

РЕЦЕНЗИЯ

на предложените от доц. д-р Нина Цветкова Алтъпармакова материали във връзка с участието ѝ в конкурс за академична длъжност „професор“ по направление 8.4. „Театрално и филмово изкуство“ във факултет „Екранни изкуства“ на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“

В последните години доцент д-р Нина Алтъпармакова се превърна в един от най-авторитетните и търсени режисьор по монтажа в нашето кино. Броят на създадените от нея игрални и документални филми, телевизионни поредици и сериали е респектираш. Не се сещам за друг български монтажист, работата на когото може да се разпознае и без да си прочел името му в надписите на филма. Високото художествено ниво на тази работа е скрепено с десетки персонални награди и всеобщо колегиално признание. Предполагам, че за колежката Алтъпармакова е бил изпитание изборът с какво точно от обемистото си творчество да се яви на настоящия конкурс. В крайна сметка тя се е отказала да представя заглавия от документалното и от телевизионното кино и се е спряла на три игрални филма: „Посоки“ на режисьора Стефан Командарев, „Голата истина за група „Жигули“ на Виктор Божинов и „Ирина“ на младата Надежда Косева. Филми в различни жанрове, с различни стилистични особености и различно третиране на действителността. Еднозначността на този избор ме навежда на мисълта, че Нина Алтъпармакова ни предлага да оценим от една страна потенциала ѝ в по-трудното за създаване игрално кино, а от друга – умението ѝ да работи еднакво успешно с различни като опитност, темперамент и чувствителност режисьори. Защото, колкото и разнородни да са от естетическа и от сюжетна гледна точка изброените по-горе филми, чисто монтажно те са изградени професионално и убеждаващо, във всеки от тях е налице добре разгърнат разказ, с верни акценти и точно предадени емоции.

Филмът „Посоки“ е мрачна социална драма. Действието му се развива в една и съща нощ и обхваща историите на шестима таксиметрови шофьори и техните клиенти. Сюжетната структура наподобява приказката за дявовата ръкавица – всяка следваща ситуация едновременно и затвърждава, и надгражда предходната. Филмът е нещо като каталог на човешкото нещастие. Гледа се с тягостно нарастващ интерес и с неусетно

потъване в драматичните обстоятелства на сюжета. Чрез преживяванията на таксиметровите шофьори ставаме свидетели на всевъзможни беди и деформации, обхващащи различни слоеве на българското общество. Последователно се срещаме със затънал в заеми мъж; с отчаяна от битието си съпруга; със сърдечен хирург, който бърза за операция; с негов пациент, дочакал орган за трансплантация; с изгубил посоката в живота самоубиец; с непредизвикана агресия, която води до безумна постъпка на иначе морален човек; с драматичен сблъсък между жертва и палач години след сторената несправедливост. Авторите на филма експонират хронологично тези късовете от драматургичната мозайка, като оставят зрителя сам да навърже сюжетния разказ, основан на печалния парадокс, че смъртта на един човек дава шанс за живот на друг.

Макар филмът да е игрален, а ролите в него да се изпълняват от известни български актьори, „Посоки“ е решен в строго документален стил. Заснет е репортажно, монохромно, с директна и раздвижена камера, като всички възлови сцени са реализирани в един-единствен, дълъг 12 и повече минути, непрекъснат кадър. По този начин филмовото време съвпада с реално протичащото време, т. е. двете времена стават единни и неделими. Ефектът от хронотопното им въздействие засилва по особен начин усещането за достоверност на случващото се. Похватът е познат, но труден за изпълнение. Не знам да е прилаган така концептуално и цялостно в българското кино. В случая обаче той е напълно оправдан, тъй като отговаря на драматургичните събития и характерите на персонажите.

На пръв поглед, подобен начин на снимане улеснява работата на режисьора по монтажа. Той получава десетина заснети кадъра, които само трябва да свърже логично един с друг. Нищо повече. Тази лекота обаче е привидна. Защото тези поразяващо дълги кадри не са плод на случайна импровизация. Преди реализирането им Стефан Командарев и Нина Алтъпармакова извършват продължителна и добре премислена работа. Те се опират на един нестандартен (поне за нашето кино) професионален метод, при който всички актьорски сцени се заснемат предварително, под формата на репетиция, с любителска камера. След това режисьор и монтажист гледат и анализират многократно материала. Работят върху него като върху чернова. Обсъждат фазите във всеки кадър, коригират, ако е необходимо, актьорските крупности, движението на камерата и преходите в мизансцена на персонажите. И правят всичко това прецизно и внимателно, като определят с максимална точност реплики, жестове, състояния, паузи,

както и технологията на тяхното заснемане. Така, вече при реалното осъществяване на кадрите, се получава невидим за окото на зрителя вътрешнокадров монтаж, при който имаме плавно и непрекъснато проследяване на филмовото действие, без острите синкопи на обичайните монтажни връзки. Големият принос на Нина Алтъпармакова в „Посоки“ е именно в описания оригинален начин на „монтаж без монтиране“, който изисква ежедневна творческа работа на терен и предварителна ангажираност към изходния материал. И смея да твърдя, че този принос има съавторски характер в режисирането на филма.

Много позитивна енергия е вложила Нина Алтъпармакова и в „Голата истина за група „Жигули“. В този филм настроението е различно. Различни са били и предизвикателствата пред режисьора по монтажа. Сюжетът е изграден върху проверена и любима на публиката тема – тази за завръщането на героите. След 30-годишна раздяла една популярна в миналото рок-група се събира отново, за да свири на рождения ден на богат бизнесмен. Самото събиране не е никак лесно. Връзките между музикантите са скандално разкъсани, или просто са изтлели с времето. И сега часовниците трябва да се върнат назад и да се реставрират старите отношения. Това се оказва колкото драматично, толкова и комично. Случва се какво ли не. Отварят се стари рани, възкресяват се някогашни любови, научаваме упорито премълчавани тайни.

Естествено, работата на Нина Алтъпармакова във филма е съобразена със спецификата на жанра. Макар че, според мене, „Голата истина за група „Жигули“ не е типичен музикален филм – той по-скоро е филм за музиканти. Музиката в него не е водещ драматургичен елемент, а е спомагателно средство за проникване в проблемите и взаимоотношенията на персонажите. Усилията на Нина Алтъпармакова като режисьор по монтажа са съсредоточени най-вече в изграждане на динамичен и забавен разказ, чрез който зрителя да бъде бързо интегриран в случващото се на екрана. За постигането на тази цел са използвани съответстващи ѝ монтажни похвати, които да задават единство в поведението на персонажите и в драматургичните връзки между тях. В този смисъл заслужават отбелязване няколкото запомнящи се монтажни фрази. Като, да речем, фразата, показваща подготовката за първата репетиция на групата. Тук, освен характерното компресиране на филмовото време, имаме една поредица от смешни ситуации, които живо и остроумно ни запознават с навиците на отделните персонажи.

И в този филм Нина Алтъпармакова демонстрира уменията си да поставя верни акценти в екранното действие. Тя винаги намира начини да забави филмовото време там, където е необходимо зрителя да се вгледа в случващото се, да го проумее и съпреживее. За илюстрация ще припомням кадъра със самотата на Фори след уволняването му от музикалната компания. Или кадъра, в който Соня остава сама в колата и гледа от телефона изпълнението на дъщерята на Фори. Това са смислови паузи, които служат за оценка на важен момент, след който идва някакъв поврат в последващите перипетии. Приноси са монтажните решения на Нина Алтъпармакова и в сцените с музикални изпълнения. Тя е участвала със свои идеи в подготовката им, а самото заснемане е осъществено като комбинация от синхронно актьорско изпълнение и изпълнение на плейбек на професионални музиканти. Разкадровката е акуратно премислена. А монтажното съчетание на музика и изображение създава усещането, че песента на групата се ражда пред очите ни. Такава е например сцената с посещението на музикантите в циганската махала. В нея монтажът надгражда драматургията – предава много въздействащо темперамента на надсвирването, който би трябвало да зареди персонажите от групата с така липсващата им до този момент жива енергия. Надграждащ е монтажът и във финалната сцена на филма – тази с концертното изпълнение на песента „Нещо май се случува“ пред публика. С прости, но точни монтажни решения се постига истинска поанта на целия филмов разказ.

Най-силно впечатление обаче ми направи работата на Нина Алтъпармакова по монтажното изграждане на третия представен филм – „Ирина“. Може би защото единствено той ми беше непознат от предложената селекция. Или защото си дадох сметка колко вариативна и търсеца най-добрите решения е била тази работа. Дори имам подозрението, че като емпатия и художествен факт този филм се е родил именно в монтажа. Още повече, че става въпрос за история, при която действието не се движи от някаква бясно препускаща интрига, а от невидимите вътрешни импулси на персонажите. История, в която няма съспенс и внезапни обрати. Но има живот – истински, нерадостен, отчаян. И не мога да открия друго изразно средство в „Ирина“, което да интегрира зрителя в същността на този обикновен наглед живот, както монтажа.

Ирина живее заедно с мъжа си Сашо и с детето си при своята по-голяма сестра Людмила. Работи в крайпътно заведение и с мизерната си заплата издържа всички въщи. Става злополука, при която Сашо губи двата си крака. А Ирина губи работата

си. Тя не успява да си намери друга. Докато един ден попада на обява, че богато семейство търси сурогатна майка. Ирина приема да стане такава. От този момент нататък започва нейната промяна. Досега тя е била неангажиран, апатичен и примирен със съдбата си човек. Сблъсъкът ѝ с един по-различен свят поражда в нея отчаяние, което прерастват в своеобразен бунт. Ирина започва да се държи скандално и наказващо спрямо семейството, което я е наело да износи бебето в утробата си.

Монтажът на филма следва не толкова фактологията, колкото емоционалния пулс на случващото се. Някои, иначе ключови, събития умишлено са оставени зад кадър – на екрана виждаме само последствията от тях. Липсата им не дразни, защото тези рисковани монтажни елипси са добре обмислени и са превърнати в част от стилистиката на филма. Обмислени до скрупулозност са и връзките между сцените. В тях се търси най-вече асоциативно римуване. За пример ще дам кадъра с плесниците, които двете сестри си разменят къщи, и веднага след него – монтиран „на остро“ – идва детайла на теслата, с която Сашо яростно копае въглища в нелегалната шахта. За да разберем малко по-късно, че от това копаене е последвало срутването, че той е бил затиснат и се е наложило да ампутират краката му.

Анализирайки филма, установих, че в повечето сцени с ескалиращ конфликт Нина Алтъпармакова си служи със следния похват. Първоначално тя борави с по-отворени и статични кадри, в които персонажите действат в обща композиция. И когато настъпи момента на катарзис при някои от тях, този катарзис прераства в драматургичен акцент – винаги с помощта на продължаващ дълго време крупен план на въпросния персонаж. Това решение се превръща в стилово издържана монтажна матрица, с помощта на която са уловени външните прояви на вътрешния живот на персонажите. Живот без любов, без надежди, без очакване. В тези случаи се проявява способността на Нина Алтъпармакова да доизгражда монтажно човешките образи, да се вглежда в техните състояния, да ги съпоставя и противопоставя, да търси скрити проявления на характерите им.

От особено значение в „Ирина“ е и характеристиката на филмовото пространство. От теорията знаем, че неговото изграждане става чрез пряко възпроизвеждане на което и да е реално съществуващото пространство. Но по-сложния, чисто художествен, начин за трансформация на реалното пространство във филмово, се осъществява най-успешно чрез монтажа. Филмът е така монтиран, че средата, която обитава Ирина не се

визуализира изведнъж, а постепенно – елемент по елемент – докато в един момент зрителят осъзнава, че нейната бедна къщичка се намира под преплетените бетонни нива на гигантска автострада. Намира се сякаш под нивото на живота, в неговия ъндърграунд. Представено така, филмовото пространство, свързано с Ирина, започва да въздейства като силна монтажна метафора. А като неин контрапункт по-късно се появява богатия апартамент, в който е настанена Ирина преди да роди – той е светъл и просторен, намира се в красивия център на София, през прозорците му се виждат кубетата на „Александър Невски“. Само че това пространство е студено и отблъскващо, то не прилича на жилище, а на някакъв музей на човешката самота.

Филмът „Ирина“ е повод да отбележа още едно отличително качество в работата на Нина Алтъпармакова – нейната пристрастеност към т. нар. „монтажен лаконизъм“. Към умението да кажеш много неща с малко на брой кадри. Да постигнеш точните им дължини, без да разточителстваш самоцелно в разказа. Накратко казано – да намериш мярката. Ще взема за илюстрация финала на филма. Ирина вече е родила. Оставила е бебето си на приемните му родители. И сега се връща у дома си. Първият кадър е неин дълъг близък план през прозореца на колата, с няколко силни състояния, през които актрисата преминава – от непоносима болка, през вътрешно опустошение, до неосъзнато примирение. Следва кадър на потъналата в чист и бял сняг родна къща – Ирина влиза в нея. Виждаме бедната стая, в която сакатия ѝ съпруг Сашо си играе със сина им. Ирина спира на откренатата врата и дълго, много дълго ги наблюдава. Монтажното внушение е, че в този момент тя се завръща осъзнато към своя реален живот. Проумява, че той е единственото, което има; че си струва да го живее, колкото и труден, колкото и несретен да е. И това внушение ни е предадено само в четири премерено дълги и статични кадри. С такъв монтажен лаконизъм е решен целия филм. Нищо бързо, нищо излишно в наратива. Никакви отклонения. Никакъв опит да се покаже нещо повече от необходимото.

Няма как накрая да не отделия няколко изречения и за преподавателската работа на Нина Алтъпармакова. Много на брой са общите ни часове при обсъждането на студентски филми и проекти, така че имам достатъчно лични впечатления. Начинът, по който Нина общува като преподавател със своите студенти, има емпирична основа. Тя винаги е готова да даде съвет и да докаже правотата му с конкретни примери от собствената си работа. Или с чисто практическа демонстрация. За нея истината за

монтажа трябва да се открие в материала, с който разполагаме, а не извън него. Няма проблем, на който да не се намери решение. Но трябва да се търси. Упорито. Активно. Нина Алтъпармакова е толерантна към всякакви експерименти, увлечения и грешки на студентите, стига те да са плод на творческо търсене. Непримирима е само към едно – към липсата на ангажираност в работата.

Във връзка с всичко казано до тук, смятам, че предложените материали (монтажната работа в трите филма), както и споделените от мене лични впечатления от педагогическата дейност на доцент д-р Нина Цветкова Алтъпармакова, защитават достойно нейната кандидатура за заемане на академична длъжност „професор по филмов и телевизионен монтаж“ в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.

Ще гласувам ДА.

проф. д-р Дочо Боджаков