

КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

БЪЛГАРИ ОТ НОВО ВРЕМЕ

- ЗЛАТНА РАКЛА 2003
- ЗЛАТЕН РИТОН 2003

ПРИЛОЖЕНИЕ:

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

6 2003



production
postproduction
feature film
documentary
tv

licensed by
Dolby Laboratories, Inc.

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

ПРЕДИ ФИНАЛА

Самотник върху жизнената писта Разговор с режисьора Дочо Боджаков / *Ралица Николова* 2

КИНОСЪБИТИЯ

„Златната ракла“ отново на фокус
Людмила Дякова 5



„Златен Ритон“ 2003 10



Младите / *Антония Ковачева* 11

Дребосъци, поети и пегаси – високо в небето на анимацията / *Боряна Матеева* 13



Борето и Славка срещу френската жена на българския подофицер / *Григор Чернев* 15

Българската кинодокументалистика на оцеляването в началото на 21 век

Димитър Кабаиванов 16

Любовта към маргинала / *Светла Иванова* 19



КИНОМАНИЯ 2003

Момичетата на месец ноември...

Ирина Иванова 21

6/2003

Критиката посочи 24 от 49-те филма на Киномания 2003 *Георги Ангелов* 24

30 ГОДИНИ БЪЛГАРСКО КИНООБРАЗОВАНИЕ

На Учителя с Любов (Режисьорските випуски на проф. Христо Христов) / *Огнян Гелинов, Светослав Овчаров, Владимир Андреев, Антон Радославов, Петър Огаджиев, Ралица Бонева, Бойко Боянов, Станислав Тодоров-Роги* 25

НОВИ КНИГИ

Стихията на времето, което предстои

(„Дигиталната стихия“) / *Ингеборг Братоева* 30

Всички казват: Рони Разговор с книгоиздателя Раймонд Вагенщайн *Жанина Драгостинова* 31

НОВИ ИМЕНА

Документалното кино е перфектна форма за изразяване на идеи Разговор с младата режисьорка Милена Будинова / *Зелма Алмалех* 34

ПОГЛЕДЪТ НА РЕЖИСЬОРА

Гласове от сала на Медуза: Визитки

Владимир Ангелов 36

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Лайпциг 2003:

Божество с две лица – раздвоени впечатления от един фестивал / *Боряна Матеева* 39

Световното кино 2003 в Солун

Божидар Манов 41



ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Условността в анимацията като

граматургичен проблем / *Невелина Попова* 43

Защо хората стават терористи

Владимир Игнатовски 46

С подкрепата на
Българска национална телевизия и



На корицата: Кадри от телевизионния игрален филм „Под едно небе“, режисьор Красимир Крумов и документалния филм „Вятърът на оголената луна“, режисьор Иван Младенов

САМОТНИК ВЪРХУ ЖИЗНЕНАТА ПИСТА

С режисьора Дочо Боджаков разговаря Ралица Николова



„Следвай ме“ – сценарий със силен вътрешен заряд, който различава не толкова на думите, колкото на невидимите движения на душите, които правят хората близки, са създали двамата негови автори Марин Дамянов и Дочо Боджаков, който в момента го реализира. Новела за любовта, за откритата взаимност, за намерената макар и за кратък миг хармония, за себепознанието, признанията, споделените чувства. Картина на драматичното изстраждане на битието, възпяване на ежедневието и живота с неговите лъкатушения. Особена е неговата структура – напомня симфония, която се изпълнява от инструментите на цял оркестър, преплита многоцветните тонове на наситения с емоции визуален поток, сменя настроеността на изпълненото с напрежение действие, за да достигне една завършеност, която трепти със силата на музиката.

– Как се роди филмът „Следвай ме“?

– Този филм за мен се роди много, много отдавна. В неговата основа лежат два разказа на ямболския писател Христо Карастоянов, които прочетох преди повече от двайсет години. Много ми харесаха и оттогава отлежава идеята да направя филм по тях. Но те не са буквално адаптирани. От разказите взех само фрагменти, ключови сюжетни ходове. Единият разказ се казва „Самотните декемврийски гърждове“. От него е историята на жената, която отива при баща си, излъгала го е, че се е омъжила и представя един непознат човек за свой съпруг. Вторият е „Другата тайна“ откъдето е финалът. Двама влюбени отиват в „Люлин“, мъжът излиза да купи нещо, а като се връща, не може да намери блока.

Като образ и заглавие филмът се роди на едно летище в Милано. С Иван Варимезов, оператора на филма, снимахме там документален филм за Гена Димитрова. Тогава, гледайки колите с надпис „Follow me“ („Следвай ме“), които водят самолетите от пистите до терминала, се появи образът на филма – за един човек, който каца в една непозната страна и няма нищо друго освен себе си, своята история, своето самочувствие. Самотен е, никой не го чака и никъде не може да отиде. Това чувство отключи историята на филма. Половин година по-късно написахме с Марин Дамьянов сценария.

– Кого следват героите във филма? Съдбата си?

– Идеята беше героите да следват себе си. Това е най-трудното нещо – да се пребориш със себе си.

– Звучи метафорично...

– Давам си сметка, че това е най-неметафоричният мой филм. Винаги са ме упреждали, вероятно с право, че във филмите ми има прекалено много приказност, уносказателност, метафори. Тук се опитах да направя една много проста история, отворена към зрителя, с желание героите сами да разкрият себе си, а не режисьорът да ги води и да прави обобщения за тяхна сметка от техните грами и преживявания.

– А вие как следвате себе си във филма, след като казвате, че този път правите нещо различно?

– Опитах се да бъда верен на добрите неща от предишните ми филми, на онези неща, които с времето, когато в мен самия са се отмили някакви страсти и предрасъдъци, съм усетил, че са нещо добро. Това са неща, които съм претеглил и съм видял, че те са останали от филмите ми – някакъв кагър, реплика, герой, идея. Действително този филм е важен за мен, защото сигурно личната ми история по някакъв начин е влязла в него.

– Какво особено гържите да присъства в „Следвай ме“?

– Всичко, на което гържа да присъства, мисля, че присъства. За добро или лошо, това е филм, в който съм много близо до това, което предварително имах като намерение. Това се отнася не само за мен, но за работата на актьорите, оператора и композитора. Независимо от условията, при които е правен филмът. Не ми се иска да говоря за бюджети, за колко дни е сниман, защото намесят ли се тези неща, те някак си ще изкривят, ще изкористят нещата, ще прозвучат като някакъв вид оправдание. Нямам никакви оправ-

дания. Бил съм поставен в тези условия, приел съм ги първоначално, защото желанието ми да направя филма беше по-силно от всякакви други съображения. Така че заставам плътно зад това, което е станало, с надежда да бъде разбран, да бъде прочетено простичкото, според мен, послание на този филм.

– Какво по-точно искам да достигне до зрителите?

– Това е една любовна история, като възнен белег, но не любовта искам да стигне до публиката, а една част от грамата на героинята, която ми е особено близка и мисля, че минава и през други мои филми. Това е необходимостта ни да скъсаме с патриархалното си минало, с нашата славянска затвореност, с комплексите си, с властната фигура на бащата в най-широкия смисъл на думата. Дори се изкушавам да мисля, че това е и големият проблем на България като гържава – това мъчително, бавно, тягостно прощаване с патриархалното.

Смея да кажа, бях близък с Тончо Жечев през последните години от живота му. Много сме говорили на тая тема, дори си мисля, че по някакъв начин той ми повлия, пречупи някои мои представи и ме накара да стъпя на верен път. Искане ми се да се усети зависимостта от миналото, която ни пречи сами да разполагаме с живота си, със съдбата си, със самите себе си. Това влачене надолу ни тежи.

– Кое най-вече провокира интереса ви в този филм – психологическият облик на двамата герои, самата ситуация, в която те попадат, или моментът на изповед и откровение, на взаимност?

– Аз съм обречен всичко да ми е интересно, защото принцип на правенето на филми е всяко нещо да стане максимално добро, достоверно, истинско, да намериш дълбочина във всяка една ситуация.

– Кога си казахте: „Ще направя този филм“?

– Това е много интимен въпрос.

– Мислите ли, че личният момент придава истинност на филма и какво, според вас, изобщо е неговото значение за творчеството?

– Много ми се иска личният момент да придава неподправеност и автентичност, защото това е филм, в който имам най-много свои си неща. Иначе в другите филми съм вземал назаем истории, прекарвал съм ги през себе си, играел съм чужди грами. Тук историите на мъжа и жената са част от случили се с мен или могли да се случат с мен неща. Любопитно ми е дали това е достатъчна гаранция филмът да намери съмишленици, хора, които го разбират, или не е.

Винаги го има личния момент в творчеството, независимо дали човек ще прави исторически филм за хан Тервел или съвременен. Колкото по-близък е до мен филмът, толкова по-силен, по-спокоен се чувствам. Непознато ми беше това усещане. Във всеки случай това не е биографичен филм. Биографичен е в друг смисъл – като някаква емоция, като преживяване, като проекция на твои собствени тревоги и страдания. Важен е личният момент. Без него не става киното.

– На кого поверихте ро-

лите във филма?

– Мъжът се играе от Христо Шопов, жената – от Биляна Петринска. Радостен съм от срещата и с двамата. Те са хора, с които лесно се разбяхме. Рядко се отдава възможност на режисьора предварително да репетира с актьорите. Този път имах тази възможност. Кратките срокове ни принудиха да репетираме сценария буквално като пиеса. Говорихме си, анализирахме героите, ситуацията и ми се струва, че актьорите дадоха нещо много важно от себе си – не само сенките си, но и нещо дълбоко свое. Получи се история на съмишленици, което рядко се случва. Струва ми се, че попаднах на актьори. Има няколко по-малки роли: бащата – Стойчо Мазгалов, професорът – Михаил Мутафов, циганинът – кмет на едно село – Христо Гърбов.

– Как избрахте музиката за филма?

– Аз съм силно впечатлен от музиката на Теодосий Спасов. В тази музика няма кавал. Теодосий се изявява само като композитор на класическа музика и това е наистина музиката на филма. Тя покрива напълно представите ми. Има две теми, които съществуват и във филма – на мъжа и жената, на светлото и тъмното. Мисля, че Теодосий откри някакви свои неща в темата и това личи от самата музика.

Докато снимахме филма, Теодосий игдаваше на снимките, защото там има циганска сватба. Той намери оркестъра и трябваше да се записват сватбарски цигански мелодии и песни. И си говорихме за една

музика, която Теодосий почти беше измислил като звучене – гва солови инструмента, флейта и тромпет, които се търсят, гонят. Но когато му показвах монтирания филм преди повече от месец, каза: „Забравяме тази музика. Започваме отначало. Правим симфонична музика, трябва ни симфоничен оркестър.“ Аз леко се стъписах и казах: „Как?! Това е камерна история!“ Той отговори: „Тя е камерна като сюжет, но симфонична в по-друг смисъл“. Впечатли ме много неговата реакция. Тя беше реакция на автор, на човек, който разбира природата на филма, който прави, а не на собствените си творчески инвенции в момента.

Мога да кажа, че за пръв път от толкова години срещнах своя композитор. Разбрах какво е да работиш с композитор. Какво е още един човек да даде нещо от себе си, да качи едно стъпало или един етаж. С годините започваме да узряваме за някои неща, които е трябвало да знаем още от първите си опити. Говоря за себе си. Бях много себичен, заразен с това, че режисьорът е всичко, че той трябва едва ли не да си изтананика и мелодията, да съветва оператора, да властва над актьорите и в не особено сполучливите си неща съм бил такъв. Там, където съм се доверил на повече хора, или те са спечелили доверието ми, или е станала някаква магия, която не искам сега да определям с думи, тогава филмът е ставал по-богат.



ЗЛАТНАТА РАКЛА – ОТНОВО НА ФОКУС

Людмила Дякова

Ето че след толкова лутане през последните няколко години фестивалът „Златната ракла“ възвърна истинския си блясък на стойностен международен телевизионен фестивал. Напоследък той сякаш беше зациклил в сивотата на провинциална самотостатъчност. Нужен ли е или не е нужен? Има ли пари или няма пари? Предимно няма! С детски програми или без детски програми? Предимно български с чуждестранно участие или авторитетен международен форум, попълнен на тенденциите в световния телевизионен филмов процес?

Тазгодишното XXVIII издание на фестивала, което се състоя от 18 до 25 октомври в Пловдив – в традиционно гостоприемния Новотел, сияйно обновен тази година – респектира с мащабите и амбициите си и със стройната си организация. Наред с филмите от I раздел – игрални филми и сериали за възрастни; II раздел – игрални филми и сериали за деца и юноши; III раздел – документални филми, бе включен и нов конкурс: „Първи стъпки“ – студентски игрални, документални и анимационни филми, които се състезаваха в IV раздел. Интерес предизвикаха и мно-

жеството съпътстващи програми, сред които: гостуване на руския режисьор Карен Шахназаров с шест негови филма; вечери на Сирийската, Румънската и Българската телевизии; гостуване на Международния кинофестивал за детски филми „Златният слон“ – Индия; международна научна конференция, организирана съвместно с БАН: „Аудиовизията в културния диалог на Балканите“; световна премиера на документалния филм на холандската телевизия ВПРО „Процесът Милошевич – бележки към един процес“; представяне на филмови школи и майсторски класове. А специалните гости на фестивала: Джорджо Боргети, известен у нас с ролята си на адвокат Микеле Маса от италианския сериал „Отдаденост“, Боби Ййкс – пленителната Мейси, и Джон Маккук – чаровния Ерик Форестър от „Дързост и красота“, направо взривиха фоайетата на Новотела от почитателите.

Повече от ясно е, че при подобна богата и разнообразна програма и най-амбициозният зрители трябва да прояви отбистрателност и да пренебрегне едно за сметка на друго. Колкото и да не му се искаше, аз се отказах от студентските филми и после със завист слушах коментарите на колеги колко

свежи попадения е имало в тази програма. Но всеки със своя избор и приоритети.

И така, в детската програма бяха представени само единадесет творби далеч под обичайното високо ниво през днешните години. Като безспорен фаворит се откри „Историята на едно дете без дом“ – ЮЛЕ, Финландия, режисьор Кирсти Тулонен Сепянен. Разказ за шестгодишно момиченце, разделено от майка си и братята си подобно на 70 000 други финландски деца, изпратени в Швеция и приютени от различни семейства, за да избегнат ужасите на войната. Когато порасналата девойка се завръща в Карелия, тя е самотна и неразбрана – страда за дома си в Швеция и за станалите ѝ по-близки от родни приемни родители. Тепърва трябва отново да опознава близките си, майка си и да се научи да обича всичко онова, което е загубила в детството си. Един изключително възмущаващ, естетски направен филм, който спечели **Голямата награда „Златната ракла“, Наградата на детското жури от Пловдив и Наградата за най-добра детска роля на Мариана Кесели.**

Много добро впечатление направи и „Резерват за розови пеликани“ – Синемак, България, режисьор Ивайло Джамбазов,



„Под едно небе“, режисьор Красимир Крумов (България)

който разглежда под друг ъгъл битуването на дебеличките деца и е колкото весел, толкова и сериозен разказ за себеутвърждаването. Филмът бе удостоен със Специалната награда на журито и с Наградата на името на Галя Бъчварова.

Като цяло известна неудовлетвореност породиха и филмите от I раздел – игрални филми и сериали за възрастни. Част от филмите са ориентирани към криминалния жанр и полицейското разследване – традиционни за телевизионното кино. Най-въздействащ, цялостен и завършен в тази посока бе филмът от Великобритания „Да събудиш мъртвите“ – Би Би Си, режисьор Морис Филипс. Психологически трилър, който търси мотивите за 12 убийства, чиято първопричина се крие в съдебен процес от 50-те години, когато един гангстер е осъден на смърт за убийството на двама полицаи.

Друг не по-малко предпочитан от телевизията жанр е мелодрамата. Нямам предвид съзливите латиноамерикански сериали, а филми, в които щастието и нещастieto, сил-



„Железопътен романс“, режисьор Иван Соловьев (Русия)

ните страсти, грехът и покаянието вървят ръка за ръка и държат не само вниманието, но и емоциите на зрителя. Такива на Раклата бяха „Юрий“ – Раи Трейд, Италия, режисьор Стефано Габрини – удостоен с Наградата за музика на Леонардо Роземан; „Железопътен романс“ – Ментор Синема, Русия, режисьор Иван Соловьев – актьорът Егор Беровев получи Наградата за най-добър актьор за участието си в този филм; „Танцът на спомените“ – Ен

Ейч, Кей, Япония, режисьор Кендзи Танака – сценаристът му Шиничи Ичикава получи Наградата за най-добър сценарий.

„Юрий“ и „Танцът на спомените“ се родяват в тематичен план. И в двата героите им са полуслепи музиканти. В „Юрий“ това е малко момче, чийто себичен баща иска го да превърне във виртуозен цигулар след смъртта на майката. Детето е потиснато и травмирано, но споменът за майката, тяхната духовна близост му дават сили да преодолее изолацията и да поеме по свой път. В „Танцът на спомените“ героят е известен диригент, цигулар и

виртуоз на традиционния струнен инструмент кокю. Той страда от напредваща глаукома и това е причина да се върне към родния си град, към миналото си, за да открие, че е имал гъщера – млада цигуларка, към чието талант се е отнесъл пренебрежително и това е довело до нейното самоубийство. Маестро то не може да се помири и да си прости и също се самоубива.

И още нещо, обединяващо тези два филма: въздействаща-

та музика и артистичното им, изискано изображение, всеки изгържан в своя стилистичен ключ, но запомнящ се и вълнуващ.

„Железопътен романс“ е филм-пътешествие, в който героите, търсейки своята голяма любов, губи всичко и започва като пълен аутсайдер, отначало приютен в лашкащ се изцяла Русия железопътен вагон, за да открие все пак жената на своите мечти. Звучи почти като Коледна приказка, но филмът е по-скоро комичен, отколкото сантиментален и се асоциира с друг забележителен руски филм – „Ирония на съдбата“ на Елдар Рязанов.

Специално място в програмата заемат българските филми. Те рязко се открояват на общия фон не само защото са цели 8 (тук подготвям известна хитрост в тълкуването на регламента за участие, но това е друга тема), но и защото, като изключим един-два (защо ли селекцията ги е допуснала), това са все филми, които ни представят достойно. Почти всички с успех обикалят фестивалите в чужбина, правят впечатление и са близки до най-доброто от европейското кино. Вече съм писала за всеки от тях, но не мога да не спомена доброто излъчване и човечност на „Една калория нежност“ – Нику филм, България,

режисьор Иванка Гръбчева. Филмът бе удостоен с Наградата за най-добра актриса, която си поделиха колективно **Мария Каварджикова, Цветана Манева, Пламена Гетова, Мариана Жукчич и Евгения Александрова**

Експресивното въздействие на „Подгряване на вчерашния обег“ – Гала филм, България, режисьор Костагин Бонев. За операторската си работа във филма Константин Занков получи **Наградата за най-добър оператор и Наградата за операторско майсторство на Асоциацията на телевизионните оператори в България.**

Затрогващото до сълзи артретро на „Пътуване към Йерусалим“ – НФЦ, МДР, БНТ, България, режисьор Иван Ничев, на когото бе присъдена **Наградата за най-добър режисьор.**

Въодушевяващият артистизъм на „Рапсодия в бяло“ – продуценти Радосвет Радев, Теди Москов, Стефан Китанов, Евгений Михайлов, режисьор Теди Москов. Филмът бе удостоен със **Специалната награда на журито.**

Филигранната изваяност до най-гребния детайл на „Погледно небе“ – БНТ, режисьор Крaсимир Крумов, който с едино-



„Пътуване към Йерусалим“,
режисьор Иван Ничев (България)



„Историята на едно дете без дом“,
режисьор Кирсти Тулонен-Сепянен
(Финландия)



„Юрий“, режисьор Стефано Габрини (Италия)

душно решение на журито отнесе **Голямата награда „Златната ракла“**.

Определено мога да кажа, че най-добрата от конкурсните програми на „Златната ракла“ беше тази на документалното кино – филмите от III раздел. Бяха представени 30 произведения, от които 12 български. Както при игралните филми, българската програма, с някои изключения, може да претендира за награда за селекция, въпреки конкуренцията от много – и то много добри филми. При тази съпоставка гранично положение като произход заема холандският филм на българката Милена Будинова „Патриотът“ – НПС. Младата

авторка тръгва от репортажа, за да направи един авторски филм за млади хора, които искат и се връщат в България, за невъзможността им да се реализират тук, а и за такива, които въпреки всичко търсят щастие и успеха си точно тук и сега.

Също толкова ангажирани, но занимаващи се с теми от горещите точки на планетата, са „Ирак – 21 ден“ – БТВ, автор Елена Йончева, удостоен с **почетен диплом**, и „В името на...“ – БНТ, режисьор Дамян Петров – опит да се анализират мотивите, които поддържат напрежението в палестинско-израелския конфликт.

Интерес предизвикаха и двата филма портрети: „Славка“ – РТВЦ Благоевград, режисьор Огнян Гелинов – удостоен с **почетен диплом**, и „Огън и плам“ – РТВЦ Варна, режисьор Иван Трайков. Изаради интересните си герои – сложната съдба на художничката Славка Денева и на легендарния командир на столичната пожарна команда през 20-те и 30-те години Юрий Захарчук, но и заради авторския подход към тези толкова различни личности. Огнян Гелинов прецизно анализира и съпоставя всички факти и събития, довели до насилствената изолация на тази толкова талантива художничка. Филмът му прозвучава като обобщение

за устойчивостта на таланта срещу идеологическата конюнктура и ранимостта на отделната личност пред нея.

Докато Иван Трайков, за да подчертае митологичността на своя герой, използва освен архивни кадри, и игрални дорисовки и по този начин създава експресивен, въздействащ филм, адекватен на ярката личност на Захарчук.

Много различни, но с поглед към днешния ден на българина са „Хляб над оградата“ – РФФ Интернешънъл, режисьор Стефан Командарев, удостоен с **почетен диплом и грамота на оператора Антон Бакарски**. Авторите (сценарист е Юрий Дачев) с много топлота и деликатност наблюдават живота в две католически села и тактично и с финес поставят въпроса за добронамереността в съжителството на хора, изповядващи различни религии.

„Възпроизвеждане“ – Толи филм, режисьор Владимир Ангелов, също търси своите герои в провинцията, в случая на фона на възрожденска Копивщица и ни прави участници към тяхното участие във възстановките на Априлското въстание. Идеологическите манипулации, крахът на илюзиите, борбата за оцеляване, но и силата на духа са част от размислите, които този филм предизвиква.

„Млади сърца“ – РТВЦ Пловдив, режисьор Светослав Драганов, удостоен с **почетен диплом**, е светъл разказ за група хора от третата възраст, които и при днешните трудни условия и въпреки напредването на годините успяват да съхранят своя оптимизъм и вкус към живота.

Специалната награда на журито бе присъдена на филма на Агела Пеева „Чия е тази песен“, който по оригинален начин прехвърля мост на доб-

росъседство и толерантност между народите на Балканите, но е и своеобразно предупреждение за това, колко малко е нужно, за да пламне искрата на национализма, на религиозния фанатизъм. С това си послание „Чия е тази песен“ надхвърля границите на региона и се превръща в актуален, общозначим за времето ни филм.

Споменах високото ниво на чуждестранните филми не от домакинската куртоазия, а защото това са наистина интересни, добре направени и въздействащи филми. Мрачното наблюдение „Живеем в края на света“, Беларус, режисьор Виктор Аслук, удостоен с **почетен диплом**. Абсурдистки разказ за едно забравено от Бога село, в което всичко върви към провал и съсипия. Авторската гледна точка може да се подхвърли като предизвикателство към Иван Младенов за филма му „Селото, в което не се случи нищо“, защото гори и да е дошъл краят на света, е по-добре да го приемем от комичната му страна, колкото и да е абсурдно и жестоко.

Също филм-наблюдение, но внушаваща хармония и единение с природата, е „Нова година! Снежни планини“ – КБС, Корея, режисьор Же-Хеон-Лий, носител на **Наградата на Новотел Пловдив**. Разказ за едно семейство – мъж и жена, които напускат града и се заселват високо в планината, където почти не стъпва човешки крак. Изящна история, която би била още по-пълна, ако бе разгледана и в социалния ѝ контекст.

С остра публицистичност се отличава филмът „Игра на терор“ – РАИ Специале, Италия, режисьор Енрико Бегано, проследяващ пътя на петрола и арсеналите от ядрено и биологично оръжие в бившия Съветски съюз. Много от базите

днес са изоставени с всички фатални последици за хората, които живеят около тях. Но тези обекти са и сблъсък на много интереси и безхаберното им изоставяне може да има необратими последици.

Също толкова актуално звучи филмът „Различните“ – НТВ, Русия, режисьор Елена Немик, в който въпросите за хомосексуализма в бившия Съветски съюз и днешна Русия прерастват в разсъждение за терора и насилието над личността. До средата на 80-те години е действал закон, чийто член 121 е тълкувал като престъпници хора с различна сексуална ориентация и ги е осъждавал на затвор или лагер. Много често от този парagraф са се възползвали властите, за да разчистват сметки с политически неудобни фигури. Наслояването на нетърпимост е толкова голямо, че и сега е добра възможност за компромат в политическите игри.

Но най-разтърсващ е филмът на Ен Ейч Кей – Япония „Тихото село“, режисьор Сейго Найто, основателно получил **Голямата награда „Златната ракла“**. Покъртителен филм, който ни оставя безмълвни пред разигралата се преди 60 години трагедия, когато в едно село недалеч от Варшава няколкостотин евреи – деца, жени, мъже, старци, са убити или изгорени живи в един хамбар. Тази жестокост е приписвана на нацистите и селото поколение след поколение крие жестоката тайна, че поляци са убили поляци. Предизвиканото разследване сред все още живите свидетели и участници в това зверско изстъпление освен че разкрива истината, поражда и своеобразен трагичен катарзис на възглеждане на нацията навътре в себе си.

НАГРАДИ НА XIV ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКИЯ ДОКУМЕНТАЛЕН И АНИМАЦИОНЕН ФИЛМ „ЗЛАТЕН РИТОН 2003“, Пловдив 2-8 ноември

„ЗЛАТЕН РИТОН“ за документален филм:

„Азбука на надеждата“, режисьор **Стефан Командарев**, оператор **Антон Бакарски**

„ЗЛАТЕН РИТОН“ за анимационен филм:

„Дребосъкът“, режисьор **Андрей Цветков**

Журието присъди две Специални награди:

„Вятърът на оголената луна“, режисьор **Иван Младенов**, оператор **Цветан Негов**

„Чия е тази песен?“, режисьор **Агела Пеева**

Награди за дебют:

- за дебют в документалното кино на филма „Каре“, режисьор **Ани Йотова**
- за дебют в анимационното кино на филма „Хабанера“, режисьор **Драгомир Полев**

Награда на община Пловдив:

„Похвално слово за консерватизма на българите“
(Портрет на Константин Стоилов), режисьор **Светослав Овчаров**.

Награда на СБФД:

„Млади сърца“, режисьор **Светослав Драганов**.

Награда на БНТ:

„Теория на грешките“, режисьор **Антон Рагославов**, сценарист **Желязко Давидов**.

Награда на СБХ:

„Славка“, режисьор **Огнян Галинов** и

„Еднокрачно убива злото“, режисьор **Михаил Венков**.

На РТВЦ за цялостното си представяне на фестивала и за последователна политика в създаване на собствени документални филми с актуална и убедителна художествена реализация;

На режисьора **Андрей Слабаков** за филма „Баща ми“;

На режисьора **Ваня Баждарова** за филма „Аферата Стоун“.

Награда на българската кинокритика:

„Вятърът на оголената луна“, режисьор **Иван Младенов**.

Награда на Националния филмов център

за най-добър продуцент на **Стефан Командарев**
за успешен старт като продуцент на филма „Азбука на надеждата“.

Награда на Българската национална филмотека на филма

„35 мм спомени“, режисьор **Иван Трайков**, оператор **Ваньо Георгиев**.

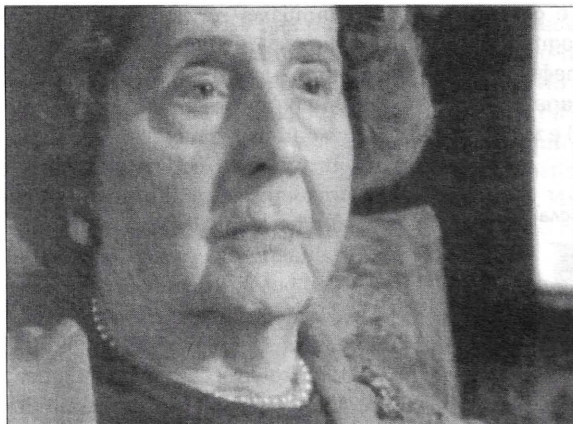
Награда „Горчивата чаша“ на Факултета по журналистика и масова комуникация при СУ „Св. Кл. Охридски“

на сценариста и режисьора **Никола Ковачев** за цялостното му плодотворно присъствие в българската документална кинопублицистика и за филма „Обикновен социализъм“.

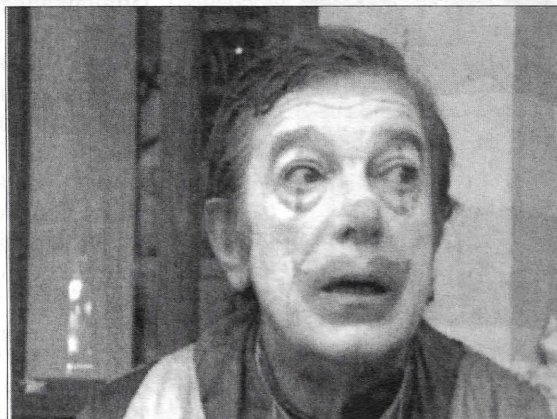
КРИТИКАТА ЗА ФЕСТИВАЛА

МЛАДИТЕ

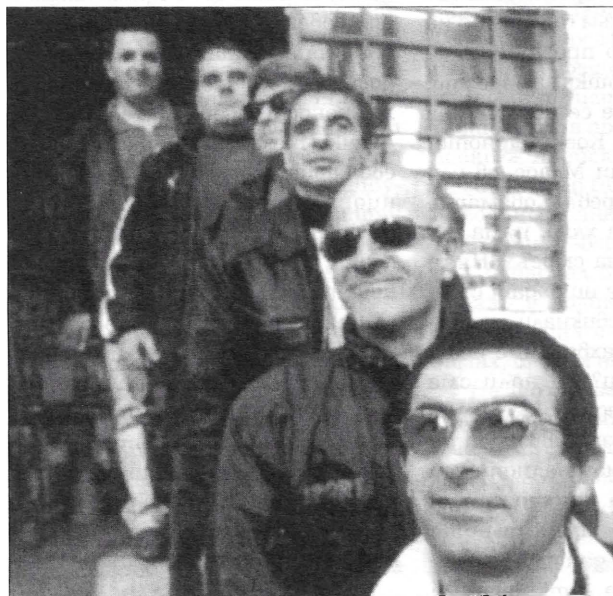
Антония Ковачева



„Каре“,
режисьор Ани Йотова



„Теория на грешките“,
режисьор
Антон Радославов



„Веселите момчета“,
режисьор
Светослав Драганов

На XIV Златен ритон се случиха две много важни неща. Първото – легитимира се (най-после!) новата генерация документалисти. От 56-те документални филма една трета са дело на хора под 40-годишна възраст. Второто – тази поява се оцени по достойнство. Една трета и от наградите, начело със самия Златен ритон, отидоха при младите: Стефан Командарев с „Гран при“ на журито и отличието на НФЦ за успешен старт като продуцент за „Азбука на надеждата“, Светослав Драганов с приза на СБФД за „Млади сърца“, Ани Йотова с награда за дебют за „Каре“, Антон Радославов с наградата на БНТ за „Теория на грешките“, Иван Трайков с наградата на БНФ за „35 мм спомени“. Фестивалът живна от първия ден и не загуби скорост до края, защото след близо 15 години безутешие и публична самота две филмови поколения си подадоха хляб през оградата. Старото, изцедило жизнената и творческата си енергия почти до дъно, и новото, способно да се радва на живота такъв, какъвто е. Просто не мога да повярвам като го пиша, както ми се струваше твърде хубаво, за да е истина, когато се случваше на живо в Пловдив. Пред очите ни течеше презареждане с енергия. Отделните филми кореспондираха помежду си и се възраждаше онази забравена общност на усилия, талант и резултати, която преди десетилетия създаде пловдивската легенда „българско документално кино“. Тя, легендата, още е жива сред днешните 40-годишни майни, които помнят как са киснали на опашки пред старото кино Балкан, бидейки на по 20–25... И има всички признаци тази легенда пак да я бъде.

Навремето, в средата на 80-те, документалното ни кино окончателно отказа да борава с понятията на лъжата, която ни заобикаляше и тръгна да търси живата вода. Дали щеше въобще да се отправя на път през девет планини в десета, ако знаеше каква ще е цената, която трябва да

плати? И дали имаше избор? То отиде през девет планини в десета и все пак донесе бърдуче с жива вода. Но докато се върне, половината се беше разляла в безкрайно гълзи и мъчителни години на безпаричие, тотална смяна на производствения механизъм и липсата на видима положителна промяна в самия живот. Умората на старото поколение и неговото понятно човешко обезверяване течеше от еднотипни филми, блягащи в миналото или в маргинални за съвременността територии. Във филмите на „старите“

тръгваха в живота и в киното без страх, узаконено лицемерие и цензура в кръвта.

Двете генерации по същество гледат в една посока, но виждат госта различни неща. Във филмите на „старите“ се чуват обертоновете на платената от тях висока цена. Българското село за Иван Младенов („Вятърът на оголената луна“ и „Селото, в което не се случи нищо“) е гръното на трагичната безизходица. Същото това село за Стефан Командарев („Хляб над оградата“ и „Азбука на надеждата“) е място, къ-

налагане на новия положителен герой“ например. Изобщо старите, удобни, сигурни и проверени критически понятия сякаш се изпразват от съдържание, щом се приложат към техните филми. Нещо се изплъзва и остава неназовано. Позитивният поглед към живота на новото поколение документалисти е много поестествен. Без да подценяват драматизма на настоящото ни тежко ежедневие, те успяват да напипат неговите светли нишки. При това на места, където при видно оптимизмът има минимални шансове. Старите хора, изоставените деца, оцетените от природата. Всъщност „Млади сърца“ и „Веселите момчета“ на Светослав Драганов, „Каре“ на Ани Йотова, „Домът“ на Ралица Бонева и „Съдбата на Вероника“ на Надежда Косева, „Огън и плам“ на Иван Трайков са страшно романтични филми. Без да престават да бъдат пар екселанс документални. Романтични, защото не изпитват страха да бъдат добри, да показват хората като същества, жадни за любов и участие и способни да ги търсят. Да се борят за тях. В тези филми 80-годишни дядовци и баби въртят любов, слепци играят на компютри, изоставени деца се грижат за родителите си. И всичко това не е кич, а апотеоз на живота. Не е постановка, а живата истина. Не е пропаганда, а откровение. Даже грешката („Теория на грешките“ на Антон Рагославов) е нещо хубаво, белег на жизненост, обещание за бъдеще. Всички тези филми общуват със своя зрител преди всичко на емоционално ниво – към главата, през сърцето. Те не искат да излагат аргументи, те показват нещата от живота. Така, както го вижда и разбира едно поколение, чиято поява на Златен ритон '2003 е същинският смисъл и резултат на започналото преди две десетилетия пътуване на родното документално кино. Към живата вода. Защото бърдучето не е наполовина празно. А наполовина пълно!

„Млади сърца“, режисьор Светослав Драганов



мъдростта и чисто професионалното може да се скриха зад рефрени като „провалихме се“, „предадохме ни“, „продадохме ни“. Но докато зрелите документалисти бавно и тъжно започнаха да презриват (въпреки отделните изключения) и се чувстваха все по-самотни и изоставени (и от гържавата, и от публиката), животът си вършеше своята работа. Чисто и просто тихомълком са растели децата. Лишени от спокойствието и изкушенията на гържавно подпомаганото филмопроизводство, но и спасени от тотална му контрол. Отворени за информацията вълни на света и отгледани сред ценностния хаос у дома. Същества, които бяха оставени на самите себе си, но

гетто хората намират мостове един към друг и към бъдещето на децата си. Като просто споделят добрини, прошки и надежди. Други обертонове се носят – на целта. На пътя. Кое е вярното? Кой е прав – Иван Младенов или Стефан Командарев? И двамата. Страшно е, няма хляб, няма работа. Сякаш няма смисъл. Няма страшно, хляб ще ни дадат съседите, а ръцете, свикнали с мазолите, все ще се захванат с нещо друго. Смисъл ли? Та нали сме живи, здрави... заедно.

За участие, позитивизмът на младите в документалното кино, надеждата, която струи от техните филми, няма нищо общо с каквато и да било осъзната стратегия за „откриване и

ДРЕБОСЪЦИ, ПОЕТИ И ПЕГАСИ – ВИСОКО В НЕБЕТО НА АНИМАЦИЯТА

Боряна Матеева

Двугодишната равностметка на БГ анимацията, представена на XIV фестивал „Златен ритон“, е оптимистична. Статистиката сочи: 19 филма в конкурса; 1 в гала-програмата от Анеси, 2003, увенчан с наградата за най-добър студентски и дипломантски филм („Неделя вечер“ на Калина Вутова – НАТФИЗ); 2 заглавия в информацията. И всичко това – произведено за 2 години. Дори само тази цифра – 22, действа тонизиращо – възкресен е нормалният за нашите мащаби художествен производствен процес, постмодернитарната криза (както че ли?) е преодоляна. Анимацията, донесла най-много престиж на българското кино от златните години на „Българската анимационна школа“ (съкратено БАШ), е преживяла мъртвото възнесение, мощно се надига и възлиза. Не зная дали може да се говори за поредна нова вълна, но сигурно е, че аниматорите си възвръщат самочувствието.

Ако направим един поколенски анализ, също можем да отчетем радостни факти: щафетата на творческия огън, която всеотдайният Прометей на Тодор Динов разнасяше от края на 50-те до 70-те, е предадена и щастливо поета. На линия са и действат синхронно всички поколения – от „патриарха“ Тодор Динов (с „Двуокият“) през живия класик Стоян Дуков („Бълхата“ и „Жомео и Рулиета“), през „ужасните геца“ на българската анимация – Николай Тодоров („В мир като на война“), Анри Кулев (художник на „Река-та“), Слав Бакалов (сценарист на „Дребосъкът“) до техните геца – Андрей Кулев („Поем и Пегас“, „Река-та“), като преминем и през утвърденото средно младо поколение на Светлина Петрова („Паче вечерно“, Ана Харалампиева

(„Защо е високо небето?“), Цветомира Николова („Тупа-лупа“), Марина Русинова („Бермудското чекмедже“) до пресните абсолвенти от НАТФИЗ и Нов Български университет и младите художници-дебютанти като Борис Десподов („Митология“) и стигнем до студентите. Има и един частен случай, който поднесе най-голямата изненада – Андрей Цветков, дългогодишен аниматор-виртуоз, който с „Дребосъкът“ на 48 години, направи своя дебют като режисьор и това смело начинание му донесе „Златен ритон“. Неговият „дребосък“ се оказа мъдро пиле, което едроклюните високомерни и хищни птици неустово кълват, но то търпеливо понася издевателства и несправедливости и скромно върши своята работа – посажда семката на ябълка, която са му отмъкнали от човката. От семката пораства разкошно гърво, на което нахалните птици угват да си свият гнездо, за пореден път изтласквайки мъника. Той смирено приема поражението, защото знае, че е направил нещо полезно за гругите. И се стрелва безгрижно в небето... Това е универсалната историята на вечно губещия, който в друга ценностна система може да е победител и тя препраща към творческо-житейската история на самия Андрей Цветков, стоял дълги години в сянката на големите, но вършил съвестно своята работа, израснал вътрешно, събрал кураж и политнал в небето на анимацията с мощен и сигурен замах, съвсем не като „дребосък“.

На този замах в този фестивален контекст съперничи според мен само „Поем и Пегас“ на Андрей Кулев. История на шеметното обзядване на митологичния Пегас от вечния Поем завършва с неминуемо приземяване. Натам,

към бездната на живота, в същност се стреми истинската поезия – в противовес на бесните, но често безплодни „пространствени“ напъни на „космически“ откъснатите от бита Артисти. Сценарият на Христо Ганев (групо доказателство за приемственост при поколенията, в случая буквална – дядо и внуче) е адекватно реализиран в мрачно-иронична тоналност от младия Андрей Кулев. Сигурно не е случайно (и мисля, е симптоматично за анимацията ни), че тези два най-завършени филма от конкурсната програма имат за обект летящи създания. И митологичният крилат кон, символ на Възхновение то на Твореца, и битово-приземеното пиле-дребосък се стремят към висините и всеки по своему ги постига – единият – парадоксално, като полита „надолу“, а гругият – също парадоксално, като ползва земята за своя духовен отскок. Този порив към летенето, тази вътрешна енергия е интерпретирана графично по два диаметрално противоположни начина – чрез симпатичния изчистен типаж на пернатия недорасляк (в най-добрите традиции на притчовата миниатюра на БАШ) и бароково-страховитото излъчване на самовлюбения Поем (в гротескните традиции на Анрикулевата „нежно-агресивна“ рисунка).

И ако в „Дребосъкът“ усещаме закачливо-сатирични ноти, свойствени за Славбакаловото сценарно перо, то има и нещо ново като негово послание – абсурдът и гротеската, така харктерни за този най-плодовит сценарист в анимацията от 80-те, са отстъпили пред екзистенциалното помърдяване и просветление. Излишно е да казваме, че анимацията и в двата филма е превъзходна – артистична и елегантна.

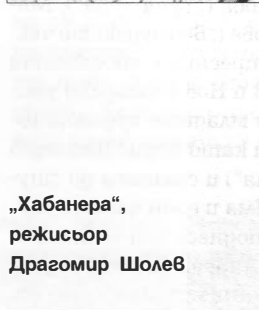
Такава е тя и в почти всички представени на фестивала филми, като особено впечатляваща до хипнотизъм е в „Паяче вечерно“ – модерно детско фентъзи, и „Тупа-лупа“ – детски филм на ужасите. Въпреки неустовия професионализъм и вихрения ритъм, в тези филми се усеща неовладяемост на различните елементи (неубедителният диалог в „Тупа-лупа“, прекалената усложненост спрямо детското възприятие в „Паяче вечерно“). Има някакво нарушение на художествената мяра в тези иначе симпатични детски филми, истинска рядкост напоследък – несъмненият талант и ярко експониранията умения на авторските са ги повлекли в неочаквани посоки.

Ако говорим за мяра, може би най-точно попадение като завършеност и хармоничност демонстрира студентът Драгомир Шолев в „Хабанера“, получил наградата за дебют в анимационното кино. Сатиричната история за импровизиран концерт от мобилфонните мелодии на зрителите в една концертна зала носи нещо от анекдотичната традиция на притчовата миниатюра с неочакван обрат, заредена е с хумор, изобретателност и особена актуалност.

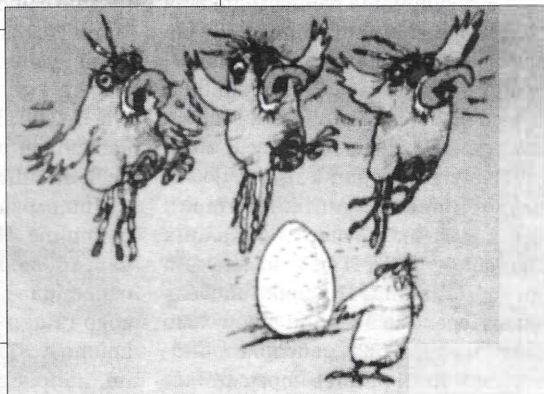
Филмът, който бих отличила като приносен за съвременния пейзаж в анимацията ни, е пълноарният „В мир като на война“ на Николай Тодоров – заради сложната комбинация от почти всички възможни техники: пикселизация на жив актьор, живопис под камера, кукли, плоски хартиени кукли, обемни, рисуваната анимация, комиксови „балони“, хроникални кадри. Всички тези възможности са впрегнати оригинално и артистично, за да разтърсят съзнанието на съвременния човек, изправен пред напастта на виртуалното насилие. Не случайно детето-компютърен маниак с нещо напомня вампирче. Настроенията се сменят, но посланието остава. Живеейки в мир, ние се фамилиаризираме с ужаси, по-големи от военните и с непредсказуеми последици... Някои претенциозни критици биха определили този филм като тържество на



„Поет и Пегас“,
режисьор Андрей Кулев



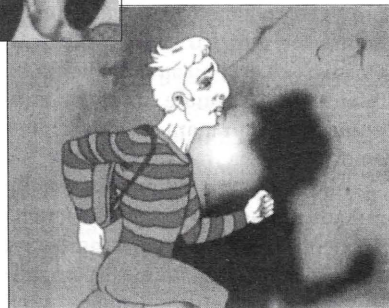
„Хабанера“,
режисьор
Драгомир Шолев



„Дребосъкът“,
режисьор Андрей Цветков



„Митология“,
режисьор
Борис Денов



постмодерното, може и на постпостмодерното, кой знае...

Не може да се прескочи студентското и младежко присъствие с особено впечатление, което прави артистизмът и професионализмът на „Митология“, концентрираната и изчистена мисловност на „Черти и наковални“ на Ясен Джабиров, студент от НАТФИЗ, както и еротичния потенциал, осъществен чрез виртуозна анимация, на „Долче Вита“ на Биляна Иванова, абсолютката от НАТФИЗ.

От казаното дотук е ясно, че веригата на вдъхновението в българската анимация не се е прекъснала. Масивната атака на нови „нови млади“ е в ход. Публиката в Пловдив приветства 8 дебюта – повече от една трета от цялата продукция. На езика на анимацията това би трябвало да значи нови идеи, свежа кръв, стръв към откривателство, ори-

гинална визия за света и изкуството, разнообразни техники. Това не винаги беше така, но в момента говорим за натрупване на човешки и творческо-енергиен потенциал, който в скоро време ще изненадва и даже вече приятно изненадва.

Първата лястовица на това ново поколение гоиде от Анеси, но, за съжаление, публиката видя този филм не в българската селекция (по някакво глупаво недоразумение), а в парада на наградениите от Анеси. Става дума за високо професионалния „Неделя вечер“ на Калина В.това, който смайва

с овладяност и сугестивност на анимацията, с цялостното и завършено светоусещане и зрялост. Младата авторка, въпреки че е посветила филма си на своя учител Доньо Донеф, явно се е учила и от други световни имена и чест ѝ прави, че е поела вдъхновение от най-добрия – Юрий Норщейн. Този филм, виртуозно монтиран и съдържано нарисуван, но много артистичен същевременно, внушава огромен комплекс от чувства и настроения и се родее с поетичното внушение. Освен наградата от Анеси (първа по рода си в българската киноистория), сигурно можеше да отнесе и награда от Пловдив...

В заключение, за да не бъде обвинена в безкритична еуфоричност по повод празника, който си спретнахме в Пловдив, искам да спомена и някои тревоги. На българската анимация в момента не ѝ липсват импулси и търсения в мисленето и темите (мирът и войната в съвременния свят, творецът и светът, благородството и саможертвата, приятелството, различията, които обричат на изолация и т.н., митологичните сюжети, опазването на природата – все големи и вечни теми). Не ѝ липсва жанрово разнообразие (видяхме детски, еротични, сатирични, фентъзи филми, мюзикъли, антиутопии, ав-

торски прочит на класически сюжети и приказки, части от сериу)...

Липсва ѝ откривателство в „начина на употреба“ на тези теми и сюжети. Доминира традиционната рисувана анимация – артистично, умело, талантливо направена. Но липсват нови и разнообразни техники – обемната анимация, пикселизацията, изрезката (като изключим „Двуокият“), живописата под камера и други необичайни техники и материали. Но аз съм оптимист – и това ще дойде. Семката е посадена. Дървото е пораснало и се налива с плодове.

БОРЕТО И СЛАВКА СРЕЩУ ФРЕНСКАТА ЖЕНА НА БЪЛГАРСКИЯ ПОДОФИЦЕР

Григор ЧЕРНЕВ

Филмът започва от заглавие то. Разбира се, много е важно какво има след него – образите, съдържанието, емоциите, но от съществено значение е и началото – камертонът, интригата, заглавката, поканата за диалог. Знакът, който може да привлече вниманието. Или да го отблъсне. Заглавието.

По правило у нас то се подценява, смята се за нещо маловажно, за грехолия някаква, която наистина не може да се избегне, но може да се прише към филма между другото и набързо. Ако в суматохата нещо „светне“ – добре, ако не светне – няма значение, давай нататък! И това е най-сигурният път до сивотата, където пълната липса на ориентири не тревожи никого.

Не вярвате ли? Ето ви няколко примера от „Златен ритон“, 2003, за да се разбере, че не преувеличавам.

Забелязва се, да речем, желани-

ето на сценаристите и режисьорите да назовават филмите си с имената на своите герои. При това само с малките им имена. Според тях това очевидно е достатъчно, а освен това то прегражда към по-непосредствен контакт, дава по-голям шанс на зрителя да се приобщи към събитията на екрана. Така се появяват заглавия като „Борето“ (режисьор Тома Башаров) или „Славка“ (режисьор Огнян Гелинов). С Борето и Славка наистина можем да седнем на една маса и да си побърбим задушевно. Но кои са те? Чак в залата ще разберем, че това са известният композитор Борис Карадимчев и отишлата си от нас талантлива художничка Славка Денева. Филми – портрети, представени под небрежни енигматични шапки. По същия начин Петя Тетевенска и Дамян Петров оповестяват своя „Светлин“ – художника, чиято фамилия е Русев. А в други случаи към името

се прибавя джупка – например „Асен и времето“ – за някогашния телевизионен ас Асен Траянов (режисьор Станислав Трифонов); или „Рагой Ралин и времето“ (нак същото!), представен от Илко Дундаков; както и „Мими Балканска – неповторимата“ (има си хас да е друга!) на Милан Огнянов...

Добре де, ще каже някой, нали има опера „Тоска“ (име на жена), или „Лучия ги Ламермур“ – (още по красиво), да не говорим, че в анализите на българското кино е „Данка“. Явно този именник не е от вчера, защо да го изоставяме?

Има такова нещо. Но аналогията е повърхностна. Едно е да кажеш „Тоска“ – веднага зазвучава музика! – съвсем друго е „Славка“ – там нищо не звучи, а и никаква картина не се появява. Виж, „Славка“ е съпоставима с „Данка“, ала трябва ли да ги съпоставяме? Мисля, че не трябва. Освен всичко друго, защото в нашия случай говорим за документален филм,

т.е. за нова информация, за забравени истини и необходимо знание, където заглавието трябва да носи по-точни индикации.

Друга напасть са безличните абстрактни названия, които могат да означават всичко, но най-често не означават нищо. Ако не смятаме мъглата, която се стеле зад тях. Дори когато става дума за стойностни филми, пак е така. С тази разлика, че там те са още по-неуместни. От заглавието „Менталност“ (Анна Петкова), да речем, едва ли някой ще се сети, че това е филм за скулптора Ставри Калинов. Ами „Възпроизвеждане“ на Владимир Ангелов – какво е това? Оказва се днешната Копривица, заснета в делничните ѝ грижи и в празничните ѝ изблици, когато миналото „се възпроизвежда“. И при най-разкрепостена фантазия няма начин да го разгадаеш! „Мотивация“ на Петко Горанов пък е за несигурността и тревогите сред военнослужещите, които явно не са мотивирани – нереде Шан, нереде Багдад! А „Пътят“ (фелиниевско заглавие!) на Станислава Калчева разказва за емигрантската оудсея на мюсюлманите, но със същия успех може да обозначава всякакви други сюжети. И т.н.

Така стигаме до противостоянието, до противодействието. Щом елементарната еднознач-

ност на първата група названия и мъглявата небулоза на втората не ни удовлетворяват, тогава какво да изберем, има ли избор изобщо? Има, естествено, при това повече от един. Тук ще отбележа само ироничния подтекст и подчертаната метафоричност като възможни посоки, без да ги абсолютизирам и гарявам с безгранично възхищение. При цялата им лесна уязвимост обаче, те са цветни петна в скучния пейзаж, звучни предизвикателства към монотонността, които веднага се забелязват. Още повече, че зад тях често се откриват и напористи художествени рвення. Така е в „Закуска на тревата“ на Иван Трайков, който заимства заглавието си от едноименното радиопредаване, а пък то от своя страна го е заимствало от прочутата картина на Едуард Мане. Но именно в това, в съпоставката, е иронията: някога и сега, ония и ние, богатството и бедността, съзиданието и разпада. „Теория на грешката“ (режисьор Антон Радославов) от своя страна разиграва стари научни и философски постулати в абсурдите на днешния ген. Рангел Вълчанов пък взема висока, или по-скоро гръмка нота с „Изстрели в храма на удоволствието“, където храмът е яденето и пиенето без задръжки, а изстрелите са вредните

последници от това плюскане. Хамхам се превръща в бум-бум! Ирония и метафора на едно място, както виждате...

Тук някъде започват състезанията – необявени, неотчитани, засега с малко участници, но със заявени претенции по яркост, по сила, по многозначност. Те тръгват от ясни и четливи внушения („Хляб над оградата“, режисьор Стефан Командарев), минават през бароковата разточителност на ретромото („Френската жена на българския подофицер“, Влади Киров, Любомир Халачев), за да стигнат до съвременния граматизъм на символите („Вятърът на оголената луна“, режисьор Иван Младенов).

Тези заглавия гаят изкушения ми слух и аз им се радвам, но не ги препоръчвам като панацея. И на всички. Ако перифразираме Бунюел („Дискретният чар на буржоазията“), ще кажем, че те са нашият дискретен – и опасен! – чар: на безвремето, на разрухата, на опитите ни да се измъкнем на светло, да оживеем. И са толкова красиви, че има опасност съдържанието да не ги достигне или да ги опровергае...

Няма рецепта – всеки е сам пред своя избор. И винаги всичко започва отначало.

Извод: Заглавието не прави филма, но филм с калпаво заглавие е работа, свършена наполовина.

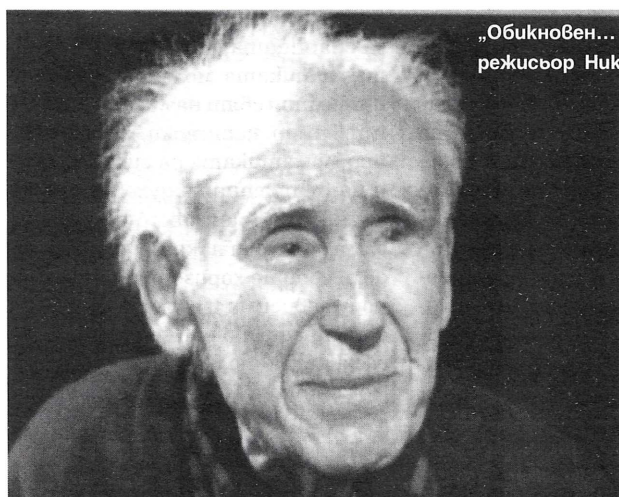
БЪЛГАРСКАТА КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКА НА ОЦЕЛЯВАНЕТО В НАЧАЛОТО НА 21 ВЕК

Димитър Кабаиванов

Последното десетилетие ще постане в културната ни история като повратно за развитието на българското документално кино. По своята същност това кино в голяма степен е функционално изкуство, което обикновено е в някаква степен или опозиция, или апология на режима (политически, социален и идеологи-

чески), по време на който се създава. Такова по същество, а и по дух, бе и доброто ни документално кино от края на миналия век. Затова и днес филмите, представени на фестивала „Златен ритон 2003“, са най-пряко свързани с материалната сфера и духовното битие на нацията и реагират на настъпилите промени – като

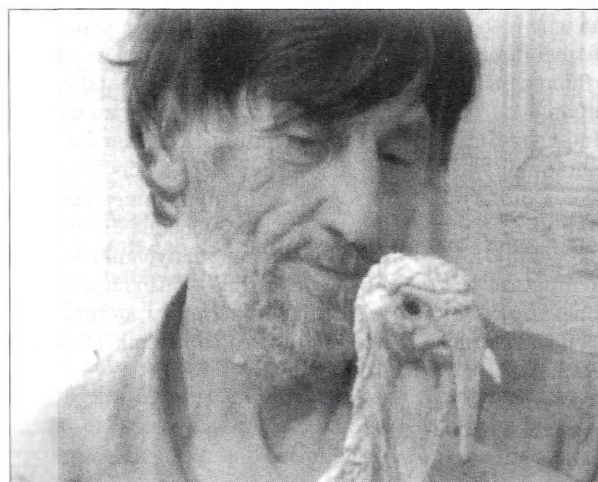
това се отразява както на характера на новата ни кинопублицистика, така и на историко-изследователските документални филми. От една страна продължава тематичното и пространствено разширяване територията на българското документално кино – продължават да се появяват филми, които легитимират



„Обикновен... (социализъм?)“,
режисьор Никола Ковачев

нови неизследвани реалности (на материалното и духа) от историческото битие (често се изследва забраненото или съзнателно подминаваното вчера). А от груга – отминаването на революционната вълна от началото на 90-те години и затъването в една всеобща криза постави документалното ни кино пред необходимостта да интерпретира една възможно най-раздробена, неединна и фрагментирана действителност. Действителност, в която съществуват множество автономни „светове“ (най-често затворени в себе си), където частното по твърде самотен, опосредствен, а понякога и деформиран начин изразява цялото. Колкото и да е странно на пръв поглед, настъпилите промени след 10.XI. отново върнаха документалното ни кино към едрия мащаб на повествователните форми, в които Единицата (Личността) изразяваше преди всичко стремежите на общността. Следвайки стремежа за ход на събитията, кинодокументалистиката ни не се страхуваше да разширява пространствените и времеви координати на своите свидетелства, не се страхуваше от повторения, от автоцитати и подозрително повтаряне на емоционални и смислови интонации (тук особено място заемат филмите-равносметка на режисьорите от по-старото поколение Никола Ковачев и Стилян Парушев, които сякаш са остана-

„Истината е една. Две истини няма“,
режисьор Стилян Парушев



„Вятърът на оголената луна“,
режисьор Иван Младенов



„Чия е тази песен“,
режисьор Агела Пеева

ли в ситуацията на равностепенност, така типична за началото на 90-те години).

За сметка на това повечето от филмите от последните години дават една постмодерна картина на обществото като неуправляема, необозрима и разпадаща се система, която, ако не е враждебна, то е твърде отчуждена и далечна от битието и мисленето на отделния индивид. А за авторите е удобен и един фундаментален принцип на постмодернизма – отказът да се търси и налага една единствена истина. Всичко приемано за действителност всъщност е само представата за нея, зависеща от гледната точка, избрана от наблюдателя. Съответно смяната на гледната точка води до кардинална промяна и на самата представа. По този начин възприятието на човек предвременно е обречено на „мултиперспективност“, тоест на постоянна и калейдоскопична смяна на ракурсите към действителността – нещо, което трудно допринася за опознаване на същността ѝ (ако днес за някой това познание все още би могло да бъде някаква цел). Тук особено място заемат филмите за творци (предимно за художници), каквито имаше доста на фестивала – например „Менталност“ (Анна Петкова) и „Еднокрачко убива зло“ (Михаил Венков).

Днес твърде специфично се променят пространствено-времените координати на добрите документални филми – дори тогава, когато те свидетелстват за грами и сюжети от конкретната делнична реалност. Вярно е, че вече не съществува интегриращата и насилствена социализация, която налагаше на обществото механизъмът на партията-гържава. Няма го и обединяващото очакване, че всички ние дръжно трябва да преминем в един общ нов свят (тази илюзия ни предлагаша в първите години след промяната партийни лидери от различни цветове). Сега като че ли в съвременна България не съществуват общонационални идеи и процеси, които могат да обединят нацията. Днес нищо не ни свърз-

ва: нито общи нравствени конвенции, нито стремежите на духа, нито религията и вярата, а най-малко политиката. Всеки дълбае сам своя кладенец и за малцина това усилие е нравствено. Изборът на отделната личност е най-често житейски и е свързан с оцеляването (при това често във физически план). Кинодокументалистиката ни (осъзнато или спонтанно) успява да отрази съществуването на тази действителност без общ национален интегритет. И това е едно ново състояние на реалността, което творците предпочитат да не оглеждат в едър мащаб, предизвикани вероятно от това, че откриват толкова много и различни гледни точки. Колкото гледни точки (ракурси), толкова и позиции, които обаче не се препокриват и обединяват една с друга, за да се превърнат в общ възглед за заобикалящия свят. Всеки сякаш е въдворен и затворен в своя малък свят, в обстоятелствата и грамите на собствената си съдба – в своята визия за живота.

Едно общо усещане за въдворяване, за безизходица и непреодолимост на пространството и съдбата много често витае във филмите на съвременното ни документално кино. Най-често това усещане става доминант, когато филмовият разказ отразява живота на общности – изостанали и принудени да живеят в повече или по-малко екстремни условия – „Закуска на тревата“ (Иван Трайков) и „Селото, в което не се случи нищо“ (Иван Младенов).

И колкото и да е странно, на пръв поглед най-добрите и наградени филми на фестивала не само че отразяваха подобни ситуации – „Вятърът на оголената луна“ (Иван Младенов) и „Азбука на надеждата“ (Стефан Командарев), но и успяваха да звучат дори парадоксално „оптимистично“. Тези филми се занимават с индивидуалното житейско и (понякога) духовно оцеляване на човека. Авторите се солидаризират с личността на героите си и правят възможно най-съобразено с тяхната мярка и субективност филмово повествование. Това кино е въз-

можно най-психологично и достига границата, до която документалистиката може да навлезе в интимния свят на личността. За пръв път истински прозвучава проблематиката на оцеляването и на вътрешните духовни ресурси на личността. Личността сама се съди и наказва, сама определя своите хоризонти – трагично независима и изолирана. Това е едно предимно наблюдаващо и изследващо кино и когато в него има моменти на синтез, то те се получават именно чрез възможно най-дълбоко потъване в частното (тоест в отделния човек, събрал и изразил в някаква степен грамата на времето).

И все пак, какъв общ извод можем да си направим за документалното ни кино след „Златен ритон 2003“? Днес имаме едно кино, което е и достъпно, и адресирано към всички. Но едновременно с това дълбоко пристрастено към един герой, към една позиция и избор и това, естествено, не може да се харесва на всички. Тоест – комуникацията на този вид кинодокументалистика може да се осъществява при определени условия. Педантично и скрупулозно в своето проникване в мотивите и обратите на избраната ситуация или човешка съдба, това кино вече свободно организира и монтира материала на своето кинонаблюдение. Неговите автори не правят публицистика, а авторско кино – било то открито пристрастно и лично, или скрито зад една привидна обективизираност.



ЛЮБОВТА КЪМ МАРГИНАЛА

Светла Иванова

В българското документално кино от 70-те и 80-те години хората от периферията бяха приютени в така наречените „филми за чудаци“. Някои от героите на тези филми бяха някак маниакално пристрастени към безсмислени занимания и курioзно колекционерство. Но кръгът на „чудаците“ всъщност беше по-широк и в него влизаха всевъзможни особняци и чешити, които просто бяха извън важните за партийната пропаганда теми и герои. Маргиналите от преди 20-30 години всъщност бяха носители на трайни човешки ценности и добродетели в едно общество, гразено в противоречие със здравия разум. Тяхната нормалност звучеше като странност в съпоставка с официалната норма. На практика обаче абсурдът беше в нормата, а не в отклоненията от нея.

Сред българските документалисти тогава имаше творци с интуитивно влечение към чуждестранното. Някои наистина оставаха на нивото на курioза, на атрактивното особнячество. Други обаче откриваха герои, избрали странните си занимания по силата на някаква вродена гарба или влечение, уязвими в условията на комунистическата диктатура. Съзнателно или не, тези хора са опитваха да живеят в някакъв алтернативен свят със свои закони, с нестандартна жизнена философия, далеч от заплахите на контролираната публичност. Сред тях откриваха своите герои Оскар Кристанов, Васил Живков, Илко Дундаков, Джеки Стоев. Такива бяха героите в „Грънци“ на Николai Волев, в „Сънувам музика“ на Анри Кулев, лечителят Петър Димков в едноименния филм на Михаил Венков и много други...

Цензурата не обичаше тези филми, но ги търпеше. Смяташе ги за безобиден отдушник за потенциалните напрежения от



„Славка“,
режисьор Огнян Гелинов



липсата на свобода във филмовите кръгове. Сега този опит на човешко познание, трупан в периферията на партийните поръчки, се оказва ценен капитал и ключ към днешната ни действителност. Българските документалисти са си изработили усет за общуване със своите герои, помежду им струи доверие.

Днес героите от филмите, показани в Пловдив, вече не са от някакъв друг, периферен свят. Те са изразители на процеси, които протичат в самото сърце на спяния ни преход към демокрация и пазарни отношения. Съзнателно или не, авторите вече не търсят в такава степен белега на изключителност в своите герои - те изхождат от позицията, че всеки човек по своему е изключителен. Най-успешните филми всъщност ни разкриват скритата изключител-

ност в характера или съдбата на хора, които на пръв поглед са като всички останали. За този поглед се изисква зрелост в познаването на човешката природа и майсторство в изграждането на ярък документален образ от привидно банален житейски материал. Свидетели сме как в това отношение българската документалистика ползва собствен ресурс от близкото минало и умело прилага усвоените умения за постигане на интензивно човешко присъствие. Чрез него тя изразява явления и процеси, надхвърлящи частния случай. В този процес успешно се включват и най-младите режисьори, които дадоха убедите-



„Блажени Босилков“,
режисьор Пенка Шопова

лен знак, че умеят да извличат полза от наследената традиция в документалистиката и че имат потенциал да я развиват без да се конфронтират с нея.

Всичко това създаде в Пловдив обнадяващата атмосфера за стабилност на процесите в документалното ни кино, за зона на истина и здрава ценностна система. Интересът към човека е предопределил и доминиращия жанр на индивидуалния и колективния портрет. Но портретът тук не е крайна цел, а средство за изразяване на по-обемна възглед за света, в който живеем.

Чрез образи на личности, които не са между живите, някои автори са пресъздавали модели на поведение, които трябва да помним, да ценим и, доколкото е възможно, да се опитваме да следваме, ако искаме да оцелеем духовно в хаоса на прехода.

Чрез образа на Константин Стоилов в „Похвално слово за консерватизма на българите“ Светослав Овчаров (най-загълбоченият анализатор сред българските документалисти) говори за градежа на гържавност след едно робство, сякаш за да ни подтикне към въпроса защо сега, когато толкова бавно и мъчително се опитваме да съградим гържавност 14 години след друго едно робство, не сме в състояние да си помогнем с уроците на този

„Похвално слово за консерватизма
на българите“, режисьор Светослав Овчаров



наш близък исторически опит.

Портретът на художничката Славка Денева във филма „Славка“ на Огнян Гелинов е повод да се разкрие механизъм за унищожение на духовния аристократизъм, на таланта и достойнството в артистичния елит на България в годините на комунистическия режим. Режисьорът проследява несломимото благородството на една личност, лишена от право на творчество във време на терор, но и на масов конформизъм. След този филм човек не може да не се запита: защо дори при липса на терор конформизмът остава...

В тази група от портрети заслужава отбелязване и филмът на Иван Трайков „Огън и плам“ за легендарния командир на пожарната в София Юрий Захарчук и за трагичната му гибел непосредствено след 9 септември 1944.

Мъченически е загинал и католическият епископ Босилков, за чието всеотдайно служене на хората в името на вярата разказва филмът на Пенка Шопова „Блажени Босилков“ (един от примерите за цялостното добро представяне на РТВЦ-Русе). Сякаш въпросът на Апостол Павел: „Защо убивате с камъни онези, които съм ви пратил?“ е отправен специално към нас, българи.

Филмът за монсеньор Босилков е като предистория към „Хляб над оградата“ на Стефан Командарев. Хората от католическите села, в които е заснет

този филм, преодоляват стоически житейските си проблеми. Те живеят в съгласие помежду си, без верска нетърпимост към православни и мюсюлмани. За разлика от православието, представено в няколко други филма с реликви, хоругви, икони и с постоянно очакване на някакво чудо, католиците практикуват своята вяра, тя е част от живота на хората, регулира отношенията им, помага им да посрещат трудностите на всекидневието.

Колко е страшно да се живее без вяра разкриват филмите на Иван Младенов „Селото, в което не се случва нищо“ и „Вятърът на оголената луна“, които с мощната си изобразителна стихия оформиха един от акцентите на фестивалната програма. Още преди 15 години със „Селска война“ Иван Младенов доказва, че е майстор на колективния портрет. И след новите му филми в

съзнанието ни остават трайно изтерзаните лица на неговите селяни, слезли сякаш от ренесансовите фрески. В едри плановете това са лица на селяни, белязани от жестокостите на историята, политиката и бедността. Героите му са разкъсвани от мощна саморазрушителна енергия, без духовен ориентир, без светлик на надежда. Чрез отчаяните си герои режисьорът постига духа на самото отчаяние.

Когато човек съпоставя героите на Иван Младенов и на Стефан Командарев (в „Хляб над огорадата“ и „Азбука на надеждата“), сякаш вижда не жителите на една малка страна, а обитателите на различни планети. Коя е върнатата картина за България? Оказва се, че България има много лица. А и режисьорите виждат различно. Хората днес у нас навсякъде живеят трудно, но някои се предават, други не. В „Азбука на надеждата“ дори физическото оцеляване и образованието на децата се превръща

в подвиг. Не е ясно как ще изхранят семейството си и как ще изучат детето си и художникът-наивист от филма на Михаил Венков „Еднокрачко убива злото“, но в своето простодушие той е успял да си изгради един хармоничен свят - постижим отново само за чудака от периферията...

Няма ли някакъв парадокс във факта, че най-много недостатъци могат да се открият в портретите на личностите от авансцената, на лицата от центъра - във филмите за Светлин Русев, Асен Траянов, Борис Карадимчев, Мими Балканска, Теодосий Спасов... Вероятно защото авторите на тези филми не са се чувствали достатъчно свободни да създават портрети на тези хора, а са портретирали представата на своите герои за себе си. Във всички тези филми по един или друг начин се чувства някаква скованост почит към портретираната личност, привидна искреност и липса на дълбочина. Ако има обяснение в любов, то нека да е като в „Баллада за

Гунди“ на Олег Ковачев или като във филма за Петър Слабаков в „Баща ми“ на Андрей Слабаков - два филма, които авторите им не са могли да не направят. Това са филми не за славата на избрания герой, а за него самия и за емоцията в общуването с него.

Но тук темата е за човека-маргинал. Това не е само човекът от затънтената провинция. Той може да е бил голям държавник, талантилив художник или дори светец - но маргинализиран от отношението на българите към него. В голямата си част нашите документалисти се стремят да извадят на светло човешки драми с дълбок духовен смисъл, скрити от погледа на обществото или забутани в тъмните ъгли на слабата му памет. Достойна мисия, която нашата документалистика, за съжаление, няма шанс да сподели широко от телевизионните екрани в една страна, която обрича на маргиналност много от ценните неща, които притежава.

КИНОМАНИЯ 2003

МОМИЧЕТАТА НА М. НОЕМВРИ

(Четири жени, които ни оставиха без дъх)

Ирина Иванова

С тазгодишната си програма Киномания като че ли си възвърна позагубения блясък на истински филмов празник, който не е случаен сбор от заглавия. Отново имаме възможност да се срещнем авансово с предстоящи премиери, но също така и с творби, пристигнали специално за форума, с една-единствена „специална“ прожекция. Едва ли трябва да споменавам нещо, което ми се струва, че всеки усеща - принципът „частта вместо цялото“ има



и своя обратен вариант, който може да бъде формулиран като „цялото променя частта“. Тоест дори и най-касовият холивудски филм се възприема и оценява по различен начин, когато го гледаш до филми на Фасбиндер, на Ясуджиро Одзу, непосредствено преди или след някой френски, шведски, австрийски корейски, класически руски или дори български филм (между другото - защо липсваше балканското кино?). Въпреки че е върно и друго - киноманското съзнание се

отдава безрезервно на своя обект, без да подбира или отбягва нещо. Киноманът иска само да е в залата и да гледа като изпитва радост от самия акт на гледане на филм – дори когато той изобщо не му харесва. Мисля, че за истинския киноман досадата от киното е непознато усещане.

- **Жан Моро** в „Тази любов“
- призрачната **Никол Кидман** в „Другите“
- **Катрин-Зита Джоунс** и нейната руса сянка **Рене Зелуегър** в „Чикаго“

Някои от вас със сигурност биха искали да видят някои от тях в едно друго списание. „Кино“ не може да ви ги покаже голи, но пък киноманията е страст и като всяка друга страст тя не се нуждае от посредник, за да види онава, което иска.

„Каква невероятна година за жените!“ – възкликна водещият на церемонията по връчването на наградите Оскар за 2002 г., визирайки прекрасните женски роли във филмите „Часовете“ и „Чикаго“. По подобен начин можем да възкликнем и ние по повод нашата си Киномания. Реших да избира от програмата три съвсем различни като жанр и стилистика филма – старомодния „Тази любов“, напомнящ класическото френско кино; испанския трилър „Другите“ и холивудския супермюзикъл „Чикаго“. Филми, които ме заплениха с основополагащата роля на женските образи и техните изпълнителки, които им придават особена елегантност с присъствието си – нещо ценно и рядко срещано в неглижираното време, в което живеем, пък и в неглижираната кинодействителност, която гледаме. С присъствието на толкова различни актриси като Моро, Кидман, Зелуегър и Зита-Джоунс. Защо тъкмо тези филми и роли? Изборът, който правим, не винаги може и трябва да бъде обясняван.

ЖАН МОРО – „ТАЗИ ЛЮБОВ“

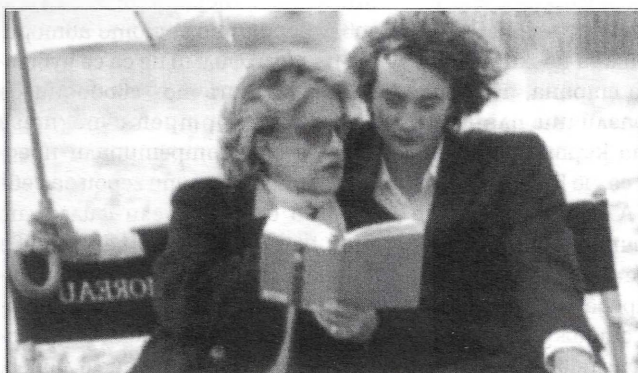
Преди години прочетох статия за Жан Маре, в която авторът го

наричаше „свещеното чудовище на френското кино“. Мисля, че същото определение можем да отнесем и към Жан Моро като го перифразираме в „свещената чудовищна женственост на френското кино“.

Актрисата, за която критиците пишат, че не се нуждае от думи – а аз не мога да си я представя без този невероятен глас, омагьосващ с дрезгавината си – сега се появява в ролята на писателката Маргюрит Дюрас. Великолепните текстове на Дюрас, произнесени с гласа на Жан Моро, излъчени от

мично самотна... Дори старостта ѝ е патетична (колко прекрасно и страшно звучат думите: „Какво говориш! Любовта с целия ѝ сексанил?! На тази възраст?!“, произнесени от Жан Моро). Да не говорим за влудяващо тъжния и красив шансон за „остров Капри, където е настъпил краят“ (на една любов? на един живот?).

Жан Моро – с ръждиви коси, ярко червило, с безмилостно набраздено лице и безкомпромисна елегантност, прилича на митично същество, на древна лъвица – като



„Тази любов“, режисьор Жозе Дайан



„Другите“, режисьор Алехандро Аменабар

тялото и очите ѝ, сякаш отварят широко един прозорец вътре в нас, а през него виждаме само океан с пусти плажове... Особената тъга, която носи филмът, не е нито светла, нито нежна, нито дори пречистваща. Тя е болезнена, отчаяна, отровна и ужасяваща тъга. Какво ли е чувствала 75-годишната Моро в ролята на опустошената от живота, любовта и думите писателка Дюрас и, разбира се – в ролята на самата себе си. Очи-

те нито за секунда не могат да забравят, че гледат Жан Моро и че пред тях е Дюрас в кожата на Моро, Моро в думите на Дюрас, старият океан в гласа ѝ, старото вино в кръвта, животът в смъртта и смъртта в живота. „Тази любов“ е пропит от един особен патос – всъщност онзи същия, през който хората на изкуството обикновено виждат света. Самата актриса е патетично елегантна, патетично самоуверена, пате-

онази, която в Индия възприемат като женски символ на силата на изречената дума. Тя ражда думите. Думите, които управляват вътрешния ни свят, които дават на нещата имена и са единствената истинска реалност. „Тази любов“ е посветен на една любов, рождена от думите и съществуваща само в тях. Любов-текст, любов-творчество, за която са създадени боговете, не и хората. Такава е любовта на Дюрас и младия Ян Андреа – любов за безсмъртни богини и техните фавни. Почти през цялото време гледаме нашите двамата герои съвсем сами, бродещи из пустите плажове, пиещи лимонада в изискани бистра (представите си атмосферата, която се създава от един френски шансон и ще разберете каква е атмосферата на филма). Ами да – те самите стават част от любимия си шансон, защото отново се оставят на вълшебната сила на думите. Да, те самите са на остров Капри – там, където винаги настъпва краят.

НИКОЛ КИДМАН – „ДРУГИТЕ“

Никол Кидман вече затвърди славата си на актриса, която „снима каквото си иска“ (т.е. без да се съобразява с продуцентски изисквания) и освен това знае точно какво иска.

„Другите“ е поредното точно попълнение във филмографията ѝ. Трилър, чието действие и герои са заключени в голяма стара изцяла къща и потъналата в синкава мъгла градина около нея. Някъде в Испания. Младият испански режисьор Алехандро Аменабар е успял да създаде на екрана полуфантастичен-полуреален свят, много близък до Бунюеловия (по странен начин тази вторичност, това „дежа вю“ дори ни доставя наслада).

Трилъри с развързка, подобна на тази в „Другите“, са особено актуални и дори бих казала „модерни“ от „Шесто чувство“ насам. Само че онова, което особено впечатлява тук, е липсата на прегради между двата свята – испанската художествена традиция работи за

това. Живите са призраци за мъртвите, мъртвите са призраци за живите. Всеки се страхува от невидимото, от онова, което е в друго измерение. Финалът на филма идва някак без да го предчувстваш по никакъв начин и е наистина спирач гъща – все едно се събуждаш от ужасяващ сън.

Кидман не се усмихва нито веднъж – бледа, напрегната, изпълната като струна, с поглед, който те пронизва и гледа през теб. Тя пази, заключва, крие. Лице-маска, абсолютно непроницаемо. Дори бих казала прекалено непроницаемо, тъй като добрият трилър се развива в едно притихнало пространство, приличащо на настърхнала кожа, което те хипнотизира и те прави едновременно максимално съсредоточен във всеки детайл в поведението и действията на героя и от друга страна те кара да се самоопиташ с тази си съсредоточеност, за да може да те изненада. Ето защо всеки по-груб жест, всяка прекалена гримаса „кънти“ неприятно и гразни. Кидман не е постигнала този съвършен контрол, който всъщност не би трябвало да се забелязва. Прекалено втрещен поглед, прекалено стиснати устни, прекалено вдървена походка... Дотолкова прекалено, че ни кара, както пише един френски критик, да кажем, че филмът е странен и очарователен, но „ако кажем нещо повече – вече ще бъде прекалено много“.

КАТРИН ЗИТА-ДЖОУНС И РЕНЕ ЗЕЛУЕГЪР – „ЧИКАГО“

Винаги съм го мислила – никой не може да прави шоу така, както го могат американците. Правят и с много пари, както е в случая с „Чикаго“, но и с по-малко (както в хиляди други случаи). Винаги е с размах и страст.

„Чикаго“ е създаден по еднотемната музикална комедия на Боб Фос и Фред Еб от 1975 г. (която пък от своя страна е направена по пиесата на Морин Далас Уоткинс от 1926 г.). Оригиналната хореография е на Роб Маршал, като определено личи неговият респект и уважение

към работата на гениалния му предшественик Боб Фос – много неща, не само в постановката на танците, но и в осветлението и операторската работа, напомним „Кабаре“ и „Ах, този джаз“. Разбира се, всеки, който гледа филма, ясно осъзнава, че това не е класата и разтърсващата мощ на „Ах, този джаз“. Филмът не може да те разболее и пречисти завинаги като шедьовъра на Фос. Но Маршал не е и целял това. Той е направил ШОУ с размери, които не може да нямат значение. Невъзможно е да не се опияниш от ударното, чисто сепитивно въздействие на лица, очи (главният гримьор на „Чикаго“ не случайно стана част от рекламната кампания на козметичната фирма „Макс Фактор“), устни, тела, материци, бижута, обувки, гласове, музика и... светлини, светлини.

Сюжетът е булеварден (пиесата е написана по истински случай за жена, убила любовника си) и е без особено значение. Имаме една кабаретна шоузвезда – Велма Кели (Зита-Джоунс), една миловидна убийца с амбиции за слава – Рокси (Зелуегър); един затвор, пълен с подобни дивни котки, и един циничен адвокат (Ричард Гир). Чикаго през 20-те. Блестящ, жесток и мрачен като очите на Катрин Зита-Джоунс – хапещата. Непрегледим, отчаян и решен на всичко като очите на Рене Зелуегър – мъркащата. Две жени и една проклета сцена в опушено кабаре, по която те стъпват с остриите си токчета, с прически като войнишки каски, уморени, но готови да си издържат очите, за да бъдат единственото нещо, което можеш да си в Чикаго през онези години – ЗВЕЗДА. Чикаго – с мръсните улици, продадената невинност, опръскан с кръв и печатарско мастило, се превръща в сцена или може би арена, където, противно на гангстерските филми, се срещат и се сблъскват лошите момичета. А други в Чикаго май и няма.

КРИТИКАТА ПОСОЧИ 24 ОТ 49-ТЕ ФИЛМА НА КИНОМАНИЯ 2003

Георги Ангелов

Приятелите на Киномания бяха загрижени за смисъла на нейното провеждане и за бъдещето ѝ, особено след като София Филм Фест се превърна в авторитетен международен кинофестивал. Но и на нас не може да се угоди. До миналата година се оплакахме, че Киноманията не е нищо друго освен предпремиерен показ на филми от текущия репертоар. Това явно амбицира организаторите на 18-то ѝ издание, така че почти всички заглавия са временен внос (не само тези по линия на НДК, доставени чрез чужди послства и културни институти, но дори и повечето филми, предложени от мастодонтите „Александра“ и „Съни“).

И така: 56 филма, от които 50 игрални, два пълнометражни документални и четири анимационни. Държавите – 17, сред които и вече несъществуващите СССР и ФРГ. Тази година нямаше гости от чужбина, с три изключения, филмографиите в каталога бяха на български и той не се изчерпа като друг път бързо-бързо. Познатите филми бяха 15. Може да се спори дали ретроспективите на „МОСФИЛМ“ и на Фасбингер трябва да са точно в рамките на Киномания. Не пристигнаха „Всичко или нищо“ на Майк Ли и анимацията „Защо е високо небето?“. И още един проблем. Докато на София Филм Фест колегите имат най-широк достъп, тук вече трета година нещата не стоят така. Това се отразява и на анкетата. Миналата година с много усилия ангажирах 13 критици, срещу 36 за София Филм Фест. Сега ми беше още по-трудно и просто не мога да повярвам, че се отзоваха 15 човека.

Посочени бяха 24 филма, т.е.

почти половината. Всички колеги класираха своите 5 филма. Божидар Манов остана с три, тъй като на 4-то и 5-то място при него бяха „Под едно небе“ и „Чия е тази песен?“ – вече класирани през март. По регламент в класацията участват само филми, показани за пръв път, нък дори да са от преди 50 години, както при Ясуджиро Огзу. По точковата система (5 т. за първия и т.н.) се получава следната картина. Първи е „Вкусът на другите“. В случая не става въпрос за моя вкус, а за този на другите! Второто място си поделят 4 филма – „Чикаго“, „Токийска история“, „В Америка“ и „Егу“. Откакто правя анкетата, та-

кова нещо се случва за първи път. Трети е „Герой“. Следват: „Другите“, „Бързо! Бързо!“, „Тази любов“, „Цветето на равноденствието“ и „Сегем песни от тундрата“, „Река на тайните“ и „Олигарх“, „Ах, пролет!“ и т.н. Много добре съзнавам, че всичко е субективно, особено при подобна равностойност. Все пак съм убеден, че ако участваха повече хора, резултатите щяха да са други. И че ако анкетирани бяха гледали полския шедевър „Егу“, сигурно той щеше да е убедителният победител, както Алмодовар на София Филм Фест. Но често пъти точно така се получава в подобна анкета и по кинофестивалите.

Ето и самата анкета по азбучен ред:

Александър Александров: 1. „Токийска история“; 2. „В Америка“; 3. „Цветето на равноденствието“; 4. „Олигарх“; 5. „Тази любов“.

Александър Грозев: 1. „Другите“; 2. „Чикаго“; 3. „Вкусът на другите“; 4. „Тринайсет“; 5. „Бързо! Бързо!“.

Александър Донеv: 1. „В Америка“; 2. „Другите“; 3. „Вкусът на другите“; 4. „Герой“; 5. „Чикаго“.

Божидар Манов: 1. „Егу“; 2. „Чикаго“; 3. „Герой“.

Галина Николаева: 1. „Егу“; 2. „Непознатата“; 3. „Северните райони“; 4. „Календарни момичета“; 5. „Олигарх“.

Геновева Димитрова: 1. „Токийска история“; 2. „Бързо! Бързо!“; 3. „24 часа парти“; 4. „Ах, пролет!“; 5. „Календарни момичета“.

Георги Ангелов: 1. „Егу“; 2. „В Америка“; 3. „Сегем песни от тундрата“; 4. „Ах, пролет!“; 5. „Искам само да ме обичате“.

Гергана Фъркова: 1. „Герой“; 2. „Вкусът на другите“; 3. „В Америка“; 4. „Нож в раната“; 5. „Бързо! Бързо!“.

Григор Чернев: 1. „Вкусът на другите“; 2. „Олигарх“; 3. „Тази любов“; 4. „Другите“; 5. „Ах, пролет!“.

Екатерина Лимончева: 1. „Другите“; 2. „В Америка“; 3. „Вкусът на другите“; 4. „Бързо! Бързо!“; 5. „Нож в раната“.

Иван Иванов: 1. „Токийска история“; 2. „Чикаго“; 3. „Тази любов“; 4. „Да убиеш крал“; 5. „Добро утро“.

Ирина Иванова: 1. „Чикаго“; 2. „Цветето на равноденствието“; 3. „Добро утро“; 4. „Тази любов“; 5. „Да убиеш крал“.

Красимир Кастелов: 1. „Егу“; 2. „Река на тайните“; 3. „Герой“; 4. „Чикаго“; 5. „Токийска история“.

Пенка Монова: 1. „Сегем песни от тундрата“; 2. „Токийска история“; 3. „Последният подарък“; 4. „Бързо! Бързо!“; 5. „Цветето на равноденствието“.

Петя Александрова: 1. „Вкусът на другите“; 2. „Герой“; 3. „Река на тайните“; 4. „Да убиеш крал“; 5. „Ах, пролет!“.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

Приложението
се издава
с подкрепата на
Българска
национална
телевизия

ПЪТУВАНЕТО Йордан Де Мео

Сценарият е спечелил субсидия в НФЦ през 2001 г.

Всяка прилика с действителността **не е** случайна.

От тъмнината изплуват неясни силуети, мяркат се изпити лица, уплашени очи, немски войници... Това е стар клатушкац се влак.

Младият Енрико върви из коридора, проправя си път през денкове и пътници, чиито лица не се виждат. Отваря вратата на едно купе и отскача ужасен – трупове! Отваря друго купе – трупове! Хуква по коридора. Той сега е съвсем празен – в дъното се мярка младата Калина и му маха: "Енрико, скачай!"

Той тича към нея, тича, но тя не е там – вратата на влака зее отворена, крайпътните дървета прелитат все по-бързо, влакът е набрал страхотна скорост, той вече не може да слезе... „Енрико!“ – крещи Калина.

Старият Енрико скача в леглото, облян в пот, с разтуптяно сърце. Викът на Калина още кънти в ушите му. Търси цигарите в здрачевината, пали с разтреперани ръце, светва лампата.

Гара Русе, 4 март 1968 г.

Светва лампата в очите на Калина.

Щракват беззвучно около тънките ѝ китки.

Сиви униформени хора я повеждат по коридора. Стържещ звук на метална решетка. Груби войнишки ботуши тропаят по цимента.

Отвън е мрачно мартенско утро. Синкави локви проблясват по все още пустите улици.

Пред сградата чакат черна „Волга“ и сива „Варшава“.

Униформените отварят вратите на „Варшавата“ и натикват Калина вътре.

Вратите шумно се захлопват и двете коли потеглят. Милиционерът от будката козирува.

Улиците, с кооперации в сталински стил, са украсени слозунги за IX Световен младежки фестивал и големи плакати с разнокожи младежи, сплели ръце под цветето с гълъба – емблемата на фестивала. Разминават се с маршируващи мажоретки в ярки костюми и бодрят марш на духовата музика още дълго следва двете коли.

На гарата колите спират. От „Волгата“ слиза Методи Стоев, белокоп, напълнял, в габардинов лоден.

От „Варшавата“ двама униформени извеждат Калина. Тя все още е хубава, жена от сой. Годиците даже са подчертали най-силното в чертите ѝ.

Двамата с Методи кръстосват тежки погледи, той тръгва към нея, изважда паспорт и жп билет от бюро „Рила“ и ги дава на милиционерите до нея.

– Дано никога повече не се видим! – изрича той, а очите му чакат нейната реакция.

Калина не го удостоверява с отговор и мълчаливо тръгва към влака.

Тя седи в купето, заглеждана затворено пред себе си и можем да помислим, че е съвсем сама, докато не видим двамата милиционери, седнали от двете страни на вратата.

Влакът тръгва, но тя не извърща глава, не поглежда навън.

На перона остава Методи Стоев и мрачно наблюдава изчезващите светлини на последния вагон в светлия кръг на дъното на тунела.

НАДПИС: София, март 1949 година

В светлия кръг на телескоп се вижда младата Калина, облечена в копринена блузка с дантелена якичка. Тя седи до бюро и без да гледа високия „Адлер“, пише по десетопръстната система. С леко кимване дава знак, че е свършила с изречението. Прошарен елегантен мъж се разхожда напред-назад и ѝ диктува.

Това е легация на западноевропейска държава. Върху пилон се вее националното знаме.

Триетажната сграда в стил „виенски неокласицизъм“ е наблюдавана от двама пушеци мъже. С неголям телескоп на статив, разположен в просторен хол, през дантелените пердета, агентите „присъствуват“ отсреща, в кабинета на господин посланика и секретарката му, Калина Данева.

В хола младият агент казва на по-възрастния, Методи Стоев:

– Втори ден диктува, другарю майор.

Методи Стоев гледа през телескопа и съобщава:

– Слага нов лист. Колко са от сутринта?

– Седем.

– Това е доклад. Кой е обекта?

След пауза младият съгледвач казва неуверено:

– Легация на...

– За дамичката питам, малък!

– Калина Данева, завършила е американския колеж, учила е малко в Италия преди войната. Обаче много езици знае! Женена за италианец, имат едно дете.

– Къв е тоя италианец?

– Пучи доктор, такова... гинеколог. В „Майчин дом“ е. Има и частна практика...

– Тоя... доктор трябва да ни помогне да пипнем доклада...

– Как?

– Бързаш, малък!

Старият Енрико допива кафето си и тръгва към банята, без да поглежда към екрана на телевизора, където се мяркат кадри от Виетнам, посрещане на „Бийтълс“ в Италия и новата модна линия пролет-лято 1968.

Привършил бръсненето, Енрико дълго се гледа в огледалото и проговаря бавно на неуверен български:

– Толкова...

Не е доволен и пробва пак.

– Толкова... те чаках...

Гласовете им кръжат из сумрака на просторната спалня, сякаш се гонят между огледалата на тоалетката, по проблясващия кристал на вазите, пълни с цветя, по бялата булчинска рокля, по дантелите на финото бельо... Нежни, затаено страстни, думите звучат ту на италиански, ту на български:

– Обичам те...

– Любов моя...

– Вече не вярвах, че ще дойдеш... Толкова те чаках...

– Кажи го на български.

– Толкова те чаках...

– Толкова те чаках... А как е на български хубава коса?

– Хубава коса.

– Хубава коса – повтаря той.

„Изучаването“ на всяка нова дума се „затвърждава“ с дълга целувка.

– А това?

– Уста.

– Хубава уста... А това? – нежно целува очите ѝ Енрико.

– Очи – прошепва със затворени очи Калина.

– Хубава очи...

– Не хубава, а хубави.

Смях, боричкане, звън на счупено стъкло... Една от чашите за шампанско полита от нощното шкафче и се разбива на парчета...

– Това е на щастие – казват двамата едновременно – Калина на български, а Енрико на италиански. И се засмиват щастливо..

Грубо отваряне на вратата в купето стряска Калина. Тя отваря очи и скача.

Стигнали са границата с Югославия. В купето влизат офицер и митничар. Гранична проверка. Подозрителни погледи, изпитателно забавяне на документите.

Милиционерите, които я охраняват дотук, отключват белезниците на Калина, връчват ѝ документите и слизат от влака.

Тя разтвива болезнените следи върху китките си и пали цигара. Отива до прозореца и го отваря. Вдъхва дълбоко въздух и подава глава навън.

На перона стои граничар с куче.

Конвоиращите я мъже се отдалечават към сградата отсреща и влизат в една от канцелариите.

По-едрият отива до телефона и вдига слушалката...

Телефонът в кабинета на Методи Стоев звъни. Той седи на поолушено бюро. На стената зад него виси жакардово килимче, а над главата му – портрет на Тодор Живков.

– Разбрано. Връщайте се.

Стоев оставя слушалката и се замисля.

Сражението край Самоков, което цивилни агенти и милиционери уреждат на четата от горяни, се ръководи от Методи Стоев.

Времето е на залез.

Методи Стоев и мъж на неговите години, в униформа на царски офицер, седят настрани.

– Да тръгвам ли? – пита царският полковник от запаса Кирков.

– След пет минути. И помни, Кирков, ние ви нападаме в шест, нула, нула. През нощта блокираме целия район. В Дребако ще ви открие претърсвателна рота. Ще държиш десния фланг на бандата, ние там не стреляме. В шест и трийсет ние се оттегляме и ти се прострелваш.

– Слушам.

– Маладец.

– Спасибо – казва с половин уста Кирков.

– Тръгвай! Казваш, че имаш роднини в Пасарел и те носят там! Къщата я видя.

На разсъмване.

В изоставена къшла със сламен покрив спят десетина горяни.

Неочаквано откъм гората се чува вик:

– Предайте се, гадове!... Напред, другари! Оставяй оръжието и излизай с вдигнати ръце!

Един от горяните зарежда шмайзера си и със сърцата псувня изскача първи на поляната, стреля напосоки и крещи:

– Хайде, мамичата Ви! Ако ще се бием, да се бием! Какво се криете?

И пада прострелян. Другите горяни в това време се измъкват през задната стена на къшлата.

В къшлата остават Кирков и младо, 17-годишно момче. Момчето пъха в устата си суха коричка хляб и, дъвчейки, почва да събува единия крак. Лапва цевта на пушката и с палец дръпва спусъка.

Кирков, за да заглуши страха, крещи като луд:

– А-а-а! – И стреля с парабелум в стъпалото си.

Снимки от преди Втората световна война.

Стари, пожълтели снимки с назъбени ръбчета.

Стариат Енрико се взира в избледнелите лица.

Ето ги двамата с Калина пред статуята на Давид във Флоренция.

Заедно край кулата в Пиза.

Калина в копринена рокля на цветя на стълбите на площад „Испания“ в Рим.

Енрико със състуденти в бели престилки, заедно с монахини и свещеник, на практика в болницата „Св. Тереза“.

В неголяма католическа църква седем деца трябва да получат от епископ Евгений Босилков Тайнството миропомазание. Последен се е наредил малкия Никола, син на Енрико и Калина.

След края на службата Енрико, който седи на първия ред с Калина, взима докторската си чанта и хлътва в странична стая.

В стаята епископ Босилков вече е седнал и запретва ръкав, за да му премерят кръвното. Енрико вади от докторската си чанта продълговата бакелитова кутия, уред за измерване на кръвно налягане.

Разговорът между двамата е на италиански.

– Не знам дали ти казах, че бяхме на кафе при министър-председателя...

– При Димитров? – пита изумен Енрико.

Епископ Босилков кима утвърдително.

– И какво? – пита Енрико.

– Виждаш ли навън жената на пейката?

Енрико се надига и казва:

– Да.

– Днес тя е моя „ангел пазител“.

– Защо, отче?

– Защото отказахме на министър-председателя да се отделим от Католическата църква.

– Как да се отделим? – недоумява Енрико.

– Енрико, аз се готвя за най-лошото и те моля... помни. Ако един ден чуеш най-лошата новина, се моли и обясни на него... – Той посочва към малкия Никола, който кара тротонетка из двора на църквата.

– ... те ще пожънат онова, което посяхме с мъка... Там, където съществува *misterium iniquitatis*, тайната на беззаконието, там присъства и Божието всемогъщество... В Евангелието е казано: „Ако зърното не умре, няма да даде плод“. Нека това бъдат последните ми думи за днес.

– Вие сте добре, отче – казва Енрико, гледайки движението на живака по скалата.

И сваля превръзката от ръката на епископ Босилков.

В болница „Майчин дом“, недалече от Централната гара, Д-р Енрико Корса помага на родилка. Гарата е близо и дори в родилната зала се чуват железничарските свирки при маневриране.

В чакалнята чисто облечена селянка чака „италианския доктор“. И когато Енрико излиза от амбулаторията, жената го пресреща.

– Докторе, да дойдеш у Пасарел да ми превържеш мъжо...

– Какво му е на мъжа ви?

Селянката се оглежда и понижава глас:

– Па ранен е.

– Как е ранен?

– Лошо тебе да е, у крако. Ока, пцуе...

Енрико също се оглежда, наоколо няма никой.

Селянката усеща колебанието му и го хваща за ръката:

– Молим ти се, докторе, като на господ ти се молим... Каза ми: „Че търсиш италиански доктор у Майчин дом“...

Енрико омеква.

– Как ще пътуваме?

– Мите Щаеро че ни кара.

Енрико пътува мълчаливо с жената в кабината на камион „щаер“, натоварен с щавени кожи. С докторската си чанта, изправена „на калъч“, е подпрял брада, за да не клюма като придрепва.

В село Пасарел камионът спира пред къщата на жената. Тя се прекръства, отключва и двамата с Енрико влизат.

От съседна стая се чуват стоновете на ранения. Енрико влиза в стаята с докторската си чанта. В леглото лежи полковникът от запаса Кирков.

Някой чука на врата на купето. Калина рязко скача.

Някакъв мъж наднича и оглежда купето:

– Свободно място? – пита на сръбски, поглежда стреснатата Калина и излиза.

Калина сяда, напрегната, тревожна.

Поглежда към прозореца. Вечер е, лампите в купето са запалени и от отражението ѝ в стъклото към нея се вторачва една остаряла Калина.

Гара в Италия, 6 март 1968 г.

Сутрин на малка италианска гара.

Старият Енрико си купува вестник от будка до главния вход и вади очила: „Кориере де ла серра“ от 6 март 1968 год.

Той плъзга бърз поглед по първата страница и тръгва към перона.

Носачи с колички и забързани пътници го бутат и заобикалят. Суматохата се подсилва от металния режеш глас по

високоговорителите, който съобщава разписанията на влаковете. От информацията на италиански открояваме думите Венеция, Белград, София, Истанбул...

Енрико се заслушва и спира.

Младеш с рошава коса, който тича към влака, го блъсва и отминава, промърморвайки в движение някакво извинение.

Енрико се дръпва встрани и се заглежда след него...

НАДПИС: Милано, ноември 1943

Миланската гара. По високоговорителя на италиански и немски мъжки глас съобщава, че влакът от Милано за Истанбул през Триест, Любляна, Загреб, Белград и София, ще потегли след две минути.

Сред талази пара – странна влакова композиция, в която личат две платформи със зенитни оръдия и немски войници около тях, две цистерни, платформа с по-голямо оръдие. Италиански войници от гаровия патрул затварят вратите на конски вагони, натъпкани с хора с жълти звезди на реверите.

От остъклената врата на чакалната тичешком излита Енрико, млад и елегантен, с кожена, пътническа чанта в ръка. Палтото е разкопчано, а около вдигнатата яка се развява края на пухкав, скъп шал. Борсалиното му се търкулва, но Енрико скача в потеглящия влак.

Енрико върви по коридора на първа класа и търси къде да седне. Отваря купе. Местата до прозореца са заели двама офицери от Вермахта.

– Извинете... свободно място? – пита любезно на италиански Енрико.

Единият от офицерите посочва с жест, че може да седне до вратата. Енрико хвърля кожената си чанта на отсрещния багажник, затваря вратата и тъкмо сяда, вратата на купето се отваря и влиза кондуктор. Зад гърба му – военен патрул: италиански и немски войник.

– Моля, билети и паспорти за проверка.

Кондукторът поема пасторта на Енрико и го подава през рамо на патрула. А сам се заема с билетите на немските офицери.

– Пътувате за България, така ли? – пита италианският войник.

– Да.

– С каква цел?

Енрико се смуцава:

– Ще се женя.

Кондукторът се обръща изненадан:

– В тая война?!

– Войната свърши! – засмива се уверено Енрико.

– Чу ли го? – обръща се кондукторът към италианеца-войник.

– Ами – италианец! – какво искаш? Тия ще го направят ли?! – иронично поглежда той към немските офицери.

Кондукторът разтърсва с характерен жест на отрицание китката си:

– Тия? Леле, мамо!

– Светът е полузъл! По-добре слизай! – казва войникът на Енрико.

– Връщай се, докато е време! – казва кондукторът и двамата италианци се разсмяват.

Рязко спиране на влака кара Калина да отвори очи.

В купето свети само слаба нощна лампа, но в сумрака се виждат още трима пътници – младо момиче се е сгушило в момчето до нея, а възрастен мъж се е свил в далечния ъгъл.

Калина загръща жилетката си, става и поглежда в коридора.

Няколко глави надничат от останалите купета и тя бързо се прибира.

Застава на прозореца. Напрегнато се визира в нощта навън.

– Влакът тръгва! – чува се на сръбски, последвано от силен звънец.

В дома на Енрико и Калина външният звънец се обажда настойчиво в тишината на ранното утро.

Маминка, майката на Калина, отваря „шпионката“, която е отвор за говорене през вратата, и казва:

– Доктора си почива. Потърсете го по-късно.

– От милицията сме. Отворете.

– Момент, – казва Маминка. – Аз съм неглиже! – Маминка изтичва към стаята на Калина и Енрико.

Отваря и казва тихо: – Милиция.

– Идвам – казва Енрико.

Докторът става и намята халата си. Във вестибюла Маминка отваря входната врата. От края на стълбите към втория етаж Енрико вижда, че долу в дневната са влезли трима мъже. Двата са в милиционерски униформи, а третият – цивилен.

Маминка чете някакъв лист.

Цивилният агент, по-късно ще се окаже, че го наричат с партизанското му име Бушмана, казва:

– Преди обиска ще Ви попитам някои неща. – Вижда Енрико горе: – Елате, елате. Това засяга и Вас.

Маминка казва любезно:

– Заповядайте, седнете.

Милиционерите поглеждат към цивилния си началник.

– Госпожо, тях ги командвам аз – казва Бушмана. – Вие е хубаво да седнете и двамата, да не ни се пречкате.

Калина се появява по пенюар в началото на стълбата горе. Маминка сяда почти царствено в люлеец се стол и подава на Енрико заповедта за обиск.

– Горе детето спи – казва Маминка. – Ако ще му обискirate играчките, моля аз да го събудя.

Милиционерите са неподвижни. Цивилният обикаля бавно всекидневната и се заглежда в какво ли не. Изведнъж, сякаш се сеца за мисията си, пита:

– Кой е чужденец тук? – И гледа към Калина горе.

– Аз съм български поданик – обажда се Енрико.

– Докторе, – казва му насмешливо Бушмана, – от две години не сме царство. Да, ти си получил българско поданство. А българско гражданство искал ли си? Не. Изводът?

– Изводът е, че цялото население на България е подало молба за българско гражданство и е получило положителен отговор.

– О-о, подигравки?

– Вие се подигравате, господине! Аз поисках гражданско, за да упражнявам професията си. Иначе няма право.

Калина тръгва да слиза към хола и се обажда:

– Слушайте...

Но Енрико се намесва:

– ... в заповедта на Вашия началник записано правите обиск. Моля, вие изпълнете задълженията си. В настъпилата пауза, преди Бушмана да се разпорежи, в тишината се чува звучна пръдня. Автор е единият милиционер. Колегата му прихва, но хладния поглед на цивилния агент го смразява.

Маминка казва невинно на милиционера:

– Нищо, другарю. Човешко е.

– Аз не съм ви другар! – заявява хладно милиционера-пръдлю.

– Разбирам ви – казва Маминка. – Ние ви извиняваме, господине.

Бушмана пита Енрико:

– Къде е кабинета ви? Оттам ще започнем.

Енрико мъчиливо показва една от трите врати, водещи към хола. Цивилният дава знак на пръдлюто да го последва и влиза в лекарския кабинет.

В кабинета Бушмана казва на милиционера:

– Сега пръди, тъпанар такъв!

След пауза милиционерът казва виновно:

– Не мога по заповед, другарю Бушман!

Агентът го поглежда убийствено и почва да вдига шум из кабинета. Разклаща шкафа с инструментите, потраква с ваната под гинекологическия стол, мести безсмислено металните табуретки, със седалки на винт. По всичко става ясно, че няма нищо да търсят. Обискът е с цел – сплашване и тормоз!

Агентът излиза в хола и пита Енрико:

– Били сте повикан да лекувате бандити. Вярно ли е?

– Вярно е, беше ранен. За мен е ранен. Аз съм дал Хипократова клетва.

– Ще трябва да дойдете с нас да ни покажете къде точно сте го лекували. Ние имаме дадени жертви в това сражение.

Неочаквано откъм горния етаж се чува гласът на Никола. Той пита на италиански:

– Татко, може ли да пипна пушките?

– Какво казва? – пита агентът.

– Дали може да пипне пушките – обяснява Енрико.

Агентът се усмихва и казва:

– Бързо, че тръгваме. Имаме работа с татко ти.

Гола стая с два дървени стола.

В стаята, освен Енрико и Методи Стоев, са и двамата биячи: Главен бияч и Помощник бияч.

Енрико е сложен на дървен стол. Ръцете са завързани зад облегалката на стола. По чорапи е. Оръдието за мъчение е кожено черво от обуцарски навуца, натъпкано със ситен пясък. Помощник биячът го клати и говори на по-възрастния Енрико:

– Ще кипнеш, момченце. Кайма да кипва виждал ли си? Мирише, момченце. На леш.

– Ходихте ли на антифашистката изложба? – обръща се Енрико към Методи Стоев. – В Градската галерия.

Никой не реагира на въпроса.

– Там имаше разни неща за мъчения – продължава Енрико и кима към „помагалото“: – От изложбата ли е?

Главният бияч казва на Енрико назидателно:

– Герой така не се става. Не се става герой така! То трябва да имаш идея, да бъдеш герой! Ти си... ръцете ти са окъпани в кръв, ти целия си потънал в престъпления...

– Не ми отговорихте за изложбата. Препоръчвам ви я. Там това го има.

Помощник биячът споделя с Методи Стоев:

– Много приказва.

– Не е бос – казва главният бияч.

Помощник биячът събува единия чорап на Енрико, стиска му челюстта, за да го принуди да зине, и му натъпква чорапа в устата.

Методи Стоев нарежда:

– Сложете му парашута... И да се помни: онез другари... – И Методи Стоев показва с пръст към тавана. – ... не харесват бавенето на топката. Хванем ли топка, пускаме я веднага на тях. Гол ние не вкарваме, гола го вкарват те!

– Ясно! – казват в един глас биячите.

Методи Стоев излиза, а двамата биячи прекарват тояга под свитите крака на Енрико и го окачват между два стола.

Помощник бияча си плюе в дланта, взима коженото черво с пясък и казва:

– Айде – сефтето на брекетто! – И нанася първия удар по стъпалата на Енрико.

Тропване по вратата събужда Калина. Сама е – пътниците от купето са слезли.

Вратата се отваря и елегантен стюард предлага на италиански кафе или чай....

– Не, благодаря, много сте любезен – казва Калина.

– Хубавата сенъора говори прекрасно италиански – усмихва се очарователно стюардът и изчезва зад вратата.

Калина се поглежда в огледалото, пригладва косата си, оправя якичката, стяга коланчето на кръста. После се протяга за чантата си, изважда стар китайски термос, разстила бродирана салфетка и грациозно си налива чаша чай.

– Много ти е хубав чая, мамо – чуваме гласа на Калина.

– Баба ти ме е учила. По лъжичка на човек, една за чайника и една за умрелите.

Сутрин в дома на Енрико и Калина. Маминка, Калина и Никола закусват в дневната около кръгла, разтегателна маса.

До телефонния апарат, един железен „Телефункен“, „седи на пост“ агента Горан. Той е младеж на около 25 години.

– Искаш ли захар? – пита Маминка Никола.

– Две – поднася чашката си Никола. – Благодаря, Маминко.

– Колко? – пита дъщеря си Маминка.

– Една. Благодаря – казва Калина.

Маминка поднася чашката към носа си, вдъхва аромата и казва:

– Това е чай.

– „Ърл Грей“ – упочнява Калина.

– Напомня ми за едно време. Преди Онуй нещастие.

Калина хвърля бегъл поглед към Горан и разбира, че той не е разбрал за „онуй нещастие“.

Маминка отпива от чая и казва:

– Да е жив и здрав господин посланика.

И тогава, нарочно на италиански, Калина казва:

– За съжаление, си отива. – И вижда, че Горан трепва, макар да не гледа към тях.

– Друг ще дойде – обажда се безгрижно на български Маминка. – Дано да разбира кое е чай, кое е чей.

Никола не разбира приказките на възрастните за някакъв „чай“ и някакъв „чей“, и прави обидено-учудена муцунка. Калина неочаквано реагира на Никола, изтърсвайки на софийския, тарикатски жаргон:

– Нема да ме киризиш на чърчик, оти като ти гостим некой, че ти цръвнем пипоно!

– Калина! – изумява се Маминка. – Какъв е този език?

Горан се изсмива и казва:

– Конювичарски.

– Бутняк! – казва му Калина и на агента Горан от смайване му увисва ченето.

Енрико с труд си проправя път между бързащите в различни посоки хора и се опитва да свие встрани от потока.

Сред суматохата прави впечатление единствената спокойна група – дългокоси младежи в пъстри облекла, с раници и китари, насядали на пейка и налягали по земята край нея.

Енрико минава покрай багажното отделение, излиза на някаква глуха линия и тъкмо да завие, мърва зад един вагон млад мъж, който налага с юмруци някакъв младеж, докато други двама го държат.

Енрико се оглежда безпомощно, но през това време край него профучава малчуган с викове: „Полиция! Полиция!“, тримата грабват бития и го помъкват нанякъде.

В епизода има нещо клипово: място на действие, участници, въпроси, мъчения, всичко е без промяна. Променя се единствено Енрико: и физически, и психически.

– Запечатайте го в ъгъла! – казва Методи Стоев, който води „Случая Енрико“.

Енрико е напъхан прав в ъгъла, барикадиран в неголям триъгълник с тежка, канцеларска маса. В следващите 3 седмици той ще стои прав денонощно, без сън, на слаба храна, а следователите – Сики, Джоро и Бушмана, – ще се сменят на 8 часа, ще го разпитват и бият, докато той рухне психически и не направи нужните напалачите, под диктовка и в превод от руски, признания.

Методи Стоев казва на Енрико:

– Да поставим жалоните! – И удря с пестница по масата. – Ти си стар английски агент, ти си агент на Тито. Говори! Искам искрени и сърдечни показания! – С тези думи Методи Стоев дава директиви за следствието. На следователите казва: – Само навеждащи въпроси и бой до поискване! Почвайте работа, другари!

И излиза от стаята.

Първи на смяна е Сики. И той заявява на Енрико просто, и ясно:

– Ние сме майката, ние сме бащата, ние сме Господ, ние сме всичко! Разберем ли се, ще има живот. Не се ли разберем, Господ да ти е на помощ!

НАДПИС: Първа седмица.

– На какво основание ти си завербуван? – пита Сики.

– Не знам.

Следва саблен удар през вратните жили и Енрико се свлича на пода. Изправят го и го подпират, докато се съвземе от удара.

– Паспорта! – казва лаконично влезлият в купето италиански граничар.

Калина се изправя, нервно смачква цигарата, която пуши и се пресяга за чантата с документите.

Фасът пада и тя бързо кляка да го вдигне, стиснала в ръка отворената си чанта.

Върти го в ръце, докато рови за паспорта и най-после му го подава, изсипвайки по земята куп дамски дреболии.

Граничният офицер търпеливо я изчаква, отваря паспорта, поглежда я изучаващо и удря печата.

В кабинета на Методи Стоев стои Калина Данева.

Методи Стоев рови нещо из книжата си, не ѝ обръща внимание.

Тя поглежда навън, за да се успокои и да не си излезе.

– Какво ще правим с тебе? – вдига по едно време поглед от папките Стоев.

– Не Ви разбирам – казва Калина.

– Това твое тефтерче...

Методи Стоев говори нарочно на „ти“, за да я унижи. Говори ѝ като на перачка.

– Какво тефтерче?

– Телефонното.

– Ти ли си ми го взел? Аз се чудя...

Методи Стоев отгръща джобно тефтерче на отбелязана страница и пита:

– Това ти ли го писа?

Калина чете в бележника си „явка и messaggio 19.00“.

– Почеркът не е мой.

– Може, ама е писано от човешка ръка... Чия е тази ръка?

Калина мълчи.

– Защо ти го е писал? Тефтерчето е твое. Това искам да ми кажеш! ... Данева, ние не само ще те оставим на мира, ние ще ти помогнем. Иначе... човек не може да не плаща, след като е учил в американския колеж...

– Искам свиждане с мъжа си.

– Не може. Следствието не е приключило. Сега те пускам и след три дни пак тука!

Енрико вече има вид на луд. Гърдите междуключиците са с червено-син цвят.

Сега Бушмана застава пред него:

– За югославски шпионин няма повече да те притискаме, този въпрос се сменя от следствието. Проверката е направена, не е вярно. Ти ми кажи на какво основание си завербуван от англичаните?

– Не знам.

Следва удар с юмрук в гърдите, междуключиците.

НАДПИС: Втора седмица.

Следователите-биячи поставят Енрико седнал и пхат краката му в друг стол, на който сядат третият следовател Джоро, който е „на смяна“. Помощник биячите бият методично, на 10-15 секунди по удар. Удар с юмрук в гръдната кост или по главата.

– На какво основание ти си завербуван? – пита Джоро.

– Не знам.

Джоро го ритне в коляното и Енрико се свлича на земята.

НАДПИС: Трета седмица.

– Как пречиш да се строи социализма? Защо сочеше Тито и Югославия за пример? – пита отново Бушмана.

– Аз не мога да го аргументирам – казва Енрико.

– Има кой да аргументира. Ти го напиши. Добре си стъпил, харесваш ми. На верен път си, само карай по-смело. Ние няма да забравим това. Ти любиш ли Съветския съюз?

– Да, любя.

– Защо заговорничиш тогава?

– Аз никога не съм...

– Карай смело докрай. Кажете цялата истина! Следствието не иска много от теб. Искат само да потвърдиш, че жена ти ти е доверявала своите вражески действия.

– Тя няма вражески...

Бушмана докосва възпалената гръдна кост на Енрико и той почти губи съзнание.

– Има – казва Бушмана. – И те са документирани. Ние искаме от теб само да ги потвърдиш. Че ти е доверила връзките си с англичани, с титовци... Ще пишеш, любя славната Комунистическа партия на Съветския съюз и нищо на този свят не може да ме накара да изменя отношението си към нея.

– Аз любя... Аз пиша...

По коридорите на стилната къща на Чапрашиков Методи Стоев се разминава със съветски офицери и със страхопочитание козирува.

Той минава през двора и излиза на улица „Оборище“, където на пост стои съветски войник в униформа на войските от НКВД.

Черен автомобил, шестцилиндров форд, пали при появата му, Методи Стоев сяда важно вътре и хлопва вратата.

С появата на Методи Стоев в стаята, където Енрико „живее“ трета седмица в ъгъла, Енрико се изпъва и заявява с вид на идиот:

– Именувам се Енрико Корса, враг на народа, англо-американски агент и национален предател на

Втората си татковина Народна република България!

Пред невменяемия Енрико Методи Стоев тропва няколко листа, изписани на пишеща машина.

– Това са показанията ти.

Сики, който е на смяна, поглежда страниците и казва:

– Ще падне едно превеждане, ама няма как!

– На руски не може! – казва твърдо Методи Стоев. – Това се превежда и се преписва в пет екземпляра... Неговата ръка да ги препише...

Методи Стоев излиза.

Сики поставя чист лист хартия пред Енрико. Подава му автоматична писалка и казва:

– Пиши... Именувам се...

Енрико почва бавно да пише.

В кабинета на Методи Стоев Калина Данева дочита показанията на съпруга си.

И когато вдига зачервени очи от ръкописа, Методи Стоев казва:

– Работата излезе дебела.

– В какъв смисъл?

– Просто го приеми, че дебела работа става... Много сме объркани, не знаем след тия показания как да постъпим с мъжа ти... И това твое тefтерче...

– Казах ти, не съм го писала аз.

– Ти си избери пътя. Ти избери. С тебе е лесно.

Калина схваща играта и му отвърща по същия начин.

– Какво искаш от мен?

– Е!.. Нищо не искам! Да докажеш, че си лоялна към народната власт... Ти не се приобщаваш.

– Аз досега не съм имала прояви на нелоялност...

– Е, като се събирате там... Все приказвате нещо.... Вие сядате, пиете...

– Знаете моята среда. Всички ги знаете какво мислят.

– Е, какво мислят?

– Знаете какво.

– Е, какво мислят, де!... Ти работиш на интересно място, сред интересни хора... Това искам да ми кажеш! Обаче писмено, писмено!... Дано мъжът ти отърве смъртната присъда... Помисли си и след три дни те искам пак!

НАДПИС: Гара Ореш, България, 2 юли 1949 година

Нощ. Влак, композиран от товарни, „конски вагони“, спира на гара Ореш. От вагоните слизат бъдещите лагеристи, за вода или до тоалетната.

Пред гаровата чешма се образува опашка.

– Ореш е... Към Дунава ни карат...

Енрико е пред чешмата.

Върху фасадата на гарата виси черно знаме.

Покрай влака минава спирач и, почуквайки с чук, проверява спирачните лебедки.

Лагеристът Алекс, анархист от Варна, се оглежда дали няма наблизо охрана, и пита спирача:

– Селски, какво е това черно знаме, бе? Да не сме дошли на власт ние?

– Кои сте вие? – пита спирачът.

– Анархията едно знаме признава!

– Не позна – казва спирачът. – В Москва... Господ си е прибрал вересите.

– Сталин ли, бе?

– Не, нашия си вожд...Димитров.

След пауза някой от опашката казва:

– Еба си майката.

Интонацията на псувнята внушава ясно, че лагеристите не очакват нищо добро от добрата новина.

– Мир на праха му – обажда се възрастен лагерист.

Алекс обаче се обръща и прегръща приятеля си:

– Стив, отиват си! Те си отиват, ние идваме!

Изведнъж мъж от опашката се обажда:

– Що не идете при мама и тате да крещите, бе? Диванета с диванета!

Енрико напрегнато се вслушва и се мъчи да разбере.

Гласът на младата Калина се носи в полумрака:

„Скъпи Енрико,

Надявам се да ти предадат това писмо. Ние сме много добре. Никола вече свири свободно „Прелюдията“. Г-жа Винер смята, че той е много надарен и има голямо бъдеще. Маминка ти оплете дебели вълнени чорапи. Дано те стоплят. Целувам те. Обичам те. Животът вече не е същият без теб. Твоята Калина“

Докато звучи писмото на Калина, оглеждаме стаята.

През спуснатите дебели завеси, се прокрадва лъч светлина, из който се носят пращинки. Лъчът пада върху стар грамофон, на който с тихо съскане продължава да се върти плоча, а в полумрака зад него се очертава висок стар диван, който скърца монотонно под равномерните движения на две тела.

Настъпва тишина. Жената скача и отива в банята. Това е Калина. С безизразно лице тя пуска душа и остава неподвижна, със затворени очи под него, но внезапно се втурва към тоалетната чиния и дълго грайфа под успокояващия ромон на водата.

Методи Стоев се надига от дивана и по чорапи застава до грамофона. Пуска отново плочата и тананикайки си доволно, внимателно докосва финото бельо на Калина и с благоговение го разглежда на светлината на слънчевия лъч.

После отива до прозореца, енергично разтваря плюшените завеси и сладостно разкърива снага.

Това е същият просторен хол, от който преди време той и младият му колега следяха посланика на Италия. През дантелените пердета ясно се вижда триетажната сграда в стил „виенски неокласицизъм“ отсреща. Върху пилона все така се вее италианското знаме. И телескопът на статив си е тук в ъгъла. Методи Стоев даже не издържа, отива и се навежда да погледне през него. Така, по навик.

Завалива.

Хората по перона се разтичват. Някои невъзмутимо отварят чадъри, други хукват към навеса на старата сграда.

Групата на хипитата се наслаждава почти ритуално на дъжда, мокрите им, залепнали коси и дрехи правят преплетените им тела още по-живописни.

Енрико замислено наблюдава дъжда през прозореца на гарата.

Ръми гъжд. В сивата утрин товарният влак с около двеста бъдещи лагеристи навлиза между две редици от въоръжени милиционери и граничари, скупчени от двете страни на коловоза. Съотношението лагеристи/охрана е 200/100.

До Енрико мъж на средна възраст казва:

– Това е гара Белене. Сигурен съм, че това е село Белене.

Марин старшията чува шепота, стреля във въздуха с карабината и се провиква:

– Ще те застрелям като куче! Да млъчиш, гаг! Да ви еба майката фашистка! Никой няма да говори! Нито гък, нито мък! – И хвърля едни поглед към коменданта Куртев – дали е забелязал как си гледа салужбата.

Тези 200 души, основателите на лагера на остров Милка срещу село Белене, са предимно възрастни хора, над 50-те, но има и седемдесетгодишни. Докато милиционерите и войниците са млади момчета. И някак, на човешко ниво, се получава, че въоръжени млади мъже и юноши – охраняват безпомощни, възрастни хора. Има и още нещо, което обърква милиционерите. Казано им е, че от вагоните ще

свят убийци, а се изсипват селяни, като бащите им, учтиви граждани, държавни чиновници...

Дъждът се увеличава.

В колона по четирима, лагеристите пресичат селото и стигат до реката. В ниското до брега ги чакат навързани двадесетина плоскодонни каици. Лодкарите чакат вътре, мокри и мрачни.

– Господин Наумов, бивш посланик, човек на години, заплаква и казва:

– Да не си правим илюзии, господа. Нас ни чака Сибир. Отсреща е румънския бряг и оттам – Сибир.

И тогава става нещо, което никой не е очаквал. Дори охраната замръзва. Няколко от старите, беловласи лагеристи, от земеделците и социалдемократите, се обръщат с гръб към водата, някои се прекръстват, а после коленичат в калта и целуват земята.

– Сбогом, Българио! – казва шепнешком стар земеделец, за да не предизвика гнева на охраната.

Енрико е истински уплашен.

Лодките се отделят от брега. В лодката на Енрико се случват Алекс и Стив. Те са запазили спокойствие. Дори Алекс казва бодряшки:

– Това е временна работа, бе! Тези хора не могат да стоят!

– Ти нямаш представа какво представлява нацистката... диктатура, момчето ми! – казва му господин Наумов. – Хабер си нямаш!

– Аз не ги обичам – казва Стив. – Те спряха американските филми. И спряха американските романи. Алекс пита Енрико:

– По каква линия си тука, бе?

– Политическа линия.

– Е, ние сме всички политически тука. Криминални няма... Ама по каква линия?

Енрико не разбира и пита:

– Как по каква линия?

– Абе, земеделец ли си, бранник ли си, социалист ли си? Звена ли си? Какъв си?

– Не съм такъв. Аз съм лекар.

Лодката удря нос в бряг и лодкарят казва тихо, за да не го чуе охраната:

– Оттука живи няма да излезете.

На брега чака нова охрана от милиционери, на коне, с нагайки.

– Ей, много граждани, много нещо! – обажда се старшията Марин. – Ко ши я прайм таз граждани, бе?

На острова дъжда се засилва. Вали като из ведро. Път и пътеки няма. Навсякъде е кал. Лагеристите вървят в индийска нишка, охранявани от милиционери на коне.

– Защо са тези мерки? – пита Стив приятеля си. – Те са въоръжени до зъби.

– Страх лозе пазе – казва Алекс.

И същия инженер от трудови войски се обажда:

– Това е остров Милка, Сашо. Ние сме на българска територия. Не е румънски бряг. Ние тука сме правили учения.

Весел италиански кондуктор проверява билетите на пътниците в купето – двойка възрастни италианци, които не спират да спорят затова дали леля Грациела е родена преди или след братовчедката Серена.

Кондукторът се заглежда в Калина, усамотено свита в ъгъла, усмихва ѝ се, пожелава ѝ приятно пътуване и галантно ѝ подава билета.

Във финансовата служба на легацията подават на Калина Данева пари в плик и я молят да се подпише в някаква вedomост.

– Всички ще съжаляваме за Вас, сеньора Калина – казва на италиански касиерът.

Калина съдържа възмущението си и лъже убедително:

– Просто предложиха по-добра заплата. Аз имам семейство. Довиждане, сеньор Стрезо.

В горния край на стълбището, водещо към фойето, я чака господин посланика.

– Моите почитания, госпожо Данева – казва той и ѝ целува ръка.

Калина Данева прави лек книксен и казва:

– Вашата добротa няма да бъде забравена.

И вече, слизайки към изхода, отпуска сърце и оставя сълзите да текат.

Енрико излиза на перона след дъжда.

Мокър коловоз, мокри лъскави вагони. В далечината притичва сгушен в мократа си униформа железничар.

Енрико заобикаля локвите, повдига яката на шлифера си и пали цигара.

Лагеристите палят огън. На четири-пет места са натрупали мокри дърва и кутия кибрит преминава от едни ръце в други, но никой не може с хартия да запали мокри съчки.

Комендантът Куртев наблюдава от коня паленето и се разкрещява:

– Ще те застрелям, твойта мама фашистка! Нарочно не палиш!

Алекс се обръща високо към приятеля си:

– Стив, дай една свещ!

– Аз на какво ще чета? – пита като малко дете Стив.

– От много четене си тука! Не чети, а мисли! Дай свещта!

Стив вади от багажа си тумбеста свещ. Алекс забива в калта запалената свещ и се нагвесва над нея, за да я предпази от случайни капки. После почва да гради колибка от тънки съчки. И огънят тръгва.

През нощта лагеристите клечат в калта около огньовете и се сушат. Храна не им дават, затова всеки се храни от запаси, ако има.

Енрико няма храна. Събрал е чиста шума, дъвче, изсмуква сока от листата и плюе.

Посланик Наумов кляка до Енрико, поднася му отворен буркан свинско в мас, и казва на френски с ирония:

– Вземете си от стария скаут.

От външение Енрико не може да благодари и се просълзява. Взима с пръсти парче месо с мас и отговаря на италиански:

– Младия ескимос благодари...

– Обичайте съдбата си... Съветвам от опит... Казвайте: „Така е трябвало да бъде!“ Помага.

– И да не проклинам никого? – пита Енрико.

– Напротив, Хитлер на първо място. Не ме гледайте така! Хитлер докара тия другарчета тука. Това да го знаете от мене! Ако тоя смахнат не беше толкова налудничаво амбициозен, нямаше тия да са тука! Той е в корена! Никога нямаше да тръгнат руснаците по Балканите... Имам една молба.

– Кажете, господин посланик.

– Може ли и в бъдеще да си говорим на „вие“?

– Аз щях да ви моля за същото.

Посланик Наумов се усмихва кротко и поднася буркана:

– Бъркайте!

По коридора на вагона величествено преминава едър, плешив италианец с два сандвича и две бутилки бира в ръце, и транзистор през рамо. От транзистора се лее мощно арията на Каварадоси.

Калина притваря вратата на купето, но музиката продължава да се носи като шлейф след него из влака.

София. По фасадите на всички къщи по улица „Авицена“ са спуснати траурни знамена.

В дома на Калина и Енрико – Никола свири на пианото и тихо пее арията на Каварадоси „Тайнствена хармония на божествена хубост...“

Зад гърба му агента Горан пали цигара, обляга глава назад и със затворени очи тихо, също на италиански, подпява на Никола.

Нито Горан, нито Никола знаят, че от съседната къща ги наблюдават. Само че не с телескоп, а с обикновен театрален бинокъл.

Мъжът снима бинокъл и казва на човека до него:

– На Дойче шуле вера да немаш! – И подава бинокъла на „колегата“ да види, ако не вярва.
В горния край на стълбата Калина понечва да слезе в дневната при Никола, но чува, че Горан тихо подпява и се дръпва назад.

Входната врата се отваря и от пазар се прибира Маминка. Горан веднага гаси цигарата. Калина слиза отгоре, поема пазарската чанта и я отнася в кухнята.

– Какво има по белия свят, другарко Маминка? – пита Горан от мястото си до телефона.

– Горанчо, днеска видях в трамвая един офицер да седи, и си казах: „Това е краят.“ Преди онуй нещастие, да видиш офицер в трамвай да седи? Никога!

– Не са го възпитали още...

– За кога бе, Горанчо? Мустаките му един лакет!

Калина се провиква откъм кухнята:

– Мамо, защо си купила шпек салам?

– Как защо?

– Ти си изхарчила половината ни за седмицата!...

– Виж, майко, знам, че сме мизерници. Ама то има един минимум, който трябва да се гони!

– Мамо, не може, бе! – Калина се появява на кухненската врата. – Няма ги твоите виенски готвачки! Няма ги твоите прислужници! Няма ги момчетата от магазина!

– Калина! – казва Маминка с укор. – Човека ни слуша!

Калина с жест я вика в кухнята. И вече в кухнята, казва на майка си гневно:

– Няма да му говориш!

Маминка казва зачудена:

– Нали е човек? И те са хора – как няма да му говоря?... Вие, както искате, аз в омраза да живея не мога!

В дневната телефонът звъни и Маминка отива да се обади.

– Дом Д-р Корса, моля!

– Ако може да се обади нашия човек – казва мъжки глас.

– За теб, Горанчо – подава му слушалката Маминка и се връща в кухнята.

На Горан се обаждат от съседната къща, откъдето го наблюдават.

– Горанчо, – казва му ехидно Шопът с театрален бинокъл, – днеска ли баш намери да пееш?

– Аз не съм... – Горан поглежда към кухнята, където са жените.

– Виж сега, ние мое да не чуваме, ама виждаме. Некои неща. „Врага не мое да бъде победен, ако не сме се научили да го мразиме с всичката сила на душата си“. Ще мразиш!... Знаеш кой ни е учил! Много добре знам к'во им е в мръсните душички! А тебе за пеенето по дълг че те докладвам.

– Не ми ли вярвате, че не съм пял? – пита уплашен Горан.

– Аз вервам само на Политбюро. И не на всичките там членове. Ако те пратят на друга работа, аз не съм те карал да пееш!

Каква друга работа? – пита почти беззвучно Горан.

– Там, отдека се не връщат! – казва шопът с театрален бинокъл.

Хипитата са се оживили. Дългокос трубадур пее някаква балада, акомпанирайки си на китара. Две прегърнати момичета му пригласят, а останалите помагат, кой с каквото може – подрънкват с дайре и с гривни, почукват по металните канчета, закачени на раниците, пляскаят с ръце.

Енрико отминава покрай тях.

НАДПИС: Остров Персин, 3 месеца по-късно

В 5:30 чада сутринта бят клепалото, една релса, за събуждане.

– Питомец, дай тон за песен! – старшията Марин, красив изверг, посочва един от земеделците.

– Сгрешили пред народа... – запавя възрастният човек.

– Фалшиво! – отсича старшията Марин и почва наред: – Демократ, дай тон!

Мъж с интелигентно лице запява:

– Сгрешили пред...

– Фалшименто, демократио! – отсича старшията Марин. –

Ще пеете ли или ще се будалкате, бе? Гадове с гадове! Няма ли един гад да даде тон за песен!

Лагеристите са строени по четирима в редица и чакат заповед за тръгване към обекта. Собствени дрехи повечето нямат и затова са облечени в униформи на полицаи и военни от царско време. Зад тях вече са построени 3 дълги бараки: наземна паянтя от неодялани, сурови дървета и плет, замазан с кал. В строеж са и нови, кирпичени бараки.

— Аз съм за два гада, господин милиционер! — обажда се високо Алекс. — Може ли?

— Давай, анархио! Твоята мама хитра!

Алекс запява ясно и високо:

— Сгрешили пред народа...

Старшията Марин не може нищо да каже и нарежда:

— Три-четири!

Лагеристите тръгват към обекта и пеят химна си, който техният колега е съчинил.

„Сгрешили пред народа ний дойдохме,

във ТеВеО духа да преродим,

и с устрема на новата епоха,

социализъм светъл да строим!

Прелом! Прелом, в душите и сърцата!

С този лозунг създаваме блага...“

в рудници дълбоко под земята,

в стопанствата, сред житните нивя...“

И вече Енрико, Алекс и Стив са не „в житните нивя“, а във високата над човешки бой царевица.

В царевицата тримата окопават по два реда всеки.

Алекс пее лагеристка песен, която доста напомня за жетварска:

— Студени са скалите на Бушуля, студено е и твоето сърце! Ах, искам, искам, искам да живея! Ах, искам, искам, искам свобода!

Стив забелязва, че приятеля му прескача няколко реда и се откъсва напред.

— Що правиш така? — пита Стив.

— Еби им мамата, бе!

— Ама, Сашо! Ще те вкарат в карцера!

— Абе майката, бе!

— Какво има? — пита Енрико.

И Алекс му обяснява:

— Рико, кажи „Ебал съм им мамата!“

— Ебал съм им мамата!

— Сега гледай как се работи „Ебал съм им мамата!“ — Алекс окопава едно гнездо и прескача пет-шест, после пак едно...

— Куртеб може да види — казва Енрико.

— Куртеб може ми види едноокия Сашко!

— Кой е той? — пита Енрико.

— Алекс! — обажда се ядосан Стив. И казва на Енрико: — Това са цинизми, Рико! Мръсни думи.

Тримата застиват, понеже чуват към тях да прелуска конник. Не го виждат от високата царевица, но го чуват.

И ето, старшията Марин се появява на кон и кресва:

— Докторе, бързо, че положението е мамата си е ебало! Коменданта Куртев те вика по спешност!

— Старшията Марин подкарва коня в тръст, а Енрико подтичва след него.

— Ти за какво си тука, бе? — подвиква старшията Марин през рамо.

— Не... зная.

— Не знаеш?... От колко време си тука?

— Шест... месеца.

— Като постоиш още шест, ще разбереш защо си тука...

Пред двуетажна къща в село Белене Марин старшията слиза първи от коня. Енрико едва се държи на крака.

От къщата се чува протяжен вик на родилка и Енрико разбира – защо го викат.

– Господин старши, аз знам защо съм тука.

– Кажи, докторе.

– За неотклонение от Хипократовата клетва.

– Много лошо бе, докторе – казва съчувствено Марин старшията, който не е разбрал нищо.

Енрико вдига безпомощно рамене.

Когато влиза в антрето, Енрико с изненада открива, че пред него е комендант Куртев.

Енрико несъзнателно застава мирно и казва:

– Господин комендант, той да остане! – Забелязва, че и огледалото в дневната е покрито с черна драперия. – За кого е траура?

– Не жалим, но наш роднина... Ти трябва да си католик, докторе?

– Да, но не съм вярващ.

– И аз не съм. Но понеже си италианец... Чичо на жена ми са арестрували в София и тя пожела... Той е епископ, оттука е родом...

– Босилков? – пита Енрико. – Аз го познавам.

– Ражда негова племенница, докторе. Спаси я. Детето може, ама нея не я давам!

Енрико поглежда мръсните си ръце и казва:

– Топла вода и сапун.

От съседната стая долита вика на родилката.

Комендантът Куртев полива с порцеланова кана на Енрико.

– Какво се знае за Босилков? – пита Енрико.

– Че е арестуван за шпионаж... Сестра му Габриела е била при ареста в резиденцията на Русенската митрополия... Някъде към Люлин планина била... Имаме само копие от декларация за вещите, които са му взели при ареста... – И комендант Куртев почва да ги изрежда, докато Енрико си оглежда ръцете за ранички и ги подсушава с чист пешкир. – Ръчен часовник, пари, очила, три кръстчета, две копчета за ръкавели, броеници, един портوفел, лична карта, жилетка, писма...

– Защо ми го казвате?

– Кой аз ли? – пита механично комендант Куртев. – Не знам.

Енрико влиза при родилката и, без да иска, се вижда в огледалото върху скрина. Не се е виждал в огледало шест месеца. Човекът, когото вижда, е слаб, с хлътнали гърди и сребро в косите. Енрико се просълзява от жалост към себе си. Двете жени в стаята приемат съзидателно му за съчувствие към родилката и благодарно му се кланят.

Раждането е благополучно. Бебето извръква и Енрико го дава на двете жени да го изкъпят.

Енрико излиза от стаята и вижда комендант Куртев на колене пред хартиено копие на Света Богородица, чудотворната икона от Чипровци, работа на самия евангелист Лука и известна сред католиците като „Чудотворката“.

– Момиче. И двете са добре – казва му Енрико.

Куртев си изтупва коленете на униформения брич и спокойно казва:

– Жив да си, докторе... Ще те убия, ако ме кажеш.

– Ще те убия! Пачавра! – тихо казва Методи Стоев.

Калина е в кабинета му, седнала от другата страна на бюрото.

– Дай си паспорта! – удря неочаквано с юмрук по бюрото той и се пресяга нетърпеливо.

Тя бавно протяга паспорта, Стоев го взима, отгърща го на празна страница и по диагонал пише с едри букви. След това хвърля паспорта в скута ѝ.

Тя отгърща паспорта и прочита „Изселена, село Кайнарджа, Силистренска околия“. И подпис отдолу.

Калина се усмихва притеснено и успява да изговори:

– Аз не съм заселвана в София. Аз тука съм родена...

Методи Стоев вече не съдържа гнева си и почва да крещи:

– Ти ще се подиграваш с нас, а? Ще си напускаш работа, когато ти скимне? Ти ни мислиш нас за балами, а?

– Не ви разбирам.

– Разбираш, разбираш! Ти мислиш, че ние така, ще си играем на шикалки! Ние да не сме Червен кръст, ма!... – Методи Стоев я гледа някое време мълчаливо и казва: – Ще ме помниш ти мене!

– Аз няма да те забравя? – обръща смело на „ти“ Калина. – Докрая на живота си ще те помня! Обещавам!

– Хубаво ме гледай!

– Гледам те.

– Хубаво ме гледай и помни! Както ме гледаш, така щях да ти инсценирам една любовна среща на закрито! Да ти направят милиционерска проверка, и като те спипат на място, ако не те е страх от публично оскандаляване, ако пак не се съгласиш, пътуваш на лагер, като морално и битово разложена. Имаш късмет, че не ми се занимава с тебе! Марш в Кайнарджа, гад фашистка!

Калина Данева излиза.

Почти на минутата влиза Бушмана и, понеже е слушал кръсърците и заканите, пита направо:

– Правим ли ѝ чакалък с наш човек?

– Да се маха!

– А италяшката? – пита Бушмана.

– Съветските другари искат да замитае. Той е български гражданин, ограничирай му едно бягство и го пуснете в разход.

– Слушам – казва Бушмана.

НАДПИС: През 1956 година Методи Стоев ще бъде понижен и изпратен в ДС в малък провинциален град.

Ранна утрин е, шест часа, и слънцето изгрява над Дунава.

Към острова вече води понтонен мост. Движат се джипки и газки.

По моста към лагера се движи нов конвой. В конвоя е агента Горан, когото познаваме от дома на Калина и Енрико.

– Какви са тия, господин милиционер? – пита Алекс. – Много са!

– Софийски хулигани! Траур, а те пият и пеят, тяхната мама!

И наистина в групата се виждат уплашени бохеми, откровени лумпени, алкохолици и хулигани.

– Тия са „знаел, а не плакал“ – съобщава на приятелите си Алекс.

Енрико, Алекс и Стив, заедно с още девет лагеристи, са строени на брега под село Белене. Коменданта Куртев съобщава условията за работа, както за лагеристите, така и за охраната – милиционери и граничари:

Нормата е пет хиляди кирпичи. Работите на три групи по четирима. Ставане в пет, работа от шест до седем вечерта. На обед два часа манджа и цигари. Почвайте!

Еlegantният стюард отваря вратата и пита любезно:

– Наближаваме гарата? Желаете ли такси?

– Не, благодаря – казва Калина на италиански.

– Някой сигурно чака хубавата сеньора, нали? – усмива се ослепително стюардът и се скрива зад вратата.

Пред дома на Енрико на „Авицена“ чака такси, модел „Тополино“ на фиат.

В дневната куфарите са готови за пътуването към неизвестната Кайнарджа. Весел е единствено Никола, понеже предстои пътуване с влак. Калина е с подпухнало от плач лице. Но пред детето се държи.

– Остави това – грабва тя от ръцете на Никола хамака, който той е помъкнал към багажа.

– Защо, нали там е село? Ще има дървета, ще ми я вържете! – дърпа люлката той.

– Не може да вземем всичко, няма място в багажа – скарва му се Калина, изтръгва люлката и я захвърля.

Никола се разплаква.

Неочаквано Маминка, както е с шапката си във воал, се появява от кухнята, стиснала молитвено ръце.

– Деца, ние сме спасени! – заявява им Маминка.

И мълква. Калина и Никола гледат Маминка и чакат продължение.

И Маминка съобщава тържествено:

– Аз ще се обадя на Елисавета.

– Коя Елисавета? – пита Калина отегчено.

– Аз познавам Елисавета! Аз въобще бях забравила, че Елисавета ни е мила прозорците!

– Коя Елисавета ма, мамо?

– Секретарката на Вълко Червенков! Тя беше слугиня на Фани Попова-Мутафова! Фани ми я пращаше понякога!

Калина едва се сдържа да не ревне и пита:

– Ти подиграваш ли ми се? – И така се ядосва, че понася навън двата тежки куфари като перца.

– Никола, аз казах ли нещо? – пита Маминка.

Енрико бавно се разхожда из гарата, свит зиморничаво в шлифера си.

В една от постройките няма стъкла, вратата и прозореца са изкъртени, купчина тухли е строена пред тях.

Няколко работници, разгърдени, запотени, ринат чакъл, разбъркват бетон, гребат и товарят в количка.

Енрико внимателно заобикаля, за да не се изцапа.

Работата се състои в правене на кал на харман, с вода от реката, сипване кал в калъпите, затъпкване и заравняване, пренасяне калъпа на 200 метра и обръщане на слънце, за да съхнат кирпичите.

По пладн един от войниците вижда джипката с храната и обявява:

– Хайде, на баката!

Енрико, Алекс и Стив, които са в една група, буквално се срутват от умора. Почивка не е имало.

Всичките 12 лагеристи се нареждат при баките.

– Що му давате повече? – пита жално възрастен мъж.

– Какво има, полковник? – пита строго Алекс.

– Къде е моята мръвка? – рови в канчето си полковника. – Аз нямам мръвка!

– Висшият офицер пита къде е неговата мръвка! – обявява високо Алекс. И казва на Стив и Енрико:

– Е такива говеда в казармата са ми говорили за висок боен дух! – Алекс бърка в канчето си, намира парчето месо и го хвърля в канчето на военния. – Яж и мълчи!

И странно – онзи не се обижда, а лакомо захвапва месото.

Тримата приятели са седнали да обядват настрани.

Енрико пита Алекс на английски:

– Алекс, разбираш ли тоя език?

– Учил съм го от радиото, обаче разбирам – отвърща на български Алекс. – Казвай!

И Енрико казва на английски:

– Онези двамата ще бягат. Канят мен и теб.

– Which two? – пита Алекс.

Енрико посочва към хармана с калта, където двама лагеристи седят отделно и пушат.

– По-дъртия е баш антена, Рико. Кажи им, че ще ги чакаме под селото, в три през нощта. Ние обаче ще си правим трайко.

– Кой Трайко? – пита Енрико.

– Мълчим си значи „трайко“.

Енрико кима, че е разбрал най-после.

Нощ. Недалече от хармана с калта, в три бризентови палатки, върху шума на гола земя, спят лагеристите.

Алекс и Енрико са будни.

Край съседната палатка се чува лек шум.

Алекс пали цигара и издихва дима силно нагоре.

В цепката на палатката се появява комендант Куртев и прави знак на Алекс и Енрико да го следват без приказки. Отвежда ги настрани, качва ги в джипка и я подкарва сам към понтонния мост.

В лагера на острова Куртев отвежда двамата и ги предава на поста при карцера, като нарежда:

– В карцера до утре!

Стаичките на карцера са с размери метър и половина на метър и половина. Енрико и Алекс се свиват в дъното – всеки в своята кабина.

Свити всеки в своята карцер-кабина, Енрико и Алекс седят. Разделя ги дъсчена стена с аралъци.

– Рико, аз ще избягам, но сам – говори тихо Алекс. – Не мога с друг. Тук никой не може да ми даде рамо.

– Как?

– Няма да ти кажа. Може с лодка, може и с влака...

– Лодка струва много скъпо. И трудно.

– Дядо ми беше търговец, Рико. И казваше: „Аз имам ли пари, кмета ще го еба насред отворена чаршия!“ Само да знаеш, че тука има хора от бургаското Десе. Те са вземали пари, по половин милион на глава, да превеждат през границата в Турция. Само че са вземали парата, а после по пътя към границата или ножа, или брадвата. Обаче са ги огепцали и сега са тука. Тоя, дето те е навивал да бягате, е от тях. Разправял е: „И за тях добре, и за нас добре!“ Щом ги има в Бургас, ще има и другаде. Бате ти Алекс ще ги намери и ще ги прекара. Кажу ми името на твоя чичо, който е кардинал... Аз ще го запомня.

– Кардинал Корса... Това е достатъчно.

– Кардинал Корса. Аз ще се срещна с него. Какво искаш да му кажа?

– Че целувам ръка и на двамата, и моля за прошка.

– Кои двамата?

– Той знае. Целувам ръка и на двамата, и моля за прошка.

Алекс и Енрико чуват ясно автоматен откос, после няколко единични изстрели. Изстрелите идат откъм село Белене.

Скоро в района на лагера влиза камион. Алекс и Енрико виждат през цепките между дъските, че милиционерите изхвърлят от карусерията на плаца два трупа.

След малко, в присъствието на комендант Куртев, карцера бива отворен и той нарежда на шофьора:

– Тия двамата в тухларната!

Енрико и Алекс се качват в камиона.

Сутринта в шест комендант Куртев е на обекта „Тухларната“. Лагеристите са строени. Куртев не гледа към невъзмутимите Алекс и Енрико, които е трябвало да бъдат „пуснати в разход“.

– Двама от вас нощеска са направили опит за бягство. Сега са в зоната с по два куршума в главата, да им се радват гадовете! – И се обръща към охраната: – Слушай моята команда! Тез ги наказвам две денонощия без сън! Денем нормата, нощем до палатките, прави! Никакъв сън. Който дреме прав, бой!

Нощ. Енрико, Алекс и Стив стоят прави до палатката си. На три метра от тях, върху обърната газена тенекия седи милиционер и пуши.

– Аз мислех, че се шегува – казва Стив.

Никой не му отговаря. Алекс вижда, че Стив се клати и пита милиционера:

– Господин милиционер, може ли да се пее?

– Може, ама тихо.

Алекс веднага подхваща тихо:

– В наше село тракториста люби звеноводка млада! В наше село тракториста люби звеноводка млада!

Стив се включва и заедно с милиционера подпява:
 – Хей, брей! Тя живее в друго село и момчето страда! Хей, брей! Тя живее в друго село и момчето страда!

Стив спира да пее и обявява:

– Алекс, не мога! Не издържам... Падам!

– Бъди мъж, говньо! – казва му презрително Алекс. – Бъди горд, че си тука!.. Лайно такова!

– Ей, я тихо! – обажда се милиционерът. – Ще играе приклада!

– Господин милиционер, може ли да заста на от другата страна?

– Заставай.

Алекс избира място, където дима от цигарата минава под носа му. И блажено вдишва отровния дим.

Зазвучава песента от филма „Веселите момчета“

Селското училище в Кайнарджа.

Калина, която вече е „другарката Данева“, има с децата час по музика.

Класът разучава от пеенката песента на Дунаевски от филма „Веселите момчета“. Никола свири на пианото, а Калина, права пред чиновите, тактува с ръка.

– ...и если с песней по жизни шагаешь, ты никогда и нигде не пропадешь!

Калина Данева обявява високо:

– Отначало! И-и!

Никола прави няколко акорда за интродукция и класът запява:

– Легко на сердце от песни веселой, она скучать не дает никогда...

След звънеца учениците напускат стаята, сякаш са ги държали на въже.

Никола остава сам. Тихо, някак за себе си, започва да свири In the Mood. Ритъмът го увлича и, без да се усети, свири все по-силно и по-силно, а под пианото краката му се движат наляво-надясно в такт с това буги-вуги.

Децата са се върнали и гледат учудени, понеже не разбират какво е това, което софиянчето свири. Другарката Данева е чула музика и връхлита в стаята. И така зашлевява сина си, че Никола пада от стола. Калина коленичи, прегръща сина си и се разплаква.

Чуваме гласа на младия Енрико:

„Най-скъпи за мен Калина и Никола,

Надявам се да получите това писмо, за да бъдете спокойни. Чувствам се много добре. Свикнах с режима. Храната е добра. Трудът укрепи здравето ми. Намерих много приятели.

Любов моя, искам да знаеш, че ако трябваше отново да решавам, пак бих избрал теб и нашия живот.

Целувам ви и ви обичам. Ваш Енрико,,

Думите плуват над лагера, над бараките и строените хора.

Пред бараките са строени 500 души. Извършва се така нареченото „превъдворяване“. Понеже никой не е с присъда, от лагерната администрация зависи дали един лагерист ще бъде освободен или ще остане още 3 или 6 месеци.

Съобщават се имената на Атанас Москов, Петър Сербински и други авторитети. При думите „Превъдворяват се за 3 месеца“ те не се обаждат, а само махнат с ръка, изразявайки презрение.

Комендантът Куртев съобщава следващото име:

– Стефан Асенов Мощев!

– Аз!

– Превъдворява се за още шест месеца!

И тогава Стив се провиква:

– Благодаря, господин милиционер!

Алекс е толкова щастлив от гордото поведение на приятеля си, че искрено прегръща Стив. И тогава става нещо, което никой не е очаквал. Когато чува:

– Енрико Карло Корса.

Енрико също изкрещява:

– Благодаря, господин Куртеб!

Смях. Енрико не разбира – защо се смеят отзад.

– Няма ли пак за ми благодариш? – пита комендантът.

– Благодаря, господин Куртеб!

– Ти чуваш ли се бе, докторе?

– Тъй вярно, господин Куртеб!

– Марш в карцера, смотаняк такъв!

– Слуша, господин Куртеб!

Към коменданта се приближава Марин Старшията и казва:

– Той не разбира...

– Да разбира! Тука се говори български!

На вратата на купето се чука.

Калина хапва бързо последното парче кейк и смачква салфетката.

Влиза хубава издокарана италианка с момченце, облечено в строг костюм. Поздравяват сдържано и сядат.

Калина притеснено изтупва полата си от трохиите, стиска ги в юмрук и се опитва почти незабелязано да ги мушне в чантата си.

Никола се прибира в селската къща от училище.

– Маминке, твоят кейк е най-хубав на света – и целува баба си, която готви. – Какво значи „фашистка гад“? – продължава неочаквано той.

– Защо? – поглежда Маминка към Калина.

– Ами, аз казах на Тинка, че ѝ са хубави плитките, защото са най-дълги, а тя ми каза „фашистка гад“.

– Това са глупости! Майка ти ще говори с учителките.

Когато Никола минава покрай баба си, тя го поглежда неволно в гръб и вижда, че с тебешир на гърба му е изписан пречупен кръст. Маминка се спуска и хваща Никола.

– Дай да го изтупам на двора! Целия си в прах! – И съблича сама палтото му.

На дворната чешма Маминка измива с вода тебеширения кръст.

Нощ в лагера. В тъмната барака, където спят Алекс, Енрико и Стив, някой отваря вратата.

– Отивам по голяма нужда, господин старши сержант!

Още на вратата Алекс тръгва след лагерника като сянка.

Енрико се надига в леглото и наблюдава мъчешком.

Вече извън бараката, лагерникът продължава, както изисква правилника, да повтаря:

– Отивам по голяма нужда, господин старши сержант! Отивам по голяма нужда, господин старши сержант! Отивам по голяма нужда, господин старши сержант!

Алекс се движи мъчаливо след сънливия мъж. В един миг се спира и оставя „колегата“ да се отдалечи към тоалетните. После Алекс свиwa към реката и поема към мястото, където е оставил дънерите-катамаран.

Два кухи, сухи, върбови дънери, са вързани с телове. На две места са пронизани от железни лостове. Получава се примитивен катамаран.

Алекс отблъсква дънерите от брега и се пъха в пространството между тях...

Енрико лежи в бараката, втренчил широко отворени очи в мрака.

Ранно утро.

– Господин Наумов, защо Алекс не ми каза, че ще го хване липсата? – пита Стив. – Аз съм най-добрия му приятел.
– Така е, Стефчо, но анархистите винаги са били най-добри конспиратори. Те си остават ненадминати.

Енрико мълчи, прави се че не чува разговора и гледа в друга посока.

За закуска на 50 лагерници от бараката на Стив и посланик Наумов се полага буца и половина сирене за 50 порции. Днес е ред на Стив да определя на кой кое парченце сирене се пада. Той е с гръб към масата.

Лагерник посочва парче сиренце и пита:

– Това, колега?

– За бай Ставри – казва Стив.

– Това, колега?

– За амбасагора.

– Аз се отказвам от закуска – казва Наумов. – За Стив е.

– Благодаря ви, господин Наумов – казва Стив и продължава раздаването.

Старшията Марин, който наблюдава процедурата, пита посланик Наумов:

– Оти си се оклюмал, като хърцойски уй бе, граждането?

– Не можеш да ми помогнеш, господин милиционер. Искам да се изкъпя.

– А като наистинеш? Американски лекарства, нали? Че те докладвам за къпане, ама прво да чуем как удриш крак с гуменяко! Ходом 'арш!

Посланик Наумов се опитва да марширува.

Енрико избягва погледа му и се навежда над канчето си.

– Оно се не чуе, бе! – недоволен е старшията от

маршируването на посланика. – Или че се чуе, или нема баня!

На брега на острова е спрял шлеп. Лагерниците разтоварват камъни. Между шлепа и брега, като мост, са поставени две дебели, дълги талпи.

Посланик Наумов тръгва по талпата, притиснал камък към гърдите. В средата, където водата е най-бърза, той се навежда напред и се забива надолу с главата, без да изпуска камъка...

Лагеристите се развикват, милиционерите стрелят над главите, но няма защо. Никой не изплува над водата.

Енрико пуска камъка да освободи ръцете и се прекръства.

Върху железното легло в селската къща, блед и отслабнал, уморено кашля Никола, хванал майка си за ръката.

– Хайде и това! – налива му Калина в лъжичка от тъмно шишенце.

Никола се смръщва от гадното лекарство, но го преглъща с достоинство.

– Браво, Никола! Вече си истински мъж! – целува го Калина. – Хайде сега – да си кажем молитвата.

Тя се пресяга към скрина, където в ъгъла на огледалото има пощенска картичка с фотография на Сталин. Зад фотографията на вожда е скрита, също с размери 9/12, картичка с образа на Иисус Христос и снимка от студентските години на Енрико.

Калина обръща обратно Сталин и поглежда с очакване Никола.

– Обаче наум – поставя условие той.

– Не, трябва да глас. За да бъдеш чут. Кажу: „Дядо Господи, прости ми, моля ти се, от душа.“

– Аз не искам тази.

– Трябва молитва, Никола.

– Защо?

Калина го поглежда объркано – слабичък, просветнал, с големи въпросителни очи. И тогава Калина му казва:

– И Шърлей Темпъл прави така.

Мислейки си за Шърлей Темпъл, Никола казва с усмивка:

– Дядо Господи, прости ми, моля ти се, от душа.

Бушмена влиза в кабинета и докладва:

– Другарю Стоев, италианския доктор не е бегал. Бегали са нашите хора, обаче не са успели да го увлекат. Не му се бега нещо.

– Наш'те бивши другари да ги местят веднага! – нарежда Методи Стоев. – Там ще се размирише.

– Те са се размиринали вече. Тръгнали са да бегат без доктора и са ги гръмнали. Еба ги в мошениците! Сигурно имат скрити каймета. За двойка гадове са цуцкали по милион!

– Кажу на Куртев да освобождава доктора. Да го освобождава, аз в София ще го оправя. Да го накусна аз хубаво в катрана, после ей тука ще ми кацне!...

Веднага след закуската Марин старшията удря с глан гърба на Енрико:

– Айде, докторе! Дигай багажерията! Олабват те, да те ебам у главата проста!

Енрико върви по понтонния мост към селото.

Влиза в щаба на лагерната администрация.

И там, преди да си получи дрехите, коменданта Куртев му казва:

– Сега ти ще покажеш с цялото си поведение, че подкрепяш всички мероприятия на народната власт... И тука трябва да ми подпишеш една декларация.

– Каква е тя?

Куртев чете:

– Долуподписаният... декларира, че няма да се занимава отново с фашистка дейност.

Енрико не дочаква края на четенето и пита:

– Къде да подпиша?

Куртев не е очаквал такова внезапна готовност, но не може да спре Енрико, понеже в помещението има още двама от администрацията на лагера.

НАДПИС: След 1956 комендантът Куртев ще бъде осъден за корупция и ще излежи цялата си присъда сред криминални престъпници.

Енрико седи на маса в кафето на гарата. Допива чашата с капучиното и пали цигара.

Колебливо вдига ръка.

Келнерът бързо се приближава:

– Още едно капучино?

Енрико го поглежда с толкова уязвими, безпомощни очи, сякаш всеки миг ще се разплаче и казва неувверено:

– Чаша червено вино?

Енрико, облечен в собствени дрехи, влиза в бюфета на гара Белене.

Келнерът е местен и знае кой може по това време да се отбива в бюфета. Идва и пита Енрико:

– Какво ще обичате, моля?

От възлание, заради учтивото обръщение на келнера, Енрико някое време мълчи. Най-после пита тихо:

– Какво има?

– Кюфтенца с лютеница.

– Кюфте – поръчва Енрико.

– Едно?

– Много. Десет.

– Друго?

– И червено вино.

Почти веднага келнера се връща с каничка червено вино.

– Моля. – И я оставя на масата.

Това „моля“ действа на Енрико като шамар. Той подпира глава, за да скрие вълнението си. Срам го е, че ще се разплаче. И почва да кашля, за да оправдае просълзяването.

Кашляйки на пристъпи, Енрико влиза в аптеката на гарата.

– С какво мога да ви помогна? – усмихва се мило момичето зад стъклото.

– Какво имате за кръвно, госпожице? – пита Енрико.

– Имате ли рецепта, господине? – строга е тя.

– Аз съм лекар, госпожице – опитва се да изглежда солиден Енрико и даже се поизпъчва подобаващо.

Тя не може да му устои и пита:

– Изоденит върши ли ви работа?

Енрико кима снисходително.

В София от гарата Енрико отива направо в болницата.

Влиза в болницата през входа, който е само за лекари, в средата на сградата. Там са кабинетите на лекарите и родилното отделение.

И тук става нещо необичайно. В момента, когато се появява във фоайето на родилното, откъдето в две посоки са коридорите към стаите с родилките, колегите му и сестрите веднага потъват в стаите. Коридорите опустяват, сякаш е паднала бомба.

Енрико стои някое време, после се обръща и напуска болницата.

Лекар в бяла престилка забързано преминава по коридора, съпроводен от стюарда и няколко разтревожени хора, възбудено разговарящи.

Калина се заглежда след тях.

Лекар в бяла престилка тъкмо излиза от къщата, когато Калина идва с кана мляко, и ѝ казва в движение:

– Дробовете не издържат, сърцето е много лошо, да знаете.

Калина влиза в стаята при Маминка, която е на легло. С влизането Калина вижда, че тя говори нещо и маха с ръка.

– Мамо, с кого говориш?

– Ами, Марийка беше тука.

– Коя Марийка, бе?

– На Вуйчо ти слугинята. Много интересни неща ми разказа за Милка.

– Мамо, тя умря. Три години има вече.

– Беше дошла и ми донесе шоколад. – И с ясен глас пита Калина: – Къде ходиш бе, майка?

– Отидох да взема мляко.

– Не ми трябва мляко, аз днеска умирам.

– Как умираш ма, мамо? Сто години умираш! Разбери най-после, че и моето сърце! Пък обичам те! Не може така да ми говориш!

– Днеска сериозно ти казвам. Днеска умирам. Не искам да ям нищо.

– Добре, ти сега си легни, пък ще видим.

Някое време двете мълчат, после Маминка казва:

– Аз пак ще отида в Рим.

– Ами, мамо, може да отидеш. Ти имаш роднини там...

– Не, аз ще отида по друга, духовна причина. Ще ида в Рим. Излез, не искам да ме гледаш.

Старата къща на „Авицена“ е с изпочупени прозорци, стъпалата са порутени, обрасли с трева. На завързаната с груба тел врата все още стои потъмнялата табелка „Дом Д-р Корса“.

Енрико се оглежда и внимателно разтваря халките.

Вдъхва с трепет мириса на родния дом, оглежда с тъга разбитите шкафове, изтърбушените мебели.

По пода се търкалят парчета от столове, ненужни кутии, мръсни вехтории... Докосва с върха на пръстите си прашната тоалетката на Калина... резките върху вратата, помнещи ръста на Никола... Намира някаква вехта винтияга и стар панталон...

Вече преоблечен, влиза в хола, изправя катурнатия издънен фатерщул, внимателно сяда върху разплетеното дъно и се залюлява замислено. Рязко става. Столът остава да се люлее празен...

НАДПИС: 3 октомври, петък, 1952 година

В София е започнал процеса срещу католическите свещеници.

Енрико Корса е в публиката. До него младеж с очила емоционално реагира и високо си шепне със съседа си. От другата му страна внимателно следи процеса красива жена.

Сред обвиняемите католици седи епископ Босилков. Видимо е отслабнал, с дълбоки бръчки покрай устата. (Разликата между сегашния му вид и първата ни среща е плашеща). И въпреки това епископ Босилков е весел и маха на роднините си в залата.

Прокурорът Петрински разпитва подсъдимия Камен Вичев:

– Изяснете, за какво щяха да ви служат тези револвери, които вие укрехте в семинарията в Пловдив?

– За използване от въоръжени групи – изстрелва готовия отговор Вичев.

– По какъв начин и с какви средства мислехте, че следва да бъде свалена властта в Народна република България?

– Чрез чужда намеса – било по дипломатически път, било чрез война. Дампера ми казваше, че наближава вече моментът, когато западните империалистически сили ще нахлуят в страната и ще можем свободно да развиваме нашата дейност.

Епископ Босилков поглежда към тавана на залата, сякаш чака милост за думите на Камен Вичев.

Прокурорът Петрински продължава въпросите си:

– Нахлуването на империалистическите сили не означаваше ли преврат, терористични действия, потоци от кръв и реставрация на капитализма в Народна република България?

– Като последна цел – да.

– Папа Пий XII не е ли поставил Католическата църква и подведомствените ѝ организации в пълна власт на империалистическите сили?

– Да, поставя я под властта на империалистическите сили.

Прокурорът Петрински гледа към съдиите, сякаш е спечелил процеса като адвокат. Камен Вичев има поведение на пале, което е изпълнило упражнението, и си чака наградата.

В един момент епископ Босилков поглежда към залата, където са роднините му и казва нещо.

– Какво каза? – пита младежът с очилата съседа си.

Неполучил отговор, той развълнувано се обръща към Енрико:

– Какво, какво каза?

Енрико се колебае да отговаря ли.

И тогава се обажда младата жена до него:

– Каза „Intellige ut crede, crede ut intelligas“.

– Crede разбирам, но другото – доста високо пита младежът.

– Това е от Блажения Августин. „Разбирай, за да вярваш; вярвай, за да разбираш“.

– Милия – отронва младежът с очилата.

Енрико се вглежда в Босилков, проследява погледа му и сред групата роднини съзира племенницата му от Белене – Куртевата съпруга, за чието раждане помогна успешно...

Съдът е обявил почивка.

Енрико открива племенницата във фойето пред съдебната зала. Той се навежда към нея и тихо споделя:

– Те говорят като грамофони.

Племенницата кима с разплакани очи, без да коментира. След пауза казва:

– Мъжът ми казва, че отец Босилков го чака смъртна присъда.

– Защо? Как е възможно?

– Мъжът ми чул от генерала, че тукашните искали да няма смъртни присъди, но Сталин дал заповед и те не могли да направят нищо.

– Сталин? – пита зачуден Енрико.

Племенницата кима отчаяно, а после добавя с надежда:

– Но тя може – откопчава дискретно блузата си и казва почти безгласно: – Той ще бъде спасен. Отворът е достатъчен, за да се види, че отдолу е хартиено копие на Чипровската Света Богоридица.

НАДПИС: *Епископ Евгений Босилков ще бъде осъден на смърт. През 1998 година ще бъде обявен за блажен.*

Клекнал на пода, Енрико внимателно разковава дървения праг, изважда няколкото златни монети с лика на Наполеон, избърсва ги и отново връща дъската.

После броди из разбитата опустяла къща, разглежда снимките, оцелели на стената, вдига от земята и поставя на мястото му малко чекмедже, изтупва захвърления скъсан хамак на Никола...

Здрачава се. Енрико, облечен във винтягата, стои самотен на перона на малка гара... Обикаля глухите коловози... промъква се под вагоните... клекнал в тъмното, прави нещо с усилие... прескача стрелките в мрака... В последния миг отскача назад... Профучаващ влак разбърква косите му...

Енрико е в хамака, закрепен между динамото и колесника под дъното на вагона – в тъмнината всичко се люшка и тресе опасно близо край него, гласът го бурени, със страшна скорост профучават траверсите, всичко се завърта пред очите му...

Вестник „Кориере де ла серра“ пада на земята.

Енергичният метален глас от гаровите високоговорители съобщава на италиански, че влакът от Константинопол, София, Белград... е пристигнал на трети коловоз.

Калина, облякла шлифера си, с чанта през рамо, се движи към вратата на вагона, вглеждайки се през прозорците. Нетърпеливи пътници я заобикалят и слизат.

Полицай се приближава към пейката на перона и казва:

– Извинете, спането на гарата е забранено.

Калина се колебае на стъпалата на вагона, загледана към перона и слиза от влака.

На пейката Енрико е мъртъв.

Общ план отгоре – Калина се върти в тълпата, обикаля, потокът я понася, избутва, връща, ту изчезва от погледа ни, ту я мяркаме отново. Гласът ѝ се издига над хаоса: „Енрико, Енрико“...

НА УЧИТЕЛЯ С ЛЮБОВ

В чест на 30-годишнината

Огнян Гелинов

Приемането на първия випуск кинаджии във ВИТИЗ „Кр. Сарафов“ през учебната 1973/74 остави силен спомен във всички участници. Първият тур от изпитите представляваше прожекция на кратък филмов откъс и попъване на труден тест с въпроси от филма и от историята на седмото изкуство. Отначало претърпаното кино „Сердука“ 890 места, допълнителни столове, правостоящи, после всички дефилираме от паметника „Левски“ до Софийския университет като по пътя се стараем да не забравим нищичко от проектираните кадри („Преброяване на дивите зайци“), изпълваме аулата, съседните зали и попъваме, попъваме... Пламналите ни глави непрекъснато се въртят в опит да уловят общественото мнение за поредния правилен отговор. (Както винаги, общественото мнение бъркаше и 4/5 от кандидатите напуснаха състезанието). Вторият тур – още по-възнуващ: прожекция на игрален филм в салона на Учебния театър на ВИТИЗ, гордо обикаляне по етажите в търсене на определеното място, после тревожно броене на листове, които изписва съседът (имаше един, който травмира цялата заличка – непрекъснато искаше нови и нови допълнителни листа от квестора). Кандидатите за класа по режисура писаха върху „Козият рог“, а тези за кинознание – върху „Септемврийци“. Прожекцията на последния филм беше госта артистична – по едно време настана конфуз, лампите светнаха, на сцената се появи Неделчо Милев и напълно възхитено и добросъвестно-подробно разказа финала на филма. Оказа се, че пропуснали да вземат кутията с последната част на копието. От трети тур нагоре се явявахме вече пред различни комисии. Тази по режисура, пред-



Първият випуск кинорежисьори и техните преподаватели - гнес

седателствана от Христо Христов, броеше над 20 души. Помня, че редицата срещу мен изглеждаше безкрайна и скоро престанах да се старая да отговоря лично на автора на поредния въпрос, за да не излезе, че се бавя с отговора, докато го търся с поглед.

Създаването на висше кинообразование у нас е имало и своите силни противници както в киносредите, така и в академичните среди на ВИТИЗ. Работната група обаче, образувана през 1972 г., се е справила успешно с изготвянето на учебен план, програма и организирането на приема на студенти. Тази група е председателствана от Христо Христов, преподавател по театрална режисура във ВИТИЗ (от 1968 г.) и зам. председател на Съюза на артистите в България (от 1966 г.), а от 1972 г. – председател на Съюза на българските филмови дейци. В нея участвуват Георги Карайорганов, кинооператор в БТ, и Неделчо Милев, ст. н. с. в Института по изкуствознание към БАН. Има редица любопитни подробности за това как е прео-

доляна съпротивата на неслъгласните да се приемат студенти по кино в театралния институт. Ще споменем само за привличането на проф. Филип Филипов, дългогодишен ръководител на Катедрата по актьорско майсторство и режисура за драматичен театър, на страната на основателите на новите специалности. Той е убедил Академичния съвет на ВИТИЗ, че обучението по кино в рамките на института не само няма да навреди на театралните, но ще открие нови възможности пред тях и ще обогати обучението на актьорите и режисьорите.

Откриването на киноспециалности у нас означаваше нещо още по-важно. Оттук насетне висше образование в областта на екранните изкуства вече ще се получава от кандидатите на общо образование, т. е. без привилегии или ограничения. Дотогава кинорежисура, операторско майсторство и кинознание се завършваше само извън страната (социалистическия лагер). Между кандидатстването за висше образование у нас и навън съществуваше коренна разлика. Първо, за чужбина

се изискваше специална характеристика от райсъвета, което на практика представляваше непреодолимо препятствие за част от кандидатите. За България това условие беше отпаднало още в началото на 60-те. Второ, конкурсите за братските страни се провеждаха неритмично и не подлежаха на разгласяване, при което малцина узнаваха за тяхното провеждане.

Трето, някои биваха записвани да учат в чужбина въобще без курси (известно е кои). Между другото, подобен начин за получаване на студентски права беше законово уреден и у нас – министрите имаха компетенции да записват във всеки факултет от техния отрасъл по двама студенти извън класираните по бал (което, разбира се, биваше изпълнявано и преизпълнявано в името на народа).

Основателите на висшето кинообразование у нас едва ли са очаквали огромния кандидат-студентски интерес – подадите документи бяха 2286, а явилите се на изпити – 1642 души. Големият брой неявили се кандидати във висшите училища по изкуствата в ония години беше типично явление. Тогава можехме да кандидатстваме само в два вуза. Изпитите за тези по изкуствата бяха последни в кампанията и част от приетите в първия вуз не са искали да рискуват с втория, губейки срока за записване в първия. Никогa не можа да се установи точният брой на кандидатите за киноспециалностите, но като имаме предвид, че през 1973 г. нямаше набиране на студенти за кулсен театър, а кандидатите за драматичен театър (актьорско майсторство, режисура, театрознание) обикновено са около 300–400 всяка година, може да се направи една приблизителна преценка – над 1200. Записаните студенти в първи курс общо бяха 77 редовно и 14 задочно обучение, разпределени така: театрални специалности – 47 и кино – 44 : режисура – 14, операторство – 19, кинознание – 11.

Първият випуск „кино- и ТВ режисура“ (1973–1978) с худ. рък. ХРИСТО ХРИСТОВ и асистен-

ти ЛЮДМИЛ СТАЙКОВ и ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ имаше следния състав: светла му памет АНДРЕЙ МИРЧОВСКИ, АННА ПЕТКОВА, АНТОНИНА ЧОЛАКОВА, ИВАН МЛАДЕНОВ, ИВАН ПАВЛОВ, ИВАН РОСЕНОВ, ИСКРА ЙОСИФОВА, КИРАН КОЛАРОВ, МАЛИНА ПЕТРОВА, ОГНЯН ГЕЛИНОВ, СВЕТОСЛАВ ТОДОРОВ, двама чужденци и едно момиче, което се отказа.

Тогава Христо Христов застъпваше идеята, че в режисурата се отива с жизнен опит и повечето бяхме по-зрелички -дипломирани висшисти, отказали се пред дипломиране, или такива на възраст след дипломиране. Четирима бяха по-младите – двама студенти в долни курсове и по един веднага след казарма и училище.

Разбира се, броят на приетите от комисията беше по-малък – 9 (двама отидоха войници, така че се оформи предварително оповестения брой места – 7). Други двама се върнаха от ВГИК, изпратени там от приемна комисия начело с проф. Гриша Островски.

Иван Младенов беше приет първи по бал и всички знаехме, че е много талантлив. Беше много важен за нас, защото когато Христо говореше в клас, се обръщаше главно към него. Веднъж Иван не дойде. Христо влиза в часа, къде е Иван, няма го, отговаряме ние, Христо се врътна и си излезе. После гледахме Иван да не отсъства.

Иван Павлов познавах по една случайност от преди изпитите. Работех като лекар в Габрово и когато си идвах в София, винаги ходех в кино „Витоша“, в така нареченото студийно кино. Няколко пъти ми направи впечатление едно момче отпреди, заобиколено от 5–6 момичета, което дълго и разпалено им обясняваше филма след прожекция. Веднъж се опитах да послушам отстрани, защото филмът не ми се стори ясен, но киноманът издърпа момичетата по-далеч от мен, хвърляйки ми многозначителен поглед.

Често сядахме в Унгарския ресторант. Тогава масите на тротоара бяха оградени само със саксии на поставки. Достатъчно

беше да прекрачиш цветята и да се включиш в някой интелектуален кръг. До Унгарския беше спирката на тролея, винаги пълна с народ. Седяхме веднъж да слушаме разказите на Киран за Бургас и мечтата за 6-ти американски флот. Една баба си пробиваше път в навалищата и като стигна до своя тролей, той тръгна. Тя остана да го чака там, но следващият спря в другия край. Бабицката закрета натам и пак го изпусна. Така тя няколко пъти прекоси спирката, пустосваше и вече беше сигурна, че тролеите от нейната линия са се съговорили да ѝ покажат номера. Работата отиваше на зло и тогава Киран прескочи цветята, изтича и качи бабицката.

Първата курсова работа, която Христо ни възложи, беше репортаж за улица Раковски. Нямаше никаква техника, помещения, пособия. Христо намери отнякъде полупрофесионални камери „Красногорск“ с пружина, които снимаха на 16-мм обратима лента. Работехме сами, без оператори, проявявахме в телевизията, монтирахме на една-единствена мувиола в мазето. По-голямата част от монтажа се извършваше на една навивачка с лампа на ръка. Улица Раковски беше най-интересната софийска улица – театрите, кафенетата, кръчмите, безистените и най-вече минавачите. На ъгъла до Сатиричния театър имаше голяма гунка, която при гъжд се пълнеше така, че никой не погодяваше дълбочината ѝ. Обичахме да заставаме от двете страни на улицата, голяма група витизции, и да гледаме тревожно нагоре към покривите на съседните жилищни сгради. Тревогата ни за това, което се случва горе, нарастваше особено, ако по тротоара приближаваше някой по-елегантен. Човекът също вперваше поглед нагоре и естествено цопваше до глезен. Най-интересното беше, че рядко ни се сърдеха. Повечето пострадали се нареждаха в тълпата и най-старателно почваха да привличат нови жертви. Жалко, че тези първи наши филмчета по-късно бяха претопени.

Христо има особена заслуга, че

въпреки мизерните материални условия успя да задвижи учебния процес. Първата година често провеждахме часовете с него и с Людмил Стайков в СБФД на Руски 8. Понякога съм виждал как членовете на УС на Съюза разговарят помежду си в очакване на председателя си и как се променяха, когато влизаше той. Христо просто излъчваше достойнство, достолепие, в негово присъствие не можеше да се говорят или извършват разни простотии, респектираше всички, където и да влезеше – в кабинета, във фоайето на ВИТИЗ, в галерията на Руски 6, в магазина за цвѐта.

Скоро след влизането ни във ВИТИЗ почина Апостол Карамитев. Участвахме в разчистване на сцената на Учебния театър, за да положат там тялото за поклонение. Часове наред минаваха хора. Напълно непознати. Плачеха. Оставаха цвѐта. Гледал съм от един прозорец на ВИТИЗ как хората изпълваха Раковски, човек до човек, притиснати така, че карфица не можеш да изпуснеш, от площад Славеилов до Ашингер, макар да беше безнадеждно да влезат вътре. Пускаха ги един по един, а отвън продължаваха да прииждат.

Добре помня и друг особен ден. Започнахме сутринта репетиции на 14 сцена и като гои́де време за почивка, оказа се, че не може да напускаме етажа. ВИТИЗ беше блокиран от цивилни служители на МВР и до вечерта никой не можеше да излиза. По-късно научихме, че така е било и с други вузове, в които са учили студенти, живеещи в I блок на Дървеница. Вечерта там станало най-голямото масово убийство в историята на страната (ако не се лъжа, 8 убити и 5 ранени). За него дори имаше кратко съобщение в Работническо дело – нещо неவிжда̀но в ония времена. Бяха обяснили действията на ученика-убиец с въздействието, което му оказал филмът „Кръстника“ (най-важно то изкуство). После навсякъде го въртяха само орязан. След завършването ни Гошо Дюлгеров понякога казваше, че Христо е голям

педагог. Чувал съм от някои негови студенти различни оплаквания в това отношение. Струва ми се обаче, че въпросът не е в лекциите или демонстрациите, а в особена, строго индивидуална връзка, която Христо Христов установяваше с почти всеки свой студент. В това се състоеше педагогичното му майсторство, в отделната дума, в изречението, което ще ти каже в някой неочакван момент. От Людмил Стайков веднъж чух едно изречение, което ще помня дълго: „всяко поколение трябва да има възможност да каже думата си“.

От Христо запомних друго: „режисьорът става такъв в различен етап на живота си – един се разкрива рано, друг – по-късно“. Държеше се с нас, поне с мъжете, като баща – да не пием, с какви момичета ходим, какви проблеми имаме. Понякога сме го виждали да ходи след нас.

Добър или лош, нашият клас направи първите филми в Учебната студия на ВИТИЗ – да споменем „Козичката“ (1975) – първото студентско филмче, селектирано за студентски фестивал (1976), „За кучетата“ (1976) – първия награден на такъв фестивал (1977), „Пейзаж“ (1978) – първата дипломна работа, произведена в института.

По едни или други причини нашето следване се наблюдаваше много внимателно от киносрегите. До голяма степен проправяхме пътя на класовете след нас и затова успехът на Киран Коларов със „Служебно положение – ординарец“ (1978) е още по-значителен – първия дебют на възпитаник на нашия институт. И той остана като един от най-гобрите дебюти в цялата история на игралното ни кино.

Втори випуск на Христо Христов (1977–1982) – ИВАН ЧЕРКЕЛОВ, ИГЛИКА ТРИФОНОВА, ЛЮДМИЛ ТОДОРОВ, МАРИО КРЪСТЕВ, МИЛЕНА АНДОНОВА, РОСИЦА ВЪЛКАНОВА, СВЕТОСЛАВ ОВЧАРОВ.

Последният ден от следването ни във ВИТИЗ бе денят на разпре-

делението. Стояхме във фоайето на третия етаж и чакахме да се събере комисията. Христо Христов закъсняваше. Ако това беше обикновен ден, не би ни направило впечатление. Но това бе денят, в който в „Работническо дело“ бе излязла разгромната статия срещу филма „Една жена на 33“. Всички знаеха какво означава тази статия, кой е истинският поръчител и какви ще са последствията за председателя на Съюза на филмовите дейци Христо Христов. Другите членове на държавната комисия за разпределението ни тревожно щъкаха предректорския кабинет. Вероятно звъняха по телефона. Какво бе настроението в нашия лагер не беше за описване. Христо Христов се появи от асансьора, ходейки бавно както винаги. Поздравя ни както винаги. Полуусмихнат и като че почти без да ни вижда, както винаги. (Заг тази полуусмивка и маниерът да „не вижда“ се криеше едно всезнаещо познание, ние вече се бяхме научили да четем зад тази маска.) Изчезна в кабинета. Ние се питахме: Какво става – не знае ли за статията в официоза? Не знае ли какво се надига срещу му?

Не се мина много време и държавната комисия се разотиде. Христо Христов си тръгна също така спокоен както влезе в кабинета. А там бяха някои от авторите на атаката срещу него. Как бе успял да запази самообладание, пък и какво бе това нечовешко самочувствие, което му даваше сили в този момент?

Всички получихме нормално разпределение. Христо се беше преборил за нас. Мисля, че Христо Христов се беше преборил в този момент и със себе си. До днес днешен съм му благодарен за този ден. И за разпределението. И за урокът по достойнство.

Светослав Овчаров

Трети випуск на Христо Христов (1983–1988) – ВЛАДИМИР АНДРЕЕВ, ЕДГАР МУНЬОС, ПИЕР ОРУЕ.

Попаднах в класа на проф.

Христо Христов случайно. Бях следвал две години във ВГИК, не ми харесваше никак и много исках да се прехвърля да следвам в България. Това се оказа не толкова лесно, но най-накрая се уреди. Записах се първоначално в трети курс, с художествен ръководител Владислав Икономов, но впоследствие в Учебния отдел решиха, че поради несъвпадение на програмите трябва да се върна във втори курс и така попаднах при Христо Христов.

Бяхме странен клас. Това беше по време на т.н. „нулеви години“, когато по специалностите Кино и ТВ режисура и Кино и ТВ Операторско майсторство не се приемат студенти, явно някой беше решил, че са много и не може да им се осигури реализация след завършването на ВИТИЗ. По тази причина за тези специалности можеше да се кандидатства само за чужбина, а у нас във ВИТИЗ пък се обучаваха само чужди студенти. В моя курс бяхме трима режисьори (а го учването ми само гвама) – един колега от Чили, един от Бенин и аз, и двама оператори – един палестинец и един чех (българин по баща). Сигурно защото бяхме толкова малко, часовете ни бяха общи.

Христо имаше особен начин на преподаване. Много често в часовете по режисура сякаш и не преподаваше, а само ни разказваше някоя нова книга, която е прочел, или някой спектакъл, или ни говореше за изложба, но винаги се оказваше, че това не е случайно – искаше сами да стигнем до някои неща, а не да ни ги изсипе наготово. Никога не казваше директно, ако не харесва някоя предложена му идея за курсова работа. По-скоро започваше да я обсъжда, да задава въпроси, да те кара да я анализираш, докато сам разбереш защо не е подходяща.

Професор Христов обичаше студентите си и държеше и те да го уважават, при това не само по време на следването. И до днес, когато говори за някой от нас, той подчертава: „Еди кой си, мой студент“. Спомням си когато бях продуцент на филма „Търкалящи се камъни“ на Иван Черкелов – също студент на Христо. За пре-

миерата на филма му изпратихме покана, подписана от двама-та, започваща с „Учителю“. Той много се беше зарадвал и показваше поканата на всички, като особено подчертаваше обръщението. Бъди здрав, Учителю!

Владимир Андреев

Четвърти випуск на Христо Христов (1988–1993) – АЛЕКСАНДЪР КОСЕВ, ИВО ТИЦИН, НИДАЛ АЛГАФАРИ, ХРИСТО СИМЕОНОВ, ТАРИК ХАШИМ.

Разказ на **Сашко Косев**, започван в Киноцентъра:

„Ние сме хората, които сме снимали най-много. Учехме заедно с операторите, в едни и същи часове. Кандидатствувахме около 130 човека, Христо избра четирима българи и трима чужденци. Имаше моряк, актьор, чистач, лекарка в „Бърза помощ“ (тя май се отказа), аз бях организатор в СТФ „Екран“. Снихме на 16мм, на 35мм, на видео, черно-бяло, цветно, какво ли не. Христо ни даваше много трудни задачи, например една година трябваше да заснемем 3 филмчета по 3 мин. Без текст, без актьори, без музика, едното беше на тема „самоубийство“ – да разкажем цялата история, идеята, всичко – само с предмети. Мислех да се откажа, да напусна. Христо много ме гонеше, все мен, викаше, „ти си на да-не“. Много работехме, но в четвърти курс вече нищо – дойдоха промените, нямаше пари. Никакви пари. Не може да снимаме. Ходехме на демонстрации... Голям респект имаше към Христо. Като се появи, изведнъж всички го гледат какво ще каже. Строг беше с нас – кафе не даваше да пием в К. Е. В. А. – появи се там и вика, „какви правите? ...Ние може да учим, трябва да учим, занаятчий да бъдем, а не все Тарковски... ВИТИЗ може да произвежда режисьори, но трябва да има сценаристи. ВИТИЗ трябва да произвежда повече сценаристи не толкова режисьори...“

Сега само аз от всички работя в киното, бил съм асистент и втори режисьор в 25 игрални филма, две роли съм изиграл, предаване съм правил и съм категоричен – сценаристи ни трябва! Не

толкова пари, колкото сценаристи...“

Пету випуск (1993–1998) – АНТОН ОПАНАСЕНКО, БОЙКО БОЯНОВ, ВАЛЕНТИНА ФИДАНОВА, ВИКТОР БОЖИНОВ, НАНЬО НАНЕВ, НИДАЛ ХЛЕВ, РАЛИЦА БОНЕВА, РУСЛАН КУПЕНОВ, ПЕТЪР ОДАЖИЕВ, СТАНИСЛАВ ТОДОРОВ, ТАНЯ ПЕНКОВА, ХРИСТО ЖИВКОВ.

(спомени от студентството, или какво е да си студент на проф. Христо Христов)

Когато се видите с бивши състуденти някъде на улицата или седнете някъде на маса, обикновено си разказвате много неща. Но ако ви се наложи да опишете срещата, ще ви бъде трудно.

Ние, група бивши състуденти – Ралица Бонева, Станислав Тодоров-Рози, Бойко Боянов, Петър Одажиев – се събрахме с идеята да се опитаме да разкажем за нашия преподавател професор Христо Христов. Както и преди, всеки даде „двайсет хиляди предложения“. Какъв да бъде разказът – монологичен или диалогичен? Формата – епизоди от ненаписан сценарий, свален диалог от заснет материал, лични спомени или просто разговор? А жанрът?... Цяло направо не снимаме един филм?

С. Т. Чакайте малко, бе! К'во си говориме глупости! Нямаме начало! Слушайте сега!... Начало! Вие знаете ли какъв НЕ е бил проф. Христо Христов?

ВСИЧКИ: !???!&^%*^&%\$

...Камера... Работи...

С. Т. Като кандидатствах кинознание, на първи кръг имаше тест. Единият от въпросите беше: Какъв НЕ е бил Христо Христов? Възможни отговори: а) режисьор, б) оператор, в) сценарист, г) лекар, д) художник. Аз се чудих дълго, но накрая подчертах отговор г) лекар...

ВСИЧКИ: !???!&^%*^&%\$... Как да не е бил лекар, бе? Даже психиатър е бил!

С. Т. Да де, ама аз откъде да знам тогава... Верният отговор се оказа б) оператор.

Р. Б. Не бе, заснел е сцена в „Последно лято“...

ВСИЧКИ: !???!&^%*^&%\$

Б. Б. А помните ли, че възрастността нашата година беше нулева за специалността филмова и ТВ режисура? И въпреки това Христо направи всичко възможно да има прием, макар и платен.

Р. Б. Явно класът ни е бил прецедент...

С. Т. Сигурно затова Христо ни направи и допълнителна програма за актьорско майсторство и за целта покани Мария Ганева.

П. О. И дадохме на света актьор – Ицето Живков. Главна роля във филма на Ермано Олми „Сбогом на оръжията“, снима с Мел Гибсън, а сега е в Япония.

Б. Б. А на мен Христо ми даде първата роля в киното – в „Суламит“.

П. О. ... Измисли ни занимание за цяла година. Всеки да прочете или препрочете „Братя Карамазови“...

Р. Б. Ако трябва да бъдем точни – целия Достоевски.

П. О. ...да си избере откъс, да го постави на сцена и да го заснеме. Никога по-късно може би нямаше да седна целенасочено да чета Достоевски, да правя действителен анализ, да изграждам класически персонажи същевременно да снимам. Това си беше велико...

Р. Б. Както и това, че Христо покани Веско Бранев да води часове по граматургия и за пръв път се направи опит да я обособи като отделна специалност.

С. Т. ...Заедно правихме филмите... един пишеше сценария, друг режисираше, трети снимаше...

Б. Б. Дори направихме авторско озвучаване на епизод от филма „Деликатесен“.

С. Т. Един въпрос: Кой беше първият филм, който ни показа Христо?

Р. Б. „Великата илюзия“ на Жан Реноар...

ВСИЧКИ: !???!&^%*^&%\$

Р. Б. И въпреки това в края на първи курс ни каза: „Вие се опитвате да правите голямо кино, но трябва да знаете, че голямо кино се прави трудно.“

П. О. Да, по-добре да си „мълчиш“, ако нямаш какво да кажеш...

Б. Б. Според мен той ни дава-

ше много свобода, правихме каквото искаме, а това е важно.

П. О. Важно е и в точния момент да уловиш състоянието, безпокойството, и това да остане като знак. Да се възгледаш в пренебрежнатия човек...

Р. Б. И когато някой от нас изпаднаше в поредната депресия и не си беше заснел семестриалната работа, реакцията на Христо беше: „Когато не работиш, имаш време да изпаднаш в депресия.“

П. О. Добре че разполагаме с достатъчно дълго време да „проболеждаме“ ранните кинаджийски болести в „стационар“. Христо се оказа добър „лекар“...

„Не искам да ви преподавам, не искам да ви образовам, искам само да ви науча да бъдете себе си, да изразявате себе си...“

Шестия випуск (1998–2003) –
АНТОН РАДОСЛАВОВ, ВЕЛИСЛАВА СТОЯНОВА, ДЕСИСЛАВА СТОЙЧЕВА, МАГДАЛЕНА СТОЯНОВА, ПЛАМЕН НИКОЛОВ.

ПО ИДЕЯ НА ХРИСТО ХРИСТОВ

Студентите и преподавателите в НАТФИЗ често се майтапят, че когато човек влезе в Академията, знае всичко. Във втори, трети курс започва да се съмнява в знанията си, в четвърти курс вече не знае нищо, и едва в пети курс, напълно отчаян, той е готов да бъде научен на нещо.

Така бяхме и ние, студентите на проф. Христо Христов от випуск 1998–2003. Доидохме напълно уверени в своя режисьорски гений и заяляхме професора с идеи за филми, всяка от които заслужаваше поне Оскар. По някаква причина, той не изпаднаше във възторг от идеите ни, а предлагаше свои – прости, човешки истории, които е видял или прочел. Не се отказвахме, а бълвахме нови страници гениалност, на които той отново противопоставяше същите свои обикновени истории.

Една от тях беше случка, видяна на снимащия площадка в Москва. Един застаряващ клоун е поканен да изиграе епизодична роля в някакъв филм, като изпълни свой сложен номер от минало-

то. Номерът се проваля, клоунът пада и се наранява. Въпреки травмата е готов да го направи отново, но режисьорът решава да се откаже от този епизод. Унижението на възрастния клоун, настояващ да повтори номера си и огорчението от отказа на режисьора бяха впечатлили професора и затова той повтаряше тази история отново и отново.

Реших да я направя. Казах си: „Щом не мога да спечеля професора с моите идеи, ще направя една негова и ще му покажа, че не струва.“ Противно на моите очаквания, филмът се получи, отиде на множество фестивали и все още го смятам за една от най-добрите си работи. Естествено написах, че е заснет по идея на Христо Христов. След този случай бях много по-склонен да се вслушвам в историите на професора.

Днес вече съм дипломиран режисьор и съм заснел повече от 10 късометражни филма, но всеки един от тях би могъл да започва с надписа: „По идея на Христо Христов.“ Това не значи, че те не са мои, но значи, че са и негови. Наил това е смисълът на взаимодействието между учителя и ученика.

Е, аз попаднах на добър учител.

Антон Радославов

По повод 30-годишнината от завършването ни ние, първият випуск на Христо успяхме да се съберем всички с тримата преподаватели.

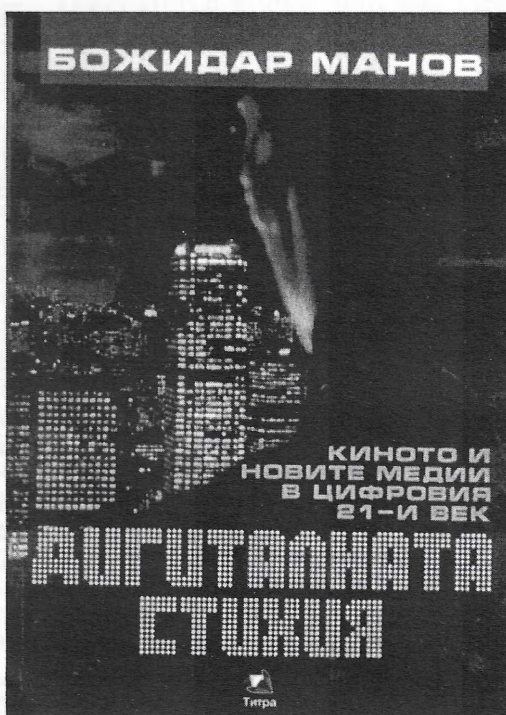
Когато учителят си тръгна, се отвори приказка за това как Христо е избирал своите студенти. Гошо Дюлгеров го каза: „това, което търсеше Христо, беше почтеността. Помня веднъж се яви силен кандидат, добре върви в туровите, отговаря хубаво, ще го приемем, но нещо ни смущава. Неочаквано Христо на последния тур му казва, а сега кажи, защо ти на онова комсомолско събрание се изказа против приятеля си. Човекът изведнъж пламна, смути се, почна да се върти, да смотолева, разби го Христо. Без да знае, улучи го. Разбира се, не го приехме. Всякакъв може да е кандидатът, но трябва да е почтен.“

СТИХИЯТА НА ВРЕМЕТО, КОЕТО ПРЕДСТОИ

Ингеборг Братоева

Софийската премиера на книгата на Божидар Манов „Дигиталната стихия. (Киното и новите медии в цифровия 21-и век)“ съвпадна с друго събитие – световната премиера на „Матрицата: революция“, трета част от епоса на Братя Ушовски за битката на човека с дигиталната реалност. Склонна съм да видя в тази случайност нещо повече от съвпадение – очевидно дигиталните технологии настъпват неугържимо в нашия живот и се нуждаем от нови ориентири и нови критерии за стойностите – в реалността и на екрана. Книгата на Божидар Манов е точно такъв ориентир – точен, прецизен, изчерпателен, уравновесен. Това е един аналитичен текст, подчинен на разумния баланс между обективната, научна оценка на процесите и ентусиазма от бурното развитие на технологиите, от фантастичните възможности да се създава движещо се изображение по нов начин. Божидар Манов е ентусиаст на новите хоризонти, които откриват пред екрана дигиталните технологии. Ентусиазмът му обаче е подкрепен със завидна ерудиция – работил е с и е цитирал коректно над петдесет книги по темата, всичките на английски език, издадени през последните шест години от най-престижните академични издателства в света.

Очевидно е желанието на Манов с „Дигиталната стихия“ да догони теоретично реалността, в която шеметното разви-



тие на технологията поставя все повече въпроси за границите между живота и изкуството. Според собствените му думи, тази книга е „опит на автора да се спаси от бягащата сянка на един непрекъснато преследващ го (и дори изпреварващ го) във времето кошмар.“ (с. 9) И в това отношение той наистина дава блестящ пример за съвременна научна проза. Новите медии са разгледани във всичките им аспекти – исторически, технически, онтологически, гносеологически, икономически. Пълнотата на информацията и задълбочеността на анализа отчитат всички аргументи „за“ и представят всички контраргументи „против“ навлизането на дигиталните технологии на екрана. Заедно с това авторът предлага истинска

оригинална „технологична поезика“ на движещия се образ от началото на 21-и век.

Нещо повече, новата книга на Божидар Манов видя бял свят само три години след предишния му труд „Дигитална аудиовизия“, първото съчинение на тази тема, публикувано на български език. Тази съгласеност във времето е колкото изненадваща, толкова и закономерна – плод е на амбиция развитието на дигиталните медии да се следва буквално по петите, теорията да се преосмисля под напора на промените. И на това авторът да преосмисли собствените си възгледи. „Дигиталната стихия“ издига дискусията за технологич-

ните промени и изкуството на нова плоскост – на равнището на философското дирене. Без да подценявам останалите достоинства на книгата, смятам, че това е най-големият принос на Божидар Манов. Той съумява да постави промените от началото на 21-и век в контекста на цялото развитие на цивилизацията и го прави като се обръща към голямата философска традиция – от класическата елинска философия до модерността на Хайдегер. Така читателят бива убеден, че революциите (да си спомним Братя Ушовски!), които настъпват в съвременния живот и в съвременното кино, са само част от един много дълъг процес, че тези промени са чакани, предчувствани, предсказани от векове. Този философски

поглед е може би най-добрият отговор на затаените у всеки от нас страхове от новата свръх технологизирана действителност.

Божидар Манов не се страхува от новото, нито пък се преструва на пророк. Той просто добросъвестно и почтено се опитва да осмисля прцесите „в крачка“ и така дава една много ценна основа на бъдещи проучвания. Един от най-нашумелите американски изследователи на новите медии Лев Манович наскоро съжали, че знацията ни за киното са непълни, защото е нямало автори, които да започнат да осмислят езика

на екрана още през 1895. Е, по отношение на новите медии у нас Божидар Манов го прави сега, и го прави на световно ниво. По своята оригиналност, пълнота и завършеност трудът му е равностоен на всички онези 56 книги, издадени на английски език през последното десетилетие. Познавайки някои от тях, смея да твърдя, че с опита процесите да се осмислят философски Манов дори вдига летвата по-високо. И, за съжаление, остава, като всички нас, затворник на един език, който се чете от по-малко хора, отколкото е население то на който и да било от свър-

менните мегаполиси. Преведеното на английски съдържание и резюмето на текста на английски биха дали на чуждия читател само бегла представа за действителната стойност на книгата. Нека да пожелаем на автора и на издателя му Александър Янакиев (Издателска къща „Титра“) един добър превод на английски за едно ново издание – те го заслужават! Така българският поглед към „дигиталната стихия“ би се превърнал в реален принос в световната дискусия за новите медии. Убедена съм, че големият свят би спечелил от този български глас.

ВСИЧКИ КАЗВАТ: РОНИ

С книгоиздателя Раймонд Вагенщайн разговаря Жанина Драгостинова

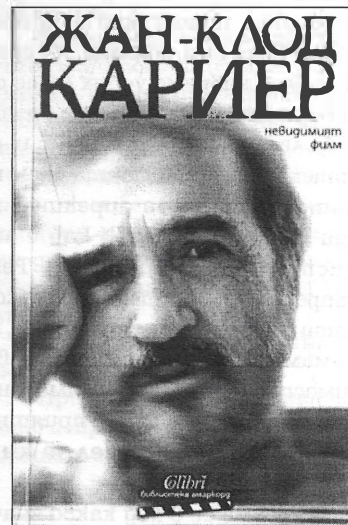
Образование: юридическо. **Младежка мечта:** да стане адвокат. **Първа работа:** в телевизията като автор на предавания, свързани с криминални теми. **Оттук нататък всичко тръгва по непредвиден, но пък бекрайно интересен път.**

– След телевизията, където бях към една година, работих няколко години в списание ЛИК. Там наред с другите културни теми започнах да се занимавам и с кино. По-късно постъпих в списание „Български филми“, където вече времето ми изцяло беше посветено на киното. Завърших във ВИТИЗ специализация по киносценаратургия и някъде около 15 години съм работил като кинокритик и журналист. Имах постоянни рубрики в няколко вестници. Пишех по филмовите списания. Съавтор съм на сценария на игралния филм „Аз, графинята“,



имам и други, но бяха забранени от ръководството на Българска кинематография, така че не се смятат за художествени произведения.

– Как се стигна до „Аз, графинята“ и сътрудничеството с Попзлаев?



– Попзлатев ме беше харесал като пишец човек и ми предложи да напишем заедно сценария.

– Защо не продължи с тази дейност? „Аз, графинята“ беше приет твърде добре, може би и пред сценариста се очертаваше добро бъдеще...

– Предишният ми сценарий и по-късно „Аз, графинята“ се пишеха на ръба на цензурата. Сега проблемът е друг – няма пари за кино и така просто да пишеш, без да имаш мотивация и възможности за реализация, едва ли е нещо привлекателно. Това е една от причините да напусна киното, въпреки че работех като зам-главен редактор и за момента никои не ме гонеше от списанието. Сам напуснах киното като професия, защото бързо ми стана ясно, че в България дълго време няма да има възможност човек да се изхранва от това, още повече такъв като мен, който не желаше повече да има общо с държавната работа. Основях заедно с две редакторки от издателство „Народна култура“ частно издателство, което отначало се наричаше „Медуум“, а по-късно се преименува на „Колibri“. То съществува вече 13 години – твърде добре за българските условия. Трябва да призная, че поех риск, тъй като нямах опит в книгоиздаването и изобщо не знаех какво се прави с пари. Сега съм доволен, че сравнително навреме успях да се освободя от каквито и да е връзки с българската държава и да стигна днес до момента да не ме интересува кой е директор на едн-какво си или пък кой е министър на културата. Тези въпроси ме засягат най-общо, колкото и останалите граждани, но нямам директна връзка на зависимост с държавата. Нямам началници и това е много приятно.

– Нищо не си знаел за книгоиздаването?

– Учехме се в хог какво значи

ганък върху оборота, какво значи ДДС, какво значи бюджет и други такива неща, които не са свързани с художественото творчество. Книгоиздаването е го голяма степен мениджмънт, т.е. това се учи, но в България преди всичко трябва да имаш интуиция, тъй като сериозен маркетинг не е възможен.

– Правеше ли фатални грешки?

– Ако можеш да се върна в началото и да избягна грешките, досега щях да съм милионер в зелено. Да, някои бяха почти фатални. Ако направя хронология на грешките в историята на издателство „Колибри“, мога да издам цяло томче. Например в края на правителството на Виденев ходех по три пъти на ден да обменям оборота във валута. Тогава, ако произведеш една книга примерно за 5000 лв., след като я продадеш, получаваш 3000 лв. Ето историята на една забележителна грешка – по онова време получихме обществена поръчка да издадем книга с твърди корици в два тома, което си беше чиста печалба. Трябваше само да занесем разпечатката в печатницата, да отпечатаме книгата и да си вземем нашата печалба. Но на един гений, който работеше при нас като странър, не му харесала картата на Европа, която трябваше да стои на корицата, и я сменил с друга, според него по-хубава. И така, отпечатахме книгата, занесохме я на поръчителите, които отначало много я харесаха, но по-късно, като се възгледали и видели, че на корицата е сложена старата карта на Европа – със Съветския съюз, Югославия... Цялата ни печалба изчезна, тъй като се наложи отново да печатаме корицата. Имаме и други приноси към световното книгоиздаване. Например веднъж издадохме книга без гръбче – като я сложиш в библиотеката, не се разбира коя е тази книга. Трябваше отделно

да отпечатаваме гръбчета. И върхът бе, когато отпечатахме книга без заглавие. Става дума за книгата на Алмодовар. Нещо се объркало и заглавието не излязло на филма. В „24 часа“ излезе със специално тълкуване защо тази книга няма заглавие. Беше понеделник. Пишеше, че тази книга е можела да се казва така, а можело и иначе, но тя се казва просто „Педро Алмодовар“. Интересно е, че на другия ден в „Сега“ писа за същата книга, която вече бе кръстена „Киното на желанията“ – заглавието, което по-късно отпечатахме.

– Но това са грешки от най-ново време.

– Грешките никога не спират. Изненадват те в гръб, защото винаги се случва нещо ново. Имало е много грешки в подбора на заглавията, пропускане на горещи книги, има и такива, които пък са излизали не навреме, изпуснал си подходящия момент. Отхвърлял съм заглавия с аргумента, че няма да се продават в България, а практиката след това е показвала друго. В ръцете си преди всички съм държал Гришам и Стивън Кинг, които след това станаха касов хит, а аз не го усетих когато трябваше.

– Как понасяш грешките?

– Спокойно. Аз по принцип към всичко се отнасям спокойно. Всеки е грешил. Ние сме хора артисти и въпросът с парите за нас не е първостепенен. Живеем си. Не е задължително винаги да бъдем крайно комерсиални. Книгоиздаването е особена професия, която съдържа комерсиалност и култура. Ако си само комерсиален, е опасно, тъй като интересът към нещо модно трае кратко. Има издатели, които забогатяха от исторически любовни романи, които сега изчезнаха от пазара, защото никой вече не иска да ги чете. Оказва се, че техният клиент, фигуративно казано „медицинската

сестра“, умря или пък вече не може да си го позволява, или пък просто тези книжки ѝ омръзнаха. Залагането на културата и високия вкус понякога също може да се окаже комерсиално в добрия смисъл на думата. Например в продължение на 15 години върху автори като Маркес или Исабел Алиенде беше наложено ембарго заради пиратски издания. След това агенцията, която представява тези автори, обяви конкурс по каталог сред българските издатели. Участниците бяха много, селекцията се сведе до пет, от които избраха „Колибри“. Всичко това говори, че каталогът ни е впечатляващ и навън. Досега сме издали към 300 заглавия. Комерсиалната класация на издателството ни се оглавява от Томас Харис. Първо бях гледал филма „Мълчанието на агнетата“ на фестивала в Берлин и реших, че това е потенциален бестселър, както и стана. По същия начин подходах и към „Дневникът на Бриджид Джоунс“ на Хелън Филдинг, който пък колектите от „Обсидиан“ са сгръжали преди мен и са отхвърлили.

– Киното продължава да присъства в издателската ти дейност.

– Да, отначало издавахме отделни книги като например книгата на Луис Бунюел „До последен гръх“. Когато излезе в „Народна култура“, ѝ бях рецензент и автор на предговора, а при нас книгата бе отпечатана в нецензуриран вид, тъй като при първото издание имаше пасажи, които бяха махнати. Поредицата „Амаркорд“ е уникална поредица в българското книгоиздаване. Предложи ми я Владимир Трифонов и ако трябва да си служим с филмови понятия, той е сценаристът, а пък аз – продуцент и режисьор. Той прави подробна филмография на режисьорите. В повечето случаи излизането на книга от поредицата е мултикултурно събитие. Или има рет-

роспектива на съответния творец, както беше при Вендерс и Фасбиндер, или пък премиерата съвпада с показването на новия му филм в България, както беше при Скорсезе и Педро Алмодовар. Очакваме при излизането на книгата на Кончаловски да пристигне и режисьорът.

– Как се приемат тези книги?

– Според мен има завръщане към културния живот. Очакваме библиотеката да се окаже елитарна и не разчитаме на големи продажби, но излезе, че върви доста добре – на нивото на автор на американски трилър. Това мен ме изненада. Две от книгите ги допечатвахме.

– Запълва се ниша в културния живот?

– Разбира се. И никоой друг не го прави, пък и не може да го прави. Излиза нещо, което е без конкуренция. Хубаво е, когато се усещаш монополист. А ние сме монополисти и при литературата от френски, испански, италиански. Няма друг засега.

– Литература „анти фаст фууд“?

– Може и така да се каже. Аз съм член на едно италианско жури, което оценява различни проекти точно „анти фаст фууд“ – производители на зехтин по старинна рецепта или пък на вино. Имам и международна награда „Гурман“ за книга за българска национална кухня, издадена само на английски и френски.

– Значи книгите, които издаваш, са екологични продукти?

– Да. „Колибри“ вече е институция. Както казва старата поговорка – в първите години работиш за името си, после то работи за теб. Имам един познат от Съвета на Европа, който ми каза, че когато се събират на различни книгоиздателски сбирки и се заговори за книги в България, всички казват Раймонд Вагенщайн. А когато влизах в све-

та на книжната индустрия, не познавах абсолютно никого.

– Светът на кино и кинофестивалите липсва ли ти?

– Не. Замених го с този на панаири на книги. Нищо не се е променило. Може би светът на панаири на книги е малко по-демократичен от онзи на кинофестивалите, въпреки че пак нещата стават някъде отвъд, някъде неясно къде. Както на кинофестивал, някои получават покани за даден коктейл, на който е Дъстин Хофман, други не получават и всички го въпрос на връзки. Така и както си стоиш на панаир, можеш да прочетеш във вестника, че „Бертелсман“ купил „Рангъм хаус“ за 2 милиарда и половина долара. Иначе продължавам да сънувам колективни сънища, в които се събират големи групи хора и заедно тръгват на някъде.

– И все пак явно изпитваш носталгия по времето на кинофестивалите, защото започна да го описваш в текстовете в „Капител“.

– Засега тази рубрика спира. Може би някога ще напиша книга. Хубавото на това да си издател е, че можеш да издадеш всичко, което напишеш.

– В западните компании има строго правило – ако се изкачваш по стълбищата нагоре, освобождаваш ли писателски пост, трябва да си подготвил човек за него. При теб така ли е?

– Точно така е. Започнал съм книгоиздателската дейност като хамалин. В тази професия 90 процента се състоят в пренасяне на книги от едно място на друго. И аз бях станал като Арнолд Шварценегер от носене на книги. Сега в момента плащам 20 заплати и вече други хора носят книгите, а аз все повече заприлчвам на Угу Алън.

– А за твоя пост имаш ли подготвен човек?

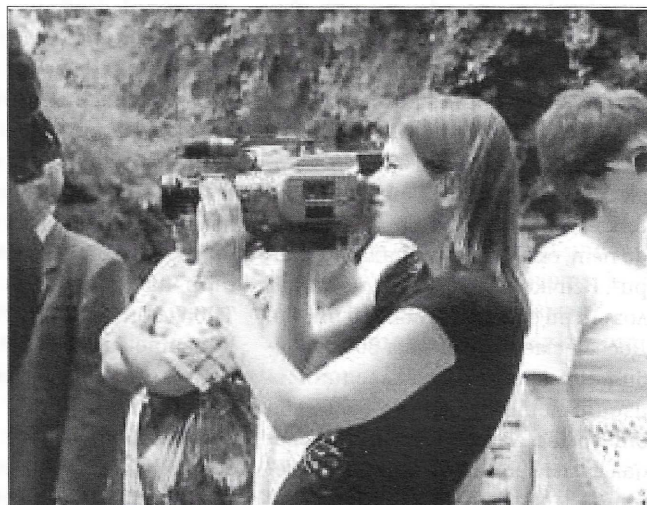
– При нас това е трудно, защото и тримата собственици на фирмата са гении.

„ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО Е ПЕРФЕКТНА ФОРМА

Не си спомням кой ми даде преди две години касета с документалния филм „Придворни дами“ на младата българка Милена Будинова, която живее и работи в Холандия. Тогава бяха и времената около изборната победа на НДСВ на парламентарните избори, а и основните ѝ герои във филма са Милена Милотинова и Юлиана Дончева – активистки на Движението и по-късно депутатки от мнозинството. Но не са само те, а и няколко възрастни госпожи, които изпитват особено уважение към царското семейство. Заснети в атмосферата на всекидневните си домашни задължения, те коментират положението в страната, споделят съдбата на порасналите си вече деца, които отдавна не живеят в България. В думите им прозираха и печал, и надежда за бъдещето. Това накратко е сюжетът на филма, но той ми направи силно впечатление не само с автентичността на разказа за ситуацията в България, но и с умението на авторката да разкрива характери с лекота, без да натрапва себе си и зад уж обикновените неща да гради пластове и планове, които дават атмосферата на добрата документалистика.

Това лято се запознах с Милена Будинова и успях да гледам и другите ѝ филми – винаги свързани с България: „Някъде накрая на Европа...“ (1999 – дебют) – за тъжното всекидневие на децата от гома за изоставени деца с увреждания в Луковит; „Български експортен про-

*С младата режисьорка Милена Будинова
разговаря Зелма Алмалех*



дукт“ (2000) – за съдбата на българските момичета, които са жертви на трафик в Холандия и са принудени да проституират или с груз незаконен труд да изкарват прехраната; „Патриотът“ (2002 г.) – за българските имигранти в Холандия и за техните семейства в България. Той е като продължение на „Придворни дами“ (2001), защото възрастните жени и техните деца продължават темата за трудностите в България и лутанията в търсене на реализация в чужбина. Филмът „Патриотът“ беше показан на тазгодишния телевизионен филмов фестивал „Златната ракла“ в Пловдив.

За филмите и за избора на Милена да се занимава с документално кино е и нашият разговор.

– Милена, как стигна до режисурата? Какво си завършила?

– Чрез изкуствата стигнах до режисурата. Започнах в театъра, от малка мечтаех да стана сценограф и да правя някакви фантастични неща. Обаче, когато започнах да уча в Академията – завършила съм Академията във Вютрехт в Холандия, разбрах, че това не ми е достатъчно. Искях да разкажа толкова много за персонажите, за историята, за времето, в което живеят – и се оказа, че не ми стигат само цветовете и формите. Искях да го говоря, едва ли не и да го пиша.

– Хората в реалния им живот, това ли е?

– В един момент започнах да пиша историята, която след това се превърна във филм. Не можах да пиша пиеси. Оказа се, че за писане е нужно особено знание на езика.

– А как отиде в обществената телевизия?

– В деня, в който завърших, ме взеха веднага като млад художник. И в срок от 2-3 месеца започнах да режисирам. Така се случи,

НОВИ ИМЕНА

ЗА ИЗРАЗЯВАНЕ НА ИДЕИ“

че почти не съм практикувала сценография като художник в телевизията. Веднага като режисьор.

– Как точно се нарича тази телевизия?

– Започнах в Първи канал на Националната обществена Холандска телевизия, тя е в Хюверсон – градче, в което е ситуирано всичко: и радиото, и телевизията. Има и втора, която е за новини и спорт, и трета – за културни предавания. Започнах от 1995 г. и оттогава режисирам предавания, а от 1997 г. започнах да правя 30-минутни филми като репортажи и с авторски елементи по теми, които аз си избирам и които са интересни за Холандия – главно свързани със съдбата на конкретен човек. Например за един много известен холандски художник, който живее и работи в Париж – Кобро, за Ангре Руел – цигулар, който по-късно направи и собствен оркестър, дирижира и обикаля света с него. В един момент през 1999 г. реших, че трябва да имам по-голям избор на темите.

– И избира темите за България?

– Напуснах телевизията, защото изцяло бях зависима от това, какви теми ме ще одобрят. На няколко пъти опитах да „пробувам“ някаква българска тема, но не вървеше. И разбрах, че трябва някак си сама да се справям. Заминах за България, това беше зимата на 1999 г. И реших да стана режисьор документалист на свободна практика. Започнах да снимам първия самостоятелен филм „Някъде накрая на Европа“ – за гома за сирачета в Луковит. Трябваше да го снимам сама, защото нямаш пари да си наема екип. И така се случи през годините, че това стана мой начин на работа.

– На какво снимаш?

– На дигитална видеокамера,

защото е малка и лесна за носене, но същевременно и много мобилна и не ми „пречи“ на мен и на човека, с когото говоря, да осъществим пълен контакт. Атмосферата е много интимна и сме само ние, нищо не ни отвлича.

– Доколкото си спомням, ти си излязла на осем години от България. Защо продължаваш да се интересуваш от България и всичко, което се случва тук? Би могла, както много други, просто да си кажеш: „Родила съм се там, в Холандия съм израснала, какво ме интересува България?“ А ти тук не всичко е много за показ...

– Мисля, че е много странно това. Не познавам нито един българин в чужбина, на когото да не му е мъчно за България. И това е истина. Когато поживееш по-дълго и се устройваш, повлича те животът, но винаги остава една много силна привързаност към България. Някаква връзка.

– Как си го обясняваш?

– Мисля, че на нас, българите, просто си ни е вродено това, защото като гледам холандците, те нямат такова отношение към собствената си родина. Може да е образование, възпитание, но и нещо още, още... Нещо, което не се учи – не е само заради Ботев или прекрасната природа. Като видя кадри, които ми напомнят планините на България, просто нещо ме хваща за гърлото.

– И съпругът ти е българин. И живее в Америка. Защо ти не отиде в Лос Анджелис, а той гоиде в Холандия?

– За да сме по-близо до България. И затова избрахме да сме в Амстердам.

– Как следиш събитията в България?

– Трудно. Най-вече чувам от

близките ми. В Холандия твърде малко се знае и говори за България. И най-важното е как живеят, как се чувстват моите близки. Не ме интересува какво пишат вестниците, а и аз въобще не вярвам на българските вестници. Половината в печатните медии са пълни измислици и затова не чета по Интернет български вестници. Най-важното е как живеят тук близките ми – и роднините и приятелите ми. Има две коренно противоположни групи – например баба ми, знаете какви са пенсиите и как с тях може да се живее при тези цени. Но същевременно виждам как моите приятели започват да работят в чуждестранни фирми и получават много по-добри заплати. Наблюдавам едно разкъсване на българското общество, забелязвам всеки път, когато се връщам в София, че атмосферата става все по-остра, по-тежка. Както сестра ми веднъж ми каза – тя се върна и живее тук с мъжа си: „Не може да си богат в бедна държава!“ (за старите хора е направо нетърпимо).

– Връщаш ли се понякога към героите си?

– Да. Сега подготвям един филм за това какво се е случило с тези дечица и с техните мечти. На 18 години те напускат гома – го старчески домове... Защото са болни, слаби и сами.

– Имаш продуцент или сама си продуцираш филмите?

– Първите три филма... си продуцирах сама и ги продадох на телевизията. За „Патриот“ открих продуцента Франк Фаменего – голямо име в телевизията, който ме подкрепи. Подкрепи ме също и Трети канал на Холандската обществена телевизия, който ко- финансира проекта.

– Към проекта явно са проявили интерес в Холан-

гия, а не в България?

– В Холандия ми повярваха, а тук не. Четири теми, макар и доста болезнени за България, заинтересоваха чужденците. От Холандската телевизия дори казаха: „Ние ви подаряваме този филм – излъчете го в името и на Европейското сътрудничество, а БНТ не пожела – нямало време.

– **Какво е за тебе документалистиката? Тя дава, но и взема...**

– Засега това е единственият начин да изразя това, което е в мен. Документалното кино е най-перфектната форма за изразяване на идеи, на мечти, на желания и за настоящето, и за бъдещето.

– **Разсъждаваш като психолог?**

– Да абсолютно. Но това ми е в характера, обичам да слушам хората, техните истории.

– **Имаш ли идеал в киното?**

– Робърт Олмман – той остава зрителя да изгражда в съзнанието си собствен филм. Вървиш по няколко линии и е много по-интересно.

– **А в изобразителното изкуство, нали си и художник?**

– Марк Рот, американски експресионист – огромни платна само цвят. Но има особено натрупване на слоеве. Това ми напомня по някакъв начин киното.

– **Показвала ли си свой филм на други фестивали освен в Пловдив?**

– На холандски фестивал – в Литрахт, но както знаеш, големите фестивали изискват филмът да е само на филмова лента. Сега за мен като че ли най-важен е този директен контакт с хората, те гледат мен, а не примерно оператора, такъв е инстинктът на човека, когото снимат – той гледа в камерата. Тази среща, този контакт с хората е като реализирана мечта, която всеки път е нова и нова, преоткриване на света. Може би ще го иде време да мисля и за фестивалите. Сега просто много, много искам българската публика да види филмите ми.

ГЛАСОВЕ ОТ САЛА

ВИЗИТКИ

Владимир Ангелов

През изтеклата година се ста праехме с нашата рубрика да ви бъдем полезни без да сме скучни и ако поне малко сме успявали, то заслугата е по-скоро ваша, тъй като участието на повече колеги в рубриката и добрите отзиви за нея ни стимулираха да я поддържаме жива. А също и търпението, с което редакция „Кино“ всеки път изчакваше до последния момент нашите импровизирани откровения.

Сред привидния хаос обаче успяхме да говорим и дискутираме теми, засягащи както нашата професионална съдба, така и гражданската ни позиция: съвременния киноезик, проблемите около Закона за киното или тези в БНТ, инициативи на наши колеги от Европа и останалия свят, войната в Ирак и др. Сега се вижда, че някои от прогнозите ни – например за войната – се потвърдиха, което показва, че обективът ни е бил на фокус. Днес обаче ще го насочим към тема, която е може би най-важната в нашата професия – за тематичните ни и естетически блянове, за възгледите и принципите, които отстояваме в нашата работа. С други думи, ще говорим за нашите съществени или все още не творчески стремежи, за изстрадания ни опит. Темата е доста по-обширна, отколкото изглежда на пръв поглед. Месомелачката, наречена „преход“, засмуква няколко поколения режисьори – и „стари“, и „млади“ и остави бели полета в техните биографии. Тъжно е, когато по фестивали прелистваме каталозите с филмографии на наши колеги от Западна Европа, Великобритания, Скандинавските страни, САЩ, а също така от Русия, бившия Източен блок – Полша, Чехия, Унгария, дори от балканските страни около нас. Повечето от тях за последното десетилетие имат записани в биографиите си средно по два игрални филма годишно. Ето защо за мен приказките на някои „експерти“ днес за „негледаемостта“ или „не

умеещото да разказва“ българско кино са точно толкова измислени, колкото бяха и онези от преди 13 години, довели до неговото съсипване и унищожаване. Кой може да бъде „гледаем“, след като е отрязан шансът му да се показва? И кой може да разказва, ако непрестанно му запушват устата с икономическа цензура? Тази съпоставка за мен не омаловажава, а напротив, вдига цената на нашите филми, на успехите или дори на неудачите. Продукцията от последните две-три години на игралното ни и на документалното ни кино доказва, че въпреки мизерните условия то е живо и се развива, намирайки все по-загълбочен контакт с действителността.

Това има своята цена и тя се състои във факта, че с малки изключения почти всички най-силни изяви бяха осъществени от поколението режисьори между 45 и 50 години. Подобно на онова военно поколение европейски режисьори от 50-те години на XX век, навлязло късно в киното, така и ние трябва да извлечем от тази ситуация поука – след като бяхме лишени от професионална реализация, то поне събрахме теми и опит за два живота.

Ей го например Иван Младенов с тъжните си очи, като че ли пагнал от небето. Питам го: „Къде беше през тия години?“ – „Скитах – отговаря ми той. – Скитах по света...“

И изведнъж се появява с два зашеметяващи документални филма, за да ни напомни, че киното никога не се е делило и няма да се дели на „млади“ и на „стари“, а на кадърни и безкадърни, на личности и безличия. Защото режисурата не е изкуство на мускулите, а на характера и ума. На таланта, но и на опита, на културата. И само Господ определя кой се ражда артист, кой спортист и кой – апаратчик. Ами дебютът на Коцето Бонев „Подгряване на вчерашния обег“? Странно, но въпреки наградите, които получи,

НА „МЕДУЗА“

не чувам в оценките някой да каже ясно защо това е един смел и актуален дебют? Дебют, който без илюзии ни казва, че апаратчиците от всички епохи водят срещу нас своята подла война, както и срещу всеки търсач на истината, тъй като винаги обслужват чужди интереси.

С две думи, визитките – това са нашите филми: някои от тях са подписани с кръв, какъвто е филмът на Иван Младенов „Вятърът на оголената луна“. Без никаква патетизъм искам да кажа, че това са лични, изстрадани филми. Подобно на неговия герой, на когото нищо друго не остава, освен да заколи животните си, към които е бащински привързан, така и ние захлахме много надежди, проекти и мечти. Останалите живи, изстрадани, носим все още в себе си. Но слава богу, светът се развива и новите технологии гнес развързват ръцете и на „млади“, и на „стари“. Моят приятел Оскар Кристанов ми каза: „Нали се борим всеки да си е башка луг!“

Поканил съм да се разпишат този път режисьори, които нямат нужда от представяне. Отправям и персонална покана към нашите по-млади колеги Стефан Командарев и Светльо Драганов, които в момента не са в България. (В следващия брой ще прочетем визитките на Станимир Трифонов и Димитър Петков, както и на всички, които имат желание да се включат в тази размяна на визитки).

Честитя на всички колеги идващата Коледа и каня участниците в рубриката заедно с цялата редакция на сп. „Кино“ на чаша вино в клуба на СБФД при Меду. А деня и часа ще ви съобща по имейлите.

Иван Младенов е режисьор – автор на филми, между които: „Селска война“, „Селото, в което не се случи нищо“. Гледайки филмите му, откривам сродна душа – сходство с определен стил в киното, към който се стремя и аз.

Ще се опитам да го формулирам така: мироглед, изразен чрез силно чувство и стремеж към автентичност. Има нежност и любов в отношението му към героите и подтекст за историчност (съзбобност). Иван притежава прозрението зад привидния делничен облик на нещата да открие и ни покаже атомите на истинските грами.

– **Ванка, „Вятърът на оголената луна“ е един много личен филм и едновременно го болка свързан с историческата съдба на народа ни. Откъде тръгваш към своите филми, кое те води? Имаш ли изстрадана тема?**

– През 1981 г. снимах в село Лопушна музиканта Линко Матов от легендарната Лопушанска духова музика, участвала в Септемврийското въстание през 1923. Сигналят за въстанието дал с флигорната си Линко Матов. В архива си открих филмови кадри, в които Линко трогателно се опитва да изсвири с историческата флигорна отново сигнала: „Смело, другари, в борбата“, но вече остарял, не му стигат силите да надуе флигорната и бунтовният сигнал прозвучава загавено и безславно при всички опити. В тези кадри Линко наивно обяснява несполуката си с това, че няма зъби и въздух да свирне и още по наивно и трогателно граматизира участието си с флигорната в боевете за Фердинанд, Лом и Берковица.

Тези кадри бяха изрязани от филма от тогавашните художествени съвети като идейно неизгържани – не може един революционер да се показва на екрана беззъб и безсилен. Изрязани бяха и филмовите кадри, в които Линко Матов изрежда имената на всички бойни маршове, които е свирил, но като умре, иска да му свирят само „Еделвайс“ – не може и това да се показва на екрана. Също отпаднаха от филма и кадрите, в които Линко Матов отива да свири сигнала за революция-

та, а не знае какво е революция.

От тези изрязани филмови кадри дойде идеята за филма „Вятърът на оголената луна“.

Тези кинокадри – само заради това, че са изрязани от филма тогава – разкриват проблема на всяка нова власт: да измисли една нова реалност и с тази измислена реалност да подмени действителността. Същото е било и през 1923 г., ситуация, в която илюзиите се сблъскват с истината, но особено в ситуацията е, че героите не носи костюма на Арлекино.

В такава ситуация действа и героите от новия ми филм „Пътят на слънчевата сянка“ – за един абсурден съдебен процес срещу невинен човек в София през юни 1989 г. Подсъдимият на процеса е идеалист, посветил живота си на Партията и унищожен буквално от Партията. В последната си дума пред съда героите срабява своя живот в служба на Партията с живота на героинята от разказа на Мопасан „Огърлицата“.

В „Огърлицата“ Мопасан описва жена, взела назаем от приятелката си гуамантена огърлица, за да се покаже на бал, но изгубила огърлицата. Тайно ѝ купила нова огърлица и я върнала. После цял живот работила да изплати дълговете, с които купила гуамантената огърлица. Накрая развълнувана и горда издала тайната на приятелката си, а тя ѝ казала: „Огърлицата беше фалшива, струва колкото една праскова.“

От тези думи на героя в съда дойде идеята за новия филм: „Пътят на слънчевата сянка“. Сравнението на живота си, което прави в съда героите – той е един от масово тиражираните „положителни герои“ – разкрива целия фалшив блясък на системата.

Милена Андонова е режисьор и сценарист на проекта „Маймуните през зимата“, който ще бъде неин дебютен филм. Темата на този проект съвсем не е нова и случайна за нея. Още с документалния си филм „И рече ослицата на Ваалам“ Милена се хвърли в темата за покаянието, разказвайки ни историята на едно убийство.

– **Милена, защо избра именно тази история, бих я ока-**

чествил като доста труден за дебют материал със сложни и противоречиви женски характери. До колко е лична тя за теб? И дали ти дава възможност да изразиш естетическите си предпочитания в киното?

– Преди време обществеността в България беше потресена от едно убийство – майка уби тригодишното си дете. В процеса на изясняване кога, какво и как е станало всички се нахвърлиха един срещу друг и диапазонът на обвиненията варираше от престъпни групировки, които искат да дестабилизират държавата, до премиер министъра, който нехае за положението на децата. Постепенно, докато истерията се уталожваше и докато една по една улуките довеждаха до майката, започна да се изяснява и същинската причина за престъплението, мотивът на тази жена: неистовото ѝ желание да бъде обичана! Страшна, ужасяваща, луда! Да, но тя иска да бъде ОБИЧАНА! Също като мен. Също като всеки човек. Едно завладяващо, унищожаващо, едно вечно състояние на душата. Особено на женската душа.

Убеждението, че черната хроника има общо с нас, така наречените *нормални хора*, само до толкова, доколкото четем вестника, а иначе е в паралелно, друго и незасягащо ни измерение, е една от нашите постоянно опровергаващи се илюзии. Защото ако погледна убийцата в очите, там мога да видя както смразяващата отдалеченост на тази жена от моя *нормален* човешки живот, така и още по-смразяващата и някак отрезвяваща близост до всичко, което съм аз. Отрезвяваща, защото я разбирам, и смразяваща, защото животите ни си приличат, допират се и дори си влияят един на друг. Нейният – с болезнената си неистовост, моят с тържествуващата си нормалност.

Киното – картината в движение, е универсален език. Образът е много повече от образ. Той е нужен на всеки един народ, защото дава възможност да разказваме нашите истории, да изправяме срещу себе си нашето огледало и със средствата на днешния ден да се вгледаме в самите нас. Вяр-

вам, че всички ние имаме нужда да участваме в този процес. Вярвам, че ролята на едно произведение на изкуството е да ни помогне да разберем както самите себе си, така и света около нас.

Изралният дебют на Костадин Бонев „Подгряване на вчерашния обед“ тръгна по екраните в края на миналата година. И при Коцето стремежът към автентичност се съчетава с чувство за историческата ни съдба. А опитът му от документалното кино му помага да оставя винаги верен на факта.

– Коцето, ти сподели, че не можеш да говориш сам за филма си, защото смяташ, че за нашите филми трябва да говорят други. В такъв случай твоята визитка тук може би ще бъде това, което те пренася в момента?

– Тия дни срещнах моя позната и покрай гружите неща (как си, отдавна не съм те виждал, прав ли е нещо ново) тя ми каза: „Това, което се случи с българското кино през последните години, е по-лошо от Културната революция в Китай“. Не знам как е било в Китай през 60-те години, виждал съм го само по филмите. Но аз кой знае защо свързах казаното с една друга среща. Същия ден Александър Янакиев ми показва каталога на току-що завършилия фестивал на гръцкото кино в Солун. В този каталог бяха представени над 40 филма, заснети на 35 мм в рамките на една година.

Представям си киселите физиономии на част от колегите, които вече си казват: „Българското кино в момента прави по един-два филма годишно, обикновено лоши. Какъв е смисълът да се произведат 40 също толкова лоши филми!“ и в добавка – стария виц за курвите и леглата.

Аз обаче не съм съвсем сигурен, че това е така. Високомерният, неприкрит негативизъм, с който се коментират филмите от 1990 г. насам, гарниран с обвинения в херметичност, в прогонване на публиката от салоните, е последното нещо, с което мога да се съглася. Този негативизъм никому не е нужен и аз мисля, че просто не бива да му обръщаме внимание. Убеден съм, че нашето кино трябва да мине през този период – вярно, за някои 12-годишната ка-

рантина се окажа убийствена. Но съгласете се, че няма нищо по-бавно и скучно от оплаквач се кинаджия.

И все пак – ако се върна към началото – беше ли реформата в българското кино акция, подобна на Културната революция в Китай и по-важния въпрос – правим ли нещо, за да приближим времето, когато подобно на гръцките си колеги ще произвеждаме по 40 филма годишно? И още – само външни ли са причините кризата в българското кино да се превърне в циклична? Само другите ли са виновни? Или причините са и в нас?

Артистът е склонен към самобичуване, неговата чувствителност го кара да търси причините за възможните неудачи вътре в себе си. Това го прави уязвим за външна агресия. Тя просто се превръща в потвърждение на неговите съмнения. Защото истинският артист е същество без кожа, с оголени нерви, които подобно антени възприемат външния свят. Истинският артист търси причините в себе си, после се олежда навън. А тези, които са склонни да видят само външната причина? Да видят недостатъците на другия, без да се замислят за своите собствени? Аз лично се съмнявам в техния артистизъм, колкото и на показ да е изваден той.

Големият български художник Илия Бешков е казал: „За да нарушаваш един човек, колкото ужасен и уродлив да е той, първо трябва да го възлюбим!“ И ако за хората, правещи кино, това е очевидна истина, така ли е за останалите – за т.нар. филмова администрация – хората, от които зависят правилата и тяхното спазване? Кого трябва да „възлюбят“ те, ако използваме изрече на Бешков?

Винаги съм си представял киното като огромна прерия – безкрайно, единно, непарцелирано ловно поле, в което няма табелки, указващи кой къде да ловува. Правилата са прости и еднакви за всички. В това безкрайно ловно поле няма значение външните белези на ловеца – неговата възраст, дали е плешив, или има сини очи. Важно е неговото умение да ловува. И да не гледа на уловеното като на своя собственост. Защото то не е негово.

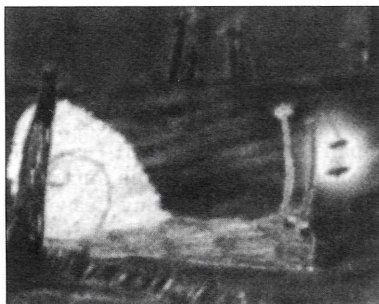
СВЕТОВЕН ЕКРАН

ЛАЙПЦИГ 2003 - БОЖЕСТВОТО С ДВЕ ЛИЦА - раздвоени впечатления от един фестивал

Боряна Матеева

46-ят Международен фестивал на документалния и анимационен филм в Лайпциг (14-19 октомври 2003) за поредна година събра елита на документалното и анимационно кино. Възможностите за информация, анализи и напипване на очертаващи се (евентуално) нови тенденции в световния пейзаж на неигралното кино бяха впечатляващи. Зрителят трябваше да се ориентира във внушителна панорама от общо 362 филма (от тях 185 документални и 177 анимационни; в конкурса се състезаваха 16 документални и 46 анимационни заглавия).

Не знаей доколко новите посоки напред бяха отчетливо съзрели, но имаше какво да се научи, обръщайки се назад (не с гняв, а с любопитство) към отминалия тоталитарен XX век. Силен и оправдан интерес събуди съпътстващата ретроспектива „Поглед/Поглед назад“, уникално по рода си събитие, представящо малко познати или съвсем непознати документални ленти, паралелно разкриващи драматичната история на „руско-съветското кино“ и немското документално кино от края на 20-те години до падането на Берлинската стена. Скрытите или явни механизми на идеологическата манипулация в киното, правени от различни, но сходни по тоталитарната си природа социални системи, бяха експонирани и можеха да бъдат проследени в развитието си за първи път от широка, макар и специализирана публика. Тези механизми дори бяха научно анализирани и осмислени в рамките на едnodневна научна конференция, организирана от големия немски историк Ханс-Йоахим Шлегел, който всъщност стои като мощен двигател



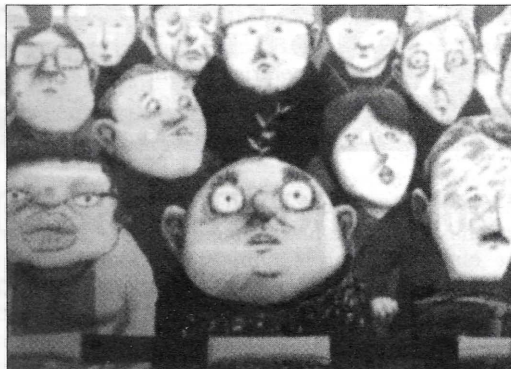
„Неделя Вечер“,
режисьор Калина Вутова

и в основата на цялата ретроспектива. Колеги-изследователи от Красногорския филмов архив, както и специалисти от Бундесархива представиха впечатляващи доклади и направиха научни съобщения за неизвестни автори и неизследвани жанрове. Оказа се, че още има неразорани полета в историята на документалното кино – така нареченият „експедиционен филм“ в съветското кино от края на 20-те и началото на 30-те е бил много креативен. Авторите са имали все още относителна свобода далече от Центъра, сталинската цензура не ги е застигала и те са могли да правят изключително интересни от днешна гледна точка наблюдения върху бита, нравите и архитектурата на далечни страни, проектирайки върху екзотиката свои разсъждения и размишления. Безкрайно любопитни с автентизма на изчезнали вече светове и хора ми се видяха „Големият Токио“ (1932, реж. Владимир Шнайдеров), „Героите на Арктика – „Челюскин“ (СССР, 1934–5, реж. Яков Поселски), „Шанхайски документ“ (СССР, 1928, реж. Яков Влюх). В тези филми е запечатан изчезнал завинаги материален свят, но е

консервиран и бойният дух на правещите кино: гордостта от усвояване на големите простори и от възможността да се разпространява всемирната революция. Тези филми са задоволявали вечния интерес на погротстващите към приключения и предизвикателства, материализирали са детските мечти за пътешествия, екзотика и героизъм на публиката. Младите автори на тези филми са се доказвали в екстремни ситуации и тяхната изобретателност и освободеност впечатляват и днес. Но ретроспективата показва и глупавата роля на тези филми: от една страна, да запознаят зрителя с далечни страни и народи, от друга – да се опитат да въздействат на тези народи с някакъв тип революционно мисленост. В изобразително отношение те са образец за фотографичност и застават на противоположния полюс на експерименталната Вертова концепция за „кинооко“ – кадрите са дълги, движенията плавно, камерата оглежда света спокойно, няма деконструктивистки монтажни ексцеси, има дикторски текст, коментиращ ставащото често в хумористичен план. Освен „експедиционните филми“, можеха да се видят още редица редки киномански съкровища като „Механика на главния мозък“ на Всеволод Пудовкин от 1926, радикалните експерименти с киноезика на Дзига Вертов в различни (непознати) издания на „Кинооко“ и „Киноправда“, разтърсващия с демагогията и „благодарушето“ си битов репортаж за първия лагер от това, което по-късно бива наречено Архипелаг-Гулаг – „Соловки – Соловетските лагери с особено назначение“ на А. Черкасов (1927-1928). И

още много безценни свидетелства за едно време, което сме смятали за изконсумирано като информация: „Битката за нашата съветска Украйна“ (1943) на Довженко, където още е било възможно да се показват смъртта, страданията и разрушенията (любопитно е да се знае, че американците например не са допусkali показване на демобилизиращи кадри от войната) преди да се наложи „героизацията“ и официозната военна патетика като в „Берлин 1945“ на Юлий Райзман. Панорамата продължаваше през „Обикновен фашизъм“ на Михаил Ром (1965) та до „Лесно ли е да бъдеш млад“ на Юрис Подниекс (1986). Тук споменавам само руско-съветската продукция, защото и при най-добро желание и киномански напън човек не може да огрее навсякъде.

Един от най-интересните аспекти на Лайпциг и неговата уникална специфика е стремежът към партньорство и на двата основни вида кино – документалния и анимационния. Това се вижда от равностойното им представяне или, ако вземем шеговито терминологията на един наш теоретик и учител, фестивалът може да бъде определен като „божеството с две лица“. Безкрайно трудно е да се взираш и в двете лица и да направиш равностойно жертвоприношение пред двата. Това е и физически невъзможно – организаторите бяха предопределили избора, защото прожекциите често съвпадаха. Но освен този външен белег на равнопоставеност има и нещо по-същностно. В Лайпциг има една уникална съпътстваща програма „Анимадок“, в която двата вида си взаимодестват конструктивно и оригинално в рамките на едно произведение. Например филмът „Това наранява ли те?“ (реж. Агнieszka Юрек, Германия) – експериментално интервю с „гърба“ на Дейвид Линч, правено на няколко места едновременно и започващо едва когато въпросите свършат; или „Танцът на моя текст“ (реж. Сесилия Актис, Мария Хултершам, Швеция, 2003) – куклен „документално-анимационен“ филм за музикантката Родан Текле, която със средствата на куклената анимация „разказва“ къде

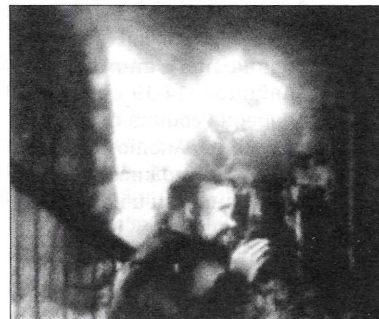


„Атама Яма“,
режисьор Коджи Ямамура
(Япония)

намира вдъхновение за текстовете на своите песни, обяснявайки пристрастието си към думи и ритми; или „Сигне и...“ (реж. Дзинтра Гека, Латвия, 2003) – за скандалната режисьорка на анимационни филми от Латвия Сигне Бауман, която живее и работи в Ню Йорк. Филмът обсъжда творческия потенциал, секса, моралността и зависимостта на един артист от начина му на живот.

Мисля, че без да съм особено пристрастна, мога да кажа, че лицето на анимацията на Лайпциг 2003 беше по-живо и по-усмихнато от традиционно сериозното документално лице. Не само защото имаше рубрики като „Анимация за деца“, „Нова руска анимация“, „Нова немска анимация“, „Първо избликване“ (First Flush) – панорама на дебютанти, ретроспективи на патриарха на съветската анимация Фьодор Хитрук и на Вагим Курчевски (майстор на кукления филм), панорама „Союзмултифилм“ – „Приказки и реалност“, в която се представиха документални портрети на Хитрук и Курчевски, ретроспективата „Братя по трук“ – копродукции на ДЕФА и Союзмултифилм, както и специален ден за детска анимация AniDay, в който се показват много филми. За тях може да се говори на всички нива и дори да се опита направата им!

Ако бегло споменавам конкурса за анимация, то е, защото е безполезно да се пишат думи за движещи се изображения, особено когато са създадени със замаха на аниматор, който има властта сам да създава времето и пространството и да задава темпото на движенията. „Златният гълъб“ за анимационен филм (с пликче от



„Човек от луната“,
режисьор Оксана Черкасова
(Русия)

3000 евро в човката) съвсем заслужено кацна на рамото на руската режисьорка Оксана Черкасова, отличена за филма ѝ „Човек от Луната“ – вдъхновен от записките и автентичните рисунки на руския изследовател Н. Н. Муклухо-Маклай, правени при неговите експедиции в екзотични и неизследвани земи. Неоспоримият артистизъм и художнически замах, впрегнати за сложното проникване в дълбочините на един драматичен живот и едно велико дело, както и виртуозното комбиниране на всички възможности на рисуваната анимация – живопис, проста „примитивна“ рисунка, оживяване на схеми, чертежи, бяха оценени по достойнство. С това журито насърчи линията на авторската анимация. „Сребърният гълъб“ с 2000 евро получи лауреатът на Голямата награда от Анеси Коджи Ямамура за филма си „Атама Яма“ (Япония) – осъвременена японска народна приказка „ракуго“ за един толкова стиснат човек, който гълта дори костилките на вишните и поради това на главата му пораства истинска вишна. Тя става атракция за хората, те започват да издевателстват на темето на героя, правят пикници, пушат, пият, пикат и в един момент той се разя-

рвяа истински и като гозвила из-тръгва из корен вишневоото гър-во („нежнорозовите вишневи цве-тове“ – традиционния японски символ на красотата на природата). След това трябва да умре. Рисувана анимация от най-висо-ко качество със запомнящ се ти-паж, по-скоро космополитен, не напранчиво „японски“, с оригинал-ност на визията и точен баланс на модерно и традиционно мисле-не, впрегнати за оглеждане на една тревожна тема. Друг запо-нящ се филм, отличен в Анеси със специалната награда, а тук полу-чил само диплом, беше пластили-нената 22-минутна трагикоме-дия „Харви Кръмпет“ на австра-лийския режисьор Адам Бенджа-мин Елът, която разказва с тън-ък черен хумор житейска исто-рия на един симпатичен полски емигрант-полуцигюм, неизменно до смъртта си преследван от ло-шия си късмет, но успял все пак да надмогне отчаянието и само-

тата чрез знанието...

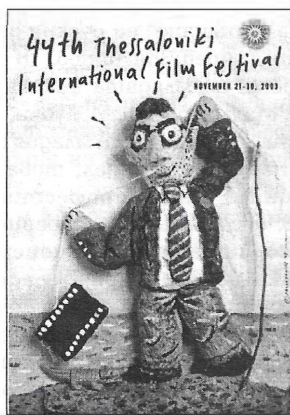
Българското участие в Лайпциг тази година беше „малко, но от класа“. Владимир Игнатов-ски достойно представяше гилди-ята на кинокритиците като член на журито за документални фил-ми. Агела Пеева при голям инте-рес представи „Чия е тази песен?“ – програмиран извън конкурса, но по моя скромна преценка катего-ричен претендент за някой от гълъбите (както се казва: „Като им пееш Адело, кой ли ми те слу-ша.“, но ето, че Европейската ака-демия се заслуша в балканските ритми и крамоли и номинира фил-ма за Европейските документал-ни награди заедно с още 7 загла-вия). „Неделя вечер“ на Калина Вутова, с престижната Награда за най-добър студентски и дипло-мантски филм от Анеси 2003, също беше представен в информа-цията. Само едно момче-българ-че, но от Канада – гизайнерът Те-одор Ушев, се представи в конкур-

са за анимация с първи филм „Да вървиш („Walking on by“) – създа-ден първо за Интернет, после прехвърлен на лента по настоя-ване на Канадската филмова служба. Историята представля-ва кръстоска между „Ан пасан“ на Стоян Дуков и канадския „Walking“ – свеж поглед върху жи-вота на човека, видян от ек-зистенциална дистанция като вечно движение, при което най-важно е да не спиращ! Решен ла-конично до минимализъм с из-чистена линия и тундетска рисун-ка, филмът показва амбиция за мащабно мислене в кратки форми, чувство за ритъм и носи надежда за бъдещо развитие. Малко филм-че с голямо послание, което може да се асоциира със състоянието на фестивала в Лайпциг (8 този момент преживяващ сериозни ор-ганизационни проблеми и същест-вуването му е под въпрос) и за битието на всеки – каквото и да става, важно е да не спиращ.

СВЕТОВНОТО КИНО 2003 В СОЛУН

Бождар Манов

Само за десетина години меж-дународният фестивал в Со-лун успя да се утвърди като един от най-авторитетните форуми на световното кино. Създаден през 1960 като скромна национа-лен преглед на гръцката филмова продукция, той едва през 1992 от-варя широка врата за произведе-ния от целия свят, а днес вече е събитие, с което се съобразяват всички – кинематографисти, про-дукенти, критици и журналисти. Ситуирането му в края на всяка календарна година го наложи и като своеобразна равностметка за киножътвата през сезона. Така уютният бял град на брега на топлия залив за 10 дни се преоб-разява в изключително впечатля-ващо културно средище с огром-на филмова програма от над 200 заглавия, стотици кинематогра-фисти от петте континента, много кинозвезди, режисьори от първа величина и най-важното – повече от 80 хиляди зрители, пре-



гимно млади хора и студенти.

Но ако празникът е само виги-мата страна на събитието, то неговата същност е с твърде важно професионално значение. Защото Солун изпълнява опреде-лена отговорна и продуктивна културна мисия. Конкурсната му програма е пестеливо ограничена само до 14 заглавия, но много пре-цизно подбрани сред десетки зая-вени първи или втори филми на млади, обещаващи режисьори, много от които тръгват към го-

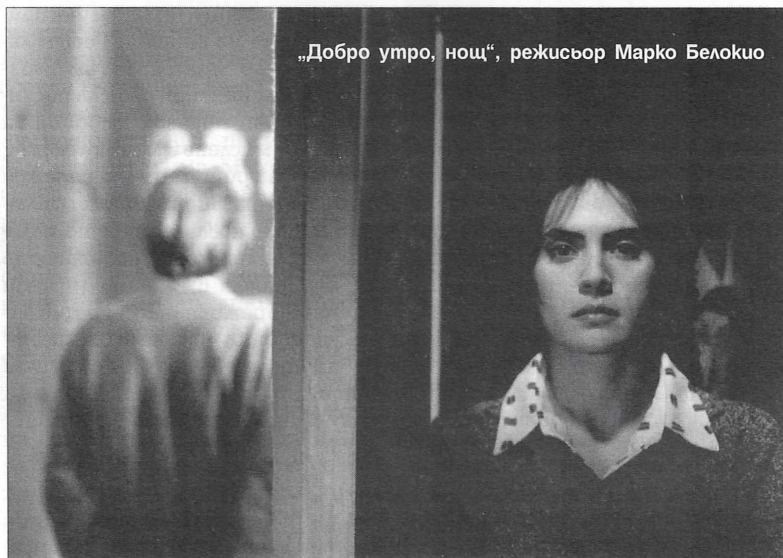
лямото кино именно след успешен старт в Солун. Така и тази годи-на 44-то издание на фестивала открии някои вдъхващи надежди нови имена. Журито под предсе-дателството на световноизвест-ния грузинец Отар Йоселиани оче-видено е било затруднено от няко-лото равностойно добри и вне-чатляващи заглавия. В такава ситуация окончателният избор винаги носи своите „за“ и „про-тив“ според всеки индивидуален вкус. Този път вземите на съдни-ците натежаха към дебютния филм на младия Алексей Герман – син за стилия му и очевидно ам-бициозен опит „Последен влак“. Както самият режисьор подчер-тава, това е неговата нова, раз-лична и неочаквана гледна точка към Великата отечествена война, в която всички са жертви на тра-гедията, а във финалната раз-вързка ролите са разменени и нем-ският военен лекар е изпратен пред издевателствата на мест-ните партизани. Очевидно това „обръщане на хастара“ е направил

ло силно впечатление, както и изключително естеството черно-бяло изображение на оператора Олег Лукичев. Голямата награда „Златен Александър“ (придружена от чек за 36 700 евро), както и наградата на ФИПРЕССИ не дават основания за оспорване, само че издават слаба филмова памет – още през 60-те години „чешкото

можност за запознаване с вече отличени фестивални победители, с нови имена от различни континенти, с разнообразни авторски почерци и регионални културни явления. Когато само за няколко дни могат да бъдат видени заедно „Албиносът Ной“ (Исландия, реж. Дагур Кару) и „Откак-то Омар замина“ (Франция, реж.

Маестро) е създал един невероятно въздействащ екранен разказ, защото не се заиграва с политически декларации и не прави плоска плакатна публицистика, а изгражда един сложно мотивиран психологически филм със силен емоционален заряд, който прозвучава още по-актуално днес, във времето на тероризма. А четири-часовата документална лента на Омар Йоселиани „Моя Грузия“ (1994) разказва за вековната граматична съдба на неговата родина. Но както често случайността си играе на зарове, така се окача и този път – филмът беше проектиран точно в деня на „нежната революция“ в Тбилиси и новините от Грузия се възприеха като логичен монтажен завършек на филма.

Редом с изкушенията на „Нови хоризонти“ и другите специални събития, Солун винаги предлага и изключително важната за региона програма „Балкански преглед“. Това е втората съществена и осъзната културна мисия, която фестивалът отстоява упорито. Този път и ние се почувствахме забелязани, защото два български филма срещнаха отзивчиви зрители – „Емигранти“ на Людмил Тодоров/Ивайло Христов и „Погледно небе“ на Красимир Крумов. Те, макар и извън конкурса, стоплиха надеждите, че нещо в нашето кино може и да се раздвижи най-после. Иначе бе тъгосно да се губим покрай успешните филми на сърби и румънци, албанци и турци, а този път и няколко добри заглавия на домакините („Една песен не стига“, реж. Елисавет Хроноплу; „Кислород“, реж. Танасис Папатанасиу). Заслужава отбелязване, че все в посоката на регионална културна грижа Солунският фестивал от тази година отвори своя Балкански сценарен фонд, който подпомага с по 10 хил. евро конкурсни проекти в развигието. Сега щастие се усмихна на млади автори от Сърбия, Албания, Турция и Босна. Уви, Людмил Тодоров не успя с неговите „Шивачки“, но това е една добра възможност за повече инициативност и опити от страна на нашите режисьори и продуценти. Пътят към Солун е открит, без виза и само на 4–5 часа от София.



„Добро утро, нощ“, режисьор Марко Белокио

чудо“ направи кажи-речи същия филм – „Екипаж за Виена“. Затова пък младият италианец Микеланджело Фрамартини постъпва тъкмо обратно, създавайки талантивия си филм „Подаръкът“ без излишни амбиции за натрапчива изненада, а следвайки трудния избор на един класически, много чувствителен, дълбоко мотивиран като психология и фино опоектизиран традиционен разказ. „Сребърният Александър“ (плюс 22 000 Евро) са заслужената му Специална награда като обещаващ силен талант.

И ако в конкурсната категория като при всяко състезание оценките винаги поляризират пристрастията, то всички гости на фестивала бяха единодушни за изключително силната и представителна селекция на програмата „Нови хоризонти“. Тази категория винаги е предлагала най-доброто и най-значителното от годишната филмова жътва. И този път диапазонът на селектираните 45 заглавия от всички краища на света създадоха една не само празнична, но и много полезна въз-

можност за запознаване с вече отличени фестивални победители, с нови имена от различни континенти, с разнообразни авторски почерци и регионални културни явления. Когато само за няколко дни могат да бъдат видени заедно „Албиносът Ной“ (Исландия, реж. Дагур Кару) и „Откак-то Омар замина“ (Франция, реж. Джули Бертучели), „Фукура“ на японския майстор Кането Шиндо и „Завръщане“ на руския дебютант Андрей Звягинцев, „В пет следебег“ на младата иранка Самира Махмалбаф и „Милуоки, Милесота“ на също така младия американец Алън Миндел, това наистина е рядък професионален шанс, възможен благодарение на целогодишната селекционерска совалка на Дмитри Ейндигес – ентусиазирания съставител на програмата. Така действително хоризонтът на Солунския залив се отмества далече зад девет морета и зрители в уютните зали на преустроените стари пристанищни складове могат да пътуват без ограничения в селенията на световното кино. Към тези „фестивални подаръци“ са и специалните прожекции на някои от „тежката артилерия“ в световното кино. Така ветеранът Марко Белокио например показва новия си изключително силен филм „Добро утро, нощ“ за отвличането и убийството на министър-председателя Алдо Моро от крайно леви екстремисти през 1978 година.

УСЛОВНОСТТА В АНИМАЦИЯТА КАТО ДРАМАТУРГИЧЕН ПРОБЛЕМ

Невелина Попова

Да се усети и осмисли условността в анимацията е първата съществена стъпка в подстъпите към анимационната драматургия.

Откритата анимационна условност.

Изначална, подграбраща се – като азбучна истина в това изкуство.

Анимацията е субективна визия: зрителят е поканен в един измислен ръководен свят и това е „фетър плей“: влизайки в него, той приема условността и се оставя да го водят, без претенции за правдоподобие, радвайки се на невероятната свобода, на възможността да плува в друго пространство, в друго измерение – с лекотата на птиците, на вятъра и рибите, с чувството, че той самият поглежда на анимационни трансформации и току-виж, му поникнали крила... В един документален филм от преди няколко години (в един български документален филм на Христо Цачев) за творчеството и личността на Юрий Норнщейн той самият казва, че в анимацията могат да се разработват такива „нечувани“ неща, които по своята „обширност и по своята свобода от притеглянето на самата изобразителна материя“ могат да постигнат огромна, несравнима с нищо друго, сила на въздействие.

Възможността да се достигне до онтологични дълбини минава през откритата субективност. Чрез своя ръководен материал авторът може да влезе директно в неръководните дълбини на мирозданието и човека.

Онтологичният разрез на битието – като динамика, като процес.

Динамиката на процесите, на ставането – е органичната територия на анимационното мислене.

Всяка условност започва от преодоляването на буквалното, на аналогията.

Степената на условност означава степен на обобщеност, нива на дистанциране, уникална гледна точка.

Нищо ново, разбира се. Всичко това са общи проблеми на кинодраматургията.

И на всяко изкуство.

Намирането на личната гледна точка, на своя разрез на света е първото нещо, с което започва раждането на една творба.

В драматургията гледната точка, дистанцията, обобщението определят, образно казано, краката на разказа.

В тази връзка е показателен прекрасният филм

на полския режисьор Ричард Чекала „Син“. Изключително богат за определяне на темата, сюжета, отношенията между история и филмов разказ, възможни други трактовки на тази тема. Темата на филма е една от най-често присъстващите теми в литературата и киното: цивилизационните промени, смяната на начина на живот и тоталното разминаване между поколенията. Сюжетът е познат: сприята като че ли изнурителен живот в глухото село, родителското очакване, пристигането и заминаването на сина.

Този сюжет, така познат от миграционните филми, по-скоро клони към типичния за игралното кино разказ, изграден от последователно разгърнати диалогни сцени с психологическата им разработка и многостранното разкриване на тримата главни герои: бащата, майката и сина.

При Ричард Чекала подходът е съвсем друг. Той е изградил едно мрачно впечатляващо платно от поредица статични графики, поразяващи със своята скулптурност, с тежкия си обем, внушаващи обречеността на този затворен живот, сякаш замръзнал в безнадеждната борба за оцеляване. Разказът е изграден не на принципа на сцената, а чрез насладващите се черно-бели изображения – предимно чрез крупни детайли на допотопния селски труд, на съпротивата на земята и животното, на умора.

Очевидна е липсата на събитийност. Единственото обединяващо събитие – пристигането, също като всичко останало в този филмов разказ, присъства знаково, чрез крупния детайл и звука: без посрещане, без радост, без проплакване. Светлината на фаровете върху лицата на родителите. Крачките. И пак – трите чинии, чрез които е въведена темата за очакването. Черната чорба. Оловната капка. Няма го, няма го лицето на сина. Виждаме го в гръб, скрит зад вестника. После синът бута хляба. Хлябът пада от масата. Бащата вдига хляба от земята. В кадър е наведената глава на сина. И пак – детската снимка. Няма друга предистория.

И отново черния екран. Светлото прозорче. Стъпките. Режещите светлини, звуците на потегляща кола. И пак – черните буци пръст. Тежките крачки след ралото. Разделеният светъл прозорец. Трите чинии. Тъмнина.

Позволих си тази почти покадрова обстоителственост, защото при този тип разказ няма друг начин да се предаде внушението на филма. Смисълът – чрез внушението. Основен лиричен код в анимационната драматургия, на който ще се спрем по-подробно нататък. В случая е важно да разберем как е въведена условността в анимационния разказ. Обобще-

нието и дистанцията тук са формотворящи при създаването на всеки образ. Всеки образ е изкристализирал, обобщен израз на същност : трите чинии и очакването, вестникът и отчуждението, гърбът и необратимостта. Оттук и концентрираният разказ, едрото прекрояване на времето. Образите са така категорично решени, че няма нужда от обстоятелствени подпорки. Това, което в игралния филм се изразява с цели сцени и изисква доста екранно време, тук се решава много бързо с емблематичните образи. Детайлът като драматургично решение за подаване на информацията във филмовия разказ също е определена степен на условност, която зрителят трябва да приеме. За да може да се включи в крачката на разказа. Има и такъв термин в американските книги по сценаристика – „*spacing*“. Буквално преведено означава **крачене**.

Така че степенята на условност се решава едва когато авторът намери своята „крачка“ спрямо даден материал. **Това означава, че е намерил ключа към структурата. Че е решил какво е времето и пространството на филмовия разказ.**

УСЛОВНОСТТА НА АНИМАЦИОННОТО ВРЕМЕ И ПРОСТРАНСТВО

Всичко е взаимосвързано в територията, в която навлизаме... Не възможно да говорим само за един от драматургичните компоненти, без да засегнем другите. Това ни обрича на постоянни повторения, но тъй като драматургия се учи чрез писане, тези повторения са полезни. Вътрешното движение на материала... Сценарият в крайна сметка е избистрянето на драматургичния материал.

Можем да разглеждаме условността в една творба чрез хронотопа на творбата. Дали ще го наречем с Вахтиновия термин „хронотоп“ или с английското „*setting*“ (театрален термин, букв. превод – поставяне), няма значение. И двете е добре да се знаят, и двете означават да отговорим на простичкия въпрос: къде и кога се развива действието в конкретното произведение.

Драматургичното осмисляне на проблемите на времето и пространството в анимацията са изключително важни.

Само че не е толкова просто да се отговори на простичкия въпрос „къде и кога“.

Естествено е да направим уговорката: ръководността на материала в анимацията предполага задължителна условност. Няма реално съществуващо време. В статията си „Технология на възмездността“ Наталия Венжер пише, че времето в анимацията се ражда в момента на проекцията, когато се раздвигват и оживяват изкуствените пластични форми. Поради факта, че няма прегръщащо време, в анимационното кино няма и характерната за хронофотографското кино „двойна темпорална структура“ и е изключен редкият, но все пак възможен вариант на „Клео от 5до 7“ (реж. Анес Варга) и на „Въжето“ (реж. А. Хичкок), когато

реално протичащото време съвпада с времето на филмовия разказ.

Анимационното време се ражда едновременно с движението на поредицата статични изображения-фази. Но драматургичното време като време на разказа има, както и в игралното кино, своя обхват, своите различни параметри, вариращи от минути и часове до цели епохи. **Бихме могли да разграничим сред множеството варианти: линейно течащото време на социума и историята; вътрешното субективно време на спомена и мечтата, често протичащо обратно; приказното време; времето на мита и цикличното време на природния кръговрат и т.н.**

Изричайки многократно тази тъй необозрима гума, усещам, че фразата ми куца, направо се разпада от вътрешния стремеж на времето към своята половинка: пространството. Да, разделението е абсурдно: не е възможно да говорим за време без пространство. Как да анализираме приказното време без специфичната условност на приказното пространство?...

Струва ми се, че е по-градивно да тръгнем по обратния път – от пространството към времето, от топоса към хроноса. Пространството все пак е зримо, докато времето е бягащо и се изплъзва в своята необозримост; затова е по-трудно овладяемо, особено като философска категория.

Иначе рискуваме да пропаднем в капаните на абстракцията и мъдруването, което само може да попречи на конкретните драматургически задачи.

И така, обратно към въпроса : къде и кога...

Какви са пространствата във филмите на Анри Кулев „Хипотеза“ (сц. Христо Ганев) и в „Приказка на приказките“ на Юрий Норнщейн, в „Страх“ на Иван Веселинов и „Ръка“ на Иржи Трънка, в „Къщи-крепости“ на Стоян Дуков и „Пясъчният замък“ на Ко Ходеман, в „Пасторал“ на Слав Бакалов и „Закуска на тревата“ на Прийт Пярн, в „Маргаритката“ на Тодор Динов и „Харпия“ на Раул Серве? Ами Дисниевите филми, Чък Джоунс и Текс Айвъри?... Какво е общото между всички тях при всичките им колосални различия?

Това, което ги обединява, е мощната субективна визия и откровена условност, зад която прозира множество от реални пространства и форми, многолики и изменчиви.

Затова е толкова трудно да се отговори с една гума.

И все пак тази гума съществува. И тя е „условност“.

Всякакъв по-нататъшен анализ обаче води до много и най-различни пространствени варианти.

Рядко зад субективната авторова визия на тези филми ще видим само едно единствено пространство.

Анимационният филм е арена, в която се наслагват едно върху друго и съжителстват множество пространства : обективните пространства на социума, историята и цялото мироздание се преплитат с безбройните вътрешни пространства на

човека – пространствата на съня и спомена, на мисълта и желанието, на приказките и митовите.

Те се пресичат, деформират, изменят се според авторската воля.

В анимацията често присъстват и реални натурни пространства – да си спомним класната стая в „Приказка за пътя“ (реж. Анри Кулев). Това съжителство, тази опозиция с натурата създава условия или за един особен драматизъм между условността и реалността, или за откровената дистанцираност на авторите спрямо филмовия разказ.

Да продължим размислите си за филма на Ричард Чекала от гледна точка на пространството.

Къде, в какво пространство ни въвежда Ричард Чекала в своя филм „Син“?

Ако същата тази история беше разказана в сценарий за игрален филм, то пространството щеше да е социално определено, с конкретни социални и психологически детайли, характерни за конкретното време. Защото тази история би могла да се развива в различни периоди от отминалия вече двайсети век, характерни не само за Полша, но и за България. В един игрален филм бихме усетили особения привкус на трийсетте години или пък на шейсетте – годините на миграционния бум, когато се ражда миграционната вълна в българското игрално кино, както е в повечето от филмите по сценарии на Георги Мишев.

Макар да носи социалната си болка и безнадеждност, пространството във филма на Ричард Чекала не би могло да бъде определено като социално. Няма никакви конкретни координати на годините. Това е едно обобщено, вечно пространство на мъката и отчуждението между поколенията. Визията ни препраща към някакъв праисторически пейзаж, оголен и чернеещ се, пейзаж, над който витае сякаш божие проклятие и в който двамата възрастни родители като вечни изгнаници продължават да се борят със земята за къшеш черен хляб. Ден след ден, в менгемето на повтаряемостта. И необратимостта.

Само едно такова пространство може да роди образа на спрялото време. Можем да го наречем и безвремие. Една препратка към драматургията на абсурда. Като при Бекет, и тук кръгът се затваря: никой не се помръдва от изходната точка.

Драматургически времето на разказа е центрирано около единственото събитие – пристигането. И бързото заминаване. Само че и двете случки нямат естествена протяжност. Решени чрез условния разказ на детайла, тези две фабулни брънчици от сюжета така си и остават: като две частици в образа на спрялото време.

От изключително значение за цялостното изграждане и внушенията на този образ са дългите,

прекалено дълги статични кадри, които в един момент сякаш започват да въздействат на физиологично ниво. Подобен ефект в нашата анимация постига в своите филми Иван Веселинов. Такова решение на условността на пространството и времето – чрез съзнателно търсената статика, има в „Наследници“. Така режисьорът доказва, че анимационното време не се създава само чрез движението, но и чрез намерената статика, чрез която обобщеният стилизиран образ може наистина да „прозвучи“ – в пълнотата на внушенията си.

Този избор също е драматургичен проблем. Условността на времето във филмовия разказ има много лица – и всеки автор я решава по своему, според органиката на своите художествени пространства.

Затова „таймингът“ в анимацията (от английското *timing*), – като справяне с времето на филмовия разказ, е едно от най-важните умения за автора. Чрез него творбата или диша пълноценно, или изгубва своя гръх.

Общият контур на времето във филма, времево-то скеле се решава на етапа на сценария. Това е основен драматургичен проблем. В един филм винаги има силни и слаби тактове. Зрителят трябва да има време и да си поеме гръх след силовите сцени. И сценаристът не може да не мисли за това, задавайки ритъма на бъдещия филм.

И така, повече от ясно е какво огромно значение имат необозримите възможности на анимационното време и пространство в неговата условност. Освобождаването от сковаността и натуроподобната обстоятелственост на разказа – това е основна задача на анимационната драматургия.

Но нека не забравяме и опасностите на това „освобождаване“. Бихме могли да ги наречем „виртуални капани“ на въображението. Не е трудно особено за младия човек да попадне във въртопите на относителността, която греме скрита зад безкрайното и безразборно роене на визуални образи във виртуалната реалност, засмукваща нашите деца. При това роене понятието „смисъл“ просто се загубва. Затова смисълът на отделния образ като част от тъканта на цялостно произведение е от съществено значение в контекста на живота и изкуството.

Защото условността на анимационното пространство, освобождавайки ни от претенциите на действителността по отношение на подобие, не ни освобождава от основополагащата идея на всяко изкуство – истинността.

Истинността като желание да се осмисли света, като родилен вик на художника и пробиш – зад конкретните роящи се субективни образи – към дълбините на Живота, към смисъла на творчеството и Божия промисъл.

ЗАЩО ХОРАТА СТАВАТ ТЕРОРИСТИ?

Два портрета

Тероризмът все повече се превръща в проблем номер 1 в съвременния свят. Особено след 11 септември... Защото се оказва, че тероризмът вече не е нещо, което се случва някъде далеч и засяга другите, но не и нас. Макар че доскоро беше така: убиват някого в Африка (може този някой да са милионите жертви на геноцид в Руанда), взривове екхят в Близкия Изток, загиват невинни хора в Латинска Америка, в Азия – но какво ни интересува, всичко това е само част от новините по телевизията. Но и след като порази в сърцето най-могъщата държава, тероризмът не е преставал да действа: не спират да екхят взривове, продължават да гинат невинни хора – от екзотичния остров Бали до Саудитска Арабия, от Москва до Истамбул, да не говорим за Ирак, Афганистан или Близкия изток, където терористичните нападения са се превърнали във всекидневие.

Докато специалните служби се опитват да открият и евентуално обезвредят извършителите, създават профили, събират информация, подслушват мобилни телефони, киото по-скоро се забавлява с тероризма. Терористите се появяват на екрана (най-вече в изралното кино) като фактор за нарастване на напрежението, да внесат свежест в действието и в последна сметка да привлекат зрители в салоните. Така те се превръщат или в своеобразно драматургично украшение, или в повод за психологически анализ, при който не рядко терористите добиват своеобразен героичен ореол...

В същото време документалното кино рядко се докосва до тази гореща тема, навярно защото терористите почти не дават интервюта, а ако сами произвеждат новини, не канят режисьори, оператори и известни журналисти, а си снимат видеокасетите със своите „послания“ и ги разпращат на телевизионните станции, които, както е известно, с удоволствие ги излъчват. Да се снимат жертвите на един терористичен акт е нещо особено деликатно и трудно, както доказаха и няколкото произведения, посветени на атенната срещу Световния търговски център.

И ако има нещо, за което може да се каже, че почти не е изследвано (извън специализираната литература, разбира се) това е генезисът на терористите. Киото рядко си задава въпроса: как се става терорист? От къде терорът набира кадрите си, какви са причините и обстоятелствата, които превръщат хора в убийци на невинни себеподобни? Кое ги кара да поставят взривове, да свалят самолети, да вземат заложници, да обстрелват сгради....

В програмата на тазгодишния фестивал в Лайпциг се появиха два филма, занимаващи се тъкмо с

този проблем: как и защо някой може да се превърне в терорист. При това се предлагат два от възможните многобройни отговори на този въпрос.

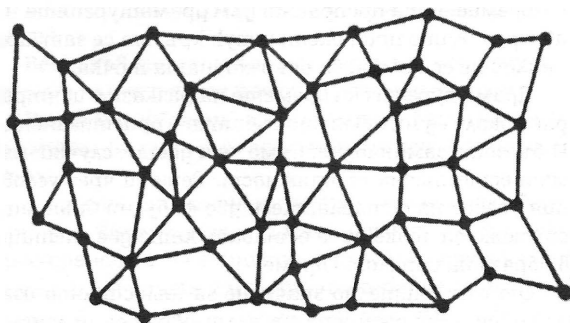
„Автобус 174“ на Жозе Пагуля предлага по-дълго от два часа изследване, основано на произшествие, развълнувало цяла Бразилия и приковало за дълго зрителите пред телевизионните екрани. Режисьорът използва записите от телевизионните станции, проследили и излъчвали на живо едно – според тях – атрактивно събитие: въоръжен мъж отвлеча автобус в центъра на Рио де Жанейро и взема пътниците в него за заложници. Часове наред полицията се опитва да разреши конфликта, да убеди престъпника да не използва оръжието си, да не убива заложниците, както заплашва, и да се предаде. Действието на полицията се оказват крайно непрофесионални и в последна сметка довеждат до трагичен край: когато престъпникът слиза от автобуса, използвайки заложничка за жив щит, той забелязва, че един от полицаите се готви да го застреля – в последвалата суматоха загива жената, а раненият престъпник е откаран с линейка и най-вероятно е убит от полицаите по пътя към болницата.

Но всичко това е само отправна точка за авто-



„Автобус 174“, режисьор Жозе Пагуля

„Мрежата“, режисьор Луц Дамбек



ра на „Автобус 174“ – той използва трагичното произшествие, за да проведе разследване в груза посоча. Атрактивните кадри от директното телевизионно предаване се редуват с груги, опитващи се да открият причините, довели до трагедията. Престъпникът е дете, родило се в един от бедняшките квартали на Рио, където мизерията е всекидневие. Когато е само на шест години, пред очите му бандити убиват по особено жесток начин майката. След преживения шок малкият избягва и се превръща в едно от децата на улицата. Подобно на хиляди груги деца, живее под открито небе, препитава се с просия и кражби. Успява да оцелее, когато една нощ полицейски отряд избива повечето от намерилите подслон на стъпалата на една от църквите в града безпризорни. Съдбата му логично го отвежда в затвора. Но след като излиза от там, младежът не се предава – опитва се да заживее нормален живот, да намери работа – но каква работа и каква перспектива за човек, който никога нищо не е учил и е неграмотен? И още по-логично – безизходицата, усещането, че си никош, води до желанието да те чуят, да разберат, че съществуваш, а от тук има само една крачка до нелепия стремеж да се прочуеш, да станеш известен, макар и само за 15 минути, да те покажат по телевизията, макар и защото си взел заложници в някакъв автобус.

Показанията на свидетелите, на жените от автобуса доказват, че младежът не е имал намерение да убива никого, той ги застава да крещат и да плачат, за да създаде граматично напрежение, да впечатли „публиката“, но не повече. Всъщност едно нелепо произшествие, действие на отчаян човек, напълно лишен от ориентири в живота, завършва трагично.

Този нещастник дори не е терорист – това е човек без настояще, без бъдеще, без каквото и да било шанс да се измъкне от мизерията, решил се на отчаяна и оказала се фатална постъпка. Но тъкмо сред такива – бедни, неграмотни, отчаяни, не виждащи светлина в тунела – хора – набират своите попълнения терористичните групи от най-различен калибър.

Бедността и мизерията са несъмнен резервоар за тероризма, особено в един глоболизиращ се свят, в който ножицата между бедни и богати непрекъснато се разтваря. Но това далеч не е единственият избор на хора, готови да посегнат към средствата на терора. Защото и гругата страна на медала – ускореното техническо развитие, прогресът, глобализацията, информационната революция са в състояние да породят стремеж към насилие и сред високо грамотни, образовани професионалисти, материално осигурени интелектуалци.

Тъкмо този феномен се опитва да анализира във филма си „Мрежата“ Луц Дамбек – защо един професор по математика, един високо надарен и интелигентен учен може да се превърне в терорист, вся-

вал ужас в Америка в продължение на близо две десетилетия... За властите случаят е ясен – Тед Качински, известният Юнабомбър (наречен така, защото изпращаше писма-бомби на видни университетски учени и ръководители на авиокомпаниите), е с несъмнени умствени отклонения и ще прекара дните до края на живота си в строго охранявана психиатрия. Авторът на „Мрежата“ не се удовлетворява от подобно определение и се стреми да нагледне отвъд онова, което пише в официалните документи. Опитва се да изгради концепция, която навярно е възможно да зарадва онези, които все търсят някакъв зловец заговор на тъмни сили.

На пръв поглед може да се стори странно, че той се връща толкова назад в миналото – но успява да докаже, че в действията му на екрана има логика. Случайно или не – но и движението на хипотата, и идеите за създаване на световна информационна мрежа се раждат по едно и също време. Това са годините, когато студената война е далеч от градуците на затопляне. Човек би помислил какво общо може да има между дългокосите противници на войната и почитатели на свободната любов, и хората на науката, създали първо компютрите, а после и мрежата? Според автора на филма се оказва, че има... Не малко от онези, които по-късно ще направят кариера във фирмите, занимаващи се с електроника, и ще забогатеят, са били през 50-е и 60-е години по един или друг начин свързани с младежките движения и конкретурата – било в протестите срещу войната във Виетнам, било заради любовта към музиката и свободата, било заради наркотиците. Един от тях – гнес станал виден бизнесмен и учен, е издал на времето нещо като „справочник за аутсайдер“, в който подробно описва какво е необходимо на човек, който иска да избяга от градската култура и модерната цивилизация – толкова на мода по онова време. В него има подробно описание с чертежи как човек може сам да си построи гърбена къща. Впрочем къщата, която Качински си построил в гората, за да може в уединение да съчинява манифестите си и да съглобява бомбите, които пращал по пощата, изглежда правена точно по този справочник...

Но това е само началото на една толкова странна история. Годишите след Втората световна война изглеждат период на всеобщо помрачение – това е време, когато Русия е в лапите на Сталиновия Гулаг, а Америка е обхваната от антикомунистическа истерия. Оказва се, че не само комунистите са искали да създадат „нов човек“ и „ново общество“. И в главите на хората от ФБР се въртели подобни мисли. Дори започнали конкретни експерименти, за да проверят дали е възможно да се обработва съзнанието така, че хората да не се поддават на комунистическа агитация и твърдо да отстояват принципите на пазарната икономика. Звучи налудничаво – но експериментите се провеж-

дали, а резултатите грижливо се записвали и се обработвали статистически. Един от хората, положени на тези експерименти, се казвал: Тег Качински.

И още нещо: аналитиците от ФБР искали да пробват дали не е възможно да се обработва човешкото съзнание с помощта на психотропни вещества и наркотици. Едно от тях било прочутото ЛСД, първообразът на всички синтетични наркотици и на толкова модерното гнес екстази. И Тег Качински бил обработван с него. А прочутият професор Лири, пророкът на ЛСД, бил просто агент на ФБР. Вече виждам как някой потрива доволно ръце и строи сложната верига от доказателства, която започва с експериментите от 50-е години, обработването на Качински, ЛСД, хипитата, Интернет и така докато не се окаже, че американците сами са си взривили Световния търговски център и че световният заговор съществува и действа.

Но нещата далеч не са толкова елементарни. Очевидно е нещо друго: така, както мизерията и бедността раждат недоволство и могат да превър-

нат хората, които живеят в такива условия, в резервоар на доброволци-терористи, така и стремителното технологично развитие, настъпателния ход на глобализацията, обвързването на света в глобалната информационна мрежа, все по-голямата зависимост на хората от технологиите и от машините, за които още Гюнтер Андерс казваше, че основното им качество е да произвеждат нови и нови, все по-усъвършенствувани машини – всичко това несъмнено поражда безпокойство и тревога, страх от непредвидимите последици на такова развитие. Подобни описания често не са безпочвени, но не могат да бъдат причина да се убиват невинни хора, пък били те и създателите на Интернет и на модерните компютри... За това е необходимо човек да има извратен и болен мозък. Какъвто е Тег Качински, терористът-математик... Каквито са и терористите, убиващи и взривяващи по религиозни или националистични побуди. Но за тях все още не са направени документални филми, навярно защото те предпочитат сами да си правят PR-а и не се доверяват на кинаджииите.

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 Донеv, 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 съвпадат 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



СПИСАНИЕТО, С КОЕТО ФИЛМОВИЯТ СВЯТ ИДВА ПРИ ВАС

АБОНАМЕНТ 2004

абонирайте се за списание „КИНО“

Абонирането можете да направите по линия на „Български пощи“

КАТАЛОЖЕН НОМЕР 1402

и чрез фирма „АРТЕФАКТ“ и нейните клонове в страната.

Адрес: „АРТЕФАКТ“, София 1111, бул. „Шипченски проход“ № 27 бл. 240

тел./факс: 73 61 73; 73 42 58

Очакваме да се абонирате и в редакцията на списанието.

София 1504, бул. „Дондуков“ № 67; тел.: 946 10 66; e-mail: sbfd@ bitex.com

6 книжки – 20 лева

3 книжки – 10 лева

Частна печатница



Продуцентска къща



София 1527, бул. „Искърско шосе“ 19
тел.: 973 42 16, 978 83 44, факс: 978 11 61