, 2005
40. Увалиев, Петър, „Пет минути с Петър Увалиев“, сборник с радиобеседи, съставен от Огнян Ковачев, изд. Агата-А, София, 2015
41. Фелини, Федерико, „Аз, Фелини“, изд. Хемус, София, 1997
42. Форман, Милош, „Повратна точка“, изд. Анубис, София, 1995
43. Чернев, Григор, „Един българин в Прага. Книга за Рангел Вълчанов“, издателско ателие „Аб“, София, 2003

44. Христова, Наталия, „Власт и интелигенция. Българският скандал „Солженицин“ 1970-1974“, изд. ателие Аб, София, 2000
45. Личен архив на Рангел Вълчанов: протоколи от заседания, кореспонденция, сценарии, режисьорски книги, фотографии
46. „Кино Италии. Неореализъм“, сборник интервюта и статии на режисьори и критици, изд. Искусство, Москва, 1989
47. Bazin, Andre, „What is cinema, essays selected and translated by Hugh Gray, Vol 1“, University of California Press LTD, London, England, 1967

## ЕЛЕКТРОННИ ИЗТОЧНИЦИ

48. Вълчанов, Рангел. „Чуйте собствения си глас“, аудиозапис, 10.03.2006г.:  
<https://www.film-makers.bg/bg/proekti/art-i-kultura/212-rangel-valchanov.html>
49. Димитрова, Геновева. Интервюта и статии:  
в-к Култура, 1999/1  
[https://newspaper.kultura.bg/media/my\\_html/2061/x\\_ran.htm](https://newspaper.kultura.bg/media/my_html/2061/x_ran.htm)  
в-к Култура, 1998/11  
[https://newspaper.kultura.bg/media/my\\_html/2061/x\\_ran.htm](https://newspaper.kultura.bg/media/my_html/2061/x_ran.htm)
50. Дюлгеров, Георги. „Рано в неделя“, БНР, 10.11.2019г.  
<https://bnr.bg/horizont/post/101192790/lachenite-obuvki-na-neznainia-voim>
51. Енеди, Илдико. Интервю:  
<https://въпреки.com/post/171903761461/%D0%B8%D0%BB%D0%B4%D0%B8%D0%BA%D0%BE-%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D0%B4%D0%B8-%D0%BD%D0%B5>
52. Йонова, Майа. „Гръцката повед за Езоп и нейният старобългарски вариант“, публикация във в-к Литературна мисъл, 1999/1:  
<https://www.slovo.bg/old/lit-mis/199901/myonova.htm>
53. Михайлов, Николай. в-к Капитал, „Истината и само истината“  
[https://www.capital.bg/light/lightest\\_2012/2012/03/15/1788013\\_istinata\\_i\\_samo\\_istinata/](https://www.capital.bg/light/lightest_2012/2012/03/15/1788013_istinata_i_samo_istinata/)
54. Скорсезе, Мартин. „Федерико Фелини и изгубената магия на киното“:  
<https://www.ploshadslaveikov.com/skorseze-za-felini-kojto-be-po-golyam-ot-svoeto-izkustvo/>
55. Трендафилов, Владимир. „Соцкиримът“, публикация в Либерален преглед, 26.10.2009г.:  
<http://librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/arts/theory/720-2009-10-26-19-52-52>
56. Фелини, Федерико. „Свършено е с киното („И корабът пътува“)“:  
<https://peatnekoga.com/issue-030/fellini/>
57. Форман, Милош. Интервю:  
[https://www.youtube.com/watch?v=hRluNe6\\_124](https://www.youtube.com/watch?v=hRluNe6_124)
58. Academy Establishes Representation and Inclusion Standards for OSCARS® Eligibility:  
<https://www.oscars.org/news/academy-establishes-representation-and-inclusion-standards-oscarsr-eligibility>

59. Jim Jarmusch's Golden Rules of film directing:  
[https://web.archive.org/web/20090506115857/http://www.moviemaker.com/directing/article/jim\\_jarmusch\\_2972](https://web.archive.org/web/20090506115857/http://www.moviemaker.com/directing/article/jim_jarmusch_2972)
60. Steimatsky, Noa. "The Cinecittà Refugee Camp (1944-1950)." *October*, vol. 128, The MIT Press, 2009, pp. 23–50:  
<http://www.jstor.org/stable/40368542>

## ДРУГИ ИЗТОЧНИЦИ

1. Разговор с Миряна Башева, поетеса
2. Разговор с Радослав Спасов, оператор
3. Разговор с Ани Вълчанова, актриса
4. Разговор със Соня Божкова, актриса
5. Личен видео архив на Михаил Венков от прожекция и дискусия след филма „С любов и нежност“, специален гост скулпторът Александър Дяков



