

Красимир Христакиев¹

**„НЕСАМОТЪЖДЕСТВЕНОСТ“ НА СЦЕНИЧНОТО ПРОСТРАНСТВО –
ЗА ЕДНА ТЕОРЕТИЧЕСКА ПОЗИЦИЯ НА АТАНАС НАТЕВ**

Krasimir Hristakiev

**“NON-IDENTITY” OF STAGE SPACE –
ON A THEORETICAL POSITION OF ATANAS NATEV**

Abstract: This text stems from questioning a well-known thesis by the Bulgarian theatre theorist of the recent past, Atanas Natev, regarding the nature of stage space. Natev argues that, unlike cinematic space, the stage space never coincides with itself. Our observations and examples, however, demonstrate the opposite: the attempt to transform space is successfully implemented in both theatre and cinema. Therefore, a strict distinction between the two cannot be drawn in this respect.

Keywords: Atanas Natev, stage space, cinema.

Нашият текст произтича от поставянето под съмнение на една известна идея на българския театрален теоретик Атанас Натеv за природата на сценичното пространство. А именно, че, противно на кинематографичното, то никога не съвпада със себе си, че, обратно, за да протече характерната само за спектакъла рецептивна операция, пространството трябва да бъде (до)изработено в съзнанието на зрителя. „Театърът започва сиреч от нетъждествеността на мястото, от момента, в който то се превръща условно в стая или улица, в градина или „някакво си“ пространство, което може и да не е фиксирано, на всяка цена обаче трябва да не е същия този подиум, на който говорят и се движат актьорите“ (Натеv 1971: 36). Тази теория е построена дихотомично: от едната страна е театърът, за когото е характерно несъвпадение на сценичното място със самото себе си, от срещуположната страна е киното, за което е характерно самосъвпадение. „Киното не търпи „нетъждествеността“ на мястото. Няма значение дали то ще заснеме реални обекти, или ще постави актьорите във фантастична среда. (...) Монтажът и филмовият трик позволяват да се постави героят в положение, невъзможно в действителността. (...) Винаги обаче пространството е подчинено на известна художествена „автентичност“. То е равно на себе си“ (Натеv 1971: 45). Играта на киноактьора не цели да подпомогне доизграждането на пространството в кадъра, за разлика от тази на театралния актьор на сцената. Непосредственото хоризонтално „тук“ на театралната сцена е по необходимост винаги нещо различно от подиум с декори в импозантна сграда. Обратно, вертикално закрепеното екранно „тук“ е самотъждествено, затова не е нужно зрителят да го доизгражда чрез своето въображение.

¹ k.hristakiev@ts.uni-vt.bg

Ако това беше наистина така, ако високият теоретически залог на идеята на проф. Натев беше оправдан, щяхме да разполагаме с твърда, в достатъчна степен непротиворечива, „същностна“ характеристика на театралното изкуство като такова. Нашите скромни наблюдения показват друго – опитът за трансформиране на (именно поради това) нетъждественото на себе си игрално пространство е възможен и успешно осъществяван както в театъра, така и в киното, между тях в това отношение не може да бъде проведено строго оразличаване. Ала и в този случай, и по принцип, театроведската проблематика е сложно разнообразна. Заемането на метакритическа позиция относно театроведска хипотеза в един изискуемо кратък текст неизбежно налага съразмерно редуциране на тази проблематика до малък брой или до един от нейните участъци, в който да се проведе необходимата логическа и практическа проверка на хипотезата, да се изложат нейните последни резултати, и най-сетне в който да се побере цялата претенция за изводност на изследователя. Затова ние поставяме въпроса най-общо така. Възможно е (много по-вероятно е) хипотезата на Атанас Натев да е вярна поне за определени типове театър и кино. Ала тогава тя вече не би била неговата – онази, която той предлага тъкмо като родово, статуарно оразличаваща двете изкуства. Така за целите на нашата задача и в допустимия за нея обем е достатъчно да открием дори и само един противоположен случай, едно концептуално и фактическо, невъзможно за спестяване, за по-нататъшно премълчаване „положение на нещата“, за да се редуцира разглежданата теза именно само до ред видови случаи и така да загуби родовия си захват, с който е замислена и заявена. Това е и което се наемаме да направим в рамките на настоящия текст – самоограничавайки се до необходимото и достатъчното, да проверим дали в киното е **възможна**, също толкова, колкото на сцената, несамотъждественост на пространството. Хипотезата на Натев може да се окаже непотвърдима и в други отношения, които вероятно ще се прокраднат в нашето изложение. За осъзнаване на нейната логическа неударжимост обаче, не е необходимо (освен, че тук не е възможно) да бъдат проведени, още по-малко в изброителен ред, проверки във всяко едно от тези отношения.

Нека в настоящия момент за преценяването на въпросната хипотеза използваме материал, с който вече си послужихме в предишен текст (Христакиев 2021: 292–293). Специалистите са забелязали, че твърде голямото празно пространство над главите на героите във филма „Ида“² произвежда много особен „катедрален ефект“³, т.е. внушение за пространствено пребиваване в катедрала. Така конкретното място, затворено в кадрите, може да препраща към друго място, без да се използва символизация, и това препращане, това неоставане на мястото самото себе си, бидейки заявено непряко, може и трябва да бъде осъзнато и добавено от зрителя. Това е, наистина, един особен случай, и при него може да се възрази, че става дума за специфична и по-рядко срещана „реалистична“ алегория, надредно добавяща значения към конкретно изобразената предметност. Проблемът обаче е в това, че, макар и неочаквано за нас, тезата на Натев създава впечатление за значителна недоизясненост⁴, че, заявена само така, както е заявена, тя не издържа логическа и практическа проверка, по какъвто и начин да бъде разгледана. В двете книги, с които работим тук⁵, нито е посочена, нито може да се предугади по рационален път от онова, което е посочено, причината, поради която мястото в киното е и остава самотъждествено – теоретическата хипотеза е оставена да функционира до голяма степен или изцяло постулативно. Нека засега, очаквано и

² **Ida** (2013), Полша, Дания, сценаристи Ребека Ленкевич, Павел Павликовски, участват: Агата Чебуховска, Агата Кулеша, Йоана Кулиг, Давид Огородник и др., 82 мин.

³ „Стилът на снимане на господин Павликовски никога не си позволява достъп до вътрешния живот на неговите персонажи. Той ги задържа ниско в кадъра (low in the frame), с необичайно голямо пространство над главите им (unusually ample space above their heads), създавайки един вид **катедрален ефект** (cathedral effect). Ида и Ванда може да изглеждат малки и сами, изгубени в една огромна и празна вселена. Но заобикалящата ги среда често постига едно спокойно величие, внушение за божествено присъствие“ (Scott: 2014).

⁴ Може би понякога оставящото впечатление за научно-популярен характер на изданието изложение в някаква степен позволява това?

⁵ Ние представяме идеята на Натев чрез Натев: 1971, но същата идея е налице и в Натев: 1972, където ѝ е отделено по-малко място.

по своя воля, направим обратното, да изпробваме няколко различни възможности тази хипотеза да се окаже достоверна.

Всъщност, ако се върнем към нашия първи пример, може да припомним, че Натов не поставя въпроса дали пространството може да изпълнява символически функции в киното в противовес на театъра. Така може по-скоро да се запитаме дали той не гради своята теоретическа постановка според една от най-очевидните привилегии на театъра мястото да не е дадено **цялото**, да не е предложено като **напълно** завършено и готово, а напротив, да са дадени само някои и дори силно ограничени **части** от него, оставяйки на зрителя да доизгражда въображаемо останалите части. На пръв поглед, мисълта на Натов се движи в тази посока: „Ако се постави „Оптимистическа трагедия“ на Вишневски, за зрителя **няма да са достатъчни** няколко парапета и направеният от картон комин, за да се пренесе на палубата на кръстосвача. Решаващо е това, което той с помощта на актьорската игра и активното си въображение ще си представя. Лишен от **веществените подробности**, които би му поднесла камерата, той (...) не би възприел, че събитията се разиграват „сега и тук“ (Натов 1971: 52). Наистина, малко са ситуациите в театъра, при които може да се декорира **всичко**, цялото място. Как би могло да стане това, ако действието се развива на железопътна гара, например, или край езеро⁶? Обратно, всичко това е напълно възможно до обичайност в киното, където изобразеното пространство е дадено цялото, където няма **половинчатости**, оставени за доизграждане. Следователно „ограничеността на театралното представление във визуално отношение става предимство, тъй като активизира въображението на зрителя“ (Натов 1971: 53–54). Скоро обаче се налага да признаем, че в ред случаи също и в театъра сценографът може да прибегне до **цялостно** изграждане на предметната среда, т.е. че това не е принципно невъзможно за него. Дали от това следва, ако продължим да търсим потвърждение на тезата на проф. Натов, че трябва вече да настояваме, че в театъра е възможно тази среда да не е изцяло изградена, а в киното това никога не е възможно, и че оттук следва важната роля на доизграждането ѝ от страна на зрителя? Теоретическата теза на Натов не се опира на тази мисловна възможност. Макар да ни се струва, че я долавяме в някои негови разсъждения, напротив, той я отхвърля генерално на няколко места: „Колкото и интересна да е по-нататъшната история на сценографията, художествената функция на сцената не е зависела главно от нея – нито преди, нито след въвеждането на подвижния декор“ (Натов 1971: 36). Определяща е работата на актьорите, „основното е дали те ще накарат зрителя да си представи площадката, от която се изпълнява, като друго пространство“ (Натов 1971: 36). Затова „преди да говорим за подредбата на сцената по архитектурно-изобразителен път, трябва да си изясним, че „преображението“ на мястото не е технически, а е естетически момент в театъра“ (Натов 1971: 37). По същество тъкмо актьорската игра осигурява това „преображение“, което поради тази причина представлява „преди всичко особено отношение между актьор и зрител“ (Натов 1971: 37). Играта на сцената трансформира сцената. В нея публиката намира пространствени ориентир, най-вече от нея узнава къде трябва да си представи, че се намират персонажите. „Приел сцената условно за друго място, на което се срещат и разминават действащите лица, зрителят (...) започва да допълня картината, да разгадава нейните подробности“ (Натов 1971: 41). Следователно само загатнатата сценография, по-често срещаното частично декориране на сцената, не може да предложи логическо потвърждение на тезата на Натов. Ако се окаже вярна, тя би трябвало да касае нещо по-различно. По-горе цитираните негови разсъждения в тази посока представляват анализ на частен случай. Теоретическата теза го надмогва – преобразяването на пространството трябва да протече дори в пиесите, в които целият интериор е изграден до най-малки подробности и в които следователно няма сценографически пропусната част, предназначена за доизграждане в съзнанието на зрителя. Дори при тях той трябва да си представи, че не се намира пред сценографирани подиум, а „в стая или улица, в градина“...

⁶ В „Лебедово езеро“ Екман го постига, но, разбира се, само до определена степен, A Swan Lake, по Чайковски, Норвежка национална опера и балет – Осло, Норвегия, музика: Микаел Карлсон, режисьор, хореография и сценография: Александър Екман, режисьор на филмираната версия: Джеф Тюдор.

Това положение обезсилва и друга тълкувателна възможност – че може би при Натев не става дума за една най-обща условност, която касае еднакво и киното, и театъра, а за следваща, по-различна, която разкрива конкретната направа на предметната среда на местата, където се развива действието. С други думи, ако театралният декор е преднамерено създаден така, че да бъде силно условен до обобщеност и типизация, а кинодекорът – да бъде подчертано реалистичен и в този смисъл съвпадащ със себе си, тогава очевидно би имало какво да се допълва и доизгражда на сцената. Зрителят би преминавал сам разстоянието от тази вторична театрална до първичната и за двете изкуства условност на пространството. Както видяхме обаче самият създател на тезата не допуска тази възможност за нейното обяснение. Казваме го отново, според Натев „установяването“ на мястото в спектакъла зависи повече от актьора (играта), отколкото от сценографията, и затова той би трябвало да може да се справи дори и без декор. „Театър все пак може да се играе и на пусто място. И този факт е много важен, за да се вникне в първичната художествена сила на представлението“ (Натев 1971: 36). Противно на това, напразно бихме добавили ние в полза на тази интерпретация, крайно необичайно е във филма актьорите да играят в частично или изцяло „празни“ кадри. А и киното не е по-специално обвързано със задължението за правдоподобна предметна среда. „Някои филмови автори **подчертават дори декоративността** на обстановката“ (Натев 1971: 45).

Нека опитаме с трета възможност. Може би Натев се опира в своята теоретизация на една исторически срещаща се психологическа разлика – възприемането на пространството в киното е психологически (или може би само за изследователя?) по-различно от това в театъра? Но при това тълкуване много скоро възниква въпросът-възражение – ако става дума, в крайна сметка, за субективна реакция, непровокиран от собствено специфичните родови белези на театъра и киното рецептивен навик, защо тогава със задължаваща сила да го обвързваме с тях? Натев сякаш се доближава най-много до тази възможност, но не я развива, нито я обяснява.

В този ред на мисли, ние се усещаме принудени да приемем: и в театъра, и в киното е възможно рецептивно „доизработване“ на пространството, което може да бъде условно и в повече от един смисъл на думата, и на повече от едно равнище. В това отношение филмът няма преимущество пред спектакъла, екранът може да трансцендира представата на зрителя за място, както може да го направи и сцената. Натев интересно обръща внимание на динамично конкретизиращото посредничество на камерата във филмовите кадри. И тя наистина конкретизира пространството, но с това съвсем не го прави самотъждествено, защото **онова заснето място**, което по този начин е конкретизирано, **никак не е мястото на фабулното действие**, в което протича фикционалната история. То, и съвсем обичайно, на свой ред, е друго място. Наред с това, както посочихме по-рано, веднъж условно възприетото като реално пространство във филма може да поеме и алегорически функции. В „Ида“ едно „храмово“ гледище за живота провежда своя архитектурен принцип във всяко пространство, през което преминава героинята. На свой ред, в спектакъла „Нора“⁷ ние сами трябва да довършим в съзнанието си на зрители, да доизмислим пространството, в което се развива действието (различните стаи в дома на Хелмер), започвайки по неизбежност от крайно пестеливия сценографически материал⁸ – пет маси с пет стола, един куфар, поставен до коледна елха, обърната с върха надолу:

⁷ ДКТ Враца, по Хенрик Ибсен, сценография Ник Апър, участват: Камелия Лишковска, Огнян Симеонов, Анастас Попдимитров, Росица Огнянова и Калин Костадинов.

⁸ Струва си може би да се отбележи в това отношение още един изразителен предметен (микро-сценографически) детайл: в началото на представлението, преди да е казала каквото и да било, Нора с нескрито удоволствие си взема един малък бонбон – детайл, който трябва да подготви последващото разкриване на огромните количества идеологическа „захар“, с която приспива съзнанието си през годините на нещастния брак с Хелмер.



Ала този извод е валиден не само за тези примери. Мястото, където протича действието **и в двете** изкуства най-често, а и съвсем видимо, не е самотъждествено, това място не е нито хоризонталната сцена, където ще се появят условните фигури на реални човешки същества (актьори), нито вертикалният екран, където ще се появят на свой ред подлежащите на условно възприятие реални изображения⁹, а едно Другаде, което зрителят трябва сам (и това той прави без особена трудност) да структурира в съзнанието си. Още веднъж – естетическото пространство, което зрителят условно вижда, 1) не е декорираният подиум-сцена, 2) не е поемащият и излагащ изображенията екран. В този, елементарен и очевиден ред на мисли, и за най-реалистическите театър и кино обичайно важи условието за нетъждественост на мястото. То важи и в случаите, в които „действителността“ не е изработена във филмово студио (друго кинематографично съответствие на театралната сцена), а „на открито“, на снимачна площадка, разположена върху реално природно място, което се озовава в кадрите. Дори при заснемане на такава съвсем непосредствена реалност най-обичайно не става дума за самотъждественост на филмовото място. Както се знае, тази реалност може да бъде и в поне минимална степен „досътворена“, и също подходящо декорирана (следователно третирана като естествен декор, но именно декор) точно както и театралната сцена. А понякога може да се стигне до цялостно преобразяване на пространството, до драстично вмешателство в натурата – във филма си „Червената пустиня“¹⁰ Антониони буквално боядисва земната почва в неестествен цвят... Важното обаче тук не е, че реалното пространство се обработва старателно, преди да влезе в кадър, а, че обект на заснемане е именно **това** пространство – надарено с географски конкретни, сингуларни характеристики. Защото **тъкмо то не е фабулното** място на филма (последното може да бъде, най-сетне, и сума, хомогенизирана смес от заснети на различни места пространства, или обратно, сума от различни филмови локации, заснети в едно и също място). Както ще видим по-нататък, в киното Лондон може да стане Москва, може дори да се разместват онтологически различни светове... Дори да се заснеме, например, исторически напълно реален замък от Средновековието, представеното на екрана за нас най-често ще бъде условност, не една съхранена старинна сграда на няколко века – филмът не е репортаж – а само „фабулният“ замък, замъкът-на-разказваната история. Реалният никога не е бил обременяван с

⁹ В случая ние използваме възможността да акцентираме, че изображенията, прожектирани на екрана, са също толкова **физически** реални, колкото актьорите и декорите на сцената, и че в процеса на възприемане на театралния спектакъл или на филма тази първична реалност се преодолява от зрителя с цел изграждането на цялостна условна ситуация.

¹⁰ „Il deserto rosso“ (1964), Италия, сценаристи Микеланджело Антониони, Тонино Гуера, участват: Моника Вити, Ричард Харис, Карло Чионети, Ксения Валдери и др.

такава, с точно тази, която желае сега да разкаже режисьорът¹¹. Сградата може да е от XIII-ти век, но снимките очевидно не могат, условността на мястото тук по един или друг начин се запазва. Мястото, където е заснета историята в този най-представителен случай не е самотъждествено в кадъра, както по същата логика не е и сцената-подиум, на която играят актьорите в театъра.

Накрая, остава да разгледаме една последна възможност за евентуалната достоверност на теоретическата хипотеза на Натев. Може би издирваната от нас „самотъждественост“ на пространството в киното се дължи тъкмо на технически опосредения характер на „фабулната“ действителност? Образите в традиционния театър са непосредствено предложени на зрителя, за разлика от кинообразите, които представляват по същество проектирани екранни изображения. С други думи, дали фактът, че във филма определено **място е преместено** другаде, кара зрителя изначално да забрави за неговата условност? Изглежда, нищо не позволява да мислим в тази посока. Идеята, че пространството във филма става самотъждествено единствено поради факта на своята техническа опосреденост не е научно по-приемлива от другите, изпробвани от нас „позитивни“ хипотези досега, които не се оправдаха. Ако, по думите на Натев, трансформацията на пространството в театъра има не технически, а естетически характер, а в киното пространството остава винаги равно на себе си, то за това равенство би трябвало, за да е коректно самото сравнение, да важат същите условия. Тоест, ако преобразяването на мястото в театъра няма технически характер (не се дължи на умелата и правдоподобна сценография), е необходимо непреобразяването на мястото в киното също да няма технически характер (да не се дължи на технически правдоподобно изработени изображения в кадъра). Усещането, че показаното във филма място е винаги тъждествено на себе си (че е следователно първо и единствено) може да представлява само психологическа илюзия, а не естетическа. Тази илюзия става естетическа, когато зрителят премине от заснетото пространство към пространството на фабулното действие. Фикционалното място на „историята“ (и в театъра, и в киното) е обичайно придобивано за възприятието на зрителя тъкмо след процедурата по условно разобщаване на първичното място (сценографирано, заснето) от самото него. Т.е. зрителят може да сметне показаното пространство във филма за самотъждествено, ако преди това е допуснал условната трансформация на едно (друго) пространство в (това) второ, което вече да остава равно на себе си. Той го смята, защото я допуска (по навик или напълно преднамерено). Зрителят **решава** да приеме показаното в кадрите място за място на сюжетното действие. Нещо повече, всъщност дори това резултативно фикционално място не може да бъде напълно тъждествено на себе си, с което напомня по структурата си многосмисловата литературна алегория. На финала на спектакъла „Тартюф“¹² домашният интериор се виртуализира, оказва се, че това вече не е стая в къщата на Оргон, а представа за нея „в главата“ му, ние виждаме само онова, което той си представя, т.е. пред нас е едно разноредно, направено от мисли и образи пространство – от театралната сцена сме пренесени в театъра на съзнанието. И друг пример, много по-познат от предишния – в изключително популярния филм „Властелинът на пръстените“¹³ на Питър Джаксън (едноименната книга е писана през 30-те и 40-те години на XX в.) страната на злото Мордор е лесно асоциирана с нацистка Германия... Така и в театъра, и в киното „мястото“ се оказва слоесто: 1) изходно материално пространство, 2) фикционално пространство, 3) фикционално пространство на степен. Нека се върнем на първото от тях. Всичко казано непосредствено по-горе може да важи в още по-голяма степен за него. Във филма мястото най-често не е тъждествено на себе си нито географски, нито по друг начин. Действието на филма „Смъртта

¹¹ Отделно от това, разбира се, трябва да признаем, че самото заснемане място донякъде се променя след излъчването на филма. От място със само своята историческа събитийност то се превръща в остранныостено посредством фабула, разгърната върху него, място, вече естетически уникализирано във филм.

¹² **Тартюф**, 2017, ДКТ Враца, режисьор Венцислав Асенов, сценография и костюми: Невена Георгиева, участват: Борислав Борисов, Огнян Симеонов, Иван Станчев, Цветана Горкиева и др.

¹³ „The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring“ (2001), Нова Зеландия, САЩ, сценаристи: Фран Уолш, Филипа Бойенс, Питър Джаксън, участват: Илайджа Ууд, Иън Маккелън, Виго Мортенсен, Шон Остин и др., 178 мин.

на Сталин“¹⁴ на Армандо Янучи се развива в СССР, но някои от местата, на които е сниман, се намират в Лондон. Пространството в такива кадри очевидно не съвпада с „фабулното“. Никой не може да скрие това от зрителя, който, напротив, дори да не е осведомен за подробности, си дава сметка, принципиално знае за различието (и особено в този случай). Реалните места, снимани във „Властелинът на пръстените“ се намират в Нова Зеландия, събитията на сюжета обаче се случват в онтологически различно, измислено митологично пространство. Зрителят несъмнено знае, че снимките за филма не са правени в Средната земя... И че новозеландската горска трева не е тази на сюжетната история. Както една маса, извадена от склада на театъра за реквизит и използвана в споменатия по-горе спектакъл Нора не е вече уникалната складова вещ.

И така, в театъра публиката най-често разполага с непосредствени нагледни на реално място (декорирана сцена-подиум), което не е тъждествено на себе си (препраща към друго, фикционално място). По същия начин в киното публиката разполага с технически опосредени нагледни – изображения на реално място (снимачна площадка, непосредствена реалност), което също не е тъждествено на себе си (препраща към друго, фикционално място), прожектирано върху екрана, самият той друго реално място, а също и разположен в друго реално място (кинозала). Първото (сниманото) място е условно преместено във второто (прожекционното), от което и където също не започва да съвпада със себе си. То остава чуждо както на мястото на кинозалата, така и на фикционалното място, където протича разказваната история. Най-сетне, изцяло във възможностите на театъра и киното е и самото фикционално място да не е тъждествено на себе си. По всякаква причина, която сега ни убягва, теоретическата идея на проф. Натев, за която старателно потърсихме аргументация, не може да бъде аргументирана.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Натев 1971: Натев, А. За театъра като изкуство, София, 1971 г., с. 92. [Natev 1971: Natev, A. Za teataro kato izkustvo, Sofiya, 1971 g., s. 92.]

Натев 1972: Натев, А. Подстъпи към теория на драмата, София, 1972 г., с. 207. [Natev, 1972: Natev, A. Podstapi kam teoriya na dramata, Sofiya, 1972 g., s. 207.]

Христакиев 2021: Христакиев, К. Театрални спектакли ли са представленията, излъчвани онлайн? (Още веднъж за структурните различия между сцената и екрана) // Визуални изследвания, 2021, том 5, бр. 3, с. 286–293. [Hristakiev 2021: Hristakiev, K. Teatralni spektakli li sa predstavleniyata, izlachvani onlayn? (Oshte vednazh za strukturnite razlichiya mezhdur stsenata i ekrana) // Vizualni izsledvaniya, 2021, tom 5, br. 3, s. 286–293.]

Scott 2014: Scott, A. O. An Innocent Awakened. ‘Ida,’ About an Excavation of Truth in Postwar Poland, The New York Times, 2014, May 1.

¹⁴ „The Death of Stalin“ (2017), Великобритания, Франция, Канада, Белгия, САЩ, сценаристи: Армандо Янучи, Давид Шнайдер, Йън Мартин, участват: Стив Бушеми, Саймън Ръсел Бийл, Рупърт Френд, Джейсън Айзъкс и др., 107 мин.