

КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

5
2006



МАЙМУНИ
ПРЕЗ ЗИМАТА

Златна
роза
2006



977086143931

60
ГОДИНИ СПИСАНИЕ
КИНО

ВТОРИ СТУДЕНТСКИ ФИЛМОВ ФЕСТИВАЛ

„РАННО ПИЛЕ“



27 – 28 октомври 2006

ДОМ НА КИНОТО

ФЕСТИВАЛ ЗА ИГРАЛНИ, ДОКУМЕНТАЛНИ И АНИМАЦИОННИ ФИЛМИ

САЗДАДЕНИ ПРЕЗ УЧЕБНАТА 2005 – 2006 ГОДИНА НА **DVD** ИЛИ **VHS**

НАГРАДИТЕ

- ГОЛЯМА НАГРАДА 1000 лв.
- НАГРАДА НА ПРЕДСЕДАТЕЛЯ НА ЖУРИТО 300 лв.
- НАГРАДА ЗА РЕЖИСУРА 300 лв.
- НАГРАДА ЗА СЦЕНАРИЙ 300 лв.
- НАГРАДА ЗА ОПЕРАТОРСКО МАЙСТОРСТВО 300 лв.

МАСТЕРКЛАС

НА ФЛОРИАН ГАЛЕНБЕРГЕР

НОСИТЕЛ НА АКАДЕМИЧНАТА НАГРАДА „ОСКАР“ ЗА
ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ 2001

И „ОСКАР“ НА СТУДЕНТСКАТА ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ
В САЩ ЗА ЧУЖДОЕЗИЧЕН СТУДЕНТСКИ ФИЛМ 2000

РЕЗУЛТАТИТЕ

ОТ КОНКУРСА ЗА ФИНАНСИРАНЕ
НА СТУДЕНТСКИ ФИЛМОВИ ПРОЕКТИ
И ИДЕИ ЗА СЦЕНАРИИ

ЩЕ БЪДАТ ОБЯВЕНИ ПРИ ЗАКРИВАНЕТО НА ФЕСТИВАЛА
„РАННО ПИЛЕ“ – 28 ОКТОМВРИ 2006 ГОДИНА

ЗА КОНТАКТИ:

Американска Фондация за България, София 1000, ул. „Хан Аспарух“ 26, ап. 6
тел.: (+359 2) 9897982; contact@afbulgaria.org; amffbg@yahoo.com

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

60 ГОДИНИ СПИСАНИЕ „КИНО“	
Редакция в ръкавичка /Красимира Герчева	2
СЪВРЕМЕННО БЪЛГАРСКО КИНО –	
НАДЕЖДИ И РАЗОЧАРОВАНИЯ	
ЗЛАТНА РОЗА 2006	
Кризата роди трансформация	
Вера Найденова	4
Елхата на българското кино заблестя	
празнично, макар и обърната	
Боряна Матеева	6
Фестивал на оправданите надежди	
Калинка Стойновска	9
27=15? Случва се понякога /Григор Чернев	11
Смях през сълзи или сълзи през смях	
Искра Божинова	13
Продуцентите – медиатори на оживление	
Людмила Дякова	14
Златна роза 2006 и кинематографичния процес	
Божидар Манов	16
ПОДИР СЯНКАТА НА ОБЛАЦИТЕ	
Киноанкета – Емил Топузов	19



КИНОСЪБИТИЯ

Флориан Галенбергер (Специален гост на студентски филмов фестивал „Ранно пиле“) 21

БАЛЧИК 2006: Международна гозба с български подправки /Нели Калчева 23



Силата на закона и гражданското общество:
Уроците на филмовото изкуство
Човек и закон на екрана
Владимир Игнатовски 25

СВЕТОВЕН ЕКРАН

ФЕСТИВАЛИ
САРАЕВО 2006: Балкански визии
Мариана Христова 32



Войната все още не е приключила (Разговор с Ясмил Жбаниц) /Мариана Христова 34

ТЕОРЕТИЧНИ ЕСКИЗИ

Костюмът като знакова система
Елена Тренчева 36

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ
Слънцестоене / Аспарух Николов



Броят се издава
с подкрепата на
Национален фонд „Култура“

5/2006

На корицата „Маймуни през зимата“
Режисьор Милена Андонова
Продуцент „ФКП Провентус“, Невена Андонова

60 ГОДИНИ

РЕДАКЦИЯ В
РЪКАВИЧКАКрасимира Герчева

Това беше любима фраза на главния редактор Емил Петров. Не че другите български кинописания разполагаха с обширни и многобройни помещения, но при „Киноизкуство“ това биеше на очи, защото сравнението се правеше с всички останали издания на Съюза на българските писатели. Работата е в това, че като орган и на СБФД, и на СБП списанието беше на финансова отчетност към Фонда на Българските писатели. Преимуществовата не бяха многобройни, но все пак ги имаше – почивната база на Фонда на писателите, както и възможността да си получиш хонорара без заявка поради минималната му стойност в сравнение с писателските хонорари.

„Ръкавичката“ обаче не беше измислена само поради ограничените помещения, но и поради задушевността, която цареше в редакцията. Не случайно авторите минаваха не просто да донесат или предложат материали, но и да си поговорят, да разменят мнения по филмовите премиери, по производствените проблеми или просто по житейски въпроси. Най-голямо оживление наставаше, когато редакцията организираше поредното обсъждане на

някаой филм или кинематографичен проблем. Поканените участници се събираха в малката стая и се настаняваха на столове, взети назаем от съседните помещения на Комитета по печата, където се помещаваше списанието. Магнетофонът беше готов за запис и след неизбежната размяна на приветствия и какви ли не истории, дори вицеове, се започваше – с много отговорност и сериозност – записът, за който се бяха събрали.

Малобройният състав на редакцията ни позволяваше да присъстваме изцяло на всички големи мероприятия, организирани от Съюза или Кинематографията – срещи с чуждестранни кинематографисти, пресконференции, обсъждания на българското игрално и късометражно кино, фестивали. Така всеки от редакторите имаше лична представа за събитието, както и възможност за активно участие в размяната на мнения.

Погледнато от страни, списанието сигурно е изглеждало доста солидно и респектиращо. Дълго време трябваше да се боря със страха на моите студенти, преди да се решат да предложат някои от своите раз-

работки. Но това е нещо напълно естествено. Списанието си имаше ниво и „бедните“ студенти не случайно се стъписваха пред прага на „редакцията в ръкавичка“. Спомням си, че и аз като студентка трябваше да се преборя с респекта, който имах към списанието и неговите редактори, за да изкарам там поредната си практика. Авсъщност това солидно списание, тази „тежка артилерия“ на българската киноkritика никога не е била равнодушна към младите критици. Стараеше се да ги привлече и ги приобщи, да им вдъхне вяра в собствените им възможности. Защото толерантността беше едно от качествата на тази редакция.

Списанието никога не е стояло извън кинематографичния процес с неговите проблеми и конфликти, които понякога прерастваха в междуличностни спорове. Ако се върнем назад във времето, прелиствайки неговите страници, ще си дадем сметка, че можем точно да уловим пулса на онези дни, да усетим явните и скрити противоречия, спорове и разногласия. Не че редакцията е ставала рупор на едно или друго мнение, но не е загърбвала

СПИСАНИЕ

„КИНО“

наличните конфликти. Спомням си, че при една от необяснимите кампании на аниматорите срещу мен, в редакцията се получи няколко пасквила. Каква бе изненадата на авторите, когато разбраха, че аз съм техният редактор и че материалите им ще излязат!

Уважението към текстовете на авторите бе едно от неписаните правила в редакцията. По време, когато всеки редактор си поз-

воляваше да префасонира материала по свой образ и подобие (кой ли не е преминал през този етап!), в списанието се държеше на точността на авторския текст. Корекциите се нанасяха

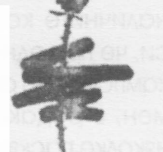
едва след консултации с останалите редактори и след личното съгласие на пишещия брат. Не беше толкова сложно. „Редакцията в ръквичика“ можеше да си го позволи и да даде верния тон.



СЪВРЕМЕННО БЪЛГАРСКО КИНО - НАДЕЖДИ И РАЗОЧАРОВАНИЯ

КРИЗАТА РОДИ
ТРАНСФОРМАЦИЯ

„ЗЛАТНА РОЗА“ 2006



„Обърната елха“, режисьори Иван Черкелов,
Васил Живков



Вера
Найденкова

През изминалите петнадесет години у нас, в по-общ смисъл, а и по отношение на киното ни в частност, понятието криза се използваше за означаване на „лошо състояние на нещата“. По-рядко си давахме сметка, че криза значи динамика, преход от старото към новото, трансформация (има и друго значение на понятието – „размисъл“).

Видяното на фестивала, по мое убеждение, дава основание да считаме, че в българското кино трансформацията е започнала. Това ще рече, че то е останало идентично на себе си при съответно обновление. Ето някои от свидетелствата за това, с уговорката, че казаното по време на варненския разговор е малко разширено, но и че още по-подробно за филмите ще говорим в бъдеще.

Съгласна съм с направената от колежката Станимирова връзка между маниера, с който в „Разследване“ работи Иглика Трифонова, и този на Бинка Желязкова – строго, стриктно точно,

с мисъл и много труд (нарочно не използвам привичното в такива случаи „с мъжка ръка“, тъй като има много филми, направени от мъже, лишени от изброените качества). Но този маниер се прилага при съвременната проблемна и актуална кинематографична среда. Именно днес Иглика би могла да си позволи толкова аскетично, интровертно съсредоточаване в един единствен юридико-психологически казус – братоубийството, и без да афишира това, да хвърли върху случая фройдистка светлина. По своята проникателна затвореност този филм се докосва до актьорския и режисьорския стил на Шон Пен. Мисля обаче, че би спечелил, ако поне на отделни места стегнатите докрай винтове на филмовия строеж бяха поразхлабени – за да влезе малко въздух и в действието, и в актьорското поведение.

На противоположната страна са проблемите при „Маймуни през зимата“. Не само заради дамския психологически матери-

ал, а и заради по-малко дисциплинирания режисьорски подход, в трите новели в някакъв степен неконтролируемо буйстват и перипетиите, и чувствата. Това, разбира се, е по-близо до зрителското възприятие, по-лесно смилаемо е.

При „Лейди Зи“ Дюлгеров остава верен на съчетанието между автентичността и игровото начало, познато ни от предишните му филми, но то е поднесено в нови, конкретни пропорции и чрез жанр твърде деликатно родеещ се с формите на днешната нашенска масова култура.

Филмът „Откраднати очи“ не е единственият, както някои смятат, филм за „възродителния процес“. Имаме още „Гори, гори огънче“, макар той да е за друга фаза от събитията и в друг повествователен ключ. Филмът на Спасов обаче, макар и с наличие на някои твърде илюстративни епизоди, постига по-универсалните значения на религиозно-етническите вражди, съгласява ги до притча и поради това има широкия фести-

вално-зрителски отзвук.

С „Бунтът на Л.“ Киран Коляров ни напомня специфичното си умение (най-вече от „Служебно положение – ординарец“) да изобразява репресиите върху човешкото достойнство, но в по-демократична форма, уважаваща отгледания напоследък от американското жанрово кино младежки вкус.

В „Пазачът на мъртвите“ Илиян Симеонов остава верен на познатия ни от „Граница“ и „Ярост“ експресивен стил, но тук го използва за експониране на нова проблематика, за която едва ли би и помислил преди десет-петнадесет години. И в драматургията, и в кинематографичния език (изключително добра е работата на оператора Димитър Гочев) включва елементи от класическия опит на европейското кино – немския експресионизъм, френския абсурдизъм и др. Нещо, което напоследък правят много негови върстници (в Германия, Швеция, Унгария и др.).

„Време за жени“ на Илия Костов е направен в традициите на възможно най-демократичния комедиен тип (известно е, че комедията е много разслоен жанр). Може да бъде определен като „комедия на нравите“, „простонародна комедия“ и т.н. Такива бяха и предишните филми на сценариста-режисьор, но тук смешното е по-концентрирано и по-бистро, а елементите на сатирата (украсяващи всяка добра комедия) – по-целенасочени.

Филмът „Обърната елха“ на Иван Черкелов и Васил Живков се нанизва по оста на философско-метафоричното кино, очертана от „Привързаният балон“ на Желязкова, „Илюзия“ на Стайков, „Лачените обувки на незнайния войн“ на Вълчанов. Според мен тя е една от най-важните за същността и развитието на българското филмово творчество. Благодарение на нея то достигна до дълбочината на българската съдба, на българската трагика. Но, естествено, естетико-кинематог-

рафичните проблеми в „Обърната елха“ са решени с нов „език“. В уникална сила се обединяват страстта на Черкелов към екранното философстване с едрата натура, която обикновено във филмите си загребва документалистът Живков. И всичко това се ражда като единен образ в операторското мислене на Рали Ралчев.

Макар че американското кино е дало първия и най-висок до сега пример за контекстуална структура („Неърпимост“ на Грифит), в която си взаимодействат няколко линейно преплитачи се истории, пак може да се каже, че „Обърната елха“ е от произведенията, родеещи се повече с европейската традиция на изразяване – повече чрез философски концепт и кинематографичен образ, отколкото чрез фабула. Някои се жалваше, че филмът не води до катарзис. Позволявам си да напомня азбучна истина – подобни драматургични структури не водят до емоционалния ефект „страх и състрадание“, те са насочени най-вече към пробуждане на мисълта, към прозрение и промисъл. А до тях в случая бихме стигнали само ако уловим връзките между шестте новели, една от които, тази със смъртта на Сократ (кой знае защо считана от някои за ненужна), впръсква в останалите философската формула за познанието, т.е. за истината като единство от обхвата на видимото и невидимото (стволът и корена). Т.е. без тази новела не бихме проумели и метафората с отсечена та и „обърната елха“.

Когато при гледане на филма поемах сугестиращата до задъхване кинематографична енергия на големия екран в който е разположена пластиката на „Обърната елха“, си спомних, че така през седемдесетте години на XX век киното обновяваше себе си – чрез грандиозни и ярко спектаклови форми (в началото бе „Кръстникът“ на Копола) – като опозиция и конкуренция на

по-прозаичния, по-микроскопичния, а защо да не кажем, и по-немърливия телевизионно-екранен език. Сега, при новия бум на екранни образи, породен от дигитализацията, реабилитацията на собствено кинематографичния език отново е целесъобразна. Гледах филма заедно с моя варненска колежка, литературен историк и критик, която накрая каза: Отдавна не бях гледала филм, който не се осланя на литературната канавка, а на кинематографичния „език“.

Искам да вярвам, че освен от талантилия Горан Паскалевич в Карлови Вари, силата на този филм ще бъде забелязана и другаде по света. По-проблематично, струва ми се, е приемането му у нас. Петър Попзлатев ми припомни зададения някога от мен въпрос към Тео Ангелопулос – защо е ценен повече навън, отколкото в Гърция. Не помня с точност отговора, но си позволявам да дам своя: по нашите балкански земи, уви, не рядко се случва (не само в изкуството) да се роди нещо, което после не успяваме да осмислим. Изглежда рефлексията ни е по-слаба от първично-спонтанното можеже. В бивша Югославия също по-малко разбраха и оцениха, Кустирица отколкото другаде.

Извиках имената на гръцкия и югославски режисьор не за да равняв нашия филм по мащаба на сътвореното от тях. Освен горчивото напомняне, че по нашите балкански земи особено силно действа поговорката „никой не е пророк в Родината си“, с това ми се иска да подсказва и още нещо – че е крайно време да се съотнасяме с другите на Балканите. Във всички случаи филмите от споменатата по-горе философско-метафорична ос, към които сега се нарежда „Обърната елха“, далеч не се затварят само в българските значения. Те изразяват и по-мащабната балканска трагика. Някога, при „Привързаният балон“, „Илюзия“, „Лачените обувки на незнайния

войн" пропускахме да си дадем сметка за това, но сега, в духа на едновременно и глобализираща се, и локализираща се свят, е и възможно, и правомерно да се вписваме в по-едри гекултурни полета, а по този начин и в световния кинопроцес.

За филмите, както отбелязах по-горе, ще говорим още. Тук е добре да си дадем сметка, че очертаните накратко белези на трансформация са плод от дейността не само на творците, а и на един нов тип продуцентско мислене. Подобно на другите източноевропейски страни и у нас с производството на филми се заеха хора с кинематографични професии (Росица Вълканова, Владимир Андреев, Димитър Петков, Димитър Гочев и др.), но в бъдеще това може и да не се случ-

ва. Затова е добре да се мисли за създаване на млада армия от квалифицирани продуценти, които не разбират професията си като „директор на продукция“, а като сложна дейност, която не на последно място е кинематографичната ерудиция. На една от пресконференциите в този смисъл бе споменато името на французина Мартин Кармиц (през 60-те години на XX век той подкрепяше Годар, а днес стои плътно зад Аббас Кияростами). Има ги още – братята Сайду, Саймън Пери в Англия, да не говорим за американците. Това са истинските господари на кинематографичния процес.

Що се отнася до апела на Вълканова българските критици да работят за включването на продукцията ни в световната

мрежа, то, колкото и горчиво да е да се каже, нашите възможности в това отношение не са големи. Единични са случаите на публикации в чужбина, а онова, което публикуваме в България, навън не се чете, дори, да речем, по езикови причини. Затова добре ще е, ако самите продуценти пробият с материали (включително и критически) в световно популярни списания, и още – след време отново да предизвикаме интереса на ФИПРЕССИ. Или, при наличие на средства, по време на фестивала „Златна роза“ да каним, подобно на други национални кинематографии, стотина гости от чужбина. Впрочем, парите за тази инициатива в Унгария например идват от самите продуценти, чрез отчисления от всяка продукция.



ЕЛХАТА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО ЗАБЛЕСТЯ ПРАЗНИЧНО, МАКАР И ОБЪРНАТА

Боряна Матеева



„Маймуните през зимата“, режисьор Милена Андонова



„Златна роза“ 2006: впечатляващо количество (15 филма) и стабилно качество. Без слаб филм. Прииждане на висока вълна, мощен поход на средното поколение български режисьори. Спокойно вместване в европейския контекст (като професионализъм, теми, отстояване на авторското кино, визия). Пълен жанров каталог – от стандартите на масовата култура през детското кино, та до философските притчи за съществуването.

Дали преходът в българското кино свърши? Дали сме разчистили вампир-таласъмските сметки с миналото, дали мутрите са разтребени и дали е дошло времето на екзистенциален размисъл за битието и човешката несрета? Трудно е да се ангажираме с категорични твърдения. Най-важното, струва ми се, е да отбележим креативното и продуктивно натрупване, онзи нов позитивен импулс, който тръгва от националната киновитрина Варна 2006 и който ни прави съизмерими с европейските стандарти (доказателство са международните награди на някои от филмите, очакваме и още за току-що завършените).

Като изключим като цяло стабилния професионализъм и дълбинното изместване от епично-историческите теми към екзистенциално-психологическите, от злостата на историческото време към константите на вътрешно-интимното, има една нова структурна особеност, в която е закодирана нова и позитивна, струва ми се, тенденция/посока. Става дума за няколкото филма-новели или с новелистична структура, чийто кино-материал е организиран не по законите на сюжетно-линейното кино, а по законите на полифонията: „Обърната елха“ на режисьорите и сценаристите Иван Черкелов и Васил Живков, „Маймуни през зимата“ – режисьор и съсценарист (с Мария Станкова) Милена Андонова, „Врабците през октомври“ на режисьора Анри Кулев по сценарий на Станислав Стратиев и „Покोलение:

изгубени и намерени“ – сборен филм от 6 новели на дебютанти от Югоизточна Европа, в който българският принос е новелата „Ритуалът“ – режисьор Надежда Косева, сценарий Георги Господинов.

Новелистичната формула не е непознат принцип в световното кино – филмите-скечове от 60-те бяха сборни формации, обединяващи няколко режисьори, които суингират по зададена тема – „Куклите“, „РоГоПаГ“, „Възвишена изневяра“ и много други. Основният принцип там беше забавлението на публиката. В българското кино новелистичната формула се прилага много рядко. Удачна вариация на една тема е например „Мъже в командировка“ – три новели на режисьорите Гриша Островски и Тодор Стоянов. „Шарен свят“ пък, съставен от „Изпит“ (реж. Г. Дюлгеров) и „Гола съвест“ (реж. Милен Николов) представя два силни дебюта. „Трета след слънцето“ (реж. Георги Стоянов, сц. Павел Вежинов) е опит в научната фантастика... При тези експерименти българското кино се колебае между развлекателното и проблемното и не взема страна... Тук са „Деца играят вън“ на Иванка Гръбчева, „С деца на море“ на Димитър Петров, „Брачни шегички“ – шест комедийни новели за нравите в българското общество, последван от „Разводи, разводи“, „Всичко от нула“ на Иван Павлов – акварелен колаж от любовни мининовели, споени от иронично-носталгичния коментар на възрастен влюбен актьор. Разбира се, този преглед не претендира за изчерпателност.

Ако се опитвам да потърся приносен момент в появата на споменатите четири филма от фестивалната програма, то е защото с тях новелистичното начало се впряга за каузата на сериозното авторско кино (да си спомним „Мистериозният влак“ на Джим Джармуш) и основната цел не е забавлението, а споделянето на авторски възгледи за нравствеността, националната идентич-

ност, новата социо-културна ситуация. А и този фрагментарен на пръв поглед подход най-адекватно отговаря на разрушената парадигма, на нагласите от посттоталитарния период, когато рухнаха монолитните идеологии, нахлу многогласието на идеи, нароиха се културни влияния. Наложиха се новите закони на глобализираното информационно общество, визуалният образ обсеби съзнанията, започна да доминира клиповият подход. Смени се ритмът на възприятие, ускорението стана доминантно на живота. Още много може да се теоретизира на тази тема, тя си има и специалисти, тук само я шрихираме. С това не искам да кажа, че доброто жанрово кино си е изживяло времето – и един прекрасен филм от Варна 2006 доказва това. „Разследване“ на Иглика Трифонова е безупречен във всички свои компоненти и променя представите за криминално-психологически филм, като пренебрегва екшъна и слиза в зашеметяващи дълбочини на човешката природа, представяйки ни борбата на Доброто и Злото чрез катарзисно завършващата схватка на два силни характера, поставени и заснети в един почти бергманов стил.

Но да се върна на новелистичния тип кино. В него отделните новели не са най-важното. Основното послание е резултатна от тяхното взаимодействие, насладване, вътрешен диалог и това е разчетено да се получи в главата на зрителя. Пъзелът се нарежда постепенно, не всичко е докрай обяснено. Зрителят е поставен в активна творческа позиция да доизмисля, да извежда връзките между отделните истории, да довърши една интелектуална игра, която не забавлява, а те кара да изстрадаш ставащото. И всеки разбира различни неща, хваща отделни аспекти, стига до различни етажи на внушението.

Най-далеч в този интелектуален експеримент стигат авторите на „Обърната елха“ (затова и филмът им е силно любим и мра-

филмът им е силно любен и мразен и предизвиканай-противоречиви реакции). Шестте новели са обединени от документалното проследяване на пътя на гигантска елха, предназначена за новогодишната украса на града. Тя пътува от планината към града, от лоното на природата към центъра на културата. От обикновено дърво става празничен символ, на който зрителят открива като играчки, закачени на нея, символи на новелите: „Телето“, „Дървеният ангел“, „Сократ“, „Платноходката“, „Нерезът“ и „Тъпанът“. Много може да се разсъждава за формирането на митовите, за философските и религиозни внушения и препратки, равностойни на бляскаво кинематографично салтомортале: наслагването на индийски музикален мотив върху смъртта на античния философ Сократ; челният сблъсък на рапъра Еминем с възвишената паневритмия на Бялото братство на Рилските езера; изхранването на един нерез под разковаващите звуци на Юрая Хийп... Тези несъвместими елементи, зазвучали полифонично в общия контекст на историите, градят мостове между култури и религии, между видове кино – грубо-документалната фактура (фронтално показано клане на теле) съжителства неочаквано хармонично със стилизиран костюмно-исторически епизод (последните мигове от живота на Сократ). Внушението на филма е наистина дръзко-провокативно, но само на пръв поглед. То е синтетично, интегрално и се получава от цялото, а не от отделните му части. Гледната точка е надлична (такава имаше и в „Скришна игра“ на Михаил Ханеке), идентификацията е не с отделните герои на отделните новели, а с един мъдър и безстрастен наблюдател, който през отделните несвързани съдби наблюдава всъщност движението и ступора на собствената си душа. Заглавието „Обърната елха“ може да се тълкува и на елементарно-битово ниво като

човешката ни несрета тук и сега, и като философски символ на видимия и невидим свят в светлината на обективния идеализъм, иницииран от беседите на Сократ... Филмът има многопластова и сложна композиция, но тя въздейства най-вече подсъзнателно чрез мощната си киновизия. С мащаба и замаха на киномисленето си, с радикалните си методи на контраст и сблъсък на културни знаци този филм отмества погледа от екзистенциалното и го прехвърля към непостижимите пространства на трансценденталното – нещо, което, струва ми се, става за първи път в българското кино. Затова може би и Петър Попзлатев сподели, че „Обърната елха“ качва киното ни „на друг етаж“...

„Маймуни през зимата“ се движи в по-познатите води на психологическото кино, но също е сложно и изящно композиран. Трите новели с главни героини жени, живели през 60-те, 80-те и 2000, са фино преплетени, на места се зацепват и правят цялостен трагичен портрет на българската жена, изправена пред съдбовни избори за любовта и децата. Тук също има елипси, нужно е домисляне от страна на зрителя, работят спомените за отминалото време, причини и следствия се застигат... Намерен е добрият баланс между социалната обусловеност и бесовете на душата, социално и екзистенциално не са в конфликт, а отразяват изначалният трагизъм на човешката природа.

„Врабците през октомври“, киноверсия на 8 телевизионни серии, които очакваме на малкия екран, е изграден от иронични скечове, смешни битови случки, от които постепенно се оформя силуетът на националния характер, поставен в свирепите условия на пазарна икономика и глобализация. Глобалното село Дервент на Станислав Стратиев е динамизирано от неизтребимото и неистово чувство за хумор на Анри Кулев, работещ синте-

тично с всички ресурси на киното – от анимационните ефекти до най-изтънчена игрална стилизация. Надуваема жена, гротесков селяк-хевиметалист, патриотарска истерия, нашенски мерак за американски стандарти в любовта, сюрреалистичното присъствие на „помагачия“ Запад, още по-сюрреалистичното присъствие на праисторическо чудовище в селския вир, вездесъщата сянка на „енергото“ – всичко това и още много свежи находки и смешки се преплитат и спорят, а това, което ги споява, е присъствието на един уморен ангел с бутафорни криле. Той с изумление наблюдава ставашото по нашите земи и нежно напътства селския паноптикум...

Случаят с „Положение: изгубени и намерени“ като новелистична структура е по-особен. Там всеки автор е бил автономен в рамките на своето време и е направил най-доброто, на което е способен един дебютант. Най-ценното е, че това „поръчково“ завръщане на филмите-скечове се е превърнало в тържество на авторското кино, а в калейдоскопа от различни истории на различен социален фон се очертава пъстрата картина на днешна Юго-източна Европа с всичките ѝ контрасти и конфликти.

В едно интервю по време на фестивала Анри Кулев каза приблизително следното: „Не се занимавайте с българското кино, то знае само как да се оправи“. Май е прав. Независимо от анализите, споровете, похвалите и отрицанията, днешните режисьори от средното и младо поколение интуитивно налущват най-адекватните и преки пътища към съзнанието на зрителя. Те се променят с него, искат да го разтърсат, да го разбудят, да го трансформират към по-добро, да го направят по-чувствително и по-самокритично. Да му покажат своята си версия за съществуването му. Тя не винаги е радостна и безметежна, но когато е талантива и искрена, всички се виждаме някъде в нея.

ФЕСТИВАЛ

Калинка Стойновска

НА ОПРАВДАНИТЕ НАДЕЖДИ

„Смисълът на живота“, режисьор Красимир Крумов



Случи се така, че на тазгодишния фестивал „Златна роза“ филмът „Маймуни през зимата“ на режисьорката дебютантка Милена Андонова обра почти всички награди по компоненти – самата „Златна роза“, за режисьорски дебют, за операторско майсторство, за главна женска роля, за главна мъжка роля, за дебют, наградата на „Академика“, наградата на името на Невена Коканова за актриса и... май още една.

А фестивалът за пръв път от много години насам предложи такова разнообразие от жанрове и стилове, от авторски почерци и ориентираност към различен вид публика (при това става въпрос не само за количество, но и за качествено филмопроизводство), че едва ли главно един филм трябваше да поеме всички позитиви и върху него да се изсипят повечето от наградите.

Но всичко отмина, наградите са такива, каквито са, въпросът

е все пак какво се случи там. Мисля, че това беше фестивал на големите надежди, които за щастие се оправдаха.

На някои от филмите влязах в залата със страх и скептицизъм, а излизах от почти всички приятно изненадана или респектирана. Даже от онези филми, които не приемах или като концепция, или като начин на филмово изразяване. Например, към най-дискутирания в конкурса – новелистичната „Обърната елха“ на Иван Черкелов и Васил Живков – отношението ми е раздвоено: не съм почитателка на шоково – натуралистичното кино, каквато е първата новела в него – „Телето“, както и не ме привлича твърде претенциозна и доста бутафорна според мен новела „Сократ“ (разбирам, че тя трябва да носи философията на филма), но много харесвам други две – изящната като направа и искряща от автентичност „Дървеният ангел“, и особено последната:

автентично – метафоричното селско българско хоро, което по особен начин обвързва всички новели във филма. Отрязаната новогодишна елха, която се издига в крайна сметка на площада в центъра на София, е само ритмично – монтажната връзка между тях, а смисълът на посланието е в това тревожно и дали не вечно хоро, което играем по нашите земи и в радост, и в мъка, и при дележи, и при обединение...

Много харесвам филма на Иглика Трифонова „Разследване“. Той е класически камерен филм, в който философията и психологията обединяват сили в драматичен сблъсък между двама души – следователка и подследствен, които в продължение на час и половина, в дълги и монотонни срещи – разпити стигат до истината. Всеки – до своята и за себе си. За собствения си живот и собственото си предназначение. За извършените постъпки,

които никой не може да промени, но които могат да бъдат осъзнати. И може да бъде направена първата крачка към другия. Актьорският дует Светлана Янчева – Красимир Доков е повече от впечатляващ. Той извежда филма на философско ниво. Другото е аскетизъм, самодисциплина, премереност на изразните средства, уверена и аналитична режисура. Според мен равнището ѝ е много високо.

Филмът, който наистина ме поразил на фестивала, бе „Пазачът на мъртвите“ на Илиян Симеонов. Преди няколко години бях чел сценария му и смятах, че е повече от трудно – дори кошунствено – да се превърне гробищната действителност в екранна, която да звучи не само житейски убедително, но и да носи философско – поетични значения. Оказа се, че не съм била права. Филмът е доказателство за това, че когато темата е изстрадана, а авторът има какво да каже, той намира най-адекватна форма за това. Така тази черна комедия с елементи на мистика прекрачва границата на „неудобството“ от работата с материал на ръба на допустимото и филмът се превръща във философско знание – смъртта е част от живота. А ако между нея и света стои едно необикновено чувствително дете – мъдрец, което е и проникновено сериозно, и по детски нежно и безпощадно, то значи, че този свят има шанс, има надежда, има и бъдеще. Невероятно е попадението на режисьора при избора на 15-годишния Владо Георгиев, който с лекота партнира на такива актьори като Ицхак и Самуел Финци, които практически могат да изиграят всичко.

Впечатлена съм и от екранния вариант на телевизионния сериал „Врабците през октомври“ на Анри Кулев, който е поразително смешно – тъжна картина на днешния ден на българина. Като знаем силата на таланта на рано отишлия си от този свят дра-

матург Станислав Стратиев, по чийто сценарий режисьорът е работил истински вдъхновено, на екрана всичко това се превръща в невероятно смешен абсурд по български. Може и да има някои „пукнатини“ при структурирането на филмовия вариант, но няма граници за въображението на режисьора, който се движи така умело на ръба между тъжното и смешното, че всичко на екрана сияе, диша, сменя формите, цветовете, интонациите си и в крайна сметка „улавя в мрежите си“ и най-скептичния зрител. Разбира се, Анри Кулев е събрал и запалил за филма кохортата от бляскави актьори, които правят чудесана екрана – Петър Попйорданов, Иван Иванов, Наум Шопов, Деян Донков, Валентин Танев, Мая Новоселска са само част от живописната група селяни от днешно време. Народопсихология – е другата дума, която трябва да употребим като ключ към този ярък, изключително смешен и леко натъжаващ филм.

„Време за жени“ на драматурга и режисьора Илия Костов е добре направена филмова комедия, предназначена за най-широк кръг от зрители, която ни най-малко не звучи просташки и безвкусно. Напротив, виждам проявено чувство за мярка и вкус, определена доза тревога за днешното ни постсоциалистическо битие, което е на границата на пошлото и безпросветното, но в него има и тъга, и надежда, че все някога нещо ще може да се промени. Тъжно – смешните превъплъщения на четирите жени от дълбоката провинция (актрисите Аня Пенчева, Параскева Джукелова, Катерина Евро и Биляна Петринска) разкриват, че те не са готови на всичко в желанието си да оцелеят, а на финала авторите ни препращат и към чеховската тема за трите сестри, които мечтаят, но така и никога не се измъкват от духовната мизерия на битието.

Двата филма на Красимир Крумов – „Смисълът на живота“

и „Ден и нощ“ – които са част от телевизионния му цикъл за съдбата на днешния обикновен българин, ме връщат към един разговор с него, който проведохме преди повече от четири години, когато той заяви твърдо, че животът му е подсказал да не прави повече неразбираеми или трудно възприемащи се филми, че ще смени стила си и ще разказва за неща, които самият той познава и обича. Мисля, че е успял да го направи. Вярвам на героите, които наложи в киното ни. Средата и обкръжението, в които те живеят, детайлите, върху които акцентира във филмовото повествование, са автентични и убедителни. Но стоят някак твърде правилно и малко скучновато. Не зная дали пък не им липсва някаква малка искрица магия, може би някакъв вид артистично отстранение, за да отскочат от сюжета и се превърнат в обобщение, в духовен знак на времето.

За мен филмът на Георги Дюлгеров „Лейди Зи“, включил се в поредицата заглавия с престижни международни награди от последната година, е между най-силните и интересни авторски творби от последно време. Писала съм вече за него по повод на фестивала „Любовта е лудост“ миналата година, но и сега ще кажа, че той се вписва много интересно в цялата пъстра и, слава богу, качествена поредица от най-нови филми. Може би режисьорът беше най-възрастният участник в конкурсната програма, а е само на 63. Значи, сменило се е поколението и от млад автор Дюлгеров се е превърнал в мастит художник. Не че това е най-важното, но е знак за промяна. Иначе героите във филма му са между най-младите на съвременния български екран. И това също е знак за времето.

И накрая – „Маймуни през зимата“. И тук, както при Черкелов и Живков, структурата е новелистична, само че Милена Андонова по-скоро се уповава на формата на триптиха – три равнодел-

мата на триптиха – три равноделни страни в една обща картина. Трите й героини са от три различни десетилетия – 60-те години, 80-те години и началото на новото столетие. И житейските им съдби са различни, но ги свързва жаждата за лично щастие, отстояването на женската същност и порива към майчинство. Финалите и на трите истории са повече от печални, като

най-разтърсващ е все пак този на амбицираната да се измъкне от калта Лукреция (Диана Добрева), която хвърля на боклука току-що родилото й се бебе и...полудява. Трите актриси – непрофесионалистката Бонка Илиева – Бони и двете млади актриси Диана Добрева и Ангелина Славова – наистина съумяват да намерят най-вярната интонация на предложените им

роли, а режисурата на дебютиращата в игралното кино Милена Андонова впечатлява с професионализма си.

И така, сбъднатите надежди на този фестивал дават зелена улица и на всички следващи проекти, намиращи се в производство. Да се надяваме, че става въпрос не за случайни успехи, а за добро начало.



27 = 15?

СЛУЧВА СЕ ПОНЯКОГА...



„Врабците през октомври“, режисьор Анри Кулеб

Григор Чернев

Фестивалът на българския игрален филм се състоя тази година във Варна за 27-ми път, но по-често споменаваната цифра бе 15. Тя бе като въздишка на облекчение, като надежда, като илюзия, ако щете – като заместител на всичко, което не ни достига...15! Шегата ли е това? Спомнете си нулевите години, за да разберете къде сме отишли!

15 нови заглавия в афиша на-

истина респектират. Те отбелязват някаква граница между доскорошното безфилмие (или остра филмова недостатъчност) и днешното състояние на видим приток и пораснала възможност за избор. При това е ясно, че количествените показатели не са за подценяване. Вероятността сред повече филми да се пръкне нещо хубаво или, дай Боже, значително, е по-голяма. Но също така е ясно, че

тази зависимост не действа автоматично и не е нито панацея, нито успокоително хапче за кинематографичната ни общност.

Некапомним още, че от известно време Варненският фестивал е биенале – т.е. провежда се на две години веднъж – един сравнително дълъг период. Условия за по-честа изява засега няма. Затова е по-добре да се въоръжим с търпение и да съсредоточим вни-

манието си върху художествени резултати. Защото утре цифрата 15 (или някоя по-голяма) ще престане да ни прави впечатление, но възискателността ни не бива да се принизява.

За щастие, сред 15-те заглавия на Варненската фиеста има и такива, които могат да ни отсрамат. Някои от тях се появиха с чуждестранни фестивални атестации и с естественото очакване Варна да ги потвърди и дублира. Но това не се случи. Което също бе естествено. И нямаше грешка.

Работата е в това, че двегодишният интервал не е механичен сбор на два едногодишни, а своеобразно напластяване на филмите във времето. Щем или не щем, дали го признаваме или не, в края на „фестивалния мандат“ заглавията се делят на такива, които вече са гледани, и на други, които тепърва ще се гледат, т.е. на стари и нови. Излишно е да казвам, че любопитството и интересът на фестивалната публика и на киноспециалистите са насочени към новите. Именно те обират призове. Останалите вече са дискутирани, оценявани, награждавани. Пак ли? И за какво пак?

Така във Варна например несправедливо бе подминат един филм като „Лейди Зи“ на Георги Дюлгеров. Само че преди това той спечели няколко международни

награди, а неотдавна и новоучредения приз на Националния филмов център, както и отличие от СБФД (за най-добра мъжка роля). Какво повече? Приблизително същият случай се повтаря и с „Откраднати очи“ на Радослав Спасов... Нищо страшно. Просто те вече си бяха получили заслуженото, а след тях идваха нови претенденти, които журито предпочете. Нормално е.

Между другото, аз намирам, че „Маймуни през зимата“ на Милена Андонова и без тези уговорки стигна до високото си признание „Златната роза“. Без „календарни“ бонуси, с художествената си плътност, с хуманистичното си излъчване. А сигурно и изненадата от закъснелия дебют е притурила нещо във везните...

Искам да кажа, че еуфорията от започналото раздвижване и опиянението от цифрата 15 трябва да бъдат съпътствани от трезв анализ и деловитост. Това не изключва поощренията и наградите, а само непомерното им роене и необяснимите повторения. По света, когато един филм е отбелязан като цяло с някоя награда, това означава, че тя се отнася и за всичките му съставки. Никой не пита защо не е забелязана актрисата в главната роля примерно – тя е в цялото, неделима от него. И обратно, ако само актрисата е отличена,

това означава, че и целият филм е в това отличие. А ние все се изкушаваме от дублиране...

Дублиране се забелязва и в самите фестивали. Фактът, че кинематографията (НФЦ) и телевизията (БНТ) правят копродукции, е нещо разумно и необходимо – повечето филми във Варна 2006 бяха такива. Това обаче не означава, че те могат свободно да прескочат от „Златната роза“ в „Златната ракла“ – та ако на едното място не ги огрее, да ги огрее на другото. А най-добре и на двете. Така критериите се разминават, създава се измамно чувство за изобилие, а наградите се обезценяват.

Заплашени сме от наградна инфлация – това е.

Вижте само какво имаме „насреща“ при база 15 филма за последните две години, т.е. по 7 и половина на година:

Биенале „Златна роза“ – раз.

Ежегодни награди в Деня на киното 13 януари – два.

ТВ фестивал „Златна ракла“ – три.

Наградата на СБФД – също ежегодни – четири...

И това сигурно не е всичко. Явно налага се по-тясна координация на инициативите и критериите. Иначе току виж сме затънали в награди, които замрежват погледа ни и ни пречат да видим ясно колко и какви филми има пред нас.

НАГРАДИ „ЗЛАТНА РОЗА“ 2006

- Голямата награда „ЗЛАТНА РОЗА“ – „Маймуни през зимата“ на Милена Андонова
- Специалната награда на журито – „Разследване“ на Иглика Трифонова
- Наградата за режисура – Илиян Симеонов за филма „Пазачът на мъртвите“
- Наградата за женска роля – Диана Добрева („Маймуни през зимата“ и „Пазачът на мъртвите“)
- Наградата за мъжка роля – Красимир Доков („Разследване“ и „Обърната елха“)
- Наградата за операторско майсторство – Рали Ралчев („Маймуни през зимата“ „Разследване“ и „Обърната елха“)
- Три почетни дипломи на журито: на Бонка Илиева-Бони – за ролята ѝ в „Маймуни през зимата“, на Владимир Георгиев – за ролята му в „Пазачът на мъртвите“, на Део – за ролята му в „Бунтът на L.“
- Наградата на „Бояна филм“ за цялостно творчество – Георги Стоянов
- Наградата на критиката – „Разследване“ на Иглика Трифонова
- Наградата на СБФД – „Врабците през октомври“ на Анри Кулев
- Наградата на името на Вълко Радев за обещаващ дебют в игралното кино – на Милена Андонова за „Маймуни през зимата“
- Наградата на името на Невена Коканова за обещаващ филмов дебют на актриса – Ангелина Славова за филма „Маймуни през зимата“
- Наградата на Община Варна – „Приятелите ме наричат Чичо“ на Ивайло Христов
- Наградата за операторско майсторство на КОДАК – Рали Ралчев („Маймуни през зимата“ „Разследване“ и „Обърната елха“) и Димитър Гочев („Пазачът на мъртвите“)
- Наградата на Асоциация „Академика“ – „Маймуни през зимата“ на Милена Андонова

СМЯХ ПРЕЗ СЪЛЗИ

ИЛИ СЪЛЗИ ПРЕЗ СМЯХ

Искра Божинова



Не съм сигурна коя от двете крилати фрази по приляга на филмовата проблематика, за която ще стане дума. Аз само ще се опитам да проследя тъжно-веселите приключения на героите от три нови български филми, чиято премиера се състоя на тазгодишния фестивал „Златна роза“, белязани с „дефицитната стока“ хумор, ирония, умение да се погледне на негодите ни не само от кахърната им страна.

Четири женички (по изразу на Владимир Ганев) не в първа младост и с не най-гъвкави талии, притиснати от катастрофални финансови обстоятелства, се организират за новата по нашите земи професия – стриптизборки. Филмът е „Време за жени“ на сценариста и режисьора Илия Костов, който не крие преките аналогии с английския носител на „Оскар“ „Време за мъже“ на Питър Катанео. В същност на новоизлюпените стриптизборки идеята им хрумва от щастливия изход на филмовата мъжка авантюра в английския аналог, чиито герои така вкусно и примамващо предоставят дръгливите си тела на всеобщия женски възторг. Интересното е, че независимо от местонахождението на събличащите се (България или Англия), независимо от степента на демокрацията в действие, актът на разголването пред множеството и там, и тук предизвиква повече от засилен интерес у жителите на провинциалните градчета. Не зная дали истинските стриптизборки получават удоволствие от събличането, но четирите наши провинциалистки изпадат в паника, ако случайно някой ги зърне, докато репетират, и го удрят на панически бяг. Това ще

„Време за жени“, режисьор Илия Костов



рече, че някъде дълбоко в тях дебне сянката на прабабата, облечена от петите до главата, векове не показвала тялото си даже в леглото със законния съпруг. И какво трябва да е станало, какви пластове трябва да са се разместили в главите им, за да стигнат до идеята да се впуснат в подобна рискована авантюра? Ами, нищо особено. Просто всяка от тях е загубила препитанието си и това като че ли е най-бързият и модерен начин да се спечелят пари за детския дом, а защо не и за безжалостните сметки. Дали пък в нарочената за патриархална България тайно и незабелязано не е постигната морална разкрепостеност, достойна да ни нареди до свободата на нравите, характерна за високо развитата европейска цивилизация? Актрисите Аня Пенчева, Катерина Евро, Биляна Петринска и Параскева Джукелова играят с огромен ентузиазъм приключенията на съвременните инициативни жени, които смело внедряват чуждият опит на наша почва. Доколко това е резултатно за нас и за обществения вкус, е друг въпрос, който ще продължаваме да обсъждаме в пред-

стоящото ни европейско време.

Още една случка, този път от филма „Врабците през октомври“ на Анри Кулев, ме кара да мисля, че срещите на нас, българите, с цивилизацията на битово и еротично ниво, са изпълнени, меко казано, от взаимно неразбиране и затова са смешни и нелепи. Така един от героите на врабците, яко селско момче, си купува надуваема кукла – жена, за да вкуси и той от прелестите на това чудо. Не че няма жени от плът и кръв около него, но вносното все пак си е друго. Поради фундаментални пропуски в сексуалното си възпитание момъкът от вещ за индивидуално ползуване я превръща в инструмент за колективно ползуване и печелене на пари. Петимните му да опитат тованещо съселяни, дошло от хубавия свят, му стават клиенти и образуват една бизнес верига по всички закони на пазарната икономика. Случката във филма, освен смехотворното си видимо значение, е заредена с още неизвестни енергии от социален, битов, социологически характер и смисъл, които все се опитваме да разгадаем в народопсихологията ни. Последните произведе-

ния на покойния писател Станислав Стратиев анализират със смях и тъга точно тази дългоочаквана среща на българина със света на консумацията, пазарната вседозволеност и пари, пари, пари... Във филма са обиграни още няколко знакови случки, когато старото, „мило и родно“ все още ни владее, а новото в най-достъпните си форми като помощи във вид на вратовръзки, надуваема жена, брудершафти като претекст за напиване, издигане на националния трибагренник на целия този пейзаж и още ред „екстри“, са неща, с които нямаме опит и не знаем какво да правим с тях. От подобно несъответствие на нашата морално – битова неловкост с екстремните прояви на чуждата култура се получава една гузна и не дотам весела усмивка. Опитът ни да изглеждаме други, не такива, каквито сме, е като че ли основен признак на ниското ни самочувствие, от което пък идват всичките ни смехотворни изцепки.

Какво общо могат да имат двете откровени комедии с филма на Илиян Симеонов с вледеняващото заглавие „Пазачът на мъртвите“? Почти нищо, само чувството за хумор, което неговият автор е съумял да изтръгне от най-неподходящото място за усмивки – гробището. Филмът представлява деликатна смес от като че ли противоположни нива на мисли, настроения, образи и обобщения, включително и елемент на мистика. Редуване на реалност с приказно и фантазно, на образи от ежедневието с герои, чисти като ангели и зрящи като мъдреци. Прозата на земното и полетът на духа и душата пребивават в органична симбиоза с корисното и временно състояние на плътта и емоциите. Карат ни да се усмихнем на тази неразривна връзка между ниското и високото, между любовта и омразата, намиращи се в постоянно противоборство и надпревара за тленното човешко тяло. Дуетът Финци – баща и син, са

неподражаеми в намиране на чеховска ирония и многозначност в своите образи, представят чудачеството като органично съпътстващ мотив на духовно извисения човек. Без това им качество да се превръща в екзотика и декорация, извиращото дълбоко от природата на героите.

Маркирах наличието на различен тип хумор в трите филма, защото те са екранни произведения, където смешното не е самоцел, а начин да се опитоми настръхналата действителност на нашия ден. Да се вдъхне доза кураж и смелост на изтерзаните ни сетива, напомняйки ни, че всичко на този свят си има и своята смешна страна, която е в състояние ако не да реши, то поне временно да омаловажи страха ни пред неразрешимото. А както е известно, много по-трудно е да разсмееш човек, отколкото да го разплачеш. Дано бъдещите зрители да оценят това усилие на авторите на филмите и ги възнаградят ако не с буен кикот, то поне с горчива усмивка...

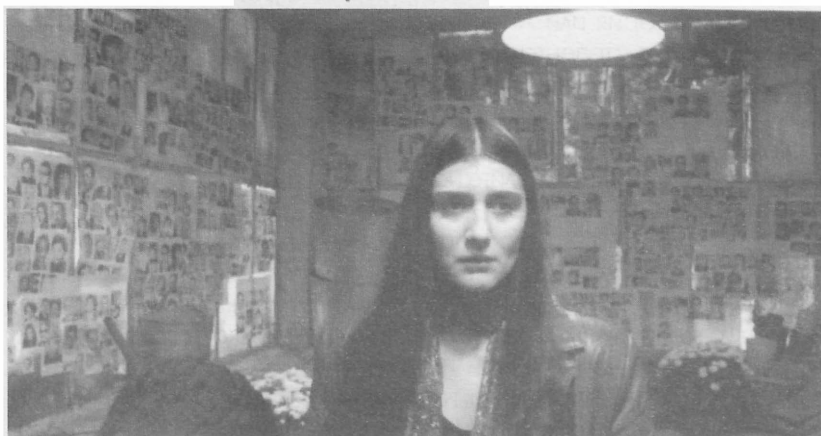


ПРОДУЦЕНТИТЕ - МЕДИАТОРИ НА ОЖИВЛЕНИЕ



Людмила Дякова

Иска ми се да погледна на 27-ия фестивал „Златна роза“ от по-различен ъгъл, по посока на нещо изключително важно в кинематографичния процес – мястото и работата на продуцента във филма. Още повече, че само допреди 15-ина години тази професия в нейния същностен вид у нас бе напълно непозната. Хората, които ѝ се посветиха, сами налучкваха посоките и овладяваха „занаята“ в движение, с всички неизбежни разочарования, но и с трупане на опит, с усвояване на



„Пазачът на мъртвите“, режисьор Илиян Симеонов

правилата, търсейки съизмерване с онова, което се прави по света.

Давам си сметка, че не бих се и замислила за професионалното израстване на българските продуценти, ако не беше доброто, високо ниво на филмите, показани на фестивала. Това не е пресилено твърдение и критиката като цяло го споделя. Но то бе потвърдено и от реакциите на публиката, от адекватното ѝ и добронамерено приемане на всеки филм. С изненада открих, че мисля за добри и още по-добри филми, без и през ум да ми минават сравнения като „среден“, „посредствен“, „слаб“. Не че приемам всичко безкритично и нямам претенции и изисквания към отделни компоненти и творчески решения, но наистина можем да говорим за цялостно изведение, стабилни филми, оформящи разнообразен жанров диапазон и мощна – както би се изразила Геновева Димитрова, кинематографична визия, и което е най-важно, носещи послания, които повече или по-малко стигат до всеки докоснал се до филма:

Изведената до стил аскетичност на „Разследване“, режисьор Иглика Трифонова – себеприличаващ двубой между следователка и подсъдим в утвърждаване и отстояване на човечността – пречистваща и омиротворяваща.

Действителната мозаична структура на „Маймуни през зимата“, режисьор Милена Андонова, където с тънка чувствителност се обиграват времеви и пространствени пластове, за да се открие образът на жената в своята категориалност – многолика, ранима, вечна.

Новелистичната предизвикателност на „Обърната елха“, режисьори Иван Черкелов, Васил Живков – взривяващо провокативен, рушащ табуа и конвенции, за да закове реалиите – тук и сега.

Готическата, естетска изтънченост на „Пазачът на мъртвите“, режисьор Илиян Симеонов – полифонизираща с битова брутал-

ност и неистов порив към доброта.

Завихреният от смях и абсурд калейдоскоп от случки и персонажи във „Врабците през октомври“, режисьор Анри Кулев.

Красивата любовна история, въпреки и над всичко, в „Лейди Зи“, режисьор Георги Дюлгеров.

Жанровата овладяност, драматургичната плътност и комуникативност на „Бунтът на L.“, режисьор Киран Коларов, и на „Време за жени“, режисьор Илия Костов.

Не съм изчерпателна, но всички тези заглавия и останалите филми с достойното си присъствие дават основание да говорим за стабилизиращ се вече филмов процес, а голяма заслуга за неговата креативност имат точно продуцентите. Регламентираните отношения с Агенция Национален филмов център и Българска национална телевизия, които – колкото и да е несъвършен, Законът за киното гарантира, позволяват на тези хора да се чувстват все повече професионалисти, а не авантюристи – ентузиаста, и успешно да доведат филма не само от замисъл до реализация, но и до неговото разпространение. Възможността да достигне до своята публика и – и нещо също особено важно в настоящия етап за българското кино – филмът да се показва, да участва на фестивалите по света и, както се и оказва – да получава награди.

В този ред на мисли ми се иска да акцентирам върху работата на „Клас филм“ – Росица Вълканова: („Разследване“, „Обърната елха“); Бъръ филм – Владимир Андреев, Георги Балкански („Лейди Зи“); ФКП Провентус – Невена Андонова („Маймуни през зимата“); Корунд – Х ЕООД – Илия Костов („Време за жени“); „Гала филм“ – Галина Тонева, Кирил Кирилов („Принцът и просиякът“, „Откраднати очи“); „Камера“ ЕООД – Димитър Гочев, Захари Паунов („Пазачът на мъртвите“); „Колар филм“ – Киран Коларов („Бунтът на L.“); „Кулев филм“ – Анри Ку-

лев („Врабците през октомври“); „Арт Фест“ – Стефан Китанов („Поколение загубени и намерени“) и още колеги, които работят активно и успешно, но нямаха филми на този фестивал.

Едно от качествата, което ми се струва особено важно в работата на престижните ни продуценти, е, че те намират реализация за българския филм и в копродукция. Мнозина работят успешно с Германия, Франция, Холандия, Гърция, Турция, Сърбия, Македония и др.. Успяват да пласират проектите си в Евроимаж, Медиа, Балканска мрежа и други фондове, което осигурява финансови възможности не само за реализацията на филмите, но и значително разширява шансовете за тяхното разпространение. Вече е утвърдена практиката още на ниво проект продуцентът да сключва договор с чуждестранна разпространителска агенция, която да показва филма извън България. Това от само себе си разхерметизира филмите ни както на естетическо, така и преди всичко на смислово ниво. И тук не съм съгласна с ширещите се упреци за губене на автентичност, за раболепно заиграване със западния вкус.

Филмите, показани във Варна, доказаха, че независимо дали в тях се дискутират етнически или малцинствени проблеми, дали героите им са маргинални или „силни“ на деня, дали посланията им варират от философска всеобхватност, гротескова абсурдност или публицистична злободневност, те не губят своята автентичност и имат какво да кажат както на зрителите в България, така и на чуждестранната аудитория.

Разбира се, че за нас е изключително важно българският зрител да обича българското кино, да търси срещи с него, но докато редовата журналистика няма сетива и не иска да види качествата и позитивното случващо се в българското кино, това няма да е лесно. Нали точно масовите медии лансират пошлия вкус, но това е друга тема...

„ЗЛАТНА РОЗА“ 2006 И КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ ПРОЦЕС

Божидар Манов

Двадесет и седмата „Златна Роза“ 2006 беше силен фестивал, много важен за етапа, в който се намира българското кино – не само заради 15-те нови филма (8 от които имаха премиера във Варна), но и заради по-същественото наблюдение, че кризата е преодоляна, че започва процес на бавно възстановяване в задачите и статута на българското кино. Дори мисля, че 2006, независимо от фестивала, ще се окаже повратна за развитието на българското кино след 16 години тежко и продължително боледуване.

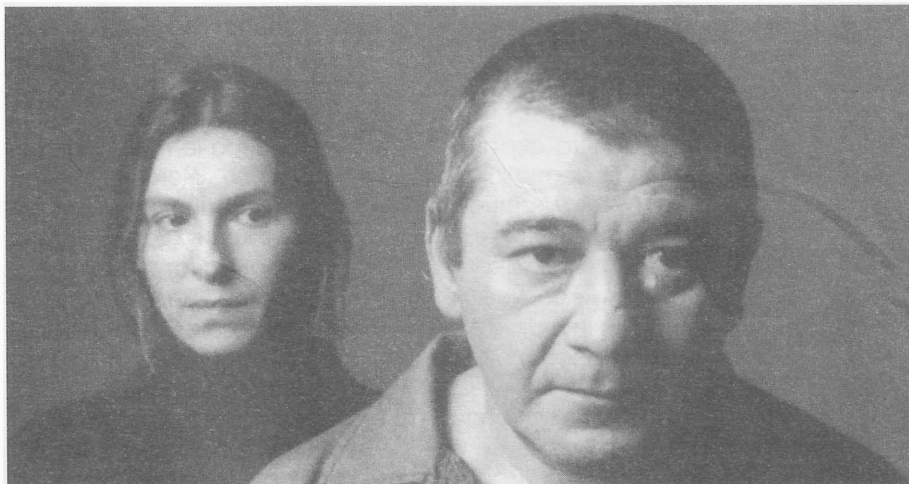
В това има и елемент на случайност, защото тъкмо сега излязоха на екран както някои нови проекти, така и забавени поради различни причини филми. Но да не забравяме приетия преди 2 години Закон за филмовата индустрия, който дори фиксира в своя текст конкретна сума – 6 милиона лева за национално производство. От друга страна определено влияние оказва натрупаният положителен опит от нашите продуценти, които вече имат доста по-добри контакти и по-зрели отношения както с международни финансови фондове (Euroimage, Media Desk), така и преки връзки с европейски продуцентски компании. Третото важно обстоятелство е, че най-добрите ни режисьори преодоляха объркването си от предишните години. Кризата при тях беше не само финансова, но и творческа и се дължеше на недостатъчно ориентиране в реалните обществени, икономически, идейни и културни процеси през изминалите преходни години. И накрая, но не на последно място, можем да поставим про-

дължителните усилия да се създаде необходимата обществена нагласа за възстановяване на българското кино. Милиони думи са изговорени, стотици статии са написани, провеждаха се дискусии на различни нива и форуми. Всичко това, колкото и минимално да е като отделен детайл, в крайна сметка влияе върху общия резултат.

Освен закон, продуцентски опит и режисьорска преориентация – в някои от филмовите проекти важен аргумент за успеха се оказа завръщането в киното ни на добрите писатели. Една от коментираните, но недостатъчно дискутирана особеност на кризисния период бе, че големите, талантиливи автори се отдръпнаха от киното по ред причини: недостатъчна финансова обезпеченост, липса на интерес да пишат за киното, доста агресивно поведение на режисьорите, които с прекалена самоувереност решиха, че могат сами да си сглобяват сценариите. Сега, в новата продукция, има няколко филма, чийто успех лежи върху добрата литературна основа. Например „Врабците през октомври“ по великолепия сценарий на Станислав Стратиев, естествено доработен от Анри Кулев. Прави впечатление също и присъствието на една много силна белетристика, със своя образност и художествен свят – Мария Станкова, по чиито разкази е конструиран „Маймуни през зимата“. В подготовка е филмов проект по успешния роман „Разруха“ на Владимир Зарев. С две думи, това, което е нормална практика във всяка национална кинематография, започва да се осъзнава отново и у нас.

Преди време публикувах обзорна статия под заглавие „Реанимация след инсулт“. Киното ни беше точно с такава диагноза – пациентът е жив, в съзнание, но на практика е абсолютно безпомощен, със сериозно нарушени жизнени функции. За радост, тъкмо този „медицински статус“ започва да се променя и мисля (без да очакваме само възходяща графика), отпласкването от дъното е факт.

Като резултат – дори в чисто кинематографичен план, има положителни промени. Въпросът не е само до киноезика, а много по-съществена е комуникативността на филмите. Това е твърде важно обстоятелство, защото при предишната криза загубената връзка със зрителите погребваше дори и минималните успехи. Статични филми, които не се интересуваха от аудиторията, обричаха себе си и своите автори на изолация. Сега в някои от най-добрите нови заглавия се забелязват както интересни теми и персонажи, така и определена грижа за зрителската отзивчивост. „Лейди Зи“ в това отношение е характерен пример – със сериозна тематична основа, интересна разработка на персонажите и конфликтите и същевременно определено в контекста на времето си. Същото бих казал за вътрешната градация на историко-психологическия процес в „Маймуни през зимата“ – трите новели са разположени в 1961, 1981, 2001 година. Дори заявката е видима – тези три индивидуални женски съдби да бъдат здраво вградени в еволюцията на една социална и политическа ситуация. Дори филм като „Пазачът на мъртвите“, колкото и да



„Разследване“, режисьор Иглика Трифонова



изглежда екзистенциален и маргинален с локализирането си в гробището, е само привидно изолиран. Разбира се, не перфектно, но достатъчно убедително, филмът загатва за неясния трафик на трупове от военен конфликт и така дискретно очертава историческа рамка на съвременния момент. Тези филми подказват, че киното ни като цяло започва да се съобразява с реалността извън киносалона поне в две отношения: веднъж като обществена, политическа, икономическа, интеркултурна ситуация; и втори път като кинематографична аудитория. Защото няколко филма (без да ги надценявам като художествен резултат), успяват, наред със своята заявена тема, същевременно много подчертано, дори декларативно, да търсят контакт с публиката, разчитайки на атрактивна жанрова форма. Имам предвид „Време за жени“, „Бунтът на Л.“, „Приятелите ме наричат Чичо“. С две думи: в идейно-тематичен аспект днес киното ни е много по-добре ориентирано, а също така е много по-отговорно за своята аудитория. Всички определено искат да бъдат в киносалона, да имат по-голям бокс-офис и едва ли някой все още си мечтае за нарцистични упражнения или херметично самолюбване.

Разбира се, в този контекст няма как да заобиколя един тол-

кова коментиран филм като „Обърната елха“, удостоен със Специална награда на журито в Карлови Вари. Той се посрещна нееднозначно, а беше претоварен с очаквания за свръх художествен резултат.

Навярно защото хората, които не бяха гледали филма, се доверяваха на престижната награда. За някои от тях откровението от екрана беше факт и те адмираха филма, други напуснаха залата, защото той се размина с очакванията им – като в приказката за голямата кошница и ягодите. Безспорно „Обърната елха“ е амбициозен филм, старателно отгледан художествен проект. В него определено се чувства партньорството на тандема Иван Черкелов – Васил Живков: първият със своя кинематографичен стил, вторият с големия си опит и верен усет на документалист. „Обърната елха“ не е филм, който може да бъде пропуснат от обсъждане или още по-малко пренебрегнат, но съвсем не бива да го надценяваме. Неговата демонстративна неконвенционалност не е задължително със знак плюс, търсената напращаща метафоричност не е обязательно философска притча, както някои се опитаха да обобщят. Филмът акумулира подчертани авторски усилия, има определени кинематографични постижения като наратив и композиция

(поне в две от новелите – „Дървеният ангел“ и „Нерезът“), но цялостната му оценка съвсем не е еднозначна и без възражения. Според мен, главният му и много сериозен проблем ще е при общуването с публиката. Така наречената фестивална публика, за мен лично, е имажинерно понятие. Тя съществува, но какво от това? Фестивалната публика има само една безспорна характеристика – нейната еуфоричност. Тя обикновено е радикална – или харесва даден филм, или категорично го заклеимява. Така че фестивалната публика не може да бъде качествен измерител за един филм. Истината е в зрителната зала със заплатени билети. Тази тема е доста болезнена, мнозина знаят, че не съм от възторжените фенове на „Обърната елха“, нито на линията Иван Черкелов като цяло, но в случая моето лично мнение няма никакво значение. Защото най-същественото изпитание за филма му предстои – срещата със зрителите. От това никой не може да избяга. Европейското кино вече осъзнава тази ситуация като реална необходимост и дори най-ярките му представители вече се интересуват от зрителската популярност на творбите си. Запазвайки своите качества на фестивален арт-продукт, истински добрите филми все пак успяват да влязат в големите ки-

носалони и се радват на прилични приходи.

Тук е мястото да споделя своята искрена радост от един друг филм – „Разследване“ на Иглика Трифонова. Тя и като сценарист, и като режисьор е изключително точна в своята работа, а великолепните актьори Светлана Янчева и Красимир Доков са равностойни съучастници в общия безспорен успех на филма. Преди години Иглика направи документалния „Разкази за убийства“, сега доказва големия си творчески потенциал и кинематографичен талант в майсторска игрална разработка върху същата тема. „Разследване“ реабилитира доброто психологическо кино, което винаги изисква повече усилия и по-концентрирано умение, та поради това мнозина го заобикалят. Но от Иглика Трифонова тепърва има какво да очакваме!

Тъкмо по повод на прекрасните актьори в „Разследване“ искам да обърна внимание и на едно интересно наблюдение във Варна – изключително наситено присъствие на непрофесионални изпълнители в редица ленти, и то в ключови роли, които напълно успешно „носят“ целия филм. Това само по себе си е знак за внимание. Фолк-певицата Бонка Илиева – Бони е бляскава в „Маймуните през зимата“, защото по типажната теория на Фелини когато намериш подходящия изпълнител, той започва да работи сам, дори независимо от режисьорските намерения. Същото важи за Део и Дичо в „Бунтът на L.“. Део е истинска находка, рано е да се каже, че е талантлив актьор (въпреки че от години е в шоу-бизнеса, една роля все още не го прави актьор), но той определено е силно попадение. (А физическата му прилика с младия Киран Коларов е очевидна визуализация на режисьорската интуиция.) Не трябва да пропускаме момчето Владимир Георгиев в „Пазачът на мъртвите“, а също

така двамата централни изпълнители в „Лейди Зи“ – Анелия Гърбова и Павел Паскалев. В „Обърнатата елха“ почеркът на Васил Живков пренасища екрана с документални персонажи. Във всяка новела има колоритно обкръжение от натуршчици, които са точно подбрани и силно въздействащи. Оказва се, че в петшест филма режисьорите се доверяват на непрофесионални изпълнители, възлагайки им важни и много сериозни професионални задачи. Това също е белег за зрели и уверени филми, режисьорите им си позволяват подобен избор, защото успяват надеждно и органично да вградят натуршчиците в своята цялостна художествена идея.

Много важно е сега, след успешната „Златна роза 06“, на базата на двугодишната продукция да се дискутират сериозно и издълбочено проблемите на игралното ни кино днес. Не съм сигурен как би се случило това, защото, уви, творческите екипи (продуценти, сценаристи, режисьори) от една страна и критиците от друга като че ли участват в две различни събития. Като че ли все още някои колеги и от двете страни не разбират, че имаме обща допирна точка и това е съдбата на националното ни кино. Всички сериозни кинофоруми по света организират подобни дебати. Киното ни е на такъв етап, че се нуждае от много компетентно внимание и загрижено обсъждане. Няма да му помогнат нито само пари, нито само възделените данъчни преференции, нито дори перфектни дистрибуторски условия, ако те са частични, разпилени усилия. Но ако всички твърдим убедено, че националното ни кино е действително потребно за съвременната национална култура и духовност, сега е решаващият момент то да се изправи на крака и имаме реален шанс за промяна. При подобно сериозно

обсъждане трябва да се обхванат всички компоненти на кинопроцеса: теми и идейна проблематика, икономически аспекти и финансиране, производствена база и продуцентска практика, разпространение и зрителска комуникация. Всеки от тези елементи, откъснат от другите, е несъществен, безпомощен и дори безполезен. Само оптималната им комбинация и тяхното разумно балансиране може да доведе до успешен резултат.

Вече не е възможно късогледо и на парче да оценяваме един филм, един автор или дори един фестивал. Всичко това има смисъл само и единствено, ако се разбира като цялостен блок и то в този критичен момент за националната ни самостоятелност. Ако киното е само едно парче от националната култура, а тя от своя страна е част от някакво общоевропейско „утре“, всичко това не трябва да се похабява като вестникарско клише. От по-тясна професионална гледна точка тези отношения изглеждат обозрими. Обаче поставени в по-друг ракурс на социокултурния процес, като интегритет на настояще и бъдеще, като прогнози за глобално развитие на европейската култура и нашето място в нея, това вече се оказват доста трудни, да не кажа нерешими дилеми.

Затова трябва да намерим верния тон. От една страна да не сме изолирани от глобалния контекст. От друга – не бива да се халосваме излишно, като коментираме патетично едно национално производство от десетина филма. Тази „Златна роза“ беше безспорно много полезна със собствените си художествени резултати. Предстои обаче да я осмисляме с разумни, компетентни аргументи и като елемент от цялостния европейски кинематографичен процес в по-дълготрайна перспектива.

КИНОАНКЕТА



ЕМИЛ ТОПУЗОВ е завършил НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ през 1980 година – специалност кино и телевизионно операторско майсторство. Оператор е на българските игрални филми „Сомбреро блус“ – 1998; „Дан Колов“ – 2000 и е оператор постановчик на множество чуждестранни филми, сред които „Den of Lions“ – 2002; „Creature“ – 2003; „Control“ – 2003; „Raging Sharks“ – 2004; „The Children of the Night“ – 2005; „Rin Tin Tin“ – 2006; „Megasnake“ – 2006

По какви критерии избирате филмите, които снимате?

Искрено завиждам на колегите, които могат да подбират филмите, които снимат. Мисля, че и в световен мащаб броят им не е голям. Но тъй като се считам за работяга и съм много любопитен, съм адски доволен, че имам възможност да снимам доста интензивно.

Какво е за вас камерата?

Като млад оператор много надменно negliжирах техниката за сметка на „по-висши“ драматургични, артистични и естетически търсения в операторската работа. С течение на годините нещата се промениха към по-балансирано отношение в двете посоки. Разбрах, за жалост

понякога с цената на доста сурови уроци, че операторът е длъжен да познава колкото може повече и в детайли камерите, за да излезе от много пъти инфарктни ситуации на снимачния терен. Често така спечелваш и необходимия респект от страна на техническите си помощници. Но колкото и да са важни познанията ти за снимачната техника, не трябва да забравяме, че камерата е само един инструмент, по-прост или по-сложен уред, който регистрира това, което създадеш пред нея с помощта на светлината и композицията. Това винаги е било водещото начало за мен в операторската работа.

А светлината, композицията, движенията, цвета?

Магията на създаването на една нова реалност чрез светлината, цвета, перспективата на кадъра, в която да потопиш зрителя, не е престанала и за миг да ме зарежда с енергия в моята работа.

Какъв е балансът между техническата и творческата страна в операторската работа?

Твърдо вярвам в изключително сериозното планиране на снимките – още на сценарно ниво с режисьора през задължителната съвместна работа с художника до прецизната организация на техническата работа на терена с гафера и кий грипа, (което в близкия превод на български е бригадир-осветителя и шефа на кранистите).

Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

Стипил на тази здрава основа, се чувствавам адски спокоен и готов да импровизирам по време на снимките. Така че фразата „всеки дефект – ефект“ едва ли става за мое мото.

Как се оформя тандемът режисьор-оператор, доколко е задължителен и не е ли по-любопитна случайността в тези отношения?

В отношенията си с режисьорите твърдо се стремя да прилагам принципите на „тихата дипломация“. Когато прочитам един сценарий, почти винаги си изграждам доста ясна представа за това как трябва да изглежда филмът и когато това съвпада с намеренията на режисьора, е чудесно – звезден миг. Много често обаче самият режисьор очаква от теб или от другите си сътрудници някакъв импулс, за да оформи своите виждания. Това е деликатният момент, когато трябва неусетно да го поведеш в посоката на твоите търсения така, че те да изглеждат накрая негови или най-много ваши общи решения. Ако след всичко това той/тя те покани за следващ филм, значи си успял и ставаш за работа. Изобщо умението да работиш с един доста многоброен екип и да извлечеш максималното от хора, които са толкова различни като характер, умения, подготовка, е една от най-важните страни на нашата работа.

Какво е отношението ви към актьорите? Какво са те за вас – градивен материал, разглезени звезди или съмишленици и сътворци на изображението?

Сигурно поне 50 процента от успеха или неуспеха ти се дължи на това как се сработваш с екипа и актьорите. Имал съм щастието, но и огромната отговорност, да работя с наистина големи имена от световната киносцена и се лаская от мисълта, че много пъти удовлетворението

от работата е било взаимно. Вигаги съм се стремил да създам най-добрите условия за изява на актьорите, защото без тяхното органично присъствие на екрана остава само едно самовлюбено етюдно студено и дистанцирано изображение, неспособно да събуди каквито и да било размисли и емоции у зрителя. А нали не за това правим филма.....

Имате ли изобразителни пристрастия, които искате да заявите във филмите, които снимате?

Струва ми се, че операторът не трябва непрекъснато да изтъква на преден план изобразителните си пристрастия, защото различните сценарии или режисьори изискват различни, често коренно противоположни изобразителни решения. Операторът трябва да е в състояние да приеме това предизвикателство без излишни душевни и естетически терзания. Във всички случаи обаче остава чувството за мярка, което е основополагащото за понятието стил. То е, което ни отличава един от друг.

Ходите ли на кино? Какви филми гледате? Имате ли предпочитан вид кино? А колега, от когото да се възхищавате?

Винаги съм в състояние искрено да се зарадвам на постижението на един или друг колега. Страшно се кефя на развитието на много от младите оператори и мъничко им завиждам за огромните възможности, които се откриват сега пред тях. От това, което наблюдавам да се случва около и с тях, съм сигурен, че те ще ги оползотворят максимално.

С разрастването на работата ставам все по-всеяден към филмите, защото понякога ми се налага да снимам неща в жанр, който със сигурност по-рано бих загърбил. Операторът може да извлече полза и от гледането на филми, които не му доставят

непременно удоволствие. Иначе почти поравно разпределям ходенето на кино с гледането на DVD в къщи.

Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Не разбирам въпроса за непрофесионализма в нашата работа и затова не мога да го коментирам.

Как предпочитате да снимате – на лента или с дигитална камера и защо?

Лично за мен новите технологии в аудиовизията са нещо, което съм свикнал да приемам като ежедневие. Основният източник на информация е Интернет, включително ежедневното общуване с колеги във форумите. Приемам абсолютно спокойно развитието на кинотехнологиите в посока цифровизация. Оказва се впрочем, че тя няма да се случи взривно изведнъж, а сигурно ще се мине през един по-дълъг период на взаимно допълване и обогатяване.

Обичате ли експериментите, или сте традиционалист при изграждане на изображението?

Всеки един нов снимачен ден за мен е нов експеримент. Страшно мразя да повтарям това, което вече съм правил, а още повече – което е правено от други. Разбира се, че експериментът винаги трябва да се основа на изискванията на дадения проект и да не е самоцелен. Но винаги съм склонен и реално поемам всякакви рискове в работата.

Как гледате на метаморфозата на оператора в режисьор? Бихте ли направили този преход?

Зная, че във всеки по-опитен оператор дреме един нереализиран режисьор, но за себе си съм определил стриктно параметрите на активност, които изключват напълно подобна изява. Както обичаме да се шегуваме, да си режисьор не е професия,

а диагноза. Може би съм прекалено праволинеен в мисленето си и не съм достатъчно луд, за да бъда режисьор.

Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

В световен мащаб започна широка дискусия в защита на тезата, че операторът трябва да е носител на авторски права, особено в светлината на динамично развиващите се нови технологии и начини на разпространение на визуалните продукти. Нашата практика е един чудесен прецедент, който буди различни и противоречиви оценки.

Вероятно и тук е нужна диференциация спрямо степента на участие на оператора в цялостната работа по даден проект.

Как според вас операторското майсторство се оценява от критиката – по света и у нас?

Достатъчен ли е интересът към него?

Добрата операторска работа се забелязва от добрата критика, но най-често това става само и когато филмът е добър. Вече споменах, че самоцелното любване на картинката извън контекста на случващото се във филма изобщо не ми е интересно. Вероятно не е интересно и на повечето от критиците и затова и рецензиите за операторската работа не са в изобилие. Свободното общуване в Интернет пространството обаче променя и тази част на киносвета. Съществуват безброй чатове и форуми, където можеш свободно да прочетеш или да споделиш впечатленията си от един или друг филм, което намирам за абсолютно възхитително.

Как гледате на обстоятел-

вото да бъдете „наемник“ в чужди продукции?

Искрено съжалявам хората, които гледат на международните продукции, снимащи се у нас, като на нещо второкачествено и дори вредно. Смятам, че това е мислене от едно друго, безвъзвратно отминало време. Страшно съм щастлив, че участвам активно като главен оператор или оператор на камера в такива продукции и че имам възможност да защиталячно и с помощта на своите колеги качествата на българската операторска школа.

Какви други предизвикателства обичате? Други интереси, хобита, фобии, мании?

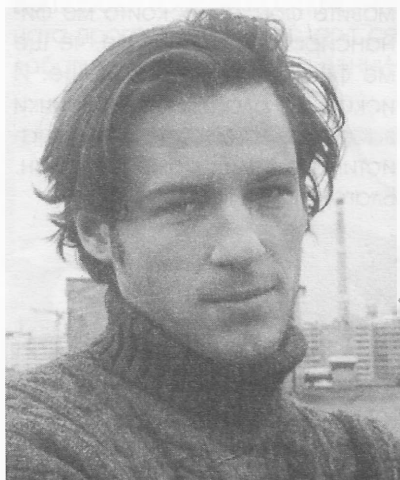
Киното изцяло обсебва мисленето и времето ми – понякога повече от прекалено, за да имам някакви други странични хобита или занимания.



ФЛОРИАН ГАЛЕНБЕРГЕР

Носител на Академичната награда „Оскар“ за документален филм, 2001

Носител на „Оскар“ на Студентската филмова академия в САЩ за чуждоезичен студентски филм, 2000.



Специален гост на фестивала за студентски филми „Ранно пиле“

Биографична справка:

Флориан Галенбергер – сценарист, режисьор, актьор и продуцент – е роден през 1972 година в Мюнхен, Германия. Днес живее в Берлин. От петгодишна възраст се изявява като актьор в игрални и телевизионни филми, както и на театралната сцена. През 90-те години завършва режисура в Академията за Телевизия & Филм в Мюнхен. Режисьор е на документалните филми „Mysterium einer Notdurftanstalt“ (1993), „Tango Berlin“ (1997), „Hure“ (1997), „Quiero ser („I Want To be“, 1999) – спечелил двата „Оскар“-а, и „Хонолулу“ (2001).

В игралното кино дебютира като сценарист и режисьор през 2004 със „Сенки на времето“ заснет в Индия. И печели за него Наградата на Бавария Филм.

Мечтан, невиджан успех във филмовата индустрия - два „Оскар“-а:

Само на 29-годишна възраст Флориан Галенбергер печели „Оскар“ за документален филм на 73-то раздаване на Академичните филмови награди в САЩ през 2001 с филма „Quiero Ser“ („I want to be“ – „Искам да бъда“, английско заглавие; „Откраднати мечти“, немско заглавие),

копродукция на Мексико и Германия. С този филм Галенбергер всъщност се дипломира като режисьор в Мюнхен, което му носи и Студентския „Оскар“ за чуждоезичен филм през 2000.

Филмът е заснет в Мексико. Това е документален драматичен разказ за две малки бездомни момчета, които се опитват да оцеляват на улицата в столицата Мексико. Мартин Лайън пише за него: „... конфликтът между двамата братя може да се прочете като метафора на глобалния и на разделения свят. Двамата братя представят двете му части. Единият е ловък, умеещ да се справя, постигащ успех. Другият е вечният мечтател и губещ.“

А според Джо Мейдър „Quiero Ser“ е „добре направен, с чувствителност за изпитанията, на които мизерията подлага двете бездомни момчета. Ефектът е като че ли О' Хенри е преработил неореалистичния шедьовър на Виторио де Сика „Крадецът на велосипеди“.

„Quiero Ser“ впечатлява журитата и на други авторитетни фестивали. На фестивала за късометражни филми в Аспен, САЩ, е отличен с Наградата „Horizont“, както и с Наградата на публиката. На 18-я Международен фестивал за детски филми в Чикаго получава Наградата на голямото жури. На Международния филмов фестивал във Валенсия – Специалната награда на журито. В Германия – Наградата „Първи стъпки“. На Филмовия фестивал „Гифони“ в Италия – Наградата за най-добър късометражен филм. В Хамбург – Наградата за новооткрит творец.

Из интервю, дадено на фестивала в Чикаго:

Как се роди идеята за този проект („Quiero Ser“)?

За пръв път ме поканиха да отида в Мексико и аз веднага се заинтригувах от тази страна. В един подлез видях две момчета да правят това, което сега правят и моите момчета във филма. Те ме впечатлиха. Наред с всичко друго, което видях там, тези момчета останаха в съзнанието ми. Мислех за тях... живях с тях, сънувах ги... и въпреки че повече не ги срещнах, те именно ми дадоха идеята за този филм...

... Не е добра идея да направя филм за социален проблем и накрая да го „покриеш“ с хепи-енд. Това кара хората да мислят, че те просто могат да станат и да си тръгнат след края. Иначе всеки би могъл да се замисли повече.

Из интервю за сайта Young Germany:

„Сенки на времето“ е първият ви дългометражен игрален филм, който е сниман в Индия. „Quiero Ser“ е заснет в Мексико. Какво ви кара да правите филми далече от Германия?

Що се отнася до „Сенки на времето“, чух едно радиоинтервю с малко момиче, което работи в индийска фабрика за килими. Когато чух нейния глас и това, което казваше, нейната история влезе в главата ми. След това заминах на проучване в Индия, за да видя дали ситуацията наистина е такава, каквато тя я описа. Така че моите идеи винаги се основават на нещо, което идва от действителността – така избирам къде да снимам моите филми.

Какъв съвет бихте дал на човек, който се стреми да стане режисьор?

Ако току-що е завършил гимназия и мисли да се насочи към филмовия бизнес, много важно е най-напред да се опита да пора-

боти като стажант във филмова продукция. Казвам това, защото работата в киното някак се представя – главно от медиите, като особено вълнуваща. А това е много изтощителна и пълна с риск работа, така че преди да се насочи само към нея е добре човек да опита вкуса ѝ, за да види дали е за него. И ако и след това продължи да мисли, че е за него, да се опита да попадне във филмово училище.

При представянето на „Сенки на времето“ на Международния филмов фестивал в Индия:

„Не се страхувам от критики и вярвам в това, което съм направил след добро проучване и опознаване на индийската действителност. В моите филми няма нищо преувеличено или мелодраматично. Една човешка история доминира в моя филм и аз съм щастлив, че е така.“

И в нощта на „Оскар“ при връчването на наградата:

„Допускам, че в човешкия живот няма толкова много велики моменти, а този определено е от най-големите в моя живот, затова искам да благодаря на чудесните хора, които направиха този филм с мен. Някои от тях са тук. Искам да благодаря и на Мексико, където ние заснехме филма, за това, че е толкова необикновена и трудна за разбиране страна, с толкова много магия. Искам да благодаря и на филмовото ми училище и на филмовите фондации, които ме финансираха. Надявам се, че ще ме финансират и в бъдеще. И искам да благодаря на всички вас за тази голяма чест. Това наистина е велик момент за мен. Благодаря ви много.“

ФЕСТИВАЛ НА КРАТКИЯ ФИЛМ - БАЛЧИК 2006

МЕЖДУНАРОДНА ГОЗБА С БЪЛГАРСКИ ПОДПРАВКИ *Нели А. Калчева*

Прогнозата за северозападното Черноморие за периода 3-9 септември предвещаваше една повече от интересна седмица.

Температури между 25-30 градуса. Морска вода като чай. Неуморно греещо слънце. И мощен прилив от филми към района на Балчик. Към 130 заглавия, подредени в Международна, Българска и експериментална програма. А на сайта бяха обявени и паралелни занимания, с които полезното и приятното да бъдат съчетани.

С други думи – компоненти, които трябваше да превърнат фестивала в нещо повече от седмица край морето и ботаническата градина.

Организаторите се бяха постарали да създадат впечатление, че целият град е съпричастен към събитието. Зайчетата на палавия плакат не се притесняваха да украсяват всяка възможна фасада. А скоро след откриването градът беше зает и от фестивалните тениски. Мисля, че за гостите щеше да бъде полезно ако вместо забавни тениски им бяха раздали каталог. Но поради проблеми с печатницата програмите и каталогът се забавиха. До появата на ценни-

те книжки единственият източник на информация за прожекциите беше разпечатаната програма, лепната редом с поучителни табели, написани на не много грамотен английски.

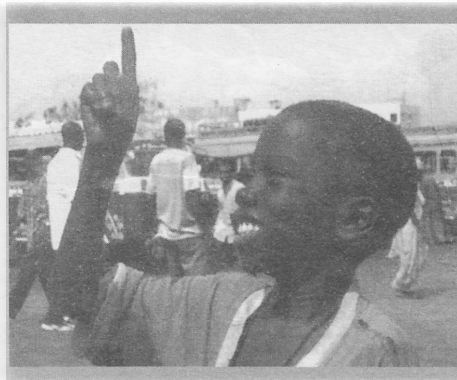
Щеше да е много по-леко на зрителите, ако заглавията бяха подредени по някаква логика – школа, вид кино или поне държава. Уви, организаторите не бяха проявили и грам съжаление над тях и безмилостно „изсипаха“ филми от тук и от там пред очите им. Изпитание, което би могло спокойно да се конкурира с 48-часовото предизвикателство.

А тази година предизвикателствата бяха две. Едното беше традиционното – екипите изтеглиха индивидуални теми и жанр и часовникът започна да отброява 48 часа. От резултатите, които се родиха накрая, бихме могли да съдим, че участниците в предизвикателството наистина са се забавлявали по време на продукциите. Някои бяха прекалили с времетраенето за сметка на смисъла и ме накараха да се запитам дали пък ограничението до 5 минути не е отпаднало. Но повечето бяха успели именно в рамките на кратката форма ликовата да съчетаят жребия си с безгрижното лятно настроение.

Награден беше филмът с работно заглавие „Екшън с клечка кибрит и шезлонг“ на Лея Франк, Даниел Франк, Георги Златков, Еди Шварц.

Другото 24-часово предизвикателство беше за реклама. В него победител стана „Три в едно“ с екип Деница и Русалин Георгиеви и Светослав Владимиров.

Много от гостите на фестивала бяха привлечени от обявените workshop-ове по режисура на кратката форма, операторско майсторство и монтаж, организирани с подкрепата на Британски съвет. Информацията, дадена на сайта, наистина беше съблазнителна – лекционна част, задачи, практическа работа и анализ. Беше обявено и задължително предварително записване и много хора се бяха постарали с молби и мотивационни писма. За съжаление, това се оказа напразно за майсторския операторски клас, тъй като неговият ръководител Лол Кроули не успя да дойде от началото на фестивала и проведе тридневен лекционен курс при отворени врати. За щастие на ентузиазираните режисьори и монтажисти, Кишоре Верма и Файсал Куреши бяха в Балчик навреме. Още на отк-



„Османе“ (Сенегал/Франция)

„Бърз поглед“ (Словения)



риването те обявиха задачата пред екипите си – заснемане на кратък филм с кодови думи: момче, момиче и оръжие. Резултатите бяха различни и си личеше, че участниците в класовете са се постарали да извлекат каквото могат от ръководителите си.

Всеки ден започваше с двучасова българска конкурсна програма. В нея бяха включени филми на учещи се и завършили НАТФИЗ, НБУ, Арт Колеж, ЮЗУ, както и на самоуки дейци. „Алтънджиите идат“ на Никола Бошнаков взе наградата в тази категория след вот на зрителите. Филмът е документален и диалектично отразява сблъсъка между интересите на канадска златодобивна корпорация и населението на Източните Родопи. Повечето от анимациите се отличаваха и като свежа идея, и като умело изпълнение. „Зверове“ е един урок за враждебните ловци, тръгнали на лов за беззащитни на пръв поглед същества. А „The Sun“ е предупреждение към саморазрушаващото се човечество, което залага на контраста между весели картини на усмихнати и доволни животни, съпоставени с деца с противогази. А „Лошите кучета“ все още ме кара да се усмихвам, като си го припомня. Що се отнася до игралните филми – имаше такива с драматургия по учебник, други с хубава идея, но оставена недоразвита или пък твърде преексплоатирана. Някои в 27 минути разтягат локуми за отмъщението и прощката, а други в минута и 20 секун-

ди непретенциозно те учат как да пазаруваш нощем.

В игралните сюжети преобладаваше социалната тематика, което предопредели и отличения игрален филм – „Османе“ (Сенегал/Франция). Героят е седемгодишно момче от Сенегал, което се опитва да преживява чрез милостиня. Но иска да се отблагодари и решава да напише писмо до Дядо Коледа, за да зарадва хората, които са били добри с него. Нищо дръзко в историята, но очевидно впечатление е направила органичната режисура, както и благородната идея, че добротата вирее независимо от мизерията.

В категорията за документален филм беше награден „Интимност между непознати“ (Великобритания). Съставен изцяло от подслушани телефонни разговори. Интересно наблюдение върху героя и неговите житейски проблеми, оригинално разкрити чрез телефонна комуникация.

Режисьорът Рън Рейк (Великобритания) отнесе приза за анимация с филма „Rabbit“. Решен в стилистиката на 50-те години и дискутиращ вечната тема за алчността.

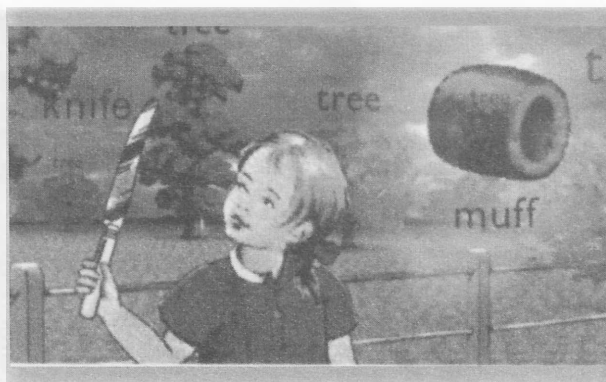
Голямата награда отиде при Матиаж Иванишин от Словения за дипломния му филм „Бърз поглед“. Няколко новели, проследяващи живота на различни семейства през призмата от проблеми на отделните им членове.

А специалната награда жури то връчи на немския „Мотодром“ – елегантен черно-бял филм, кой-

то смесва бензин с адреналин. Във филма няма нищо друго освен писта, мотоциклет и скорост.

Експерименталната програма започваше всяка вечер от 23 ч. Не много хора проявяваха търпение да я дочакат. Но някои от нещата, което успях да видя, ме заинтригуваха. Без значение от кой регион на планетата, режисьорите волно постигнат ефекти, играейки със звук, образ, монтаж. Впечатление ми направи Staking (Виктория Смит, Англия), която показва разпадането и преструктурирането на тялото, което преминава границите на формата и се разпръсква сред пространството. Както и тайванската поредица „Bardo“. Лин Тай-но провокира размисли над основните ценности в живота и тяхното деформиращо се преосмисляне с наближаващата смърт.

Естествено, най-важното условие за съществуването на един фестивал са филмите. В Балчик филми имаше. Това, което липсваше, беше възможността за кратка дискусия след отделните творби. Така, освен че щеше да бъде дадена възможност филмите да бъдат осмислени и разграничени, самите автори (много от които присъстваха) биха могли да обяснят и защитят идеите си. Разбира се, това щеше да намаля броя на показаните творби. Но може би е по-добре догодина организаторите да предпочетат качеството за сметка на количеството.



„Звек“ (Англия)



„Алтънджиите идат“ (България)

сценарни ескизи

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

СЛЪНЦЕСТОЕНЕ (литературен сценарий) © Аспарух Николов

Утро. Кърваво слънце между сивкавите грамади на блоковете. И вятър, който превива високите човешки бой храсталаци, прораснали в празните пространства между бетонните кутии на необятния квартал. Пустош. Бурени и храсти преплели се толкова нагъсто. Жилави и диви. Джунгла. Просеките на пътеките. Смътният съсък на вятъра. Лениво се носи лепкав прах, търкалят се отскубнати трънаци, шарени хартийки, кашони всякакви.

Около петгодишно момиченце гледа през разтворения прозорец на последния етаж на висок блок. Вниманието ѝ е привлечено от неясен силует, призрачно плуващ между високите храсти, измамно огъвани от вятъра. Чуди се момиченцето:

— Кой ли се крие в храстите? Има ли го?

Из въздуха се носят издути от вятъра разноцветни найлонови торбички.

— Като медузи! — чува се детския глас.

Лицето на млада жена.

В съсъка на вятъра се долавя далечна мелодия.

Жената и около петгодишно момиченце в рамката на отворения прозорец.

— Като пеперуди! — жената поднася пред лицето на момиченцето кристално кълбо.

Светът в кълбото се завихря на многоцветни петна. Пеперуди...

Момиченцето маха с ръка да отпъди пръхащите около лицето му миражи.

Жената отдръпва кристалното кълбо.

Кръжащите разноцветни торбички.

— Защо медузите летят? — пита момиченцето.

— Всеки може да лети, ако поиска — жената подава на момиченцето филия с мармалад.

— Не искам! — детето плесва филията върху кристалното кълбо.

Мармаладът се размазва и потича по бляскавата повърхност.

— Защо?! — Избухва жената, очите ѝ се изпълват с ярост и тъга.

Бездънният поглед на момиченцето.

— Защо, бе, детенце?!

Стене жената, обгръща отцеждащото мармалад кълбо и хуква към банята.

— Защото излизаш всяка вечер с тази топка и ме оставяш сама! Настига я гласът на момиченцето.

Пъхналата се в банята жена се извърща:

— Знаеш — отивам при клиенти, на които гадая — предсказвам бъдещето. Нали ни трябва пари, за да живеем сега!

— Какви са тези клиенти?!

Момиченцето нахлува в банята, сграбчва спуснатото в умивалника кълбо.

Жената пуска чешмата.

Гъргорят дрезгаво тръбите. От чучура се отцежда ръждива капка вода.

— А-а-а-а-ах!..

Побеснява жената, изтръгва кълбото от ръцете на момиченцето, отнася го в кухнята. Захвърля го в умивалника, пуска чешмата.

И отново дрезгавото гъргорене на тръбите.

Момиченцето пристига и подхваща кълбото.

Отраженията на майката и дъщерята в омърляния кристал. Гротескните извивки на телата им, сливащи се с кафеникавите петна от мармалада.

Момиченцето успява да прихване обезумяващия поглед на майка си:

— Какво им гадаеш, та после толкова дълго се миеш — източваш всичката вода.

Ръждива капка звънко се разбива в кристалното кълбо.

– Глупости!!!

Дави се в полушепот жената, трескаво върти кълбото в ръцете си:

– Нали знаеш, че водата...

– Зная... – прекъсва я момиченцето.

Гротескните отражения в кълбото, въртящо се между дланите на майката и дъщерята. Отблясъци от лица, плът, коси...

– Зная, че после цяла нощ пишеш приказки, а ми ги разказваш през деня – на мен и на всички деца в детската градина. Те са вълшебни! Приказките! – решително подчертава детето, изтръгва кълбото от ръцете на майка си, тръшва го в металния умивалник.

Звънък грохот.

Още една ръждива капка се изтръгва от чучура и се разбива в кристалното кълбо.

– Не можеш да заспиш от пишещата машина? – виновно притаява дъх майката.

– Ами – момиченцето я хваща за ръката и я повлича към стаята. – Тракането даже ме приспива. Едно такова... глухо, крадешком...

Детето е довялякло майка си в стаята, пред масата, върху която сред хаоса от книжа, съдове и вещи се мъдри портативна пишеща машинка.

Момиченцето бързо изчуква няколко клавиша:

– ... като шуршене на миши стъпки – блестят очите на детето.

И майката успява да се усмихне.

Следите от лепкавите пръсти на детето върху клавиатурата.

– Пишеш и плачеш.

Детето изтръгва напечатания лист от валяка и го поднася на майка си.

Неясни следи от влага по листа.

– Хлипаш тихо, тихо – да не чуя. Ама аз от това не мога да заспя.

Безметежното гъргорене на чешмите.

Майката овладява нервния спазъм. Успява да се усмихне:

– Плача, за да има влага, та да има дъжд, да се пълнят реки и морета, че и от чешмите да потече.

Жената внимателно е издърпала листа от ръцете на детето, оставила го е върху машината.

Следите от детските пръсти върху напечатаните думи.

– Дрън-дрън!.. – смее се момиченцето.

– Ще видиш ти „дрън-дрън“! – весело се заканва жената и продължава да нарежда, докато чевърсто бърше ръцете на детето със салфетки. – Да тече от чешмите и душовете, та да се измием, и дома си да измием, и стълбищата на блока да измием, защото тъкмо заради миенето на тези стълбища са ни пуснали да живеем в този техен блок.

– Ще ги измием – кима с глава детето.

– Измита да отидем в детската градина, да не плашим децата – нали искаш да ходим в детската градина?

– Искам – потвърждава детето.

– Измита да се взирам в чуждото бъдеще, че от нашето в детската градина не се живее.

– То пък един живот... – безсмислено изтръсва детето като гледа съмнително почистените си ръце, после нещо привлича вниманието му и то се надвесва от прозореца. – Отдолу един мъж ме гледа!

Жената се разсвива истерично, грабва момиченцето и го завърта в някакъв лудешки танц под акомпанимента на гъргорещите водопроводни тръби и далечния съсък на вятъра.

Полетът на разноцветните найлонови торби.

Мъждивият блясък на кристалното кълбо в умивалника.

– Живот на сухо! – смее се жената.

– Само не плачи, за да го мокриш! – смее се момиченцето, притиска се към майка си, обгръща шията ѝ.

– Няма! – внезапно помрачнява жената.

Спира се.

– По-добре като в приказките – направи вълшебно! – пронизва я с блестящи очи детето.

– Засуха, суша, жажда... – жената бавно смъква детето на пода. – Като не тече – погребва се Герман – погребва се сушата.

Момиченцето зяпва.

Жената трескаво рови из хаоса на стаичката, вади детски пластелин и започва да моделира човешко тяло:

– От пръст да е и да е мъж – да му личи отвсякъде. Хубаво да се извае, хубаво да се оплаче и хубаво да се погребва – дано рукне нова вода!.. Да може да се измия, детето си да измия, да си пиша вълшебните

приказки и да ги разказвам. Много ли искам, а?! Много ли...

Жената намъква на изваяния Герман някакви дрешки, които сваля от кукли. Вади картонена кутия, изхвърля от нея вехти маратонки и пъха вътре облечената кукла Герман. Поставя капака и чертае отгоре му кръст.

Жената върви по пътеката сред джунглата от бурени. Носи в ръка кутията за обувки с начертания върху капака кръст. Носи върху раменете си момиченцето. Плува лицето на детето между вършините на храсти и треволяци.

Достигат до кофите за боклук. Жената хвърля кутията с Германа в кофата. Боклукчийски автомобил подема кофата и я поглъща в зейналата си паст с гръмовен трясък.

Момиченцето поглежда към небето – чисто и безоблачно оцъклено.

– Да рукне нова вода! – заклина майката.

Завърта се жената с момиченцето на раменете си. Детето е разперило ръце.

Из въздуха се носят разноцветни найлонови торби.

Нов трясък – тръшната е на земята опразнената кофа за боклук.

През рева на потеглящия боклукчийски камион пробива горък стон. На пътеката между израслите бурени се гъне тялото на мъж. Олюлява се, залива и бавно се стоварва на земята, чупейки стебла на бурени и храсти. Стонът се е превърнал в хриптене.

Жената бавно сваля момиченцето от раменете си и предпазливо се отправя към гърчещото се тяло. Детето – подире ѝ. Майката го спира и му нарежда да стои на място. После пак се отправя към тялото. Детето крадешком пристъпва подире ѝ.

Едра жена изоставя котела с бурканите и огъня, който се опитва да напаля под него. И тя се прокрадва към падналия на пътеката.

Майката достига гърчещия се по очи върху пръстта мъж. Крадешком го докосва. Опитва се да го обърне по гръб.

Охрабрена, едрата жена се присъединява към усилията ѝ. Успяват да обърнат тялото. Лицето на мъжа е зацапано с пръст. От устата и ноздрите му бликва кръв. Агонира. Дългата му коса е сплъстена от кръв и прах. Разсипана върху лицето, размива чертите, замъглява изражението, само в святащите очи се утаява отчаян копнеж.

Жените се изправят объркани. Детето не може да откъсне поглед от кървящия мъж.

По пътеката се задава жена с куче. Викат я. Жената с кучето вади джи-ес-ем и се обажда на „Бърза помощ“. От там искат да се идентифицира. Жената се обърква, започва да пелтечи. Майката грабва телефончето и ясно заявява:

– Казвам се Саня Георгиева Томова.

– Мая Санина Томова – обажда се и детето. – Защото съм родена през май.

Саня кара дъщеря си да млъкне и продължава с обясненията. Навежда се и проверява джобовите на агонизиращия. Не намира никакви документи. Жената с кучето и едрата жена повдигат рамене и заявяват, че никога не са виждали мъжа. Саня приключва с обясненията. Обещава да не пипат агонизиращия. После връща апарата на жената с кучето. Обяснява, че трябва да бърза за работа. Едрата жена се чуди как така да не пипат умиращия мъж и обещава, че ще го наглежда, докато си стъква огъня. Жената с кучето хуква да разгласява потресната новина.

Саня хваща дъщеря си за ръка и двете се отправят към детската градина отсреща.

– Този мъж ме гледаше отдолу – разтърсва ръката на майка си Мая.

– Глупости. Как пък го видя?

– Да не би да е баща ми?

– Ако толкова искаш баща, ще гледам да ти намеря.

– Не искам намерен. Искам моя баща.

– Няма го.

– Тогава ми разкажи за него. Не приказка. Разкажи ми за моя баща.

– Тихо. Вече съм на работа.

Двете са пред входа на детската градина.

– Поне започни! – моли се детето.

– Добре. Беше едно лято.

– Като сега?

– Като сега. Еньовден. Влизай, че закъсняхме.

Занималнята на детската градина.

Саня в бяла манта, заобиколена от деца. Поднасят ѝ рисунките си. Изобразили са море. Нарисуваните сини талази преливат от белите листа върху бялата манта на Саня.

Пяната на вълните върху нажежения до бяло пясък.

Синьото крило на кайт-сърфа в избелялото небе.

Гъвкава като тръстика, Пия се носи между небето и водата. Вятърът непрекъснато мени посоката си, поривите му подеват крилото и Пия заедно със сърфа излита над вълните в причудливи пируети.

Възторжените викове на деца, тичащи покрай брега – сменят посоката на своя бяг заедно с промяната в посоката на кайт-сърфа.

Саня наблюдава децата и сърфа от върха на дюната.

Погледите на целия плаж са обсебени от изящната сърфистка. Когато тя се приближава към брега, млади и не толкова млади мъже се хвърлят във водата да я посрещнат. Кайт-сърфът рязко завива на сто и осемдесет градуса и се понася към противоположния край на плажа. Натам се втурват само децата.

Саня слиза от дюната. Децата се скупчат около нея с погледи, вперени в Пия, която грациозно лети към брега. Крилото на кайт-сърфа възхитено плющи високо над главата ѝ, направлявано от въжетата, с които е закачено за колана ѝ. Излитане над вълната – Пия се освобождава от дъската на сърфа и плавно се спуска във водата. Стъпва на дъното и бавно излиза на брега – родена от вълните, в блестящ неопренов костюм, открояващ всяка гънка на тялото ѝ, със сърф под мишницата и крило, пърхачо високо над главата ѝ. Зъбите ѝ блещат, очите ѝ се смеят, късата ѝ коса искри с ореол от капчици.

Децата немеят, прималели от възхита. Притискат се около Саня. Двете жени се измерват – живи, гъвкави и изящни. С много къси коси, откриващи одухотворените им лица. Усмиват се бляскаво. Заговарят. Сияещата Пия:

– Грабва ме някакъв шемет на този плаж...

– Далечината... Блясъка... – продължава Саня.

Децата се отпускат. Наблюдават ги.

Пия продължава:

– Някога... Когато бях като теб... Усещах се тук... Магьосница...

Смутено се усмива Саня:

– И сега?..

Пия се засмива. Обгръща с поглед далечината... Блясъка..

Тръгват към хотела, кацнал над дюните. Крилото на Пия се рее високо над главата ѝ. Напористи мъже се опитват да се присламчат към ослепителните жени, но плътният пръстен на децата блокира щенията им.

Пия непринудено се представя:

– Аз съм Пия. Пия Зонд. И съм лекарка.

– Аз съм Саня. Саня Томова... Уча психология. Тук работя през лятната ваканция – грижа се за децата на гостите на хотела. Харесва ми, обичам деца... – Саня се усмива смутено.

– И аз ги обичам. Но за сега трябва да се грижа само за клиниката си. Моята клиника – там, оттатък залива – в града.

Пия се опитва да разкрие бляскавата си усмивка...

– Често ли се връщаш по тези места – пита Саня.

– Харесва ми. Усещането. Ако си го върна.

– Сигурно си пътувала много...

– Работила съм много. Къде ли не ... – усмивката на Пия гасне.

– Страхотно е да се рееш по света...

– Илюзията за свобода.

– Не е ли свободата страхотна?!

– ... Илюзия?!.

Смехът на Пия е толкова заразителен:

– Илюзия... като мен. Българка, а... всъщност обърната в някаква... „лингва франка“... Като името ми...

– Ако сама си избрала тази... „лингва франка“...

– Аз отидох. Искях да съм... другаде.

– После поиска да се върнеш?

– Пак защото исках да съм... другаде. Пълен кръг. И по средата – празнота. Пустотата...

Реещото се над главите им крило на кайт-сърфа. В бледо-синята пустота.

В двора на хотела майките отвеждат децата си. Пия великодушно позволява на двама яки младежи да откачат от кръста ѝ и приберат крилото на кайт-сърфа. Пита Саня дали ще ѝ помогне да се освободи от неопрена.

В хотелския апартамент на Пия.

Саня ѝ съблича впития неопренов костюм. Лъскавата пластична материя се бели като кожа и открива матово сияещата кожа на Пия. Усещанията на Саня са страшно объркани. Пия сияе. Измъква се от пластичната си люспа, разкръшва се свободно. Голото ѝ тяло искри. Саня се чуди къде да дене очите си. Пия ѝ предлага да пробва неопреновия костюм. На ръст и обем двете са идентични. Пия веднага е готова да ѝ помогне при навличането на неопрена. Саня панически се извинява, че трябва да се връща, за да се погрижи за децата, чиито родители се отдават на нощен живот. Припряно напуска стаята.

Фоайе на хотел и просторна тераса. Лунната пътека през морето. Далечния шум на прибоя.

На терасата Саня свири на флейта. Около нея танцуват две деца с маски на лицата.

Пия дискретно ги наблюдава от канапе в далечния край на фоайето. Усеща музиката. Унася се в танца. Саня свири мелодия от „Орфей и Евридика“ на Кристоф Вилибалд Глук.

Пия чува арията – арията на Орфей...

Дългокосият певец – Орфей – пее, заобиколен от танцуващи нимфи. Вихрушка от пьстри одежди.

Пия гледа Орфей от носа на своята ветроходна яхта:

Дългокосият певец Орфей плува – стил бъртерфлай – в спокойните води, сред лунната пътека.

Сребърни потоци лунна светлина се стичат по косите и кожата му.

Яхтата с Пия се приближава към него. Пия му протяга ръка.

Дългокосият Орфей сграбчва ръката ѝ, дръпва Пия във водата.

Плисък и гръмотевици.

Тряска се вратите на фоайето. Влизат мъж и жена – явно родителите – защото децата на подскоци се отправят към тях.

Саня понечва да свали флейтата от устните си, но изневиделица зад гърба ѝ се появява Пия, закрива очите на Саня с длани, шепне в ухото ѝ:

– Свири...

Саня продължава да свири мелодия от „Орфей и Евридика“ на Глук.

– Ти си Орфей и трябва да изведеш Евридика от Подземния свят, без да я погледнеш, защото тя ще излезе обратно в празнотата на Тартара – шепне Пия в ухото ѝ.

Унесената мелодия на флейтата.

Притварящите се очи на Пия.

Плавно изплува Пия от чернотата на дълбините към сребристо синеещата лунна пътека. Лицето ѝ се показва над водата, търси лунния блясък. Тежки капки се свличат по миглите ѝ.

Пия отваря очи

Сребрилата пустота на лунното сияние.

Пия е сама сред оловното спокойствие на водата.

Свири Саня и бавно пристъпва в ритъма на мелодията. Двете с Пия леко се завъртат в сомнабулен танц. Дланите на Пия върху очите на Саня.

Устните на Саня върху флейтата.

Сред оловния водовъртеж изплуват главата и торса на Саня и прегърнал я през раменете дългокосилюет. Саня отваря клепачи, устните ѝ се откряват в усмивка и тя се извърща с лице към прегръщащия я силует.

Ужасът в очите на Пия. Отчаянието в немия ѝ вопъл.

Пия трескаво се мята в сребристо-сивата вода, протяга се към дългокосилюет, прегръщащ Саня, обръща го към себе си.

Дългокосият не е певецът на Пия. Не е нейният Орфей.

Дългокосият е някой друг. Другият за Саня? Както Орфей е този друг. Другият, от когото се нуждаем постоянно... Постоянният... Константин...

Лицето на Саня, която се протяга и извърща Пия към себе си.

Вопълът на Пия прелива в извивките на мелодията от флейтата.

Дланите на Пия върху очите на Саня.

Устните на Саня върху флейтата.

Увелича мелодията. Отнася ги в замайващо въртене. Преминават от терасата във фоайето, спват се в канапе и смеешом се тръшват в него.

– Виждам те! – по детски е закачлива Саня.

– Аз пък не изчезвам.

Пия взема дистанционното и започва да превключва каналите на телевизора във фойето. По един от тях върви научнопопулярен филм за екструдирани на яйцеклетката от една жена, оплождането ѝ „ин витро“ и имплантирането на оплодената яйцеклетка в матката на друга жена.

Лицето на Пия.

– Защо трябва да изчезваш? – продължава да се смее Саня.

– Орфей ме погледна.

– Защо те погледна?

– Защо мъжете те гледат, след като сте се любили?

– Ако погледнат...

– Търсят знака на живота, който са посели в теб.

– Или сянката на любовта...

– Сенките изчезват. Остава празнотата.

Документалният филм на екрана на телевизора.

– Е, аз не съм Орфей – неловко се опитва да се засмее Саня.

– И аз не съм Евридика.

– Или не играеш като в легендата.

– Ами ти...

Усмивката на Саня угасва.

– ... свириш омайно – продължава Пия. – Ще пиеш ли нещо?

– Чакай ме... – неуверено отронва Саня.

Документалният филм.

Лицето на Пия.

Отдалечаващите се стъпки на Саня.

Трескаво се мятат в изпепеленото небе крилото на кайт-сърфа. Саня се мятат сред вълните, опитвайки се да се задържи върху дъската на сърфа. Закаченото на кръста ѝ крило ту я дърпа нагоре, ту я спуска върху водата. Летят пръски около стегнатото ѝ в неопренов костюм тяло. Обливат смеещите се лица на децата, застанали до кръста във водата. Радостно аплодират опитите на Саня да овладее кайт-сърфа. Смее се Пия и със съвети и жестове се опитва да помогне на Саня да се задържи върху дъската. Смее се и Саня. Изтощено се отпуска върху водата, повлечена от крилото. Пия и децата я хващат и довлечат до брега. Облекчено въздъхва Саня, седнала на пясъка, галена от вълните. Пия ѝ помага да откачи крилото от колана си. Децата подхващат въжетата на реещото се крило и се затичват с него по просторния плаж.

Смее се подире им Саня:

– Децата винаги отлитат.

– Ако са долетели – Пия е много сдържана, едва успява да съживи усмивката си и продължава: – Не мога да износя и родя дете. Шансът ми да стана майка е яйцеклетката ми да бъде извадена от матката и оплодена „ин витро“ със спермата на евентуален донор. После оплодената яйцеклетка да бъде имплантирана в матката на друга жена, която да износи и роди детето. Моето дете? Или нейното дете? Детето на другата?!.. Детето на евентуалния донор? Чие дете? Дете! Сътворено чудо!...

Глъхне гласът на Пия.

Широко отворените очи на Пия.

Яки мъжаги присядат до красивите жени и се опитват да ги заговорят.

Изправят се Пия и Саня и тръгват към децата, реещи се подир летящото в нажеженото небе крило.

Хотелската стая на Саня.

Пия понечва да ѝ помогне да сваля неопреновия костюм. Саня свенливо отклонява предложението и хлътва в банята.

Пия оглежда стаичката. На масата има портативна пишеща машина и снопче изписани листове, затиснати с кристално кълбо. Взира се Пия в текста. Разчита:

– „Имало едно време... А защо да няма и сега? Щом толкова много го искаме...“

– Не искам... – прекъсва я гласът на Саня.

От банята излиза Саня, загърната в хавлия.

– Какво не искаш? Да искаш, да пишеш или другите да го четат? – закачливо пита Пия.

– Исках да кажа...

– Искай! И ще ти се даде! Какво пишеш?

– Приказки... – усмихва се срамежливо Саня.

- Вълшебни?
- Вълшебни...
- Издават ли ги?
- Искат ми се.
- Какво ти се иска?
- Да ме издават. Да ме четат. Да ме харесват...
- Кой да те харесва? – лукави Пия.
- Хората... – изплъзва се Саня. – Хората, които четат... Приказки... Те са като... убежище...
- Убежище за кого?

– За мен. За тези, които четат моите приказки. Които виждат чудеса. Убежище за всички... Искам да го направя. Това място, където да се четат, гледат, показват, пеят, защо не и снимат приказки... Да се правят човешки чудеса... Нещо като къща... Театър... Студио... Знам, че трябва да е нещо като... фирма. Бизнес някакъв... Знам, че чудо трябва да стане...

Възбудата на Саня стихва.

Смее се Пия:

– Какво ти тук чудо? За това са нужни просто пари!

Взема в ръка кристалното къбло:

– Ще погадаеш ли ?!

Пречупената през къблото светлина искри в разноцветни отблясъци.

Преливащите се отражения на двете жени...

Появява се изображението на певеца Орфей, загърнат в бляскава роба. Загърба му Пия съблича робата. Певецът Орфей се обръща с лице към нея, поглежда я в очите, обръща се отново и се отдалечава. През величествените декори, които висят зад сцената. Огромните изрисувани плоскости на декорите се вдигат и падат последователно, движат се в различни посоки, появяват се и изчезват – създават впечатлението, че Орфей върви през гори, планини, градове... Пия отчаяно се опитва да го следва сред лабиринта на сцената, промъквайки се между бързащите във всички посоки костюмирани като нимфи, сатири, богини, демони... Тежка червена завеса пада пред лицето на Пия. Бляскащи червени светлини.

Играят отблясъците в кристалното къбло.

Отражението на пишещата машина. Лостчетата подскочат и отпечатват букви върху хартията с все по-нарастващ ритъм и грохот.

Отражението на Дългокосия, който откъсва устни от устните на Саня, поема ръката ѝ, повежда я през гори, планини, градове... покрай огромните изрисувани плоскости на декорите, които падат и се вдигат, движат се в различни посоки. Дългокосият и Саня ръка в ръка се промъкват през лабиринта на кулисите, сред тъпи от бързащи във всички посоки костюмирани като нимфи, сатири, богини, демони.

Грохотът на пишещата машина преминава в кресчендото на музиката – дива и необузdana.

Дългокосият се изтръгва от вихрушките танцуваща плът и одежди на авансцената и триумфално завършва своята ария.

Френетичните овации на зрителите.

Сред публиката е Саня. Тя притваря очи и инстинктивно слага ръце върху скута си.

Овациите се превръщат в грохот на пишеща машина.

Саня стреснато отваря очи.

Между нея и Дългокосия пада тежка червена завеса.

Бляскащи червени светлини.

Нарастващ вой на сирена...

Червен буркан и виеща сирена.

Саня тича по пътеката между гигантските бурени.

Подскача по коловозите линейка с включен буркан.

Дими огънят на едрата жена.

Около проснатия на пътеката мъж се е събрала малка тъпла. От линейката слизат лекар и санитар. Надвесват се над тялото. Установяват смъртта и тръгват да си ходят.

– Няма ли да вземете трупа?! – възмущава се едрата жена.

Медицинските лица отговарят, че това не е тяхна работа. Да викат полиция. И да не пипат трупа!

Линейката потегля.

Някой вика по джи-ес-ем полиция.

Едрата жена разпалва огъня си.

Мая, втрещена в трупа, сякаш иска да си припомни неуловимите му черти, дърпа майка си за ръкава:

– Нали щеше да ми разказваш за татко?

Саня я повлича към детската градина:

– До къде бях стигнала?

– "Беше лято като сега."

– Беше лято като сега. Лятното слънцестоене. Еньовден. С баща ти бяхме на море...

– И...

– Беше много хубаво.

Саня млъква, когато двете влизат в детската градина.

Детската градина.

Редица от деца с животински маски на лицата, седнали върху гърнета. Крещят, смеят се, каканижат, издават смесица от невероятни звуци.

Саня върви между тях. Стига до рисунка на стената, която изобразява плачеща луна.

Постепенно звуците замират.

И луната изгрява – пълна, отърсила се от ронещите се по страните ѝ облаци.

И морето е замряло.

В лунната пътека са се гушнаели Саня и дългокосият Константин. Дългокосият. Постоянният...

Телата им са преплетени под сребрилата вода.

– Иска да ѝ родиш дете? – ядно крещи Константин и притиска Саня към себе си.

Тя кима и се намества в него.

– Защо тъкмо ти?

– Лекарка е. Преценила е, че съм подходяща физически и психически. Приличаме си – според нея. Имала такова усещане.

– Друго усещане не иска ли?!

Константин още по-плътно притиска Саня към себе си.

Широко отворените ѝ очи. Зениците ѝ се разширяват.

– И дава толкова хиляди? – горещо шепне в ухото ѝ Константин.

Саня кима.

– Можем да оборудваме студио – записи, клипове!... Нашите! Убежището! Това си е направо шибано чудо! – Константин вихрено я завърта във водата.

Саня притваря очи.

Нахлува звукът на коментара за сравнителните цени на стоките и услугите в различните европейски страни.

Картината на екрана на телевизора – хора шурмуват безмитни магазини по фериботи, летища и гранично-пропускателни пунктове.

Пукот – и картината *се сменя* – идиличен пейзаж. Звучи ария.

Пия е натиснала дистанционното. Хвърля го. Поднася чаша на Саня.

Двете са в хотелския апартамент на Пия.

Звучи ария.

Пия подема арията.

– Странно, това е... – спира се неуверено Саня.

– Орфей – довършва спрялата да пее Пия и отпива от чашата си.

На екрана – нимфи и сатири танцуват около Орфей.

– Звучи като ... мъж или жена?

– Има ли значение? – сияе Пия. – Пък и Глук първо е писал партията за алтино – най-високия мъжки глас, звучи направо като жена... По онова време кастрати са пеели тези партии. После Глук пише партията за тенор...

Звучи арията.

– Орфей е сам, защото Евридика е в долния свят. Евридика е сама, защото Орфей е в горния свят. Ти

защо си сама?

— Защото съм на тоя свят. Последният ми... Орфей... зачезна подир кариерата си, която аз му помогнах да започне. Изчезна... Певец...

— Кастрат?

— Мъжкар! Жребец, нерез, бик! Роден осеменител! Сее живот, който не мога да зачена. Не мога да направя чудото!

Звуците на арията.

— Още ли го търсиш?

— Едва ли... Той никога не е там, където съм аз.

Музиката на Глук потъва в канския грохот на траш-метал блус...

Претъпкана дискотека.

Пия и певецът Орфей танцуват плътно притиснати. Главата на Пия е отпусната върху рамото му. Орфей гледа през нейното рамо към момичето срещу него, което танцува плътно притиснато се към партньора си. Момичето — главатата ѝ е върху рамото на партньора ѝ — се усмихва на Орфей. Очите му блясват. След бавен пирует, главите на момичето и Орфей отново са една срещу друга. Устните им се докосват и се притискат в страстна целувка. Партньорът на момичето усеща, че нещо не е в рег. Отблъсква момичето, дърпа Пия и стоварва юмрук в лицето на Орфей. Избухналият побой мигом обхваща целия дансинг. Меле от вкопчени тела, стонове и писъци.

Вратата на дискотеката отхвърква с трясък и Орфей изхвърква навън. Вътре боят продължава. Орфей прави няколко крачки на площадчето, разкърва се, отмахва косата от лицето си, оправя дрехите си.

Вратата на дискотеката отново се отваря с трясък — Пия успява да се измъкне от бушуващата битка и се втурва след Орфей. Почти се спъва в него.

Вратата отново се отваря с трясък — изхвърква момичето, хукнало подир Орфей. Върхлитата върху Пия. Орфей се обръща и се втренчва в двете жени. Те замръзват объркани, гледат се една-друга, после се обръщат към Орфей. Той се размива от все сърце и с пълно гърло при гледката на ошашавените жени, затичва се и скача в потеглящото водно такси. Лодката се отдалечава по водите на канала. Потресените жени гледат как Орфей изчезва през блещукащите води, сред извисяващите се край канала ярко осветени фасади на големия град.

Смехът му потъва в грохота на прогресив-рок...

... енергично генериран от клубен квинтет. Дългокосият Константин свири на някакъв клавишен инструмент, реве някакво нечленоразделно неистовство в микрофона. Водопади от тресяща се плът. Потни потоци. Изпарения...

Луната невъзмутимо виси — оглежда се в гладкия опал на морето.

Пия и Саня безсмислено се усмихват над питиетата си. Двама досадници се опитват да се настанят на масата им. Константин ги забелязва, скача от сцената, прогонва досадниците и довършва песента си на масата с Пия и Саня.

Бурни овации.

Тъпанът дъни неравноделни ритми. Запищява гайда. Някъде далеч, по хълмовете, пламват огньове.

Константин предлага да празнуват Еньовден — лятното слънцестоене. Саня запява:

„Море, мари мажка моме,
Днеска ми е Еньовден,
Летото се изминува,
Слънцето се извисява,
Най-високо, най-далеко...“

Горист хълм.

Буен огън на върха. Пръстен от огньове го обкръжава. Бумтят тъпани. Пищят гайди.

Множество хора, облечени най-различно — с джинси и ризи, в нещо като туники, в дълги бели роби или само по бански — танцуват и пеят буйни песни. Венци от цветя и билки на главите им. Редят заклинания към слънцето, към луната, към звездите, към себе си... Да не се скриват в зимната печал. Да се родят отново и да облеят всички с топлина... Да покълне живот! Звучат различни инструменти, различни мелодии, различни гласове. Многогласното ехо на копнежа.

Пия и Саня инстинктивно се притискат към Константин — замаяни, възбудени, напрегнати.

Висок глас подхваща мелодия, издига се над врявата. Огънят на върха се разгаря, високо се надемат пламъците.

Пия се обръща и вижда – огрят от пламъците, тила на пеещия. Дълга коса. Пронизителен глас. Поразената Пия пристъпва през множеството, за да види по-добре. Пеещият се обръща и я поглежда. Пеещият е жена. Бременна жена. Коремът ѝ – очертан от пламъците. Усмиваща се жена. В лека туника, с цъфнали билки в ръце, пее:

– Както се дели,
Жито от слама,
Тъй се отделя
Чедо от мама...“

Мъже и жени подемат нейния напев, танцуват около бременната жена и огъня.

Константин танцува, кръжейки около Саня и Пия. Саня подема мелодията и също танцува. Пия трепери. Очите ѝ са затворени. Избухва в истеричен смях.

Бременната жена пали огромно дървено колело.

Търкулват запаленото колело надолу към трепкащите води на реката.

Множеството се втурва подир колелото.

Константин изгубва Пия и Саня в тъпата.

Хванати за ръце, двете се провират между хората, протегнатите им ръце, подканящите прегръдки, преплетените тела. Смяят се. Тичешком потъват в гората.

Пия и Саня задъхани нагазват в разлива на реката. Смяят се, очите им святкат. Кръгове набърчват отражението на луната във водата. Пия вижда как изплува отражението на:

Пия и певецът Орфей в страстна прегръдка на палубата на яхтата. Бедрата ѝ са обхванали кръста му. Ръцете ѝ обхващат гърба му. Пръстите ѝ, потънали в плътта му.

Орфей повдига глава и я поглежда в очите.

И тя отхлабва прегръдката си.

Орфей се надига от нея. Отива към носа. Грациозно се смурва във водата.

Водни кръгове.

Пия ги гледа от носа на яхтата.

Водната повърхност се успокоява.

Огледалото на водата. Само луната се отразява в него.

Далечното ехо на тъпани и гайди. Високият глас извива мелодията на еньовденската магия.

Пия гледа луната, отразена във водата, после вдига лице към небесното светило. Лъчите галят кожата ѝ:

– Да помамим луната като вещици! Да я издоим! Да заченем! Плод да добием!

Пия смъква леката си рокля. Протяга ръце към луната. Поглежда умолително Саня:

– Магията!.. Чудото!.. Тази нощ!..

Далечен екот на тъпани и свирки. Гласът извива мелодията.

Гледа Саня луната. Гледа огънатото в отчаян порив тяло на Пия.

Отражението на Пия във водата – протегнатите ръце, притискащи сияйния лунен диск към тръпнещия скут...

Саня бавно започва да смъква роклята си. Сияе кожата ѝ...

Бляскави голи вещици, мамещи луната.

Възторжен вик се изтръгва откъм тръстиките.

Стреснати, Саня и Пия панически побягват през водата към течението на реката. Уплашените им писъци заглушават виковете откъм тръстиките. Силует на мъж нахлува в разлива, размахва ръце, втурва се подире им.

Ужасените жени плуват задъхано надолу по течението.

Мъжът плъосва шумно в дълбокото и заплясква след тях.

Луната гледа невъзмутимо от висинето.

Ехтят тъпани и свирки. Извива се високо мелодията.

Нарастващ вой на сирени...

Саня тича по пътеката сред бурените.

Дотърта се полицейска кола с виеща сирена. Полицаите оглеждат трупа, тюхкат се, че няма документи, разпитват Саня и едрата жена, чудят се, че никой не познава починалия. И се прибират в колата си.

– Няма ли да го приберете? – възмущава се едрата жена, чийто котел ври върху запаления огън.

Полицаите отвръщат, че трябва да чакат следователската група.

Едрата жена отпъжда безпризорните псета, които наобикалят трупа. Минават хора, заобикалят тялото...

Слънцето свети високо в небето.

– Защо беше много хубаво? – пита Мая майка си.
 – Кое? – разсеяно отвърща Саня и повлича детето към детската градина.
 – С татко на море.
 – Не помня...
 – Защото мене ме е нямало?
 – Стига глупости!
 Двете влизат в детската градина.

Детската градина. Трапезария. Децата се хранят.
 Саня ходи между масите. Помага им. Навежда се и бърше наклепаните им лица и ръце.
 Компот плисва в лицето ѝ. Стреснато се изправя Саня, поема дъх и истерично се разсмява. Смеховете на децата.
 Смеещото се лица на Саня.

Смеещото се лице на Пия в дрезгавината на утрото.
 Смеещото се лице на Саня.
 Двете отмалели излизат от реката, която се влива в морето. Олюлявайки се, пристъпват на пясъка, превивайки се от смях. Какво прекеждие!
 Сmee се и излизация от реката Константин. Сmee се, примрял от възхита при гледката на двете голи жени в лъчите на изгряващото слънце.

Жените усещат погледа му. Пия се грее на възторга му. Саня започва да се смущава и като че ли се чуди как да се прикрие или как да приеме погледите на Константин, опипващи ту Пия, ту нея. Пия се забавлява. Косъо все пак се усеща – съблича си ризата – дава я на едната жена да се прикрие, за да стигнат до хотела. На другата дава панталона си. И някаква топла хармония се прокрадва.

– Страхотно е! – смее се Константин. – Като магия!
 – Сигурно сме омагьосани – съгласява се Пия.
 – И можем да правим чудеса – замислено потвърждава Саня. – Можем да ти родим дете...
 – Ние... – Константин вече не се смее.
 – Аз ще износя и родя бебето. Заченато от клетка на някого, когото познавам и обичам – тя се обръща към Пия – оплодено от клетка на някого, когото познавам и обичам – обръща се към Константин.

Той затаява дъх:
 – Значи, ставаме магьосници – въздъхва Константин.
 Пия е със затворени очи, излага лицето си на светлината на изгряващото слънце:
 – Магьосници сме. Аз ще ви дам убежището...
 – Магията на Еньовден. На Слънцето... – Саня също излага лицето си на слънчевите лъчи. Със затворени очи...

Тримата вървят по пустия плаж. Константин води за ръцете двете жени, които крачат със затворени очи и лица, изложени на слънчевите лъчи.

И очите на Константин са затворени. Но лицето му е напрегнато – опитва се да чуе еньовденската мелодия...

Мелодията, подета от високия глас. Отгласът на тъпани и гайди. Погълнати от клокоченето на разсичаната от корабните винтове вода.

Тримата са в салона на крайбрежен пътнически кораб. Косъо между две прекрасни жени. Кавалерства обаятелно. Саня го поглежда подозрително. Не е ли твърде внимателен към Пия? Говори ѝ толкова игриво. Двамата се смеят. Саня хапе устни.

Приближава стюардеса с количка, отрупана с храна и напитки.
 Константин се обръща към нея и я облива с чаровното си внимание – говори ѝ, взема напитки и храна от количката, поставя ги на масичката пред Саня и Пия.

Двете жени с ледени изражения слагат край на флирта му със стюардесата, като връщат храната и напитките обратно на количката, избират съвсем други, като не забравят да отрупат и масичката пред Константин.

Стюардесата избутва количката по-нататък с крива усмивка.
 Константин ѝ хвърля прощален поглед.
 Пия и Саня го гледат пронизващо.
 Константин посяга да помогне на Пия да разопакова храната пред нея.
 Пия назидателно подчертава:

– Трябва да водим здравословен живот. Започваме от здравословната храна. От утре ще съставя диетата

и за трима ни, която ще спазваме неотклонно.

Тонът ѝ е ужасно безстрастен и в него не се долавя и сянка от шега.

Саня и Константин се споглеждат – челюстите им увисват.

Пенещите се води около кораба. Сини небеса и кълбести облаци.

Саня и Константин, с вдигнати глави и все още с увиснали челюсти, гледат внушителната панорама на крайбрежния град от палубата на кораба, който пресича залива.

Пия се смее, сочи в различни посоки, обяснява им.

Слънцето се отразява в полираните шпилове, огледалните стъкла на прозорците, набърчената повърхност на водата.

Пия си слага слънчеви очила.

Очила си слагат Саня и Константин.

Поглеждат се един друг – отраженията им в стъклата на очилата. После отново обръщат погледи към панорамата на пристанищния залив.

Облаци, плуващи над покриви на импозантни сгради. Отразени в спокойните води на залива.

Вниманието им е привлечено от мъж и жена, които се прегръщат на предната палуба. Поривистата прегръдка преминава в страстна целувка – слънчевите очила на двойката се сблъскват с трясък и се плъзгат по лицата им.

Константин се размива сърдечно, сваля си очилата и ги захвърля в морето. После смъква очилата на Пия и Саня и също ги захвърля. Прегръща двете шашнати жени и започва страстно да ги целува.

Пия е зарадвана и очарована.

Саня е стресната и объркана.

Между целувките Пия успява да протегне ръка и сочи:

– Ето я моята къща. Нашият дом.

На полегатия бряг, над овално заливче, е кацнала живописна къща с огромни прозорци, отразяващи слънцето.

Тримата са като хипнотизирани от светлинните отблясъци, докато корабът приближава кея в подножието на полегатия бряг.

Къщата на Пия, отразена в залива.

Пия, Саня и Константин влизат в просторен хол с широки прозорци – изглед към морето. Внасят куфари. В средата на хола блещука с политурата си голям концертен роял. Пия обяснява:

– Има много стаи. Всеки да си избере.

– Сигурно има и достатъчно голяма стая за трима ни – хили се Константин.

Пия се засмива. Саня се намръщва.

Константин влиза в огромна спалня с поразително просторно легло. Той подсвирва възхитено и се просва по очи на леглото – дългата му коса се разпилява по възглавниците.

Пия спира стресната на вратата, веселият израз на лицето ѝ помръква. С неузнаваемо напрегнат глас тя се обръща към Константин:

– Обърни се по гръб...

Константин машинално се подчинява.

– Прибери си косата зад ушите.

Константин изпълнява командата бавно, с нарастващо недоумение в погледа.

– Извърни лице към прозореца, усети светлината...

Константин все още се забавлява и игриво я пита:

– Това да не е фотосеанс?

Неочаквано отговаря Саня, която е наблюдавала мълком сцената:

– Това е „дежа вю“.

Саня се извърща, отива в хола, сяда на рояла и засвирва мелодия от „Орфей и Евридика“.

Константин идва, сяда до нея, засвирва заедно с нея – четири ръце – той джазира мелодията, импровизира, вмъква мотива на еньовденската мелодия – песента на лятното слънцестоене.

Пия отваря капака на рояла и се присъединява към импровизацията, като докосва струните непосредствено върху самата лира на рояла.

Клиниката на доктор Пия.

Зала със скенер – цилиндричното тяло на апарата с жаден отвор, готов да погълне телата на пациентите, прострени върху лежанката пред него.

Панели с блещукащи дисплеи – пред тях доктори с бели престилки.

Атлетични мъже в бели униформи край вратите.

Атлетични мъже в бели униформи докарват легла на колелца, върху които лежат Пия, Саня и Константин, загърнати в бели чаршафи, готови да бъдат вкарани в утробата на скенера.

Константин изглежда омърлушен, опитва се да разведри обстановката – протяга двете си ръце и погъделичква петите на двете жени, прострени от двете му страни. Те избухват в смях, скачат, забравили голотата си, нахвърлят се върху Константин, привързват го с колани към лежанката на скенера. Всеобща бъркотия.

– Стана ми много шантаво! – оплаква се палаво Константин, а някаква сянка витае в погледа му.

Завързан към лежанката, той е поднесен към пастта на скенера – бавно изчезва в нея, пеейки си еньовденската песен.

Мътно зеленикаво сияние изпълва утробата на скенера.

Втурват се стрелки и графики по дисплеите.

Лудуват стрелки и графики по дисплеите на инструментите и усилвателите в дискотеката.

Необуздани музикални потоци.

Константин импровизира на клавишните инструменти. Промъква се еньовденският мотив. Пее Константин:

– „Както се де-е-ли-и-и-и

Жи-и-то от слама-а-а,

Тъй се отделя-я-я-а-а,

Чедо-о-о-о-тмама-а-а..“

Пия и Саня танцуват притиснати – с глави върху раменете една на друга. Когато главите им застанат в подходящата посока, и двете гледат към Константин.

Той приключва импровизацията сред френетични аплодисменти.

Фенове протягат ръце към него, скачат на сцената, за го докоснат.

Вратата на дискотеката с трясък отлита.

Константин се втурва навън, прегръщайки и целувайки следващите го почитатели.

Пия и Саня излизат, наблюдавайки изпълненията му.

Той ги вижда, зарязва почитателите си, идва при тях, танцувайки наоколо им.

Прегръща Саня, завърта я с глава върху рамото му. Когато главата на Константин е срещу Пия, тя му казва:

–Имаш нужда от продуцент. Ще ти намеря.

Константин грациозно се освобождава от Саня, обгръща плътно кръста на Пия, завърта я с глава върху рамото му, шепне на ухото ѝ:

– Аз сам ще си бъда продуцент, сладурке!

И грациозно се освобождава от Пия, грабва Саня и я завърта. Когато главата на Саня застава срещу Пия, тя ѝ казва:

– Теб ще те срещна с издател, ще преведем текстовете ти на английски.

Константин завърта Саня, провиквайки се:

– Ще се оправим!

Саня и Константин се въртят в танц на музиката, долитаща от дискотеката, приближават Пия, Константин се протяга и обгръща кръста на Пия:

– Ще се оправим – ей сега ще измислим нещо „па дьо троа“.

И той увлича дамите си в нещо като хоро, подсвирквайки еньовденския напев:

– Ха така, вдигай крак и раз, пристъпай – два – напред, и три – в страни...

Той отново извива напева, но гласът му е погълнат от звуците на приближаваща се улична латерна.

Латерната свири гръмогласно канканът от „Орфей в Ада“ на Офенбах.

– Я, канкан! – възкликва Константин и повлича партньорките си в стъпките на канкан: – Вдигай крак, вдигай крак! Вдигай, вдигай, вдигай! Орфей няма нужда от Евридика и Евридика няма нужда от Орфей, щом са с вдигнати крака!

Латерната ги връхлита с оглушителен звук и ослепяващи светлини.

Саня гаси осветлението и ляга в леглото. Константин посяга да я прегърне. Тя блокира жеста му.

– Какво ти става? Нещо да не ти е зле? – ръката на Константин нежно гали кожата ѝ.

Саня отблъсква ръката му:

– Ако си толкова възбуден – върви в съседната стая! – и Саня му обръща гръб, цялата наежена.

– Господи... – той се изтяга по гръб и обръща глава към прозореца.

Нощните светлини на големия град блещукат далече през залива.

Отразяват се в кристалното кълбо, което стои на нощното шкафче до страната на Саня.
Очите на Саня, втрени в играещите светлини в кълбото. Далечен отглас на еньовденската мелодия.
Саня грабва възглавницата и захлупва с нея кълбото.

Константин скача от леглото, отваря вратата и отива в обширния, залът от лунна светлина хол.

Сяда пред рояла. Пръстите му съвсем леко, едва забележимо пробягват по клавишите.

Чукчетата на музикалния механизъм потрепват последователно и ритмично, без да докосват опнатите струни на лирата.

Далечният отглас на мелодията.

Лицето на Константин, заляно от сребърния светлик на луната.

Пия в огромното си легло.

Гледа към огромен плазмен екран...

На екрана се въртят пейзажни изображения на течаща вода. Дискретни звуци на течаща вода от тонколоните. Птиче пеене, рев на диви животни. Звучите на природата.

Взира се Пия в екрана:

– пастта на пещерата, от която изтича вода, постепенно добива очертанията на...

– *скенер, от чиито отвор изплува тялото на Орфей.*

Взира се Пия в екрана на дисплея:

– *мъж, чийто силует е различен от този на Орфей, става от лежанката на скенера, поглежда към обектива, извързва се и започва да се облича.*

Пия хапе устни – *гледа през витрината на апаратната към залата със скенера:*

– *съвсем трети мъж облича върхната си дреха, поглежда в посока на Пия, извързва се и излиза.*

Пия стисва очи.

Тялото на Пия потъва в отвора на скенера, който постепенно се преобразява в:

– паст на пещера, от която изтича вода.

Звучите на природата.

Пия лежи в леглото си с широко отворени очи.

Отвъд огромния прозорец искри луната, отразена в спокойните води на залива.

Клиниката на доктор Пия.

Пия, Саня и Константин гледат през остъклена стена на залата за наблюдение в родилната зала.

Чуват се стоновете и писъците на раждащи жени.

В родилната зала лекари и акушерки помагат на родилките. Различни стадии на раждане.

Константин притваря очи, отново ги отваря и поглежда през стъклото на залата за наблюдение към съседната операционна зала.

В операционната зала лекари и сестри са се надвесили над простряното на операционната маса тяло.

Лекар се надига – в ръцете му пулсира жива плът, която той полага в димящ от течния азот криогенен контейнер.

Двама атлетични мъже в бели униформи чевръсто изнасят блестящия хромиран контейнер.

Константин се извързва от стъклото, лицето му е преbledняло.

Отива до другата стена и поглежда през прозореца навън.

Навън се вижда как огромната желязна порта се затваря зад излизаща линейка и закрива целия хоризонт. Атлетично сложени мъже в бели униформи изчезват в караулките.

Към хеликоптера с въртящи се витла в двора тичат двамата мъже с криогенния контейнер, поставят го в хеликоптера и машината излита.

Лицето на Константин е покрито с капчици пот.

Пия го докосва по рамото, усмихва му се лъчезарно, обръща го, връща го обратно, сочи му през витрината в родилната зала:

В родилната зала лекар вдига новородено бебе.

Писъкът на новороденото.

Все така лъчезарно усмихната, Пия се обръща към Константин:

– Ще трябва да си там и да ѝ държиш ръката! Ръката на Саня. Когато ражда.

Константин клати глава със съмнение.

Потъналата в себе си Саня се стряска, успява да се усмихне:

– Кой ще държи неговата?!

Успокоява ги Пия:

– Е, аз със сигурност ще съм там!

Тримата вървят между две редици кувьози с новородени.

Лицата на родилки, които гледат през стъклените стени на залата децата.

Лицето на Саня, която гледа родилките, отделени от децата си.

Лицата им, залепнали върху стъклата.

Медицински сестри, които делово отделят родилките от стъклата, подреждат ги в редичка и ги изтикват през бляскаво хромирана врата.

Атлетични мъже в бели униформи, застанали пред хромираната врата.

Пия спира Константин пред бяла врата:

— Ти влизаш тук за твоята процедура. Ние влизаме отсреща.

Пия внимателно го побутва през вратата, която се затваря зад него.

Саня гледа жена, която кърми дете край кувьоз. После погледът ѝ е привлечен от друга родилка, която тичешком влиза в коридора, залепва за стъклото на залата с децата, забързаната сестра, която я отлепва от стъклото и изтиква през хромираната врата.

Пия прегръща Саня през раменете и двете изчезват зад бяла врата.

Константин, с бяла пластмасова чашка в ръка, излиза през бялата врата. Смутено се усмихва, оглежда се. Замотава се неуверено през коридора.

Атлетичните мъже в бели униформи безмълвно го наблюдават.

Той инстинктивно се отдръпва от тях и хлътва във вратата, срещуположна на тази, от която излезе.

Вижда Саня, простряна на гинекологически стол.

Пия манипулира между бедрата ѝ.

Стреснатите жени го гледат обвинително.

Той е смутен, неловко се усмихва, опитва се да замаже положението със шега:

— Просто се чудех... — размахва безсмислено пластмасовата чаша: — ...защо да се заплитаме в това оплождане „ин витро“? Не можем ли да го направим по естествен път?

Пия избухва в смях, целува го по челото:

— Все още не можем, но експериментите продължават!

Тя се изтяга с гротескно подчертани движения на другия гинекологически стол:

— Ще опиташ ли?!

Константин се дави от нервен смях, смачква чашата в дланта си. Побягва навън, тръшвайки вратата зад гърба си.

Смеещата се Пия се обръща към Саня, която се тресе в беззвучен, спазматичен смях.

Яхтата на Пия.

Косъо и Саня въртят, застанали един срещу друг, лебедката за опъване на стаксела — голямото платно на носа.

— Сигурен ли си, че искаш да ѝ оставим нашето дете? — пита Саня, едва сдържайки напрежението си.

— Детето ще е и нейно...

— Ако аз го родя.

Помръква погледът на Константин:

— Ще ни даде достатъчно, за да имаме колкото си искаме наши деца и да не се чудим какво да ги правим.

— Ще ти даде достатъчно, ако се натискаш да експериментираш с нея! — избухва Саня.

— Моля те, не полудявай!

— Не полудявам! Не разбираш ли какво ще направим?

— Ще направим магия! Вълшебство! Чудо! Нали това искаше! Вече не можем да се отървем от магията.

Винаги ще ни застига.

— Не искам...

— Вече поиска. Поиска да направиш това, което тя иска. И аз поисках. А тя вече няма да позволи да искаме нещо различно. Не виждаш ли, че няма да ни остави на мира, докато не направим шибаното ѝ чудо? Още ли не схващаш в какво се заплетохме? И с кого? Къде сме попаднали? Просто няма как да не се направим на магьосници! — печално клати глава Константин.

— Има как...

Отчаяното упорство в гласа ѝ, в погледа, вторачен някъде отвъд хоризонта.

Пия се провиква от долната палуба:

— Хайде да пием чай!

Константин слиза в салона на яхтата при Пия.

Саня ги наблюдава през илюминатора как разговарят с непринудена интимност, разположили се на

канапето.

Яхтата се разлюлява.

Константин се търкулва върху Пия със смях.

И двамата със залитане се добират до колелото на руля, за да изправят курса на яхтата.

Пия се залавя за дръжките на колелото.

Константин се притиска до гърба ѝ, хваща хванатите за дръжките на колелото ръце на Пия.

Смеят се щастливо.

Саня е сама в леглото, сама в самотна спалня, хапе си устните.

Стиска очи.

Грохотът в ушите ѝ придобива отчетливия ритъм на лостчета на пишеща машина. Отпечатват словата върху белия лист...

Саня отваря очи:

Тя е в салона на яхтатата.

Константин е до нея. Игриво шепне в ухото ѝ.

Яхтата се разлюлява.

Константин се търкулва върху нея.

Двамата вкопчени се ваят на канапето, не могат да се откъснат един от друг. Смеешком успяват да издрапат на палубата, вкопчват се все така прегърнати в ръкохватките на руля. Смахът им потъва в грохота на вълните, заглушен от отчетливия ритъм на лостчетата, отпечатващи слова върху белия лист.

Стиснатите очи на Саня.

Константин е сам в леглото, в самотната спалня, която доскоро споделяше със Саня.

Търкаля се ту на едната, ту на другата страна.

Нервно търка очи...

Равномерното люлеене на яхтата интимно подхваща телата на Пия и Константин. Предизвикателството на беглото докосване...

– Природата ни тласка един към друг... – смее се Константин.

Въпросително се усмихва Пия:

– Нас?

– Теб към мен... Мъжете към жените... Жените към мъжете... Естеството...

– „Природата“ и „естеството“ наричаш страха?

– Страстта...

– ... Е, страхът от празнотата. Пустотата, която оставяме след себе си, пустотата в самите нас, пустотата, която сме! – люшване на яхтата я кара да докосне лицето му

Константин бавно се наслаждава на допира на дланта ѝ, внимателно се взира в очите ѝ, отчетливо пита:

– Нужни сме, за да изпълним празнотата във вас?..

– Нужни сте, за да усетите илюзията, че изпълвате пустотата!..

Разлюляване на яхтата търкулва Константин върху Пия. Двамата смеешком се ваят върху канапето.

– За каква пустота ми говориш, когато така хищно сме се гушнали!?. – задъхва се Константин.

– Питай Саня! – освобождава се Пия и го търкулва от дивана на пода, отправяйки се към палубата.

Търкулва се Константин в празното си легло.

Пия е сама в огромното си легло, в самотната си стая. Гледа огромния си плосък телевизор...

Гледа как плътно я е гушал до руля на яхтата широко усмихнатият Орфей...

Клиниката на доктор Пия.

Панели с инструменти – блещукащите екрани и подлуделите стрелки и графики върху дисплеите. Колби, аламбици и епруветки с разноцветни димящи течности. Микроскопи и петриеви панички.

Оживено дискутиращи лекари.

Атлетичните мъже в бели униформи край вратите.

Константин е опнат върху легло с колелца до скенера.

Саня бавно изплува от пастта на скенера.

Пия се надвесва над тях и обявява:

– Тримата сме перфектно съвместими.

Смее се над недоумяващите им физиономии:
 – Поне биологично. Тестовете го показват. Утре започваме да магерим чудото! Начало на процедурата за зачеване! Утре! Сега да празнуваме!

Носят се с бързоходен катер покрай брега. Резки завои.
 Шеметни слалом. Пия и Константин се наслаждават на прилива на адреналин, притиснати един в друг.
 Саня гледа като уловено в клетка зверче.
 Въртящото се виенско колело. Пия и Константин се смеят, прегръщат и целуват в кабината, около която плува панорамата на примамливия град. Опитват се да включат и Саня във веселието, но тя не успява да влезе в настроението им.
 Във „влакето на ужасите“ Пия пици, притиска се до Константин, който я обгръща покровителствено.
 Саня ги гледа – дистантна, пасивна.

Къщата на Пия. Огромният хол. Косьо свири на рояла. Сугестивно танго.
 Пия кани Саня да танцуват. Саня неохотно приема. Двете жени се въртят в напрегнат, страстен танц. Избягват да се гледат една друга, извърщат си главите в противоположни посоки, използвайки фигурите на тангото, гледат към Константин.
 Той гледа през прозореца към бледата луна, отразена в спокойните води на залива.
 Изведнаж спира да свири, запява еньовденската мелодия.
 Висок, извиващ се вокал:
 „Море, мари мажка моме...“
 Отива при жените, които все още са прегърнати заради тангото. Константин ги обгръща и двете, завърта ги бавно в ритъма на еньовденската мелодия.
 Саня се изплъзва, оставяйки Константин да прегръща само Пия.
 Въртят се двамата...
 Наблюдава ги Саня – забравена.
 Пия и Константин се носят през залата – прегърнати, пеещи мелодията. Изпускат стъпка и падат прегърнати върху дивана.
 Саня импулсивно се втурва навън.
 Влудяващата луна.

Саня се спуска към пристана.
 Тича към крайбрежния кораб, който отплува под носа ѝ.
 Саня крещи отчаяно.
 Към пристана приближава огромна баржа, обсипана с весели светлини. Звучи шумна музика, глъч и смехове. Някакви хора бодро махат на Саня.
 Тя скача на борда на баржата. Поемат я.
 Обгърната в глъч и мъгла баржата отплува.

Пия тревожно говори по телефона.
 Трескаво набира различни номера.
 Косьо хапе устни.
 Пия му нарежда да не напуска къщата и хуква навън.

На баржата се вихри шумен купон.
 Разплути от доволство мъже със жени на коленете им.
 Гърми кан-кан – онзи на Офенбах, от „Орфей в Ада“.
 Танцьорките са обкръжили Саня. Вдигащите се крака сочат към нея. На финала вдигнатите крака на танцьорките опират в тялото на Саня, смъкват я на пода.
 Отваря се люк и Саня полита надолу...
 ... В трюма.
 Пада върху купчини чаршафи.
 Четири жени я подхващат и започват да я събличат.
 Саня се съпротивлява неистово.
 Те разкъсват и обелват дрехите ѝ, избутват я в килия, облепена с плочки, поливат я с плююща струя ледена вода от маркуч. Крещат ѝ:
 – Къде са ти парите? Къде са ти документите, а?
 – Нямах ги! Тука си никоя, от никъде!

– Никой няма да те потърси! Тука! Вече си в трюма! В долния свят!

– Тука Орфей слиза не да търси Евридика, а да... играе канкан.

Оглушителния звук на плющяща вода.

Изнемошялата Саня е пхната в гореща вана.

Грижливо я мият жените, които я измъчваха с водните струи:

– Сега се отпусни. Ще дойде доктор и много внимателно ще те прегледа.

– Стига да си здрава, ще те научим на някои врътки, преди да те предложим на клиентите.

– Я, каква си хубава. Ще ми станеш професионалистка. Любяща...

– Чукането е за аматьорите. Забрави го...

Саня изпада в шок.

Плющящият звук на водата.

Разчекват Саня на гинекологичен стол.

Влиза докторът.

Доктор Пия Зонд.

Предутринна дрезгавина.

Къщата на доктор Пия.

Влизат Пия и подкрепяната от нея, загърната в одеяло Саня.

Константин се втурва да ги посрещне.

Саня му отвърта шамар:

– Тоя да не го виждам!

Пия я настанява в креслото, обръща се към Константин:

– Отивай си.

– Ама...

– Ще ти дам обещаните пари и си върви.

Пия отваря каса, вади пачка банкноти и му ги подава.

– Не ти искам парите!.. – ожесточава се Константин, блъска ръката ѝ, банкнотите се разхвърчават из хола.

– Тогава си върви – какво чакаш?

Косъо грабва останала в ръката ѝ банкнота, излиза тичешката.

Двете жени го наблюдават как слиза на пристана и скача на баржата.

Далечен отглас на кан-кан.

И еньовденският напев, разтварящ в утринната влага:

„Както се де-е-ли-и-и-и,

ж-и-и-то от слама-а-а-а

тъй се-е-е отдели-а-а,

че-е-до-о-о-от мама.“

Баржата отплува обвита в мъгла.

Мълнии раздират небето. Трясък на гръмотевици. Руква дъжд.

Мая стресната се надига от креватчето си в детската градина. Смъква се на пода и отива при майка си, която стои залепена до прозореца.

– Водата дойде, мамо...

Саня бегло се усмихва, погалва я по главата.

– Както я омъгьоса тази сутрин.

Саня кой знае защо се натъжава.

Детето се сеща нещо, отива в занималнята, грабва голяма детска книжка, от която са останали само дебелите картонени корици, и хуква навън.

Саня хуква подире ѝ.

Дъждовни капки се разбиват върху лицето на мъртвия, проснат наред пътеката.

Мая покрива лицето му с кориците на книгата като с колибка. Прибира дългите коси на мъжа под колибката.

Саня намята дъщеря си с бяла манта.

Допълзва колата на следствената група.

Следователите оглеждат трупа, разпитват Саня и едрата жена, която се суети около угасващия си огън и пустосва дъжда.

После следователската група се прибира в колата си.

— Няма ли да го отнесете? — ахва едрата жена.

— Ще дойдат от моргата...

Колата със следствената група потегля.

Мая пита, изправена над трупа:

— И какво стана онава лято, като ви беше хубаво с татко?

— Баща ти отплува с един кораб.

— Ти защо не отплува с него?

— За да те има теб.

Лее се дъждът.

Звукът на течаща вода.

Сипе се дъждът над улици, къщи, над унилите води на залива.

Саня и Пия седят в кафене до брега.

Вятърът си играе с полите им, гони минувачите по булеварда покрай морския бряг.

Саня гледа втренчено корабите, които бавно се носят по зелената вода.

— Това са просто кораби... — говори внимателно Пия: — Плуват навсякъде. Водата тече навсякъде...

Втренченият поглед на Саня...

Тялото на Саня, пометено и разпиляно от водната струя в утробата на баржата.

Плющяща вода върху тялото...

Плющящите струи на дъжда...

Извърща се Саня към Пия:

-Тече навсякъде... Измива всичко...

Усмива се Пия. Навежда се към чашата си с кафе. Поднася я към устните си. Изпива съдържанието, като отмята глава и притваря очи...

Отметнатата глава на лежащата във ваната Пия попада под струите на душа. Пия бавно пригвижда душа надолу по тялото си.

Водата се плъзга по матовата плът, стича се в белия овал на ваната. Когато струите стигат до скута на Пия, стичащата се вода почервява...

Пия допива кафето си с отметната глава, рязко сваля чашата, усмива се към Саня:

— Всичко тече... Отминава... Чуваш ли ме?..

Втренчените очи на Саня някъде през Пия, отвъд:

— Да хванеш изтичащото... отминаващото...

Надига се Пия:

— ... изтичащото време... отминаващото... Да имаме дете. Ти и аз!

Излизат и тръгват през сводест пасаж с бляскави витрини. Ярκο боядисани фасади.

Кънтят токчетата им по плочника.

В дъното на пасажа — веселите светлини на плуваща баржа.

В другия край на пасажа — далечният силует на дългокос мъж, който се отдалечава.

Шумът на течаща вода.

Кънтят виковете на децата в спалнята на детската градина. Децата вдигат врява, подскачат в леглата си.

Саня ги облича едно по едно, смъква ги на пода и ги праща в занималнята.

Клиниката на доктор Пия.

Тишината на операционната зала.

Очите на Саня, които следят трескавите светлини по скалите на многобройните уреди.

Съсредоточените лица на медицинския екип.

Напрегнатото лице на Пия.

— Какво ли още трябва, за да направим чудото? — шепне Саня.

— Сега ще разберем.— отвръща шепнешком Пия.

— И ще ме пуснеш...

— Къде?.. — недоумява Пия.

Саня извърща глава към прозореца, през който струи слънчева светлина.

Радостните лица на децата, които се втурват към родителите си, идващи да ги приберат от детската градина.

Сияещото лице на Пия, надвесено над леглото на Саня:

– Изследванията са блестящи! Плодът се развива страхотно. Можем да си ходим в къщи.

– Плодът се развива страхотно! Аз съм неговия кувьоз! Неговата баржа?.. – кикоти се Саня с нездрав блясък в очите:..

Краката на танцьорките от баржата, насочени към доктор Пия.

Пия рязко се завърта.

Краката на танцьорките смъкват Саня в трюма...

Разтревоженото лице на Пия:

– Саня, моля те, не отплувай пак!

– Нали ти ще си там – на баржата?!

– О, боже, тази травма. Забрави! Дребнолия. Не бива да тревожиш плода. Важното е, че дойдох навреме. И на баржата, и навсякъде, и на сън, и на яве, аз съм доктор Пия Зонд. Твоята Пия, която ще е винаги с теб.

– Винаги?! С мен?! И детето няма да бъде дадено за осиновяване или за органи!?

– Какво говориш?

– Нали виждам какво става тук. Какво правят твоите лекари, твоите... санитари.

– Грижат се за пациентите. Бременността те изнервя. Няма да позволя нищо лошо да се случи на детето.

– Ами ако позволиш?.. Защото ти позволяваш... Или не позволяваш. На мен. На Косьо. На пациентите...

Тук. На баржата. И отвъд...

– Бълнуваш... – разтревожено се надвесва Пия над Саня, слага ръка на челото ѝ.

Здрачава се.

Лисва кофа с вода Саня и започва да търка с парцал мозайката пред входа на блока.

По стълбището слиза Мая с кристалното кълбо в ръце.

– Къде си го понесла? – пита тревожно майката.

– Ще му гадая на умрелия.

– Какво ще му гадаеш? Той няма бъдеще.

– Така ли?! – поглежда я детето с бездънни, утаили неизразимо познание очи: – Е, поне със сигурност има минало.

Детето тръгва по пътеката между бурените.

Храбро отпъжда глутниците псета.

Кляка до главата на умрелия с кълбото в ръце.

Смрачава се.

Пламъците на огъня, отново разпален от едрата жена, хвърлят пурпурни отблясъци.

Къкри огромният котел.

В кристалното кълбо играят странни изображения.

Игриви отражения в пъстрите топки, висящи на украсеното коледно дърво в средата на градски прощад.

Кораби, обсипани с разноцветни светлини, яхти и катери плуват в край брега.

Отекват, смесват се звуците на различни мелодии.

Забързани тъпи.

Приповдигнато настроение.

Коледно време.

Зимното слънцестоене.

Пия и Саня минават покрай бляскава витрина, където са аранжирани коледните ясли – бебето Исус, Мария, Йосиф, оселът, животните, влхвите – куклен паноптикум.

Саня спира и се заглежда.

Далечен отглас на латерна, свиреща канкан.

Пия деликатно подхваща Саня под ръка и двете влизат в ексклузивния бутик.

Вътре манекенки им демонстрират бижута, бельо, тоалети.

Пия оживено избира, подканва Саня да направи своя избор.

Саня е доста безразлична и пасивна.

Пия и Саня влизат в будоара-пробна, където са оставени избраните от тях дрехи, бельо и бижута.

Множество огледала.

Пия започва да се съблича, за да пробва дрехите.

Саня гледа множеството отражения в огледалата.

Пия посяга да ѝ помогне да се съблече.

Саня деликатно отклонява помощта и започва бавно да се съблича сама.

Пия оживено говори:

– Бебето започва да личи. Трябва ти изцяло нов гардероб – погледни това кремаво бельо...

– Кого да съблазнявам?..

– Себе си! – бързо отговаря Пия, цялата сияеща.

Продължава Саня:

– Донора на сперма?

– Мисли си за когото и да е... – бързо отговаря Пия, помагайки ѝ да се съблече.

Погледът на Саня към въртящите се отражения в огледалото:..

Жените на баржата разчекват Саня върху гинекологическия стол.

Вратата отлита.

Връхлита Константин.

Изхвърля през вратата жените от баржата.

Надвесва се над...

Разчекнатата върху гинекологическия стол е Пия.

Тя се протяга към надвесващия се над нея...

Орфей, който внимателно я поглежда, отдръпва се, обръща се и изчезва в струящата през вратата ослепително бяла светлина.

Стопява се в пустотата...

Белезникавите отблясъци в огледалото, отраженията на двете жени.

– Когото и да е – като на баржата! – Саня яростно пристяга корсета на Пия.

– Добре, де! – обръща се Пия, успяла да запази усмивката си, поставя колие на шията на Саня. – „Когото и да“ е го оставихме на баржата. Ако искаш да си някоя, опитай се са бъдеш себе си – наистина!

– Тъкмо това се опитвам да направя – поглежда я внимателно Саня.

Две прекрасни жени, великолепно облечени, изправени една срещу друга, отразени в многобройните огледала.

Огледала, които отразяват многобройните зрители в обширното фойе на операта.

Жени във вечерни тоалети, мъже във фракове и смокинги.

Барокови картини по стените.

Дискретната кабафония на оркестър, който се настройва.

Балетисти във феерични костюми, които се плъзгат между публиката във фойето, поднасят цветя на дамите.

Пия и Саня вървят през навалицата.

Пия поздравява и бива поздравявана от много от двойките. Тя представя Саня на своите познати. Обменят се покани за взаимни визити.

Плуващите отражения в огледалата...

– Познаваш толкова хора... От там ли... – шепне Саня, докато Пия машинално обменя поздравления. – ...от баржите. Работила си много и за това сега баржите са твои. Само дете не можеш да имаш деца. Нищо, че и клиниката е твоя. И всички те познават...

Кимнала и разменила любезности за пореден път, Пия успява да се обърне към Саня:

– Сега и тебе те познават.

– Като твоята... – започва Саня.

– Като моя приятелка и блестяща писателка – довършва Пия.

– Бях! – констатира Саня.

– Беше какво? – разтревожена е Пия.

– Пиших... – усмихва се разсеяно Саня.

В кабафонията на настройващия се оркестър се промъкват мелодии – песента на Орфей, канканът, еньовденският напев.

Чаткат ритмично лостчетата на пишещата машина.

Плуващите отражения в огледалата.

Картините по стените сякаш оживяват...

– Приказка... – шепне Саня, притиска с длани ушите си, затваря очи.

Звучите замират.

Лостчетата на пишещата машина беззвучно удрят, без да оставят никаква следа върху празния черен ваяк на пишещата машина.

Саня се завърта три пъти, отваря очи и решително слиза надолу по стълбите,

излиза навън, спуска се по импозантното стълбище,

излиза на площада пред операта, пресича го, стига до каменния кей и скача в причалена моторна лодка, отвързва я, пали двигателя.

Пия успява да дотича и да скочи в лодката. Задъхана, смеешком пита, едва прикривайки тревогата си:

– Какво има сега?..

– Живеем си като в приказка!

– Какво като е приказка?!

– Не я пиша аз!

Разсмива се Саня, рязко дърпа ръчката за газта.

Лодката потегля, набира скорост, пени водите на залива, отразили пъстрите светлини на града.

Нощ.

Осветената къща на Пия.

В кухнята Пия приготвя храна, слага чиния пред Саня:

– Това е леко и вкусно.

– Не съм гладна. Защо се трепеш? – отговаря Саня тихо.

– Не си сама.

Пия сяда до нея на масата, слага чиния за себе си, чаши с мляко. Гледа продължително Саня:

– Чудя се какво усещаш. От зародиша, дето поклъва в теб? Ще ми кажеш ли, а... Може ли... Може ли да усетиш изпълването на пустотата?

Саня усеща копнежа на Пия.

Взема лицето ѝ в ръцете си, гледа я в очите:

– Усеща се... усещам... усещам себе си!

Яхтата на Пия.

Саня вдига грота.

Пия се втурва да ѝ помага:

– Господи! Сега не е време за физически упражнения!

– Нищо ми няма – отговаря Саня, отива до колелото на руля и оправя курса на яхтата.

– Остави на мене. Ти се отпусни – идва до колелото Пия.

– Това ме отпуска! – отвърща Саня, гледайки към хоризонта.

Върти колелото, насочвайки яхтата по курса.

Гикът (въртящата се опорна греда, която поддържа голямото платно), се люшва в широка дъга.

Яхтата описва полукръг и продължава в новата посока.

Къщата на Пия.

Огромната спалня.

Пия е заголила леко издутия корем на Саня, преслушва го със слушалка. Захвърля слушалката, допира ухо до корема, целува го, сгушва се до Саня:

– Ще имаме най-страхотното дете. Какво искаш да бъде – момче или момиче? Утре ще можем да го видим на видеофон.

– И без това видях твърде много – шепне Саня.

Пия нежно целува Саня, шепне в ухото ѝ:

И ще останем заедно, нали? Това е всичко, което искам да знам. Ще имаме още деца... Мислила ли си за име?..

Саня поривисто я прегръща.

Възпалените фарове на фургон ослепяват момиченцето.

Кристалното кълбо в ръцете му хвърля кървави отблясъци.

От фургона слизат двама санитарии с носилка и се отправят към трупа. Навеждат се над тялото, поставят го на носилката, вдигат я и я понасят обратно към фургона.

Дългата коса на умрелия се влачи в прахта.

От прозорците на блоковете се леят какви ли не мелодии.

Къщата на Пия.

Огромната спалня.

Саня лежи будна в огромното легло.

Пия спи дълбоко с глава, опряна до корема на Саня.

Саня внимателно се измъква от леглото, завива Пия и започва да се облича.

Обръща се към леглото и среща погледа на Пия.

– Искам свеж въздух – едва чуто отронва Саня.

Пия бавно се надига, без да испуска от поглед Саня.

Яхтата на Пия се отдалечава от пристана.

Пия обтяга платната.

Застанала на кърмата, Саня гледа към отдалечаващата се къща.

Очите на Саня.

Далечните светлини на брега.

Пия излиза на палубата с чаши, от които се вдига пара. Поглежда към светлините на брега:

— Да се връщаме. Ще изстинеш. Завивай обратно.

Подава чаша на Саня.

Застаналата зад кормилното колело, Саня не поема чашата, загледана в мъждукащите на небето звезди.

— Какво гледаш? Витлеевската звезда? — смее се Пия.

— Млечния път.

— И ние сме в Млечния път. И не можем да излезем от него — сияе усмивката на Пия.

— Мора!..

Саня отчаяно завърта кормилото.

Яхтата се накланя.

Пия губи равновесие.

Порив на вятъра опва платната, залюлява палубата.

Гикът (въртящата се опора) на голямото платно рязко се измества и помита Пия зад борда на яхтата.

Плисъкът на падащото във водата тяло едва се чува, отнесен от вятъра.

Саня с широко отворени очи се взира в черните води.

Няма никой. Само отраженията на далечните звезди.

Яхтата навлиза в изпълнения с гирлянди светлини залив на големия град.

Саня ги гледа с невидящи очи.

Възпалените стопове на потеглящата катафалка.

Огънят и котелът.

Отблясъците в кристалното кълбо.

Саня хваща Мая за ръка.

— Знаеш ли, мамо... — вдига поглед момиченцето: — Реших, че това беше баща ми.

Саня я гледа с ням ужас.

— По-добре да е мъртъв, отколкото никакъв...

Саня зяпва и не може нищо да каже.

— Разкажи ми приказка.

Саня трепва и започва, запява напевът:

„Море, мари мажка моме,

днеска ми е Еньовден.

Лятото се изминува.

Слънцето се извисява.

Най-високо!

Най-далеко!..“

Лицата на майката и дъщерята, огрени от бледата луна, виснала, та се търкулнала — Млечния път разпиляла.

КРАЙ

СИЛАТА НА ЗАКОНА И ГРАЖДАНСКОТО ОБЩЕСТВО: УРОЦИТЕ НА ФИЛМОВОТО ИЗКУСТВО - МАТРА/ КАП



Ambassade van het

Koninkrijk der Nederlanden

ЧОВЕК И ЗАКОН НА ЕКРАНА

Владимир Игнатовски

От момента, в който хората са се осъзнали като социални същества, те не са престанали да се интересуват от няколко основни проблема (като се изключат тези, засягащи конкретното индивидуално съществуване) и да си задават въпроси: защо и как е създаден светът, какви са принципите, съгласно които функционира социалното обществено, кое е определящо във взаимодействията между индивидите и, разбира се, възможно ли е постигане на максимално благополучие, т. е. реализиране на различно формулираната в различните епохи представа за щастие.

Като прибавим и онова, което немците наричат „lust zu fabulieren“, т. е. удоволствието да разказваш истории, да градиш повествования, не е странно, че тези и подобни проблеми са били обличани в одеждите на интересни сюжети с многобройни перипетии и приключения. И край огъня в пещерите, и в амфитеатрите на Антична Гърция, а в наше време в кинозалите и пред телевизорите у дома хората слушат (и гле-

дат) повествования, в които се поставят и обсъждат някои от тези същностни за човешката цивилизация въпроси: как и защо е възникнал светът, кое ръководи съдбата ни, какво следва да бъде поведението ни като „обществени животни“. Те са в основата на не малко от създанията на човешкия дух през цялата дълга история на цивилизацията.

Древните митове предлагат свои версии за това как е възникнал Космосът, дават различни (и всъщност сходни, вж. Фрейзър и Леви-Строс) обяснения за произхода на човека и природата, която той обитава, и накрая, но то никак не е маловажно – създават определени кодекси, които формулират границите, в които (относително) свободно може да се движи и да действа индивидът в групата, към която принадлежи, и сред обществото като цяло. Възникват първите правила за поведение – в рамките на семейството, в трудовата дейност, в размяната, в отношенията с висшите сили (природата)... Мрежата на забраните – хранителни, сексуални, пове-

денчески – са първите ориентири на човека в иначе сложната плетеница от взаимоотношения и взаимодействия сред себеподобните му и със света около него. „Табуто“, този първи регулатор на социалното поведение, естествено прераства в религиозните заръки – десетте и други подобни заповеди не са нищо друго освен далечен (при това много по-лаконичен и без юридически увъртания) предшественик на съвременния граждански и наказателно-процесуален кодекс. И в Библията, и в Корана освен основополагащи принципи – „не убивай!“, „не кради“ – ще срещнем още десетки указания какво следва да се направи при конкретни житейски казуси – ако някой например открадне крава или съблазни жената на съседа си, как се връща дълг, как се разпределя наследството и т. н.

И не е чудно, че тези важни за хората въпроси – съзнателно или не – намират отзвук в произведенията на изкуството. Още когато в Антична Гърция се ражда театърът, посетителите в древния амфитеатър не само

могат да проследят и да съпреживяват перипетиите в съдбите на митологични герои и божества, но заедно с техните скърби и страдания да коментират принципите на общественото устройство, намерили израз в сблъсъка на задълженията към традиционния ритуал и новите „административни“ повели („Антигона“), преминаването от матриархата към върховенството на мъжете и наследяването на властта и влиянието в обществото по мъжка линия („Орестея“) и т. н. И тази особеност на наративните форми на изкуството ще се запази и по-късно, макар и в силно модифицирани варианти. Разбира се, коментарите на социалното и политическото устройство (освен в особени, напълно конкретни случаи) далеч не са основно задължение на изкуството. Но те присъстват като част от общата художествена структура в онзи пласт на едно или друго художествено произведение, който е обърнат към актуалното, към синхронната действителност и който е напълно разбираем за съвременната на автора на произведението аудитория. След време, ако произведението остане да живее в културното пространство, подобни актуални препратки постепенно губят своето значение, биват лишени от смисъл, доколкото аудиторията, която общува с произведението, не е в състояние да ги разчете. За нас днес са изгубени десетки скрити послания на класическите произведения, били актуални и напълно разбираеми в своето време, а днес останали достъпни единствено за тесен кръг изследователи и учени... Но и сега изкуството живее най-често с пулса на своето време и в тъканта на неговите

произведения често ще открием, ако умеем да ги разчитаме, онова, което наричат „социални съответствия“, когато сюжетът или интригата се гради около значими проблеми, засягащи социалното устройство и обвързаността на индивида с него, грубо казано, когато се интерпретират проблемите за взаимодействията на човека със закона и акцентът се поставя върху активната позиция на индивида в ситуациите, които динамиката на живота поражда.

Игралното кино, като всяко драматично изкуство, в повечето случаи търси възможност да гради произведенията си върху ярки, конфликтни ситуации, които да се превърнат в мотор за повествованието на екрана. Няма съмнение, че днес ситуациите, които пораждат подобни конфликти, са много различни от трагичната клопка, в която попада, да кажем, Едип, или от проблемите, вълнували обществото, сред което изживява страданията си младият Вертер. Но ако се вгледаме внимателно в екранните произведения, и в миналото, и сега ще открием зад привидната сума тоха на героите на екрана не рядко зависимост от определени гранични социални ситуации, отзвук от актуални обществени проблеми, интерпретирани повече или по-малко задълбочено, в които колизиите със закона в много случаи играят съществена роля.

Един от разпространените, често използвани в киното модели, в който по-своеобразен начин се проектира изграждането на социалното общечитие и налагането на правилата в него, може да бъде определен като: „начало от нищото“. В най-чистия си вид той присъств

ва в многобройни уестърни. Изходната ситуация в не малко от популярните представителни на жанра е наистина своеобразен социален експеримент – изграждане на социалното общечитие от „нулата“. При това в чист, лабораторен вид. Нека в Далечния Запад израства градче. Започва да се обзавежда с необходимите за всяко подобно социално устройство „учреждения“ – банка, магазин, поща, хотел, салун, публичен дом, погребална кантора... Редакцията на местния вестник представлява „четвъртата“ власт, а шерифът – официалната. Но формалното им присъствие не е достатъчно за нормално функциониране на обществото. В тази конструираща се синхронно с екранното действие „урбанистична единица“ все още не са установени правилата на социалното общечитие – господства правото на силния или по-точно на онзи, който по-бързо води пистолета и по-точно стреля. И ролята на шерифа или по-често на положителния герой, така да се каже, в ролята на „неформален“ фактор, е да наложи необходимия ред – да накаже лошите, да убеди пасивните да застанат на страната на закона, да привлече на своя страна потенциално „добрите“ и да утвърди принципите на „правилното“ поведение. Основното противоречие в случая е, че налагането на правилата на иначе нормалното общество, успешното прилагане на наказанията и раздаване на справедливост не се осъществява с помощта на приетите демократични правила и институции – съд, полиция; убеждението се осъществява не с пламенни речи и медийно обработване на общественото съз

нение, а със средствата на „лошите“. Просто пистолетът в ръката на шерифа (или на положителния герой) изхвърчава по-бързо от кобура, а при стрелбата той е по-точен и решителен от нарушителите на реда (и закона). Социално правилният ред бива защитен и утвърден с насилствени средства, но се предполага, че от тук насетне ще настъпи така желният демократичен дух, ще се задействат с пълна сила основните социални институции и ще важат общовалидните правила на поведение в цивилизованото общество. За което можем само да предполагаме, тъй като обикновено с раздаването на правосъдие и с възстановяване на справедливостта действието на филма приключва и светлините в салона грейват, а екранът се изчиства в очакване на следващата прожекция, по време на която отново ще се повтори социалният урок по изграждане на „правилно“ общество „от нулата“ и върху „празно място“.

Няма нищо учудващо, че в различни епохи и в различни части на света по различно време вариантите за решаване на социалните проблеми и общественото устройство изглеждат различно. И не само в програмите и действията на политиките, но и на екрана. В началото на 20-те години на миналия век на екрана, във филмите на руските авангардисти, господства масата – индивидуалната съдба е загърбена, превърната в нещо епизодично, решаващо се оказва устремното движение на значителни маси от хора. В „Стачка“ на Айзенщайн индивидуални герои просто няма, а трагичната съдба на матроса Вакулинчук в „Броненосецът Потьомкин“ е

повод, искрата, от която избухва недоволството за да се превърне в яростна конфронтация с властта. Но подобна екранна интерпретация е отзвук на господстващи по онова време социални настроения, които ще намерят израз, макар и в силно променен вид, в известната дискусия против професионалните изпълнители в киното. Опитните талантиви актьори са в състояние да изградят пълноценни човешки характери, докато „типажите“, „натуршчиците“ само щрихират образите, които се сливат в общата маса на екрана. Едва десетина години по-късно съдбата на индивида отново ще заеме достойно място във филма. В динамиката на онази епоха, в рамките на едно десетилетие руската кинематография ще преживее онова, за което на европейската култура са били необходими векове: от неразличимото лично в литературата на ранното Средновековие до подчертания интерес към психологията на индивида на Просвещението и последвалите векове.

По време на Рузвелтовата „нова“ политика, променила обществената стратегия и социалната атмосфера, американското кино предлага свой вариант на взаимодействията, които биха довели до възможността за позитивна социална промяна – благодарение на усилията на отделен човек, отличаващ се с изключителни качества: интелект, честност, неподкупност. Събирателният образ несъмнено е мистър Дидс, който тръгва от провинцията, за да завоюва Вашингтон – и който със своята почтеност, граничеща с наивност, е в състояние да пребори корпоративните интереси, плътността на ко-

румпираниите политици и машинициите на администрацията. Не случайно става дума за герои, които заемат позиция на относително „ниските“ етажи на социалната йерархия – адвокати, репортери – тяхната активна позиция и най-вече категорични морални качества са в състояние да доведат до положителни промени.

Разбира се, далеч не е случайно, че именно в моделите на американското кино такова място заема фигурата на самотния борец, на човека, изправящ се сам срещу една превишаваща го сила – независимо дали става дума за бюрократичната машина, или за стегнатата организация на престъпния синдикат. Възхвалата на индивидуализма, личната отговорност за преуспяването или провала е вкоренена дълбоко в американската митология, в епоса на свободното предвиждане из безкрайните, подлежащи на усвояване от силни и предприемчиви мъже и жени пространства на континента, в идеологията на „границата“. От там тя с лекота се пренася на екрана и се превръща в един от основните тематични възли на филмовите произведения, дискутиращи един или друг аспект на социалните взаимодействия. Шерифът с димящия колт в ръката бива успешно заменен от адвоката, който държи пламенна реч в съдебната зала, от неподкупния полицай, който разкрива престъпленията на мафията или корупцията във висшите сфери на властта, от „вътрешния човек“, който изнася пред смаяната общественост данните за поведението на големите концерни, които в стремежа си към свръхпечалби не се интересуват нито от вредите, които нанасят на приро-

дата, нито от последствията за здравето на хората.

Доколкото действието във филмите се развива на екрана, а не в реалната съдебна зала, в един художествен, а не действителен свят, раздаването на правосъдие и възстановяването на понесените щети – били те морални или материални – в киното имат по-различни измерения, отколкото в живота. Още Фриц Ланг в „М“ бе пресъздал на екрана една гранична ситуация, в която действията на органите на превенцията и на правораздаването, и на престъпните организации е възможно да се обединят, тъй като техните иначе толкова противоположни интереси биват в еднаква степен застрашени. В неговия филм и полицията, и престъпните групи едновременно и паралелно издирват тайнствения сериен убиец на деца – с различни мотиви, но с една цел – да бъде възстановен общественият ред и да бъде възможно „нормалното“ функциониране и на едните, и на другите. А в случаите, когато органите на реда не са в състояние или не желаят, дори възпрепятстват възтържествуването на справедливостта, на преден план излиза личната „инициатива“, която замества официалното раздаване на правосъдие. При това на екрана подобно поведение „на ръба“ на законността далеч не винаги бива представено като негативен феномен.

Героите на Чарлз Бронсън и Клинт Истууд са формално от двете страни на бариерата. „Мръсният Хари“ е полицай, който, възмутен от ограниченията, налагани от рамката на закона, от мудността на съдебната система, от корупцията в администрацията и пред реал-

ната перспектива престъпниците да се измъкнат, започва сам да раздава правосъдие. Същото прави и героят на Чарлз Бронсън от „Смъртно желание“ („Death Wish“) – убедил се в невъзможността да постигне възмездие за изнасилената си и убита дъщеря по официални пътища и с легални средства, взема в ръка оръжието и започва сам да раздава правосъдие. Като странна, късна реплика на този филм и на този герой звучи „Ворошиловският стрелец“ на Станислав Говорухин с Михаил Улянов в главната роля. Идентична ситуация – изнасилена внучка, дядо, който обикаля инстанциите с надежда да получи справедливост и наказание на престъпниците. Все същите мотиви – липса на професионализъм и в последна сметка бездействие на полицията, намеса на влиятелни лица – и героят е принуден да вземе в ръка винтовката и да раздаде правосъдие по древния модел „око за око, зъб за зъб“. Оказваме се върнати с десетилетия назад във времето – от края на XX век към годините на завоюване на Дивия Запад, където правосъдието се раздава директно, незабавно и собственооръчно, тъй като институциите, на които е възложено това отговорно социално задължение, по една или друга причина са загърбили изпълнението му.

Вариантите на индивидуалното противопоставяне срещу несправедливостта, корупцията, престъпленията, мафиотските структури придобиват различен облик. Било на доблестния адвокат, който се изправя срещу машинацията в съдебната система или безкористно подпомага решаването на случай, изглеждащ безнадежден, в

полза на ищци, които не биха могли да се справят с далеч по-мощен противник – богата корпорация, политици, силни на деня, престъпни структури... Или на журналист, чиято съвестна работа позволява да се разкрие някаква престъпна афера: независимо дали ще става дума за реалните герои от аферата Уотъргейт, чието журналистическо любопитство и изключителен професионализъм решават съдбата на президента на Съединените щати, или на журналиста, не побоял се да се възправи срещу всесилния ловец на комунистически глави Маккарти във филма на Джордж Клуни „Лека нощ и късмет“. Или на „вътрешен човек“, който преодолява скрупулите си, страха от възможните последствия за себе си и семейството си и се оказва решаващият коз в битката срещу могъщ монополист, който си играе със здравето и живота на хората. Или на неподкупен полицай, когото следването на професионалните му задължения и собствената съвест могат да отведат до разкриване на престъпления, извършени дори в офиса на президента на Съединените щати или на други високи етажи на властта. За да се стигне до крайната еманация на този модел – до героя на „Матрицата“, който се бори (отново самостоятелно, лично, персонално) с мощна тайнствена организация, опитваща се да установи тоталитарен контрол над едно мрачно утопично, електронно-дигитализирано общество на бъдещето.

Щастливо изключение в тази лавина от филмови произведения изглежда историята на Ерин Брокович, при това изградена върху реален случай. Поведението на героинята на тази

история – и в живота, и на екрана – е всъщност образец на гражданско поведение, на възможността отделната личност – благодарение на своя кураж, гражданска смелост и отговорност, да реши благополучно един изключително сложен и тежък проблем, свързан със замърсяването на околната среда от страна на голяма компания и със заплахата за здравето и живота на стотици хора.

Ако хвърлим поглед към българското кино, ще открием удивително малко примери на подобно индивидуално ангажирано гражданско поведение. Причините за това са по-скоро обективни. Основният драматургичен (и идеен) интерес в произведенията на българското кино в първите години след края на Втората световна война (независимо от конкретния сюжетен материал) е съсредоточен върху необходимостта индивидът да бъде приобщен към колектива. Не са малко героите от онова време с интересни и своеобразни характери, но именно тези човешки черти се оказват пречка за тяхното приобщаване – а вливането в общността се превръща в основна, официално пропагандирана ценност. Независимо за какво става дума – първоначалният отказ на героя да се приобщи става основен двигател на този изкуствен конфликт. Няма значение дали той не е

съгласен да отиде на бригада, на строителството на нов завод или на град, или да влезе в кооперативното стопанство – изходът е винаги еднозначен: приобщеният се е позитивният герой, отпадналият от схемата е аутсайдер, противник, дори престъпник („Димитровградци“, „Утро над Родината“).

Последвалите десетилетия също не толерираха особено индивидуалните изяви нито на екрана, нито в живота. В общество, в което личната инициатива изглежда подозрително, а отговорността за решенията се взимат и прокарват в живота корпоративно – на партийни конгреси и събрания – активният, действен, инициативен индивид е по-скоро нарушител на реда, отколкото полезен фактор. Навярно поради това едни от най-привлекателните за публиката герои си остават образите на чаровни престъпници, встъпващи в конфликт със закона (но все пак в определени рамки) – например брачен аферист, човек, ползващ облаги под чужда самоличност и т. н. А образите на силни личности, способни на решителни действия, ще открием предимно във филми, чието действие е отместено назад във времето – царе и борци за национално освобождение...

В годините на промяната, когато въпросът за принципите, по които се градят демократични

те взаимодействия на обществото, е всъщност централен и когато деформациите на тези принципи са толкова очевидни във всички сфери на обществения живот, българското кино сякаш избягва (с малки изключения) интерпретацията на наболели социални проблеми. Престъпният свят, корупцията по висшите етажи на властта, недействащата съдебна система, безпомощната полиция биват представени било комедийно-карикатурно, било в пределно тъмни, драматични тонове... Дали причината се крие в разразилата се в продължение на десетина години катастрофа на филмовото производство, рязко съкратила количеството на произвежданите филми и оставила на улицата десетки кинаджии? Дали в масовата обезвереност на обществото поради ширещата се бедност? Дали в липсата у повечето хора на ясна перспектива не само за новото устройство на обществото, но и за собственото битие в следващите години? Но ако е прав Кракауер, че киносътото най-добре отразява тенденциите на масовото подсъзнание, то хаотичните мятания на българското кино биха могли да предложат добър материал за изследване на обществените настроения и общата атмосфера в страната през последните години на границата между XX и XXI век.



ИЗ МОНИТОРИНГОВИЯ ДОКЛАД НА ЕВРОПЕЙСКАТА КОМИСИЯ ОТНОСНО СТЕПЕНТА НА ГОТОВНОСТ ЗА ЧЛЕНСТВО В ЕС НА БЪЛГАРИЯ И РУМЪНИЯ

Брюксел, 26/09/2006

...

2.1. България

В областта на реформата на правосъдната система бе постигнат известен напредък. Бяха въведени правила, създаващи обективни процедури за назначаването и оценката на магистратите. Досъдебните производства се подобриха с въвеждането на бързата процедура. Необходима е допълнителна реформа на Висшия съдебен съвет, и по-специално по отношение на отчетността и способността му за ефективно управление на съдебната система, за да се гарантира прозрачност и ефективност на съдебния процес. Продължават затрудненията по отношение прилагането на наказателните процедури. Гражданският процесуален кодекс и Законът за съдебната власт все още не са приети. Необходимо е да се приемат промени в Конституцията.

Законодателната рамка за борбата срещу корупцията се подобри с приемането на измененията в законите за политическите партии и за публичността на собствеността на висшите държавни служители. Всички министри публикуваха имуществените си декларации в интернет. Въпреки това се наблюдаваха малко конкретни примери за разследване или преследване на корупция на високите нива. Корупцията продължава да бъде проблем. Държавната

администрация, включително и службите за събиране на такси на границите и местните власти продължават да бъдат особено уязвими.

В областта на изпирането на пари българското законодателство към настоящия момент в голяма степен е в съответствие с достиженията на правото на ЕС. Въпреки това, прилагането на законодателството е ограничено към момента и досега не могат да бъдат докладвани успешни преследвания по отношение на изпирането на пари.

Броят на случаите на успешно преследване на организираната престъпност продължава да е нисък. Трябва да се създадат надеждни статистически данни по отношение на престъпността. Прилагането на законодателството се засили и се забелязват успешни действия по отношение на престъпните мрежи, в някои случаи при взаимодействието с държави-членки на ЕС. Въпреки това, все още се наблюдава недостатъчно сътрудничество между органите, свързани с борбата срещу организираната престъпност. Не съществува систематична система за конфискация на имуществото на престъпниците.

...

Предпазната мярка в областта на правосъдието и вътрешните работи дава възможност за едностранно спиране

от страна на сегашните държави-членки на задълженията им в областта на съдебното сътрудничество със засегнатата държава както по гражданско-правни, така и по наказателно-правни въпроси, дотолкова, доколкото правните инструменти, попадащи под принципа на взаимно признаване, са засегнати. Тя може да бъде наложена в случай, че се наблюдават сериозни недостатъци или опасности в тези две области.

В допълнение, съществуват преходни мерки в Договора за присъединяване. Първата категория се състои от мерки, които са били договорени по време на преговорите за присъединяване в редица области, за да се избегнат възможни регионални или секторни нарушения както в нови, така и в стари държави-членки. Например, свободното движение на работници от нови държави-членки може да бъде ограничено от държавите-членки за период до седем години след присъединяването.

...

3.3. Придружаващи мерки, предвидени за присъединяването на България и Румъния

Въз основа на заключенията в настоящия доклад, Комисията ще предприеме оздравяващи мерки там, където е необходимо с цел да се осигури функционирането на политиките на ЕС. Това се отна-

ся до случаи в областта на безопасността на храните, въздушната безопасност, земеделските фондове на ЕС и правосъдие и борба срещу корупцията, така както са описани по-долу. В случай, че бъдат идентифицирани други недостатъци преди или след присъединяване, подходящи мерки ще бъдат съответно предприети с цел да се осигури правилното функциониране на политиките на ЕС.

3.3.1. Съдебна власт и борба срещу корупцията

Докладът показва, че все още е необходим допълнителен напредък в областта на съдебната реформа и борбата срещу организираната престъпност и корупцията. Комисията ще създаде механизъм за сътрудничество и оценка на напредъка в тези области след присъединяването. Той се основава на членове 37 и 38 от Акта за присъединяване.

Както България, така и от Румъния ще представят редовно доклади по отношение на напредъка, свързан с изпълнението на специфичните показатели, посочени по-долу. Първият доклад следва да бъде предоставен до 31 март 2007 г. Комисията ще предостави вътрешна и външна експертиза с цел сътрудничество и да осигури насоки в процеса на реформи за оценка на напредъка. След това Комисията ще предостави на Европейския парламент и на Съвета доклад до м. юни относно напредъка, постигнат от двете страни при изпълнението на специфичните показатели. Докладът на Комисия-

та ще оцени дали показателите са били спазени, дали се нуждаят от допълнителна промяна и може да поиска допълнителни доклади за напредъка, ако това е необходимо. Механизмът ще съществува дотогава, докато показателите бъдат постигнати.

Ако някоя от държавите не изпълни показателите по подходящ начин, Комисията ще приложи предпазните мерки от Договора за присъединяване. Те водят до спиране на задължението на сегашните държави-членки да признават онези решения или да изпълнят заповедите, издадени от съдилищата или прокурорите на която и да е от двете страни, попадащи под принципа на взаимното признаване.

Въз основа на констатациите в настоящия доклад, показателите, които трябва да бъдат постигнати са, както следва:

България:

- приемане на промени в Конституцията, които да премахнат всякакво двусмислие по отношение на независимостта и отчетността на съдебната система;
- осигуряване на прозрачен и ефикасен съдебен процес, чрез приемане и прилагане на нов закон за съдебната власт и нов гражданскопроцесуален кодекс. Докладване на въздействието на тези нови закони, както и на наказателнопроцесуалния и административнопроцесуалния кодекси, особено в досъдебната фаза;
- продължаване на реформата в съдебната система с цел да се увеличи про-

фесионализма, отчетността и ефикасността. Оценка на въздействието на тази реформа и ежегодно публикуване на резултатите;

- извършване и изготвяне на доклади относно професионални и безпристрастни разследвания по твърдения за корупция по високите етажи на властта. Да се докладва за вътрешни инспекции в държавните институции и за публикуването на имуществените декларации на лица, заемали висшите държавни длъжности;
- предприемане по-нататъшни мерки за превенция и борба срещу корупцията, по-специално на границите и в местните власти;
- прилагане на стратегия за борба с организираната престъпност, като се наблегне върху тежката престъпност, изпирането на пари, както и върху системното конфискуване на имущество на престъпници. Да се докладва за нови и текущи разследвания, обвинения и присъди в тази област.

Комисията ще приеме решение за прилагане и определяне на условията и реда на този механизъм след консултации с държавите-членки. То ще влезе в сила на 1 януари 2007 г. Този списък от показатели ще бъде изменен в случай, че някоя от страните изпълни един или повече от показателите преди присъединяване.

Комисията ще вземе решение по този мониторингов механизъм след провеждане на консултации с държавите-членки. Той влиза в сила от 1 януари 2007 г.

САРАЕВО 2006:

БАЛКАНСКИ ВИЗИИ

Мариана Христова

Преди време в един друг текст и по друг повод написах, че мегаполисът Истанбул е побрал цялото вулканично разнообразие на Балканския полуостров. Тогава все още не бях посетила Сараево. Щом обаче стъпих на пращната автогара в мърлявите панелни покрайнини, веднага се коригирах мислено, разбирайки, че не другаде, а именно тук е сърцевината на Балканите. Сгушен сред живописен планински релеф; побрал враждуващи етноси, религии, модни течения и архитектурни стилове; съхранил разностранни културни натрупвания наред с белезите на братоубийствения конфликт, Сараево изпълва понятието „балкански“ с всичките му възможни и прилежащи смисли. И при цялата си битова космополитност и духовна нееднозначност, пак съумява да е свойски, уютен, приветливо провинциален (в най-положителния смисъл на думата).

Филмовият фестивал в Сараево притежава идентичен облик, а в същността му е вътъкана душата на града. Изискан, мащабен и с европейски маниер, той е едновременно задушевен, по домашному гостоприемен и регионално ориентиран. Въпреки непробродимата като количество, разностилост и топография програма, фокусът е насочен към балканското кино, а самият фестивал се очертава като най-престижният филмов форум на полуострова. По тази причина ще се съсредоточа върху заглавията в двете основни програми – състезателната и съпътстващата я „Регионални филми извън конкурса“.

Основополагащите, неизменни балкански теми – войната, несретното битие и абсурда – в различна степен са отправна точка на всяка една от творбите, а подир тях плъзват производните им симптоми. Любимата симбиоза – между комедията и трагедията – е задължителният жанр, без който не са „вкусни“ балканските филми. Тук смешно и тъжно вървят



„Седм и половина“



„Всичко е безматно“



„Пътят на динята“



„12:08 източно от Букурещ“

ръка за ръка, препъват се едно в друго, плетат крачка, опиянени от безвремието, от екстремизма на маргиналното ни живееие. Това съжителство понякога ражда феноменални хибриди, друг път произвежда евини клишета. Митът за тукашния абсурд и оцеляването на ръба отдавна се е превърнал в търговска стратегия, конвертируема стока с романтичен ореол. Може би най-спекулативен в това отношение е босненският филм „Нафака“ (реж. Ясмин Дуракович), разказващ за чернокожа американка, която по време на окупацията се влюбва в опърпан, брадясал сараевец, а покрай него и в града му. Обитаващ полето на кичозната трагикомична мелодрама, „Нафака“ е далеч от автентизма, но пък е част от негласната „рекламна кампания“ на Босна пред света. Именно тя довлеча всяка година хиляди отегчени туристи с дебели портфейли, за които следите от войната са екзотика, а вайкането над злощастната босненска участ – разнообразие. Сходен като цел, но мрачен и тягостен е хърватския „Пътят на динята“ (реж. Бранко Шмидт), апокалиптична драма за невъзможна любов между хърватин и китайска бежанка по време на войната. На противоположния полюс по стил и далеч от спекулацията е босненската следвоенна рефлексия „Гърбавица“ (реж. Ясмил Жбанич), горд носител на „Златна мечка“ 2006 и фаворит сред заглавията от двете програми. На фона на често тиражираната директна илюстративност, той е смирен, дискретен и много по-въздействащ. Чрез историята на Есма (Миряна Каранович) и дъщеря ѝ Сара, преки потърпевши от сръбското насилничество през окупацията, Ясмил Жбанич открехва незараствалата рана

на последствията от войната, които са по-страшни от загубите на бойното поле. Отпук изплува друг мотив – за изтерзаната балканска жена, която по стечение на обстоятелствата (смърт, война или обикновена мъжка пасивност) е принудена да се бори сама с житейските неслоди. Той е изведен и в швейцарско-босненския „Госпожица“ (реж. Андреа Щака; Голямата награда „Сърцето на Сараево“; награда за женска роля на Мария Скаричич): три жени от бивша Югославия, представителки на различни поколения, преплитат възгледи и емигрантски съдби сред самота и стерилен швейцарски ред. В унгарските „Китера“ (реж. Петер Месарош) и „Свеж въздух“ (реж. Агнеш Кошчич) мъжкото присъствие е компрометирано (първия) или елиминирано (втория), а в „Мама и татко“ (Босна и Херцеговина; реж. Фарук Лончаревич; Специалната награда на журито) смъртта на безпомощния съпруг с помрачено съзнание е по-скоро изобавление, отколкото трагедия. Пословичното отсъствие на активност у балканския мъж изкрystalизира в протяжно-меланхоличния „Всичко е безплатно“ (Хърватска; реж. Антонио Нуич; награда за мъжка роля на Ракан Рушаидат), чийто главен герой живее в затворен цикъл от безделие, неудовлетвореност и тягостно безвремие. Най-красноречив и уместно саркастичен по темата обаче е румънският носител на „Златна камера“ от Кан „12:08 източно от Букурещ“ (Корнелиу Поромбоу), който изобличава балканеца, поставяйки под съмнение митичния му героизъм и борбен дух. Интерпретирайки женската хомосексуалност, „Болни от любов“ (Румъния; реж. Тудор Джурджу) и „Две момичета“ (Турция; реж. Кутлуг Атаман)

също заявяват пренебрежително отношение към мъжа – независимо дали е брат, баща или любовник, той във всички случаи е причинител на емоционални травми, поради което отново е символично отстранен.

При все че остана пренебрегната от журито, по моему най-експресивна и идейна по отношение на тукашния самоубийствен бит е сръбската комедия „Седем и половина“ на режисьора Мирослав Момчилович, когото познаваме като сценарист на „Когато порастна, ще стана кенгуру“ (реж. Радиво Андрич). Седемте смъртни гряха са сюжетните опори на седем убийствено забавни новели, изтъкани от черен хумор, брутален диалог, смазваща делничност и взривоопасен сръбски абсурд. Издържан в любимата нецензурно-остроумна традиция на зрителските хитове от съседна Сърбия, „Седем и половина“ не успя да се прицели в изтънчения вкус на журиращите, но за сметка на това взето постното състезание публика.

Сетното потвърждение за нашия, роден абсурд бе отсъствието на български пълнометражен игрален филм в конкурсната програма. При това на фона на успехите ни от предишните две години и сред прецедентно изобилие на филми, произведени през 2006г. Освен престижен форум с примамливи парични награди, Сараевският фестивал е място, където филмите „общуват“ помежду си, разполагат се в по-широк и може би по-адекватен контекст. А междуседмичният диалог е не само добра възможност за съвместно сътрудничество. Чрез филмовия обмен осъществяваме необходимата равностойност за това, какво се случва в нашия общ балкански дом.

ВОЙНАТА ВСЕ ОЩЕ НЕ Е ПРИКЛЮЧИЛА

С босненската режисьорка Ясмила Жбаниц разговаря Мариана Христова



От новата „млада надежда“ на босненското кино за една нощ Ясмила Жбаниц се превърна в национална гордост. На миналогодишния София Филм Фест гледахме новелата ѝ „Рожден ден“ от съвместния балкански проект „Покोलение: изгубени и намерени“, а пълнометражният ѝ игрален дебют „Гърбавица“ спечели „Златна мечка“ в Берлин. В Сараево тя оглави международното жури в основния конкурс и макар първоначалната еуфория около наградата да е преминала, „Гърбавица“ все още е тема номер едно за Ясмила.

Защо „Гърбавица“ не е в състезателната програма?

Защото всички вече го видяха, разпространен е в Босна и Европа. Освен това продуцентът ми не искаше да участваме, тъй като е носител на „Златна мечка“ и това би повлияло на журито.

Да, не би било особено справедливо спрямо другите участници. Как се прие филмът

ви тук, в Сърбия и в останалите европейски страни?

В Берлин имавме невероятна премиера, протече много емоционално, както и в Сараево. В Сърбия филмът не се разпространява официално и е забранен. Показа се веднъж и това беше.

Къде го показахте там?

В Белград, на един фестивал, който се казва „Фест“. Тамашните дистрибутори се страхуват, че

ако го разпространят, в Сърбия ще се предприемат радикални мерки. Според последните статистики петдесет и три процента от населението все още вярва, че престъпниците, които бяха тук, всъщност са свършили добра работа. Именно това поражда опасенията им.

Как хората от Западна Европа възприеха вашия филм?

Досега имаме дистрибуция в Германия, Швейцария, Чехия, Норвегия, в някои части на Италия, Испания и Великобритания. Навсякъде го приемат и разбират много добре, преживява се емоционално.

Има и други босненски филми, които се занимават с този проблем. Защо точно „Гърбавица“ взе „Златна мечка“? И защо успя да въздейства толкова силно на публиката?

Защото направих филма комуникативен и лесен за възприемане. Искях наистина голяма публика.

А аз мисля, че е защото в него няма кръв. Повечето филми за войната разказват за бойното поле, но не говорят за последствията. „Гърбавица“ е безкръвен, но много силен. Особено 15 минути преди финала. Защото анализирате последствията и дори не отправяте преки обвинения.

Да, права сте. Сега, когато мина известно време от войната, вече няма разрушения, нищо толкова очевидно. Но има неща, които са много трагични и не могат да се видят от пръв поглед. С това исках да се занимавам – последствията 10 години по-късно. Защото чувствам, че войната не е приключила. Тя продължава, но под друга форма.

Колко дълго смятате, че войната ще рефлектира върху съдбите на хората?

Не знам, но още се правят филмичко „Пианистът“ - шейсет години след Втората световна война. Мисля, че ще има значение поне за сегашното и за следващото поколение. Травмата ще се предава и на нашите потомци. Проблемът все още е много актуален, защото никой от тези престъпници не е заловен. Това прави всички ни несигурни как ще се развият нещата.

Базиран ли е сценарият на конкретна история?

Основава се на сериозно проучване и е комбинация от няколко истории. Искях да изразя позицията си чрез образа на Есма, но тя не съществува в действителност.

Как се спряхте на сръбска актриса (в случая Миряна Каранович) за ролята на босненска жена, изнасилена от сръбски войници?

Без всякакво колебание. Тя е невероятна актриса, а също и невероятен човек.

Не се ли страхувахте, че ще възникне проблем, защото тя е сръбкиня?

Не, пет пари не давах за това.

За нея също ли не беше проблем? Как се прие това в Сърбия?

Някои я подкрепиха, други не. Получавахме заплашителни писма, в които я наричаха кучка и предателка на сръбската нация. Така че наистина възникна конфликтна ситуация. Но това не беше от особено значение нито за мен, нито за нея.

СТАНЕТЕ ЧАСТ ОТ
ИНФОРМАЦИОННАТА СИСТЕМА
НА БЪЛГАРИЯ!

софсправка®
национална информационна система

980 22 22 987 44 22
987 44 11 987 44 33

АБОНИРАЙТЕ СЕ! www.sofspravka.com

КОСТЮМЪТ КАТО ЗНАКОВА СИСТЕМА, ВКЛЮЧЕНА В ОБЩИЯ ФИЛМОВ КОД¹

Елена Тренчева

Декорът, реквизитът, костюмите, осветлението, цветовата гама, оформлението на пространството, позицията на камерата и монтажът изграждат визуалния език на филма. Всеки от тези компоненти на филмовата структура сам по себе си представлява система от знаци, които се свързват и комбинират и така ни предават информация. За анализирането на тази сложна система е необходимо да бъдат изучени помощните системи, тъй като съчетаването на различните изразни средства води до различно съдържание и има решаващо значение за смисъла на посланието.

Следвайки идеята на Сосюр за дихотомията език/реч като част от дизайна и по-широкия контекст на филма, костюмът в киното може да бъде разглеждан като реч, защото от една страна „речта на облеклото обхваща всички случаи на неорганизирано производство на дрехи [...] или случаи на индивидуално обличане“ (10/51), а от друга – едни и същи елементи от системата на облеклото могат да бъдат употребени в различен филмов контекст и така да придобият различно значение.

В първото си голямо изслед-

ване „Системата на модата“ Ролан Барт установява наличието на три вида дрехи – дрехо-образ или изобразена чрез фотографски способности одежда; писмена дреха, описана или превърната в език; и реална дреха. Те обаче нямат една и съща структура. „Ясно е, че единиците на дрехата-образ са разположени на равнището на формите, а на писмената дреха – на равнището на думите“ (3/17). Първата е пластична и е съставена от форми, повърхнини, цветове и взаимовръзката помежду им е пространствена. Съчетаването на различни единици от посочените ще доведе до конструирането на определен тип знак – дали той ще бележи дадена епоха, географско място, определени климатични особености зависи именно от избора на съчетаните единици.

Дрехата-образ се явява като дискретна единица, която би могла да се разложи на по-малки изграждащи я фигури, но анализът ѝ с помощта на метод, подобен на лингвистичния, е невъзможен, защото „фотографията разкрива дрехата, без да изтъква нито една част от нея, и тя се приема като непосредствена съвкупност“ (3/29). Дрехата-образ естествено е склонна

да се превърне в знак, защото самото ѝ възпроизвеждане на екрана ѝ придава този статут. Зафиксираният върху филмовата лента изобразение на дрехата с езика на Пазолини може да бъде наречено кинема, а с езика на Еко – иконичен знак. „В съответствие с номенклатурата на Сосюр ще наричаме *знак* корелацията между двата термина, между означаващото на дрехата и означаемото на света или на Модата“ (3/42).

В отношението между означаващото и означаемото на иконичния образ на дрехата могат да се отбележат няколко нива, които са кодирали различни значения. Освен чистото ниво на денотация, онова, което изобразената дреха ни показва всъщност и виждаме на екрана като ансамбъл на различни елементи от системата на облеклото, съществува още едно ниво – това на скритите значения. „Иначе казано, върху самата реч неизбежно се изгражда друга семантична система, която е конотативна“ (3/49). Конотациите в костюма са кодирани в самата реалност или по-скоро, както смята Еко, в културните традиции на дадено общество, в историята. Така означаващото, което е

¹ Настоящата статия е част от дисертационен труд на тема „Семиотика на костюма във фантастичния филм“. Главната цел на изследването е да изучи ролята и значението на костюма като знакова система в изграждането на филмовата драматургия, разкрити на принципа на един от кинематографичните жанрове – фантастичния филм.

изобразената дреха, ще ни препрати към означаваното – дадено емпирично обстоятелство от света, т.е. то ще функционира като показалец за политическия, икономическия, социалния и естетическия живот на хората в определен филм. За да се създаде един филм като „Кундун“ на Мартин Скорсезе например, за хората, които отговарят за изграждането на гардероба за филма, е задължително широкото познание на културните традиции не само в историческото традиционно облекло на Тибет, необходимо е и познанието за самия начин на живот, защото той определя знаковите значения на облеклото в реалния свят. А „именно като изхожда от самото реално, киното кове своите знаци“ (9/234).

От друга страна художниците трябва да имат предвид и възможността зрителите да не разчетат знаковите значения на облеклата, показани във филма, поради липсата на достатъчно предварителна информация. Защото „знакът не е само нещо, което замества нещо друго. Той е също така и нещо, което може и трябва да бъде тълкувано“ (6/57). Всеки знак трябва да бъде четен на няколко нива: в едно отношение той е обусловен от контекста на филма, а в друго – от реалния живот. Ако някой зрител не знае как изглежда един просяк в реалността, трудно би могъл да разчете неговото облекло на екрана като знак за декласираното му положение. Всичко това ни препраща към един друг проблем – този на създаването на **конвенции** в зрелищата и изграждащите ги елементи.

В началото на филмовата история, когато филмите се „учат“ на собствения си „език“, Люмиер заснема живота такъв,

каквото е – хората са облечени в ежедневните си дрехи, а декорите са реално съществуващи места. Мелиес създава бутафорни декори, следвайки театралните практики, и облича актрисите за своите филми в моряшки костюмчета, без да отдава значение на тяхната уместност. В трескавата подготовка за снимките на българския филм *„Любовта е лугост“* (1917) Васил Гендов с педантична старателност записва в тефтерчето си:

„I. За Жана ще трябва една хубава официална рокля, тафяната ѝ шапка на райета, една всекидневна, а когато ще идва при мен в къщата, ще бъде в нещо друго (чанта от Гизела). II. За мен едни панталони пепит и бастун със сребърна дръжка. Едно бяло палто за преобличането, което после ще облече и Манол. Гарсонетка и едни черни кожени ръкавици. III. За Манол черни дрехи. IV. За Тороманова една старомодна шапка и пелеринката от мама. Чадъра с кокалената дръжка от Бонка. Чанта с ресни като на леля Елена. Писмо с елегантен плик за мен. За пета картина Тороманката да не забравя плетката и очилата на тате. За четвърта картина да не забравя телеграма.“ (5/35).

От онова време, в което художественото оформление (декор, костюм, реквизит) на филма не играе съществена роля в създаването на атмосфера, която да съответства на разказваната история, са изминали много години, през които киното е установило своите конвенции дори в областта на екранните облекла.

Във филмите, които представят определен исторически период например, онова, което зрителят вижда на екрана, не е точно копие на костюма, свърз-

ван с изобразявания период. Костюмът е подчинен на редица конвенции, в една или друга степен наследени от театъра. От една страна той се оказва „хибрид“ между исторически точни детайли и съвременна естетика, а от друга – в него са съчетани две конфликтни негови функции: едната е характерна с пищността си и не е подчинена на действието (театралната), а другата изгражда характера, без оглед на неговата лична красота (драматичната).

Още от ранните години на кинематографа се произвеждат филми, основани върху историческото минало, върху познати и известни класически произведения, както и филми, свързани с настоящето или бъдещето. Като цяло, независимо дали е сътворен, за да изобрази историческото минало, да представи съвременните събития или да разкрие възможното бъдеще, филмовият костюм е свързан с времето, в което е създадена продукцията, с естетическите вкусове на съвременниците си, защото от една страна „нашата работа ще стане показателна, убедителна, ако разговаряме със съвременниците си на език, разбираем и потребен днес, на съвременен художествен език“ – заявява известният театрален художник Н. А. Шифрин (4/6), а от друга страна „създателите на спектакъла и зрителите са хора от една историко-културна епоха и неизбежно са включени в общите социални, културни и психологически кодове“ (8/266).

Един от първите филми, който употребява исторически костюми и монументални декори, за да създаде усещане за далечен исторически период, е *„Кабирия“* (1914) на Джовани Пастроне, последван от *„Разглането на една нация“* (1915) и *„Не-*

търпимост“ (1916), режисирани от Дейвид Грифит (друг е въпросът за тяхната историческа точност). Италианските епопеи, създадени преди Първата световна война, показват стилове, които са характерни за античните Рим и Египет и които публиката започва да очаква, запозната с известни картини и сценични произведения, засягащи тези древни теми. За *„Нетърпимост“* Грифит използва внушителен брой пищни костюми, за да пресъздаде някогашния Вавилон. Много от костюмите едва ли имат връзка с Вавилон, но включват екзотични и крайни вариации на стиловете, типични за 1916-а година, като заимстват модния силует и декорации. „Историческите детайли били познаваеми в съвременната им форма, не като точникопия навсичко, а като изразяване на нещо историческо. Тене трябвало да изглеждат исторически автентични, а само конвенционално такива“ (11/297).

Оказва се, че проектирането на костюм, който да създава усещане за определена отминала епоха, изисква умело съчетаване на елементи от облеклото на периода, които ще дадат точна препратка към него, с идеала за красота на форма, пропорция, цвят и силует на костюма, които ще отразят характерни черти от модата на съвременното общество, от неговите естетически вкусове.

Костюмът в киното за бъдещи времена и светове по същия начин е подложен на кодиране на няколко нива. В свое есе, посветено на облеклото за филми, свързани с бъдещето, Елоис Дженсен отбелязва каква е задачата на дизайнерите, когато проектират одежди за филми,

разказващи за бъдещето:

„Костюмите, които те създават, трябва да отразяват социалната структура и ценности на новото общество; дрехата трябва да допълва изгледа на бъдещето, представено от филмопроизводителите“ (12/97).

Дженсен подсказва, че елементи от костюма на античността могат да създадат усещане за вечност, безкрайност. „Холивудските облекла за бъдещето почти винаги отразяват исторически влияния и обикновено могат да се разположат в една от няколко стилистични категории... костюмите често напомнят облеклата на древните гърци и римляни, на жени от хареми и шейхове, самураи и гейши, средновековни рицари и девизи“ (12/97). Дизайнерите често използват и други приспособления като асиметрия, преправяне на формата, на елементите на дизайна, непопулярни комбинации на цветове или тъкани, конвенционални части на облеклото, употребени в неконвенционални ситуации, за да изместят костюмите от историческия контекст и да осигурят един футуристичен привкус. Така историческото минало се съчетава със съвременната естетика, добре познатото с напълно неизвестното, за да осигурят футуристичния облик на филма. Тъй като зрителят познава съвременното си и кода на системата на облеклото от ежедневието си и няма усещане за онова, което може да бъде носено след сто години, костюмите за вероятни светове и бъдещи времена са изградени върху съвременния на зрителя стил и естетика.

През вековете в изкуството и в театъра реалните хора са показвани като обитатели на ле-

гендарни или въображаеми сцени, техните дрехи трябвало да имат някаква връзка с облеклото на зрителя. Колкото и фантастични да били, те трябвало да се свържат с усета на публиката за собствените ѝ дрехи. Дизайнерът на костюми е бил съзнателно обвързан към модните концепции за подходящо и атрактивно облекло и към съвременното разбиране за личностно изразяване чрез дрехата (11/245).

Дори и в зафиксирания аналог на реалността има условност, макар тя да е много отдалечена и различна от тази в театъра. „В театъра вещта никога не играе самостоятелна роля, тя е само атрибут от актьорската игра, докато в киното тя може да бъде и символ, и метафора, и пълноправно действащо лице. Това се определя по-конкретно от възможността тя да бъде заснета в едър план, да бъде задържано вниманието върху нея, като се увеличи броят на отредените за нейното показване кадри и др.“ (8/262). Бела Балаж, един от малкото филмови теоретици, писали за костюма в киното, отбелязва, че всяко изкуство си служи със **символи**, подобни на „вдигнатата яка на сакото, която винаги е знак за безделник, или на цигарата, която в устата на една жена винаги обозначава падение“ (2/62). Разбира се, от времето на Балаж до днес тези символи са били носители на твърде различни значения. Докато при Балаж символът е напълно обусловен от културата, то при Айзенщайн той е провокиран от сюжета, от драмата, развиваща се на екрана. Цветните стойности предришават облика на дадения филм, „защото – пише той – едни предмети и елементи по своята

цветова характеристика са съзвучни на смътното общо предчувствие за общото звучене на сцената, което съществува у автора" (1/498). В проекта за създаване на цветен филм за живота на Пушкин, както и в „Иван Грозни“, Айзенщайн използва символичните стойности на цвета, за да изрази определени настроения, да илюстрира драматичната ситуация като нейно обобщение. Цветът като символ се разлива в облеклата на героите, за да ги изпълни с определен смисъл, да създаде определено настроение, да подкрепи развиващото се действие, да „породи някакво цветово съзвучие... едновременно и предметно, и цветово. Свещ, венче, шуба; червено – златно – черно. И друго: фреска, венче, шуба; светло-синьо – златно – черно“ (1/419).

Въпреки различното решение на дизайна от всеки отделен автор, киното използва познати синтагми в областта на костюма – съчетания на различни елементи от системата на облеклото, които с течение на времето и честата им употреба, подчинени на аналогията, която предизвикват у зрителите, се превръщат в **костюми-икони** (бялата рокля от 1930-е, която става емблема на звездите в холивудските мелодрами). Почти винаги образът на детектива ще изниква в съзнанието на зрителя, гледал подобен филм, като облечен в бежов шлифер, бомбе. Ан Холандер отбелязва, че костюмите, бележещи определен период в историята, са подобни на други видове изолирани сценични конвенции: те първоначално са утвърдени от свързването им с някоя известна звезда и копирани от нейни-

те последователи и имитатори с надеждата да уловят малко отразена слава. (11/304). Когато един тип костюм се докаже като успешен в определен жанр на екранното зрелище, той се установява като прототип за всички следващи костюми, които ще се създават в този жанр.

Неизбежно художниците и режисьорите ще се опитат да създадат костюм, който силно наподобява предходния, като му прибавят нови елементи, за да го приспособят към нуждите на сюжета. Успешните костюми от *„Забранената Планета“*, чиито дизайнер е Уолтър Плънкет, стават задължителни във всеки последващ научно-фантастичен филм, а роботът в *„Метрополис“* се превръща в шаблон за всички следващи роботи (в съзнанието изскача образът на СЗРО от *„Звездни войни“*, роботът Горт от *„Денят, в който земята спря“* и т.н.). По този начин се създават конвенции, каквито са създаденият образ на каубоя в уестърна – винаги с каубойска шапка, ботуши с шпори и запасани на кръста пищови. Такъв е и образът на детектива, на гангстера, на супергероя, които винаги пазят в костюма си поне нещо, което се превръща в директна препратка първо към жанра, после към характера на персонажа и към развиващото се действие.

Въпреки че дрехата-образ функционира като едно неразложимо цяло, близкият план на заснет детайл от дрехата може да трансформира типа знак. „Вратната извивка или наборът, ако са назовани, получават също статут на дреха както цяло манто“ (3/30). Често даден близък план на определен детайл

или елемент от облеклото ни дава препратка към нещо друго. Както „един детайл е достатъчен да преобрази извън-смисловото в смисъл“ (3/291), така и заснетият в едър план детайл ще открие пред зрителя редица скрити значения, ще назове пред погледа му нещо важно, ще отдели главното от допълнителното, като го подчертае и фокусира вниманието на зрителя върху него. „Забравена ръкавица в пуста зала, цвете, изпратено на любимата, захвърлен шал или пръстен, заснети отделно и вмонтирани в поредица от кадри, създават конкретно впечатление и „играят“ с вида си и психологическото си значение колкото и натуршчика“ (7/107). Частта от дрехата-образ се превръща в **знак-индекс**. Точно както знакът ни препраща към определен обект, така и този заснет детайл ни посочва нещо друго. В *„Обичайните заподозрени“* например близкият план на обувка, която е протъркана и скъсана от влачене, ни подсказва кой би могъл да е реалният убиец, препраща ни към образа на сакатия куц човек. В този смисъл Балаж пише:

„Да улучиш вярната мярка на типизирането никак не е лесно, това е една от най-трудните задачи на режисьора. Защото всеки характер трябва да бъде типизиран и по отношение на облеклото... всеки характер трябва да носи в себе си своите символи, иначе няма да разберем значението на неговите действия. Защото едно и също действие може да се схване и като добро, и като лошо. Ние трябва да виждаме именно по облика на човека какъв смисъл влага той в него“ (2/62).

1. Айзенщайн, С. **Избрани Съчинения в три тома; Том трети Неравнодушната природа**; Издателство „Наука и Изкуство“; София, 1977;
2. Балаж, Б. **Избрани произведения**; Наука и Изкуство, София, 1988;
3. Барт, Р.; **Системата на мода**; Агата-А издателска група, София, 2005;
4. Градова, К.; Гутина, Е. **Театрален костюм; Книга 1-я; Женски костюм**; Всеросийское театрално общество, Москва, 1976;
5. Грозев, А. **Началото, из историята на българското кино 1895-1956**; Издателство на БАН, София, 1985;
6. Еко, У. **Семиотика и философия на езика**, Наука и изкуство, София, 1993;
7. Кулешов, Л. **Статии. Материали; Искусство**, Москва, 1979;
8. Лотман, Ю. **Култура и информация**; Наука и изкуство, София, 1992;
9. **Из историята на филмовата мисъл; Антология**, том II, Издателство „Наука и Изкуство“ София, 1988;
10. **Семиотика; Между нещата и думите**, Наука и изкуство, Фондация „Отворено общество“, София, 1991;
11. Hollander, Anne; **Seeing Through Clothes**, University of California Press, Ltd, London, England, 1993;
12. Maeder, E.; Annas, A.; La Valley, S. Jenssen, E. **Hollywood and History: Costume design in film**; Thames&Hudson, Los Angeles County Museum of Art, 1987.

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, проф. Божидар Манов, проф. Вера Найденова, проф. Венец Димитров, проф. Владислав Икономов, доц. Калинка Стойновска, Людмила Дякова (главен редактор), проф. Станислав Семерджиев
Дизайн Кремена Филчева **Печат** Частна печатница „Болид“

Адрес на редакцията:
 София 1527, бул. „Дондуков“ 67, тел. 946-10-66 За реклами: **946-10-66** E-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com
 СБФД интернет сайт: <http://www.filmmakersbg.org/index.html>

Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.
Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

КИНО е гвумесечно списание. Цена на отделна книжка – 3,50 лв.
Редакцията приема заявки за абонамент и отделни книжки срещу преведени суми по пощата на адрес: София 1527, бул. „Дондуков“ 67, за главния редактор – Людмила Дякова
ISSN – 0861 – 4393

MEDIA

Тренинг / Training

Развитие / Development

Разпространение / Distribution

Промоция / Promotion

Кинофестивали / Festivals

Бюро МЕДИА - България
бул. „Дондуков“ 2А, ет. 8
София 1000
тел.: (02) 987 03 25, 988 32 24
тел./факс: 987 53 69

info@mediadesk.bg
www.mediadesk.bg



A programme of the EU



Information Society
and Media

очаквайте в кината

Бонка Илиева - Бони Диана Добрева Ангелина Славова
Валентин Танев Сава Лолов Стефан Мавродиев Филип Трифонов Асен Блатечки

МАЙМУНИ



ПРЕЗ ЗИМАТА

филм на Милена Андонова



ГОЛЯМАТА НАГРАДА
Златна роза 2006

НАЙ-ДОБЪР ФИЛМ
Карлови Вари 2006

©2006 **VAN KRIS FILMS** представя БЪЛГАРО-НЕМСКАТА КОПРОДУКЦИЯ „МАЙМУНИ ПРЕЗ ЗИМАТА“ СЦЕНАРИЙ МАРИЯ СТАНКОВА/МИЛЕНА АНДОНОВА
РЕЖИСЬОР МИЛЕНА АНДОНОВА ОПЕРАТОР РАЛИ РАЛЧЕВ ХУДОЖНИК ГЕОРГИ ТОДОРОВ МУЗИКА КОНСТАНТИН ЦЕКОВ ФИЛМОВ МОНТАЖ ПЕТЪР ПОПЗЛАТЕВ
ЗВУК АЛЕКСАНДЪР БЪЧВАРОВ ИЗПЪЛНИТЕЛЕН ПРОДУЦЕНТ ГАЛИНА ТОНЕВА КОПРОДУЦЕНТИ КРИСТИНЕ РУПЕРТ/ХЕЛГА БИНДЕР ПРОДУЦЕНТ НЕВЕНА АНДОНОВА

VAN KRIS FILMS



Mitteldeutsche
Medienförderung

