

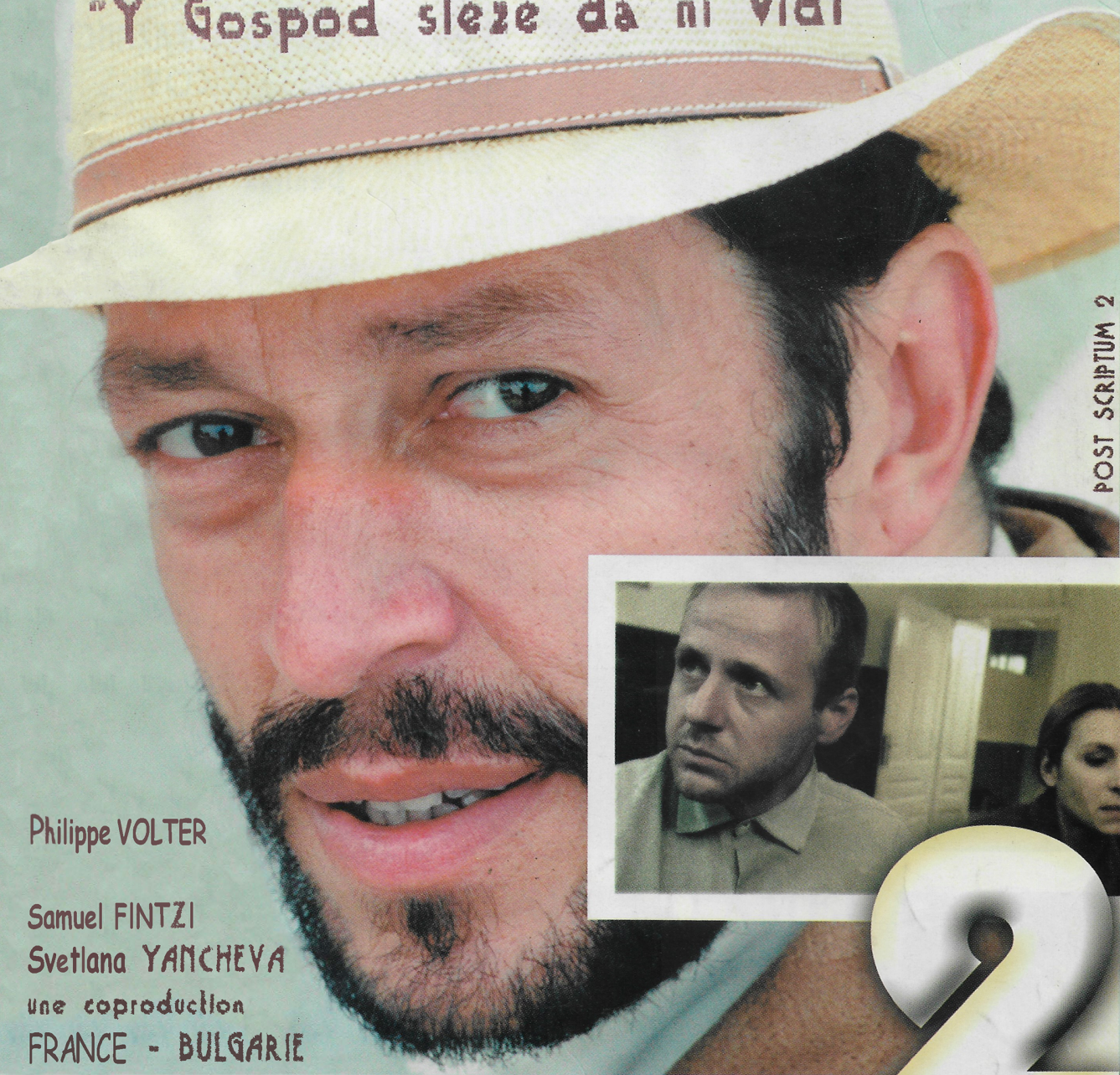
КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

- СТРАДАЛКИ ЗА ПОГАЛВАНЕ
- СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ
- ПОСЛЕДНИЯТ БЪЛГАРСКИ ФИЛМ С КАТЯ ПАСКАЛЕВА

"У Господ sleze da ni vidi"



POST SCRIPTUM 2

Philippe VOLTIER

Samuel FINTZI

Svetlana YANCHEVA

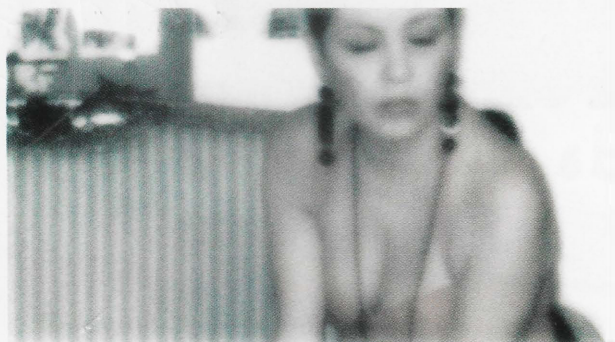
une coproduction

FRANCE - BULGARIE

ПРИЛОЖЕНИЕ:

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

2003



Itzhak PINITZI

Katia PASKALEVA

Ivailo HRISTOV

Marius KOURKINSKI

Valentin TANEV

Interprètes

Virginia KERMELYTE
Yossiv SARCHADJIEV
Vladimir PENEV
Hristo GARBOV
Aleksander DOIMOV
Maya NOVOSELSKA

Valtcho KAMARASHEV
Iordan SPIROV
Krastio LAFAZANOV
Peter PEICOV
Vasil VASILEV
Denitsa PETROVA

"Y Gospod sleze da ni vidi"
POST SCRIPTUM 2
Sofia BULGARIE

Studios de mixage

Adavision



Report optique Audis de Joinville



Matériel Image Studio VREME Sofia
ALGA Paris

Alain LE ROY
Eric SITHAVAJA
EXCALIBUR Paris



Montage négatif Liliya TONEVA
Laboratoire BOYAMA SA Isskra STOEVA

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

ПРЕДСТАВЯ МЕ ВИ

- Една филмова сага за България и Балканския свят**
(Разговор с кинорежисьора Петър Попзлатев за филма „И Господ слезе да ни види“) / *Ирина Иванова*..... 2
- Нови лица в българското кино. Страдалки – за погалване** / *Геновева Димитрова* 5



НОВИ КНИГИ

- „Един българин в Прага“** / *Калинка Стойновска* 8
- СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ**
- Във фокус – ново българско кино** / *Людмила Дякова* 10



- Конкурсът** / *Искра Димитрова*..... 13
- Латино ритми на 7 София Филм Фест**
- Боряна Матеева*..... 16



- Алмодовар събра в едно публика и критика**
Георги Ангелов..... 19
- ИНТЕРВЮ**

- „Погледни този свят и си създай своята идея, рог своята мисъл“** (Разговор с режисьора Отар Йоселиани)
Дима Димова 22
- От кръга до затвора** (Разговор с иранската режисьорка Маниже Хекмат) / *Шамим Берке* 26
- Филмът е диалог** (Разговор с чешкия режисьор Петр Зеленка) / *Ралица Николова* 27
- Да запазим родното сребро в чешкото кино** (Разговор с режисьора Ян Сверак) / *Ралица Николова* 28
- Между рационално-сетивното познание и мета-физическото прозрение** / *Мариана Лазарова, Иво Филипов*..... 30
- ФИЛМАУТОР ПРЕДСТАВЯ**
- За договорите между автори и продуценти**
Мария Палаурова 32

ПОГЛЕДЪТ НА РЕЖИСЬОРА

- Гласове от сала на „Медуза“
- Единайстият ден от войната** / *Владимир Ангелов* 34
- Тъжни есета за мира** / *Маргарит Николов* 35
- Гледайки Ал Джазира** / *Костадин Бонев* 36
- Цивилизацията е потребител на култура** (Никита Михалков: Слово при получаването на почетното звание „Доктор Хонорис кауза“) 37
- Човекът на новото кинодесетилетие**
(Разговор с руския сценарист, режисьор и продуцент Сергей Селянов) / *Галина Николаева* 38
- Предизвикателството „Необратимо“**
Иван Иванов..... 41

СВЕТОВЕН ЕКРАН

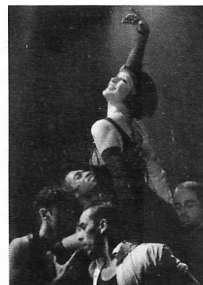
БУДАПЕЩА 2003

- Унгарската киносолидарност** / *Вера Найденова* ... 42
- БЕРМИНАЛЕ 2003 Филми, граници и хора**
Калинка Стойновска..... 44



Актуален екран на световното незавимо кино

- 33 Форум на младото кино – Берлин 2003
- Александър Донев* 49



- Отблясъци от нощта на „Оскар“-ите** / *Божидар Манов* 53
- ДИГИТАЛНИ ТЕХНОЛОГИИ**
- „Дигиталната революция – постижения и последиствия“** / *Божидар Манов* 56
- Киното с обновен хронометр**
Вера Найденова 57
- Дигиталното – опияняваща свобода и фатално копче** / *Емил Христов*..... 59

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Пату / *Любомир Канов, Влади Киров*

Списанието се издава със съдействието на ФИЛМАУТОР

2/2003

На корицата: Филип Волтер, Самуел Финци и Светлана Янчева във френско-българската копродукция „И Господ слезе да ни види“

СЪДЪРЖАНИЕ

ЕДНА ФИЛМОВА САГА ЗА БЪЛГАРИЯ И БАЛКАНСКИЯ СВЯТ

(за игралния филм на Петър Попзлатев
„И Господ слезе да ни види“)

Ирина Иванова разговаря с кинорежисьора Петър Попзлатев

Френският актьор Филип Волпер



– Господин Попзлатев, мислите ли, че у хората, които днес в България се занимават с кино, съществува съзнание за културна мисия?

– Много е индивидуално. Най-общо казано – да, има такава. Тя принадлежи на една група мислещи хора, които наистина искат да правят сериозно кино, което да отчита промените в съзнанието на едно общество в процеса на плахите му опити от стагно да се „преформатира“ в граждан-

ско. Както и всички промени във взаимоотношенията изобщо, които произтичат от този процес. Поколението режисьори, които дебютираха през 1988–1989 г. – Людмил Тодоров, Красимир Крумов, Иван Черкелов (това сме хората, които сформирахме и т.нар. течение „ново кино“), при всички случаи има рефлексии към живота, който ни обкръжава. Разбира се, всеки е съхранил своя индивидуален авторски почерк, своя стил. Аз, като че ли, от тази

група единствен предпочитам да работя със съавтори сценаристи...

– И то не с кои да е – с Константин Павлов в „Нещо във въздуха“, със Станислав Стратиев в „Посетени от Господ“...

– Това също е тип вътрешна необходимост. За 20 години не успях да усвоя суетната позиция, че киното започва от мен, което, за съжаление, е твърде често срещана болест. Един режисьор ви-



Петър Попзлатев със Светлана Янчева и Самуел Финци

КИНОТО

наги може прекрасно да изяви собствен си стил, възползвайки се от чудесния сатиричен диалог на Станислав Стратиев или поетичните елипси в драматургичните структури на Константин Павлов. Т.е. винаги има място за твоя стил. Аз смятам, че филмите ни **трябва** да имат послание. А ако успоредно с посланието успеят да бъдат и добър спектакъл, можем само да благодарим на Бога.

– Не се ли страхувахте да привлечете писатели като Павлов и Стратиев за сценаристи? Не се ли опасявахте, че киното ще „огруби“ великоленната, необикновена проза на Станислав Стратиев например или че няма да успеете да я „преведете“ на киноезик?

– Всъщност към оригиналния сценарий на Станко Стратиев има и две истории, които аз му разказах. Той бе изключително либерален творец. Създадохме си взаимоотношения тип „превод“ помежду си като реално работихме проекта „на четири ръце“. Станислав Стратиев е много добър диалогист, а за киното това е изключително важно. Той пък от своя страна имаше доверие в мен, за да ми повери структурирането на сценария. В крайна

сметка тази работа толкова ни хареса, че накрая Станислав Стратиев написа един сценарий за филм с продължителност 3 часа и 45 минути... От първия момент, когато седнахме да работим заедно над този филм, основното ни желание бе да покажем България такава, каквато е. Лошото е, че няма разпространител, съответно продуцент навън, който да приеме филмова сага с такава продължителност.

– Колко време работихте над този проект?

– Около 6-7 години, като включвам и телевизионния вариант „Посетени от Господ“, и игралния, който се нарича „И Господ слезе да ни види“. Изминаха две години, откакто Станко ни напусна изневиделица, в пълен разцвет на творческите си и жизнени сили, а днес филмът доказва, че всичко онова, което тогава ни е занимавало като сюжет, към днешния момент е два пъти по-важно. Онова, което преди шест години бе литература, днес всъщност е част от живота. Струва ми се, че тази работа се оказа пророческа. А може би подсъзнателно и двамата сме чувствали, че няма да имаме много възможности да изкажем това, което искаме,

само с един филм. Разбира се, и в двете версии съм съхранил сатиричния поглед на Стратиев към опита на организираното по един начин общество да се превърне в гражданско. И това е отчетливо на всякакви равнища. В крайна сметка първият груб монтаж бе 3 часа и 45 минути.

– Филмът е копродукция.

– Копродукция, в която финансирането над 80 процента е извън България, в по-голямата си част – осигурено от мен чрез конкурси и предварителни продажби на телевизии като френската „Canal +“, хамбургската „NDR“ и т.н. По този начин постигнах един бюджет, който днес все още се счита за добър и е над средния за 2002 год. Разбира се, това ме постави в отчетлива зависимост от чуждите ми копродуценти, които категорично не искаха и дума да става за филм над два часа. Така постепенно се стигна и до идеята за две версии на филма, от които първата със заглавието „Посетени от Господ“ се определи като телевизионна, понеже съхрани повечето от сюжетните линии. Само че ги съхранява твърде „блицово“ за нормалната ритмика на изказа, характерна за моя стил, в която ритмика има и дълбочина на сар-

казма, и повод за смеха. Ето защо се заех да направя версия за големия екран.

– Имахме възможност да видим „Посетени от Господ“ на миналогодишния София Филм Фест. Как точно се стигна до игралната версия „И Господ слезе да ни види“?

– В началото бе много мъчително, но френският ми копродукцент прояви голямо разбиране и реши допълнително да инвестира лични средства в постпродукцията. А аз трябваше да извърша целия пре-монтаж за моя сметка, тоест сам. Това отне доста време, но новата версия бе брилянтно възприета. Тя е с коренно различна драматургична структура. В нея липсва около един час организиран филмов материал, който присъства в телевизионната, но затова пък има разработки на драматургични линии, които правят новата версия по-дълга от предходната. В „И Господ слезе да ни види“ има герои, които отсъстват в „Посетени от Господ“, и обратно. Това се наложи, защото си позволих да снимам обемно, така, както бяхме замислили със Станислав Стратиев тази сага – като кръстосване на няколко истории, които се обединяват в определени мигове или в части от хоризонталата на разказа, за да се отдалечат след това и да си продължат самостоятелно. Целта ни бе по този начин да се достигне до едно финално обобщение за света на Балканите или за България в края на века. Новата версия е на много добър носител, който позволява да бъде разпространена дори на DVD.

– Защо днес никой не иска да разпространява български филми?

– Това е така, защото няма вътрешна потребност в много от авторите да отворят себе си в посока на простичък и дълбок филмов разказ, а не елиптичен или пък самонаблюдение. Има интересни теми, но като че ли в трактовата са прекалено обърнати навътре, към авторите. Не че в това няма послание, но то по-скоро е адресирано към опре-

делен вид публика. Това е публиката на вашите години – между 20 и 30. Лошото обаче е, че когато бяха направени част от тези филми, точно тази публика вече я нямаше – тя просто емигрира. Физически напусна България. Затова когато Иван Черкелов направи последния си филм, просто нямаше кой да го види. Неговата публика не беше тук. Друг е въпросът, че много малко колеги си правят сметка, че посланието, което отправят чрез филма си реално, ще достигне публиката след 24 месеца. Такъв е производственият период в повечето случаи. Не само в България. Сложен въпрос – защо никой не иска да разпространява български филми? Аз не бих се наел еднолично дори да го тълкувам. Единственото сигурно е, че очевидно трябва да има сътрудничество между критика, разпространители, творци, продуценти... Да се намери цялостна нишка на взаимодействие, общ път. Критиката да не оставя самотни творците и продуцентите в зората на техните проекти...

– Струва ми се, че никой изобщо не слуша критиката.

– Ако никой не слуша критиката в началото, никой няма да гледа филмите накрая.

– Точно така се получава.

– А трябва да се прояви степен на толерантност от всички. Още телевизионната версия „Посетени от Господ“ бе много харесана от международната критика във Франция и трябваше да участва миналата година в Кан, но аз я свалих, защото предпочетох да покажа версията за голям екран. И свалих филма от програмите на 4 международни фестивала, между които Манхайм, Южна Корея... Имах сериозни вътрешни съмнения, че съществуват недовършени линии. Тоест става дума за вид самовизискателност, на което също не трябва да се преминава границата. За последните 10-12 години аз направих два филма, но това беше най-тежкия период за българското кино и съответно за мен. Причината е, че изведнъж ни атакува

цялата западна култура, всичко забранено стана позволено. Мисля, че независимо от ужасния отлив на българската публика от родното кино, един ден интересът ѝ неминуемо ще се възвърне. Всеки мислещ човек има нужда да се обърне към корените си и да потърси себе си и собствената си култура. А киното носи знака на тази култура по най-достъпен начин.

– Етническата тема присъства във вашия нов филм. Действието се развива в едно село, където от столетия съжителстват различни етноси и именно това предизвиква научния интерес на френския социолог. Тази тема – етническата – обаче е много често срещана в произведенията на балканските режисьори изобщо. Това, според вас, вътрешна необходимост ли е или е някакъв стремеж да направят впечатление навън?

– Първо, етническият проблем така, както се третира в „Посетени от Господ“ и в новата версия – „И Господ слезе да ни види“, е една крайна пародия, силна гротеска на проблема въобще. Проблемът е важен, защото Западът дълбоко в себе си изпитва колебания – духовни преди всичко, след това икономически. Колебания за това къде да се сложи границата на тази разширяваща се Европа.

– И все се оказва, че тук някъде трябва да мине тази граница.

– Вече в продължение на седем години, всъщност докато работех над този си проект, България е ту от едната, ту от другата страна. Етническата тема е необходима, защото тя интересува Запада. Аз се занимавам с този проблем първо защото започнах да правя филма преди цели 6 години и второ – защото предложих коренно различен подход към него, с който целях да извадя едно непознато за западняка балканско поведение – чувството за самоопределяне. Считам, а така мислеше и Станко, че това е едно изключително преимущество на българина – чувството му за хумор и

способността му да се самоиронизира. Тези качества липсват на французите, англичаните, италианците, а немците пък въобще ги нямат. Те много обичат да се смеят на другите, но никога на себе си. Кой обича да се смее на себе си? Само изстрадалите балканджии. В момента етническият проблем се решава на много високо политическо ниво и то доста прагматично. Европа не може лесно да си позволи да сложи границата между себе си и Азия и при всички случаи няма да позволи Турция да влезе в Европейския съюз. Това би означавало той да бъде управляван от турските депутати заради многочислеността на населението, което представлява самата Тур-

ция. А на България в момента се гледа като на една междинна зона и което е по-лошо – като на безмитна културна зона. А Що се отнася до глобализма, той има едно изключение – културното изключение. Повярвайте ми, Западът ще приеме български филми, които не са лесно четивни, ако те са добре приети от българската публика. Защото ще знае, че това е единственият начин да разбере българина въобще. Аз съм сигурен, че всъщност основният проблем на българските режисьори е, че нашата активна публика емигрира. Не смея да кажа дали това е за добро или за лошо, защото когато самият аз бях между 20 и 30-годишна възраст ме нямаше в България. Но

ето, че сега съм тук. Вярвам, че „Емигрантите“ също ще се върнат, след като видят добрите и лошите страни на т.нар. консумативно общество, което е достатъчно жестоко. Затова съм оптимист. И вярвам също, че ако ние запазим националния характер на българското кино, ще влезем с киното си в Европа дори преди самата гържава да стане редовен член на Европейския съюз.

– Да завършим с това послание за необходимостта от съзнанието за културна мисия у хората, които се занимават с кино в България. Благодаря ви за това интервю и желая успех на филма ви и в неговата нова версия „И Господ слезе да ни види“.

НОВИ ЛИЦА В БЪЛГАРСКОТО КИНО СТРАДАЛКИ – ЗА ПОГАЛВАНЕ

Геновева Димитрова

СТЕФКА ЯНОРОВА

Тя има късмета да се заяви в злополучния тв-сериал „Дунав мост“ (1999, реж. Иван Андонов). Нейната Роси е многострадална бизнесдама с миловидно лице и свиреп поведение. Както обикновено се случва, командорският ѝ хъс е нищо повече от безотрадна сублимация – съпругът ѝ изневерява, всеки я лъже, а тя се спасява в хралупата на криворазбрания феминизъм. Фината Стефка Янорова като провинциална новобогаташка е сред малкото попадения в сериала – тя съумява да „помири“ ранимост и деспотизъм, амбиции и реалност, блъскане и суета, въоръжена с цялото бойно снаряжение от утопии и сризове на днешната ни нардопсихоло-

гия. Въвежда на екрана креативната българка на 90-те - с бистър бизнеспроект, по-жилава от мъжкото обкръжение, ала все пак драматично подвластна на обстоятелствата...

В „Опашката на дявола“ (2001, сц. и реж. Димитър Петков) – филм, космически далечен от вулгарната фейлетонност на „Дунав мост“, актрисата продължава експедицията из параметрите на женската преданост и мъжката лоялност, но вече върху пистата на духовността. Героинята ѝ е оперна певица, инжектираща с пари и преданост Егото на избраника си Павел (Самуел Финци) – талантлив музикант и композитор, ала некадърен прагматик и неверен партньор.

Въпреки че в центъра на филма са конвулсиите на мъжа между Бог и Дявол, Стефка Янорова сугестира с деликатна чувствителност и изящна безкомпромисност – между триумфа като Виолета в „Травиата“ на сцената и разочарованието като жена в живота. Леко сбръчкване на нос, погръбване на слънчеви очила или хвърляне на дрехи са само детайли от пестеливо, но точно актьорско присъствие. Що се отнася до ариите, актрисата е толкова убедителна, че опитен колега не на шега се изненада, когато разбра, че всъщност не пее тя.

В „Госпожа Динозавър“ (2002, реж. Анри Кулев) Стефка Янорова пак е бизнесдама, но по-скоро енергична пешка на „малкия биз-

България

Билиана Казакова във филма „Подгряване на вчерашния обег“

Весела Казакова във филма „Лист отбрулен“



нес“. Изопната (и отчетливо шъшкаща) от всекидневието на провала (включително и от аморфния си съпруг), тя е троснато къло от нерви, което злощастно се търкаля покрай детството на необикновената ѝ дъщеря Нуша (София Каменарова). В излъчването на Стефка Янорова липсва лъчезарието от „Опашката на дявола“ – заменено е с угнетеност, която не може да бъде разсечена дори от детската уникалност. Сериозна актриса.

ВЕСЕЛА КАЗАКОВА

Засега е известна само с една роля, но каква – нямото момиче Веса от „Лист отбрулен“. Чудат екземпляр - независимо дали се е проснала в колата или в майчиния скют, дали гледа страшно или жално (с огромни черни очи), дали плува или шляпа отливисто (с дълги, кльощащи крака), дали забива вилица в похотлива (понско-вуйчовска) ръка или удря яко гърбина (бабина), дали се завива в

килим или се взира в порно, дали се усмихва или стиска Илми на мотора... Не си спомням подобна експресивност – Весела Казакова буквално екзалтира екрана с флуидите на своята неординерност. Не е никак малко да дебютираш като ням селянче, когато иначе си словоохотливо трбънче. Още повече – от момчешкото момиче, превърнато в хомофоб от фамилната агресия, към нейната различност, да извадиш нежна Жулиета, а тя – бял воал за Илми. Неустоима е Весела Казакова като Веса. Прелестта ѝ е неживяна досега в киното ни.

Предстои да я видим в два женски дебюта: „Шантав ден“ (реж. и сц. Силвия Пешева) и „Мила от Марс“ (реж. Зорница-София Попганчева).

БИЛЯНА КАЗАКОВА

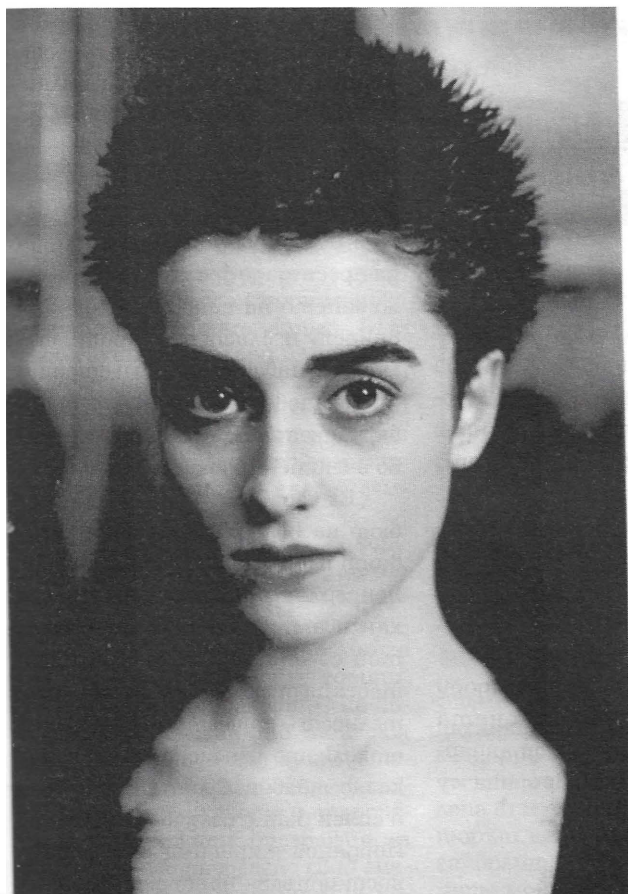
Не е случайно съвпадение на фамилии – Билиана и Весела Казакови са близначки – разнотипни по външност и колорит, но не и по

талант.

Известна театрална актриса, Билиана Казакова дебютира в киното с 1/3 Катерина в „Подгряване на вчерашния обег“ (2002, реж. Костадин Бонев) – играе разбитата младост на героинята. Малтретирана, унижавана и предавана, Катерина на Билиана Казакова се опълчва на историческите конвулсии (и съдбовни ироници) с мъжки хъс, но по женски оптимистично – спасря мекотата на черния си поглед, дори да свисти „Не ме докосвай“ по време на полицейска гавра. Лъчиста в своята измамна меланхолия, актрисата изтръгва съпричастност дори когато ти се струва, че филмът вече бие на изпокъсан от употреба политически плакат.

АНИ ПАПАДОПУЛУ

Тя е почти неизменно на сцената на Народния театър. Ренесансовата ѝ смугла хубост и разрителната ѝ спонтанност посичат и най-лошото настроение



Ани Пападопулу във филма „Опашката на дявола“

– дори само да мернеш Ани Пападопулу, си е на късмет ...

На нея самата обаче в киното не ѝ потръгва особено. В „Писмо до Америка“ (2000, реж. Иглика Трифонова) изигра красива дългосако неверница, чиято софистицирана съблазън е твърде бегло шрихирана за чувствителността на актрисата. Затова и при съствието ѝ изглежда илюстративно на фона на епизодичния магнетизъм в поведението на Светлана Янчева например.

В „Опашката на дявола“ е пак днешна изкусителка, но клубен тип: черни грехи, шръкнала коса, вяли движения, активно либидо... Тя се явява дяволското изкушение на Павел. Иначе казано – антипод на сърцатата съпричастност на героинята на Стефка Янорова. Но апатичната неустойчивост на Ани Пападопулу във филма ми изглежда по-скоро намислена, отколкото демонична. Но тя е млад, хубав, талантлив и всичко престои.



Марта Кондова във филма „Под едно небе“

МАРТА КОНДОВА

Мярна се в две от сериите на „Хайка за вълци“ като клетата Радка – гъщерята-съкровище на Калчо Статев (Николай Урумов), но истинският ѝ дебют е в „Под едно небе“ (2002, реж. Красимир Крумов-Грец). Тя е отново селянче, но този път – 15-годишната туркиня Руфие, чието всекидневие е подчинено на бащиното очакване (от Турция). Черноока, изписана и тъжна, героинята ѝ отказва да живее в монотонната самота на пейзажа. Решава се на радикален жест – подстригва косата си и поема към емигранството с отвъдполова решимост (и външност). Съдбата обаче е решила друго... Прекрасна е Марта Кондова – и в едър, и в общ план

тя излъчва неукротима жизненост в плен на преданост с мацабите на култ. Слънце.

Независимо дали са светици или грешници, решими или скромни, от вчера или днес, младите жени на екрана са все страдалки – за погалване.

Днешните млади лица на екрана са далеч повече. Тези са моят избор. Какво пък – не са малко за състоянието на киното ни. Някои и в момента се снимат, други – не. Колкото по-скоро се приеме Законът за филмовата индустрия, толкова по-шарен ще бъде и човешкият ресурс на екрана. Оттам – и актьорските приствия. Възрастта е без значение.

МЪЖКАРИ – НЕ ЗА СЪНУВАНЕ

Продължение от миналия брой

ИВАН БЪРНЕВ

Първата роля на това ведро момче е в телевизионния филм „Двама мъже извън града“ (1998, реж. Людмил Тодоров). В неспокоен сюжет Иван Бърнев е затворник-тарикатче по трагичния баир на самопознанието. С петлъовска нахаканост и агресивна наивност той убеждава своя спътник (Любен Чаталов) в безпроблемността на бягството, междувременно общува с натресено им прасе и търчи, и се крие от „спасителните“ куршуми, и издава сантимент... Покрай катеренето и потреса на формажорната ситуация героите се откриват като баща и син. Иван Бърнев е обладан от ентузиазъм – малкото човече настред голото пространство е толкова искрено, че присъствието му влива енергия в тежкия филм, иначе заявен любовитно.

В „Лист отбрулен“ (2002, сц. и реж. Светослав Овчаров) Иван Бърнев е турчето Илми – оголено добро (и голо под маркуча) по раздрусания път от селския луд до непоколебимия Ромео. Здравеняк, смелчага и бачкер, момчето размахва като карантинна табела своята „ментална изостаналост“ („Не че съм опасен, обаче коя ще ме иска, като съм луд?“). Дочул от леля си (врачка), че момиче може да бъде спасено „само ако намери някой, който е от нея по-зле и той да направи курбан за нея“, Илми се втурва подир святата мисия. Към незнайното село (с чужд камион, пълен с ковчези) той среща разни хора (жесток пъзел на българското гнес) и размеква с непристориеност дори най-обръгнали (реститутски) души... Иван

Бърнев изглежда болен като планината наоколо и простодушен като течението на Дунава. Земната му романтичност разкъсва както клишето „етническата толерантност“, така и лимитите на лудостта. Шофира или рине тор, мери парцел или общува с цигани-сектанти, скача след удавник или се обяснява в любов на Веса (заветното момиче), или просто наблюдава, този младеж напомня екран и зрител с позитивна енергия, тушираща гори ужаса от предопределената смърт. Неглижирано-нестандартен актьор. Дано следващата му роля да е на 35 мм.

ВАЛЕРИ ЙОРДАНОВ

Гардовете по коктейли може и да не го разпознават (може ли звезда с раница?!), но сред гледателите „Емигранти“ възторгът от него е толкова як, че прелива в съжаление: „Горкото момче, с това излъчване плаче за Холивуд – жалко, че се е родило тук“.

За първи път го видях в 6-серийната тв-адаптация по „Хайка за вълци“ на Ивайло Петров (2000, реж. Станимир Трифонов). Валери Йорданов играе Койчо – русолявия син на огнения Жендо Хайдутина (Петър Попйорданов). Героят му е покорно, безлично

момче тип „природата си почи-ва“. Но постепенно Койчо се еманципира – безропотният изпълнител на бащината воля стига до града. Превръща се в пионер на миграционната вълна. Персонажът е периферен, но смислово важен и Валери Йорданов съумява да пресъздаде драмата на възмъжаването на синора между скованост и благодост – кроткото момче с наведен поглед и вторични жестове постепенно се оперва, надига глава и забива волята право в очите. Вярваш му.

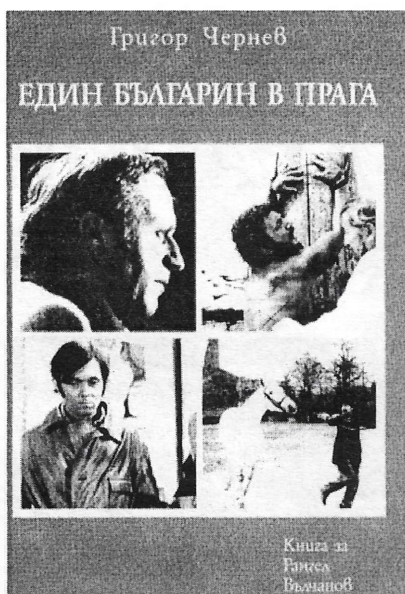
„Емигранти“ е големият дебют на Валери Йорданов – неговият Юри е ококореният Остап Бендер на мъжкото трио. Намахан и алтруистичен маргинал, той се опитва да пребори житейския дискомфорт с изобретателност – по-често инфантилна, отколкото изпечена, ала безотказно забавна. Светъл (като боя) и силен (като излъчване), Валери Йорданов с хрисима категоричност допълва напористия мачизъм на Шпера (Деян Донков) и изящната безотговорност на Мъро (Иван Рагоев). Неговият герой е най-скромен откъм лични катаклизми (като изключим разправата със стоголаровата банкнота), но пък е стратегът на опита за разправа със статуквото. Присъствието му в кадър е уж трафаретно, а всеки негов жест изглежда важен – камерата го следи в транс, а той си пердаши от авантюра към авантюра с поколенски непукизъм и житейска гостоверност. Любопитно ми е как ще продължи.

софсправка
НАЦИОНАЛНА ИНФОРМАЦИОННА СИСТЕМА
www.sofspravka.com
ТЕЛЕФОННИТЕ СЛУЖБИ 988 40 40
0 900 12 900

Това, което отгавна трябва да се случи, е факт. Григор Чернев ни представя първата самостоятелна книга за Рангел Вълчанов и това наистина си е събитие. Спомням си за обемистия, детайлен и според мен хубав портрет на Недка Станимирова за Рангел в нейната книга „Български кинорежисьори“. Мисля, че за личността и творчеството му са написани прекрасни страници и от групи кинокритици – някои от тях наистина имат прозрения за никак не лесните за анализ филми на режисьора.

Днес, през 2003 година, Гришата Чернев ни предлага един от възможните погледи към творчеството на Рангел Вълчанов – този на критика, който много внимателно е следил през годините цялостното развитие на автора, писал е, както той сам признава, за филмите му от „втория ешелон“, но е подреждал в съзнанието си върховете и спадовете в творческата биография на Рангел и сега предлага своя лична класация на филмите на режисьора с трите върха според него – „На малкия остров“, „Лачените обувки на незнайния воин“ и „Лице под маска“. Много категорично авторът подчертава на няколко пъти в книгата си: „Според мен „Лице под маска“ е между най-доброто, което той е сътворил. Там, където са „На малкия остров“ и „Лачените обувки на незнайния воин“, трябва да отиде и чешкият му шедевър. Това е положението, драги читателю. И запомни: „Лице под маска!“

Това е изборът на критика. Аз лично бих направила друга „кардиограма“ на творчеството на Рангел – не тази, която като на шега, но с тайната увереност, че това е истината, прави Гришата. Сигурна съм, че и всеки от тук седящите си има свое мнение за филмите на Рангел. Не бих започнала да споря, защото критикът има правото категорично да отстоява своето виждане, особено за творчеството на такъв автор като Рангел Вълчанов. И Григор Чернев прави това достатъчно убедително, настоятелно, с много силни аргументи. Някои от тях напълно приемам. Особено ми допадат аргументите му за силата и значимостта на двата му



филма от „чешкия период“, които някак са се изплъзвали, поне за мен, при общата оценка за творчеството на режисьора. Впечатлена съм от начина, по който авторът на „Един българин в Прага“ влиза като един от вътрешните мотиви за избора на Рангел да тръгне именно към Прага онези незабравими дни от 1965 година, когато в София, тъкмо в Центъра, на един от полуетажите, в не много голяма, но претърпана зала, се прожектираха десетина от най-впечатляващите и дискуссионни филми на „чешкото чудо“.

Възможно е всичко при Рангел да е било случайност, стечение на обстоятелствата, но е интересен и впечатляващ начинът, по който Гришата Чернев извежда мисълта си за това, че според него нещата никак не са случайни – филмите на Пражката пролет в България, работата над българо-чешката копродукция „Езоп“ тъкмо през 1968 г. и всичко, което се случва около и след нея, дългогодишното творческо сътрудничество не с друг, а с оператора бате Димо Коларов като част от „чешката връзка“ и така нататък.

Григор Чернев много точно разкрива обстоятелствата и събитията, съпътствували филмите на Рангел. Или, както той самият споделя, разказва историите на филмите, тяхната извън екранна съдба. Като погледне човек, реално Гришата прави анализ главно на филмите от чеш-

кия му период, но в книгата повечето от произведенията му по някакъв повод са включени и коментирани в различен контекст. И поне аз имам усещането, че нито една от творбите на режисьора не е оставена без внимание. Ефект, който говори за майсторството на критика да овладява, както се казва, материала и след това да го предлага на читателя в елегантна, добре премислена форма. Авторът сякаш води диалог с читателя, настоява на тази форма на общуване и умее да го прави майсторски. Това не е случайно, като се има предвид, че Гришата Чернев е между най-активно и интересно пишущите филмови критици, които има свой собствен стил на изразяване и критическа позиция, която може да не се харесва на всички, но тежи, както е модерно да се казва, сред „общественото филмово пространство“. Има обаче едно изречение, което ме смуту с изказаната в него мисъл и затова ще го цитирам. След като коментира обстоятелствата около постановлението за „На малкия остров“ и парадоксите на неотдавнашното ми минало, Гришата пише: „Ала без парадокси животът щеше да бъде скучен“. Не зная дали точно тези парадокси правят живота ни интересен, особено когато се касае за осакатяването на реални човешки съдби. Как са преодолели събитията около „На малкия остров“, само Рангел Вълчанов и Валери Петров си знаят.

Специално внимание искам да обърна на пълната филмография на твореца, която ни предлага книгата и на едно никак не маловажно обстоятелство. Всеки, който внимателно я прочете ще види, че всеки филм има своята премиерна дата. Значи, реално се е разпространявал по екраните ни и е имал своята публика. Не зная в момента колко наши нови филми биха се похвалили с подобна премиерна дата и реално разпространение. Такова май почти не съществува. Чернев въпреки в някои свои статии в последно време постоянно напомня за това.

Дано книгата „Един българин в Прага“ да стигне до повече читатели.



МЕЖДУНАРОДЕН СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ
SOFIA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
СОФИЯ 7-16.03. SOFIA
2003

ВЪВ ФОКУС НОВО БЪЛГАРСКО КИНО

Людмила Дякова



Мая Новоселска във филма „Рансогия в бяло“, режисьор Теди Москов

Сигурно ще повтори мнозина, които вече оцениха 7-я София Филм Фест като значителна международна проява. Като организация, по нищо на селекция на филмите и представянето им в отделни програми, както и по съпътстващи инициативи Кинтовия фестивал не отстъпва на нито един от срогите му европейски събратя. Дори купоните и хепънингите му са равностойни, да не кажа по-атрактивни. Още повече, че самият Кит (директорът на фестивала Стефан Китанов) свири на тях със своя състав. Освен забележителния факт, че от тази година София Филм Фест има вече конкурсен характер, друго забележително събитие бе големият брой български филми, представени на фестивала.

За наградата JAMESON се конкурираха 12 късометражни български игрални, документални и анимационни филми. Наградата (диплом, статуетка и парична премия от 6000 евро), осигурена от ирландското уиски Джеймсън и Европейската координация на филмовите фестивали, бе присъдена на

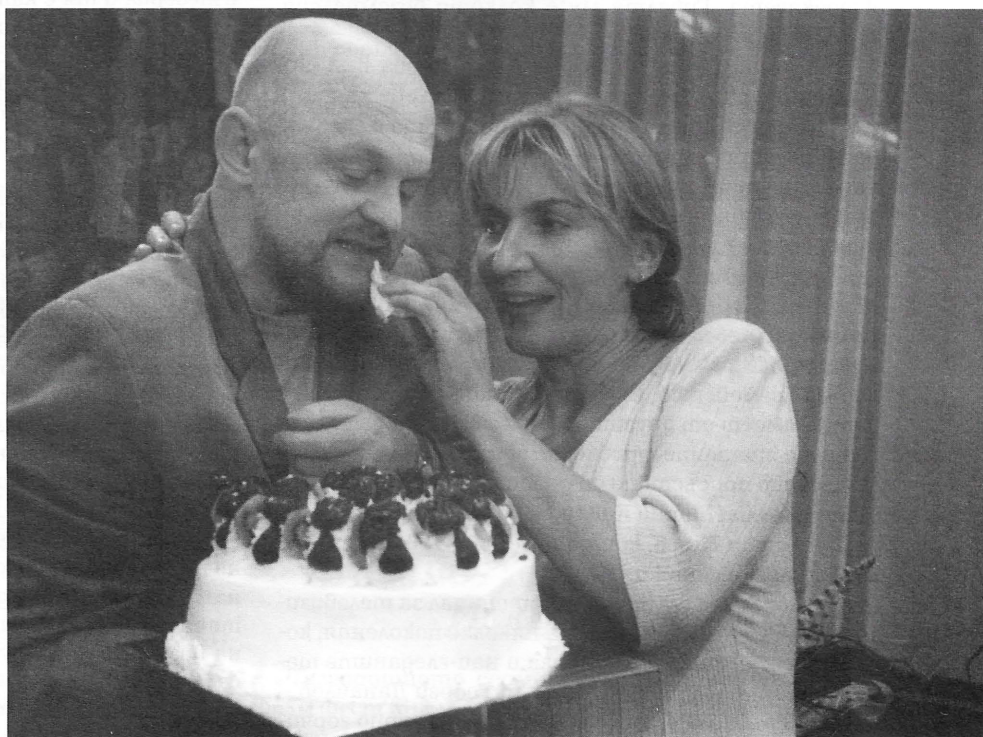
анимационния филм „Жълто“ – режисьор Иван Русев. Сатирична миниатюра в стила на Доньо Донев, която показва пагубните последици от безразличното сеурджийство.

Девет игрални филма, създадени след месец март 2002 година, бяха включени в програмата „Ново българско кино“ и освен на публиката, бяха показани и пред гостуващите директори и селекционери на международни филмови фестивали, сред които: Ханс-Йоахим Шлегел – селекционер за Източна Европа на Венецианския филмов фестивал, Клер Клузо – артистичен директор на кинофестивала в Кан, Николай Никитин – селекционер за Източна Европа на Берлинския филмов фестивал, Кирил Разлогов – програмен директор на МФФ – Москва, Шейн Даниелсен – директор на Единбургския филмов фестивал, Рик Вермоулен – програматор на филмовия фестивал в Ротердам, Димитри Керкинос – отговарящ за Балканската секция на Солунския кинофестивал, Галина Копанева – селекционер на кинофестивала в Карлови Вари, Стефан Лаудин –



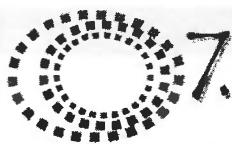
„Прости ни!“, режисьор Владислав Икономов

„Една калория нежност“, режисьор Иванка Гръбчева



Директор на Варшавския кинофестивал и гр. Това е още едно от големите попадения на фестивала, защото никога до сега толкова много и важни личности от света на фестивалите не са идвали едновременно у нас, за да гледат, а както се разбира и за да изберат български филми за своите фестивали. Факт, който показва, че киното ни съществува и макар и бавно, успешно излиза от продължителния процес на реанимация. Като цяло показаните филми се отличават с жанрово и стилово разнообразие, всеки на своето си артистично и професионално ниво. В центъра на внимание на творците е

сложният и комплициран свят, в който живее съвременният българин, Изключение от темата е филмът на Костадин Бонев „Подгряване на вчерашния обед“, където героинята Катерина е представена в три етапа от своя живот чрез актрисите Мария Мазнева, Биляна Казакова и Светлана Янчева, експонирани на фона на драматичните и мрачни колизии от недалечното историческо минало на съседна Македония, които рефлектират и върху съвременния живот. Сериозен, дълбок филм, който допълва и разширява тенденцията, трасирана през 90-те години от филми като „Кладенецът“ и „Сезонът



МЕЖДУНАРОДЕН СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ
SOFIA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
СОФИЯ 7-16.03. СОФИЯ
2003

на канарчетата“. Непосредствено след фестивала филмът получи официална покана за участие в конкурсната програма на Московския филмов фестивал, което не се е случвало на български филми повече от 15 години. Доколкото си спомням, „Равновесие“ на Людмил Кирков бе един от последните филми, канени за участие. Когато се опитах да уточня, се оказа, че нито една филмова институция няма архив за участието на филмите ни в различни фестивали, а това е почти толкова важно, колкото и печеленето на награди.

В останалите филми персонажите са изцяло обърнати към днешния ген. Героят на Зуека в „Асистентът“ – **режисьор Илия Костов**. Човек, който иска чрез обичта си към киното да избяга от мрачното всекидневие, но по ирония на съдбата точно тази обич го изстрелва в центъра на бандитския свят заради една (не)случайно заснета видеокасета. Гибелта му е колкото безсмислена, толкова и неизбежна.

Малката Нуша на София Каменарова в „Г-жа Динозавър“ – **режисьор Анри Кулев**, която с усмивката си стопля делничната сивота и обгражда като с приказен ореол всичко около себе си. Един наистина топъл, ведър филм, който продължава от най-високата нота традициите на детското ни кино, което е и за възрастни.

Надежда на откритата отново за киното ни Мария Каварджикова от „Една калория нежност“ (**премиера на този фестивал**) – **режисьор Иванка Гръбчева**, с нейното почти италианско семейство, където всеки очаква разбиране и търпимост от гругите, но не е склонен да се посвети на техните проблеми. Филм с доминиращо актьорско присъствие на добри актьори като Цветана Манева, Мария Каварджикова, Пламена Гетова, Валентин Ганев, които превръщат в архетипове своите персонажи.

Според мен филмът има потенциал за телевизионен сериал – семейна сага за няколко поколения, която би изместила в рейтинга и най-гледаните телевизионни поредици. Тандемът Георги Данаилов – Иванка Гръбчева е добре сработен и сигурно горчивият им опит от бюрократичните спънки в телевизията са ги накарали да реализират замисъла си като филм за голям екран, копродукция между НФЦ и БНТ, а не са го предложили за телевизионен сериал, какъвто драматургията предполага.

Тримата активни маргинали от „Емигранти“ – **режисьори Людмил Тодоров, Ивайло Христов**, които хем искат да емигрират от несретната си участ, хем са склонни да останат в сянката на съзерцанието.

Филмът бе включен в конкурсната програма на фестивала и завоюва Наградата на публиката за най-популярен български филм, която става още по-

значителна като се има предвид, че Наградата на публиката за чуждестранен филм бе спечелена от „Говори с нея“ – режисьор Педро Алмогвар, Испания – един от най-добрите филми за 2002 година. А журито на ФИПРЕССИ удостои актьорите на филма Деян Донков, Иван Радоев и Валери Йорданов със Специално отличие. Така „Емигранти“ повториха успеха си от Варненския фестивал „Златна роза 2002“, където освен че спечели Златната роза, получи и Наградата за мъжка роля, равностойно поделена от тримата актьори, а заедно с „Рансогия в бяло“ и „Госпожа Динозавър“ си оспорваше предпочитанията на публиката. Комуникативността на „Емигранти“ е безспорна. Младите актьори магнетично привличат връстниците си от зрителната зала с поведение, сленг, рефлексии, възжеления, страхове. Идентификацията е пълна, дистанцията е стопена. А това за български филм е повече от достойнство. Затова ми звучи като рефрен от груг шлагер епизодът с резиденцията и подгстъпите на героите към мутренския елит. Като че ли режисьорите госта са напатамнявали тази сюжетна линия, за да пофлиртуват с масовия вкус, но усетът им е изневерил и тя е като приишита към филма.

Слънчевата мечтателка – героинята на изключителната Мая Новоселска в „Рансогия в бяло“ – **режисьор Тегу Москов**. Филм, който сам по себе си е като събдната поетична мечта – тъжно-меланхоличен, забавно-ироничен и много красив. А това е достатъчно, за да му простя някои залитания по ексцентриката на площадния театър. Операторът **Иван Тонев** е равностоеен съавтор на филма и получи Наградата на Асоциацията на българските оператори за най-добър оператор на български игрален филм, избрана от гостуващите фестивални директори и международната преса на фестивала. Тук е мястото да подчертая изключителната роля на операторите в българското кино, чиято школа и майсторство бележат не един етап в развитието на кинематографичния ни процес и чийто талант отличава и най-новите ни филми: **Емил Христов** „Под едно небе“, „Емигранти“, **Светла Ганева**, – „Г-жа Динозавър“, **Константин Занков** – „Подгряване на вчерашния обед“, **Иван Варимезов** – „Прости нам“, **Огнян Калайджиев** „Лист отбрулен“. Всички те са толкова различни по натюрел и с толкова мощна визия, че си струва да им се посвети специално изследване.

Три от филмите са изцяло произведени в телевизията: „Прости нам“, „Лист отбрулен“ и „Под едно небе“. Битието на героите им е разположено в днешния ген.

Богатата емигрантка – актрисата Евелина Борисова – от „Прости нам“ – **режисьор Владислав Икономов**. Темата за завръщането, опоеизирано в една песен, видяхме още в „Писмо до Америка“ – режисьор Иглика Трифонова, а предстои да видим и в „Другият наш възможен живот“ на Румяна Петкова, „Следвай ме“ на Дочо Богжаков, „Small Talk“ на Иван Павлов. В „Прости нам“ героинята е преуспяла съпруга в Америка, подвизавала се у нас като проститутка, която се връща в България, за да въздаде справедливост или може би да се очисти от свои си

вини. Заглавието подсказва понятия като жертва, изкупление, но казусът дете, родено без очи с трагично загинала майка, ми се струва прекален.

Виталните Веса и Илми в „Лист отбрулен“ – **режисьор Светослав Овчаров**. Абсолютно неоригинална двойка – тя е няма, а той е обявен за ментално изостанал. Тя е българка, той е с турско вероизповедание. Наивни, открити, раними, населяващи свой си свят сред цялата грубост на заобикалящия ги живот. Весела Казакова и Иван Бърнев са сред откритията на новото ни кино. Самото им присъствие на екрана сякаш възпламенява искра на себеотдаване. Героите им са чисти до примитивност в една съвременна, модерна актьорска интерпретация. Може би затова малко се „късат“ от останалия актьорски ансамбъл. И още нещо характерно за този филм. В него присъства любов, за каквато не можем да говорим в останалите филм. В някои има топла привързаност – „Една калория нежност“, порив на неосъзнато пробуждане – „Под едно небе“, жажда за обич – „Рансодия в бяло“, стремеж към хармония – „Г-жа Динозавър“, а в „Лист отбрулен“ любовта сияе от екрана – нежна и красива, макар и необичайна и само загатната. Когато в един филм това го има, за какво са му били нужни на Светльо Овчаров сюжетни забежки като цигани – евангелисти, разярани българи и други подробности.

Вгълбената и устремена към своята цел да намери баща си Руфие на Марта Кондова – също ново лице, в „Под едно небе“ – **режисьор Красимир Крумов**. Филмът впечатлява със своя финес и цялостна завършеност във всички компоненти. Работата на оператора Емил Христов е филигранна (за кой ли път) и като че режисьор и оператор са се сле-ли в едно, музицирайки произведението си. Толкова елегантно и изящно е неговото звучене. Стилна филм,

който бе удостоен с Наградата на КОДАК – присъдена на режисьора и оператора – за най-добър български игрален филм. Той впечатли силно и фестивалните директори и получи покани за участие на различни фестивали, една от които е селекцията на Венецианския кинофестивал.

Оттук започва и ходенето по мъките на авторите. Филмът като телевизионен е заснет на видео, а фестивалите изискват копие на 35 мм. Прехвърлянето струва около 40 000 долара. Едва ли БНТ може да отпусне тези пари. Още по-трудно е НФЦ да ги осигури. А богати спонсори почти не се намират. Така се завъртаме в нашия си параграф 22. Телевизията прави филми и това е прекрасно, те са неравностойни, което е естествено, но сред тях, както се вижда, има и много добри, но те рискуват да останат затворени и херметизирани за вътрешна употреба. Дано „Под едно небе“ успее да пробие изолацията и да разчупи синдрома на провинциалност, поне що се отнася до контактите.

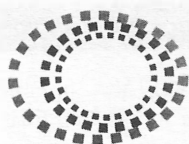
Струва ми се, че за финал мога да си позволя обобщението, че в многообразието си най-новите ни филми моделират картина, в която изпъква пъстра галерия от образи – релефни и плоски. Те могат да се разглеждат и като своеобразна социологическа извадка на различни категории и прослойки в обществото ни, напълно естествено и с лекота експонирани в сюжетната канава на филмите. Ако повечето от режисьорите, които и сами си пишат сценариите, се откажат от многословието и следват историческите в тяхното естествено развитие без да се увличат от подробности по всичко, което душата им е насъбрала и по всичко, което те си въобразяват, че се харесва на зрителите, то тогава бихме могли да говорим за наистина стойностен процес на развитие на най-новото ни кино.

КОНКУРСЪТ

Искра Димитрова

Не знам дали колегите споделят моята огромна изненада и възхищение от това как Кута (Стефан Китанов) направи фестивал – с някаква необяснима лекота и неподозирани свръх мениджърски умения в иначе толкова неуправното ни българско битие. Фестивал, който покрива вече всички най-високи стандарти на международен кинофестивал, изковавани от десетилетия на световните филмови форуми. Фестивал, който за нула време се превърна в значимо европейско културно събитие – с множеството програми, с качествената селекция, с разполагането му в не малко на брой и пълни с публика киносалони. И не на последно място – с „обяснението в любов“ към изкуството в киното, към неговите най-съвременни арт-постижения едва ли не от цял свят.

Тазгодишното седмо поред издание на София Филм Фест тъкмо с конкурсната си програма окончателно оформи мащаба на това културно дело. Давам си сметка колко сложно е било да се намери формулата на конкурсната програма за София Филм Фест при наличието на толкова много и отдавна утвърдени европейски фестивали. Както и колко трудно е било да се подберат филмовите заглавия (за осигуряването на копията да не говорим). Но във всички случаи тъкмо идеята Фестът да се превърне в състезателен форум за най-младото режисьорско поколение – първи или втори филм, засега предимно от европейските страни, без съмнение е най-печелившата като формула. Особено при положение, че селекцията за конкурса е направена сред заглавия, които вече някъде са се открили,



7.

МЕЖДУНАРОДЕН СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ
SOFIA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
СОФИЯ 7-16.03. SOFIA
2003

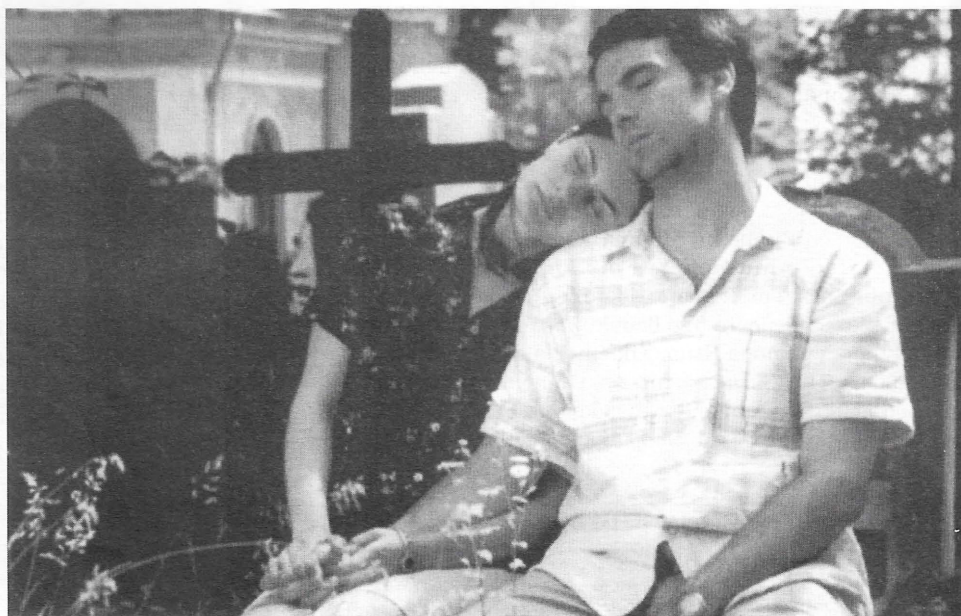


„Емигранти“, режисьори Логмил Тодоров и Ивайло Христов



„Мъжът без минало“, режисьор Аки Кауризмаки

„Запад“, режисьор Кристиан Мунджиу (Румъния)



някъде са били забелязани. С това София Филм Фест има всички шансове да се развие като „фестивал на фестивалите“, от онези в света, които открай време привличат най-голямо внимание тъкмо с обирването на кинематографичния каймак, с най-доброто.

В този смисъл конкурсът тази година беше от изключителна важност както за бъдещето на „Купона на годината“, както винаги ще наричаме рожбата на Кита, така и за улавянето на диханието на най-младите в сегмото изкуство, които го откриват като средство за творческо познание и за творчески изказ. С други думи, заявката, че отпук нататък именно София ще предлага възможност да се предвкусят тенденциите и да се отгатват физиономичните черти на кинобъдещето, е наистина многообещаваща.

И така, какво видяхме в конкурса. 12 + 1 филма. От Словения, Италия, България (2), Иран, Румъния, Великобритания, САЩ, Германия, Унгария, Русия, Мексико, Босна и Херцеговина. И още по един от Югославия и България, прибавени към горните в състезанието за наградата на ФИПРЕСИ. На пръв поглед не толкова много на брой, но достатъчно според фестивалните стандарти и с широко географско покритие – Западна, Централна и Източна Европа, Северна и Южна Америка, Средния Изток.

Само по себе си това ни предложи съпребивяване на грамата на Балканите и на човешките проблеми както в посткомунистическия свят и в центъра на днешния световен глобален сблъсък, така и от двете страни на Атлантика – като своеобразно, от другата страна на „барьерата“, огледало на „човешкото“.

Фестивалният екран по-конкретно ни изправи пред елементите на следната киноснимка на света:

– Войните в Босна в миналото и днес като съдба на баща и на син в „Римейк“ на Дино Мустафич, Босна и Херцеговина.

– Болезнено граматичната историческа съдба на Македония в „Подгряване на вчерашния обег“ на Константин Бонев, България.

– Балканската неразбория/смехория в „Ягода в супермаркет“ на Душан Милич, Югославия.

– Голямата илюзия за емиграцията като спасение на лишените от житейски перспективи млади хора от Източна Европа в „Запад“ на Кристиан Мунджуу, Румъния, и в „Емигранти“ на Людмил Тодоров и Ивайло Христов, България.

– Драмата на човешкото и особено на женското безправие в условията на ирански политически режим в „Женски затвор“ на Маниже Хекмат, Иран.

– Екзистенциалната безпросветност в „Приятни дни“ на Корнел Мундруцо, Унгария, във „Въздишка“ на Емануеле Криалезе, Италия, в „Хвърчилото“ на Алексей Мурагов, Русия, и комедийното ѝ пречупване в „Рансодия в бяло“ на Тегу Москов, България.

– Ужасът на обречеността заради грога или СПИН, съизмерен с любовта в „Безчувственост“ на Хана Слак, Словения, и в „Правят ли го рибите?“ на Алмут Гето, Германия.

– И „огледалната“ мъчителност на ненамирането на човешки опорни точки в съвременния свят в „Последни поръчки“ на Питър Калахан, САЩ, в „Последната велика пустош“ на Дейвид Маккензи, Великобритания, в „Япония“ на Карлос Рейгадас, Мексико.

Оттук и първият извод: новото кинопоколение не само че не загърбва възможността да поставя и да анализира най-острите социални, политически и екзистенциални проблеми – бягайки примерно в сферата на фантазното или на чисто забавната игра с формата и жанра, но и прави това с един подчертан пиетет към класическото им третиране от майсторите на неореализма и на всички следващи вдъхновени от него други школи. Тоест няма да сбъркаме, ако решим, че реализмът се връща на мода (колкото и да е за учудване, включително и за нашата млада публика, пълнеща кинозалоните), че младите кинорежисьори се изкушават да преоткриват истините за живота, както и да заемат позиция – с нравствените си послания.

Темата, разбира се, никога не изчерпва един филм, ако той не е лишен от художествени достойнства. Неприлично банално е филмите да се оглеждат като съдържание и форма, но ако прибъгвам към това тук, то е, защото наистина е важно да се констатира ангажирането на световното младо кино с проблемите на действителността.

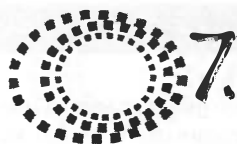
А направата на тези конкурсни филми, също толкова банално казано?

Определено добра, даже много добра, с много малко изключения. Хубави, професионално и не без кинематографичен талант направени филми е избрани в конкурса. Разбира се, като член на журито на ФИПРЕССИ ще си позволя да споделя, че това по своему затрудни не само нашето, но вероятно и официалното жури на фестивала по простата причина, че сред изравнените в качествено отношение добри филми не можа да се открие някакъв връх, някакво белязано с повече от професионализъм и от талант постижение. Но за гениални филми мечтаят не на един фестивал. А и италианската „Въздишка“ на Емануеле Криалезе гоиде при нас с най-реномирано отличие от Седмицата на критиката в Кан, за да се нареди сред най-доброто на нашия.

Без съмнение е обаче, че трябва да запомним имената на режисьорите на конкурсните филми. На унгареца Корнел Мундруцо – с яркия му, оригинален режисьорски почерк, заслужил Голямата награда на София Филм Фест. На Хана Слак от Словения – с нейната тънка и съчувствена режисьорска чувствителност в „Безчувственост“ – отличена с Наградата за режисура. На румънеца Кристиан Мунджуу в „Запад“ – с умението му да сплита в едно тъжни и весели емоции, разбираеми в широкия посткомунистически „политически“ регион (и не само), спечелил наградата на ФИПРЕССИ. На Душан Милич от Югославия – със завидния му комедийен талант и проникателност за балканската специфика в „Ягода в супермаркет“. На американеца Питър Калахан в „Последни поръчки“ – с поразителното му умение да демитологизира „мечтата Америка“, обрисувайки герои и бит, близки на всекиго къде ли не по света (и така странно напомним ми човешкото съществуване във нашите филми, било на Иван Терзиев, било на Людмил Курков). А така също и на Алмут Гето от Германия със страстното ѝ вникване в един от най-страшните младежки проблеми в „Правят ли го рибите?“, както и на мексиканеца Карлос Рейгадас – „Япония“, от когото очевидно можем да очакваме голямо, с философски измерения кино. Защо не и на Дейвид Маккензи от Великобритания с екстравагантните му творчески хрумвания в „Последната велика пустош“, които в бъдеще може би ще изкрystalизират в много оригинална режисьорска визия.

Имената на Ивайло Христов и на Людмил Тодоров няма защо да запомняме – знаем ги, както ги знае вече и най-широката публика у нас, отличила със своята „Награда на публиката за най-добър български игрален филм“ филма им „Емигранти“ – с чудесните епизодосблъсъци, както вече имах възможност да напиша за това във в. „Култура“. Същото важи за Костадин Бонев, режисурата на който зрителите ни тепърва ще имат възможност да оценят, съпреживявайки „Подгряване на вчерашния обег“. А Тегу Москов си е Тегу Москов.

Прекрасно е: първи конкурс – и толкова имена...



МЕЖДУНАРОДЕН СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ
SOFIA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
СОФИЯ 7-16.03. SOFIA
2003

ЛАТИНО РИТМИ НА 7 СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ

Боряна Матеева

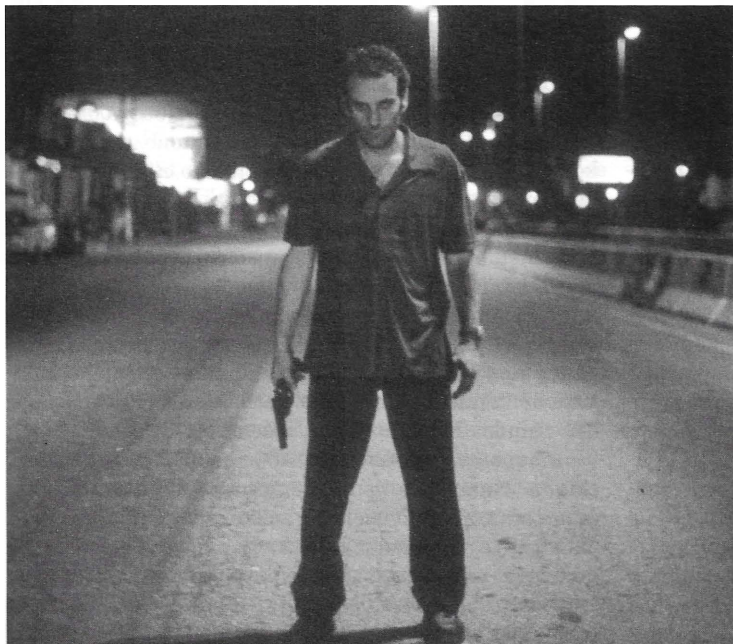
Тазгодишното издание на Китафест (както съ заклътнически го наричат приятели) предложи само няколко мостри от горещото „латино“-кино – 3 от 116 заглавия. Ако изчислим, а с *Calculator* хич не е трудно, това е 1/38. Изводът-пожелание е ясен: Кита, с присъщата му китова мощ и организационен замах, да преплува Атлантика и с чар и страст да подкара насам латиното. Българският киноман вече има относителни познания за иранското кино (ретроспективна Макмалбаф миналата година, 2 ирански заглавия сега). Скандинавското и далекоизточното филмопроизводство бяха специалният акцент тази година. Така единственото бяло петно на картата на Филм Фест остава Латинска Америка (в Африка киното не е в такъв възход, но и това е неразорана целина). А там, в Латинска Америка, в последно време авторското кино извършва любопитни движения – търси провокацията, демонстративно обръща гръб на туристическата екзотика тип „фестивала в Рио“ и прекраща последните табути. В една макро-кинорамка това доказват и неотшумелите „Оскар“ 2003 – един от 5-те номинирани за най-добър чуждоезичен филм беше мексиканският „Престъплението на отец Амаро“ на Карлос Карера – твърде „спорна“ и двусмислена по мнението на критици мелодрама за греха на 24-годишен свещеник, влюбен в своя енориашка... „И твоята майка също“ на мексиканеца Алфонсо Куарон получи номинация за „Оскар“ за оригинален сценарий и много други отличия, сред които това на Националното дружество на американските критици, посочило го като единия от 3-те най-добри филма на 2002 и най-добрия чуждоезичен...

Но да се върнем към реалиите на сегмия СФФ и да разгледаме трите „латино“-заглавия: „Япония“ – Мексико/Испания, 2002, реж. Карлос Рейгадас, „Намтрапникът“ – Бразилия, 2002, реж. Бето Брант и „Музиката на Бразилия“ – Германия /Бразилия /Финландия, 2002, реж. Мика Каурисмаки.

Попадението с „Япония“ е наистина великолепно – дебютът на многообещаващия Карлос Рейгадас е посочен от международно жури за най-добър латиноамерикански филм за 2002 на фестивала в Рио де Жанейро (предварителната селекция е направена

на от критици от цяла Латинска Америка), така че зрителите на Феста отведнъж са поставени до върха на световните тенденции. Рейгадас (род. 1971) е завършил право и специализира в областта на въоръжените конфликти. Пребивава в Лондон и Ню Йорк като кореспондент на ООН. На 27 години без съжаление зарязва обещаваща юридическа кариера и след снимките на 4 късометража прави първия си пълнометражен филм „Япония“. Той му донесе диплом „Златна камера“ от Кан, наградата за дебют от Единбург и наградата за режисура от Солун. Отличията обаче не са всичко, а който прави филми за награди, не ги получава – каза наскоро Никита Михалков. Случаят с „Япония“ е много особен. Това не е просто „добър“ естетски филм, прицелен в снобизма на международната критика. Това е провокативно преживяване, изопващо до краен предел традиционните устои на кинозрелището и моралните ориентири. Това е история обръкваща и покъртителна, привличащо-отблъскваща едновременно. Сюжетът сам по себе си е необикновен – мъж, на видима възраст около 60-те, чието име така и не научаваме, пътува към отдалечено село високо в планините, за да умре в самота. Отсяда в къщата на 20-тина години по-възрастна вдовица с име Асенсион (в превод „Възнесение“). Опитва да се застреля, но не му стигат сили. В един момент, запленил от величието на природата и грижовното и непринудено отношение на старата и силно религиозна жена, той ѝ предлага да правят любов, по-скоро секс. След размисъл и причестяване в църквата жената се съгласява. Това е показано с шокираща откровеност, но и с мярка. После алчен племенник събира работници, които събарят част от къщата на Асенсион, за да вземат каменните късове. Жената остава невъзмутима. Решава да слезе до долината, сегнала върху натовареното до краен предел ремарке. Там долу влак блъска ремаркетото и всички умират...

Така предадената интрига не носи и нищожна част от внушението, което на места се доближава до въздействието на Бунюеловите филми – строго, жестоко и безкомпромисно, оперирано от сантиментализъм, изначално заредено с трагизъм. Сила-



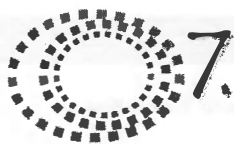
„Намтрапникът“, режисьор Бето Брант

„Япония“, режисьор Карлос Рейгадас



та на филма е в интегралността му, в цялостния философски възглед на режисьора-сценарист, който може би се свежда до това, че човешката участ е неразгадаема и неуправляема енигма. Идеята за изкуплението и саможертвата, за любовта, която надмогва смъртта, е нееднозначно и смущаващо внушена. Опозициите живот-смърт, град-село, цивилизация-природа са необичайно третирувани. Безпомощността на изкуството (в няколко кадъра се намеква, че мъжът е художник), което не е могло да запълни живота на мъжа, е противопоставена на мощния порив на естествените инстинкти (заснето в реалната му продължителност съвкупление на диви коне). Духът на Бунюел се „явява“ още от първите кадри: героят хладнокръвно откъсва главата на застреляна от ловци птица, за да я „спаси“ от бавна смърт. Безстрастното око на камерата дълго фиксира все още отварящата се в предсмъртния миг човка... По-късно, малко преди да направи

неуспешен опит да се застреля, героят вижда изкормен, полуразложен кон... Как да не се сетиш за „Андалуското куче“ и сюрреалистичното блънуване на тандема Бунюел-Дали, в което кюрета теглеха роял, на който лежах умрели магарета? А пропо, енигматичното заглавие „Япония“ също навява асоциации с великия испанец (направил 20 филма в Мексико). Може да се каже, че тук Япония присъства точно толкова, колкото в „Андалуското куче“ има куче – и то от Андалусия, тоест никак... Някои критици съзират някъде влиянието на Тарковски. То е откриваемо по-скоро в желаното, но външно родство: филмовата къща на Рейгадас се нарича „Соларис“. Стилът в този първи филм е погичен на забавен, съзерцателен ритъм, но това още не е достатъчно, за да се доближим до трансценгентната дълбочина на великия руснак, който провиждаше някакъв висш разум в състоянията на природата, в едва помръдващи листа в короните



МЕЖДУНАРОДЕН СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ
SOFIA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
СОФИЯ 7-16.03. SOFIA
2003

на стари дървета, в простите човешки движения или в тайнството на смъртта. Визията на Тарковски е божествена и е въпрос на цялостно изстрадан възглед върху живота... Един ден може би Рейгадас ще се доближи до този възглед, но още е много далеч, струва ми се, в подножието на планината...

Много се спори за предизвикателството в заглавието на филма. Защо „Япония“? Отговорите са нееднозначни и режисьорът не ни улеснява с логични или поне рационални „улики“: може би заради атмосферата, близка до едно зен-усещане за нещата – ясно, бистро, първично, лишено от предрасъдъци, парадоксално, реализиращо се отвъд думите. Или поради сходството на ситуацията с тази от „Балада за Нараяма“ – стар човек избира да умре доброволно в планината, за да не е в тежест на своите близки... Или пък е свързано със самурайския кодекс: войнът ритуално отива да си направи харакири в усамотение? Или пък се визира радикалният отказ от стария живот на някои будистки монаси, които на даден етап от развитието си решават, че са постигнали предела на възможностите си и се отказват от всичко – заминават някъде далеч и започват всичко отначало под нова самоличност? Всички тези тълкувания са възможни, взаимно допълващи се, някъде пресичащи се, но и недостатъчни. Защото мрачното обаяние на филма е именно в неговата загадъчност, недоизказаност и многовалентност. И в търсения контраст между документалния, неореалистичен подход, но реализиран с подчертано артистично изображение. Актьорите например са непрофесионалисти до един. Те не играят, а „живеят“ и отдават себе си в измислена, при това жестока история. Прякото наблюдение върху оскъдното им всекидневие чудотворно съжителства с разкоша на природните гледки. Но като говорим за контрасти и парадокси, ето горещ пример. Към финала най-неочаквано групата пийнали работници, разрушили къщата на Асенсион, загварят директно в кадър филмовия екип. С този внезапен брехтовски „удар“ брутално се разрушава целостта на филма. И миг след това – всичко се възстановява и „зараства“, зрителят отново кротко „влиза“ в условността. Филмът продължава, сякаш нищо не е било. Защо режисьорът не е изразил тези кадри? Енигма... А може би за да даде почивка след любовна сцена, изживяна потресно малко преди това – сцена, помитаща едно от последните табута на киното (секс със стара жена, както сочат критици), да сваля напрежението като намигне и напомни, че киното е условност, а съдбоносните дилеми са в реалния живот извън тъмната зала. Този самоубийствен завои към реалността, преминаването в един и същи кадър към естетиката на друг вид кино поставя на абсолютно изпитание зрителските нагласи. Но мисля, че импровизираният

експеримент се оказва успешен, защото е враг на мощна и монолитна пластическа система, кулмираща във финалния план-епизод. Там камерата многократно се върти на 360 градуса във френетично-трагичен танц, побрал съгъстено всички натрупани емоции, протекли през филма (много важно качество е оскъдният диалог). С този визуално-хипнотизиращ безсловесен авторски монолог за крехкостта на живота, безразличието на съдбата и непроницаемостта на битието историята свършва, за да отвори път на болезнен размисъл – суров и неутешим като куция безименен герой на филма. Няма катарзис, няма сълзи. Отведени сме до ръба на бездната. Какво има отвъд: бозоборчество, примирение с ужасната човешка участ или кротко смирение пред Божия промисъл, който е жертвената любов? Радикалното кино на Рейгадас е величествено сфункс. Всеки извлича свое тълкувание...

Второто „латино“ заглавие на Феста – бразилският „Намрапникът“, е много по-лесен за преглъщане от горното мексиканско харакири. Той е решен в друг (разпознаваем) жанр и друг (модерен напоследък) пластичен ключ: мрачен гангстерски трилър за съвременните нрави в Бразилия, заснет в естетиката на „Догма 95“ от ръка и в „избелели“ цветове. Критиците го отнасят към поредната „нова вълна“ в латиноамериканското кино – „кървящ като зееща рана от куршум“, а режисурата е сравнена с безкомпромисното поведение на убиец, който говорва на място без да взема пленници и не дава пет пари за критиката. Действието се развива в Сао Паоло. Героите са двама преуспяващи строителни предприемачи, които искат да се отърват от третия си съдружник и поръчват убийството му. Килърът обаче се оказва безпардонен „намрапник“. Намества се в живота им, става новият съдружник и нещо повече – завърта любов с гъщерята на убийца... Поръчителите изпадат в безизходица, затриса ги постоянен ужас. Хубавото е, че нещата хем са „хард“, хем в ситуацията на бързото социалното „издигане“ на наемника закономерно се промъква и злобещ черен хумор. Без сянка от патетика и без съзнателно да го е търсил, филмът зазвучава като „смела морална притча“, стреляща в основата на политическото устройство: безогледността на предприемаческата класа, нерешимият конфликт между освирепелите и безпросветни бедни маси и „уважавания“ самодоволен бизнеселит, възпроизводството на злото. Тази тема и в новото българско кино е засягана, но предимно в лежерен оперетно-гротесков стил или като вторичен тарантинизъм, който я прави лесносмилаема и непростоимо зачерква трагизма ѝ. Тук тя е изведена с адекватни на природата ѝ художествени средства, без „артистизъм“, за нея работят включително и грубите рап-изпълнения в саундтрака. Безмилостната, стигаща до нихилизъм визия на режисьора звучи универсално и е съответно възнаградена – филмът има доста награди, сред които особено престижна е тази за най-добър латиноамерикански филм на фестивала в Сънданс 2002.

Изненадващо приятен на този фон е третият „латино“ филм – „Музиката на Бразилия“ (точен превод „Звукът на Бразилия“) на брат Мика Каурисмаки. Роген в 1955 и познат в България от „Хелзинки-Неапол, цялата нощ“ (1987) и „Ел Ей без карта“ (1998), в последните 10 години Мика живее главно в Рио де Жанейро, където има клуб на плажа Копакабана. Това обстоятелство до голяма степен обяснява появата на документалния „Музиката на Бразилия“ – съдържано обяснение в любов към една култура, гуаметрално противоположна на родната финландска. Филмът започва програмно с няколко кадъра на мразовита северна зима с безнадежни снежни навяхвания. Следващите кадри са вече в топлата и гостоприемна Бразилия... В тази безхитропостна опозиция е кодирана сякаш цялата мотивацията на автора, тръгнал с камера надлъж и нашир из страната. Северът срещу Юга, студът срещу топлината, застиналостта срещу флуидността, ригидността срещу разкрепостеността... „Музиката на Бразилия“ обаче е всичко друго, но не и „екзотичен“ филм тип „Нешънъл джиографик“. В него няма и следа от познатите ни до болка кадри, фиксиращи всяка година грандиозния карнавал в Рио. Той е забавен без да е лекомислен, образователен без да е строго научен. Наблюдението тръгва от най-малки забутани села и показва процеса на раждане на местната музика – като първична необходимост на бразилеца, като начин на живот. Обикновените хора използват всякакви, най-невероятни подгръчни материали – празни тенекци, консервени кутии, чудати битови приспособления. Важен е ритъмът и себеизразяването. Постепенно се върви към по-големите градчета, към организирани изяви и клубове. Безименни музиканти вдъхновено свирят, пеят и танцуват в ритъма на различна музика,

позната на европейца под обобщеното понятие самба, кръстоска между африканските праритми и местната индианска музикална традиция. Явно Мика умее да предразполага обектите си и да отприщва импровизациите. Постепенно режисьорът стига до големите градове, до многохилядни концерти, където коренната музикална стихия се претопява в модните рап, рок, техно... Резултатът е изненадващ, а целият гигантски джем-сешън е цветна радост както за ухото, така и за окото. Но най-важното – в „Музиката на Бразилия“ няма нито един „купешки“ кадър, нито един комерсиален ракурс, нито сянка от желание да се впише в масовата „латино-генс“ истерия. Това е силно авторски документален филм без да е претенциозно „артистичен“. Музикално-визуалната му тъкан е толкова гъста и топла, че неусетно те обгръща, отваря те и те кара да усетиш душата на цяла далечна култура.

Такива бяха измеренията на „латиното“ на сегмия СФФ. Колкото и да бяха оскъдни като брой – само 3, тези образци показват един внушаващ респект диапазон на авторски търсения в игралното и документалното кино, съобразяване с най-авангардните визуални тенденции, но и безкомпромисно отстояване на самотното.

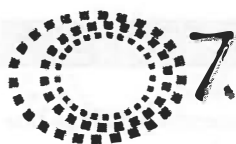
В необичаен страничен ракурс към темата се вписва „Фрида“ (САЩ, 2002) на режисьорката Джули Теймор – биографичен разказ за живота на големата мексиканска художничка Фрида Кало. Тук се откроява присъствието на мексиканската звезда Салма Хайек. „Фрида“ е историята на едно страдание, както отчита критиката, предадено изгарящо и магнетично. Но този тип кино е вече друга опера... С горните произведения го сродява оголената страст и автентичност на чувствата.

АЛМОДОВАР СЪБРА В ЕДНО ПУБЛИКА И КРИТИКА

Георги Ангелов



В бележките си за последната Киномания постоянно сочех за пример програмата на София Филм Фест, това, че при целия ѝ обем е съставена така, че да се види най-важното. Че, слава богу, не е фестивал – мастодонт от типа на Монреал, където обаче през останалото време на годината чрез арт-кината зрителите наваксват пропуснатото. Тревогата ми идва от това, че май вече не е така. Въпреки „Одеон“, „Люмиер“, Дом на киното, „Глобус“ и сега „Евробългарски център“, нямаме истинско



МЕЖДУНАРОДЕН СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ
SOFIA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
СОФИЯ 7-16.03. SOFIA
2003

арт-кино и извън фестивала се провалят не малко шедьоври. Примерно норвежкият „Аз съм Дина“, който, ако беше в тази класация, сигурно щеше да бъде сред първите пет филма, по същото време остана незабелязан по екраните. Но това не е проблем на Стефан Китанов. Иначе по времето, когато застреляха Илия Повлов и Зоран Джинджич и започна войната, бяхме бомбардирани от 100 пълнометражни и 14 късометражни филма, които стават много повече със седемте програми от Дигиталния уикенд и десетте филма, отличени с наградите „Джеймисън“. Рекордни са и представените 42 страни (дебют на български екран на Тайланд, Мавритания и Палестина), както и участващите в анкетата 34-ма критици.

Нищо не ме е отказвало от киното. Бягал съм от болница, казарма, изпит, веднъж дори от кинолектория, която сам бях организирал, но май многото – и то качествено кино – е на път да стори това. Аз си знам как, но видях цели 75 филма. Преди това бях гледал 10, но не мога да си простя за пропуснатите 15. Всеки съжалява за нещо. Мисля си, че бих вметил изпуснатото, ако в „Люмиер“ и през последната седмица имаше сутрешни прожекции и нямаше повторения. Връщането на сутрешните сеанси заслужава адмирации. Навсякъде е така. И тук имаше традиции, но от няколко месеца, откакто премахнаха различните пенсионерски, студентски и други намаления, кината едно по едно избягват ранните прожекции – нещо дълбоко погрешно. Пълните зали от 10 ч. по време на Феста доказват това. Не бива да подминаваме и вечерните прожекции. Миналата година те започваха от 20.30 ч, а сега от 21 ч. И този половин час се оказа фатален за мнозина от колегите. Просто ми се плачеше като гледах колко качествени зрители се отказваха или излизаха от последните прожекции. И то не защото филмът не им харесва, напротив – живеят далеч от центъра, вече нямаше транспорт, а такситата междувременно поскъпнаха.

Не само аз се питам дали не са прекалено много стотите филма. Не говоря за изтощения си организъм, а за чудесните млади хора от екипа, които след десетия ден изглеждаха като неадекватни. Примерно за ФЕСТ-а в Белград филмите са по-малко, но гостите – по-прочути. Сред петдесетината чужденци знаменитости са Йоселиани, Сверак, Зеленка и Макрат от авторите, както и Разлогов, Холуей, Шлегел и Копанева от критиците и селекционери на фестивали. Но пък много е възможно тук да е бъдещето на киното. Дали новият Тарковски няма да е Карлос Рейгас от Мексико, новият Вендерс – Цай Мин-лиан от Тайван, новият Бергман – Йън Дилти от Германия, или абонираният за Кан израелец Амос Гитай не заприличва на Ангелопулос – ще

покаже времето.

В класацията на критиците бяха посочени 47 заглавия, а извън нея останаха не малко добри филми. Спорен е въпросът трябва ли да има конкурс или да си остане фестивал на фестивалите. Тегу Москов на премиерата на „Рансогия в бяло“ изигра блестящ етюд в две части. Първо – сякаш ли е било това жури във Варна да не награди такъв шедьовър и второ – какви са били пък тези в Киев да наградят подобен филм. По фестивалите често е така. Далеч не винаги се отличават най-добрите филми. И тук стана нещо подобно. Наг всички се открояваха „Въздишка“ и „Япония“, а журито предпочете други. Може би за да подкрепи тенденция... Изненада имаше и в селекцията. Примерно от Полша бе избран телевизионният „Най-красивата“ при наличието на шедьовъра „Кво вадис“, новата екранизация на „Стас и Нели“ съвместно с ЮАР или оscarовия хит „Егу“.

Но всичко това са бели кахъри. Най-важното, че седмият международен София Филм Фест мина при голям успех и постигна целите си. Акцент на събитието беше показът на български филми пред директорите на големи фестивали. И веднага проблем. Някои от най-харесваните филми са на видео. Изходът: или телевизията да започне да снима на лента, или филмите, които имат шанс за фестивален пробив като „Под едно небе“, „Лист отбрулен“, а миналата година и „Хълмът на боровинките“, да се прехвърлят на 35 мм, както правят словенците. Има и втори вариант: в някое кино да се монтира проектор и те да имат шанс за търговски показ преди телевизионната премиера, както е в Македония. Но да се дават съвети е прекалено лесно... По време на разговорите за българското кино отнесох и шарж от директора на Фестивала в Единбург Шен Даниелсен, който прилагам.

Миналата година победител в класацията на критиката беше „Ничия земя“, през 2001-ва – „Танцорка в мрака“, а през 2000-та година – отново Ларс фон Триер с „Порейки вълните“. Сега едининодушният победител е Педро Алмодовар с „Говори с нея“. Радостно е, че предпочитанията на критиката съвпаднаха с наградата на публиката. В класацията участват само филми, показвани за пръв път в България. Не попадат югославския „Светкавици“, петте български класирани вече на Киномания и трите съветски (а не френски) филма на Йоселиани. С това не беше съгласен професор Неделчо Милев и за съжаление неговата класация отпадна. А Стефан Китанов като директор посочи 10... След Алмодовар идват: „Мъжът без минало“, „Елинг“ и „Понедельник сутрин“, „Фрида“, „Божествена намеса“, „Кукли“, „Таймкод“, „Фойерверки“, „Синът“, „Стаята на сина“ и „Апокалипсис сега“, „Руската съкровищница“ и т.н. Класирани са и седем от документалните филми, което може би в бъдеще ще наложи и нова класация. И така по азбучен ред:

Александър Александров: 1. Говори с нея, 2. Фрида, 3. Стаята на сина, 4. Под едно небе, 5. Понеделник сутрин.

Александър Грозев: 1. Мълхоланд грайв, 2. Говори с нея, 3. Елинг, 4. 25-ят час, 5. Фрида.

Александър Донеv: 1. Говори с нея, 2. Мълхоланд грайв, 3. Оптимистите, 4. Изгубени в Ла Манча, 5. Мъжът без минало.

Александър Соколски: 1. Фрида, 2. Интимност, 3. Мъжът без минало, 4. Хлъц, 5. Руската съкровищница.

Александър Янакиев: 1. Говори с нея, 2. Елинг, 3. Мъжът без минало, 4. Хлъц, 5. Таймког.

Андроника Мартонова: 1. Хотел, 2. Кукли, 3. Фойерверки, 4. Таймког, 5. Мъжът без минало.

Антония Ковачева: 1. Говори с нея, 2. Япония, 3. Стаята на сина, 4. Запад, 5. Изгубени в Ла Манча.

Божидар Манов: 1. Мъжът без минало, 2. Говори с нея, 3. Елинг, 4. Оазис, 5. Руската съкровищница.

Боряна Матеева: 1. Мъжът без минало, 2. Елинг, 3. Япония, 4. Руската съкровищница, 5. Под едно небе.

Вера Найденова: 1. Божествена намеса, 2. Мъжът без минало, 3. Спайгър, 4. Елинг, 5. Хорът на чудациите.

Галина Николаева: 1. Колко е часът там?, 2. Мъжът без минало, 3. Руската съкровищница, 4. Япония, 5. Таймког.

Геновева Димитрова: 1. Таймког, 2. Кукли, 3. Лиля завинаги, 4. Говори с нея, 5. Под едно небе.

Георги Ангелов: 1. Говори с нея, 2. Мъжът без минало, 3. Фрида, 4. Интимност, 5. Руската съкровищница.

Григор Чернев: 1. Въздишка, 2. Фрида, 3. Музика за сватби и погребения, 4. Копнежът, 5. Годината на дявола.

Дима Димова: 1. Понеделник сутрин, 2. Апокалипсис сега, 3. Гледна точка, 4. Елинг, 5. Кукли.

Димитър Кабауванов: Всичко за баща ми, Говори с нея, Руската съкровищница, Таймког, Фрида (филмите са само посочени).

Екатерина Лимончева: 1. Говори с нея, 2. Мъжът без минало, 3. Стаята на сина, 4. Фрида, 5. Голи.

Иван Иванов: 1. Колко е часът там?, 2. Топла вода под червения мост, 3. Голи, 4. Чия е тази песен?, 5. Пекинский велосипед.

Иван Хаджиев: 1. Спайгър, 2. Япония, 3. Синът, 4. Годината на дявола, 5. Копнежът.

Ингеборг Братоева: 1. Говори с нея, 2. Римейк, 3. Как Хари се превърна в гърво, 4. Мъжът без минало, 5. Стаята на сина.

Ирина Иванова: 1. Топла вода под червения мост, 2. Музиката на Бразилия, 3. Фойерверки, 4. Синята порта, 5. Пекинский велосипед.

Искра Божинова: 1. Понеделник сутрин, 2. Говори с нея, 3. Апокалипсис сега, 4. Мъжът без минало, 5. Лиля завинаги.

Искра Димитрова: 1. Говори с нея, 2. Музика за сватби и погребения, 3. Божествена намеса, 4. Запад, 5. Последни поръчки.

Калинка Стойновска: 1. Говори с нея, 2. Понеделник сутрин, 3. Музика за сватби и погребения, 4. Синът, 5. Под едно небе.

Камен Тодоров: 1. Гледна точка, 2. Соколи, 3. Фрида, 4. Музика за сватби и погребения, 5. Мъжът без минало.

Красимир Кастелов: 1. Чия е тази песен?, 2. Говори с нея, 3. Синът, 4. Фойерверки, 5. Божествена намеса.

Людмила Дякова: 1. Говори с нея, 2. Елинг, 3. Таймког, 4. Под едно небе, 5. Понеделник сутрин.

Мария Рачева: 1. Абсолют Вархола, 2. Понеделник сутрин, 3. Хвани ме, ако можеш, 4. Фрида, 5. Стаята на сина.

Мила Войникова: 1. Мъжът без минало, 2. Прослушване, 3. Кукли, 4. Изгубени в Ла Манча, 5. Говори с нея.

Надежда Маринчевска: 1. Говори с нея, 2. Кукли, 3. Таймког, 4. Елинг, 5. Понеделник сутрин.

Недка Станимирова: 1. Кукли, 2. Соколи, 3. Гледна точка, 4. Оазис, 5. Елинг.

Пенка Монова: 1. Елинг, 2. Божествена намеса, 3. Таймког, 4. Изгубени в Ла Манча, 5. Въздишка.

Петя Александрова: 1. Фойерверки, 2. Говори с нея, 3. Мъжът без минало, 4. Стаята на сина, 5. Божествена намеса.

Стефан Китанов: 1. Мъжът без минало, 2. Годината на дявола, 3. Говори с нея, 4. Понеделник сутрин, 5. Апокалипсис сега, 6. Божествена намеса, 7. Синът, 8. Руската съкровищница, 9. Фойерверки, 10. Колко е часът там?

„ПОГЛЕДНИ ТОЗИ СВЯТ И СИ СЪЗДАЙ СВОЯТА ИДЕЯ, РОДИ СВОЯТА МИСЪЛ“

Дима Димова разговаря с режисьора Отар Йоселиани

Отар Йоселиани беше в страната ни след 31 години по време на седмото издание на София Филм Фест, като представи най-новия си филм „Понеделник сутрин“, а в кино „Одеон“ – филмите от своя съветски период „Листонаг“, „Птица безгрижна“ и „Пасторал“. По различни други поводи у нас са показвани и „Любимците на луната“, „И стана пожар“, „Лов на пеперуди“, „Сбогом, роден дом“, създадени във Франция.

Благодарение усилията на наши кинокритици и на Стефан Китанов Йоселиани пристигна в София. Другата истина е, че в този момент, според думите му, го е обзела някаква тъга по хубавите спомени от нашата страна, а сигурно не е имал и срочни творчески ангажименти. А може би е избягал от тях. Бог знае, той винаги е неизчислим...

Отар Йоселиани е получавал не малко шамари, но е и събирал не малко възторзи в бившия СССР. Обирал е наградите на редица международни кинофестивали, а даже когато не се е оказвал сред призьорите, винаги се е превръщал в артистичен гразнител на поредното филмово събитие. Ако го попитате дали наградите и „комплиментите“ са му доставяли удоволствие, той с хитра деликатност избягва отговора. Но ми се струва, че макар и да не си признава, всяко признание, което е получавал, е радвало душата му и го е зареждало с енергия. Впрочем енергия на него никога не му е липсвала. Той очевидно си я носи генетично – енергията на духа и неизчерпаемото въображение, а това, че поддържа един определен „градус“ и го ден днешен, е само вкусната гарнитура към необикновената му човешка виталност...

Отар винаги е живял и си живее в своя свят. Един наистина

Да преживееш филмите му е изпитание – или не ги разбираш, или потъваш в тях.



твърде уникален свят от житейска мъдрост, моралност, невероятна творческа сетивност и проникновение, интуиция, артистистизъм, възпроизвеждащи омази неповторима смесица от любов и нетърпимост, ирония и тъга, разбиране на най-земния груб човешки бит с полета и стремежите на същия този човешки дух. Как се съчетава всичко това?...

Общуването с него е силно духовно и емоционално преживяване – „опасно“ и в същото време щастливо изпитание. Защото той винаги поставя някакъв свой критерий и те следи със своя всепроникващ благородно-ироничен поглед, от който не знам дали можеш да се прикриеш или защитиш.

Сега, в София, Йоселиани, както и от време оно, твърдеше, че не обича киното, което се нуждае от превод със субтитри или озвучаване. Наистина неговите

филми винаги са били разбираеми без какъвто и да е посредник. Затова пък самият Отар този път бе изненадващо приказлив, даже монологичен при срещите си. Може би в този момент има нужда точно от това?

Още в началото на Фест-а бях направила заявка за разговор с Йоселиани за списание „Кино“. Четири часа преди отлитането му за Париж не знаех дали той ще се състои и за какво мога вече да го питам, след като на пресконференции, пред радио и телевизия, на приятелски трапези се беше вече изговорил. Преди това в един момент даже ми каза: „Говорих толкова много, е, избери си нещо и публикувай каквото искаш“. Отговорих: „Чудесно, това ще направи някой друг.“

...Беше легнал в 5.00, както ми каза, а в 10.00 ме посрещна бодър в хотел „Radisson“. Пуска разрешение да се подкрепи с малко джин, поговорихме извън записа

за това, което лично в момента преживяваме – малко около политиката, за предстоящата война с Ирак, за социалната драма и реализацията на младите хора у нас и в днешна Грузия.

И отпък нататък възпроизвеждам със съкращения нашия разговор – такъв, какъвто бе.

Преди да задам приготвения въпрос, Отар просто си взе думата:

– Беше времето, когато все още се интересувах от хората, които напускаха бившия Съветски съюз. Пристигнах в Париж, живеях при Паскал Обие, моя приятел. Веднъж вървях и видях, че неколцина мият големи витрини – на „Бон марше“, има един такъв голям магазин. Попитах мога ли да започна работа при вас. На „тъмно“ – може. За една витрина получавах по 500 франка, защото нито социални и пр. осигуровки никой никому не плащаше. Е-е, миех тези витрини и тъй като ги миех добре, след това ме препоръчаха на един друг магазин „Бе-Амш-Ве“, после на „Семарарите“. Специализирах се като че ли, сдобих се с каиши, стълба, четки и т.н. Сутрин тръгвах на работа и такаможах да преживея известно време. А трябваше да заработя големи пари, между впрочем, за да мога да помисля за професията си. И изведнъж този „Гомон“, ми каза: „заснемете „Травиата“. А аз наистина не можех да снимам „Травиата“. Как ще се върна в Тбилиси и какво ще кажат моите приятели: „Замина за Франция, да снимаш говно, „Травиата“, опера...“. „Не-не, това аз няма да снимам. Ето ви сценарий.“... Срегнах се с един тип, който беше решил да спечели дивидент от това, че аз сигурно ще стана дивидент. А аз не съм дивидент, аз по природа не съм дивидент. Аз знам, че първият дивидент е бил Ленин и... разруши после своята страна... Но се намери продуцент и отидохме – има едно такова кафене-ресторант „Кложидьо ле“, в което винаги са седели Пикасо, Модigliani... Вече нямаше никого – нито Пикасо, нито Модigliani. А на масичката, където седнахме, пред мен имаше табелка „Ленин“, а от другата страна – „Капабланка“. Аз си пийнах коняк по начин и

както се полага в Грузия. Продуцентът изпадна в ужас – „Как ще разбере кога той е пиян и кога е трезвен.“ Та този въпрос е в главата на моите французи до ден днешен – те никога не знаят кога съм пиян и кога съм трезвен. Но това, че аз, пиян или трезвен, си върша работата, разбирах и най-накрая се успокоиха... Освен това, ако през цялото време съм трезв, дали ще се получи произведение на изкуството, не е известно. Защо Ван Гог си е отрязал ухото? Също не е известно. Защо Бенвенуто Челини е бил гуелит, побойник, разбойник, каквото искаш, но никога не е бил зависим, никому не се е подчинявал, такъв тип е бил... А защо мнозина от моите колеги се подчиняват на всички?...

А как и защо изведнъж се случи онова чудесно, очарователно съветско кино? Защо се е появила „Окраина“ на Барнет? Защо се случиха такива удивителни неща като филмът на Осколдов „Комисар“, защо изведнъж се появиха Андрей Тарковски, Сергей Параджанов? Защо Георгий и Елдар Шенгелая бяха зад великолепния филм за Пиросмани, зад „Необикновена изложба“... Откъде е всичко това? Мнозина казват, че е било резултат на някаква съпротива. Опитай се обаче да се съпротивяваш срещу някаква стена. Това не беше съпротива. Това беше общо нещастие. Но онези хора, които според служебните си функции бяха принудени да слагат забраните, не можеха да понасят онези, които се подчиняваха. И много уважаваха онези, които не се подчиняваха, защото на тях самите много им се искаше да не се подчиняват. Ето такава беше ситуацията... Казваш, че сега ситуацията е друга. Да, разбира се, Путин стои в църквата със свещ в ръка – за популярност. Ще има и религиозни фестивали. Но за руския народ нищо не се променя. Една идеология се сменя с друга. А това, че на този нещастен народ винаги му е необходим идеология и винаги му е необходим господар – в това няма съмнение... Защо Грузия никога не са я нипали, въпреки че се опитаха? Защо възникна грузинското кино? Защото мислеха, че ставащото в него е някъде далече. Е,

да си се развличат там. Все едно, ние решаваме какво ще се показва. Какво е това? А, „Пасторал“? – няма да го покажем, а ето този грузински филм, който е романтичен, красив и критичен в рамките на позволеното – ще го покажем. Резо Чхеидзе – може, защото е като Бондарчук, т.е. всичко е нормално. Но ще си помислим, ще поразсъждаваме и... „Пиросмани“ няма да го покажем. Какво значи филм за художник-пияница. Наистина е бил необикновен човек, но пияница. Какви алюзии с нашата съвременност може да предизвиква това?... Ето в такава една ситуация трябваше да лабираме до момента, в който те не разбраха, че това не е комедия, а нещо много сериозно. А когато разбраха, ми казаха: „Просто повече няма да ти позволим да правиш кино“. Същото казаха и на Андрей Тарковски – заминавайте нанякъде и там снимайте. Но загърба на Андрей беше Москва и той нямаше къде да се връща. Заг моя гръб беше най-чудесната страна на света – Грузия. Аз не мога да я напусна никога. Именно затова аз никога не съм емигрирал. И досега се подхранвам от онези сокове, които като гроздов сок е наляла в мен моята страна. Това е всичко.

– Възможност как се чувства един грузинец в Париж?

– Грузинецът в Париж всички поучава. Ако обича някого, му дава съвети: „Не прави това, постъпваш невнимателно“. Същият този грузинец неизвестно защо е важен, т.е. той притежава самомнение и счита, че нещо знае. И сигурно знае не защото самият е толкова умен, а защото загърба му има една 4000-годишна история и поколение на поколение е предавало някакви принципи, които са стигнали и до него. Но тези реплики и забележки можем да адресираш само към хора, в които вярваш, че от тях нещо ще се получи.

– Би ли уточнил в какво лично ти се чувстваш там по-свободен и в какво не толкова.

– Виж, ние всички сме несвободни навсякъде. В Тбилиси при цялата несвобода, която съществуваше по време на съветската

власт, аз успях да заснема всички свои филми. И ги правех свободно. Трябваше, разбира се, да ги снимам бързо. Съществуваше правило – един филм се снимаше 6 месеца, като след третия от Москва пристигаше комисия. Аз в повечето случаи снимачно приключвах за около 2 месеца и когато идвах, се правех, че още не съм заснел филма и им показвах само част. А филмът фактически беше вече в гроба ми. Директорът на студията знаеше истината, но заедно разигравахме комедия – ето, в средата на работата сме, какви препоръки имаме, скъпи другари?

В Париж също съществува несвобода в киното. Там публиката дирижира цензурата. Публиката е възпитана от вкуса на холивудското кино и тя дава пари за билети за филми, които отговарят на внушението им критерии и мерки. По този начин тя влцее на продуцентите и те от своя страна ни поставят условията какво да правим. А когато не си съгласен с изискванията на тази публика, те вкарват в термина „авторско кино“. Унизителен термин, тъй като това означава, че цялото останало кино не е авторско и се подчинява на някакъв обективен вкус. Понятието „авторско кино“ звучи някак полупрезрително, носещо печата на личността, на индивидуалността. Т.е. това не е кино, това е „авторско кино“. Докато в същото време знаем, че единственото ценно в произведението на изкуството това е присъствието на автора. Не може да съществува произведение на Пушкин, Байрон, Сервантес, ако то е „обективно“. Ето в една такава полупрезрителна ситуация са хората, които мислят самостоятелно и които имат съзнанието, че за нещо отговарят.

Сега, както и преди, е много модно да се правят екранизации. С тях се спасяваха братя Михалков-Кончаловски, правейки Чехов, Тургенев или, например, Бондарчук с „Война и мир“. А и мнозина други, обръщайки се към биографиите на композитори, писатели, пълководци, т.е. те стъпват върху онова, което вече е известно. Всички те не са моите

колеги. Мои колеги са угивителните хора, които от началото до края са автори на своето произведение...

Работата е да не използваш вече измисленото, а върху нещо самият ти да се замислиш. Това означава самият ти да изпратиш послание от себе си към човека, към зрителя, който нещо сам ще си помисли и сам ще стигне до някакви изводи. Разбира се, спокойно мога да заснема „Възкресение“ по Толстой или „Смъртта на Иван Илич“ също по Толстой. Чудесни творби, но всичко това е на готово. Това послание вече е направено. Или, не дай боже, кой може да има наглостта – а имаше такива хора, които направиха „Майстора и Маргарита“ по Булгаков. Или пък „Др Живаго“, един слаб роман на Пастернак, който обаче вече си е изпратил чрез него своето послание. Защо трябва да го илюстрираш? Защо трябва да му даваш някаква трактовка? Имаш глава на раменете си, погледни този свят и си създай своята идея, рог своята мисъл. Тогава твоето послание към зрителя има ценност, тъй като се основава върху изживяното и премисленото, преминалото през теб. По този начин ти имаш право смело да споделяш своите идеи, а не да се прикриваш зад нещо вече формулирано като гледна точка към света от друг.

– А какво е твоето днешно послание?

– Трябва да се видят филмите ми и хората ще разберат какво е посланието ми. Помисли си...

– Във всичките ти филми още от съветския период и досега твоите герои все нещо правят, с нещо се занимават, на някъде търчат, въобще са хора ангажирани и, ако точно съм ги усетила, в същото време те постоянно искат да избягат от нещо. От какво?

– Има такъв вец, когато раз решили на евреите да напускат Съветския съюз, те отивали в ОВИР и там ги питали за коя страна искат да получат първата си виза. Отива един евреин в отдела „Визи и регистрация“.

„Къде искате да заминете?“ А той попитал: „Закъде има места? Ще си помисля.“ „Ето ви глобус, избирайте!“. Той погледнал глобуса, повъртял го, сложил пръст върху Южна Италия. „О, не, там е бил Мусолини“, после върху Испания – „Хубава страна, но там е бил Франко“, след това върху Америка, но там Ку-клукс-клан линчува негрите, Шотландия, „О! тя е свързана с Мария Стюарт“. Франция – там пък е имало революция преди 200 години. Германия, „Ой!, съвсем не ми подхожда. Е, нямаме ли някакъв груг глобус?“... Хората искат да избягат, но за съжаление на този свят навсякъде е едно и също.

– В какъв смисъл?

– Накъдето и да побегнеш, навсякъде е едно говно. Затова тези мои филми са за това – да кажат: „Не бягайте, момчета!“ Сигурно веднага ще ме попиташ, а ти защо работиш във Франция, а не в Грузия? Отговарям: там мога да реализирам своята професия, говорейки, че няма смисъл никъде да се бяга. И още за това – как не можеш никъде да се върнеш... Аз пристигнах в България, но аз не пристигнах в България – в онази, която познавах. Нея вече я няма. Аз пристигнах в друга страна. Здравейте! Все още имам приятели, които живеят тук, но някои вече са в небитието. Нови нямам. Това за мен е друга страна.

– В „Понеделник сутрин“ твоят внук играе една от главните роли (по-големия син в семейството). Той също все нещо прави, изобретява, създава, но основното му занимание, доколкото разбрах, е да се съпротивлява и да не се подчинява на каноните. В края на филма той заедно с приятелката си излиза с направеното от тях летало и, за разлика от митичния Икар, то не пада...

– Ние знаем, че ще падне. Ще падне, но нека сега да лети, докато все още може.

Знаеш ли, заснех как този делтаплан пада в едно бласто и как онзи пощаджия ги вади оттам. Според логиката на нещата е съвсем естествено, че те ще паднат, че делтапланът не може да

лети безкрай. Някъде ще се приземи или ще се вреже с носа си... Всеки полет завършва зле. Но махнах този епизод от филма. Реших, че не трябва да се подчертава това. Защото, ако се акцентира върху падането, това означава, че няма никаква надежда. Нека да летят...

– В много от своите филми се появяваш в епизодични или по-значителни роли. По какъв принцип си ги избирал?

– Много просто. Ако виждам, че никой актьор не може да ги изиграе, то поемам тази функция върху себе си или взимам не-актьор... За „Понеделник сутрин“ търсих изпълнител за ролята на маркиза – на този самохвалко, лъжец, скръзна. Ако беше жив Тото, той сигурно щеше да го изиграе чудесно. Но Тото е толкова знаменит, че щеше да ми разруши филма. А мен никой не ме познава и ето на екрана се появява един такъв тип, който си живее както си иска. Върху него не висе товарът на изживените в киното роли, а е персонаж, който камо че ли идва от улицата, от самия живот. Когато за подобна роля вземаш актьор, особено ако е добър, известен актьор, както казах, целият ти филм ще се разпадне. Разбира се, че можех да взема, ако беше жив, и Марчело Матроияни. Той се появява... „Ах, Марчело е на екрана!“ И този конец в този килим не може да се вътче. Ето защо някои роли съм принуден да играя самият аз.

– Мнозина режисьори, особено в днешното кино, разчитат предимно на остри, ефектни, шокиращи решения, докато ти продължаваш да работиш чрез детайли, звук, жестове, гредиш всичко върху някакви гребни, много гребни житейски подробности...

– Аз лично мисля, че има толкова прелест за очите и за слуха в този свят. И да не обръщаш внимание на всичко това, възсъздавайки модела на живота, а ние правим модел, би било просто престъпление. А да съчиняваш някаква драматургия, според мен, е просто позор. Знаем например как завършват пиесите на

Шекспир „Отело“ или „Ромео и Жулиета“ и няма да ги гледаш всеки път от самото начало, знаейки как всичко свършва. Моите филми с нищо не свършват и нормалните произведения на изкуството с нищо не свършват. В тях трябва да следиш всеки един момент – ах, какъв е светът, който ни заобикаля, колко великолепно е това, че ние можем да го наблюдаваме.

– В какво е съществена разлика според теб между днешното европейско и американско кино?

– Не деля филмите на европейски и не-европейски. Например един Мринал Сен ми е по-близък, отколкото Вим Вендерс, който живее в Европа. За мен сред най-блестящите в американското кино е Бъстър Кийтн. После се появиха мнозина, които започнаха да ни плашат с какво ли не. А ние отгавна сме наплашени. Появи се Кубрик, който ни заплаши с присъствието на Бог, но неговите плашения завършиха много зле. Спомням си, че когато неговият „Портокал с часовников механизъм“ пристигна в Европа, се състоя съдебен процес над двама души, които са изнасилили жена в присъствието на деца. Те казали, че тази идея им дошла на ум след като видели филма на Кубрик. Утилитарното съчетаване на една изтънчена материя в киното с най-мръсните елементи на този свят сигурно е възможно, но това трябва изключително добре да се обмисля. Върху това Кубрик не е мислил, той е мислил, че философства. Но кинематографът е такова едно конкретно занимание, че в него много внимателно трябва да философстваш. И, разбира се, по-добре е филмът да не бъде разбран от разбойниците, отколкото възприет и приложен от тях на практика като урок. Тъй като те нямат фантазия, те не са изобретателни и тук неочаквано Кубрик им дава рецептата какво да правят, за да удовлетворят своите ниски страсти... Аз все пак предпочитам идеята за несъвпадение на човешките съдби, гледната точка, която ни дава към света киното на Реноар, киното на Тату...

– Често говориш за любимите поетични строфи, които, доколкото разбирам, според теб преоткриват нещо, което не знаем за човека срещу нас. Ще произнесеш ли своите?

– Моите любими регове... „Кто б ни был ты, о мой чиститель, Друг, недруг, я хочу с тобой Рассстаться нынче как приятель.“

– Пушкин?

– Да, това е в края на „Евгени Онегин“... Препрочети го, иначе ще те убия...

– Спомням си „Носталгия“ на Тарковски. Имаш ли своя „носталгия“?

– Носталгията това е тъга по миналото, тъга по загубеното. Тарковски, когото много ценя, е руски човек, а аз съм грузинец. Доста сме различни... Ние сме свикнали, че всичко си отива, и че все пак всичко остава, както казват китаеците, „отзад“ (в задника). Чувала ли си вица: един китаец влиза да купува нещо в московски магазин и там му казват: „Колко добре говорите руски, къде сте се учили?“. „Ами аз съм се учил много, много съм се учил и заради това всичките ми думи са там, отзад.“

– Трудно ми е в момента да схвана „параболата“, която правиш, но ще си помисля. Накрая ще си позволя да те попитам с годините промени ли някакви свои ценности и какво днес прощава и какво – не.

– Не прощавам на колегите си, когато употребяват шоу-контра шоу, това познато ли ти е, когато снимат през рамо определен човек? Когато видят това, стават и излизат, тъй като е говно... Не прощавам на своите колеги безпомощността, която се опитват да компенсират чрез музика. Не прощавам глупостта никому. Нито на моите колеги, нито на обкръжаващите ме. Говоря за „глупостта“ не в смисъл, че си лишен от ум, а за мъзела, за ленивостта да мислиш, да поемеш отговорност нещо да събудиш. Ако докато сега си говорим, съм произнасял клишета, няма да си го простя...

ОТ КРЪГА ДО ЗАТВОРА

Шамим Берке разговаря с иранската режисьорка

Маниже Хекмат

Свикнали сме да виждаме на всеки пореден София Филм Фест по един добър ирански филм. Миналата година имахме удоволствието да видим впечатляващия филм на известния режисьор Джафар Панахи „Кръгът“. А тази година в състезателната програма бе показан дебютният филм на иранската режисьорка Маниже Хекмат „Женски затвор“.

От пръв поглед се забелязва известно сходство между двата филма: затвор, криминални престъпления, свобода за жените.

Във филма „Женски затвор“ действието се развива в ирански затвор и се проследяват взаимоотношенията между затворничките и техните надзирателки в продължение на 20 години.

Другият филм „Кръгът“ разказва за съдбите на три жени, които току що са освободени от затвора.

И двата филма са остра социална критика на съществуващия ред с акцент върху проблемите на жените и омагьосания кръг, който ги обгражда без вероятност да се измъкнат от него. Моделът им е доста сходен. Заснети са в документален стил с участието на много натурщици.

Самото число три е важно и за двата филма. В „Кръгът“ жените са три и филмът обединява три новели, които проследяват съдбата на всяка героиня. „Женски затвор“ проследява три основни сюжетни линии и във всяка от тях героините са три.

И двата филма не дават информация за предишната съдба на героините, но разликата е в мястото и времето на действие.

В „Кръгът“ действието се развива на различни места и времето е много важно, защото всяка секунда на свобода е ценна за героините.

В „Женски затвор“ мястото е затворът и времето не е важно

(20 години минават за 90 минути), там времето спира и нищо не се променя.

Първият надпис, който се появява във филма, е „жени“.

Към тази дума авторката добавя една буква и думата става „затвор“ (в персийския език думите за жена и за затвор са близки, с разлика само една буква).

Но въпреки документалността на филма, в главните роли са снимани професионални актриси, като някои от тях изпълняват и по няколко роли. Имената на героините в една от новелите са Пега (Развиделяване), Сахар (Изгрев) и Сепиде (Утро).

С това авторката подказва, че нещата са представени в развитието и търси паралел с общественото развитие на Иран през

последните 20 години.

– Кажете няколко думи за себе си.

– Родена съм през 1962 в Иран. И от 14-годишна се занимавам с кино. Имам много филми, заснети на 8 и на 16 мм. На 19 години започнах да работя като асистент режисьор. После станях продуцент. Аз съм първата жена продуцент. Това е първият ми филм като продуцент и режисьор.

– Откъде Ви гойде идеята за него?

– Идеята се появи преди 5–6 години. Две години се занимавах с проучване – посетих всички женски затвори в Техеран. Да направя филм в Иран е много трудно и аз мисля че западните режисьор



ри не биха се справили в тези условия на работа. И ние, режисьорите в Иран, дълго се „борим“, за да снимаме. С този филм имах много проблеми: трябваше да одобрят сценария, да се боря срещу цензурата, защото нямаше сигурност, че филмът ще бъде разпространяван, а ако няма разпространение, няма и хонорари. Така че всички работеха без пари, което сигурно може да се случи само в Иран.

Филмът е заснет в истински затвор с професионални и непрофесионални актьори. Заради големите масовки и малките помещения сложността при снимане бе голяма.

– Защо избрахте да работите с професионални и непрофесионални актьори, и то в главните роли?

– Използвах непрофесионални актьори, защото исках да създам атмосфера на документалност, а също и професионални, защото

само те могат да изиграят толкова плътни, обемни роли. За мен актьорската игра е много важна.

– Във филма много често използвате общ план.

– С това исках да постигна по-голяма достоверност на разказа.

– Във Вашия филм аз асоциирам 3 периода от развитието на иранското общество. Какво Ви накара да ги покажете чрез отношенията в един женски затвор?

– Това е точно така. За да покажеш проблемите на едно общество, ти трябва да проникнеш в най-тъмните страни на неговата същност. А това е именно затворът. Избрах женски, защото в такива общества жените са най-уязвими и най-засегнати.

– Постепенно в развитието на филма забелязах отслабване на диктатурата в затвора и пораждаване на нови проблеми. Мислите ли, че това е адекватно на състоя-

нието и развитието на иранското общество днес?

– Напълно сте прав. От години на година нещата в Иран се променят към по-добро, но има все още много проблеми. Особено от както на власт е президентът Хатами свободата на мислене на човека е по-разкрепостена.

– Като човек на изкуството какво мислите за войната?

– Всяка война, независимо от нейните цели, трябва да бъде спряна. Защото, както знаете, воювахме 8 години с Ирак и ние, иранците, много добре знаем какви са ужасите на войната, колко е голямо нейното безсмислие.

За мен Саддам е един луд много тираничен диктатор, който 30 години съсипва своята страна, но не Америка е, която трябва да реши този проблем. Защото ние знаем, че тази война е за петрол.

Годината на дявола“ на Петр Зеленка е може би от онези необичайни филми, в чиято дълбочина и размах човек може да потъне едва при второ гледане, макар да е музикален, забавен и с чувство за хумор. Той фантазира около живота, алкохолизма и творчеството на една от най-популярните чешки групи „Чехомор“. Сложността се поражда вероятно от това да разчлениш реалното от измислицата в него, където всичко, разбира се, е така направено, че да звучи като истина. И докато публиката спори и се дели на такива, които не приемат напълно филма и такива, които го боготворят, ви предлагаме кратък разговор с неговия автор.

– Защо нарекохте „Годината на дявола“ филма си за музикантите от „Чехомор“?

– Имаш една година да го заснема и тя се оказва годината на дявола за този оркестър.

– Мислите ли, че филмите Ви дават някаква духовна

ФИЛМЪТ Е ДИАЛОГ

Ралица Николова разговаря с режисьора

Петр Зеленка



Петр Зеленка (в средата), член на журито

опора на зрителите?

– На някои – да. Имаше хора, които ми казваха, че филмите ми са им помогнали в някакви ситу-

ации, но не мога да кажа за колко души това важи.

По принцип добрият филм е послание и трябва да бъде посла-

ние. Но това се отнася за един филм от сто.

– Кои са според Вас най-любимите тенденции в световното кино?

– За смисловите тенденции ми е трудно да говоря, аз забелязвам формалните.

– Какви филми предпочитат чешките зрители?

– За щастие – чешки. Това за чехите е характерно. Домашната продукция е около 30 процента.

– А кои са най-забележителните имена в съвременното чешко кино?

– На този въпрос по-скоро трябва да отговорите вие. Към тях определено спадат Ян Хржебейк, Ян Сврак, Бохдан Слама, Шванкмейер и Карел Кахиня от по-старата генерация.

– Защо избрахте професията на режисьора?

– Първоначално като сценарист пишех сценарии за телевизията, но с това не можех да се изхраня, защото никак не вървеше. Не бях и особено доволен от работата на другите хора, така че започнах сам да режисирам сценариите си.

– Как възникват Вашите филми?

– По традиционния път. Искате ли хората, които финансират филма, да не могат да се намесват в сценария и заедно с продуцента да имам пълен контрол над работата. Това ми се отдава, защото в Чехия нямаме подобни проблеми. Така че моите филми възникват от някакъв диалог с оператора, с приятели, които могат да дадат съвети, с продуцента и с актьорите. Филмът е диалог, докато пишете сценария, после при заснемането и накрая е диалог при монтажа.

– Можете ли да се похвалите с някакво дългогодишно творческо сътрудничество?

– Досега съм правил филмите си с оператора Миро Габор, който е словак и отдавна живее в Прага. Монтирам винаги, с едно малко изключение, с англичанина Дейвид Шараб. А продуцентът на последните ми два филма е Павел Стърнаг, с когото мисля да продължавам да работя.

– Как след време възприемате своите филми?

– Най-много обичам моя първи филм „Мняга – Хепи Енг“, защото е някак кратък, динамичен и естествен.

– Пред какви изпитания се изправя един млад кинематографист?

– Първо, срещата със славата. Също така сериозно изпитание е, ако творецът иска да преживява благодарение на своето произведение, а това днес е особено трудно.

ДА ЗАПАЗИМ РОДНОТО СРЕБРО В ЧЕШКОТО КИНО

Ралица Николова разговаря с режисьора Ян Сврак

Тъмносиньо – като небето, като морето, като униформите, като вечерта, която се спуска, като една разказана сладко-горчиво любовна история. Това е светът, който рисува в стила на гравюра от миналия век младият чешки режисьор Ян Сврак. Безспорно неговият „Тъмносин свят“ предизвиква интерес и неизменни сравнения с предишния му филм, носител на „Оскар“ „Коля“. Колкото и да са различни по теми, атмосфера, актьорски постижения, двата филма разкриват таланта на Сврак да моделира филмовата материя, да открива нови нейни страни, да бъде различен в погледа си за киното, да създава дълбоки произведения за човешките взаимоотношения и

човешката душа. „Тъмносин свят“ се състои от две части: едната романтична, която ни връща към времето на Втората световна война във Великобритания, където чешки пилоти участват във въздушни сражения срещу немците; и другата по-реалистична, представяща следвоенната съгба на пилотите, несправедливо хвърлени в чешки затвор. И в двете Сврак не се отказва от поетичното повествование и от начина да говори за героизма, за подвига и приятелството като за много лични неща. Така той и завършва филма – като нещо много лично, което имат да си кажат двамата пилоти в техния преливащ към тъмносиньо свят.

– Господин Сврак, защо

след един съвременен филм като „Коля“ се обърнахте към историята и темата за войната?

– Всъщност главно в този филм не е войната, а понятията героизъм и патриотизъм, мъжеството да направиш онова, което повелява собствената ти съвест. Интересуваше ме също така и доколко чешката нация е деморализирана от онова, което се е случило в нейната история.

– С какво Ви възхищават героите от „Тъмносин свят“?

– С това как носят съдбата си. Те са се сражавали за отечеството си, а народът ги е наказал за това и ги е вкарал в затвора. Тези мъже обаче не са се отчаяли, не са се предали вътрешно и именно

този факт особено ме респектира.

– Защо отново избрахте за сценарист на филма своя баща Зденек Сверах?

– Баща ми пишеше сценарии и играеше във филми още докато бях дете. Така че все още помня как се връщаше у дома нещастен от това как някой режисьор е провалил сценария му. Въобще да бъдеш сценарист е неблагоприятна роля. Измисляте история, а я пишете година, имате някаква представа как ще изглежда, получавате за това малко пари, никаква слава и когато този сценарий се окаже в ръцете на лош режисьор, който дори не се съветва с вас, тогава се получава друг филм, различен от онзи, който сте си представяли. Аз имам доверие в баща си, съветвам се с него, считам, че е добър сценарист и ми се иска да пише сценарии единствено за мен. Това не означава, че винаги следвам това, което той казва, но му давам шанс за изрази себе си.

– Успяхте ли да осъществите изцяло първоначалния си замисъл?

– Ще си призная, че изобщо нямах представа как ще бъдат заснети някои от сцените и как точно ще изглеждат, тъй като всеки пети кадър се говорваше чрез компютър. Така че до самия край на монтажа аз не можех да видя филма завършен. И въобще до днес ме учудва, че от всичко това се получи цялостен филм. Не бих искал повече да работя над подобен проект при нашите условия, защото за разлика от холивудските продукции, осигурени с всякакви специалисти и техника, ние работихме на „походни“ начала. С други думи не мисля, че това е пътят, по който европейското кино трябва да върви.

– Как зрителите посрещнаха Вашия филм?

– Вече две години „Тъмносин свят“ не слеза от нашите екрани и след „Коля“ през последните десет години е най-посещаваният чешки филм. Събрал е над един милион зрители, което означава десет процента от населението. Вероятно това не е случайно. Старяхме се да направим филма така, че онези очевидци, които са преживели тези събития, да не

кажат, че не е било така, а младите също да открият нещо, което им е близко.

– Защо поехте и ролята на продуцент?

– Моя първи филм заснех в студия „Барандов“ и не бях съпродуцент. Тогава като на режисьор ми платиха лошо, а сега като на съпродуцент ми плащат добре. Така че не ми се налага да правя реклами и мога да се изтържам от заснемането на пълнометражни филми. Втората причина е, че когато преди три години исках да изпратя филмово копие на „Начално училище“ с английски титри на фестивал, установих, че собственикът на филма студия „Барандов“ вече не притежава никакво негово копие. Така че поръчах да го преведат на мои разноски и платих за това същата сума, която получих като режисьорски хонорар. Продуцентът Ерик Ейбрахам ми даде възможност да съпритежавам своите филми.

– „Тъмносин свят“ струва 7 млн. долара. Какво предлагат големите пари в киното?

– Парите в киното променят отношението към творческата свобода. Колкото по-малко пари имате, толкова сте по-свободни. В голяма продукция трябва точно да спазвате работния график, защото за всеки ден са предоставени техника, артисти, статисти и трябва да заснемете онова, което е предвидено. При евтините филми нямате никакви статисти, техниката е друга и с избраните от вас актьори можете да импровизирате.

– Бихте ли искали и следващият Ви филм да бъде копродукция?

– В Чехия обичайният бюджет е около 1 млн. долара, което е доста нисък бюджет. Когато са ангажирани чужди копродуценти, този бюджет бързо се увеличава.

Когато например правите филм с бюджет 5 млн. долара, лесно можете да привлечете още 100 000 долара и лесно да им намерите приложение.

Но когато филмът е нискобюджетен, това е много тежък товар.

Искам да подчертая едно нещо: първият ми филм се нари-

чаше „Начално училище“ и бюджетът, напълно финансиран от Чешката република, беше около 700 000 долара. През 1991 г. филмът беше номиниран за „Оскар“, обаче почти никъде не се продаде. След този случай разбрах, че имам нужда от чуждестранен партньор, който може след снимачния период да намери разпространение на филма. Защото все още ние като чехи нямаме възможност да прогадем нашите продукти или поне не можем да ги прогадем за сериозни пари. Така че причината да търся чуждестранен копродуцент беше да му позволя да инвестира някакви пари във филма, които ще иска да си възвърне и заради това ще има интерес да работи за филма в чужбина. Ако моят филм не беше копродукция, боя се, че вие нямаше да имате възможност да го видите. И съм сигурен, че има много филми, които се правят в малки страни и са забравени само защото няма възможност да бъдат разпространени.

– Как се отрази на творческата Ви кариера и взаимоотношения наградата „Оскар“?

– В Чехия – не особено, защото още след признанието, което получих с „Начално училище“, нашите актьори усетиха, че има надежда филмите ми да постигнат успех и желаят да участват в тях. Но „Оскар“ът решително ми помогна в чужбина. Всеки един от чуждестранните актьори, които поканих, беше готов не само да ми изпрати своя роля на видеокасета, но и да дойде в Прага, за да участва в кастинг. Затова съм благодарен на този „Оскар“, тъй като ми помогна филмът да бъде чул. Това е нещо като заклинание. Иначе би било много трудно британска звезда да дойде и да направи кастинг за режисьор от централно-европейска страна.

– Какво може да възвърне предишната слава на чешкото кино?

– Мисля, че то трябва да се стреми да остане чешко, т.е. да не се опитва да копира чуждите образци, а да търси онова, което наричаме нашето семейно „родно сребро“.

МЕЖДУ РАЦИОНАЛНО-СЕТИВНОТО ПОЗНАНИЕ И МЕТАФИЗИЧЕСКОТО ПРОЗРЕНИЕ

МРЕЖАТА

Общото между Дейвид Кроненберг и Патрик Макграт е, че са светли хора с тъмно въображение. В „Спайдър“ (2002) те постепенно оплитат зрителя в паяжината на болезнени съновидения и двусмислена символика. Тъжен и мъчителен филм, в който прословутата британска меланхолия се поражда от капаните на видимия свят пред душата в нейното опасно пътуване.

Този път „кошмарът а ла Кроненберг“ е поднесен стилно и съгържано, без истеричен ужас, визуална ексцентрика или шокиращи драматургични похвати. Без излишна жестокост. Дори лудостта и убийството са обгърнати почти до края в мистиката на неясния спомен и болестната халюцинация. Може би това се дължи на факта, че филмът е екранизация по книгата на Патрик Макграт, чийто специалитет са готическите трилъри – жанр с утвърдена и изискана литературна традиция. Самият сценарист не отрича влиянието на Едгар Алън По, но очевидно не споделя неговото чувство за обреченост и безизходица. В противен случай историята би била ужасно скучна и фрустрираща. Филм за един мъж (Рейф Файнс) в една стая, изгубен в самотни спомени за неща, които никога не са се случвали. За неестествената и на пръв поглед безобидна детска ревност на този човек към майка му (в ролята Миранда Ричардсън). Тя е Светицата, Създателката, която изтъква нишката на живота от собствената си плът и привързва сина към себе си и шарената мрежа на света. Тя е и Ивон – Грешницата, Дяволът в женски образ – порочен, съблазняващ и разрушаващ. Този „готически дуализъм“ добива при Кроненберг и Макграт трансцендентални измерения в конвулсивния стремеж на Спайдър към духовно успокоение и извънземие. За жалост, трансценденталният патос на моменти изневерява на авторите и историята заплашва да се превърне в хроника на една обикновена лудост. А може би те съзнателно ни въвеждат в неспокойно раздвоение между рационално-сетивното познание и метафизическото прозрение? Какво му остава на зрителя, впримчен в обсесята на Глобалната мрежа, освен да се включи в играта. Просто пъзел...

Мариана Лазарова

Иво Филипов разговаря със сценариста Патрик Макграт

– **Какво ви вдъхнови да напишете „Spider“?**

– Беше много бабен процес. Трябваше да разбера историята, която все още беше във въображението ми. И най-вече как тя да бъде разказана от главния герой, който е душевно болен.

Когато реших, че историята ще се разказва от душевно болен, фиксирах рамките на проблема. Спайдър разказва история, на която трудно може да се повярва. Читателят трябва да бъде насилан да се превърне едва ли не в

психиатър, за да разбере езика и последователността, която моят герой следва.

Това беше предизвикателството в написването на „Spider“ – да следваш нишката на една объркана мисъл, да накараш читателя да декодира разказаното, за да стигне до истината или поне до идеята за тази истина.

– **Каква е разликата между филмовия и литературния „Spider“?**

– Много добър въпрос. Написах „Spider“, който води запущени

за чувствата, възприятията, усещанията, спомените си в роман. Това беше герой, който вербално говореше за себе си. Ние можехме „да видим“ мислите му под формата на роман.

„Spider“ на Дейвид Кроненберг е ням, неизразим, непоследователен, той не може да състави дори едно изречение. Филмовият „Spider“ няма вербалната способност, която моят „Spider“ има. Но това не беше необходимо, защото киното и литературата са различни медиуми. Аз трябва

ше да го накарам да говори, за да изрази своята същност. Кроненбърг използва актьора, мизансцена, позицията на камерата, за да покаже мъченията в ада на съзнанието му. Аз имах само думите. Ето това е главната разлика между романа и филма.

– Виждате ли героя на Рейф Файнс като архетип на творческата личност?

– Това е много интересно виждане! За мен проблемът беше да напиша историята на човек, който е луд. Да гледам през неговите очи, да мисля като него. Кроненбърг го „видя“ като архетип на творческата личност, а не като душевно болен човек. Някой, който се опитва да въведе ред в хаоса на живота, чувствата и мислите си. Човек, който създава някакъв образ.

Кроненбърг не беше заинтересован от лудостта като такава. Неговата интерпретация беше гори по-либерална в твърдението си, че всяко човешко същество се опитва да въведе ред в хаоса и съществуването си. Дейвид се опита да придаде на историята един по-обширен поглед и общочовешка характеристика.

– Беше ли лесно да се работи с Дейвид Кроненбърг?

– Всъщност беше забавление. Той е спокоен, топъл, безусловен самоуверен и разбран човек. Неговият екип е едновременно спокоен и забавен, но и много силно концентриран върху това, което

върши. Хората, с които Кроненбърг работи, са направили много филми с него. С дългогодишната им съвместна работа те са си изработили една стройна система на общуване от гледна точка на това как трябва да бъде направен филмът: осветление, костюми, операторска работа и т.н. Така че от артистичната страна на работата ни всичко беше едно чисто удоволствие.

От продуцентска гледна точка нещата стояха съвсем различно. Това беше една тъмна и ужасяваща история.

– Е ли „Spider“ синтез между абсурдизма на Кафка и реализма на Дикенс?

– Никога не съм разглеждал романа в такъв аспект.

Би могло да се каже, че у „Spider“ има този дискомфорт, който причинява самотата и онова чувство на алиенация, присъщо на героите на Кафка. Той е абсолютно сам и объркан. Но ако го поставим в най-бедната част на Лондон – в Ийст Енд, където се разиграват голяма част от сюжетите на Дикенс и където е израсъл Спайдър, би трябвало да отбележа, че да, това е територията на Чарлз Дикенс. Другото, което ще отбележа, е това, че позоваването на Кафка е по-силно от това на Дикенс. По-скоро връзката трябва да се търси някъде между Франц Кафка и Самюъл Бекет.

– Какво е взимопрониква-

нето между Вашия творчески стил и този на Дейвид Кроненбърг в екранизацията на „Spider“?

– Авторският стил се променя в зависимост от историята, която искаш да разкажеш, и от съдържанието ѝ. Сценарият, който написах за Кроненбърг, беше много минимален. Спайдър всъщност е персонаж, който няма личност. Той е обременен от огромна вина. С правенето на филма сценарият ставаше все по-кратък и по-кратък. Когато Кроненбърг ме молеше да съкращавам, аз се шегувах, че ще останат едва пет страници, а той ми отвърна: „Не се тревожи, ще снимам бавно“. Така и стана. Това е един бавен филм. През по-голямата част Дейвид изгражда атмосферата на времето и настроението ѝ. Това беше изцяло негово стилистично решение и няма нищо общо с моя роман. Както самият той отбелязва, историята се движи в синхрон с метаболизма на Спайдър.

Ние си имахме работа с герой, който подхожда със страх и колебание към света. Това се отрази върху стила на филма, върху начина, по който времето се влачи.

– Ще ми разкажете ли нещо повече за третия филм на Дейвид Маккензи, който е екранизация по Ваш роман?

Написах една книга („The Asylum“ – И. Ф.), моят приятел драматургът Патрик Марбър я адаптира за екран, а Дейвид Маккензи ще я филмира. Аз по-скоро оставам встрани от този проект, но преди това обсъдих с тях двамата сериозно моите идеи за сюжета и героите.

Напълно се доверявам на Дейвид Маккензи за останалото, защото се запознах с начина, по който той работи и, повярвайте ми, той е един сериозен млад режисьор и ще направи добър филм.

Преди това с този проект се занимаваше Стивън Кинг, но „Парамаунт“ не одобриха неговата адаптация. В Америка могат да си позволят да харчат огромни суми в това отношение.



ПАТУ

Любомир Канов

Влади Киров

Сценарият е спечелил субсидия в конкурс на БНТ през октомври 2002 г.

Епизод №1

Купонът

Задимена, полутъмна мансарда. От старо радио „Телефункен“ звучи песента „Виолетова нощ в Уага-дугу“. Силуети на младежи се полюляват в ритъма на блуса. Върху радиоапарата се е покатерил висок, слаб млад мъж, облечен на голо със странно ръждиво сако и нелепа вратовръзка - ще го наричаме Екстремиста. Той държи екзалтирана реч. Никой от присъстващите на купона не му обръща внимание.

Екстремиста

КОГАТО ЛЮБОВТА ОСЕНИ ДВАМА МЛАДИ, ТОВА Е ЩАСТИЕ!

Мрачния човек - така за удобство ще наричаме неговия приятел, е прегърнал пухкаво, сексапилно момиче - това е Леокардия.

Леокардия

ЩЕ СЕ РАДВАМ, КОГАТО МИ ДОЙДЕШ НА ГОСТИ...

Екстремиста продължава да крещи от стария „Телефункен“

Екстремиста

НО АКО ТОВА СЕ СЛУЧИ НАПРОЛЕТ, КОГАТО ОКОТО НА ПТИЦАТА СКЛЮЧВА ПРАВ ЪГЪЛ С ТРАНСПОРТИРА НА ВРЕМЕТО, ТО ТОВА ВЕЧЕ Е БОЖИ ЗНАК!

Опияненият Екстремист слиза от радиоапарата, запътва се към балкона толкова решително, че Мрачния човек се разтревожава, последва го. На балкона гледката не е обнадеждаваща. Екстремиста се е покачил на перилата. Кани се да скочи в призматичното пространство между кооперациите. Навън вали дъжд и върбите разпускат своите реси. Мрачния човек решително хваща Екстремиста през кръста.

Мрачния човек

НАКЪДЕ СИ СЕ ЗАПЪТИЛ, ПРИЯТЕЛЮ?

Екстремиста

КЪМ ОТВЪДНОТО.

Мрачния човек

ОТВЪД МОСТА? ЩЕ ГО ПРЕМИНЕМ ДВАМАТА.

Екстремиста

ПАТУ!

Екстремиста се удря с разперена длан по сакото и веднага след това разтворената му длан среща дланта на неговия приятел - явно това е техен заговорнически знак.

Епизод №2

Песента

Мрачния човек блуждае около паметника на Патриарх Евтимий. Облечен е в дънки Super Rifle, тениска, китайски кецове. Оставил е до себе си стар мукавен куфар. Харпунът, който държи в ръката си, изглежда в повече. Гледа към часовника си. Оглежда се и вижда втурналия се към него Екстремист, който още в движение виновно вдига рамене.

Екстремиста

ЗАКЪСНЯХ!

Без да спре и за миг своя устрем, Екстремиста увелича Мрачния човек в порива си за движение и в ритъма на звучащата вече песен.

Текст на песента

Светът опасност е, загадка
И пълен е навсякъде с жени
При мен е цялото начало
И млечният ми зъб най-сетне се смени.

Вятър вее, аз пътувам
Едно море е винаги пред мен
Трогателно е и си мисля
Болката е точният рефрен.

До мен е верният приятел
С харпун от марката Нептун
С него ще понижем и галоша
В нощта без много, много шум.

Вятър вее, аз пътувам
Едно море е винаги пред мен
Трогателно е и си мисля
Болката е точният рефрен.

Докато трае песента, динамично сменящи се кадри ще проследят преминаването на двамата приятели през големия град и застанането им край пътя. Приятелите махат с ръка, автомобилите не спират - стопът нещо не върви. В този епизод ще минат и началните надписи на филма.

Епизод №3
Началото

Мрачния човек

ВЕЧЕ СЪМ СИГУРЕН!

Екстремиста

КАКВО?

Мрачния човек

ПО -ДОБРЕ ЩЕ Е, АКО СКРИЯ ХАРПУНА!

Мрачния човек пъха харпуна под покрит с прах крайпътен храст. Той отлично се вписва в безрадостния заводски пейзаж, сред който са се озовали двамата приятели в началото на своето пътуване. Повечето автомобили са зилове, които отиват до близкия завод, но дори и те не спират. Възрастната жена, която продава круши от другата страна на шосето, е единственото живо същество, проявяващо любопитство към двамата приятели.

Екстремиста

ТАКА Е! ТЕЗИ, ДЕТО НЕ СПИРАТ, ВИНАГИ СИ ПРЕДСТАВЯТ, ЧЕ НЯКОЙ ГИ НАПАДА!

Ненадейно до двамата приятели спира цистерна. Екстремиста се втурва към шофьорската кабина и цистерната го скрива от погледа на Мрачния човек. След малко автомобилът потегля и Екстремиста виновно повдига рамене, докато пресича обратно шосето, а бабата прибира в домашнотъкана кърпа някакви пари. По шосето

остават единствено мазни, черни капки нафта. Екстремиста топва пръст в нафтената локва и прави кръст на челото си.

Мрачния човек

МИСЛИШ ЛИ, ЧЕ ТАКА ЩЕ НИ КАЧВАТ ПОВЕЧЕ?!
ВПРОЧЕМ, ЗАЩО НЕ СИ СВАЛИШ САКОТО?

Екстремиста

ТО Е МИСЛОВНА ГРЕШКА!

И двамата изглеждат смазани от жажда, но въпреки това тръгват напред.

Епизод № 4. Червената Лада

Лятната мараня размива самотните очертания на двамата пътешественици, които вървят по банкета на шосето. Покрай тях преминава червена „Лада“, която намалява скорост. Две момичета оглеждат приятелите, засмиват се и демонстративно форсират двигателя преди да изчезнат в маранята.

Екстремиста

КАКВО ИСКАШ? ЖЕНИ!

Мрачния човек

ОТ ЖЕНА И ОТ БОКСЬОР ОЧАКВАЙ САМО УДАР! ТИ ПОНЕ ЗНАЕШ.

Мрачния човек сяда на банкета и отупва своите дънки. Екстремиста дори не успява да приседне, когато в маранята на шосето отново се появява червената „Лада“. Дватама приятели се споглеждат в недоумение, невярващи на очите си. Момичето от дясната страна елегантно ги поканва и двамата приятели трескаво грабват багажа си и развълнувани се пхат в автомобила.

Епизод №5 Момичетата

Екстремиста.

НИЕ СМЕ ПЪТЕШЕСТВЕНИЦИ. МОЯТ ПРИЯТЕЛ Е УБИЕЦ НА РИБИ. АЗ СЪМ СПЕЦИАЛИСТ ПО ИДЕАЛИСТИЧЕСКИ НЕМСКИ СИНТАКСИС.

Мрачния човек се усмихва и за част от секундата суровостта му изчезва.

Екстремиста.

НАШАТА КРАЙНА ЦЕЛ Е ЕДИН МОСТ.

Мрачния човек

ФАКТИЧЕСКИ Е ТАКА!

Първо момиче

ТЯ МЕ УБЕДИ... КАЗА, ЧЕ ПОЗНАВАЛА МЪЖЕТЕ ОТ ПРЪВ ПОГЛЕД...

Второ момиче

Е, КАТО ВИ ВИДЯХМЕ В САКО НА ПАТУ... ВСЕ ПАК, ИЗИСКАНИ ХОРА...

Екстремиста се оживява от тази забележка.

Мрачния човек

ВИЖ ТИ, КАК КОНФЕКЦИЯ ОТ ЦУМ ПРАВИ ЧОВЕКА!

Първо момиче

АБЕ, ЗНАЕМ НИЕ КАКВО ПРОДАВАТ В ЦУМ!

Момичето, което шофира, обръща своите прекрасни гърди към двамата приятели и нежно докосва с пръст

острието на харпуна, който Мрачния човек здраво стиска между краката си и скромно се намесва в разговора, докато другото момиче сменя касетката в радиокасетофона.

Мрачния човек

ПЪТУВАМЕ КЪМ МОРЕТО!

Като че ли момичетата са се наговорили, защото неочаквано събличан своите блузки и остават голи до кръста. Наблюдават своите спътници в огледалото. Екстремиста ентусиазирано започва да пее строфа от песента.

Екстремиста

Светът опасност е, загадка
И пълно е навсякъде с жени...

Второто момиче

НИЕ ПЪК ТЪРСИМ ДОКТОР ПАПАЗЯН! КАЗАХА НИ, ЧЕ Е ГОЛЯМ ГИНЕКОЛОГ.

Мрачния човек

РАЗБИРАМ... УТОЧНЯВАНЕ НА ДИАГНОЗА.

Мрачния човек поглажда замислено острието на харпуна. После вдига харпуна и отдава чест. Екстремиста тръпне от желание да се включи в разговора и посочва своя приятел.

Екстремиста

АКО НАИСТИНА СТАВА ДУМА ЗА ДОКТОР ПАПАЗЯН, ТО ТОЙ Е ПРЕД ВАС, ВСЪЩНОСТ ЗАД ВАС.

Второто момиче

НИМА СТЕ ВИЕ? ГИНЕКОЛОГЪТ ПАПАЗЯН?!

Екстремиста

В ПОВЕЧЕТО СЛУЧАИ АБСОЛЮТЕН ПАПАЗЯН.

Мрачния човек въздъхва и скромно признава.

Мрачния човек

Е, НЕ СЪВСЕМ! ПОНЯКОГА СЪМ ПАПАЗЯН... ПОНЯКОГА НЕ СЪМ...

Момичето произнася думите с болка, докато приятелката ѝ кокетно докосва острието на харпуна с пръстче.

Първото момиче

МЪЖЪТ МИ НЕ ИСКА ДЕЦА... ДАДЕ МИ КОЛАТА, ЗА ДА ТЪРСИМ ДОКТОР ПАПАЗЯН!

Екстремиста клати тъжно глава.

Мрачния човек

ДА ОТНЕМАШ ЧОВЕШКИ ЖИВОТ... И ПАПАТА НЕ ОДОБРЯВА АБОРТИТЕ!

Екстремиста поглежда към своя приятел.

Екстремиста

ДА СИ ПАПАЗЯН Е ОТГОВОРНОСТ! СЕПТИЧНОСТТА Е ГОЛЯМА!

Момичетата се смълчават. Изглеждат разочаровани. Не желаят повече да разговарят.

Епизод № 6

Циганчетата

Колата спира в покрайнините на село. Двамата приятели слизат. Въздухът, асфалтът, малките незрели ябълки, които растат край пътя са, нажежени до бяло. Потта се стича по краката им и образува тъмни петна

по кецовете. Проследяват с поглед бързо отдалечаващата се червена „Лада“ в безрадостния пейзаж на недовършени строежи, цигански коптори, строителни машини, бетонобъркачки.

Мрачния човек

НЕ БИВА ДА СЕ ПОЖЕЛАВА ЖЕНАТА, МАГАРЕТО, РОБА, ВОЛА, НИТО НЕЩО ДРУГО НА БЛИЖНИЯ!

Екстремиста не обръща внимание на пророческите думи на своя приятел и като оглежда пустия път, отбелязва.

Екстремиста

Е, ВСЕ ПАК ТРЪГНА!

От малките цикламени къщи на циганите в края на селото започват да излизат циганчета като черни блестящи насекоми, умножават се все повече и повече, образуват колонии и бавно се насочват към тях в маралята. Екстремиста наблюдава отсрещните планини и не вижда мълчаливите колонии от циганчета.

Мрачния човек

ПОГЛЕДНИ!

Мрачния човек се покатерва на едната от бетонобъркачките.
Екстремиста веднага се мята на другата и тревожно отбелязва.

Екстремиста

РИМ УПРАВЛЯВА СВЕТА, РОМИТЕ - НЕГО.

Мрачния човек успокоява приятеля си, който е видимо ужасен.

Мрачния човек

ТОВА СА РОМЕИ! БОЙНИЯТ РЕД НА РИМЛЯНИТЕ Е КОСТЕНУРКА!

Екстремиста

РОМЕИ? ДА БЪДАТ С НАС БОГОВЕТЕ!

Колоните от циганчета застрашително приближават, вече са пресекли и пресъхналото дере, което отделя циганската махала от пътя. Мрачния човек мърмори.

Мрачния човек

ALEA IACTA EST!

Екстремиста

ДА, ПРИЯТЕЛЮ! ЖРЕБИЯТ Е ХВЪРЛЕН!

Предводителят на циганчетата е къдраво момче с картонена позлатена ризница, облечена на голо и носи в ръката си свит на руло папирус. Високият и мрачен човек взима харпуна за бой, а Екстремиста вдига пътната си чанта, сякаш е боздуган. Не е необходимо, защото циганчетата изглеждат дружелюбни, заобикалят ги и падат мълчаливо на колена пред тях. Малкият им предводител предава свитъка, сякаш извършва някакво заклинание. Екстремиста взима папируса и чете.

Екстремиста

С ТОЗИ ХРИСУВУЛ, МОЖЕ БИ ТРЯБВА ДА СЕ КАЖЕ ДОГОВОР... ПИКТОГРАМИТЕ СА НЕЯСНИ. ТА С ТАЗИ ГРАМОТА СЕ ДАВА ВЕЩНО ПРАВО НАД ЦЯЛАТА ТЕРИТОРИЯ НА ЦИГАНСКАТА МАХАЛА, НАД ТРИСТА МЕТРА ОТ ШОСЕТО И НАД ЕКАРИСАЖА В ДРУГИЯ КРАЙ НА СЕЛОТО. ТОВА Е!

Докато Екстремиста чете хрисувула, по шосето се задава старадебела циганка, яхнала кон, чийто ръждив цвят наподобява самото на Екстремиста. Стигнала до тях, дебелата циганка просто пада от коня. Изправя

се, изтупва се и дърпа хрисувула от ръцете на филолога. Започва да се кара на циганчетата и да ги гони. Те се разбягват. Ред внася човекът, който излиза от един стар пикап. В каросерията лежи огромно прасе със синкав печат „Кастрирано“.

Ветеринарят

КАКВО СТАВА ТУК? КАКВО ИМА? АЗ СЪМ КМЕТЪТ!

Двамата приятели вдигат рамене. И те не знаят. Циганчетата са се отдалечили на разстояние. Все пак това е властта. Той се обръща към дебелата циганка, взима свитъка от нея и го накъсва на парчета. Циганката яхва с достойнство своя кон и потегля в галоп.

Ветеринарят

ТОЗИ ДОКУМЕНТ Е НЕВАЛИДЕН. КОЛКО ПЪТИ ЩЕ ВИ КАЗВАМ!

Епизод №7

Ветеринарят

Човекът, който пътува в стария пикап, гледа съсредоточено напред и започва да говори. Исква му се да направи впечатление на двамата приятели. До него е седнал Мрачния човек, а на задната седалка е Екстремиста.

Ветеринарят

ИГРАЯТ СИ С ХОРАТА ПО ПЪТЯ! ПРЕДИШНИЯТ КМЕТ ИМ БЕ РАЗРЕШИЛ ДА ГЛЕДАТ ЗАЙЦИ. ВСИЧКО ИЗЯДОХА. НИЩО НЕ ОСТАНА. ПРОПУСНАХ ДА ВИ СЕ ПРЕДСТАВЯ. ПАПАЗЯН. ДОКТОР ПАПАЗЯН!

Двамата приятели са обзети от ужас. Екстремиста дори извиква.

Екстремиста

ГИНЕКОЛОГЪТ ПАПАЗЯН?

Ветеринарят

НЕ! ВЕТЕРИНАРЯТ ПАПАЗЯН. АЗ СЪМ КОНЕВЪД!

Екстремиста

СЛАВА БОГУ!

Мрачният човек не участва в разговора. Той наблюдава през прозореца на пикапа табун от мършави коне, които са вързани за предните си крака и подскочат, за да се придвижат напред и да пасат. Екстремиста проследява погледа на Мрачния човек.

Екстремиста

ВИДЯХМЕ МНОГО КУЧЕТА ПО ПЪТЯ СИ. СПОРЕД СТАРИЯ КАРЛ ЛИНЕЙ КУЧЕТО И КОНЯТ СА БРЪНКИ ОТ ЕДНА ЕВОЛЮЦИОННА ВЕРИГА. СЛЕДОВАТЕЛНО, СЪЩЕСТВУВАТ И КОНЕ!

Мрачния човек се усмихва на доказателствата на приятеля си и добавя своята версия

Мрачния човек

СПОРЕД МЕН ЛЯЯТ НА КУЧЕТАТА Е ВИДОИЗМЕНЕНА КАШЛИЦА, А ЦВИЛЕНЕТО НА КОНЕТЕ НАПОМНЯ САРДОНИЧЕСКИ СМЯХ. СЛЕДОВАТЕЛНО ИМА КОНЕ!

Ветеринарят се чувства малко объркан от доказателствата на двамата приятели. Левият прозорец на колата е спуснат и Екстремиста вдига яката на своето сако Пату. Това озадачава ветеринарния лекар, защото горещината е твърде голяма.

Ветеринарят

НЕ КАЗВАМ, ЧЕ ИЗОБЩО НЯМА КОНЕ, НО ИМА КОНЕ И ДЪРЖА ДА ОТБЕЛЕЖА, ЧЕ ЛОШИЯТ КОН ЛЕСНО ХВЪРЛЯ ЖОКЕЯ, А И ПО-ТРУДНО СЕ ОБУЧАВА!

От табуна се отделя един кон и яростно се насочва към и без друго бавно движещия се пикап. Настига колата и застава пред нея. Ветеринарят спира, свири с клаксона, но конят не помръдва.

Мрачния човек

ТВЪРДЕНИЯТА ЗА КАШЛИЦАТА И СМЕХА ОТТЕГЛЯМ НЕЗАБАВНО.

Екстремиста

КАКВО СТАВА, ГОСПОДИН ВЕТЕРИНАР?

Ветеринарят

НЯМА ДА СЕ МАХНЕ ОТ ПЪТЯ, ДОКАТО Вие СТЕ В КОЛАТА. ПОЗНАВАМ ГО!

Приятелите веднага слизат от пикапа. Конят бавно се насочва към своя табун с кобили. Ветеринарят гледа след отдалечаващите се приятели с неприязън. Кастрираното прасе ги изпровожда с квичене.

Епизод № 8.

Жегата

Двамата приятели лежат по корем върху една крайпътна купчина пясък и наблюдават преминаващите автомобили. Екстремиста става, забива харпуна в земята и намята върху него своето сако, така че конструкцията напомня на плашило. Екстремиста вдига ръка срещу някаква преминаваща кола, но това повече прилича на поздрав към света, отколкото на покана или предложение към шофьора да спре. Мрачния човек обобщава тяхното положение на пътешественици.

Мрачния човек

ЖАДЕН СЪМ КАТО ТУАРЕГ В ПЯСЪЦИТЕ!

Екстремиста

ТЕ НИКОГА НЕ ПИЯТ ВОДА.

Автомобилите все така преминават покрай тях. Чувствайки се виновни без определена причина, те дори крият главите си, щом чуят шум от автомобилен двигател. Оставят харпунът и сакото Пату като свои представители пред заобикалящия ги свят.

Мрачния човек

ДАЙ ЕДНА МЪТЕНИЦА!

Екстремиста

С ДЖОДЖЪН ИЛИ С КОПЪР?

Екстремиста се надига, нахъсва малко трева и я хвърля пред приятеля си.

Екстремиста

ЕТО ТИ ТРОСКОТ!

Мрачния човек

И ТОЙ ЩЕ СВЪРШИ РАБОТА!

Екстремиста

ПРИЯТЕЛЮ, ИСКАМ ДА ТИ РАЗКАЖА ОНАЗИ ИСТОРИЯ!

Мрачния човек

ЗНАМ Я, НО ЩОМ НАСТОЯВАШ, КАЖИ!

Екстремиста

ОБИЧАХ Я!

Мрачния човек

ЗАТОВА ЛИ ИЗЯДЕ ПИСМАТА?

Екстремиста

НАКЪСАХ ГИ!

Зазвучава музика, която ще продължи и в следващия епизод.

Епизод № 9 Споменът на Екстремиста

Екстремиста е облечен на голо със самото Пату и на врата си носи вратовръзка. Наблюдава през прозореца едно момиче, което пресича улицата и се качва в автомобил. Екстремиста е тъжен. Отива в банята, сяда по турски на пода и изважда от джоба на самото си връзка с писма. Опитва се да изяде едно писмо, но не е вкусно. После запалва цялата връзка с писма и наблюдава пламъците на огъня.

Текст на песента

Тършувал котаракът е в дома
Кафето е студено, ризите на пода
И той, един бездомен рицар
Излиза на балкона
Нахлупил кофа за вода.

Епизод № 10 Детелината

Екстремиста

ЗАПАЗИХ ЕДНА ДЕТЕЛИНА. НЕ Е ЛИ БАНАЛНО?

Мрачния човек

АКО БЕШЕ ЧЕТИРИЛИСТНА, ЩЕШЕ ДА Е БАНАЛНО.

Увлечени в разговора, те не чуват как един камион, натоварен с арматурно желязо, спира. Шофьорът излиза от кабината на камиона и се скрива зад една топола, за да се изпикае. Поглежда небрежно към купчината пясък и среща очите на двамата пътешественици, които са се надигнали, опрени на лакът. Оглежда ги известно време в сумрака на привечерта, одобрява и се връща обратно в кабината. Камионът бавно потегля. Двамата приятели много пъргаво се мятат отзад на каросерията, като първо хвърлят вътре багажа и харпуна. Правят го в движение.

Епизод № 11 Бурята

Вятърът на настъпващата вечер ги освежава, роши косите им. Те напомнят на буревестници. Започват да пеят „Ода на радостта“, но скоро разбират, че не знаят много от текста на поемата на Фридрих Шилер. Подхващат песента на Kings Sunny afternoo, но отново се сблъскват със същия проблем. По някаква небесна причина идва и бурята със силен дъжд от север, който измива кръстчето от нафта от челото на Екстремиста. Арматурното желязо привлича мълниите, нагрява се, топи се, започва да тече между краката им и пада долу на асфалта, като оставя блестящи локвички след камиона. Вдъхновени от гледката, те отново се връщат към „Ода на радостта“, а мълниите озаряват техните добри лица.

Екстремиста

ПРИЯТЕЛЮ, НЕ ЗНАМ ПОВЕЧЕ ПЕСНИ!

Мрачния човек

И АЗ НЕ ЗНАМ, НО КАКВО ОТ ТОВА. ЦЕЛИТЕ СМЕ В РЪЖДА, ОБАЧЕ!

Екстремиста

ТАКА Е! ЗАД ГЪРБА НИ ОСТАНА ИЗМИНАТ ПЪТ.

Мрачния човек

НАЙ -ЛОШОТО Е, ЧЕ СЕ СЪСИПА ТВОЯТ КОСТЮМ.

Екстремиста

ГОЛЯМА РАБОТА! ЕДИН ДЕН ЩЕ СИ КУПА ДРУГ!

Мрачния човек

НЕРЪЖДАЕМ МОДЕЛ НА КОСТЮМА ПАТУ.

Екстремиста

ЖЕЛЕЗОБЕТОНИРАН!

Камионът спира пред железопътен прелез. Двамата мокри приятели скачат веднага от каросерията и без да се сбогуват с шофьора, продължават напред по железопътната линия.

Епизод №12.

Блатото

Дори дъждът и бурята не са прогонили непоносимата горещина. Заедно с вечерта в тях нахлува все по-голяма безнадеждност. Преминаващите автомобили са все по-малко. Мрачния човек става все по-затворен, а Екстремиста започва да гримасничи срещу автомобилите. После той се отдалечава на 60 крачки и с ръце показва на своя приятел, че иска да пробяга това разстояние. Моли го да отмери времето. Резултатът никак не е добър, Екстремиста изпада в отчаяние. Виждайки неговата мъка, Мрачния човек се опитва да ободри приятеля си.

Мрачния човек

НЯМА ЗА КЪДЕ ДА БЪРЗАМЕ... ЗАД НАС Е МАЛКО БЛАТО.

След тези думи той се отправя към зеленикавата вода, сваля своята тениска, навива крачолите на дънките и се заема с пране. В блатото се показва отворът на наполовина потопена бетонобъркачка. Той я поглежда, докато старателно трие тениската от ръждата. Екстремиста наблюдава своя приятел.

Екстремиста

ТРЯБВА ДА ТИ ПРИЗНАЯ, ЧЕ НИКАК НЕ СЪМ.

Екстремиста се насочва към нискостеблените тръстики край блатото. От там с кръсък се вдига ято пълпъдци и кръжи над блатото. Екстремиста взима няколко яйца. Връща се обратно на шосето и счупва яйцата направо върху нагорещения асфалт. Получава се истински омлет като в тиган.

Екстремиста

ЕТО, ТОВА Е ВСИЧКО!

Мрачния човек разбърква с острието на харпуна пълпъдчите яйца по асфалта, поглежда към наполовина потопената в блатото бетонобъркачка. Гледката е много странна.

Мрачния човек

ВИНАГИ СЪМИМАЛ ЧУВСТВОТО, ЧЕ МЕ ПРЕСЛЕДВАТ. НАКРАЯ РАЗБРАХ, ЧЕ НАИСТИНА МЕ ПРЕСЛЕДВАТ. ОГРАДИХА ЕДИН ЧЕТИРИЪГЪЛНИК СЪС ЗДРАВ ШНУР И МИ КАЗАХА ДА НЕ МЪРДАМ ОТ ТАМ.

Екстремиста

ПРЕДПОЧИТАШ ЛИ БЪРКАНИ, ТАКА ЛИ?

Екстремиста сяда направо на асфалта и продължава. Потапя пръста си в омлета.

Екстремиста

СТРУВА МИ СЕ, ЧЕ НИКОГА НЯМА ДА СЕ ИЗМЪКНЕМ ОТ ТОВА ЗЛАЧНО МЯСТО. ТРЯБВАШЕ ДА ИЗПОЛЗВАМЕ ВЛАК.

Мрачния човек

ПОТЪРПИ ОЩЕ МАЛКО!

Екстремиста

НЯМА ДА УСПЕЕМ ДА СТИГНЕМ!

Мрачния човек се засмива иронично.

Мрачния човек

КЪДЕ?

Екстремиста
ОТВЪД, РАЗБИРА СЕ!

Епизод № 13.
Автогарата

Нощем автогарата е едно мръсно място, което мъждукащите електрически лампи правят да изглежда още по-мръсно. Няма автобуси, но за сметка на това има бездомни кучета. Виждат едно такси със запалени фарове, което се кани да тръгва.

Мрачния човек поглежда към своя приятел.

Мрачния човек
СРАМ ТОМУВА, КОЙТО ПЛАЩА, ЗА ДА ПЪТУВА!

Екстремиста
ТАКЪВ БИХ ВЪРЗАЛ С ВЪЖЕ ЗА АВТОБУС И БИХ ГО КАРАЛ ДА ТИЧА СЛЕД НЕГО, ДОКАТО ИЗДЪХНЕ!

Приятелите се споглеждат и се затичват към таксито.

Епизод № 14
Паметника на богинята Диана

Таксито спира в центъра на града до градската баня. Няколко момчета пият вода от фонтана и пръскат паметника на Диана на едно определено място. Шофьорът изскача от колата и бързо изхвърля багажа на двамата приятели. Като че ли Екстремиста натиска някакъв невидим педал, защото неочаквано зазвучава „Нощна стража в Мадрид“ на Бокерини.

Екстремиста
КЪДЕ, ПО ДЯВОЛИТЕ, Е НОЩНАТА СТРАЖА?
Мрачния човек
ПРИЯТЕЛЮ, ТОВА НЕ Е МАДРИД!

Приятелите нарамват багажа си и продължават пътя си.

15. Епизод
Дядото

Двамата приятели влизат в тъмен коридор. От дъното на коридора се процежда светлина. Влизат в малка стаята, пълна с нанизи люти чушки. По стените са окачени медали, реликви - волски хамут, паламарка, копраля. Може да се види дори и байонет в кания. На една полица са наредени кухи тикви, със залепени по тях надписи с една забравена вече ортография, синка, арабска гума. В един от ъглите на стаята се вижда голяма купчина букови жельди. Всичко това придава величественост и абсурдност на обстановката. Върху простата чамова маса лежи стар меден дивит, а до него - дълги старателно нарязани хартии. Изписани са с едър и красив учителски почерк. Не трябва да се изпускат и гаванките със стрито в тях вещество, което трудно може да се определи. На ретуширана снимка в кръгла рамка може да се види как е изглеждал дядото като млад заедно със своята жена, тоест бабата на Екстремиста. В ъгъла на стаята изправен, дядото, опасан с връзки лук като патрондаши, пъха в огромен полски миксер люти чушки и изписаните хартии. После го пуска. Вижда дошлите приятели и спира работата си.

Дядото
ТАКА СЕ ПИШЕ ИСТОРИЯТА, ЮНАЦИ! ЛЮТИВО! СЕДНЕТЕ!

Дядото изважда от един долап три гаванки с кисело мляко и три дървени лъжици и ги поставя на масата. Произнася нещо като вечерна молитва и започва да яде. Мрачния човек е много впечатлен.

Дядото

ХАПНЕТЕ СИ ОТ КИСЕЛОТО МЛЯКО!

След като привършва с яденето, Дядото отново се заема с писането на историята.

Епизод №16

Сеитбата

В тишината на провинциалното утро прокълтват гърмежи. Екстремиста и Мрачния човек скачат от креватите, изтичват на балкона и поглеждат към задния двор на кооперацията, откъдето са долетяли гърмежите. В средата на разкопана леха са забити няколко кола с кухи свински тикви на върха. Дядото стреля по тях с пушка. Тиквите се пръскат и семената се разпиляват.

Екстремиста

СЕЕ!

Дядото спира, поглежда нагоре и се провиква.

Дядото

СЛЕДВАЙТЕ СВОЯ ПЪТ, МОМЧЕТА И СЕ ПАЗЕТЕ ОТ НЕЧЕСТИВИЯ!

Мрачния човек се чувства неудобно от патетичността на този възрастен човек. Екстремиста отбелязва с тъга в гласа.

Екстремиста

Е, ПРЕДАДЕ НИ ЗАВЕТИТЕ СИ! КОГА ЛИ ЩЕ ГО ВИДЯ ОТНОВО...

Мрачния човек

СЯЛ ЛИ СИ НЯКОГА?

Екстремиста

ОТКЪДЕ НАКЪДЕ!

Неговият дядо продължава със сеитбата. Гърмежите отзвучават над събуждащия се провинциален град.

Епизод №17

Бягството

Крайпътна овощна градина. Чуват се гърмежи. Екстремиста и Мрачния човек берат плодове и стреснати от стрелбата, надничат между дърветата. Няколко селски пъдари, покачени върху каруца, теглена от кон, яростно крещат и заплашително се насочват към двамата приятели. Каруцата все повече и повече ги доближава като непрекъснато криви.

Пъдар

ПАТО! ДРЪЖ ПАТО БЕ!

Ужасени, двамата приятели побягват по шосето. Изглежда, че развързката предстои. Приятелите се хвърлят в канавката и се приготвят за защита. Екстремиста изглежда по-уплашен.

Екстремиста

ЩЕ МИ ВЗЕМАТ САКОТО ДА ПЛАШАТ ВРАБЦИТЕ С НЕГО!

Мрачния човек

ЗАЛЕГНИ!

Изравнили се с тях, пъдарите свиват по страничен черен път и продължават да стрелят във въздуха и да крещят неистово. Последва нервен смях.

Мрачния човек

ПАТУ НЕ Е ГОВОРНА ГРЕШКА, А НАШИЯТ ПЪТ !

Епизод № 18

Градът

Екстремиста е направил от вестник флаг и удостоява като при финал на автомобилно състезания преминаващите автомобили. Най-сетне при тях спира трактор, който тегли ремарке. Трактористът маха с ръка и те се мятат в ремаркетото. Така влизат в града. Покрай трактора с ремаркетото, който сякаш триумфира по курортната улица, се плъзгат кафеве, обли жени в пъстри дрехи. Мъже в бели костюми и панамени шапки важно пушат пури. От всякъде се чуват тихи радостни смехове. На хоризонта фосфоресцира морето.

Епизод № 19

Вагонът

С багаж в ръцете, те се намират на перона на гарата и с маршова стъпка се насочват към един вагон от спряла композиция. Качват се във вагона. В едно купе Екстремиста се преоблича, като обува къси шушлякови гащета в доста странен зелен цвят и тениска. Покрай вагона преминават различни хора - железничари, курортисти, деца. Мрачния човек се задоволява единствено да свали прашните си кецове и да надене върху краката си огромни джапанки. Мрачния човек вдишва шумно и за момент лицето му загубва част от вродената му суровост.

Мрачния човек

МОРЕ!... ЗНАЕШ ЛИ КЪДЕ ЖИВЕЕ ТОЙ?

Екстремиста

КОЙ?

Мрачния човек

АСПАРУХ! ТРЯБВА ДА ГО НАМЕРИМ!

Екстремиста

ПРИЯТЕЛЮ, ТИ СИ УМОРЕН! НЕКА ДА ПОНОСЯ ХАРПУНА!

Мрачния човек

НАДЯВАМ СЕ ПОНЕ, ЧЕ СТАВА ДУМА ЗА ТОЗИ ГРАД.

Екстремиста

ТРЕВОГИТЕ ПО ПЪТЯ РАЗМЪТИХА МОЯ РАЗУМ. РЕДИЦА ПОДРОБНОСТИ ИЗБЛЕДНЯХА. ГРАДОВЕ, УЛИЦИ, ИМЕНА НА ХОРА.

Мрачния човек

ЧАКАЙ, ЧАКАЙ! ИСКАШ ДА КАЖЕШ, ЧЕ СМЕ ПЪТУВАЛИ ТОЛКОВА ВРЕМЕ В НЕПРАВИЛНА ПОСОКА?

Екстремиста

РАЗБИРА СЕ, ЧЕ НЕ! ВПРОЧЕМ ОТДАВНА ЗНАМ, ЧЕ ТУК ПРОДАВАТ ПРЯСНА РИБА...

Мрачния човек

ЯВНО НЕ ЗНАЕШ АДРЕСА...

Екстремиста

ИЗГОРИХ ВСИЧКО. БЕЛЕЖНИКА С АДРЕСИТЕ - СЪЩО. ЩЕ НАМЕРИМ МОСТА. ТОЙ ЖИВЕЕ ПОД НЕГО.

Мрачния човек

КАЗА, ЧЕ СИ ГИ НАКЪСАЛ. ИМЕТО ПОНЕ ПОМНИШ ЛИ?

Екстремиста

НА КОГО ?

Мрачния човек се опитва да запази самообладание.

Мрачния човек

ДОБРЕ-Е! ДА ПОТЪРСИМ ХОТЕЛ. ТРЯБВА ДА ПРЕНОЩУВАМЕ ВСЕ ПАК.

Екстремиста

ИМАШ ЛИ ХРИСУВУЛ ЗА ПОДАНСТВО?

Мрачния човек

НЯМАМ И МИ СЕ СТРУВА, ЧЕ НИКОГА НЕ СЪМ ИМАЛ.

Двамата приятели напускат купето. Кецовете на Екстремиста остават забравени върху седалката.

Епизод № 20

Чакалнята

Двамата приятели преминават важно през чакалнята с костюма Пату, останалия багаж и харпуна. Насочват се към касетките за багаж, поставят всичко в една от тях. Харпунът е дълъг и не се побира в сейфа.

Екстремиста

ОТИВАМЕ!

Мрачния човек

ПРИ КОГО?

Екстремиста

ПРИ ЛЕОКАРДИЯ, РАЗБИРА СЕ!

Мрачния човек

ЛЕОКАРДИЯ КАЗВАШ... А ПОНЕ НЕЙНИЯ АДРЕС ЗНАЕШ ЛИ?

Екстремиста

НЕ-Е!

Мрачния човек

Е?

Екстремиста

НАЯСНО СМЕ ОБАЧЕ С ФАМИЛНОТО Й ИМЕ. ИМЕ СОЧИ ТЕЛЕФОН.

Мрачния човек

Е ДОБРЕ ...ДА ОПИТАМЕ!

С харпун в ръка те тръгват напред.

Епизод № 21.

Пощата

Двамата вървят по улицата пред градската поща. Екстремиста ходи бос, белите му крака се открояват с някаква тевтонска суровост. Влизат в пощата. Дълго търсят в телефонния указател фамилията на Леокардия, докато започват да се гледат един друг с нарастваща тревога.

Екстремиста

НЕ ПОМНЯ.

Мрачния човек

ВИЖ КАКВО. ТАКА ДА ПРОДЪЛЖАВА ПОВЕЧЕ - НЕ! ПОМНИШ ЛИ КВАРТАЛА ИЛИ НИКАКЪВ ПО-ОБЩ БЕЛЕГ?

Екстремиста

НИЩО НЕ УМЕЯ ДА СИ СПОМНЯМ. ВСИЧКО СЪМ ЗАБРАВИЛ, А ТОВА, КОЕТО НЕ СЪМ ЗАБРАВИЛ, СЪМ...

Мрачния човек

СПРИ! ЧУХ ВЕДНЪЖ ДА СПОМЕНАВА ЛЯТНО КИНО! АКО ТРЪГНЕМ ОТ КИНАТА, ЩЕ СТИГНЕМ ДО ЖЕНАТА. КАК НАМИРАШ ТОВА?

Екстремиста

ДЕДУКЦИЯ И ИНДУКЦИЯ. ТОЛКОВА Е ПРОСТО!

Епизод № 23
Търсенето

Следва дълго изследване на малките пресечки покрай летните кина. На няколко пъти се оказват до пазар, обкръжен от чинари и продавачи на гнили пъпешки. Пейт си през цялото време.

Епизод № 24
Плетачките на дантели

Накрая двамата приятели попадат на три жени, които плетат под светлината на улична лампа, седнали на ниски столчета, брюкселски дантели. Мрачния човек се прокашля, опитвайки се да привлече вниманието им.

Екстремиста

МИЛИ ГОСПОЖИ, НЕ СЪМ УВЕРЕН, ЧЕ ВЪПРОСЪТ МИ Е ЯСЕН, НО НИЕ ИЗДИРВАМЕ ЛЪВСКОТО СЪРЦЕ.

Мрачния човек

СПЕШНО Е!

Първа плетачка

А-А, ПРИ НАС НЯМА ТАКИВА РАБОТИ... НИЕ СМЕ ПЕНСИОНЕРКИ.

Втора плетачка

ПЛЕТЕМ ЗА ТУРИСТИТЕ Вие КОГО ТЪРСИТЕ?

Мрачния човек

ЛЕОКАРДИЯ

Жените спират да плетат, оглеждат ги внимателно и една от тях посочва вратата на съседната кооперация.

Първа плетачка

ЛЪОНЧЕТО ТЪРСИТЕ ЗНАЧИ, СТУДЕНТКАТА...

Втора плетачка

АМЧИ ХУБАВО, ТО Й Е ВРЕМЕ ВЕЧЕ!

Екстремиста

ЛИЧНО АЗ ТЪРСЯ СЕБЕ СИ, УВАЖАЕМИ ГОСПОЖИ!

Третата плетачка с мъчлив, но недвусмислен жест, посочва входа на кооперацията, пред която са седнали. Шумовете от лятното кино остават да звучат в лятната вечер.

Епизод № 25
Пред вратата

Екстремиста плахо звъни на звънеца, вратата се отваря. Появява се дебела жена, загорната с дълъг домашен халат. Тя прилича на бобър.

Мрачния човек

ДОБЪР ВЕЧЕР! ТУК ЛИ ЖИВЕЕ ЛЕОКАРДИЯ?

Жената подозрително ги оглежда и затваря вратата.

Мрачния човек

Е ЛИ ДОБЪР, БОБЪР?

Екстремиста

ЧУВСТВАМ СЕ УЖАСНО ОТ БОСИТЕ СИ КРАКА. БИ ЛИ СВАЛИЛ ДЖАПАНКИТЕ СИ, ПРИЯТЕЛЮ. В КРАЯ НА КРАИЩАТА ТОВА Е НЕОФИЦИАЛНО ПОСЕЩЕНИЕ.

Мрачния човек обляга харпуна на стената и сваля своите огромни квадрати. Гледа краката си – прашни, с големи криви пръсти. После ги изтрива на гумената постелка пред вратата. Същото прави и Екстремиста.

Мрачния човек

ДА БЪДЕМ В КРАК, НАЛИ ТАКА!

Вратата се отваря отново и подобно на розов дирижабъл по коридора към тях лети Леокардия. Устните ѝ са изрисувани във формата на сърце. Тя е страстно, дребно момиче, на което предстои да стане бобър. Мрачния човек улавя плитката ѝ, сякаш е връзчица на балон, придърпва я към себе си и я целува. На устните му се отпечатва същото сърце.

Епизод № 25

В хола

Майката гледа, докато Леокардия ги въвежда в хол с гардероб, затрупан с куфари. Навсякъде растат фикуси. Върху стъклото на масата се намира кристален пепелник във формата на земното кълбо. Леокардия засвидетелства радостна изненада.

Леокардия

МНОГО СЕ РАДВАМ, ЧЕ СТЕ ТУК!

Мрачния човек

ТАМ ЛИ СМЕ ВЕЧЕ ИЛИ ВСЕ ОЩЕ ТУК?!

Екстремиста

НАШАТА ПРОБЛЕМА СЕ НАРИЧА ОТКЪДЕ НАКЪДЕ.

Майката е объркана от тези обяснения.

Мрачния човек

МОЯТ ПРИЯТЕЛ ИСКА ДА КАЖЕ - ОТКЪДЕ ИДВАМЕ И НАКЪДЕ ОТИВАМЕ.

Майката

АМА, РАЗБИРА СЕ! ОТКЪДЕ НАКЪДЕ!

Екстремиста се усмивва светски.

Екстремиста

ВРЪЩАМЕ СЕ ОТ РИБОЛОВ. ТУК ИМА ЧУДЕСНИ ЗАЛИВИ. ПОДАРИХМЕ РИБАТА НА ЛЕТОВНИЦИ...

Майката донася чехли с помпони и ги дава на приятелите. Те ги обуват.

Леокардия

ТЕ ТАКА СЕ ШЕГУВАТ БЕ, МАМО!

Екстремиста

КОЙ СЕ ШЕГУВА - ТЕЗИ ИЛИ ОНЕЗИ?

Майката

АМА ОТКЪДЕ НАКЪДЕ ОНЕЗИ?!

Епизод № 26

Старият Механик

Майката

ГРЪЦКА МАСТИКА ИЛИ ЗААРСКА ПРЕДПОЧИТАТЕ?

Мрачния човек поглежда към своя приятел, защото разбира, че основната доза от тяхната солидност трябва да я поеме той.

Мрачния човек

НЕ БИ ВЪЗРАЗИЛ, НАЛИ?

Екстремиста

ЕДНО ПЕРНО? С УДОВОЛСТВИЕ!

Майката тревожно и подозрително оглежда приятелите докато сипва в чашите.

Леокардия

МАМА МНОГО ИСКАШЕ ДА СЕ ЗАПОЗНАЕ С ВАС. КАЗАХИ, ЧЕ СТЕ НЕБИВАЛИ ПРИЯТЕЛИ. И НЕБИВАЛИ ШЕГОБИЙЦИ!

В този момент в хола влиза плешив невисок, закръглен възрастен мъж, който държи в ръка бутилка с ментовка. Двамата приятели скачат на крака. Мрачния човек взима харпуна за почест, а Екстремиста подава ръката си и остава известно време в това нелепо положение. За момент в стаята се възцарява мълчание.

Леокардия

А ТОВА Е МОЯТ БАЩА.

Бащата поставя бутилката на масата и сипва в чашите. Приятелите седат.

Мрачния човек

ОБЛАК?

Бащата

ЧУВАЛ СЪМ ОТ ДЪЩЕРЯТА ЗА ВАС.

Леокардия

ТАТКО НЕ ЧУВА. МЕХАНИК Е НА КОРАБ. СЛУХЪТ МУ СЕ ПОВРЕДИ ОТ ШУМА НА МАШИНИТЕ. ЗАВЧЕРА СЕ ВЪРНА ОТ ПЕРУ...

Майката поглежда сърдито към дъщеря си. Не бива да се издават малките семейни тайни. Екстремиста е нетърпелив да се включи в разговора.

Екстремиста

ТАКА ЛИ? ПОЗНАВАМ ЕДИН ПЕРУАНСКИ ФУТБОЛИСТ НА ИМЕ КУБИЛЯС. ВСЪЩНОСТ НЕ ГО ПОЗНАВАМ ЛИЧНО, НО МИ ХАРЕСВА ИМЕТО.

Мрачния човек

ПОКРАЙ ЕДНИ НАШИ ИЗСЛЕДВАНИЯ НА КОНЕ НЕВОЛНО СЕ СБЛЪСКАХМЕ С ПРОБЛЕМА КУБИЛЯС.

Оглушалият механик не чува думите им и започва своя разказ. Той излъчва монументалност, която впечатлява двамата приятели. Те крият бледите си чиновнически крака под масата.

Бащата

НАД НАС СВЕТЕШЕ СЪЗВЕЗДИЕТО НА ЮЖНИЯ КРЪСТ. ПАСАТИТЕ ВДИГАХА ВЪЛНИ ПО СЕДЕМ-ОСЕМ БАЛА. СТАРПОМЪТ МЕ ИЗВИКА В РУБКАТА И МЕ ПОМОЛИ ДА НАПРАВЯ БАНИЦА. ЛЮЛЕЕШЕ И НЕ УСПЯХ. ТОГАВА ТОЙ ПОИСКА ПОНЕ ДА МУ ИЗВАДА ЕДИН ЗЪБ.

Бащата ритуално е извадил от джоба на панталона си електротехнически клещи и гордо ги показва.

Бащата

НОСЯ ГИ ВИНАГИ СЪС СЕБЕ СИ... А ЗАВЧЕРА СЕ ВЪРНАХМЕ ОТ ПЕРУ. КАРАХМЕ ФОСФАТИ ОТ ДЕВНЯ ЗА КАЛЯО. ПОЗНАВАТЕ ЛИ НЯКОГО ТАМ?

През цялото време майката е наливала в чашките на двамата приятели от мастиката. Леокардия кокетничи. Всички се разсмяват, но майката преценява, че е време да изпрати мъжа си да спи. Повежда го към другата стая. Приятелите веднага се изправят. Мрачния човек взима за почест с харпуна, а Екстремиста отдава чест. Настава неловко мълчание. Майката се връща и прехвърля разговора на медицински теми.

Майката

ЗНАЕТЕ ЛИ, ОТДАВНА ИСКАХ ДА ВИ ПИТАМ. ДОРИ ЩЯХ ДА КАРАМ ЛЬОНИ ДА ВИ СЕ ОБАДИ. СТРАДАМ ОТ ЖЛЪЧКА. КАКВО ЛИ НЕ ОПИТАХ....

Екстремиста

ЖЛЪЧКА НЕ ОЗНАЧАВА НЕПРЕМЕННО ЖЛЪЧНОСТ, НАЛИ?

Майката се обръща към Екстремиста и с пресилена крива усмивка показва единия си кучешки зъб. Има цвят на жлъчна течност.

Майката

ОТКЪДЕ НАКЪДЕ!

Мрачния човек

ВСЪЩНОСТ, ГОСПОЖО ЖЛЪЧКАТА Е ЖЪЛТО ЗЕЛЕНИКАВА ТЕЧНОСТ. ОКОЛО ЦВЕТА ВИНАГИ ИМА СПОРОВЕ. В КРАЯ НА КРАИЩАТА ВСИЧКО ЗАВИСИ ОТ ДВАНДЕСЕТОПРЪСТНИКА. НЕ БИВА ДА СЕ ПРЕНЕБРЕГВА И СЪОТНОШЕНИЕТО НА СОЛИТЕ.

Леокардия придава стойност на забърканите обяснения на Мрачния човек главно с мимиката на лицето си. Исква й се всичко това да звучи като предложение.

Майката

ДА, ДА, РАЗБИРАМ!

Леокардия.

МАМО, ОСТАВИ ХОРАТА НА МИРА! УМОРЕНИ СА, ЦЯЛ ДЕН СА ЛОВИЛИ РИБА...

Майката показва и другия си кучешки зъб.

Майката

То си личи.

Екстремиста

АКО СТАВА ДУМА ЗА ЖЛЪЧЕНКАМЪК, ТО ВСЪЩНОСТРИМЛЯНИТЕ СА ИЗРАБОТВАЛИ МОЗАЕЧНИ ПОРТРЕТИ И НА МЯСТОТО НА ОЧИТЕ СА ПОСТАВЯЛИ ЖЛЪЧНИ КАМЪЧЕТА.

Мрачния човек става още по-мрачен.

Мрачния човек

ФАКТИЧЕСКИ ТУЗЕМЦИТЕ ОТ НОВА ГВИНЕЯ НОСЯТ НА ВРАТОВЕТЕ СИ ОГЪРЛИЦИ ОТ КАМЪНИТЕ НА НАЙ - ЖЛЪЧНИТЕ СИ ПРИЯТЕЛИ. НО НОВА ГВИНЕЯ НЕ Е ПЕРУ, ЗА СЪЖАЛЕНИЕ.

Мрачния човек се чувства вече пиан. Поглежда към своя приятел. Той изглежда по същия начин. Бутилките с мастика и мента са празни. Става. Екстремиста прави същото. Сбогуват се. На вратата Леокардия прави последен опит. Поглежда към майка си въпросително и казва.

Леокардия

АКО ИСКАТЕ, МОЖЕТЕ ДА СПИТЕ У ДОМА. ИМА МЯСТО.

Екстремиста

БЛАГОДАРЯ, НЯМА НУЖДА! НИЕ НАВСЯКЪДЕ СМЕ У ДОМА!

Мрачния човек

ОТКЪДЕ НАКЪДЕ!

И двамата просто излитат навън. като изхлузват пантофите. Мрачния човек забравя джапанките си на изтривалката. Пят песен за град Каляо.

Епизод № 27

Нощният град

Луната осветява пустия град. Двамата приятели вървят из него. Движат се без посока. От време на време спират край чугунените улични гърла на канализацията, запалват мънчаливо цигари и слушат шума на незаспиващите и безутешни подземни реки.

Екстремиста

СТАНА МИ ХЛАДНО НА КРАКАТА

Мрачния човек

МОЖЕ БИ СЛЕДВАШЕ ДА СИ НОСИМ ОДЕАЛА.

Екстремиста

СЛЕД ЦЯЛАТА ГОРЕЩИНА ПО ПЪТЯ ТАЗИ НОЩНА ПРОХЛАДА Е ПРЕКРАСНА ЗА ХОДИЛАТА. НИЕ СЕ ОТКЪСНАХМЕ ОТ ЛОНОТО НА ПРИРОДАТА. ВРЕМЕ Е ДА СЕ ВЪРНЕМ КЪМ НЕЯ.

Попадат в запустяло училище. После от работилница на вулканизатор откъват една гума. Екстремиста я надява като спасителен пояс на кръста си. От един строеж се сдобиват с няколко празни чували за цимент. С подозрителност ги оглеждат хората от нощните доброволни отряди.

Мрачния човек

ЧУДА СЕ, ВСЕ ПАК, ДАЛИ ДА НЕ СЕ ВЪРНЕМ НА ГАРАТА.

Екстремиста

ОТКЪДЕ НАКЪДЕ! НИЕ ИМАМЕ ЦЕЛ! МОСТЪТ!

Фигурите на двамата пътешественици потъват в нощта, влачейки със себе си книжните торби от цимент.

Епизод №28

Гробището

Прескачат една ограда. Намират място с хубава трева. Лягат. Звездите и луната ги осветяват. Екстремиста бодро заявява.

Екстремиста

ВИНАГИ, КОГАТО МИ СЕ Е СЛУЧВАЛО ДА СПЯ НА ОТКРИТО, СЪМ СЕ ЧУВСТВАЛ ВЪЗРОДЕН.

Неуместната приповдигнатост на Екстремиста е неубедителна. Мрачния човек шуми с хартията и се опитва да завие краката си. До него лежи харпунът. Той въздъхва и пита.

Мрачния човек

ОТКОГА ПОМНИШ СВЕТА?

Екстремиста

СПОМНЯМ СИ... ГУГУТКА НА ПЕРВАЗА. ТЯ МЕ ГЛЕДАШЕ С ЕДНОТО, ПОСЛЕ С ДРУГОТО ОКО... НЕ, ПОЧАКАЙ! ПЪРВОТО МИ ЧУВСТВО БЕ, ЧЕ ИМА НЯКОЙ В СТАЯТА. И ОСЪДИТЕЛНО МЕ РАЗГЛЕЖДА. НЕ БЕШЕ ГУГУТКА!

Мрачния човек

С МЕН БЕШЕ СЪЩОТО. МИСЛЕХ, ЧЕ СВЕТЪТ Е ИНСЦЕНИРАН СПЕЦИАЛНО ЗА МЕН. КЪЩИТЕ, МАЙКА МИ, БАЩА МИ, ДЪРВЕТАТА - СЪЩО... ПОСЛЕ СВЕТЪТ СТАНА РЕАЛЕН, НО АЗ СЕ ПОЧУВСТВАХ ИНСЦЕНИРАН.

Екстремиста

НЕПОДРАЖАЕМ ОБРАЗЕЦ ЗА ВСИЧКИ ПОДРАЖАТЕЛИ! ШЕКСПИР!

Около луната се появяват тънки облаци. Сега тя свети по-мътно. Буците пръст ги убиват, те се въртят, мъчат се да се нагласят така, че да им е по-удобно.

Мрачния човек

НЕ ВЯРВАМ ДА СИ КРАДЕЦ НА СПОМЕНИ, ПРИЯТЕЛЮ!
ПРОСТО ДВАТА СПОМЕНА ИДВАТ ОТ ЕДНО И СЪЩО МЯСТО.

Екстремиста

СИГУРНО ОТ ОТВЪДНОТО!

Мрачния човек

ДА, ОТ ДРУГАТА СТРАНА НА МОСТА! ХОРАТА ОТ ВСИЧКИ ВРЕМЕНА И ПЛЕМЕНА ВИНАГИ ТЪРСЯТ ОТВЪДНОТО.

Екстремиста

ЗНАЧИ НИЕ СМЕ ПЛЕМЕ?! .

Мрачния човек

ДА, ОБРЕЧЕНО ДА СКИТА КАТО ДУХ, ОБЛЕЧЕНО В КОСТЮМА ПАТУ. МОЖЕ И ДРУГО. КАТО ОНЗИ, КОЙТО ОТ СТРАХ ОСТАВЯШЕ ЛАМПАТА ДА СВЕТИ ПРЕЗ ЦЯЛАТА НОЩ ...

Екстремиста преглъща и заеква от вълнение.

Екстремиста

И КАКВО СТАНА С НЕГО?

Мрачния човек дълго време мълчи преди да отговори.

Мрачния човек

ЛАМПАТА ИЗГАСНА... ОСТАНА САМО ПЕПЕЛТА.

Те въздъхват едновременно и започват да се увиват по-плътнo с циментовата хартия. Усещат как циментът ги засипва с тънък слой и как става все по-студено.

Екстремиста вдига ръка с два пръста за да се включи като щепсел в космическата електрическа система. Пръстите му попадат в две отворстия - това са ноздрите на кон, който незабелязан, тихо пасе около тях. Конят се насочва към пирамидка с червена звезда на върха и я близва. Двамата възбудено скачат, Екстремиста крещи.

Екстремиста

МЦИРИ! МЦИРИ!

Мрачния човек

ТОВА НЕ Е ДУХ, ДРАГИ МИ ПРИЯТЕЛЮ! ТОВА Е КОН!

Екстремиста

А ЗАЩО ВЕТЕРИНАРЯТ ТВЪРДЕШЕ, ЧЕ НЯМА КОНЕ ?

Мрачния човек

ИЗГЛЕЖДА, ЧЕ ПО СВЕТА СЕ РАЗХОЖДА ЕДИН ЕДИНСТВЕН КОН.

Епизод № 29

Утрото

Завалива дъжд. Слабото потропване на капките по циментовата хартия ги разбужда от лекия унес. Те се раздвижват и започват да разтриват изтръпналите си студени ходила. Чува се глъч, покрай тях минават озадачени няколко мъже в дочени дрехи, въоръжени с лопати и кирки. Разглеждат двамата приятели с любопитство. Двамата приятели се озъртат и откриват в процеждащата се светлина на утрото, че се намират в гробище. Споглеждат се притеснено.

Екстремиста

ВСИЧКО СИ ЛИЧЕШЕ ОТ САМОТО НАЧАЛО. ОТ НАС ЛЪХА НЯКАКВА НЕУБЕДИТЕЛНОСТ, А И ХАРПУНЪТ...

Мрачния човек

НЕЩАТА СТАВАТ ВСЕ ПО-НЕРЕДНИ. ГУБИМ ВЯРА В ДОБРОТО, НО ПЪК ПРИДОБИВАМЕ ВЯРА В ЗЛОТО.

Екстремиста

ОТКЪДЕ НАКЪДЕ! МАКАР И РЯДКО, ВСЕ ПАК НИ КАЧВАХА.

Мрачния човек

ОЩЕ ПРЕДИ ДА ОТИДЕМ ПРИ ДЯДО ТИ, ЗАПОЧНАХ ДА ПОДОЗИРАМ ЗАГОВОР. ВЕЧЕ ЗНАМ.

Екстремиста

ОЩЕ МАЛКО ЩЕ ИЗЛЕЗЕ, ЧЕ И КОНЯТ НЕ Е СЛУЧАЕН!

Мрачния човек

ТОЙ Е НАЙ-СИГУРНИЯТ ЗНАК!

Екстремиста

ЗНАЕШ ЛИ, ЦЕЛИЯТ НИ ЖИВОТ НЕ Е НИЩО ДРУГО ОСВЕН ПОВТОРЕНИЕ НА ОНОВА, КОЕТО ПРАВЕШЕ ЕДИН МАЙСТОР НА ДЕТСКИ ИГРАЧКИ В НАШТА МАХАЛА. ТОЙ ЗАПАВЯШЕ И УБИВАШЕ КУЧЕТА. ОДИРАШЕ КОЖАТА ИМ И ПРАВЕШЕ КУЧЕНЦА – ИГРАЧКИ. ИМАХА ГОЛЯМ УСПЕХ.

Мрачния човек

ТОВА Е! СТОИМ СПРЯМО СВЕТА КАКТО ПРЯКОРЪТ КЪМ ИСТИНСКОТО ИМЕ! НО ИМА НЕЩО КРАСИВО В ЗАЗОРЯВАНЕТО.

Става почти светло. Денят започва да се прокрадва между облаците постепенно и мъчително. Във въздуха висива влага, а от дрехите им се издига мокра пара. Те стъпкват циментовите хартии тихо и делнично. Оградата е боядисана в черно. Тревата ги заслепява с развратно зеления си цвят. Между разцъфналите дървета и храсти се мяркат кръстове и пирамидки със звезди на върха. По лъскавата от дъжда магистрала рядко минават сиви, сиротни таксито. Те запалват по една цигара. Тръгват по алеята, за да излязат от това място на скръбта. Не им се говори. От другата страна на булеварда сградите все още спят. По алеята се появяват няколко жени, облечени в черно. Носят пити, вино за преливане, жито. Преминават покрай двамата, сякаш те изобщо не съществуват.

Мрачния човек

ПРИЯТЕЛЮ, ТЕ НЕ НИ ВИЖДАТ. ДАЛИ ИЗОБЩО СЪЩЕСТВУВАМЕ?

Екстремиста

ДАВАЙ ДА СЕ МАХАМЕ! ЩЕ МИ СЕ ПУКНЕ СЪРЦЕТО!

Епизод № 30 Към морския бряг

Вървят по централната улица на града, която постепенно се изпълва с живот. Целта им е Морската градина. Морето е зеленикаво. Виждат се кораби, които чакат реда си, за да влязат в пристанището.

Мрачния човек

ЧУВСТВАМ СЕ ТОЛКОВА ДЕЗОРИЕНТИРАН, ЧЕ МИ СЕ ИСКА ДА ЗАПОЧНЕМ ВСИЧКО ОТНАЧАЛО.

Екстремиста

КОЕ?

Мрачния човек

ТЪРСЕНЕТО НА МОСТА, РАЗБИРА СЕ!.

Екстремиста

ДОБРЕ! ДА ТРЪГВАМЕ ТОГАВА, НО ТИ ПРЕДЛАГАМ ДА МИНЕМ ПОКРАЙ МОРСКИЯ БРЯГ. ДА СЕ ВСМУЧЕ В НАС ЖИВОТВОРНАТА МУ СИЛА.

Мрачния човек

ДА СЕ ВСМУЧЕ! ПОСЛЕ ЩЕ СИ ПРИБЕРЕМ БАГАЖА!

Слизат долу на брега. Двамата приятели изглеждат вдъхновени. Харпунът тук е на мястото си.

Епизод № 31 Сакото Пату

На морския пристан морето е тясно, затиснато от корабите. В него плуват парчета от гевреци, найлонови пликосе и дървени каси за риба. Мрачния човек подбутва подут от морската вода хляб с острието на харпуна. Екстремиста съзерцава мръсната морска паяна.

Мрачния човек

А ЗНАЕШ ЛИ КЪДЕ Е МОСТЪТ? УСПЯ ЛИ ДА СИ СПОМНИШ ВЕЧЕ?

Екстремиста

ПРЕДИ ДА ЗАБРАВЯ ВСИЧКО, МИСЛЯ, ЧЕ СИ СПОМНЯХ.

Мрачния човек

А СЕГА КАК Е?

Екстремиста не отговаря веднага. Сяда на големите, покрити в основата си с водорасли каменни блокове, с гръб към приятеля си и с лице към морето. Морето изглежда скучно с тези гларуси като чиновници, които педантично цвкват в него ден след ден. Отвърща тихо.

Екстремиста

ЧЕСТНО КАЗАНО, НЕ ЗНАМ.

Мрачния човек

ИСКАШ ДА КАЖЕШ, ЧЕ ТРЯБВА ДА СЕ ВРЪЩАМЕ?!

Екстремиста

НЕ, САМО ТОВА НЕ! ПЪТИЩАТА НАЗАД СА ОТРЯЗАНИ!

Мрачния човек

ДАВАЙ ДА ЛОВИМ РИБА ТОГАВА! ЗА КАКВО ГО НОСИХМЕ ТОЗИ ХАРПУН!

Започват да се събличат. Мрачния човек облича на голо самото от костюма Пату, слага в джобовете няколко намерени по брега ръждясали жезла

Мрачния човек

ЗА ПО-НИСКА ПЛАВАЕМОСТ.

Екстремиста се усмихва. Двата влизат в морето. Мрачния човек се гмурка с харпуна. Остатъкът от облеклото им лежи на пясъка самотно и незащитно. Над тях се извисява мостът, но те не го забелязват. Пръв излиза от морето Екстремиста и се насочва към дрехите. Те липсват. Обут в своите непромокаеми зелени гащета, Екстремиста вика.

Екстремиста

НЯКОЙ НИ Е ВЗЕЛ ДРЕХИТЕ!

Мрачния човек е в широки тъмни шорти и със самото Пату. От джоба се подава риба. Тръска главата си, подскача на един крак, за да излезе водата от ушите му. Подскачайки по този начин, той се насочва към мястото, където са оставили дрехите си. Мрачния човек идва и вижда седналия на пясъка Екстремист, който изглежда съкрушен. Оглежда наоколо и започва силно да се смее.

Мрачния човек

ИДВАЛ Е ЧАК ДО ТУК

Екстремиста

УСПОКОЙ СЕ, ПРИЯТЕЛЮ! КОЙ Е ИДВАЛ ЧАК ДОТУК?

Мрачния човек

ПОГЛЕДНИ ПЯСЪКА! НЕ ВИЖДАШ ЛИ, ЧЕ ИМА ОТПЕЧАТЪЦИ ОТ КОНСКИ КОПИТА?!

Екстремиста

ЗНАМ, ЧЕ ИМА МОСТ, НО НЕ ЗНАМ КЪДЕ Е.

Мрачния човек

ФАКТИЧЕСКИ НИЕ ТЪРСИМ МОСТ. НАЛИ ТАКА?

Екстремиста

АЗ СИ БЯХ ВНУШИЛ, ЧЕ НЯКОЙ СТРОИ МОСТ. МОЖЕ БИ ПРИЯТЕЛ...

Мрачния човек

А АКО Е НЕПРИЯТЕЛ?

Екстремиста

КОЙ?

Мрачния човек

ТАКА СЕ ВЛУДЯВАМЕ. ВЪПРОСЪТ Е ДАЛИ ИЗОБЩО ИМА МОСТ.

Екстремиста

МОСТЪТ КЪМ ОТВЪДНОТО?

Мрачния човек

ВИНАГИ СЪМ ТИ КАЗВАЛ, ЧЕ ПРАВИЛНОТО Е ОТВЪД МОСТА.

Мрачния човек вижда, че Екстремиста е много потиснат и казва:

Мрачния човек

АКО ИМАШ ЕДНО САКО, ДАЙ ПОЛОВИНАТА НА БЛИЖНИЯ СИ.

Това много харесва на Екстремиста. Взима сакото от приятеля си, разпорва ръкавите, облича ги, а останала част връща на мрачния човек. Той вижда наблизо горяща автомобилна гума и се запътва натам. Слага рибата върху пушеците и казва.

Мрачния човек

СКОРО ЩЕ ВЕЧЕРЯМЕ...

Епизод № 32 Бетонобъркачките

Когато пристигат на строежа, е късен следобед. Постоянно минават самосвали, а една тежка машина-чук наблизо забива с бавни тъпи удари в земята железобетонни колони. Минават работници и Екстремиста пита един от тях.

Екстремиста

КЪДЕ МОГА ДА НАМЕРЯ АСПАРУХ?

Работник

КОЙ АСПАРУХ? МОСТОВ ЛИ? ТОЙ ВЕЧЕ НАПУСНА ОБЕКТА.

Мрачния човек

АСПАРУХ СИ НЯМА СТЯХА. АСПАРУХ СИ НЯМА ДОМ.

Екстремиста

ИМА ЛИ ТУК НЯКЪДЕ МЯСТО ЗА ПРЕНОЩУВАНЕ?

Работник

ЕЙ ТАМ, В КРАЯ НА ОБЕКТА, ИМА ДВЕ БЕТОНОБЪРКАЧКИ. ВЪТРЕ Е ПО-ЗАВЕТ.

Двамата приятели се срутваат полумъртви от умора в засипаната с прах жалка леха от цветя. Мрачния човек признава с напукани устни.

Мрачния човек

ПРИЯТЕЛЮ, ИСКАМ ДА ТИ КАЖА, ЧЕ НЕ СЪМ ДОБРЕ.

Докато той говори, Екстремиста конвулсивно къса мъртвите цветя от лехата и ги хвърля по телата им.

Екстремиста

МИСЛЯ, ЧЕ НЯМАМ ПОВЕЧЕ ПУЛС.

Пълзят на четири крака към бетонобъркачките като дърпат след себе си и харпуна.

Катеренето по бетонобъркачките продължава до полунощ. Най-накрая успяват да се проврат през отворите и се струполяват с глух тътен на дъното им. Лежат малко върху неравните буци бетон. Харпунът стърчи през

отвора на едната бетонобъркачка. Мрачния човек проговаря с глас, в който догарят последни остатъци живот.

Мрачния човек

ТУК НЕ МОЖЕ ДА СЕ СПИ. ДА СЕ МАХАМЕ!

Екстремиста

ЗАВИНАГИ!

Двамата приятели разраняват пръстите на ръцете и телата си, докато се опитват да се измъкнат от бетонобъркачките.

Епизод № 33 Нефтеното езеро

Пълзят към морето като големи сухи червеи. След тях се влачи стрелата на харпуна. Водата е черна, безмълвна и обла. Те навлизат в нея Отпускат телата си в мазното ѝ глухо спокойствие. Около тях се пукат без звук големи мехури. Мрачния човек изпълзвява от локвата, влачейки след себе си харпуна, без да забележи, че лепкавата течност е обхванала отвсякъде Екстремиста и го повлича надолу. Мрачния човек излиза от нефтеното езеро, обръща се, за да види къде е неговия приятел, но открива единствено концентричните кръгове, останали от Екстремиста. Мрачния човек безутешно ридеа, клекнал край езерцето. Мрачния човек се изправя и като се подпира с харпуна като с бастун, тръгва напред. Неочакван свидетел изниква от сутрешната лека мъгла. Това е конят. На челото му има червена петолъчка. Наметнат е с ръждив чул. От двата огромни джоба нелепо стърчат коса, огромни ножици, носни кърпи, миксер...Конят неистово и злобно цвили срещу човека. Самотният силует на Мрачния човек продължава да се отдалечава, докато звучи песента.

Епизод №34 Мостът

Става светло. По моста над езерото с нафта тича Леокардия. Спира се в средата на моста и започва да вика. Мрачния човек я чува, но продължава да върви напред.

Леокардия

МОМЧЕТА, КЪДЕ СТЕ? ИРАТА СВЪРШИ! ЗНАМ, ЧЕ СТЕ ДОЛУ!

Текст на песента

Светът опасност е, загадка
И пълен е навсякъде с жени
При мен е цялото начало
Млечният ми зъб най-сетне се смени

Вятър вее, аз пътувам
Бетонобъркачката е винаги пред мен
Трогателно е и си мисля
Смъртта е точният рефрен.

ФИЛМАУТОР

за договорите между автори и продуценти

Мария Палаурова

изпълнителен директор на

ФИЛМАУТОР

Промените, настъпили след 1989 г. в обществото ни, неизменно дават своето отражение и засягат отношенията, свързани с производството, разпространението и показване на българските филми. През 1993 г. е приет Законът за авторското право и сродните му права (допълван и поправян в последствие няколко пъти), който от една страна връща правата на режисьори, сценаристи и оператори върху създадените аудиовизуални произведения, а от друга – поставя на сцената на родното филмопроизводство фигурата „продуцент“.

Тези настъпили промени рефлектират върху и без това сложния процес на създаване на аудиовизуални произведения и налагат на участниците в него да имат нови знания, които стоят малко встрани от обичайната за тях творческа дейност. За какво става въпрос? За правата на авторите върху създадените от тях произведения, за продуцента, който организира и финансира производството им и който, за да възвърне вложените инвестиции, следва да може да разпространява произведението.

Бихме могли да разделим условно отношенията автор-продуцент на два етапа – преди и след създаването на филма, въпреки че на практика тези две фази най-често се обединяват в един договор с две части – изработване на произведението и управление на правата върху него. Какво следва да регламентира този договор, за да е спокоен авторът за своите интереси?

Тъй като говорим за договор за създаване на ново произведение и отстъпване на правата върху него, най-напред следва да се уредят отношенията между двете страни (автор и продуцент) във връзка със самото „производство“. Важно е да се индивидуализира бъдещото произведение чрез неговото описание, а именно работно заглавие, сценарист, режисьор, оператор, продължителност, жанр и т.н.

В тази част на договора следва подробно да се разпишат и задълженията на страните по изработването на творбата – например сценаристът да изготви сценария, режисьорът – да подбере актьорския екип и техническите сътрудници, да определи места за снимки, музика и т.н., да ръководи цялостната творческа дейност в подготвителния, снимачния и монтажно-озвучителния периоди до изработването на окончателната версия и т.н. Добре е да бъдат фиксирани и съответните задължения на продуцента, например да осигурява нормалното протичане на съвместната работа на екипа, да осигурява необходимата техника за реализацията на филмовия проект и т.н.

Тук се разписват конкретните срокове и графици за приключване на отделните етапи и за цялостно завършване на проекта. Уговаря се възнаграждение за авторите за свършената работа и сроковете за изплащането му. Важно е да се отбележи, че това възнаграждение е дължимо от ПРОДУЦЕНТА за положения труд и то е РАЗЛИЧНО от това, което се полага на автора при използването на готовия филм.

След като отношенията по създаването на произведението са регламентирани, следва да се фиксират правата и задълженията на всяка от страните върху него по повод по-нататъшната му „експлоатация“. Тази част от договора е изключително важна, тъй като никое произведение не се създава само за себе си. То се ражда, защото авторите искат да кажат нещо на публиката. Ето защо трябва да има начини то да стигне до нея. Такъв е интересът и на продуцента, който пък търси възвръщаемост на вложените в производството инвестиции.

И така, Законът за авторското право и сродните му права предоставя на авторите редица имуществени и неимуществени права върху техните произведения, които те могат да използват лично или пък да предоставят на трети лица. Такива права има и режисьорът, и сценаристът, и операторът. Спецификата на аудиовизуалното произведение обаче, което се създава в съавторство на тези няколко отделни категории автори, имащи всъщност права върху едно и също произведение, налага тяхната воля по отношение на използването на това произведение да бъде обща, еднопосочна. На практика това се постига чрез предоставяне за управление на индивидуалните права на всички автори на един филм на продуцента. Именно тези взаимоотношения урежда втората част от договора, за който говорим.

След като авторът даде гаранции, че е носител на съответното право върху творбата и няма да има претенции на трети лица по отношение на авторството, следва да бъде уточнен обемът от права, които той предоставя на продуцента. Разпоредбата на чл.63, ал. 1 от ЗАПСП предвижда, че ако в договора не е уговорено друго или законът не разпорежда иначе, се смята,

че на продуцента е предоставено за страната и за чужбина изключителното право да разрешава:

- размножаване на произведението;
- публичното му прожектиране;
- излъчването му по безжичен път или предаването му чрез кабел или друго техническо средство;
- възпроизвеждането му върху видеоносители и тяхното разпространение;
- превод, дублиране и субтитриране на текста.

Ние във ФИЛМАУТОР - организация, която защитава авторските права на своите членове, препоръчваме да не се използва в договора с продуцента обикновената препратка към разпоредбата на чл.63, ал.1 от ЗАПСП, а подробно и детайлно да се разпишат ВСИЧКИ ВИДОВЕ ПРАВА, които му се отстъпват. Защото цитираният текст не дава изчерпателно изброяване на всички имуществени права, с които авторът може да се разпорежи. Освен това авторът може да има основание да направи някои ограничения в отстъпените правомощия – например да изключи територия на определена държава, покрита с договор на автора с организация за колективно управление на права. Добре е изрично да бъдат фиксирани не само правата, които авторът отстъпва, но и тези, които запазва за себе си.

Необходимо е да се включи клауза, която третира неимуществените, МОРАЛНИТЕ авторски права. Тях обикновено авторът запазва за себе си (правото да иска признаване на неговото авторство, да иска името му да бъде обозначаващо по съответния начин върху произведението, да не разрешава да бъдат правени промени в него и др.). Авторът, разбира се, може да разреши на продуцента да разгласи създадения филм, но при определени от него условия за времето, мястото и начина, по който да стане това, а също така за целите на рекламното представяне на филма да позволи на продуцента да използва части (откъси) от него.

Въпросът с използването на откъси от готово аудиовизуално произведение е регламентиран в чл.67 от ЗАПСП. Там е предвидено, че продуцентът и всяко трето лице могат да използват отделни кадри от него, но само със съгласието и при заплащане на възнаграждение на автора. Този проблем би могъл да намери разрешение в авторския договор: авторът може да си запази правото за всеки отделен случай на използване на части сам да дава разрешение или пък да предостави това правомощие на продуцента. Във втория случай обаче е важно да се фиксира в какъв КОНТЕКСТ е възможно да бъдат използвани отделни кадри и да се определи ВЪЗНАГРАЖДЕНИЕТО, което продуцентът следва да договори с третото лице.

Вторият основен момент, който следва да бъде регламентиран в тази част на договора след като вече са уредени предоставените на продуцента права, е възнаграждението, което авторите следва да получат насреща. Ние препоръчваме отново детайлна регламентация, която да обхваща при всички случаи механизма на формирането му, начина на заплащането му, сроковете и т.н. Най-добре е да бъде разписано поотделно възнаграждението, което се дължи съответно за всяко от различните предоставени по-горе права. Например: „за отстъпеното на продуцента право да разрешава публичното прожектиране на произведението дължимото възнаграждение се изплаща на автора пряко от продуцента и е в размер на лв.(.....% от стойността на) за всеки продаден билет“ или „при възпроизвеждане и разпространение на произведението дължимото възнаграждение се изплаща на автора пряко от продуцента и е в размер на% от при-

хода му по сгелката“.

Тъй като авторските възнаграждения за всяко използване на произведението съгласно чл.65, чл.2 от ЗАПСП се дължат всъщност от КОНКРЕТНИТЕ ПОЛЗВАТЕЛИ, важно е в договора освен размерът им да бъде уточнен и пътят, по който те стигат до автора – чрез продуцента или организация за колективно управление (за някои видове използване, за които авторът има договор с нея).

Практика в европейските държави е в договори между автори и продуценти да се договаря ОЩЕ ЕДИН ВИД ВЪЗНАГРАЖДЕНИЕ за автора (освен това за създаването на произведението, дължимо от продуцента, и за използването му, дължимо от ползвателите). Става въпрос за правото на автора да получава допълнителен процент от приходите на продуцента, които последният реализира след като произведението вече е изплатено и всички направени по него разходи са покрити.

В тази втора част на договора е важно да бъдат фиксирани сроковете, в които продуцентът следва да прехвърли на автора получените от ползвателя средства. Също тук трябва да намерят място и разпоредбите, които дават възможност да бъдат правени периодични проверки в счетоводната отчетност на продуцента, като се уговори той периодично да предоставя на автора справки за сключените договори и получените приходи по тях и се разреши достъп на автора до съответните документи.

И накрая, в договора следва да бъдат отразени традиционните общи разпоредби, които да регламентират срока и териториите, за които се отнасят отстъпените права, възможностите за прекратяване или развалянето му, задължения на страните за покриване на отговорности и заплащане на неустойки.

Защо е важно договарянето между автор и продуцент детайлно да урежда всички аспекти на техните отношения по създаването на произведението и неговото по-нататъшно използване? Защото този договор служи за основа на всички бъдещи споразумения, които продуцентът ще сключва с трети лица – ползватели, разпространители и т.н. В тях продуцентът трябва да защити интересите на автора и да отрази неговата воля – такава, каквато е в първоначалния договор помежду им.

Както казах и в началото, филмопроизводството е сложен процес, който непрекъснато ражда нови казуси и въпроси. Развитието на комуникационните технологии непрекъснато поставя нормативната уредба на авторските и сродните права на изпитание. Ето защо е важно да се отбележи, че направеното по-горе изложение не претендира за изчерпателност. То е само опит да се дадат основни насоки и идеи на българските автори на аудиовизуални произведения за техните права и за начина, по който биха могли най-добре да ги защитят при сключване на договорите с техните продуценти.

Може би тук е мястото да отбележим, че ФИЛМАУТОР изготвя и предоставя на своите членове образци на такива договори, за да бъдат те максимално улеснени, а правата им – защитени. Ние в дружеството даваме консултации и по предложени на нашите автори договори, които им предстои да сключват. Така че, ако сте на прага да започнете нов проект, ние бихме могли да ви помогнем при разрешаването на някои от многобройните и разнообразни проблеми, пред които навярно сте изправени. Заповядайте!

ГЛАСОВЕ ОТ САЛА НА „МЕДУЗА“

ЕДИНАЙСТИЯТ ДЕН ОТ ВОЙНАТА

Владимир Ангелов

Този ден ми припомни един филм, който видяхме миналата есен. „11 септември“ - филм от единайсет новели, заснети от единайсет световноизвестни колеги. 11 предупреждения към Америка и към света. Не може да има само една мярка – ни казваха нашите колеги – може да съчувства и да разбира само този, който е преживял страданието и ужаса на войната. Не може да разбира и съчувства онзи, който знае само себе си и личните си интереси.

Пред очите ми изплува кадър от първата новела – група афганистански дечица заедно със своята учителка стоят под огромен комин подобно на жертвени агнета и се опитват да разберат какво се е случило в Ню Йорк. Спомням си и за филма „Ничия земя“ на Денис Танович, който спечели Оскар миналата година. Миналата, която бе сложена под човека в окопа, се оказа, че не може да бъде обезвредена дори от всички омиротворителни сили на света.

Това бяха все предупреждения към днешния ден. Имаше и групи: на световноизвестни писатели, на политици, на военни експерти, на световни организации. Но въпреки всичко операциите с имена „Шок и ужас“, „Свобода за Ирак“ започнаха, в очакване сме на ново медийно название след последните събития. Днес Пентагонът съобщи официалната статистика на загубите на съюзниците – 45 убити и 17 безследно изчезнали. Град Басра бил превзет. Цената, както се изрази един генерал, била висока, но си струвала.

Ето за това ставаше дума. За цената. Тя е пресмятана вероятно много отдавна: толкова литра кръв ще напоят пясъците на пустинята, толкова милиарда долара ще се вложат, но печалбата ще си струва. В Басра е третата по големина петролна рафинерия, която скоро щяла да заработи. На единайстия ден от войната Багдад се тресе в дим и пламъци под обстрела на

умните и прецизно насочвани ракети и бомби. Казват – бомбардирани само двorcите на Сагдам и комуникационни възли. Представям си: както в онзи филм, този път иракски дечица с учителката си, които седят някъде сред неустоен грохот без ток и вода, чуват стоновите на ранените в очакване на освободителите.

На единайстия ден нашите медии ни информираха, че нашумелият напоследък у нас Комитет за демокрация на Ирак, съставен от наши интелектуалци и някакви си представители на иракската опозиция, излезли с обръщение към обществеността: не можело да става дума за война или мир. Това било спекулативно. Ставало дума за диктатура или демокрация. Обръщението завършва с призива: „Сагдам, предай се!“ Членовете на този комитет ми напомнят една група епоха, в която се учеше как диктатурата на пролетариата ще победи във всяка една страна по света.

Същият ден телевизионните канали показваха камиони с въоръжени брадясали мъже, прииждащи към Ирак от съседни арабски страни, гневно скандиращи на своя език – доброволци, решили да се жертват като камикадзета. И за това имаше предупреждения. Но кой ги чу?

След като се разсее димът, ще се види ясно истинското лице на тази война. Може би то ще прилича на онзи епизод от филма на Макмалбаф, в който хора с отрязани крака се редяха на опашки за протези, куцукайки около самотен пункт на Червения кръст сред пустинята. Светът, раздиран от конфликти, ще бъде по-лош, отколкото бе вчера. А травмите и вълните от тероризъм ще цъкат под възглавниците ни като онази мина във филма на Денис Танович.

ТЪЖНИ ЕСЕТА ЗА МИРА

Маргарит Николов

Красивата, но тъй далечна на човеците все още светлина ...

Пътят на изкуството ... Това е пътят на прозрения образ на най-висшата благодат, от която сме сътворени – любовта. Когато всеки от нас обърне за миг поглед назад в спомена, той вижда невероятно красивите образи на своята майка, на своя баща като млади, оглежда се в техните очи като дете, окъпано в светлината от обич, от любов. В чудото ѝ – всяка наша клетка е от нея, сияе в нейната светлина – светлина в светлината – любов. От нея сме и тя е в нас – това е спасението, което носим на световите хора, като творци, колкото и крехки да сме, колкото и да е кратък мигът на всеки един от нас. Най-младите вече започват да вярват в спасяващия полъх на творчеството на предишните поколения, на нашето творчество, в неистовото усилие да съзрем у всекиго доброто и радостта от него да бъде общият ни път в живота. Онази неповторима божествена музика на общия полет във времето, през който единствено любовта създава нови невероятни светове. От любов.

Армагедон не ще го бъде.

Няма да има Армагедон никога.

Любовта надделява.

Във всички измерения.

Тъй както Господ е пожелал – ще бъде тя – чрез всички нас, които я носим, по-необятна от необятното. Защото сме част от Господа – от неговата любов и мир.

Медитирам в моята Утопия, така реалността се ражда.

И не е сън и нито филм.

Просветва най-далечната звезда от любовта.

И е Истина и Свобода, която вече съм.

Дори на границата на предела и оттам в самата необятност...

Тъй медитирам в моята Утопия, превръщам я в последната надежда.

Омагьосан, очарован, как не искам никак от Земята да си тръгвам.

Прехласнат, просветлен от онзи неповторим за мен мираж

Красивата, но тъй далечна

на човеците все още светлина...

Но както винаги, времето все не ми стига. И все закъснявам.

Трябва да тръгвам.

Утрото е студено – обляно в слънце.

Неделя е.

Отивам на антивоенен митинг, организиран в София от младежите срещу войната на САЩ в Ирак. Чух, че са взели решение да не допускат на митинга по-възрастни и да участват само млади. Така ни се пада. Получихме си това, което явно заслужаваме. Но аз отивам.

На 57 съм. Все още.

Интересно, ще ме приемат ли. Трябва да пробвам. Често съвсем млади момичета ми казват, че не вярват на годините ми. С десет-петнайсет съм им изглеждал по-млад. И сега това ми дава кураж. Разбира се, че ще опитам, дори от тях да дойде само един-единствен човек. Ще бъдем двама. Има и такива митинги. Но днес сякаш всички са се договорили. По цялата Планета.

Отивам при слънцето. При светлината. Отивам при младите.

А в тези мигове, докато вървя, в Ирак загиват хора. Пред очите ни убиват младостта. Дори най-малките. Децата.

За пореден път изпитвам най-ужасяващото ме нещо – невероятен срам, че съм жив и че не мога за пореден път да направя нищо в моя живот срещу войната.

Човеколюбивото слово явно не може да защити човека, детето, хората. Не може да спре куршума, бомбата, ракетата на агресора. Не може да спре смъртта, насочена към невинните хора. Словото стои безпомощно и прилича на всички нас.

Онзи ген попитали американския президент Джордж Буш-младши видял ли е по телевизията безпобедната скотобойна от нападението на американската армия в Ирак. Той отвърнал, че не гледа телевизия. Ами да гледа. И да се види – сам себе си. Какво е извършил. Но той не желае да се види.

Съвсем неочаквано вече съм сред многобройни крехки рамена. И никой не ме гони. При живота съм, който иска да спаси в тази легена пролет най-красивото нещо – живота на другите. Там някъде. Далеч. В това измерение. И усещам изведнъж в плахостта на малкото крехки рамена на младите, че все пак надеждата и вярата в живота са по-велики от насилието, смъртта и неописуемата бездуховна Пустош.

И струва ми се като в сън, който се превръща в Истина: с една-единствена само съкровена надежда и вяра човечеството ще спаси красотата...

ГЛЕДАЙКИ АЛ ДЖАЗИРА

Костадин Бонев

Очите му гледат уплашено. Видно е, че трудно пази самооблагане. Осъзнава, че родителите му ще видят тези кадри и това го притеснява. Въпреки усилията да се владее, паника е обзела цялото му съществуване. Името му е Патрик Милър и е един от пленените американски войници в Ирак. Не мога да откъсна поглед от екрана на телевизора. Това момче е по-младо от сина ми. Опитвам се да отгатна какво говори – не успявам. Най-вероятно казва, че съжалява и че е изпълнявал заповеди.

Когато говорим за войната – пред очите ми е това момче. Дори да оживее, дори да се върне в Америка, неговата душа никога няма да е цяла. Там, в Канзас, ще се върне един груг Патрик Милър и животът му ще бъде аг. За него и за близките му.

* * *

Санитарят е с тридневна брада. Той крачи между трупите на американските войници с подплетени сандали. Услужливо обръща телата, за да може операторът на Ал Джазира да заснеме ужасните си кадри. Иракчанинът дори не успява да скрие тържествуващата си усмивка. За пръв път виждам на живо такава радост пред смъртта. Спомних си филма „И гоиде денят“ на Георги Дюлгерев и хорото на Вельо Горанов около голите трупове. Но онова беше само на кино...

Взирам се в обезобразените лица на убитите. Забелязали ли сте, че мъртвите лица нямат възраст? Младостта си е отишла от тях завинаги.

* * *

Слушам поредния призив на Сагдам Хюсеин към народа на Ирак. Говори за Джихад и че правдата е на неговата страна. Призовава иракчаните да се бият до последна капка кръв. Обещава

хиляди долари за всеки убит американец и за всеки свален американски самолет.

Ал Джазира показва тълпа иракчани, претърсващи тръстиките около река Тигър. Те търсят паднали от разбития наблизо хеликоптер американци. Мисълта за пачките долари, които могат да спечелят, удвоява енергията им. Пред очите ми един вожд превръща народа си в шайка убийци, в най-обикновени ловци на глави.

Дали са знаели това преди войната американските военни психолози? Дали са го казали на войниците?

Между другото, в претърсването на храстите най-ентусиазирани са децата.

Бъдещето на демократичен Ирак, който би трябвало да гоиде след падането на Сагдам, ако вярваме на черния хумор на българската преса.

* * *

Ал Джазира предава репортаж от раздаването на Оскарите. Режисьорът Майкъл Мур получава Оскар за документалния си филм **Bowling for Columbine** и от сцената призовава президента Буш да се засрами за това, което се случва в Ирак. Еграта фигура на известния документалист излъчва тържествуващо доволство и усещане за собствената си значимост. Арабският свят научи името му, без да е гледал неговите филми.

* * *

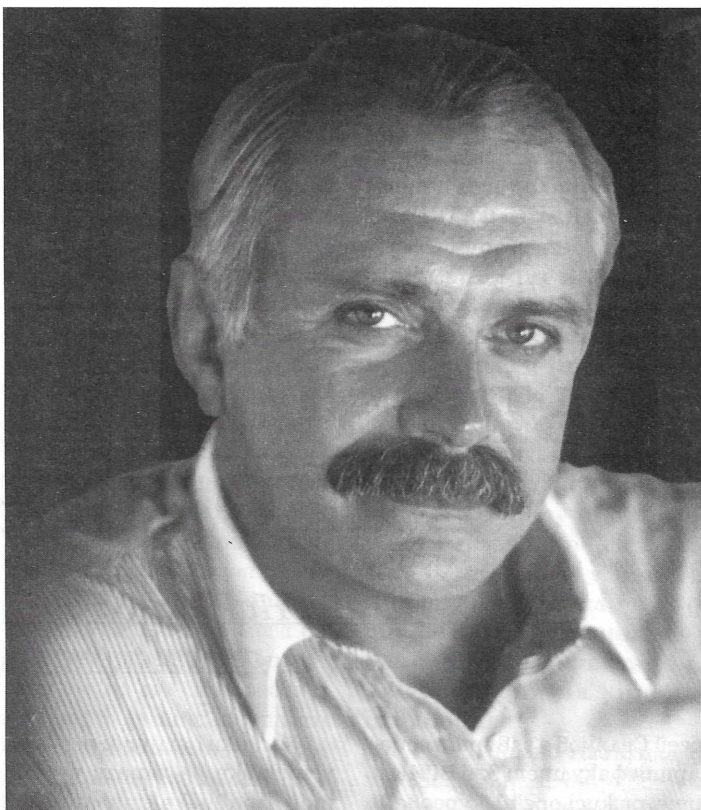
По CNN президентът Буш ме призовава да направя своя цивилизационен избор. Между другото вметва, че в скоро време български войници ще се бият рамо до рамо с американските си братя. Изпитвам вина, че не се радвам. Не знам защо. Знам само, че Бойко, моят син, няма работа в Ирак.

ЦИВИЛИЗАЦИЯТА Е ПОТРЕБИТЕЛ НА КУЛТУРАТА

*Предлагаме на вниманието на читателите словото
на Никита Михалков, произнесено при получаването
на почетното звание „Доктор Хонорис кауза“
в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“*

Преди всичко искам да изразя огромната си благодарност за тази висока чест. Всичко е толкова тържествено и трогателно, че, честно казано, донякъде се обърках. Гледах дъщеря си и ми се искаше да ѝ кажа: „Разбра ли сега кой е баща ти!“. Имах едно такова чувство, че сякаш се говори не съвсем за мен. Дори бих помолил да взема със себе си биографията, която току-що ми прочетохте. Там са написани толкова много неща, че даже не съм сигурен, че всичко има някакво отношение към мен. Но навярно това е и много важно – с течение на времето да изпитваш тежестта от онова, което си направил.

Ако работиш, за да спечелиш слава или пари, премии или награди, тези неща никога няма да ти се струват достатъчни. Радостта е радост, когато е случайна и творчеството е творчество тогава, когато просто не можеш да говориш за него. Ако попитате славея за кого пее всяка пролет, смятате ли, че той ще може да го обясни? Почне ли да обяснява, ще престане да бъде славея – може би ще стане някаква врана. Пастернак, този прекрасен руски поет, е написал следното: да си знаменит не е красиво и не това те извисява нагоре; не трябва да правиш собствен архив и да трепериш над ръкописите си. Смисълът на творчеството е в отдаването на самия себе си, а не в шума около него, не в успеха. Позорно е да бъдеш постоянно в устата на хората. Трудно е да го кажа по-точно, но смятам, че ако



Господ е дал на човека някакъв талант, огромна заблуда ще бъде той да започне да смята, че това е някаква негова собственост. Човек е просто проводник между Бога и хората, които нямат такъв талант. Започне ли да мисли, че талантът му принадлежи и се превърне в нещо, за което хората говорят, той изведнъж ще се събуди бездарен. Най-страшното е, че никой няма да му каже, че това е така. Той ще продължи да смята, че всичко е както преди, но това далеч няма да е така. Няма да разбира защо нещата му

отказват да се получават и никога няма да обвинява себе си, а завистниците, правителството... всеки груг освен самия себе си. Въпреки това мисля, че радостта, която усещам днес, може би гойде при мен, защото никога не съм я очаквал и никога не съм работил заради нея.

Днес в киното се извършват страховити неща, защото гледаме филми, в които няма уважение нито към живота, нито към смъртта. По екраните избухват хиляди хора и за никого не ти е жал, а Достоевски е написал 500

страници за това как един човек е убил една бабичка. За него човекът не е средство, а цел. Чрез съвременните технологии всичко в киното става възможно. Но никаква технология не може да замени човешката душа, човешкото сърце. И както и да се развива цивилизацията, рано или късно човек е изправен пред необходимостта да отговори на най-простите въпроси, но много често, като дете на цивилизацията, не е готов за тях. Цивилизацията – това не е културата, цивилизацията е потребител на културата. Можете да си купите картина на Тициан и да платите за нея 500 милиона долара, но тогава ще сте купили само една картина на Тициан, но не и *пътя* от Адам и Ева до Тициан.

За всичко ние плащаме с времето. Или бихте могли да си купите джобно издание на „Анна Каренина“ и от тази книжка да разберете как някаква жена се е омъжила, после се е влюбила в друг, изневерила е и накрая се е хвърлила под влака. И когато ви запитат за романа, вие може да отговорите – „Да, знам за какво става въпрос“...

Работата е там, че единствено времето, което посвещаваме на някой друг, е истинско време на съзидание. Живеем във време, в което въпросът „Какво правиш?“ съвсем не показва истинско желание да разбереш какво прави *другият* и така нашите проблеми се събират в две думи – „I'm fine“. И да не дава Господ да решиш да отговориш на въпроса

„Какво правиш?“ с разказ за това с какво въщност се занимаваш, защото просто няма да се гържиш възпитано. Това се отнася до много неща от нашия живот. За да разбереш, да усетиш някого, ти следва да отделиш много време. Много хора съжаляват за това отделено време. Щом настъпи моментът, в който ти трябва да изразходваш това време, се оказва, че не си подготвен. Затова художникът трябва да влиза с корените си в своята земя, а клоните му трябва да обгръщат целия свят...

И още нещо – единствено истински националното може да стане истински интернационално. Искам да пожелаая и на вас, и на себе си именно това.

ЧОВЕКЪТ НА НОВОТО КИНОДЕСЕТИЛЕТИЕ

Галина Николаева разговаря със Сергей Селянов – руски сценарист, режисьор и продуцент

Сергей Селянов е завършил сценарния факултет във ВГИК и висшите режисьорски курсове в Москва. През 1992 година основава малка студия „СТВ“, където догнес са създадени 50 различни по жанр филма, получили доста награди в Русия и чужбина. Професионалната му „раздвоеност“ отговаря на състоянието на руската кинематография, която се раздели с режисьорското и се насочи към продуцентското кино. Определят го като най-успешния продуцент. Тайната на успеха на Селянов е в безупречния му вкус, който не го подвежда и му дава възможност да се намира в центъра на тази „нестабилност“ заради „особеността“ на руския път.

Имайки отлични резултати и успявайки да запази честта си, той прави както арт филми, така и откровено масови хитове. Нито една продуцентска структура не води толкова гъвкава, плодотворна за общото дело производствено-творческа политика с отлични художествени резултати („Брат“ е най-успешният филм през последните десет години). В понятието „общо дело“ може да бъде включена и отчаяната му и професионална борба с видеопиратството (създадена е специална Агенция за защита на авторските права „Рипост“), което придава на работата на Селянов държавен отпечатък.

Като режисьор той е заснел „Денят на ангела“, „Духов ген“, „Времето за тъга още не е настъпило“, „Руската идея“. Поважните му продуцентски работи са „Особености на националния риботов“, „За уроците и за хората“, „Мамо, не тъгувай“, „Брат“, „Брат 2“, „Сказание за Федот стрелецът“, „Април“, „Олигарх“, „Кукувица“, „Война“, „Мечешка целувка“, „Връзка“.

– Струва ми се, че за последните петнадесет години руското кино много се промени. И именно тези промени поражда т.нар. „криза на социалната идентификация“: критиката се насочи



„Война“, режисьор Алексей Балабанов

към PR, към реклама и анотации; изчезна цензурата (а заедно с нея и редакторската работа); режисьорът вече не е същият, който беше по времето на авторското кино; появи се продуцентът – абсолютно нова професия. Понякога го бъркат с инвеститор, а понякога продуцент си е самият режисьор или пък бившият директор на филма. Основните трудности на подобен период според мен са по отношение на етиката – няма арбитър, който би могъл да вземе страна при спорен случай в отношенията между продуцента и режисьора. На всичкото отгоре руското кино за пръв път се намира в жестока реална конкуренция със западното кино и това става при наличието на спад на производството. Става все по-очевидно, че властта в руското кино преминава към продуцента. Вие владееете и двете професии и сигурно знаете някои тънкости за тези отношения. Споделете, ако обичате, своите „ноу-хау“ с читателите. Да кажем, как вие избирате режисьор за нов проект.

– Продуцентът трябва да избира режисьора също така, както режисьорът подбира актьорите. И също като при актьорите има неизбежни конфликти – талантливите хора често са капризни. Но понякога това са

прекрасни партньори и приятели. А пък понякога (от това никой не е застрахован) самият ти правиш погрешен избор. В този случай в нашата страна не те спасява никакъв договор. Режисьорът често не осъзнава, че ние го голяма степен работим на „устна уговорка“. А продуцентът винаги е подготвен в по-голяма степен – в ръцете си винаги има някакви документи, договори с организации и пр. Моята работа изисква огромни сили и време, но в крайна сметка това е избор. Ако си избрал правилно, то по-натък всичко се получава от само себе си: добрият режисьор сам събира добър екип. Аз не мога да му кажа „не вземай този оператор, защото не ми се харесват очите му или формата на ушите му“... Те са специалисти и работят, а аз на снимачната площадка никога не се появявам – защото да има излишен човек, дори той да е самият продуцент – това е излишно.

– А какво става с идеята на проекта, със сценария? Нали поне в това вие участвате лично?

– Добрата работа на продуцента не е в участието на всеки етап, а точно обратното – когато той не участва. Той си избира режисьора със сценария – и хайде! После се появява чак след първото монтиране на материала, пляска с ръце и след това идва чак на премиерата. Разбира се, аз нарисовах комична картина,

така не се случва. Но като цяло към това трябва да се стремим.

– Компанията СТВ се занимава не само с производството на филми, но и с тяхното разпространение. Рекламната кампания на кинопроекта „Брат 2“ беше безпрецедентна за Русия – и радио, и телевизия, и дискове със саундрака, и рок-концерти... В резултат се получи култов филм, който много от зрителите гледаха в скъпи кинозалони, той получи много награди, беше закупен в чужбина, включително и у нас. Изменихте ли нещо, или пък добавихте към ефектната, а най-вече много ефективната дистрибуция на кинопроекта „Война“?

– Не, основно ние използвахме системата, отработена за филма „Брат 2“. Този филм ни позволи да пробваме максимално широк спектър от компоненти за придвижването на филма, защото това е сиквел. Познавах го не само зрителите, но и партньорите по рекламата, разпространението и продажбите... Точно това направи възможно използването на подобна стратегия. Този изначален потенциал позволи всичко това да се осъществи без съществени загуби, защото нашето сътрудничество беше изгодно и престижно и за двете страни. И всичко това не винаги беше заради парите. За Русия е важен душевният подем, желани-

ето да провериш тавана на своите собствени възможности. Мисля, че тук бяха заложени някои от основите на професионалната дистрибуция в руското кино. Всичко това го бяхме планирали, организирали, т.е. действахме съзнателно – и успяхме. Във „Война“ използвахме същата стратегия.

– В киното се усеща напрежението между творчеството и неговата финансова основа. Не е тайна, че един от най-болезнените въпроси се свежда до това от къде да се намерят средства за реализация на творческия проект. Но веднага възниква и следващият въпрос – за възвращаемостта на тези средства. Успявате ли винаги да прогнозируете творческия успех на филма? Какъв е Вашият зрител? Имате ли възможност да контролирате разпространението?

– Да, необходимо е да бъдеш ориентиран и аз, разбира се, си представям доста точно колко зрители ще видят филма. Нали прочитам сценария, познавам режисьора... Задачата се състои в това да направиш добър филм. И няма нищо страшно дори когато знам, че той няма да върне всички средства. Ако имам възможност, бих го произвел и при тези условия. Нямам такава цел, че на всяка цена трябва да спечеля пари. Просто киното е скъпоструващ „вид спорт“. Знаете ли, за публиката съществуват две полярни мнения (и двете са верни): едното е, че публиката не е глупава, а другото – че е глупава. Но това не е противоречие. Ние адресираме филма към всички, които искат да гледат кино. Важно е равнището му. И второ, какво ще стане с него по-нататък. Трябва да знам, за да мога да планирам следващия филм, гали ще имам за него средства. Парите са натриев сулфид (аз често давам този пример, защото

то това е веществото, което е необходимо за проявяване на лентата), без него не може да се направи филма, както и без пари... и без камерата, и без актьорите – между другото, може и без актьори, но това ще бъде особен филм. И всичко това се върти около едно нещо – да направим качествен филм.

– Няма да забравя прожекцията на Вашия режисьорски дебют „Денят на ангела“ във ВГИК през 1986 година – това беше като чудо, толкова неочаквано и не приличащо на други филми. Всички говореха само за него, след това се появиха много публикации за новото киномислене, за смелия сюжет... Не Ви ли измъчва носталгия по режисурата? Нали продуцентството е според мен като колело – ако престанеш да вървиш педалите, ще паднеш.

– Да, това е така, но не го такава степен, че да не мога да се откъсна. Киното изисква от режисьора огромна енергия. Тази енергия се поражда от огромно желание. Ако просто искаш да заснемеш един филм, то по-добре да не го правиш. Ето това огромно желание аз нямам. Но затова пък много искам да правя това, което правя сега. Затова аз нямам такова раздвоение, вътрешно противоречие. Не търся специално никакви проекти, но не изключвам за себе си възможността утре да се появи сценарий или книга и аз изведнъж много да поускам да го направя – тогава нищо не би могло да ми попречи.

– В студия „Горки“ съществуваше „Програма за нискобюджетно кино“, оглавена от Валерий Тодоровски – струва ми се, че точно тук, в България, той разказваше за това. За нея не се чува повече. Значи ли това, че истински конкурентноспособно кино може да бъде само скъпоструващото?

– По същество такава програма нямаше. Имаше само желание. Как може някой да се обърне към Министерството на културата само заради един филм? Някой се опитваше да изиграе тази игра, за да получи някакви възможности. Когато програмата се появи, ние вече правехме нискобюджетно кино, но по онова време друго и нямаше. Ние вече снимахме филма „Брат“, когато възникна идеята за тази програма. Тя се рекламираше доста широко, но не се отнасяхме към нея сериозно. За нас е важно да снимаме отделни филми, а не програми.

– Вашите филми, особено последните, още преди излизане на екрана, предизвикват голямо зрителско очакване. Това естествено разширява зрителската аудитория. С какво според Вас тези филми предизвикват такъв интерес? Може би те спомагат за повишаване на националното самосъзнание?

– Аз не обичам много да говоря за това. Струва ми се, че този въпрос не би трябвало да се обсъжда с нас. Работата ни е да направим добър филм. Да го направим искрено от гледна точка на твореца, а не от някаква си статистическа или идеологическа гледна точка. Скептично се отнасям към възпитателната функция на киното. Във всеки случай не е работа на режисьора или на продуцента да си поставя такава задача. Но вероятно и аз имам някаква мечта. Ако филмът е станал, той впечатлява и се обсъжда от обществото. Колкото и различно да се отнасяте към него, на този етап е важно, че той е накарал зрителя да отиде на кино. Хората за пръв път от много време започнаха да ходят на руски филми. Затова се радваме не само на своите успехи. Сега е време за солидарност. Дано в руското кино да гоиде и време за конкуренция. Не напразно казват, че руснаците бавно впрягат, но бързо пришпорват конете.

ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВОТО „НЕОБРАТИМО“

Иван Иванов

Безспорно филмът „Необратимо“ е един от знаковите френски филми, появили се през последните две години. Ще спомена само някои от тях – „Невероятната съдба на Амели Пулен“ на Жан-Пьер Жьоне, „8 жени“ на Франсоа Озон, „Интимност“ на Патрис Шеро... Все филми, които накараха критиката да заговори за своеобразен ренесанс на френското кино. Не случайно тезистворби са удостоени с престижни награди на международните кинофестивали в Кан, Берлин и из цяла Европа. „Необратимо“ също бе селектиран в официалната програма на Кан 2002.

Това е четвъртият филм на родения през 1963 год. в Аржентина Гаспар Ное. Загължително е да се отбележи, че тук освен режисьор Ное е и сценарист, оператор и монтажист. Подобен „свръх-автор“ е трудно да открием в историята на киното. Вероятно тъкмо в това „свръх-авторство“ е заложен целият енергиен заряд на филма, задъханият му ритъм, както и агресивният режисьорски маниер, на места достигащ до маниакалност.

„Необратимо“ те сграбчва за гърлото още с първите си кадри. Все едно си попаднал в Дантевия „Ад“, а в ролята на Вергилий е изключително подвижната камера в ръцете на режисьора-оператор.

Филмът разказва за едно престъпление и последвалото го

отмъщение. Има стотици кинотворби с подобен сюжет, а това е и една от фундаменталните теми в изкуството въобще. Гаспар Ное обаче е решил да разкаже историята отзад напред – започва от края и се връща към началото. Първо виждаме убийството, което Маркът (в ролята – Венсан Касел) извършва в един нощен клуб, за да отмъсти за бруталното изнасилване на приятелката си Алекс (Моника Белучи). Зрителят буквално е „захвърлен“ в ситуация на „шок и ужас“, без да разбира какво става. И въпреки че съвременната киноаудитория уж е свикнала с насилието, част от хората в залата не издържат на агресията на образите и звука (своеобразна какофония от свистящи, скърцащи и скрипящи шумове), които ни заливат от екрана. След този „ударен“ първи епизод публиката вече е относително подготвена за следващия подобен, а именно – 9-минутната сцена с изнасилването на Алекс, заснета с почти статична камера. Този момент събуди в мен асоциации с прочутата сцена с маслото от „Последното танго в Париж“ – един не по-малко скандален за своето време филм.

Всъщност „Необратимо“ може да бъде характеризиран като краен експеримент – главно в областта на формата. Но какви са предпоставките за появата на този филм? За да разберем това, трябва да се върнем

малко назад в историята на френското кино. През 20-те години на миналия век киното е силно повлияно от т.нар френски авангард, чиито творци експериментират главно с формата, отреждайки на сценария второстепенна роля. Използват се похвати като двойна експозиция, снимки с различен каданс, визуализация на мисли и др., които доразвиват филмовия език. По-късно, през 60-те години, режисьорите от Новата вълна също много експериментират. Достатъчно е да спомена само емблематичната фигура на Годар, който, освен че често нарушава законите на традиционния монтаж, прави опити и със звука като смесва натурен шум с цитати от литературни произведения („Презрението“, 1963). Споменати дори най-бегло, тези факти от историята на киното за пореден път доказват, че в изкуството няма случайни явления, възникващи от нищото. Филмът „Необратимо“ е поредното потвърждение на това.

Вероятно на някои този филм ще се стори претенциозен и маниерен.

За други пък ще е проява на лош вкус.

Но за онези, които обичат експериментите, той е истинско предизвикателство.

Аз ви съветвам – удете, вижте и ...останете до **края**. Всъщност историята започва от там.

УНГАРСКАТА

БУДАПЕЩА 2003

КИНОСОЛИДАРНОСТ

Вера Найденова

„Уикенд в Буда и Пеща“, Мари Творочик, Иван Дарваш и режисьорът Карой Мак по време на снимки

Видимото единство на унгарските кинематографисти винаги ми е правело впечатление. Но по време на последната филмова седмица (30.01 – 5.02 т.г.), т.е. във време, когато у нас то въпнющо липсва, направо ме разтърси. Казах „видимо“, тъй като и с просто око се улавяше, че всички присъстват при прегледа на годишната продукция, гледат филмите. По време на пресконференцията си Миклош Янчо каза, че е гледал цялата програма, макар и на някои от филмите да не е останал до края...

Заг тези „белези“ несъмнено се крият вътрешни предпоставки, причини, фактори и факти, някои от които ще се опитам да разкрия, така да се каже, отвътре.

Творческият резултат

Тридесет и шест бяха филмите, включени в годишния отчет, единици от тях не бяха показани и поради незавършеност, двадесет и два се състезаваха за награди, между тях, по обясними съображения, и тези на Янчо и Карой Мак. През два предшестващи дни са показани и множество неизгнани пълно- и късометражни, научно-популярни, анимационни, експериментални от всякакъв вид... За държава с мащаба на Унгария това си е производство с ранг на индустрия, а при техническо изкуство като киното тази дума няма негативен смисъл.

Високата продуктивност в киното се обезпечава от парите. Как са събирани? Трудно, ако се съди

по признанията на продуцентите, които заедно с други членове от снимачния колектив заставаха пред публиката след всеки филм. Но и със солидарност. Доста често чувахме да казват, че актьор, оператор или друг професионалист е участвал по приятелски, без пари...

Продуктивност се постига и чрез творческа изобретателност. Преобладаващата част от режисьорите – а те най-често са и сценаристи и съсценаристи на творбите си, са решавали художествените си задачи чрез „откази“. Някои от филмите са белаяни от висок аскетизъм, от „естетиката на оскъдицата“. И с това печелят. Като например получилият награда за най-успешен дебют, а селектиран и за Берлинския фестивал „Пустош“ на Бенедек Флиегоф, изграден от снимани с видео няколко „черно-бели“ разговора между двама души.

Присъства и изобретателност от друго естество

Не са малко филмите – римейк на известни световни или свои филми. Редицата се предвожда от 80-годишния Карой Мак, най-отдавна вписалият името си в киното и все още работещ режисьор (у нас през 50-те години той стана популярен с „Дилиомфи“). Новата му творба „Уикенд в Буда и Пеща“ се гради върху своеобразната връзка с най-знаменития от филмите му „Любов“ (1970). Тя се състои в повторението на някои съдържателни елементи, но най-вече чрез изпълнителите – забележителната двойка Мари Тьорьочик и Иван Дарваш, партниращи си и сега по забележителен начин както някога. Филмът на Мак е пример за съобразяване с изменения зрителски вкус, той не е лишен от мелодраматилен привкус, но при напълно спазена мярка. Макар и също косвено, „Ринадо“ на Тамаш Тот ни отправя към мотиви от американския „Великолепната седеморка“, а значи и към „Сегемте самураи“ на Курасава, прерогени в бандитската среда на малко фантасмагоричен, но прозиращо познат голям източноевропейски град. Макар и силно адаптиран към местната действителност, във филма на известния режисьор Петер Готар „Унгарски прелести“ оживява сюжетът – или поне сюжетната схема – на „Американски прелести“. И т.н. Във филма си „Вагабонд“ Дьорд Сомяш („Под краката им свири вятър“, „Плешивото куче“) е развил във фабула някогашен свой документален филм, отразяващ живота на домовеите за фолклор, съществували през 70-те години из цялата страна. И привързаността към родните ритми, а най-вече проблемите на младите хора не са загубили своята валидност, макар и в нещо да са се специализирали от източноевропейската „преход-

на“ действителност. Между другото, този филм бе моят любимец на тазгодишния преглед.

Първенство по творческа активност отбеляза Ференц Грюнвалски. Той е оператор на „Вагабонд“, на филма на Миклош Янчо и е създал свой белаян от оригиналност авторски филм „Танцуваща фигура“. По брой на изяви му съпериричеше неговият колега Тамаш Шаш (известен у нас най-вече с „Еспресо“), създал като режисьор „Пропадане от любов“, но като оператор заснел „Щастлив рожден ден“ на колегата си Ксаба Фазекеш, получил награда за дебют и отличието на присъстващите на празника около 150 киножурналисти и гости.

Солидарността във вид

на взаимодействие между поколенията

бе илюстрирана най-ярко чрез „Автобусът гоиде“. Той е осъществен от петимата най-успели млади режисьори, родени между 1971 и 1978 г. Сред тях са известните ни от София Филм Фест Корнел Мундруцо (отличения с първа награда „Приятни дни“) и Дьорд Палфи („Хлъц“). Убедени в това, че отпразнувалият миналата година 80-годишнината си Миклош Янчо е по техния израз „най-креативната личност в унгарското кино“, те поканили маестро то да им бъде художествен ръководител. Той, пак по техен израз, им дал идеята и ги оставил да правят каквото искат... Направили пет много кратки, много ексцентрични и подкупващи с новаторството си новели.

Самият Янчо и този път потвърди действително несекващата си креативност. Както винаги със съавтора си в сценария Гюла Херноги и както винаги от няколко филма насам с оператора-режисьор Ференц Грюнвалски той обогатява последния цикъл от творчеството си със – според мен – най-добрия резултат в търсения от десетина години насам нов стил, при който „сваля“ познатия ни от епико-поетичните му изляти като балетни шедьоври историческо-фолклорни филми слог, тъй като пак с метафори, но в гротесково-клоунадна амалгама отразява съвременната действителност. Впрочем житейският материал, претворен в „Ставай, куме, не спи“ не е съвременен, а субективно мемоарен, автобиографичен. В центъра на авторовата рефлексия са Янчо и Херноги (те действително присъстват на екрана). А около тях във вид, деконструиран от времето, а най-вече от собствената памет – личен и колективен исторически живот: войната, руската армия, Катюшите, социализмът...

Отбелязвайки един по-частен случай, също свидетелстващ за добрия унгарски кинематографизъм – успешното целесъобразно поредно участие на ак-

тъора Джоко Росич, този път в значителна и много добре изиграна от него роля от филма „Песните на Рожа“, ще премине към най-важния аргумент във веригата от жестове на солидарност: този път между унгарското кино и унгарската публика. У нас от отдавнашни времена битува митът, че филмите „там“ не се гледат от местната публика. Съжалявам, че не мога да илюстрирам истината с таблица, публикувана в каталога на фестивала. Но на доверие ще оспоря скептиците с информацията, че всички филми събират хиляди, а някои и стотици хиляди зрители. Най-успешни са историческите филми, не много различни от правените у

нас през 80-те години, макар, разбира се, с актуализирано кинематографично качество. Голлям интерес се посрещат комедиите, но не само те.

П.П. Пиша тези редове в дните, на София Филм Фест. Отрадно е да се види една толкова богата филмова програма, в някаква степен дори необозрима за срока, в който се осъществява, навярно извикана от порив да компенсира макар и гонякъде бедността на всекидневния ни филмов репертоар. Но онова, което повече ме радва, са белезите на съживяване в самото българско кино и присъствието в киносалоните на много от иначе рядко срещаните български кинематографисти...

БЕРЛИНАЛЕ 2003

ФИЛМИ, ГРАНИЦИ И ХОРА

Калинка Стойновска

Може би след време ще стане ясно, че филмът „В този свят“ на известния англичанин Майкъл Уинтърботъм получи „Златната мечка“ на БЕРЛИНАЛЕ съвсем закономерно. Тогава се чува гласове, че наградата е конюнктурна. Доколкото познавам филмите му, Уинтърботъм винаги е гледал света с широко отворени очи. Не му е спестявал нищо мрачно и безнадеждно, а героите му – странници и самотници – като с пранги се движат от отчаянието към надеждата, най-често без да стигнат до нея. И в новия си филм не си е затворил очите – тръгнал е от Изтока, някъде от границата между Пакистан и Афганистан, за да проследи обречения път на едно дете към Запада. Екипът му е въоръжен с няколко дигитални камери, които му позволяват не да експериментира, чешейки се с лъвата ръка по дясното ухо, както това става напоследък в някои много нашумели филми, а плътно да се приближи до ТОЗИ СВЯТ (или другия), който някога, казват, е бил люлката на цивилизацията, а днес е като плисната чаша с мръсна вода – културните паметници напомнят за миналото, а войните и режимите го лишават от бъдеще. В същото време по опасните, непредвидими пътища

се движат хора, които напускат дома с надеждата, че някъде на Запад ги чака по-добър живот. Че пътят до там си заслужава изпитанията. Заслужава ли си?

Въобще заслужава ли си за това да се разказва чрез киното на милиони хора? Дали след всичко онова, което се случва в момента тъкмо в ТОЗИ СВЯТ, подобни въпроси не изглеждат безсмислени? Какво да прави кинематографистът, когато електронните медии ежесекундно бъдат реална война, а зрителят сега пред телевизора, върти си копчето и си избира дали да гледа „театъра на бойните действия“, или да слуша изявленията на фанатизирани безумци и от двете воюващи страни. Гледа – поглед не откъсва. Сякаш са му спретнали екшън, боевике, мелодрамка – каквото му душа иска. Е, може да се възмущава, да роптае, а защо не и тайно да се наслаждава – нали всичко това се случва далече от него и пряко не го засяга.

Сбъдва се мечтата за милионна публика, която наблюдава по едно и също време едно и също събитие. Но на каква цена!

Слава Богу обаче, все още има много зрители, които обичат да гледат филмови истории, а там

измислици – колкото щеш. Все си мисля, че истински дълбокото и талантливо кино, без да се съревновава със силата на медиите, е способно да предложи свят, по-истински от най-истинския. Тъкмо защото не го копира, а го пресъздава и съумява да изтръгне от него емоции и мисли, които завладяват човека. Всеки по отделно и всеки – по различен начин. Ето и Майкъл Уинтърботъм, колкото и да

е близо да истината, колкото и документално да изгражда своя разказ, търси и други значения, влията и други размисли, изтръгва и други емоции – такива, каквито може да направи само един автор, който иска да каже нещо важно за света и човека.

Още два филма на фестивала имаха за тема границите, хората и нелегалната емиграция – гер-



„В този свят“, режисьор Майкъл Уинтърботъм



„Светлини“, режисьор Ханс Кристиан Шмигт



„Часове“, режисьор Стивън Долдри

манско-полският „Светлини“ на режисьора Ханс Кристиан Шмидт и „Резервни части“ на единствения в конкурса славянин – словенеца Дамян Козоле. Творческите почерци на авторите са различни, качествата на филмите не са равностойни, но все пак има нещо, което ги обединява и ги прави интересни за размисъл. Темата за преселението и скитничеството придобива съвсем други измерения, когато авторите предлагат разказ не просто за сухи социологически факти, а се интересуват от драмата и съдбата на хора, които се опитват да променят битието си или просто да оцелеят в ставащия все по-жесток съвременен свят. Уинтърботъм например прецизно и без видими емоции проследява пътуването на детето във всичките му важни и драматични етапи, като обработва документалното изображение в няколко важни епизода така, че те да прозвучат като ярки пластико – емоционални акценти. За да съобщи на финала, че момчето, което успява да стигне до заветната цел, в крайна сметка е върнато от емигрантските власти на Англия. Всичко е било напразно. Освен човешкото усилие за промяна.

Филмът „Светлини“ на Ханс Кристиан Шмидт преплита умело в структурата си няколко човешки истории, свързани също с преминаването на границата. Само че действието се развива на територията на обединяваща се Европа, на границата между Полша и Германия. И тук нелегалният поток тече ежедневно и регламентирано. Едни успяват да попаднат в Обетованата земя, други разочаровано се връщат. Трети – те просто са посредници – състрадателни или алчни, порядъчни или изнудвачи, корумпирани или новаци. Това също е част от този наш свят, нали? И там се разиграват човешки драми, хората преживяват любовни истории, страдат, ревнуват, отчайват се.

Словенският филм пък се интересува от повечето на „посредниците“ – хората, които са превърнали нелегалното прехвърляне в доходоносен бизнес. Действителността в него изглежда най-сурова, а героите така са претърпнали към чуждите човешки драми, че нищо не им прави впечатление. Дали пък реалността не е родила чудовища? Това е жестоката истина, която предлагат авторите. Ако следваше тази гротескно-трагична ли-

ния, филмът можеше да бъде много по-въздействаш.

Сега си представете, че разглеждате каталога на Берлинале – както винаги необхватен, богат на конкурсни и съпровождащи конкурса програми, на панорами от най-новите световни хитове, програмата ФОРУМ, панорама на големия японец Ясуджиро Огзу, панорама от филми на актрисата Анука Еме, получила награда за цялостно творчество, ретроспектива на великия Фридрих Мурнау, Детския кинофестивал, съвременно немско кино, съвременно руско кино и т.н. Веднага се вижда, че организаторите и селекционерите предлагат амбициозна програма, богата на личности и филми, която включва и традиционните за Берлинале предпочитани автори и кинематографии, дори когато те не се представят с най-доброто. Например традиция е да се показват в конкурса най-новите творби на американеца Спайк Ли и французина Патрис Шеро. И макар че Шеро получи „Сребърна мечка“ за режисура, физиологизмът на новия му филм „Неговият брат“ не привлича и не блести нито с оригиналност, нито с откритие на темата. Всичко това вече е **deja vue**. Що се отнася до „25-ия час на Спайк Ли“, според мен проповедническият тон, който присъствува във всичките му филми, тук надхвърля всякаква мярка. Ли е голям професионалист и естествено филмът му е направен перфектно по правилата на словата граматургия, която винаги печели почитатели. Но афишираният му проамерикански патос на финала директно се превръща в агитка за ценностите на американския начин на живот, а това не е израз на най-добър вкус.

Добра програма представиха самите германци – киното им в момента определено е в творческа форма. А и директорът на фестивала Дитер Козлик залага изключително много на младите имена в него. И трите конкурсни филма – споменатият „Светлини“, „Сбогом, Ленин“ и „Страх“, очевидно разкриват три творчески ориентации, на които разчита немското кино. Кое то не означава, че и трите филма са равноценни като творчески резултат. И ако „Сбогом, Ленин“ на дългогодишния оператор Волфганг Бекер е добре измислена и разиграна комедия с много добро чувство за хумор, „Страх“ на Оскар Рьолер е опит за интимно – психологически портрет на семейна двойка интелектуалци, който предлага механиката на истеричното повидение, а не дълбочината и сложността на чувствата.

Комплексите на съвременния човек, неговите страхеви и невъзможността му да различава исти-

ната от лъжата, реалното от измисленото особено ярко присъстват в „Изповедта на един опасен ум“, неочаквано зрял дебют на актьора Джордж Клуни, в комичния фарс на французина Паскал Боницер „Малки рани“, в „Животът на Дейвид Гейл“, чийто автор Алън Паркър предлага нравоучителна и госта тенденциозна история. Изненадата на истина дойде от дебюта на Джордж Клуни. Но нека да не забравяме, че негов сценарист е един от най-нашумелите в момента холивудски сценаристи Чарли Кауфман и историята, която той предлага, драматургически е направена виртуозно. Необичайната съдба на един от първите успешни американски телешоумени от 50-те години Чък Берис, който по същото време се забърква и в американското разузнаване, извършвайки някое и друго убийство, навява абсурда на вечното балансиране между доброто и злото, когато човек се поддаде на „човешки“ изкушения и слабости. Системата бързо ги използва в свой интерес. А епохата е ясна – студената война, желязната завеса – все атрибути на идеологическото мислене, което превръща човека в нищожен детайл от предварително разработена манипулираща машина.

Като актьор Джордж Клуни се представи в ролята на Крис Келвин в новата интерпретация на фантастично-философския роман на Станислав Лем „Соларис“. Партнира му Наташа Макелоун. Навремето великият Тарковски пресъздаде виртуозно романа на Лем с участието на Донатас Банионис и Наташа Бондарчук. Направи шедевър. Филмът на Стивън Содърбърг явно не търси конкуренция с предишната версия. Но сравнението неизбежно се налага и то, според мен, не е в полза на новия вариант.

Между най-впечатляващите като съчетание на бляскава спектаклова стилистика, изумителна изобразителна пластика, използваща древно-модерен китайски балет и виртуозната прецизност на бойните изкуства е историческата сага „Герой“ на най-известния в момента китаец Джан Имоу. Филмът е толкова перфектен и красив, че действа като магия. Някои го сравняват с „Тигър и Дракон“ на Анг Ли, отдавайки предпочитания на последния. Не съм сигурна, че е лесно да се направи изборът – „Герой“ амбициозно конкурира „Тигър и Дракон“ по мащаб и дълбочина на мислене. За техническите ефекти въобще не говорим. Красотата на екрана е сравнима единствено с изящността на източната миниатюра.

И още два филма – шедеври (ако това определение все още върви) бяха показани на Берлинале – „Часове“ на Стивън Долдри и „Адаптация“ – пак

СВЕТОВЕН ЕКРАН

по сценарий на Чарли Кауфман, реализиран от режисьора Спайк Джоунз. И двата вече излизат по нашите екрани с реномето на носители на високи отличия „Оскар“. И в Берлин те бяха оценени по достойнство. Трите дами от „Часове“ – Никол Кидман, Джулиан Мур и Мерил Стрийп – станаха носителки на награди за главни женски роли, а „Адаптация“ направо се увенча със „Златна мечка“ за най-добър филм. Тези два филма ме карат да мисля, че въпреки че в съвременното кино е изключително трудно да се каже нещо ново и оригинално, винаги се намира някой, който се провиква: „Еврика!“ Когато се съчетае щастливо талант, вдъхновение, професионализъм и ум, се получава онази магия на кино, за която всеки филмов автор мечтае. А зрителите – те просто потъват в света, който се разиграва на екрана и стават част от него. А това си е живо удоволствие.

Примерно трябва да те осени мисълта, че може да бъде изграден сюжет от три новели („Часове“ е създаден по романа на Майкъл Кънингам), които обаче да бъдат желязно свързани и преплетени помежду си, макар че действието и в трите се развива в различни епохи, героините са твърде различни, но и приличащи си, а всяко вътрешнодраматургично движение в едната от новелите поражда действие във всички останали. Магия! Сюжетът проследява последните дни от живота на знаменитата писателка Виржиния Уулф, нейното целенасочено движение към смъртта и самоубийството, дълбоката ѝ самота и нежелание да променя каквото ѝ да е в живота си. Романът ѝ „Мисис Далуей“, който през 50-те години нейна почитателка – чувствуваша се чужда на най-близките си същества – домакиня – четеше като настолна книга, я довежда също до мисълта за самоубийство. И накрая разказът се пренася в съвременността – в света на една интелигентна, външно енергична, но вътрешно разколебана в смисъла на онова, което прави издателка – журналистка, която се опитва да окуражи свой болен от СПИН приятел. Напразно – защото приятелят също е избрал пътя на самоубийството... Човек трябва да види как всичко това е оплетено и изиграно, с каква артистичност, вътрешна проникновеност и усещане за фаталните мигове на живота е изграден филмът – сякаш сърцето ти отброява тези „Часове“.

„Адаптация“ пък умело и безпогрешно баланси-

ра между баналността и повтаремостта на разказваната история (сцени от живота на един сценарист в Холивуд, който преживява творческа и екзистенциална криза) и блясъка на сплитане на действието в загадъчна и сложно пресъздадена грама. Филми на тази тема има много, но само майстори от класата на Федерико Фелини, Робърт Олман и Уди Алън са правили подобни „погледи отвътре“, от кухнята на творческия процес. И все пак трудно е безпогрешно да разкажеш историята на „Адаптация“ – все нещо ще ти убегне.

Откриването и закриването на Берлинале носеше блясъка на номинираните в многобройни категории филми „Чикаго“ на режисьора Роб Маршал (този успя да се сдобие с голяма част от най-високите отличия на американската Академия по-късно) и „Бандите на Ню Йорк“ на Мартин Скорсезе, който при 10 номинации не получи никакъв „Оскар“. Сега си давам сметка защо така изостанаха „Бандите...“. Както се казва – нищо не му липсва – има си и мащаб, и отлична режисура, и прекрасни актьори. И все пак Скорсезе гоства безцеремонно, макар и във вид на ярка зрелищна сага, съобщава на милиони зрители, че само преди стотина години Ню Йорк е роден в кръв и невиджано насилие. А днес някак не върви да разказваш за това – война е. Поне така изглеждат нещата.

Впрочем за войната. Когато фестивалът започваше, всичко вече предвещаваше военната операция „Иракска свобода“. Месец и половина по-късно „театърът на военните действия“ е обхванал цял Ирак. Тогава, при откриването на Берлинале, когато на червената пътека стъпиха участниците в мюзикъла „Чикаго“ – Катрин Зита-Джоунс, Рене Зелуегър, Ричард Гиър, Роб Маршал и присъединилия се към тях Майкъл Дъглас, събралата се тълпа приветствуваше холивудските звезди, но отпред на опънат транспарант можеше да се прочете лозунг: „Добре дошли навсякъде, само не отивайте в Ирак“. Хубаво послание, разбира се. Но се питам каква е вината на прекрасните актьори от филмовия спектакъл „Чикаго“? Никаква. Затова пък вече по време на церемонията по раздаването на наградите „Оскар“ част от тях демонстрираха отношение – жените бяха в черни рокли, а мъжете – с гълъба на мира на ревера. А груци не носеха. Въпрос на избор. И това също се случва в този наш общ свят.

АКТУАЛЕН ЕКРАН НА СВЕТОВНОТО НЕЗАВИСИМО КИНО

33 Форум на младото кино – Берлин 2003

Александър Донеv

Втората година на Кристоф Терхехте, наследника на Улрих и Ерика Грегор, показва последователността на линията, следвана през годините от най-престижния световен преглед на независимото кино. С 52 филма в основната програма форматът на тазгодишния Форум беше леко намален заради общото скъсяване на Берлинале с два дни. От това обаче качеството на програмата не пострада. Дори напротив – бе по-концентрирана, а различните тенденции се открояваха покатегорично. Както винаги, селекцията се бе постарала от 1500-те предложени филма да създаде един примерен каталог на актуалното алтернативно кино. Дори когато в него редом стояха взаимноизключващи се образци. Така един го дръж в програмата на Форума се оказаха както касови хитове от Хонконг и Индия, така и свръхлични истории в „Догма“-стил от Унгария и Исландия. Непрекъснато увеличаващите се филми, заснети на дигитално видео, бяха извадени от своеобразното гето на 2–3 малки зали, в което се прожектираха досега, и намериха място редом с другите участници в програмата, създадени по класическите 35- или 16-милиметрова технология. Оригиналната идея всичките 34 запазени филма на класика на японското кино-хайку Ясуджиро Огзу да се разпределят между трите секции на Берлинале отреди място за четири от неговите филма („Родих се но...“ (1932), „Разказ за веещите се треви“ (1934), „Късна пролет“ (1949) и „Ранно лято“ (1951) в програмата на Форума. Освен тях ретроспективната част се допълваше от 5 дигитално реставрирани филма на най-известните хонконгски продуценти от 60-те години братя Шоу. Именно те са родоначалници на модерната жанрова система на популярното китайското кино, увенчано от оscarови фаворити като „Тигър и Дракон“ на Анг Лиъ,

„Герой“ на Джанг Имоу и „В настроение за любов“ на Уонг Кар Уай.

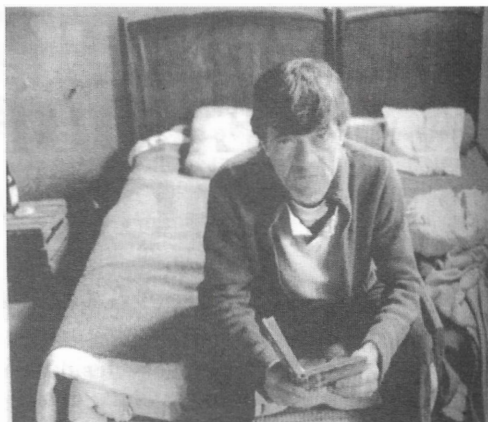
Интересът не само към класическото, но и към съвременното азиатско кино винаги е бил един от водещите импулси в програмата на Форума. Така и тази година почти половината от филмите бяха от тази част на света. Заедно с утвърдени филмови страни като Япония, Китай, Хонконг и Индия голямо внимание бе отделено на новото корейско кино с 4 заглавия. Освен това с по един филм бяха представени Виетнам, Индонезия и Тайланд. На този фон особено драстично прозвуча отсъствието на Балканите от тазгодишната програма на Форума. Ако Словения и Сърбия бяха компенсирани с участие в други секции на Берлинале, то България, Турция, Румъния, Гърция, Македония и Хърватска не присъстваха никъде.

Иначе Европа бе представена достойно в каталога на Форума – с 3 филма от Франция, 2 от Полша и по един от Русия, Унгария, Чехия, Италия, Испания и Швейцария. Германия участваше с 8, колкото и САЩ. Географията на Форума се допълваше от Израел (2), Бразилия (2), Аржентина (2) и също две финансирани от Дания документарни копродукции между Мозамбик и Южна Африка.

При всички случаи селекцията се беше стремела не само да подбере любопитни единични образци на съвременното независимо кино, но и цялостни национални модели за създаването му. Ключова роля в този смисъл играе новото корейско кино, оформило се след голямата азиатска криза преди няколко години. За кратко време то успя да се наложи както в международен, така и в национален план в противовес на американската доминация и с помощта на добре премерена система за подпомагане. Корейската програма включваше оригиналната мелодрама „Тайна любов“ (Mil-aе), която проблема-



„Съчувствие за г-н Отмъстителя“,
режисьор Парк Чан-Уг



„Еги“, режисьор Пётр Траскалски

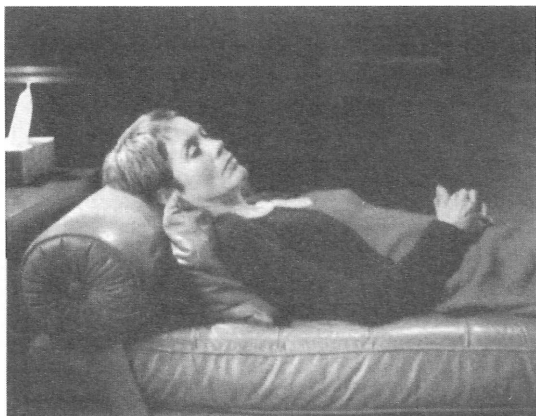
тизира разпадането на едно семейство и положението на жената в съвременното азиатско общество. Друг пример за комерсиално успешно авторско кино от тази страна беше „Милост за отмъстител“ (Boksuneun naegut). В него отблъскващо натуралистично и ярко визуално се разказват преплитаните се истории на двама мъже, отдали се на насилието след загубата на най-близките си. За по-специализирана публика бяха предназначени документалният „Граничен град“ (Kyoung-gye Dosi) – за един професор по социология в Берлин, който не може да се върне в Корея заради обвинения в шпионаж, и експерименталният изповедно-автобиографичен „Видеодневник на Джина Ким“ (Kim Gina – eu bidio ilgi), който проследява процеса на самопознание на авторката и освобождението ѝ от авторитета на майката.

Почти на същия дуалистичен принцип бе построено и представянето на китайското кино в тазгодишната програма на Форума. От една страна то включваше оригинални образци на зрителското кино от Хонконг, от друга – полунелегални, откровени студии за живота в Народната република. Сред първите се открояваше „Разследвания в ада“ (Wu jian dao), майсторски разказан и виртуозно заснет полицейски трилър, правата за римейка на който са откупени от „Уорнър“ и Брад Пит е ангажиран за една от двете главни роли. В поредицата от аналитични филми от социалистически Китай най-силно впечатление направи документалният епос „На запад от курса“ (Yan fen Jie), който изследва жестоките следи от модернизацията в пейзажа и живота на хората от северната промишлена провин-

ция провинция Тие Кси.

Китайската тема присъстваше в още две документални студии, посветени на типични за тази страна феномени. Американският „Утринно слънце“ (Morning Sun) в поредица от уникални кадри и фотографии разкрива един актуален прочит на китайската културна революция. Филмът се концентрира не толкова върху историята и политиката, колкото върху културологичните и народопсихологически фактори, доминирали едно от най-кръвопролитните обществени движения в човешката история. Макар и не толкова граматичен, но в същата социологическа тенденция беше и германско-австрийско-китайската копродукция „Моята камера не лъже“ (My Camera Doesn't Lie). Той представлява серия от документални интервюта с някои от водещите кинематографисти на съвременния китайски ъндърграунд. Техните имена все още не са широко известни, макар филмите им да са носители на престижни награди от фестивалите в Кан, Берлин и Венеция. Тези отличия носят престиж и самочувствие, но не осигуряват лесна професионална реализация на голямата група кинематографисти, за които истината и творческата независимост значат много повече от подчинението на една конформистка система.

Освен социологическата и политическата тенденция, които са всеки път достойно представени в програмата на Форума, неговите селекционери винаги обръщат внимание на един тип медитативно кино, в което проникателното наблюдение е превърнато не само в стил, но и в житейска философия. В тазгодишната програма имаше няколко филма от този тип – много различни помежду



„Емпатия“, режисьор Ейми Сийгъл



„Утринно слънце“, режисьори Карма Хинтън, Джерами Барме и Ричард Гордън

си, но всеки от тях криеше забележително очарование.

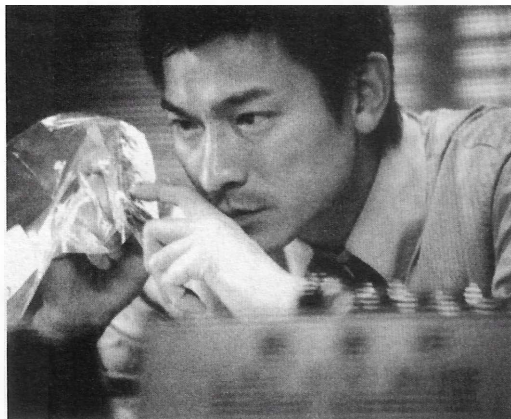
„Гоф в пустинята“ (Goff in the Desert) на германския фотограф и кинематографист Хайнц Емигхолц показва в 110 минути 62 сгради на американския архитект Брюс Гоф. От постройки към крайпътни бензиностанции до престижни обществени обекти филмът документира почти всички запазени сгради на един от най-оригиналните сградостроители на Америка през XX век. Без никакъв дикторски текст, в поредица от статични кадри или ненапранчиви панорами, епизодите с отделните постройки на Гоф са подредени хронологично и проследяват творческата еволюция на един самобитен творец, който е един от вдъхновителите на авангардната японска архитектура. В кинематографичен план филмът на Емигхолц е повече от семпъл, но въздействието поразително с уникалния образ, който създава от съчетанието между авангардни архитектурни форми и автентична природна среда.

В същата поредица би следвало да се постави и филмът „Котън кенди“ (Cotton Candy), първият дигитален видеофилм на един от големите американски киноавангардисти Ърни Гер. Той използва възможностите на портативната дигитална камера, за да хвърли един последен поглед към ерата на машините въз основа на експонатите от Музея на механиката в Сан Франциско, който скоро ще бъде затворен. В продължение на малко повече от час филмът на Гер документира тази забележителна колекция от механични играчки, задвижвани с пускането на монета, част от които са примитивни апарати, родствени на първите ки-

ноизобретения. Авангардистът винаги досега се е интересувал от мимолетното и „Котън кенди“ може би представлява най-епичния пример от тази тенденция. Продуцентът всъщност е Нюйоркският Музей за модерно изкуство, където този филм се прожектира на публиката директно от касетата – всъщност става въпрос не за истинско кино, а за филм за раждането на киното.

Третият най-нестандартен пример от тази медитативна тенденция, която всяка година намира място в програмата на Форума, е филмът на 28-годишната Ейми Сийгъл „Емпатия“. Това е полудокументален – полуигрален разказ за модерната психоанализа с участието на трима истински психоаналитици, които откровено разказват за своята работа. В същото време е наблюдение-експеримент с поредица от професионални актриси за игра на между измислено и реално, преднамерено и интуитивно, която се случва с всеки участник в модерния живот. От трета страна той представлява киноесе за връзката между модерните архитектура и дизайн и психоанализата. Тревожен, аргументиран и елегантно провокиращ, „Емпатия“ повдига въпроси за формалната откровеност, показността и идентичността, за авторитарността на разликата между половете, сексуалната експлоатация и воайорското нахлуване в частната сфера, превърната в част от публичното пространство. Това е филм, който неколккратно в хода на действието сменя своите изходни начала, преформулира и пародира своите жанрови конвенции без да се отклонява от своето основно търсене – как може да има емпатия там, където доминира авторитарността.

СВЕТОВЕН ЕКРАН



„Разследвания в ада“, режисьори Ендрю Лао и Алън Мак



„Пийни с мен“, режисьор Кинг Ху

Много различен като стил, но сходен като настроение и светоглед на „Емпатия“ се оказва унгарският „Пустош“ на младия режисьор Бенедек Флиегоф. Той бе показан в Берлин веднага след като спечели отличието за най-добър дебют на националния фестивал в Будапеща, а в Берлин спечели престижната награда на името на Волфганг Щаудте. „Пустош“ е първият източноевропейски филм, създаден по канона на „Догма'95“, но формалната му принципност е подчинена изцяло на оригиналната концепция. Той е съставен от девет самостоятелни диалога, в които различни герои обсъждат нестандартни житейски случки, илюстриращи екзистенциалните проекции на делничното. Характерното за отделните сцени е високата степен на откровеност, стигаща до саморазголяване, което очертава шокиращия портрет на жителя на модерната пустош, символизирана от един многомилionen град като Будапеща. Много голяма част от силното въздействие се постига благодарение на поразителните актьори, които съвсем не са сред звездите на унгарското кино и може би тъкмо чрез това осигуряват тази висока степен на автентичност, която придава уникалното звучене на филма.

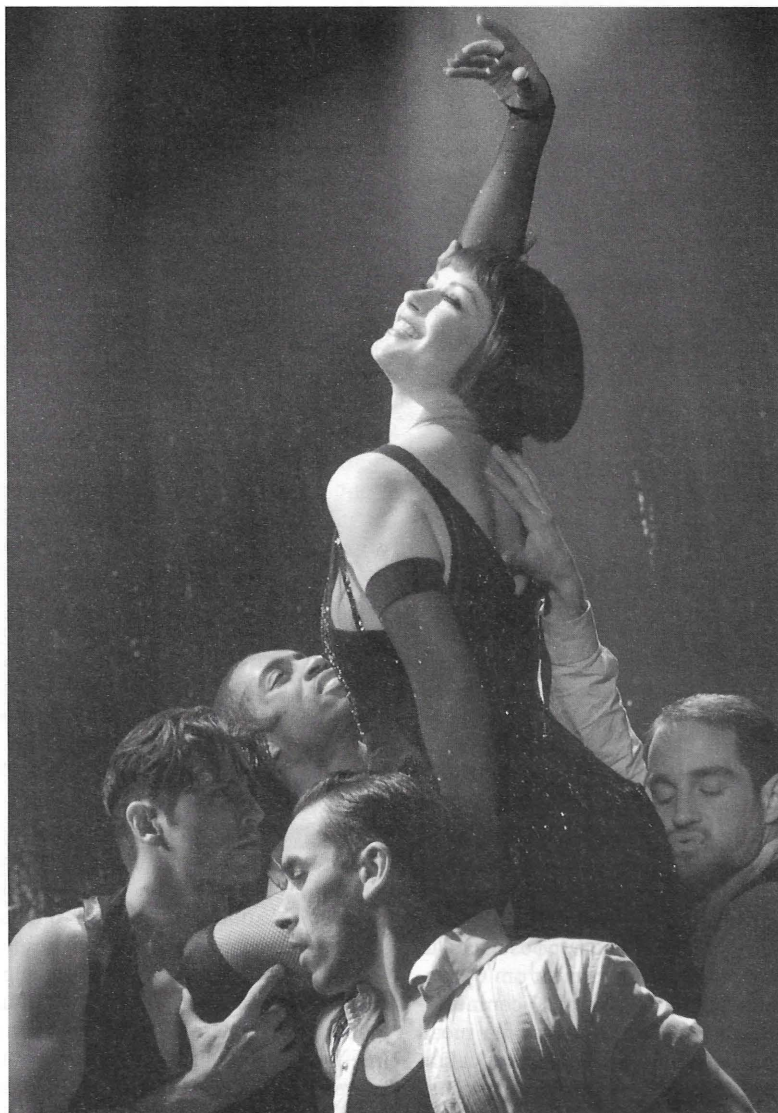
Другият източноевропейски филм, който се откроя сред събитията на тазгодишния Форум, беше полският „Еди“ на дебютанта Пьотр Траскалски. Той гойде в Берлин с престижа на един от фаворитите на миналогодишния национален фестивал в Гдиня и полски кандидат за „Оскар“. В него се разказва историята на двама скитници – събирачи на вторични суровини от крайните квартали на Вар-

шава. Те водят трудно, но достойно съществуване на ръното на обществото и са готови да помогнат на всеки, който изпитва по-големи трудности от тях. Филмът предлага проникновен анализ на съвременното полско общество и в същото време напомня християнските притчи за добрия самарянин, готов винаги да се жертва независимо от отплатата. Мощното кинематографично въздействие се осигурява не само от забележителното актьорско изпълнение на Хенрик Голебиевски (Еди) и Яцек Брачак (Юрек), но и от безупречната режисура, която съчетава прецизното наблюдение на ежедневието с елегантната стилизация. Филмът успява да разкрие цялата отвратителност на съвременната действителност и в същото време да въздейства пречистващо и окриляващо. За тези свой достойнства „Еди“ бе отличен едновременно с наградите на Екуменическото жури и на ФИПРЕССИ.

Тазгодишната програма на Форума като цяло беше в синхрон с много силната цялостна селекция на Берлинале 2003-та. Съвременното независимо кино навлиза в нов период на зрялост и задълбоченост, в който мъдрото отношение към катаклизмите на действителността и умереният авангардизъм в услуга на просветения зрител тласкат напред цялостното развитие на филмовата изразност. И ако комерсиалният екран все повече внушава на малки икономически нации, че киното е лукс, то актуалният екран на берлинския форум ни дава надежда, че все още има територии на световното кино, където може да се чуе и нашият глас. Важно е какво интересно имаме да кажем на света.

Божидар Манов

ОТБЛЯСЪЦИ ОТ НОЩТА НА „ОСКАР“-ИТЕ



„Чикаго“, режисьор Роб Маршал

Всяка година през март една нощ разбива съня и спокойствието на милиони хора по света. Защото идва „часът на истината“ за цялото кинобратство, което месеци преди това се разтърсва от надежди, очаквания, амбиции, тайни интриги и явни крамоли. Защото това е нощта на „Оскар“-ите, която вече 75 години определя рейтинга на стойностите (?) в световното (и преди всичко в ан-

глоезичното) кино. Холивуд знае цената на голямото публично шоу и след като през далечната 1929 година церемонията е само едно скромно парти във фойето на „Рузвелт хотел“ след импровизиран журналистически брифинг, то днес „нощта на Оскарите“ е бляскав четиричасов спектакъл, наблюдаван от „избраните“ в Лосанджелиския „Кодак Тиътър“ и от милиони телевизионни зрители по цялата планета.

Наградите на Академията обаче винаги са предшествани от три „генерални репетиции“ през януари и февруари, които като барометър предсказват до голяма степен филмите фаворити и бъдещите звездни лауреати на мечтаната позлатена статуетка. И тази година на 19 януари Асоциацията на чуждестранните журналисти и кинокритици в Лос Анджелис обяви своите много престижни награди „Златен глобус“, а по съвпадение същата вечер и фестивалът в Палм Спрингс присъди наградата за най-добър чуждоезичен филм, предложен за „Оскар“ (финландският „Човекът без минало“ на реж. Аки Каурусмаки). 2 седмици по-късно, тъкмо по време на 53-ия Берлински фестивал, Академията обяви своите номинации във всички 24 категории и тази последна стъпка преди финала нажежи до крайност очакванията. А те, както винаги, се оправдаха наполовина и Академията отново спази традицията си да поднася неочаквани изненади тъкмо за филми, които са рекордьори по номинации и вероятни победители според предварителните залагания.

Ако започнем именно с изненадите, то големият катастрофален провал е за „Бандите на Ню Йорк“ и персонално за режисьора Мартин Скорсезе. Известно е, че Холивуд не долюбва много-много талантливия италианец, но след 10 номинации – и то във всички основни категории – да си тръгнеш с празни ръце е доста стресиращо. Вярно е обаче и друго – „Бандите на Ню Йорк“ наистина предлага респектиращо ретро-зрелище с мощен постановъчен замах. Ала и доста плътък тезис за генезиса на американския политически модел, който очевидно трябва да достигне до възприятието на масовия зритель преди всичко като зрелищен спектакъл, а не със сериозни параболи „история – съвременност“. Така и програмната песен „Ръцете, които съградиха Америка“ (номинация в категорията, където бе лесно победена от парчето на Еминем в „8-та мила“) и още повече компютърните метаморфози на финала с изграждащия се южен Манхатън от средата на 19 век до кулите-близнаци преди 11 септември сериозно олекват като рамка – тезис на този иначе толкова амбициозен и външно мощен проект. И ако „Бандите ...“ се срина до нула, то пък предврително фаворизираният мюзикъл „Чикаго“ с цели 13 номинации също така неадекватно се натовари с 6 статуетки. Не че не ги заслужава като равнище на професионално майсторство, но все пак е вторичен екранен продукт, който се появява след дългия и бляскав сценичен живот на едноименния Бродуейски спектакъл, заг който стои могъщата фигура на Боб Фос. Та затова и екранната версия на кинодебютанта Роб Маршал неизбежно събужда спомени за „Кабаре“ и „Ах, този джаз“, в чиято

сянка „Чикаго“ губи от иначе пищния си блясък. И ако „Оскар“-ите за декор, костюми, звук и монтаж са приемливи, то главният приз за най-добър филм (след като между номинираните бяха и „Пианистът“, и „Часовете“) и за поддържаща женска роля на Катрин Зита-Джоунс (нещо като бонификация за героичната ѝ бременост, след като редом с нея бяха Джулиан Мур и Кати Бейтс) гойдеха в повече. Ала Академията в дългата си и прелюбопитна история е доказала многократно, че „не греши“ дори когато е раз мествала стойностите в много по-драстични случаи.

Тази година нещо подобно се очерта и в най-отворената категория на чуждоезичните филми. Защото тъкмо тук се събират 55 твърде любопитни и много различни заглавия от целия свят, носещи огромно разнообразие от национални културни знаци, тематични изненади, нестандартни авторски почерци. При това всички кандидатищащи филми са вече веднъж пресети от предлагащите ги национални комисии и това е сериозен атестат за гарантирано високо равнище. В този смисъл спомнатият в началото фестивал в Палм Спрингс (райски кът в пустинята Мохаве в Калифорния, на 2 часа път източно от Лос Анджелис) е наистина уникален с едгигствена та си конкурсна категория, която се оценява от международно критическо жури на ФИПРЕССИ, а то по статут присъжда само една (!), но много престижна награда. От десетината фаворити в програмата на Палм Спрингс сред петте „Оскар“-ови номинации попаднаха само китайският „Герой“ на Джан Имоу и „Човекът без минало“. Докато останалите 3 номинирани филма „Престъплението на парде Амаро“ (Мексико), „Зюс & Зо“ (Холандия) и „Никъде в Африка“ (Германия), въпреки безспорните си качества, очевидно отстъпват на други по-интересни заглавия (уругвайския „Последен влак“, полския „Еди“, корейския „Оазис“, „Глинена та птица“ от Бангладеш и др.) Но Академията отново доказва, че „не греши“ – „Никъде в Африка“ разказва за немски евреи – емигранти в Кения по времето на Хитлер. Филмът безспорно е добър, стабилен и класически изграден като сюжетен разказ, ала не придвижва с нищо напред хоризонта на съвременното кино – нито в полето на идеите, нито като кинематографичен език. Впрочем, тук е мястото за една вметка, че българският филм в Палм Спрингс – „Подгряване на вчерашния обег“ на реж. Костагин Бонев, стоеше доста добре в тази силна и разнообразна селекция, ала непознатата извън региона историко-политическа фактология затрудни значително контакта му както с професионалното критическо жури, така и с фестивалната публика.

Но да се върна от „града с палмите“ отново в

СВЕТОВЕН ЕКРАН



„Бандите на Ню Йорк“, режисьор Мартин Скорсезе

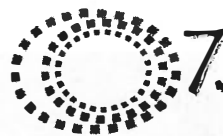
Града на Ангелите – и то в нощта на „Оскар“-ите. За да отбележа, че големият победител в крайна сметка се оказа Роман Полански, чийто филм „Пианистът“ със статуетките за режисура и мъжка роля на Ейдриън Броди не поражда възражения. Ала отличието му за адаптиран сценарий е още един от гафовете на Академията, която непросто подмина такъв впечатляващ автор като Чарли Кауфман. Той напълно заслужаваше тази статуетка за „Адаптация“, и то след като вече е написал „Да бъдеш Джон Малкович“ (номинация „Оскар“) и сценария на новия филм „Признанията на един опасен

ум“ (изненадващ режисьорски дебют на Джордж Клуни). Защото сценарист като Чарли Кауфман не се появява всеки ден в задръстените от добри професионални автори Холивуд и подминаването му е непросто.

Ала Академията си има железен статут, стари писани и неписани правила, дълголетна традиция (пълна с гафове и куриози!) и най-важното – не пита критици и наблюдатели като долуподписания автор. Остава, следователно, единствено времето да потвърди или опровергае ежегодните ѝ страсти, присъди и позлатени статуетки.

„ДИГИТАЛНАТА РЕВОЛЮЦИЯ ПОСТИЖЕНИЯ И ПОСЛЕДСТВИЯ“

Публикуваме три от изказванията, направени по време на конференцията за дигитално кино, проведена в рамките на София Филм Фест



МЕЖДУНАРОДЕН СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ
SOFIA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
СОФИЯ 7-16.03. SOFIA
2003

доц. д-р Божидар Манов

Поздравявам 7-мото издание на София Филм Фест, че организира тази Кръгла маса по проблемите на дигиталните технологии в киното. Днес гори най-старите и консервативни фестивали вече не пропускат да включат в своите официални или паралелни програми дигитални заглавия и да организират нарочни конференции, симпозиуми, дискусии за новите технологии в практиката и естетиката на „старото“ кино. Това правят от няколко години и Берлин, и Ротердам, и Карлови Вари, та дори и Кан. Най-новото му 55-то издание (май 2002) дори включи в официалните си програми 13 филма не само произведени с дигитална технология, но и прожектирани с такава техника в специално оборудвана зала. А сред тях бяха не само нашумелият „Звездни войни. Епизод II“ на Джордж Лукас, но и най-новите филми на Аббас Киаростами („Десет“), Александър Сокуров („Руска арка“), Жиа Занг-ке („Непознати удоволствия“), Майкъл Уинтерберг („24 Hour Party People“ в Кан и „In This World“ в Берлин 2003). Нароиха се същевременно редица специализирани фестивали и отделни форуми, които селектират и се подхранват само от експериментални дигитални филми. „ResFest – The Future of Filmmaking“ е най-мощната трибуна на дигиталния авангард в САЩ, който се провежда всяка година в Ню Йорк и пътува в още 14 града; „On Line Cinema“ е все още секция в Ротердам, но навярно скоро ще се обособи като самостоятелен форум; „Pusan Digital Filmmaking in Asia“ се утвърждава като център на азиатското дигитално кино, а

Лондонският „One.dot.Zero“ и Берлинският „Transmediale“ събират всяка година европейските дигитални авангардисти. Дори Индия има вече свой „Digital Talkies“, а във Филипините се провежда амбициозният международен фестивал „MOV“. Общото, което ги обединява, е преди всичко желанието им да демонстрират нови технологични възможности в конкретни разработки и осъществени с тях дигитални продукти, а така също и да предоставят трибуна за промоция на нови устройства, които големите фирми – производителки рекламират с охота и дори предоставят безплатно на изявени автори.

Първи от известните режисьори в тази вълна се включиха Вим Вендерс, Майк Фигис, Ларс фон Триер, Томас Винтерберг. Те, като истински таланти, режисьори, успяха да овладеят технологичните новости и макар увлечени в експерименти, изграждат филмите си без да пренебрегват зрителската комуникация (подходящи примери са „Buena Vista Social Club“ на Вендерс, „Time Code“ и „Hotel“ на Майк Фигис, „Идиотите“ на Триер, „Празникът“ на Винтерберг). Докато крайните „техно авангардисти“ ритуализират своите специализирани форуми и все още се въртят в кръга на демо-продукцията, като подчиняват опростените си сюжетни, идейни и естетически амбиции преди всичко на ефектната визия.

„Кръвосмешението“ на новите дигитални технологии със „старото“ кино поражда много въпроси от разнообразен характер. Както е известно, при всяко кръ-

восмешение рожбите са или гениални, или уродливи. Затова през авторите с дигитална техника върже възникват проблеми, съпътстващи целия творчески и производствен процес. Ето някои от очевидните посоки на това „загължително“ дигитално творческо мислене:

- органично изграждане на подходяща драматургия, съобразена с бъдещата реализация;
- адекватно осъществяване на режисьорските инвенции през камерата;
- много съществено преразсъждаване на цялостната операторска работа;
- основна промяна на производствената технология (монтаж, обработка на звука, софтуерното генериране и инкрустиране на допълнителни елементи).

С две думи – намесата на дигиталните технологии променя значително филмовата практика от раждането на идеята до окончателна реализация на проекта както поради творчески, така също и поради технически и икономически причини.

Производствено-технологичните предимства на дигиталната технология са известни:

- сравнително евтина (и постоянно поевтиняваща) снимачна и звукозаписваща техника;
- много лека, компактна и експлоатационно удобна снимачна и звукозаписваща техника;
- минимални усилия за подготовка на снимачната площадка (почти във всички случаи натурно осветление, без допълнителни светлоизточници; почти никакви допълнителни снимачни съоръжения за камерата и т.н.);

– евтини и гарантиращи високо качество дигитални носители (DV касети и DVD);

– малоброен и лесно подвижен екран;

– компактна, сравнително евтина (и поевтиняваща) монтажна техника;

– практически неограничени възможности за допълнителна дигитална обработка на заснетия материал (вграждания, инкрустации, надписи, смесване и групи);

– тиражиране на неограничен брой копия – „двойници“ на оригинала, без никаква загуба на качество;

– висококачествено и сравнително евтино трансфериране от дигитален на друг стандартен носител (обикновена видеокасета или оптична кинолента).

А и по-късно, при реализацията на продукта (разпространение, показ), дигиталната технология вече подсказва нови възможности (DVD носители, кабелно или сателитно излъчване, on line cinema и т.н.)

Разсъжденията за съдбата на „старото“ кино при срещата му с новите дигитални технологии и медиуми е сложен, многостранен и твърде актуален проблем. Днес, без излишно фетишизиране на

новите технологии, а чрез сериозно и разумно обсъждане, кинематографистите трябва да намерят вярната нишка на новата „дигитална Ариадна“, която ще преведе практиката от хармоничния възглед за изкуството в древността през дълголетната технологична еволюция до новата дигитална епоха. Защото потребната пресечна точка между *techné* и *art* ни напомня винаги, че отлаганата още от Ренесанса среща между полезно и красиво трябва отново да се състои. Прагматичното е длъжно да бъде и естетично заради целостта и хармонията на човешкия дух.

КИНОТО С ОБНОВЕН ХРОНОТОП*

Проф. Вера Найденова

Кан пръв от големите фестивали дигитализира две от залите си. Принуден навярно от факта, че някои от режисьорите, чието творчество представя (Киаростами, Сокуров, редица млади китайци и т.н.), посегнаха към видеокамерата. А най-вече, разбира се, ръководен от стремежа си да следи новостите в развитието на киното. Така той се освободи от вече анахроничното изискване за прехвърлянето на филмите върху кинолента, спазвано все още от другите международни кинофоруми, които доста често имат само техническо значение, но се превръщат в добавъчен аргумент за обикновените консерватори, а и за традиционалистите-перфекционисти,

считащи, че киното, което не се прави на лента, е все още сурово, грубовато и не заслужаващо място на кинематографичния Олимп.

Свободен от претенции за техническо съвършенство, а навярно и от предрасъдъци, нашите София Филм Фест '2003 ни срещна с редица творби, осъществени с видеокамера, сред които и авангардните дигитални експерименти на англичанина Майк Фигис. Те ни убеждават, че киното се обновява и, както обикновено се случва с новостите, свързани с техниката, това става мълниеносно бързо и непреодолимо.

Впрочем добре е да си припомним, че дори при киното – изкуст-

вото, генетично свързано с техника, подобни новости в началото винаги се възприемат като акт на „неизкуство“. Звукът, много несвършен в началото, се обявява за чужд на спецификата на киното, разрушаващ достигнатото от „великия ням“ изобразително изящество. Изобщо – за смъртоносна опасност. После се разбира, че сегмото изкуство просто се е трансформирало, обогатило, обновило се е за бъдещ живот.

Но... известно е колко малко човек се учи от историята. Сега, при интегрирането на кино и телевизионните техники и технологии, а оттам на кино и телевизионните художествени форми, отново се проявява консервати-

**хронотоп* – букв. времепространство; в преносен смисъл – взаимовръзката, неразривността между времето и пространството. Терминът се употребява в математическото естествознание, по-конкретно е въведен и обоснован на почвата на теорията на относителността на Айнщайн, но се използва като формално-съдържащелна категория и в естетиката, например от М. М. Бахтин – В. Н.

зъм, често прикриващ инертността, неможенето или неразбирането. Дори от добри майстори на камерата (в това число и по време на нашата конференция) може да се чуе, че по-важна от всичко е историята, която се разказва, сякаш не са те, които най-добре знаят, по-точно – трябва да знаят, че филмът далеч не се измерва с „историята“ (ще припомним казаното от Рене Клер: „Киното е онова нещо във филма, което не се разказва“). А ако под история пък някои разбират **идея**, то едва ли е необходимо дълго да се доказва, че още в замисъла си творецът – не само режисьорът, а дори сценаристът, би трябвало да си дава сметка с каква техника и технология ще създава филма си. При низяващо новия естетически опит е и другото твърдение, че към новите техники и технологии се посяга просто поради обстоятелството, че са по-евтини. Така се дезавоират естетическите особености, постижими с тях, което наистина огрубява и опростява разговора.

Тук се налага да разграничим киното, отразяващо „физическата реалност“ с традиционната, т.нар. аналогова камера, от другото, при което същата реалност се отразява с видеокамера, претърпяла редица изменения и усъвършенствания, произлизащи от дигитализацията, и от третото, при което пак с електронна техника и технология се създава т.нар. виртуална реалност. На други места и по други поводи съм имала възможност да изразя повече съображения за трите подразделения, за целесъобразността в тяхната поява, за богатството, което крият като потенциал при отразяване на действителността в многообразни екранни форми (виж „Киното на XXI век като потенциал“, сб. „Виртуална реалност“, издаване на сп. „Кино“, 2001 г.; „Прерогеното кино“, в. „Култура“, бр. 23, 2003 и др.). Тук, макар и накратко, ще поставя ударението върху един от аспектите, който обаче несъмнено е най-същественят – познавателният потенциал на

новото кино.

Дигиталната камера дава по-голяма свобода на киното за улавяне на неразривната връзка между времето и пространството, повишава и възможностите му за по-пряко и по-чувствително фиксиране на реалността. Казано обобщено, тя му създава друг познавателен простор. Всеки запознат с естетиката на киното знае, че в стогодишното си съществуване то е развивало и усъвършенствало именно тази отличаваща го от другите изкуства характеристика. В изпълнение на познавателно-артистичните си цели то е използвало и монтажа – технически и художествен. Широко известна е и традицията да се защитава неговата роля в киното, но без да възкресяваме стари гискуси и без да смятаме, че „ножицата“ отново и напълно ще бъде забравена, би трябвало по достойнство да оценим възможността за преодоляване на техническия монтаж, налагащ се от фрагментарността на лентата, както обаче и отслабване на функциите му като цяло. Именно това второто е особено важно, тъй като от една страна е предизвикано, а от друга приобщава филмовото творчество към общия стремеж на съвременното познание – и художествено, и научно – към отказване от прекалената аналитичност, диференцираност, известна схластичност и придвижване (в същото време и завръщане) към позабравеното от европейската цивилизация, но съхранено от източната цялостно (холистично) познание с присъщите му особености: е м п и р и ч н о с т, и н т у и т и в н о с т, синтетичност и др. Монтажът е дал на киното своето, когато то се е нуждало от авторската изява, от субективизираното познание, от, така да се каже, публицистично-философски патос при интерпретиране на действителността. След порива на неореалистите от петдесетте години сега отново дойде ред да се изяви може би действително по-същностното за природата на киното влечение (и привличане) към улавяне на мимолет-

ните аспекти на живота, на спонтанната, по-малко организираната реалност, да запечатва живота в неговото естествено движение. Тази тенденция се проявява и в много от филмите, снимани по традиционен начин, но най-вече при осъществяване с видеокамера, по-малко или по-високо чувствителна – филмите на датската „Догма“, на белгийските братя Дарген (особено предишния им филм „Розета“), последните творби на иранеците Киаростами, които, за съжаление, не присъстваха на Феста, филмите на много млади китайски режисьори и т.н. Най-силно, разбира се, с монтажа спорят Александър Сокуров („Руската съкровищница“) и Майк Фигис („Таймког“). По различен начин – единият чрез предварителен симултанен строеж на епизодите от филма и снимането им без прекъсване чрез „стедикам“ (камера, носена от оператора на пояс), а вторият чрез полиекран (екран, състоящ се от на четири масти, през които последователно или в синхрон минава изображаваното). Впрочем известни са ми и теоретични разсъждения на Сокуров, отричащи монтажа, а във филма на англичанина младата режисьорка, макар и малко самоиронично, обявява, че ще опонира на „руския монтаж“, по-точно, по нейните думи, на Айзенщайн и Дзига Вертов. По време на Феста чухме и обратната опозиция. При обсъждането, последвало една от проекциите на филма „Музика за сватби и погребения“, режисьорката Уни Страуме от Норвегия изрази опасения, че стилът на датските „догматици“ (а значи изобщо филмите, снимани с видеокамера) е на път да „развали“ доброто старо кино. Нека уважим самоиронията на филмовата героиня от „Таймког“ както заради това, че към гениите от миналото трябва да се отнасяме с респект, така и от разбиране за общо пародийния стил на филма. Заслужава внимание и опитът на Уни Страуме, която действително е направила великолепен филм, демонстриращ стабилността и изящество-

то на киното, снимано в павилион, с изразителни декори, с ясни цветове и големи театрални актьори. То има своя смисъл както защото филмът по концепция дискутира естетическа проблематика, така и защото наистина е много професионално направен. Все по-често обаче на фона на понякога грубоватите, обременени с резки преходи и мътна визия видеоупражнения, както най-вече в съседство с действително заразяващите със съгестивната си простота видеопрониквания в реалността и в човешкия микросвят, традици-

онните красиви „35 мм“ картинки ни изглаждат по-малко фотогенични, направо казано, мъртви.

Работата, разбира се, не е в това да се противопоставя едно кино на другото, т.е. търсещото по-плавната и по-цялостна филмова форма на монтажно (аналитичното, разкъсващото и противопоставящото части от реалността). А в това да оценим обогатяването на филмовото творчество с нови форми. То пролича и на екрана на София Филм Фест, който разкри гостопълно картината на съществу-

ващото многообразие, познато в света, но, уви, по маркетингови, а също директно да не кажем по меркантилни причини, прогонено от българския екран.

Без да се правят капитални изводи, не може да не се отбележи, че фестивалните зали бяха пълни с млади зрители, а сред тях и млади български кинематографисти. Личното ми усещане бе, че те с интерес гледат експериментите, а и достиженията на чуждестранните си колеги от коментираният тук тенденция. И навярно вече замислят своето съпричастие към тях.

ДИГИТАЛНОТО – ОПИЯНЯВАЩА СВОБОДА И ФАТАЛНО КОПЧЕ

*Емил Христов,
оператор*

Ще се опитам да обогатя тази тема с изказване, което според мен ще бъде радикално и трябва да има някакъв бекграунд, а бекграундът е личният ми опит.

Аз съм на 46 и съм започнал своята кариера с това, което наричаме вече класическо кино на сребърна лента. Преди 5-6 години започнаха да ме забавляват модерните технологии и тези ми забави доведоха до заснемането на десетина документални филма и на 3-4 игрални филма. Това е този бекграунд, от който би трябвало да разберете какво мисля за видеото и лентата. Ще се опитам да направя разбираеми сравнения за това какво е видеото и какво е сребърната лента. Ще дам няколко примера за различните хора от аудиторията, съобразени с различните им интереси. Разликата между дигиталното изображение и сребърното изображение е като между надуваемата кукла и голото ви гадже. Или за кулините – като Mc Donalds и хубавата пържола. Т.е. сребърното изображение (ще използвам литературни термини, за да бъде по-разбираем) е дълбоко, т.е. то може да бъде „липано“; благородно, защото се състои от нещо, което виждате по пръстените на гаджетата си – сребро, истинско сребро; и нещото, което изключително много го характеризира, е човешчина.

Иначе е много полезно да имате климатична инсталация. Разликата между дигиталното изображение и сребърното изображение е като между надуваемата кукла и голото ви гадже. Или за кулините – като Mc Donalds и хубавата пържола. Т.е. сребърното изображение (ще използвам литературни термини, за да бъде по-разбираем) е дълбоко, т.е. то може да бъде „липано“; благородно, защото се състои от нещо, което виждате по пръстените на гаджетата си – сребро, истинско сребро; и нещото, което изключително много го характеризира, е човешчина.

Какво може дигиталното, което кинематографът не може? Като изключим икономическия аспект, т.е. че дигиталната технология прави производството на филми много по-евтино, много по-бързо, което е изключително важ-

но за страни, в които кинематографичният процес е почти загубен, каквато е България. Едно от най-важните и фундаментални неща, които новата дигитална технология може, а старият класически кинематограф не може, е възможността за директен достъп до героите, до историите и до събитията и документалните събития, които се случват около нас. Директен достъп. Напоследък аз снимам с едно нещо, което се казва PD 150 SONY. И цялата дигитална технология се побира в тази чанта – цялата камера, целият звук и всичко онова, с което можете да направите кино. Това осигурява замайваща свобода, изключителна свобода и невероятен достъп до възможността да бъдете близко, непосредствено близко, максимално близко до историята и хората. Това, за което са мечтали по време на руското кино – това, което са наричали „кино-око“ – това е директният достъп. Тази технология осигурява това, за

което са мечтали френските режисьори със „синема верите“. Моят опит започна лошо. Аз се опитвах да снимам на дигитална технология, сякаш това е лента. Това е убийствена грешка, защото ако се държите сякаш снимате на лента, дигиталната технология е също толкова скъпа, колкото сребърната технология. Такова отношение е изключително глупаво. Ако сте на моята възраст, трябва да имате свободата и силата да се откажете от стереотипите на класическото кино и да работите за новата технология. Това е много важно и е много трудно. Въобще дигиталната технология се е превърнала в основен носител на нещо, което се нарича сега „съвременното концептуално изкуство“. За мой голям ужас в него има прекалено много концепт и прекалено малко изкуство. Въобще аз съм човек, който предпочита някак си „Нощта“ на Антониони пред „Идиоти“. Въпреки че се опитвам да разбера съвременността и именно затова се отдах напоследък на тази забава.

Сега се за едни статии на

Вендерс, където той казва, че има война между историите и изображенията. И си мисля, че дигиталната технология е край на тази война, където изображенията лежат убити в калта. И още една разлика между тези технологии. Няма нито една класическа камера, в която да има копче, на което да е написано „А“. Няма такава. Какво значи това копче? Какво значи копчето „А“? Това е т.нар. „демократично копче“ – „AUTOMATIC“. Това е копчето, което демократизира процеса на снимането и дава възможност на любители и дори на лица, които аз наричам „визуални талибани“, да се опитват да снимат. Копчето „А“ е фатално копче.

Що се отнася до България, не познавам български режисьор, който да разбира прелестта на дигиталната технология, прелестта на директния достъп и да работи за това. Това е може би основанието, което ме набута в първоначалната грешка да снимам на дигитална технология, сякаш всичко е същото както преди. И върху това трябва да

мислим. За съжаление, не в тази аудитория.

Още само две неща – по повод на това, че дигиталното кино не се състарява – това е самата истина. Носителят действително не остарява. Обаче това е проблем, защото в дракотините на старите филми има невероятна прелест. Има минало. Има години. Това е като разликата между гиска и черната грамофонна плоча. В плочата, както и в старите филми, има минало, има спомени. И всъщност най-важното нещо в този разговор трябва да бъде да се опитаме да разберем дали филмът на Киаростами е добър, защото е дигитален, или защото Киаростами е голям режисьор. Това е основното. Ако това успеем да разберем, разговорът ни ще бъде важен. Лично аз се безпокоя, че този филм е голям не защото е дигитален, а защото зад гърба му има голям режисьор. Въобще е истина, че носителът не е важен. Като имате грамадни идеи и сте грамаден автор, няма значение как ги съобщавате. Всичко останало са шеги.

Списание на Съюза на филмовите дейци. Основано през 1946 г. под името „Кино и фото“, издание на държавна фондация „Българско дело“. От 1951 до 1955 г. – „Кино“, от 1955 до 1991 г. – „Киноизкуство“, от 1991 г. – „Кино“

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

Редакционен съвет: проф. Александър Грозев, Александър Донов, доц. Божидар Манов, проф. Вера Найденова, проф. Венец Димитров, проф. Владислав Икономов, Людмила Дякова, доц. Калинка Стойновска (главен редактор), доц. Станислав Семерджиев

Дизайн Кремена Филчева **Печат** Частна печатница „Болид“

Адрес на редакцията: София 1504, бул. „Дондуков“ 67, тел. 946-10-66 За реклами: **946-10-66**

Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.

Подписаните материали не съпадат винаги с мнението на редакцията.

КИНО е двумесечно списание. Цена на отделна книжка – 3,50 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент и отделни книжки срещу преведени суми по пощата на адрес: София 1504, бул. „Дондуков“ 67, за главния редактор – Калинка Стойновска
ISSN – 0861 – 4393

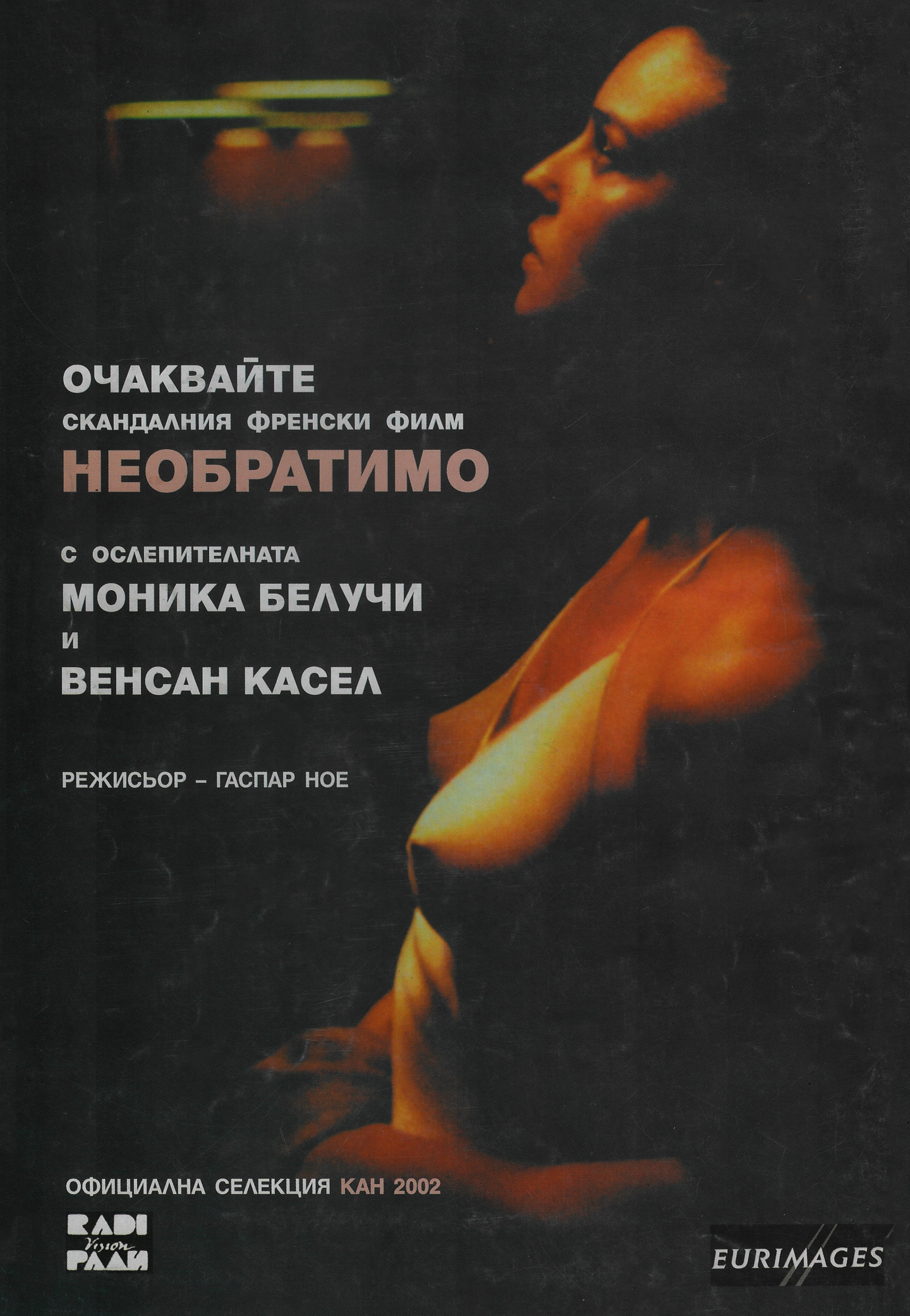


production
postproduction
feature film
documentary
tv

licensed by
Dolby Laboratories, Inc.

ODAVISION Ltd. 3 Rositza Str. 1000 Sofia, Bulgaria tel: +359 2 983 92 81 / +359 2 981 59 55 fax: +359 2 981 63 50 e-mail: odavision@iterra.net

www.odavision.com



ОЧАКВАЙТЕ

СКАНДАЛНИЯ ФРЕНСКИ ФИЛМ

НЕОБРАТИМО

С ОСЛЕПИТЕЛНАТА

МОНИКА БЕЛУЧИ

И

ВЕНСАН КАСЕЛ

РЕЖИСЬОР – ГАСПАР НОЕ

ОФИЦИАЛНА СЕЛЕКЦИЯ КАН 2002

RADI
Vision
РАДИ

EURIMAGES