

КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

3
2007

ПРИЛОЖЕНИЕ:
СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ



МАЛКИ
РАЗГОВОРИ



977086143931

В Дома на киното е като на кино!



ДОМ НА КИНОТО

ул. "Екзарх Йосиф" 37
тел. 9807838

АРТ Фест

СБФД

STELLA ARTOIS КИНО

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

СНИМА СЕ

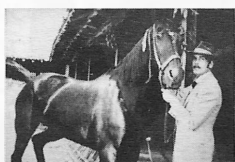
След залез идва изгрев (разговор с режисьора Владимир Краев) *Нели Калчева* 2

В ПАМЕТ НА

Учителят (В памет на Христо Христов)
Огнян Гелинов 4

ГОДИШНИНА

Писателят във филмовото огледало (100 години от рождението на Емилян Станев)
Григор Чернев 8

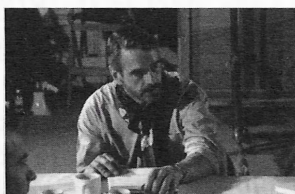


Музиката в киното... и отвъд нея
Лили Крачева 12

ОТЗВУЦИ ОТ СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ

Филмови проекти за продажба
Правда Кирова 13

Светлини в здрача на киното (големите имена на фестивала) / *Боряна Матеева* 16

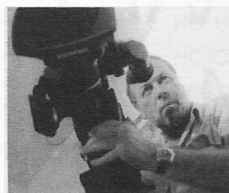


България е земя с балканска душа и европейски перспективи (Разговор с Анета Лешниковска) *Сунчица Уневска* 20



СИЛАТА НА ЗАКОНА И ГРАЖДАНСКОТО ОБЩЕСТВО: УРОЦИТЕ НА ФИЛМОВОТО ИЗКУСТВО
Уроците на италианския политически трилъ
Ингеборг Братоева 22

ПОДИР СЯНКТА НА ОБЛАЦИТЕ
Операторите: Жоро Неделков 29



ПОГЛЕДЪТ НА РЕЖИСЬОРА
В очакване на търсачите на истината
Владимир Ангелов 32

НОВИ КНИГИ

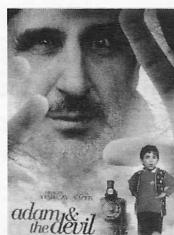
Филмовата комуникация като творчески акт (за книгата на Мая Димитрова „Метаморфози в общуването – автор – екран – зрител“)
Надежда Маринчевска 33

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Европейското кино на американски екран
Мила Войникова 35



ФЕСТИВАЛИ
Истанбул 2007: Турските филми в оспорвана конкуренция / *Олга Маркова* 38



Висбаден 2007: Западен екран за източно-европейското кино / *Божидар Манов* 40

Кинофестивалът Трейбека 2007
Мая Праматарова 43

ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Виновен ли е потокът Доналд?
Любомир Халачев 45

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Ние, бездомните кучета / *Дечко Даракчиев*

На корицата „Малки разговори“
Продуцент „Акт пик“ Иван Павлов,
„Каданс“ ЕТ Владимир Ганев
Режисьор Владимир Краев

СЛЕД ЗАЛЕЗ ВИНАГИ ИДВА ИЗГРЕВ



*С режисьора Владимир Краев
за новия филм „Малки разговори“
Нели Калчева*

За някои родното място е като черна дупка, която поглъща всяка положителна енергия, всяка усмивка и я праща в нищото. Докато други имат очи за малките радости в живота, за щастието, което носят всекидневните взаимоотношения с колегите, с пациентите, с природата или с хубава пианистка.

Това най-общо загатва посоките, към които е ориентиран новият филм на сценариста Владимир Ганев и режисьора Владимир Краев „Малки разговори“: „**Отдавна ми се искаше да работя с Владимир Ганев. Среcessнахме се на един рожден ден – „неуговорена среща“, и той обеща да напише нещо за мен. Сценарият, по който реализирах филма, беше предназначен за друг режисьор. Аз го получих една вечер и на**

сутринта трябваше да реша дали съм влюбен в него. Две седмици по-късно без режисьорска книга снимките започнаха в село Кондалово в недрата на Странжа. Беше прекрасен октомврийски ден.“

Може би е добре да се направи уточнението, че сюжетът на вече заснетата лента е вдъхновен от пиесата на Чехов „Вуйчо Ваньо“ (1896г.). Тази пиеса не би могла да се определи жанрово. Но щом за самия Чехов тя е „сцени от селския живот“, то „Малки разговори“ съвсем естествено може да бъде наречен „сцени от живота“ – един живот – загадка, който не се подчинява на никакви закони, освен тези на времето. „**Дни преди започването на филма си говорихме с Ицко Финци колко хубаво би било в една**

съвременна интерпретация на Чехов актьорите да не знаят какво точно се случва в следващия епизод.

Така и стана. Актьорите не знаеха как ще завърши филма. Но това не беше най-добре пресметнатата импровизация. Атмосферата беше заредена с много електричество, и все пак имах всичко – сценарий, който харесвах, прекрасен актьорски състав, и изключителен екип. Създаването на това артистично, творческо състояние на духа се дължеше до голяма степен и на продуцентите. Липсваше едно единствено условие – времето за подготовка. По този показател поставих рекорд за Гинес.”

Филмът бавно, с хирургическа методичност разкрива различни пластове от битието на

един ексцентричен учен, на един ординерно мислещ професор, на един всеотдаен лекар и на две чувствителни нежни създания.

В „Малки разговори“ главните женски роли са поверени на две красиви актриси. Диана Добрева е лаборантката Мая. Тя бе една от най-успешните ни актриси през 2006г. – получи Златна роза за най-добра киноактриса за ролите си в „Пазачът на мъртвите“ (реж. Илиян Симеонов) и „Маймуни през зимата“ (реж. Милена Андонова). Персонажите, които пресъздава, носят някаква странна тъга, грижливо пазят своята тайна, че всъщност са влюбени в живота жени. Героинята ѝ в „Малки разговори“ също се характеризира с изискана меланхолия, което я прави още по-интересна и загадъчна. Тя е съсредоточена в себе си, но е обърната и към природата, към приятелите, към любовта: **„Да работиш с Диана Добрева е предизвикателство. Не случайно последната година беше толкова щастлива за нея. Тя е талантлив актьор, а и режисьор, с много драматичен заряд, изключително съсредоточена и отдадена на професията си.**

Малко преди да тръгнем за снимки смених ролята на Диана. Точно такава драматична актриса ми трябваше за финала. Героинята трябваше да прочете монолога на Соня от „Вуйчо Ваньо“. От другата страна на телефона Диана направи няколко паузи, когато ѝ предложих новата роля. На другия ден прие промяната. Беше се изправила пред ново предизвикателство.“

Йоана Буковска стана популярна със сериала „Дунав мост“, но направи всичко възможно да не стане робиня на

амплоата на агресивната и пробивна Стела. Отказва да се снима гола за Playboy, защото това не е свързано с професията ѝ на актриса. Отдадена е изцяло на работата си и с особен хъс се включва в „Малки разговори“. Там пресъздава образа на Хелън – нежна и ранима жена, изоставила мечтата си да бъде пианистка и посветила се на по-възрастния си съпруг. Но в същото време тя е стъпила здраво на земята и притежава трезв поглед върху живота. Испитва искрена тъга, когато вижда фасове, загасени в клавишите на пиано, но същевременно хладнокръвно се отнася към самоубийството на младо момиче. **„Йоана е много талантлива. Искане да знае всичко за героинята си, за сценария, за филма. А в началото дори аз не знаех още какво ще стане с нейната героиня. Беше дошла с един дебел тефтер и химикалка и записваше всичко за странните хора, които живеят на края на света, за тяхната чувствителност, за опита им да се докоснат един до друг, за човешката доброта.“**

Историята на филма е човешка, вълнуваща и ни потапя в емоционалния свят на персонажите, в хаоса от чувства, в жаждата им за живот. Разказът е наситен със страст, разочарования, любов, омраза, срещи и разминавания, но не усложнява посланието, а по-скоро поражда усещане за глътка свеж въздух: **„Харесват ми човешките взаимоотношения, които успяха да изградят актьорите Йоана Буковска, Диана Добрева, Ивайло Христов, Юрий Ангелов, Ицко Финци, Вальо Танев, Иван Стоев, Биляна Казакова. Образи, изградени с яснота и изобретателност, с темперамент и**

топлота.“

Специалното място, отредено на музиката в драматургичното изграждане на творбата, показва сериозното отношение на авторите към този важен компонент на филмовата изразност. А както казва Андре Мороя, „всяко произведение на Чехов прилича на музикално произведение“. Композитор на филма е Божидар Петков: **„Божидар беше дошъл във Варвара да почувства атмосферата на филма и основната мелодия се роди по време на снимки. Но той беше и учител по пиано на Йоана. Търпелив, артистичен, отговорен, той се зае с нейната подготовка като пианистка. И след няколко дни Йоана стоеше на стола като човек, завършил консерватория. Дори получи покана вечер да свири в кръчмата на Димо. Тя е упорита, амбициозна.**

Но да се върнем към въпроса за музиката. Имаше моменти, в които много ми се искаше в заглавието на филма да присъства думата музика: „Желание за музика“ или „Предчувствие за музика“. Защото в този филм става въпрос за красотата, която първа повяхва от грозното ежедневие, от липсата на цел, на порив, на стремеж, от грубостта, от фалша.“

Макар и да се играе повече от столетие, Чехов е труден за поставяне на сцената. Не случайно много театрални критици оценяват таланта на дадена трупа по това дали могат да изиграят сюжетите на Антон Павлович. За това пренасянето на тази човешка история в съвременна среда, още повече във филм, е голямо предизвикателство за екипа, заел се с тази не лека задача.

УЧИТЕЛЯТ

Огнян Гелинов

В памет на Христо Христов

През 2003 година, във връзка с 30-годишнината от приемането на първия випуск кинонаджии, споделих някои размишления за пионерите на висшето кинообразование у нас (вж сп. "Кино"). Подчертавам, че за седемте места по кинорежисура във ВИТИЗ се явиха над хиляда кандидати, докато например за двете места във ВГИК – Москва се явяваха по двадесет-тридесет души. Няма нужда да се казва, че конкурсите за чужбина бяха неизвестни за широката общественост, провеждаха се от дъжд на вятър, но най-лошото, изискваше се разрешение за кандидатстване в чужда страна (социалистическа).

Друг важен факт е, че тогавашният Академичен съвет не желаше кинофакултета. Почти цяла година театралите са отстоявали позицията, че операторите трябва да учат в Художествената академия, а режисьорите – в новосъздаден специален ВУЗ. Биха могли да приютят единствено киноведи. Дали зад това отношение е стояло някакво съперничество между близки изкуства, или пък обикновен академичен консерватизъм, дали дългосрочна грижа за българската култура, или колективна завист към доц. Христо Христов, днес е трудно да се прецени.

Изчетох съхраняваните в държавните архиви документи на

ВИТИЗ от 1972 г. и ми направи впечатление колко усилия и академично време са хвърлени в битката за вкарването на Христо Христов, тогава водещ клас по театрална режисура и новоизбран председател на СБФД, в утъпканите академични коловози – докладни, гласувания, обяснения, телеграми, разпити, писма с обратни разписки, изключване на негови студенти, стажували на снимачната площадка на „Последно лято“, и т.н.

Може да приемем, че така нареченото размразяване в нашата култура (свободният стих, Бургаският театър, първата младежка ОХИ и др.), вървящо на приливи и отливи след 1957,

Христо Христов с оператора Атанас Тасев



достига с необходимата доза закъснение от няколко години и до ВИТИЗ. През 60-те изключително популярни сред витизчиите и направо боготворени от своите ученици са доц. Методи Андонов и доц. Апостол Карамитев, които водят актьорски класове. И Христо Христов заема място в тази къса листа на любимци на младите, жадуващи модерното и истинското, особено след приемането на първите студенти по кинорежисура у нас. За дълбоко съжаление, Апостол и Методи починаха в хода на учебната 1973/74.

Ние, първият випуск, не знаехме, че не сме желани, че сме нещо като нашественици и домакините ни гледат под лупа. Ходехме горди из коридорите, използвахме максимално броените часове, отпуснати ни в малката 14 зала, гушихме се в обширния хол на СБФД, където се провеждаха заниманията по режисура, сами, без оператори, снимахме първата си филмова задача – репортаж за ул. „Раковски“. Христо бе намерил две-три 16-мм камери „Красногорск“. Помагахме си на различните снимачни площадки и всеки напираше колегата да свърши, за да грабне камерата. Тя се зареждаше с умкер-лента и беше с пружина, която издържаше 30-секунден кадър. Гледахме света с широко отворени очи, непрекъснато въртейки ръчката на пружината, за да сме готови, ако наоколо изникне нещо любопитно.

Нашите изпити будеха небивал интерес. Залите бурно ръкопляскаха, пълни не само с роднини и приятели – обичайно за всеки витизчийски клас, но и с актьори, кукловоди, драматични режисьори, театроведи от целия институт. Особено в началото

идваха и неприети кандидати (градската легенда гласи, че те нямали връзки). Любопитно е, че през 1973 избраните от Христо са седем, а до края на първи курс се записаха общо четиринадесет души (двама чужденци, двама от ВГИК – Москва и т.н.). В ония години Председателят на Комитета за култура имаше законно право да записва студенти във висшите училища по изкуствата извън тези, приети от държавните изпитни комисии.

Програмата ни беше много натоварена, покриваше учебния план на театралните режисьори плюс кинозадачите. Христо беше поканил за свои асистенти Людмил Стайков и Георги Дюлгеров. Да си припомним, че това е нашумялото поколение на Стефан Димитров, Георги Стоянов, Еди Захариев, Милен Николов, Владислав Икономов, Иван Ничев, Маргарит Николов, повечето от които (без Мечо и Еди) поеха след година-две предизвикателството да учат младите. Преподавател по монтаж беше Иван Терзиев от същото поколение.

Следването ни се отличаваше от това на днешните студенти с подчертана практическа насоченост. Ние репетирахме откъси и драматизации на малките сцени, записвахме телевизионните си работи в несъществуващото вече Второ студио на ул. „Поп Андрей“, монтирахме 16-мм ленти в мазето под Учебния театър на ВИТИЗ, а 35-мм – в СТФ „Екран“ (при Гери). Всеки от нас е завършил с по четири драматизации за театрална сцена, три ТВ работи (двете с актьори), по един филмов репортаж, документален и игрален филм (късометражни). Проблем се появи чак при дипломирането, за което нямаше достатъчно средства и капацитет на студиите. Просто недоумявам как

се учат практически днешните стотици випускници от Академията и няколко университета и колежи.

Истина е, че рядко виждахме Георги Дюлгеров и Людмил Стайков, те и двамата много снимаха, особено Людмил. Взимаха по някой от нас в продукциите и това беше втората част от философията на нашето обучение – да участваме във всички етапи на филмопроизводството. Аз например изкарах целия снимачен период на „Циклопът“, а Киран продължи и в монтаж-озвучителния. Не само снимахме вътре в подводницата, но и излизахме с нея в открито море, което е страшно изживяване.

Всеки ден призори пред хотела зънхне дванадесет души, които дежурният организатор трябваше да разпредели в три коли (по няколко пъти ни разместваше).

Христо пътуваше отделно. На пристанището ни поемаше военен, който ни преброяваше, сверяваше в списъка и ни качваше на катер. С него отивахме до военното пристанище, където се извършваше втората проверка. После, придружавани от един капитан-лейтенант, „спеца“ на поделението, пресичахме района и спирахме на военния кей. Там, преди да стъпим на пружиниращото мостче към подводницата, ни проверяваха за трети път. Всички имахме разрешения, издадени по надлежния ред в София.

Една сутрин настана неистова паника. Беше дошла комисия от София, спират филма. Военни контраразузнавачи и не знам още какви. Оказа се, че в подводницата влизаме не тринайсет, а четиринайсет души и този последният, четиринайстият, е без разрешение. По-лошо, това

се оказа фотографката на филма, която вече дни наред снима секретния военен обект. Нещо повече, тя била гадже на чужденец, разработван от тайните служби. И като капак той, шпионинът, загинал в паднал край София самолет, където открили едновременно си, въобще, чорапът се разплита.

Шофьорите играеха табла във фоайето, репликирани от един доста нисичък, наперен полковник в парадна униформа и големи панайот-хитовски мустаци. Фотографката мина мълчаливо край нас, придружавана от цивилни кавалери, носеха й фотоапаратите, двете издути фотографски чанти и другия багаж. Ние с Киран тревожно гледаме Христо, той води безкрайни разговори по телефона. После издърпва наперения полковник от кибиците, оказва се главата на военната мисия, запознава го с Невена Коканова, тя играеше във филма. Снимачната програма трескаво се преправя, от София разрешили да снимаме други обекти, докато трае секретната проверка.

Най-сетне тръгваме, полковникът не се отлепя от Коканова и Христо праща Нинчето, наша състудентка, млада и хубавичка, при него. „Играете ли табличка, другарю полковник?“ – усуква се тя, а ние се товарим в колите.

Вечерта се прибираме капнали. Заварваме във фоайето следната сцена. Полковникът е пориза, с големитъмни петна под мишниците, без вратовръзка, мустаци му са клюмнали, той е сгушен в креслото, а насреща му Нинчето духа на зарчетата. „Триста и петнайсет на два и седем“, възторжено пищи тя. „Искате ли още един реванш, другарю полковник?“

Мисля, че Христо умееше да

се справя с нелепиците на социализма, недомислиците, неразбориите, междуличностните конфликти, защото ги е схващал като интелектуално предизвикателство, като конкретен човешки проблем за разрешаване, като откриване на начин да се помогне на човека, а не като стъпка в кариерата, тактически ход, инвестиция в бъдещето, и т.н., защото разглеждаше нещата в моралните им граници. Христо беше човеколюбив.

Едно от главните му качества беше способността да усети човека при общуването, да го разкрие с интуицията си. Много държеше на почтеността, вероятно това му е била опората, когато е преценявал хората. Имах шанса да го наблюдавам как избираше студентите по кинорежисура. Викаше ме за квестор на приемните изпити през 1974, 1975 и 1977, когато той оглавяваше комисиите. Веднъж дълго въртяха едно момче, не помня дали се беше вече уволнил или само в отпуската, парашутист. Христо внезапно вика, я кажи за онова събрание, комсомолското, ти защо се отказва от приятеля си? Момчето изведнъж се смути, стъписа се и разказа случката, изплака болката си. Христо го беше усетил и го провокира. Бяха големи, пъстри комисиции, в които винаги имаше по някой изтъкнат режисьор – опонент на Христо. В размяната на реплики, в интелектуалната борба, в разминаващите се оценки за кандидатите често имаше блестящи попадения, словесни бисери, една вълнуваща творческа атмосфера.

Тогава, наблюдавайки явяването на кандидатите един след друг, изпълняващи сходни задачи, разбрах незаменимата роля на лоялната конкуренция, плура-

лизма и прозрачността и продължавам да вярвам в тяхното основополагащо значение, независимо от падението на пост-социалистическите конкурси, търгове, журита и селекционни комисиции.

Когато Христо беше скъсал на тези изпити син на високопоставен генерал от МВР, дъщеря на търговския представител в Москва, син на партийен секретар на голям софийски театър, съм присъствал във фоайетата на ВИТИЗ на неговите разговори със загрижените родители, дошли да му искат сметка. Винаги излагаше основателни аргументи, проявяваше истинска отговорност за бъдещето на децата им.

Пак така, без да заблуждава и интригантства, с железни аргументи налагаше мнението си в Управителния съвет на СБФД. Никога не говореше срещу колегите си, не се заяждаше с никого, не се възползваше от човешкото несъвършенство.

Допускам, че Христо е бил избран за председател, за да не надделее някоя от тогавашните групи в Съюза. Но той останалкова дълго председател благодарение на личните си качества, на благотворната роля, която играеше. И се отказва от поста си, когато трябваше да направи компромис с „Една жена на 33“. Както се казва, един филм го сложи на върха, друг филм го бутна оттам.

Често казваха за него, че е суетен. Може да са прави. Но каква е суетата на човек, председател на творчески съюз (много висок ранг при социализма), който върви след студентите си, за да ги възпре да не пият. Тримата Ивановци и Киран помнят как го засякохме, че върви след нас по пл. Славейков, след като ни беше извадил вече от БИАД. Няколко пъти е имал разговор с

нас да не пием, да не си губим времето, да не го лъжем.

Казват също – и имат основание, че не идвал много в часовете. Като педагог обаче беше изключителен, несравним. Говореше малко, най-често индивидуално с човека, винаги съобразено с конкретния студент, много точно. Понякога не сме го разбирали. Но винаги е бил прав – и до днес го установявам.

Павел Васев разказва за техния клас по театрална режисура: „Пантелей Пантелеев е най-възрастният от нас, инженер от „Кремиковци“ и Христо говори само с него, за Гротовски, Антонен Арто, и т.н. Ние само слушаме, не разбираме, не можем да се включим, докато не започнахме да четем, да се информираме, за да вземаме и ние участие в разговора, който ни е интересен. Така се научихме, че образованието всъщност е самообразование.“ Пламен Масларов, който най-дълго е работил с Христо, казва: „Той се интересуваше само от човека, от съдбата му, от реално случващото се и във филмите слагаше такива епизоди. Когато го свалиха от председателството, каза: „Не е лошо това, да знаеш, не е лошо“. Киран, който също дълго е общувал с Христо, казва: „Веднъж съм при него, обаждат се от кабинета на Тодор Живков, да иде на лов, дошъл му редът. Христо отклони поканата, успянякак. Представяш ли си го Христо да държи пушка?“

Веднъж на „Раковски“ – Христо обичаше да прави „тегели“ там, ме запозна със Златю Бояджиев. Първият жив художник, с когото се запознавах. Може да се каже, че заради Христо, да не се излагам, започнах да ходя на изложби. Едва след Христовата

та смърт научих, че е бил стажант-лекар в Пловдив, когато Златю Бояджиев е получил инсулт, и дълго се е грижил за него.

Някъде в трети курс получавам чрез ректората съобщение да се явя в Студентски дом, един кой си етаж, един кой си кабинет, отдел „Учаща се младеж“ на ЦК на Комсомола.

Един младеж зад бюрото, друг, изправен до него, ме гледат внимателно. Оня зад бюрото започва разговор, какво правите, какви лекции имате? Не го разбирам. Изведнъж другият отваря уста: „Антисъветски настроен ли е Христо Христов?“. За пръв път чувах подобен въпрос. Този зад бюрото не се стърпява: „Защо сте отказали да учите във ВГИК?“. Чак сега се сещам, преди време ме бяха извикали в учебна служба, казват ми, Христо Христов те е предложил за заминаш за Москва. Аз тогава помислих, че Христо не ме ще в класа, отивам при него: „Искате да замина за ВГИК ли?“ Той помълча малко, и каза: „Както ти решиш, моето момче“.

Разбрах за какво ме питат тези двамата, цивилните. Обяснявам, че ние поставяме Горки, репетираме и Вампилов, четем само съветска литература (то друга няма). Почувствах се много унижен да им обяснявам защо не съм заминал за Москва.

След Десети ноември научих, че и други от нашия клас са били разпитвани в този странен отдел „Учаща се младеж“ за техния отказ. Случаят с това прочуто висше учебно заведение, мечта за всеки българин, е такъв – когато двамата колеги се прехвърлят при нас, местата им във ВГИК се освобождават и на другата година е трябвало да бъдат заети. Но конкурси за чужбина вече

няма, има само за ВИТИЗ и местата остават свободни. Във ВГИК обаче има ред, там се пазят две места за българи. На тези места не могат да постъпят граждани на други братски страни. Получава се запитване от Москва, съответен стрес у нас и се задвижва горепосочената процедура. На следващата година намериха двама студенти (семејство) от по-долен курс и те успешно завършиха, изпълнявайки културната спогодба точ в точ, както се казва.

При мен не стоеше въпросът да избирам между ВИТИЗ и ВГИК. Аз избрах моя учител. Гордеех се, че съм негов ученик, както, предполагам, се гордееха и моите колеги. Нямахме такава страна или такова висше училище, което да предпочета пред Христо и това е толкова очевидно.

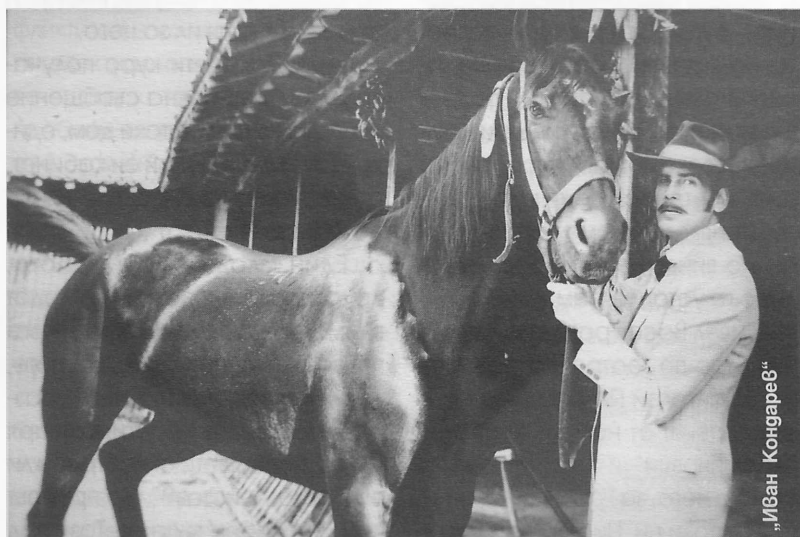
Всеки от нас има различни спомени с Христо, различно мнение за него като за театрал, филмов автор, общественик, артист (в широкия смисъл) или интелектуалец. Приемам го като особен човек, особена фигура в нашата култура, защото неговото дело е изключително значимо в българската духовност не само в театъра, киното, съюзния или академичния живот. Според мен, той искаше да е учител, преподавател, искаше да възпита ученици. Има един прочут български спор още от Възраждането – революцията или образованието, кое е нужно на България – и Христо добре се вмести в него.

Мисля също така, че културната му роля трябва да се изследва. Някак си чрез него, чрез неговата съдба като професор ясно личи какви сме ние, българите, от къде идваме и на къде отиваме.

Сто години от рождението на Емилиян Станев

Емилиян Станев е дванадесет години по-млад от киното и седем години по-стар от първия български филм „Българан е галант“. Оттам нататък нашето филмово изкуство ще се развива, ще пада и ще става, ще познае провала и успеха пред погледа на юношата от Търново, на младия неукрепнал още писател, на майстора на перото... А понякога и с негова помощ, с негово участие. Най-напред това е едно удивление, сетне едно очакване, една надежда, а днес е факт, който не може да се заобиколи.

Не случайно и у нас, както във всички цивилизовани страни, по повод на кръгли юбилеи на литературните ни първенци редом с другите исторически, естетически и характерологични проблеми се разглежда и тяхното екранно битие, филмовото им превъплъщаване. Така беше, да речем, в дните на Вазовата 150-годишнина. Или когато отбелязвах-



„Иван Конгарев“

ПИСАТЕЛЯТ ВЪВ ФИЛМОВОТО ОГЛЕДАЛО

Григор Чернев



„Крадецът на праскови“

ме 120 лета от рождението на Йордан Йовков. Няма начин и сега споменът за Емилиян Станев, както и съвременният му прочит, да минат без позоваване на визуалните метаморфози и перспективи на литературните текстове.

Работата е в това, че днешната литература, щем или не щем, и за съжаление, разбира се, по-малко се чете и повече се гледа. Имам предвид не само привлекателната сила на киното в класическия му вид, но и на всичките му отрочета като телевизията, видеото, DVD и новите дигитални техники, интернет и пр. При тази обстановка романите, а покрай тях и други белетристични форми, се ценят не толкова сами за себе си, а като източник, като възможност за екранизация. Книгата и филмът вече се мислят, създават и разпространяват в комплект. Младият потребител на естетически ценности днес най-напред гледа филма, а след това, ако интересът му е събуден, посяга към книгата. По парадоксален начин съставките, слаганите на уравнието си разменят местата – екранизацията е началото, а оригиналът в края. При това без да е задължителен.

В общи линии такава е схемата. Нюанси и отклонения могат да се видят, естествено, но те няма да променят общото впечатление.

Къде е тук връзката с Емилиян Станев? – ще попитате. Нали той е живял и работил в друго време, нали тогава тези реалности и опасности не са съществували! Или поне са били невинни и красиви.

Нека не бързае, нека се опита да обозрем най-напред наследеното в слово и картина и тогава може би ще разберем, че нашият именит писател не е бил толкова далеч от съвременния аудиовизуален изблик; във

всеки случай екранизацията му вече се вписват в него, без да изглеждат като археологически изкопаеми. Дори и поменатата смяна на местата можем да наблюдаваме в нашия случай, при това не в драстичните й форми, а с елегантна артистичност.

И така, четири са филмите, четири са заглавията, които се налагат на първо четене. Това са най-напред **„В тиха вечер“** (1960 г.), **„Крадецът на праскови“** (1964), **„Иван Кондарев“** (1973) и **„Търновската царица“** (1981). Както се вижда, те следват литературната хронология и повтарят оригиналните названия. Защо? Защото са респектирани от името на автора и не смеят „да себеволютират“? Или защото искат да използват популярността му при лансиране на филма?

Сигурно по нещо от двете...

По-важно е да се знае, че навлизането на Емилиян Станев във филмовите територии съвпада с щастливите години на българското кино. То вече е преодоляло началната си непохватност, преболявало е суховеите на догматизма, натрупало е опит, наложило е свои имена. Започнало е да се утвърждава, искам да кажа, тъй като зрееенето не е еднократен акт, а и плашилата на ортодоксалната нормативност вървят по петите му... Все пак на Емилиян Станев му провървява – с неговите екранизации се заемат най-видните за момента български режисьори, които и тогава, и след това оставят своя диря в българското кино. „В тиха вечер“ е дело на пионера Борислав Шаралиев. С „Крадецът на праскови“ Вълчо Радев прави своя режисьорски дебют, а и по-сетне се връща към именития автор. След като пресътворява на екрана „Тютюн“ на Димитър Димов, Никола Корабов се залавя с Емилиян Станевия „Иван

Кондарев“. А малко по-късно към своите колеги с постановката на „Търновската царица“ се присъединява и Янко Янков. Любопитно е, че в тази елитна четворка съществува сякаш негласна договореност всеки следващ филм да тръгва, да се отпласква от предишния, като запазва, доколкото е възможно, духа на авторската проза. Емилиян Станев е сценарист само на първия филм – нататък той оставя тази работа на други. Съветвал ги е вероятно, когато са искали мнението му, но без дребнаво опекунство. Чувал съм и съм чел това в свидетелства на участници, но по-важното е, че то си личи от резултата.

Освен тези четири игрални филма, правени от кинематографията и разпространявани по кинорежата, съществува и един пети, който е сниман през 1981 г. от и за телевизията – **„Язовецът“** на режисьора Павел Павлов. Същият режисьор през 1987 г. се обръща към цикъла разкази **„Делници и празници“**, за да го пренесе на малкия екран. Филмът носи названието на оригинала и е определен от екранизаторите като „социално-психологическа драма“.

С това опитите за игрални художествени интерпретации на нашия класик стават шест. Има дори и седми опит, но той е по-скоро ескиз, подготовка за нещо, което тепърва ще се осмисля и зрее...

Сега вече можем да отдадем нужното на актьорите. На Емилиян Станев и тук му провървява. Много. С тези шест филма той сякаш улучва шестлица от тотото. При това без специално усилие, почти като страничен наблюдател, надянал маската на привидна незаинтересованост и умерен скептицизъм. В разгара на филмовата еуфория около него

вото творчество писателят дори признава: „Нямам влечение към театъра, нямам влечение и към киното...“ Казва го между другото, не много уверено, почти с въздишка... Защото междувременно образите и думите от неговите книги са поели по друг път и заживяват свой живот. Това е едно ново, успоредно на литературата съществуване, което ще привлича все по-силно зрителското, читателското, общественото внимание.

Та шега ли е, плеяда актьори от различни поколения навлизат в неговия свят – пресъздават го, преобръщат го, обсебват го. Той им се радва, иска да ги разбере, а сигурно и малко ги ревнува. Коста Цонев, Иван Братанов, Наум Шопов, Стефан Данаилов, Катя Паскалева, Цветана Манева, Антон Горчев, Иван Андонов, Любомир Димитров, Раде Маркович, Никола Дадов, Ели Скорчева, Камелия Тодорова... Списъкът е дълъг, литературните герои оживяват в нови лица и се помнят. Какво повече?

Повечето е Невена Коканова – актрисата, която възплъщава по неподражаем начин любимите женски образи на Емилиян Станев. Тя е Бойка – младата партизанка от „В тиха вечер“, запазила достойнство и нравствена сила в драматични обстоятелства. Тя е Лиза от „Крадецът на праскови“ – жената на полковника, увлечена в греховен любовен порив. Тя е още госпожа Смилова от „Търновската царица“, както и главната героиня в „Язовецът“ – французойка, която изживява роман с български художник... Четири филма, четири роли, които не само обогатяват анализите на българското кино; те са и задължително (вече!) допълнение към литературния оригинал. Това с особена категоричност може да се каже за „Крадецът на

праскови“. Вече не е възможно да четеш книгата и да си представиш някоя друга Лиза освен Коканова. Всички последвали издания и преводи на повестта минават под знака на филма, импулсирани от него. Невена се превръща в Емилиянстанева актриса № 1, в емблема на творчеството му, ако щете. Нищо че авторът от време на време промърморва, че нямам влечение към киното. Важното е, че киното има влечение към него. А и вярвам, че това усещане, това чувство за съпричастност е взаимно.

В уравнението „автор – филмов интерпретатор“ обаче се намесва и една трета страна – зрителят. Тя е била съществена по време на екранизациите, още по-съществена е днес. Работейки над този текст, попаднах на много красноречиви данни. Преди време, докато съществуваше мрежата на държавното кино-разпространение, т.е. до 1990 г., се е водела статистика на зрителите според продадените билети. И сега, внимание! – „В тиха вечер“ е гледан от **2 212 899** души! За „Крадецът на праскови“ тази цифра нараства на **2519 187**. При „Иван Кондарев“ вече зрителите са **2 683 682**, а при „Търновската царица“ **1 296 899**. За четирите филма – общо **8 712 667**!

Като знаем днешните мизерни показатели по тази линия (две-три хиляди за филм, а в някои случаи и под хиляда), старите данни са направо зашеметяващи. Ако вземем предвид и зрителите на телевизионните излъчвания и електронните копия, бройката ще се увеличи още повече. С колко? Не искам да гадая. Но е ясно едно – сега без особен риск за грешка бихме могли да кажем за екранизациите на Емилиян Станев: това е литература, която се гледа! При това отдавна, много преди електронния

бум, на който днес сме свидетели. Явлението, както се разбира, е емпирично доказано. И е радостно. Но остава открит въпросът: добре де, като толкова се гледа, чете ли се още тази литература? За щастие, отговорът в нашия случай е утвърдителен. Екранизациите без съмнение предизвикват интерес към първоизточниците. Издаването, преиздаването, преводите, библиотечното активизиране, доколкото го има – всичко говори, че съществува обратна връзка. Друг е въпросът, че нейният интензитет е неравномерен, на вълни – ала той не бива да се подценява.

С това обаче нито бройките, нито проблемите в екранизациите се изчерпват. За пълнота ще добавя, че във фонда на Българската национална телевизия се съхраняват и други, да ги наречем съпътстващи заглавия – с помалки габарити, но с любопитна и поучителна екранна съдба. Думата ми е преди всичко за документални свидетелства и филми, в които е запазен автентичният образ на писателя, както и за телевизионни адаптации на анималистичните му разкази и приказки.

Към първата група можем да отнесем филмовия портрет „**На гости у Емилиян Станев**“ на режисьорката Нина Шопова, сниман през 1978 г., а също и очерка „**Академик по човеколюбие**“ (1982 г.) с участието на Йордан Радичков и Петър Динеков, които, както е известно, са били първи приятели на търновския сладкодумец и в някаква степен негови изповедници и душеприказчици. Все в тази посока през 1978 г. режисьорът Вълко Радев 23 години след „Крадецът на праскови“ прави по сценарий на Йордан Радичков филм-есе „**Емилиян Станев**“. На Вълко Радев освен това принадлежи инициативата и

изпълнението на аудиовизуалната програма в къщата-музей на писателя във Велико Търново.

Колкото до „детските страници“ в екранизациите, това са няколко миниатюри, снимани през седемдесетте години, чиито герои са зайци, мечки, сърнета, ловци и т.н. Тук наред с куклената анимация са използвани снимки, документални кадри и актьори, които четат на екрана. Филмчетата се наричат **„Под снега“** (1971), **„Горски чудеса“** (1972) и **„Приятели“** (1978).

Нарочно оставих за финал заглавието, което буди най-много въпроси и има най-малко отговори – **„Антихрист“**. Така е в битието на литературния оригинал, така е и в плахите стъпки към филмовото му адаптиране. Телевизионният **„Антихрист“** (1974) всъщност не е филм, а някакъв начален подстъп към неговото създаване. От една страна проф. Атанас Натев, който е и сценарист, вербално обяснява какво, как и защо е в новата, но нашумяла вече книга. От друга страна (реж. Т. Попов) се правят опити за визуализиране на текста – частични драматизации с участието на артисти и вмъкването на киноснимки на църкви, манастири и пещери, в които според преданията са живели монасите-исихасти. Зад кадър се чува и гласът на Емилиян Станев. Този опит би могъл да мине под рубриката „От всичко по малко“. Само че вместо да ни приближава, той ни отдалечава от истинската екранизация на **„Антихрист“** – става ясно, че задачата е по-сложна, че киното ни трябва да се ориентира в дебрите ѝ, да се преориентира и узрее, преди да се заеме с нея.

Извън този пример, но в известен смисъл и заедно с него (защото той остава като едно наум), ние не можем да имаме

други репертоарни, а и количествени претенции към екранизаторите.

С просто око се вижда, че е направено много, че Емилиян Станев е бил предпочитан, търсен автор от киното. Онова, което е останало, спокойно може да се нарече златен фонд. Без него представата ни за писателя би била по-бедна, а бъдещето му по-несигурно. Защото този фонд не е само архив – той е живо действие, въртележка на образи и сюжети; литература, която се гледа – съюзник на литературата, която се чете.

Въпреки че от последните екранизации на класика мина доста време, нямам чувството, че то е загубено, че сме се озовали в празнина. Тъкмо напротив, присъствието на Емилиян Станев на екрана винаги е било осезаемо и гарантирано. А знаем и помним голямата криза, която българското кино изживя, периодите на малокартиние и безфилмие, през които мина на границата между двете столетия. Затова е по-добре, че през това време то не напираше за нови филмови адаптации на първомайстора от Търново. Вероятно от респект към него, от страхопочитание и чувство за отговорност – не само от финансов и организационен недоимък.

С това съвсем не искам да кажа, че сметките на Емилиян Станев с киното са приключени. Пито – платено? Едва ли... Идват, да се надяваме, по-благоприятни времена за българското кино, идват нови режисьори. Възможно е някои от тях да съзрат в книгите на писателя предизвикателство към времето и към себе си; възможно е да се снимат римейки на старите филми или да се екранизират неекранизирани досега произведения. Всичко е възможно. Освен забравата.

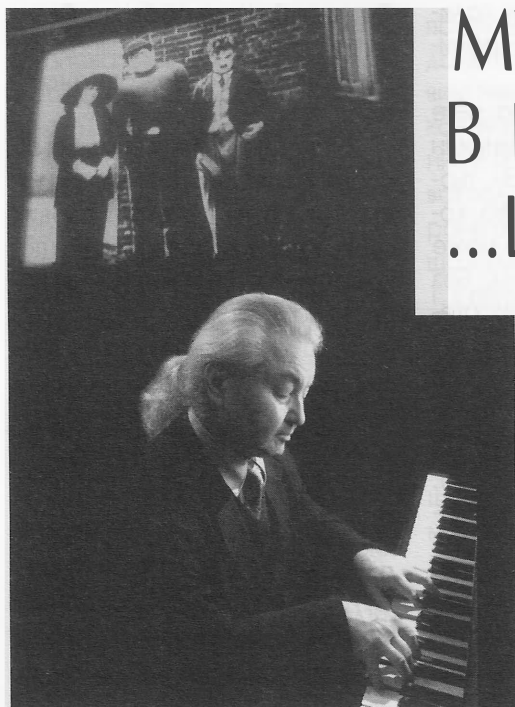
Само не бива да се бърза. Само трябва да се бърза бавно, ако разбирате какво означава това...

Знак за внимание! Римейки се правят по цял свят, но те рядко издържат сравнението с първия филм. У нас случаите дори са по-драстични – осъвремененият вариант на **„Козият рог“**, ако помните, остана в подножието на първообраза, без изобщо да се доближи до неговите нравствени и художествени координати. Ето защо аз не мога да си представя, да речем, ново филмово издание на **„Крадецът на праскови“**. Самата идея за подобно нещо ми изглежда абсурдна. Засега.

С **„Антихрист“** и **„Легенда за Сибин – преславския княз“** също не бива да се бърза. Те не са за всяка уста лъжица. Нито за всяко време. Не е тайна, че у нас все още съществува умора (или алергия?) от историческия филм. Изживяхме едно пренасищане от средновековни сюжети, от костюмни постановки. А акценти на философията, на духовното, на духа за сметка на атрактивността още не сме се научили да правим...

Когато се научим, отново ще се обърнем към Емилиян Станев. И връзката ни ще бъде непрекъсната. Винаги. И за дълго.

Р. С. Този текст вече бе завършен, когато надеждата, изказана във финала, получи неочаквано и красноречиво потвърждение – един съвсем нов филм **„Вечните ловни полета“** (2007 г.) на режисьора Дочо Боджаков. Това е респектиращ опит да се портретува Емилиян Станев, да се навлезе в атмосферата на неговото творчество. Редом до документа върви фикцията, до разказа – символиката... Така големият писател навлиза в екрана на двадесет и първи век. За да остане...



МУЗИКАТА В КИНОТО ...И ОТВЪД НЕЯ

Лили Крачева

Концерти, записи, хора, които си тананикат любимите мелодии от филма... Има обаче и още нещо, не толкова видимо на пръв поглед. Филмовата музика, ярка и образна, макар и тясно свързана със сюжета, може сама по себе си да се превърне в импулс за създаване на нови творби. За това обаче е нужно творецът да има широк поглед, далеч извън рамките на филма и богата фантазия, която надхвърля ограниченията на жанра. Точно това демонстрира Маестро Валентин Стамов на концерта си в залата на Съюза на българските композитори.

Без белия екран, сам с пианото, в продължение на повече от два часа той извайваше образ след образ и водеше публиката чрез звук и слово по пътищата на своя прекрасен, многоцветен, въображаем свят. Предварително замислените композиции и моментните импровизации, в съчетание със собствените му стихове, прочетени с много чувство от Тоня Борисова, отекваха в притихналата, препълнена до

краен предел зала като изповед на един артист, поел по безкрайния път към съвършенството.

Посетителите на кино „Одеон“ познават добре Валентин Стамов – човекът, който не просто озвучава немите филми, а им придава нов живот, „рисувайки“ със своето пиано страстите и емоциите, показвани на екрана. Всяка прожекция се превръща в ново откритие за Маестрото – а заедно с него и за зрителите, всеки път той намира нови и различни нюанси на преживяването. В продължение на 30 години В. Стамов е създал и изпълнил музика за над 300 шедевъра на седмото изкуство, сред които творби на Д. У. Грифит, М. Линдер, Ч. Чаплин, Б. Кийт, Ал. Довженко, П. Лени и много други. Автор е на музика към документални филми и телевизионни постановки. През 1991 г. е поканен да представи на живо своята композиция към 150-минутния художествено-документален филм „Берлин – 1918–1938“, чиято премиера в Залцбург по време на международния кино-

фестивал „Филм-сцена“ се превръща в истинско събитие. Негови изпълнения са звучали на откриването и закриването на последните издания на кинофестивала „Златна роза“ във Варна. Автор е на книгата „Великият нем и пианото“, както и на редица материали за големите режисьори и актьори от епохата на немското кино.

Цялата многостранна и разнoliка дейност на Валентин Стамов по някакъв особен начин е отражение на многосъставното изкуство на киното. „Запален“ по седмото изкуство от дете покрай своя баща Кирил Стамов, завършил икономика и журналистика, получил стабилно музикално образование при български и австрийски педагози, той е автор на стихове и проза, носител е на наградите „Вълшебно перо“ и „Магическо перо“ на Националния клуб за фентъзи и хорър, редактор е на енциклопедичното издание „Българско медиазнание“, неговите композиции са отличени на Първия фестивал за електронна и акустична музика в гр. Гоце Делчев и т.н. Докато слушах творбите му „Фригийски напеви“, „Змейска сюита“, „Песен“, „Джазова импресия“, представени редом с откъси от композициите му към филмите на Д. У. Грифит „Нетърпимост“ (1916) г. и „Пречупени цветове“ (1919) и към филма на Фред Нибло „Бен Хур“ (1927), си дадох сметка, че именно киномузиката е формирала у него това ярко, образно, завладяващо мислене. Маестро Валентин Стамов разкри друго нейно, неподозирано от много хора, лице – не просто средство за „запъване на тишината“, не дори и начин да видим под различен ъгъл немия филм, а стимул за създаване на музика отвъд екрана и фобулата, в неограниченото пространство на тишината.

ФИЛМОВИ ПРОЕКТИ ЗА ПРОДАН

Правга Кирова

От 35 проекта, представени досега на Софийските филмови срещи, 19 намериха подкрепа за своята реализация, а някои от тях спечелиха награди на международни форуми.

В рамките на 11-ия София Филм Фест за четвърти път се проведе Софийските филмови срещи, подкрепени от програмата МЕДИА. В тазгодишния

ПИЧИНГ ФОРУМ

се включиха 13 проекта на автори от България, Армения, Франция, Германия, Словения, Македония, Гърция, Естония и др.

Бяха представени важни фондове и финансиращи организации, подкрепящи реализацията на филмови проекти, а така също основни европейски фестивали и начините да се попадне на тях със завършената творба.

Интерес предизвика стартиралата от началото на тази година на МЕДИА 2007 и презентацията на няколко трейнинг програми за обучение на режисьори, продуценти, сценаристи и разпространители, финансирани от програмите: EAVE (European Audiovisual Entrepreneur) – Люксембург, Moonstone International Screen Labs – Единбург, Nipkow Programme, както и българските „Как да го кажем“ и TOSMI на сдружение „Интерспейс“.

Въпреки че вече сме привикнали към безразборната употреба на какви ли не чуждици, все още като спомена думите „пич“ и „пичинг“ пред студентите по киноспециалностите, следва сконфузено споглеждане и подсмиване. Какво всъщност значат тези думи?

Ако проверим в речника,

сред значенията на *pitch* срещаме *разказвам, разтеглям локуми*, а така също *разполагам си стоката върху сергия*.

Всъщност и трите са подходящи, когато говорим за представянето на бъдещия филм на пазарите за проекти пред аудитория от потенциални ко-продуценти и дистрибутори, редактори от студии и телевизии, селекционери на международни фестивали и други професионалисти.

Целта на подобни пичинг форуми е търсенето на допълнително финансиране и подкрепа за реализацията на филмови проекти и вече почти няма световни кинофестивали без съпътстваща пичинг сесия.

Софийските филмови срещи имат уникална формула за своя пичинг – презентация на проекти за втори пореден филм на млади автори.

Знаем, че форумите за изява на творци, реализирали първия си филм, са много – София Филм Фест е част от мрежа, обединяваща няколко централно и източноевропейски фестивали, които имат специализиран конкурс за първи филм. Но знаем също така, че вторият филм е по-важен, по-труден, решаващ за развитието на един кинотворец. Софийските пичинг дава възможност на младите да продължат по избрания път. Целта на Софийските срещи е да се промотират нови проекти на млади европейски кинотворци и нови филми от Бъл-

гария и Балканския регион пред програматори на европейски филмови фестивали и разпространители.

Възможността да присъстваме на публичната презентация на проектите ни помогна да се ориентираме в практическото прилагане на тази форма за търсене на партньорства и финансиране, а също така да чуем безценните съвети на специалистите в областта на пичинга Ник Пауъл, Франц Роденкирхен и Мартен Рабартс.

Как да продадеш независим филм в днешния комерсиализиран свят?

Как да балансираш духа и пазара?

Дали изобщо някой кинаджия обича да продава своя филм?

Повечето мразят и се страхуват най-много от тази част на работата, но тъй като правенето на филм е групово начинание, човек не може да го свърши сам и трябва да убеди и други да се включат в авантюрата, да ги направи съмишленици.

Такива пичинг сесии помагат на кинотворците да преодолеят своя страх и се опитват да ги превърнат в професионалисти.

Втоваимадозариск, но и страхотно предизвикателство – да участвате, да се срещате с другите в престрелката на десетминутните срещи, да разчупите леда, да ги опознаете, да ги превърнете в потенциални партньори. Как?

Няма рецепта – затова по-долу ще се опитам да резюмирам чутите

МНЕНИЯ, КОНЦЕПЦИИ, ПРЕПОРЪКИ И ПРАВИЛА

за пичинга с надеждата да бъдат полезни при следващия пичинг форум.

Споделянето на идеята за филм страстно, вълнуващо и убедително се нарича „пичинг“ и ако искате да бъдете кинаджия, трябва да станете добри в това. Пичинг сесиите са задължителни за всеки, който иска да бъде вземан на сериозно от професионалистите във филмовата индустрия.

Пичингът е изкуство, което зависи от две неща: идеята и начина на представянето ѝ. Всеки сценарий и филм започват с някаква идея и за да я реализирате, вие трябва да я предложите на режисьор, продуцент, редактор и други професионалисти от този бизнес.

Пич-форматът не е нищо повече от вербална презентация на идея, концепция, ситуация, история. Той може да бъде подкрепен с фотографии, кастинг предложения за бъдещите актьори, вестникарски материали, клипове или всичко друго, което би ви помогнало да продадете вашата идея. Пичингът е презентация на идея и вие носите отговорност да убедите продуценти, финансисти, когото е нужно, че идеята ви е толкова добра, толкова уникална, оригинална, свежа, та те да поискат да работят за нея и да платят за нея.

При пичинга вие представяте история, а характерът и действието слепват всичко заедно, но именно в контекста на историята. За да представите идеята, трябва да имате структурирани ключовите моменти от началото до края, да знаете интересното за основните характери. Вашата идея трябва да бъде представена със страст, яснота и увере-

ност. Не мислете, че се унижавате, като предлагате проекта си и очаквате пари. Те имат пари, но вие имате идея, история, майсторство.

Какво търсят в един пич хората от студиите? Те искат да чуят нещо интересно, което могат да покажат и продадат. Оригиналната, добре изработена история помага. Помага, ако авторите познават добре материала си, ако са истински ангажирани с него. Защото, ако вие не сте обвързани с темата, с историята, с материала, това ще се усети и другите също няма да се ангажират. Те търсят хора, които вярват в това, което казват. Да пичваш нещо само защото мислиш, че това се продава, е губеща тактика. „Номерът“ е да намериш комерсиална идея, която наистина искаш да реализираш не защото е комерсиална, а защото вярваш в нея и я обичаш.

Пичингът може да бъде шоуменство, театър, психология, креативност, търгуване, пазарене – всичко това мобилизирано и завъртяно за десетина минути.

Ако сте добри в говоренето пред публика, в разказването на истории, в грабването на вниманието – добре. Разказвайте бъдещия филм – не сценария, а филма. Сякаш сте го гледали и някой ви моли да му го разкажете. Е, това е филмов пичинг. Вие искате да постигнете същия ефект с продуценти, редактори, мениджъри. Искате да ги накарате да повярват, че вече сте видели страхотен филм и просто им го разказвате. За целта трябва да знаете целия филм. Да имате трийтмънт. Трябва да решите колко от филма ще разкриете, върху какво ще акцентирате, какво искате да скриете. Най-добре работи следната схема: първо опишете мястото на действие и характера без детайли. Накарайте ги да се чудят. Създайте

мистерия. Това засмуква. А след това създайте очаквания и отговорете на техните въпроси. Сега вече е време да разкажете повече за героя, за предисторията му и сегашните му цели в живота, за големия му обрат. Пичвайте действието, сякаш се случва сега. Най-добре в разговорна, диаложна форма.

Ако не сте добри в публично говорене, добавете си някакъв реквизит – дъска, на която да напишете ключовите думи, фотографии, демо видео и т.н. Тогава всички ще гледат към тях, а не към вас по време на представянето. А вие просто разказвайте като пред приятели за филма – историята, характера, силните моменти. Изпъстрете го с хумор, направете го като естествен, говорим диалог за филм, който обичате, харесвате, искате и другите да обикнат.

А ето какво сподели в интервю след пичинг сесията Манфред Шмид, изпълнителен директор на германския фонд MDM:

ЧОВЕКЪТ ОТ ДРУГАТА СТРАНА НА БАРИКАДАТА

Кои са основните критерии при определяне на проектите, които би подкрепил Вашият фонд?

Най-напред това е качеството – качеството на добре изработения сценарий с умело разказана история, която е адресирана все пак към малко по-широка аудитория. Това може да е арт-филм или мейнстрийм филм, но да дава възможност да се достигне реалният интерес на таргет групата.

Второ – това е пакетът: кои са партньорите ни – кои са продуцентите, кои са копродуцентите, кои са финансовите ни партньори. След като става въпрос за международна копродукция, важно е кои са търговските агенти, за да бъде тя добре поставе-

на на международния пазар, да има фестивална стратегия. Също така кои са дистрибуторите, които биха я разпространявали и т.н. За нас е важно филмът да може да се разпространява в Германия – така има смисъл от дейността на нашия фонд, но това означава да има германски копродуцент, за да се обвърже с разпространител за Германия и т.н. Трето – важно е кой е режисьорът, какви други филми е правил. Кои са останалите участници. По-важно дори от кофинансирането е съвместното развитие на сценария (development) – още на много ранен етап от работата по сценария да се включат редактори, драматургични консултанти, съсценаристи от различните страни-участници, така че развитието на сценария да се прави заедно – това е по-добре и за двата пазара.

Четвърто – ценят се смесените творчески екипи – оператор, композитор, актьори – да бъдат от различните страни-участници.

Пето – моят фонд, а и всички подобни фондове имат ангажимент да развиват структурите в нашия регион, за да има регионален ефект от дейността на фонда – т.е. германският копродуцент трябва да изхарчи получените средства в нашия регион, за да развива регионалните структури.

Това са основните критерии. Ако даден проект отговаря на тези изисквания, има реални шансове. Но аз не решавам сам – решава бордът и трябва повече от половината членове на борда да подкрепят даден проект, за да спечели субсидия.

Какви тенденции забелязвате напоследък?

Идвам вече за шести път в София. Първия път информирахме българските продуценти за условията на германския и евро-пазара, за обстоятелствата и изискванията.

Оттогава имаме дълги ползотворни отношения. Много неща се промениха през тези години. Вече познаваме българските продуценти и интересът към тях в международните продукции е засилен. Забелязва се повишаване на професионализма им. Освен това и режисьорите, макар че търсят свои собствени, национални истории – и така трябва да бъде – мислят вече и за международната аудитория. През първите години често бяха включвани прекрасните ви актьори от по-старото поколение. Сега вече имате по-млади, но също така талантиливи актьори, режисьори, продуценти, които са много активни в полето на филмопроизводството. За правенето на европейски копродукции се иска не само да търсиш пари отвън, но и да донесеш пари от своята страна – сега вече тук има база, има правила, има яснота.

Какви са препоръките Ви към младите?

За да се създават копродукции е добре да има интернационална мрежа от продуценти и професионалисти – за да може да се разчита на тях.

Младите трябва да се включват в международните тренинг програми и инициативи, да получават информация и знания, да правят контакти. Така започнахме и в бившата ГДР – ситуацията беше същата – тикахме нашите продуценти да станат част от международната мрежа. Добре е, че сте дошли със студентите на този пичинг форум – тук те могат да се запознаят с опитни професионалисти от международната мрежа, да се срещнат с бъдещи колеги. Това е голяма възможност за тях: да споделят идеите си, да се сблизят с млади продуценти, режисьори, сценаристи от другите страни. Сътрудничеството може да не започне веднага, но те влизат в мрежата и в бъдеще

ще могат да работят заедно. Киното е личен бизнес – за да работиш с някого, трябва да се познават, да си вярват, да се уважават, да можете да разчитате един на друг, да сте от една мрежа.

Каква е тайната на успеха на новите немски филми?

Няма тайна. Положението е траматично: кинопазарът е претъпкан – конкуренцията е много голяма, трудно е да правиш филми днес. Може би това мобилизира младото поколение – да търсят по-добри идеи, по-интересни истории, да създават филми с по-високо качество. И понеже няма смисъл да разказваме истории от американски тип – тях американците си ги правят по-добре, трябва да намерим свои собствени. И младите започват да разказват все по-интересни истории от своята страна, от своя собствен живот.

Това увеличава интереса към нашето кино на международните фестивали, ето, немски филм спечели Оскар тази година. А това привлича аудиторията – зрителският интерес се повишава въпреки холивудската конкуренция.

С кои филми се гордеете?

Всеки път е различно. Сега в София се гордеем, че три от продукциите, които нашият фонд е подкрепил, получиха награди – „Клопка“ (Германия, Сърбия и Унгария), „Гуча“ (Германия, Македония и България) и „Разследване“ (Германия, България и Холандия). София Филм Фест беше много успешен за нас, не само за съответните режисьори. Моят борд ще бъде много горд. Хубаво е да има такива приятни изненади на фестивалите – това носи истинско удовлетворение от работата ни.

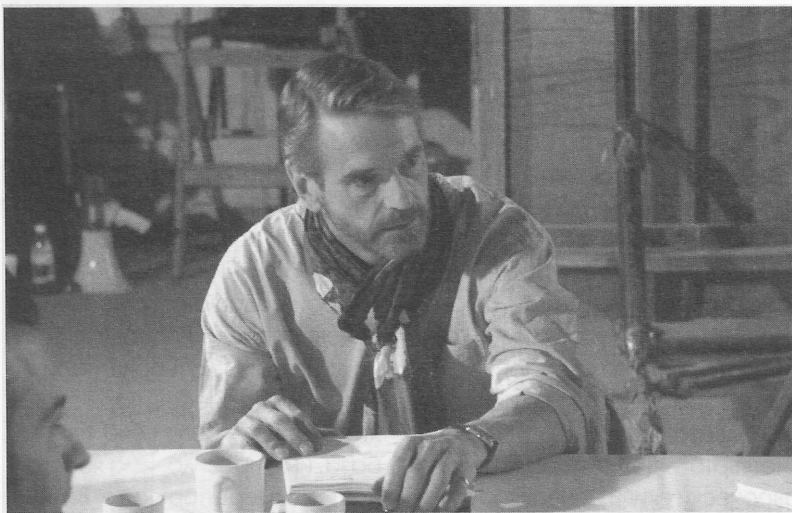
СВЕТЛИНИ В ЗДРАЧА НА КИНОТО

Боряна Матеева

Този година София Филм Фест разполагаше с два мощни полюса, между които се разположиха всичките близо 200 филма. Това бяха интегралните, рай за киномана панорами на Фелини и Вендерс – за първи път в България. Между тях протече електричеството на фестивала. Без да го осъзнаваме на момента, всички заглавия така или иначе се съизмерваха с гениите: единият покойник, другият – специален гост на събитието в плът и кръв, размахал тържествено крилете на желанието и охотно споделил виждания за състоянието на нещата и погрешните движения в киното днес.

Самият фестивал е фокусиран (чрез конкурса) върху първите или втори стъпки на изгряващи режисьори, бъдещи класици. Но в различни секции участваха и истинските класици. Струва ми се смислено да се огледа и продукцията на Големите, поддържащите колони в Храма на киното. Защото тази изваяна продукция е контрапункт и някаква утрешна проекция на младите фиданки и без нея гората на съвременното кино изглежда рехав и униформена.

И така – какво вълнува днес Майсторите? Над какво размишляват? Как го изразяват? Доколко са верни на собствения си код и имидж? Доколко рискуват в неизвестни посоки? Какви нови пътища прокарват за киното и за себе си? Или това вече не ги интересува? На тези въпроси ще



„Инланд Емпайър“, режисьор Дейвид Линч

се опитам да си отговоря кратко и по неволя едностранно...

Аксиомата е, че Големите са големи, защото са „автори“. Създават автономен свят и го населяват с прозренията и кошмарите си. Не проповядват една истина, а споделят своята за момента. Винаги от първо лице. Признават само своите естетически и етични стандарти. Не те се съобразяват с пазара, а той с тях. Те са златното покритие на киното, което лежи някъде в Световната банка на движещите се изображения и балансира текущи плащания и операции. Произведенията на тези авторитети са уникални, а не ежедневна конфекция и ширпотреба. Оригиналеност, нестандартност и артистизъм е тяхната марка. Те не могат да бъдат съдени с обичайните критерии. Какво ще внуши един критик например на Дейвид Линч,

който е отплувал така далеч от твърдата земя на сюжета? Нима препоръките за по-голяма яснота след „Изгубената магистрала“ и „Мълхоланд Драйв“ могат да го върнат към еднолинейност и реалистичен подход? Какви поражения нанася участието в такива психо-естетически експерименти като „Инланд Емпайър“ (САЩ/Франция/Полша, 2006) на Дейвид Линч, никой не може да каже. То е като с хипнозата – ако не искаш, не се подлагаш и не гледаш втренчено очите на манипулатора, докато те подчини на волята си. Дейвид Линч като никой друг съвременен майстор успява да създаде свое време-пространство, паралелни реалности, енигматични, призрачно наслагващи се и проникващи една в друга. Всеки зрител вижда различен филм, ситуация малко като в „Соларис“. Сюжетните

дадености на „Инланд Импейър“ (буквален превод „империя на вътрешната страна/земя“) са смътно очертани – актриса (Лора Дърн, любима изпълнителка на Линч от „Диво сърце“) е наета да играе в римейк на стар полски филм с циганска тематика, останал незавършен поради убийството на двамата актьори... Оттам нататък всеки е оставен да се движи опипом из кошмарен лабиринт, където дебнат натуралистични и сюрреалистични детайли. Самият Линч е художник по образование и има култ към изображението. Рисува картини и прави фотоизложби. Практикува медитация от тридесет години, два пъти седмично и нищо не е в състояние да го накара да пропусне сеанс – така твърдят приближени. Ако гледаме последния му филм като материализирана медитация, ако се отдадем на потока и признаем правото му да ни качва като по ескалатор на различни нива на вътрешното си време-пространство, можем да размишляваме за предопределението, за силата на ролите, които всички играем, за относителността на истина и реалност, за смисъла на киното и актьорството. Може би най-силното послание на този обръкващ филм е, че видимият свят е съставен от невидими паралелни равностойни варианти и само нашият избор ги прави осезаеми за сетивата. Тук се намесва етиката: кой е „правилният“ избор? И има ли такъв... Линч не дава отговор, той гради филмово пространство от безкрайни варианти, без да отдава предпочитание на един. За някои това изглежда налудно занимание, откачено бълнуване. Последните филми на Линч са фантастични киноградини с разклоняващи се пътеки. Едва ли ще е пресилено, ако го наречем Борхес на киното... Също така едва ли ще е



„Есенни градини“, режисьор Осар Йоселиани



„Светлини в мрака“, режисьор Аки Каурисмаки



„Земя на приливите“, режисьор Тери Гилиам

пресилено, ако го определим като херметично затворен, самодостатъчен творец, който работи по вътрешен импулс и дълбае в незримото с неизчерпаем експериментаторски плам, без минимално да се интересува от зрителя...

Големите съвременни автори с всеки нов филм ни вкарват в поредно действие/картина от своя свят – относително завършен и познат, с натрапчиви тикове, трикове, тоналност. Особено приятно е, когато ни изненадат с някакъв нов подход. Така е при Тери Гилиам със „Земя на приливите“ (Великобритания/ Канада, 2005). След „Братя Грим“ и „Страх и омраза в Лас Вегас“ той е учудващо минималистичен, дори камерен. Историята е проста, с отзвuci от познати мотиви: дете на родители-наркомани преживява последователно смъртта им от свръхдоза, като им помага за инжекциите, но отказва да приеме реалния ужас и живее щастливо и безгрижно в свой измислен свят с куклите си (които е разфасовало на глави и тела и ги ползва като марионетки на пръстите си) и случайно намерен приятел-съсед. Контрастът между ставащото и неговото възприятие от момиченцето ражда жестокия драматизъм, задвижващ историята. Филмът е изключително красиво заснет, с зашеметяваща изобретателност в планове и композиции, включваща дискретно добавени специфекти, на които, знаем, Тери Гилиам е цар. Тук обаче поражават събраността, отказът от пищност в пластиката за сметка на слизането в дълбините на психиката. Удържането на случките на прага на подсъзнанието, сюрреалистичните/хиперреалистични моменти в детския унес насочват към паралели с „Алиса в страната на чудесата“, само дето тук Алиса се казва Джиллайза-Роуз и

си играе в страната на ужасите. Без преки аналогии филмът развива и темата за убийствена наркотична зависимост от „Страх и омраза в Лас Вегас“, но тук халюцинаторните преживявания не са зрелищни цветови деформации, а са се превърнали в реалност за едно дете, като са го изолирали от действителността, отнели са му детството и са го изместили в ексцентричен свят без любов. „Земя на приливите“ може да се разглежда и като софт-Дейвид Линч, където нещата са ясни и четливи, почти едноизмерни. Малката Джиллайза-Роуз живее забавен, но страховит измислен живот, защото не може да понесе болката на истинския. Тя е по-отговорна от своите родители, но не може да се справи с нещастията им и затова се спасява в себе си, като гротескно повтаря поведението на възрастните. Лудостта, режисирана виртуозно от визионера Тери Гилиам, може да бъде затрогваща и завладяваща, но тя си остава лудост и това е смисълът. С това той парадоксално кореспондира със серия филми в коренно различен, реалистичен стил, в които тийнейджърки са представени като по-отговорни от своите родители, като техни водачи и спасители поради изначалната им невинност и недеформираност от социалните условия – немския „Грубияните“ на Пиа Мараис, канадския „Между дните“ на южнокорейската режисьорка Со Йонгим, датския „Лив“ на Хейди Мария Файст и други.

Ако на единия край на оста реализъм-социална ангажираност са развинути визионери като Дейвид Линч и Тери Гилиам, на другия твърдо като монумент се издигат режисьори като Кен Лоуч. Те не изневеряват на себе си и своя свят, на първоначално зададените естетически пара-

метри – нито в посока отдалечаване и загубване на чувството за реалност (Дейвид Линч), нито в посока на опростяване на теми и изразни средства (Тери Гилиам). „Вятърът над ечемичените ниви“ (Ирландия/Великобритания/Германия/ Италия/Испания, 2006) на големия британски майстор Кен Лоуч, отличен със „Златна палма“ за 2006, подхваща темите от „Земя и свобода“, само дето се сменя декорът. Гражданската война в Испания е заменена от Ирландската война за независимост от 20-те години на XX век. Във фокус отново е сблъсъкът на младежкия идеализъм със сложната реалност на неизбежните политически машиниции. Тук това е историята на двама братя, които се бият рамо до рамо за независимост по време на ирландския бунт срещу британците, но неусетно се оказват противопоставени в последвалата гражданска война... Със средствата на романия наратив и познатите, но овладени до съвършенство похвати на стабилното реалистично и социално-политическо кино Лоуч създава исторически убедителна атмосфера, а сюжетът на „Вятърът над ечемичените ниви“ някои разчитат и като актуална алузия с американската намеса в Ирак. Човекът като пионка в голямата политическа игра, политиката като надлична сила, манипулираща и унищожаваща чистите чувства – това са мотиви, които винаги ще интригуват зрителите, макар че едва ли ще ги вълнуват.

„Служих на английския крал“ (Чехия/Словакия, 2006) на Иржи Менцел също проектира малкия човек на фона на исторически събития от 30-те и 40-те години на миналия век, но го прави с опит за лек ироничен прочит в предпочитаната тоналност на своя автор. Пикаресковата история

(адаптация на роман на Бохумил Храбал) на дребния келнер Ян Дите, който мечтае за охолния живот на богатите и прочутите и успява някак да се изкачи по социалната стълба (става хотелер) само за да се сгромоляса надолу по нея, визира превратностите на съдбата и коварството на политическите заигравания. Като попада на финала в затвора редом с истински благородници и едри буржоа, героят на Иван Бърнев – българската връзка към Големите на фестивала – най-после получава удовлетворение. Той е равен на тях, макар и в нещастие. Филмът визира човешкото достойнство в неговите интимни и политически измерения, но го прави някак прекалено разточително за Менцел. Заиграването с постановката на пищни сцени в пищни декори, акцентирането на бароковите детайли в атмосферата и любовването на женска плът издават старческо отприщване, което мен лично ме подразни. Сдържаната гротеска – хладното оръжие на Менцел, тук е подменена от салонния етикет на високобюджетното кино. Тънкото намигане от „Селце мое, централно“ или „Чучулиги на конец“ е застинало в многозначителна гримаса...

Обратно – „Есенни градини“ (Франция/Италия/Русия, 2006) на Отар Йоселиани е запазил топлия хумор и особената грузинска чувствителност на своя автор, проектираща се успешно и на френска почва. Филмът също визира превратностите на съдбата, само че на съвременен фон. Главният герой е министър, който се сгромолясва от поста си, но така пак открива истинските радости на живота – компанията на приятели, виното, природата, хедонистичните удоволствия. Тоналността на „Листопад“, „Птица безгрижна“, „Пасторал“

съпровожда като нежна мелодия режисьора през целия му път. И Йоселиани снима един и същи филм, но показва все нови и нови страни на своята личност – богата и мъдра. Любимата му атмосфера остава винаги същата – в нея доминира благородството на духа и интелигентността, индиректно противопоставящи се на бушувания кич – било то в живота, в политиката или в изкуството. Лекият абсурд на ситуациите, загатнат и в поведението на героите, оцветява неустойчиво неговите филми, които винаги се гледат без напрежение и предизвикват чувствено опиянение, като чаша червено вино в тих есенен следобед.

Уморен от тежки постановки и многозначителност, към хумора е посегнал и „догматикът“ Ларс фон Триер в „Големият шеф“ (Дания/Швеция/Франция/Италия, 2006). Той съвсем недогматично е загърбил стилизацията и условността на „Догвил“ и „Мандерлей“ и се е завърнал към простотата на „Идиотите“, но без люлеещата се камера на „Догма“95. В непретенциозната и „безобидна“, както сам я нарича, комедия на нравите се говори за фирма, в която шефът, бягащ от отговорност, наема актьор, който да изиграе „големия шеф“ и да я продаде. Създава се каскада от комедийни ситуации, когато псевдошефът решава да взема самостоятелни решения и излиза от контрол... В завоя си към комедията и изоставянето на големото постановъчно кино непредсказуемият датчанин е най-радикален от всички Големи. Ако човек не знае, че гледа негов филм, би бил крайно учуден от финалните надписи на този скромнен „служебен роман“ по датски. Все пак, виждаме го отразен в един прозорец – оставил е грифът си върху тази кинематографична пауза...

От всички филми на Големите, представени на 11 СФФ, най-вълнуващ и най-дълбок под привидната си скромност ми се видя „Светлини в здрача“ (Финландия, 2006) на Аки Каурисмаки, който завършва трилогията за онеправданите и маргиналите, започната с „Плаващи облаци“ (1996) и „Мъжът без минало“ (2002). Това е прелестна любовна история на криминален фон. Самотен и тъжен охранител лесно е изманипулиран от красива и загадъчна проститутка, за да улесни обир на бижута от банда руски гангстери. Осъждат го и лежи в затвора, но той не издава своята коварна любима. Тази необяснима любов е най-хубавото нещо в живота му и той е готов да се лиши дори от свободата си заради нея. В същото време истински го обича продавачка на хамбургери, която вярно го чака и е готова да му подаде ръка... Поразителен е контрастът между външната строгост и студенина на градските пейзажи и градуса на чувствата в душата на героя. От това напрежение, както и от особените мъртви времена и паузи между реплики и действия, се ражда своеобразният тип тъжен хумор на Каурисмаки, който някои наричат „хумор с каменно лице“. От този кинематографичен материал друг би направил образцова мелодрама или остро сюжетено криминале. Финландският майстор обаче говори тихо, безхитростно и възможно най-просто за фундаменталните дефицити на съвременния човек: самота, безперспективност и как да ги преодолеем – с любов и саможертва. Космически значения, побрани в една минималистична история, разказана със стъписващата простота, която владее само геният.

БЪЛГАРИЯ Е ЗЕМЯ С БАЛКАНСКА ДУША И ЕВРОПЕЙСКА ПЕРСПЕКТИВА

*с режисьорката
Анета Лешниковска
разговаря
Сунчица Уневска*



Ирена Ристик във филма „Боли ли“

Младата македонска режисьорка Анета Лешниковска с първия си пълнометражен филм „Боли ли?“, направен в стил „Догма“ в копродукция с Холандия и Косово, участва в конкурса на Ротердамския фестивал. Включен на 73-то място в списъка на „Догма“-филмите в Ротердам, той получи наградата за най-добра операторска работа, на Бермудските острови му бе присъдена наградата за новаторство, а след участието си в София Филм Фест беше показан на още няколко фестивала.

Анета Лешниковска от дълго време живее и работи в Холандия, където след обучението си в Ритвалдската академия за аудиовизуални изкуства с профил кино, театър и телевизия, е избрана измежду 100 кандидати във филмовия екип към Министерството на външните работи в Хага. В момента работи в културния център „Бали“, а от няколко години е организатор на мултимедийния фестивал в Амстердам.

Филмовото ѝ творчество е свързано с Македония – била е директор на продукция на „Тайната книга“ на Владо Цветановски, режисьор по кастинга при Милчо Манчевски в „Прах“ и на „Как убих светец“ на Теона Митовска.

За първия си филм „Боли ли?“ Лешниковска събира екип от ентусиасти от Македония, нейни приятели, които дават всичко от себе си, работят интензивно и професионално, при това много искрено разказват за живота на младите в съвременна Македония.

Филмът Ви „Боли ли?“ беше в конкуренция за „Златен тигър“ в Ротердам, Холандия, а след това показан на фестивала София Филм Фест в България, сега имаше премиера и в Македония.

Проблематиката му е свързана с балканската същност, кажете ни как го прие публиката в Холандия и как се приема тук, където публиката вижда себе си? Мога да кажа, че бях приятно изненадана от приема в Холандия

– публиката оставаше след всяка прожекция за разговор. А иначе като цяло западната публика има доста клиширана представа за Балканите: братоубийствени войни, фолклор, цигани и хълмове с магарета и овце. Интересно беше да се види как някои от тях, които явно са дошли на прожекцията с подобен тип представи, след това имаха много въпроси. В София намерихме много добър прием от публиката и от журна-

листите на пресконференцията. Интересът беше голям и въпросите тук бяха много по-точни, директни, с познаване на същността на проблемите. Те реагираха на многопластовостта на филма и разпознаваха общите ни балкански проблеми. На много хора им хареса „Догма“ – формата на филма, при която измислицата се смесва с действителността. Участвахме в конкурсната програма, но бяхме игнорирани. Това

обаче не ни обезкуражи.

Филмът се води за първа балканска „Догма“, но и Холандия, която е копродуцент, също го смята за първа холандска „Догма“.

Дали публиката все още се впечатлява от този стил на работа и имате ли съзнанието, че стилът на „Догма“ филмите вече приключва?

В Холандия има голям интерес към стила „Догма“. Може би и заради това, че Ларс Фон Триер току-що показва новия си „Догма“ филм. А това помогна и за промоцията на нашия филм. Вярно е, че „Догма“-та е вече от 10 години и не е нещо ново, но успява да съхрани своята актуалност заради подхода си към киното и творчеството.

Какви въпроси поставят зрителите най-често след прожекцията на филма?

Различни са, но главно питат за живота на младите на Балканиите. Много се интересуват кое е измислица и кое е реалност във филма. Оставям публиката сама да реши този въпрос, защото смятам, че не е важно кое е реално и кое е измислено. За мен реалността винаги е била относителна и субективна, а измислицата си е измислица.

„Боли ли?“ успява по много добър начин да фиксира летаргичното състояние, в което се намираме. Как сега от дистанция, с оглед на това, че живеете в Холандия, преживявате всичко това? Нещо променя ли се в Македония и по какъв начин?

Дистанцията е единствено по отношение на това, че не съм въвличена в ежедневните традиционни грижи. А промяната е в това, че много от хората не живеят, а просто преживяват. Много от хората смениха идеалите си за парче хляб. Част от тях живеят в летаргия и са се предали, а други се страхуват, че ще изгубят и това малко, което имат. От една страна бивши професори

карат таксите и продават стари книги на улицата, а бабите чакат да се затворят пазарите, за да съберат това, което е останало. От друга страна кафенетата са препълнени с хора, клубовете работят под пълна пара, има шоута, концерти...

Има по някой и друг Дон Кихот, Робин Худ и Пепеляшка, но са малко хората като Че Гевара.

Но лесно е да се анализира от дистанция, особено ако живееш в една икономически и социално стабилна държава.

Като първа балканска „Догма“, колко от нашите съседи в България познаха себе си във филма? Има ли прилика в начина на живот на младите, или все пак в България перспективата е друга?

Мисля, че младите в България са много отворени и не са циници. Те бяха въодушевени от актьорите, от формата на филма и от многоплановия разказ в него. Личното ми впечатление от няколкото пътувания до България е, че тя е земя с балканска душа, но с европейска перспектива. Младите поколения вече чукат на вратата, имат цел и работни навици, които са им предадени от по-старото поколение и по този начин имунитетът им укрепва. А младите в Македония имат балканска душа, но за перспективата си трябва да се преборят. Вярвам в способността и таланта им. Времето ще покаже дали съм права.

Можете ли да направите сравнение между начина и условията на снимане на младите тук и в Холандия?

Това би било разказ за Давид и Голиат. Там разполагат с по-големи бюджети, по-качествена техника, по-добри условия и стандарт. Холандия е качествено и високо развита страна. Филмите от Балканите са някак по-силни и може да се каже, по-интересни и успешни. Страстта е по-силна, а това е важно за творческия изказ.

Какви са възможностите и условията в Холандия за развитието на студенти от чужбина, така че да напредват, но и да остават верни на себе си?

Холандия е толерантна и отворена страна. Но след убийството на режисьора Тео ван Гог от ислямските терористи нещата се промениха. Все пак, ако имаш талант и знаеш какво искаш, можеш да постигнеш много. Както навсякъде, и тук питат кой си и чий си, но има ясни правила, компетентността е стабилен критерий и дава възможност за работа.

Казахте, че филмът Ви е реалност, базирана на измислица. Откъде дойде това заглавие „Боли ли?“ и в същност каква е символиката на болката?

В този период имах здравословни проблеми и с оглед концепцията на филма болката беше включена още на сценарно ниво – в структурата на филма физическата болка се превръща в колективно балканско състояние на духа, при което всички нас нещо ни притиска, но не предприемаме нищо, за да ни мине болката. От тук е въпросът дали и колко ни боли?

Следващият Ви проект вече е готов. За какво става въпрос в него, ще продължите ли да правите същото, или планирате нещо съвсем различно?

В момента получих отговор, че сценарият ми е приет в Binger Lab в Амстердам. Това е отлична програма за професионалисти, приличаща на тези от Сънданс и Берлинале. Там има много добри преподаватели и условия за работа. Вторият ми проект няма да бъде „Догма“. Стилистично и съдържателно ще бъде съвсем различен, но във всички случаи позитивните резултати от предишния филм ще се постарая да ги включа и доразвия. Засега това ще бъде копродукция между Холандия и Германия, търси се третият партньор.

сценарни ескизи

сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи
сценарни ескизи

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

НИЕ, БЕЗДОМНИТЕ КУЧЕТА Дечко Даракчиев

Сценарий

Нощ. Вали безутешно. По улицата няма жива душа.

Възрастен мъж заключва металната входна врата на общежитието и изтичва обратно по стълбището към портиерната. Вътре сваля мократа си дреха и сяда пред телевизора.

Светлините зад прозорците на втория етаж една след друга изгасват.

Проблясват само вадичките по двора.

Дори кучето се е свряло в колибата си.

Една сянка се прехвърля през оградата и се плъзва по покрива на пристройката.

Нощният пазач е задрямал на стола си.

Но кучето настръхва и излайва.

Пазачът скача и излиза навън уплашен. Извиква: „Стой! Стой! Стой, ще стрелям, стой!“

И стреля с разтреперана ръка.

Сянката се свлича до стената на главната сграда.

Пазачът се втурва към телефона.

Прозорците отново просветват един след друг.

Пазачът припряно връзва кучето и отваря портала, за да пропусне една полицейска кола и веднага след нея – линейка.

От едновременно спиращите коли пръв изкача полицай.

„Къде е?“ – пита делово.

„...На покрива, там“ – сочи пазачът. – „...Дано не съм го убил... Господи, дано само не съм го убил...“ – не може да си намери място той.

Полицайте обграждат пристройката.

Дъждът е поспрял. По прозорците са „накацали“ деца.

„Приберете ги вътре!“ – нарежда полицаят на един смотан надзирател, по-любопитен и от децата.

Горе, на покрива, някакъв човек се е свил на кълбо.

С помощта на санитарите полицайте го свалят долу на носилка. Раненият е прехвърлил ръка през лицето си.

Преди да го вкарат в линейката обаче една от насъбралите се „лелки“ извиква: „Ари! Не може да бъде!“

Полицаят трепва.

„Познавате ли го?“

„Беше от нашите деца“ – отговаря тя забързано и без да може някой да я спре, се качва решително в линейката.

През това време по прозорците на интерната отново се появяват детски главички, които започват да скандират:

„Ари! Ари! Ари...“

От входа на общежитието изскача малко момче с патерици и безпомощно се оглежда.

„Откараха ли го? Жив ли е?“

В Бърза помощ.

Лекарската интервенция е приключила.

Нисък, пълничък мъж в бяла престилка излиза в коридора при полицая и развълнуваната лелка, която пристъпва към него с готови въпроси.

„Късметлия, — изпреварва я той — няма засегната кост, нито важен кръвоносен съд... обработихме раната... можете да си го отведете..“

Една сестра дотичва по коридора при лекаря и му казва нещо тихо. Той тръгва веднага след нея, но се обръща в движение.

„...Куражлия момче“ — добавя.

Веднага след това от превързочната излиза, леко накуцвайки, куражлията. Полицаят го извежда навън.

Там го набутва в полицейската кола. Без да се церемони много, в колата влиза и лелката. Полицайте се питат с очи дали да я свалят, но тя им прави енергичен жест с пръсти да тръгват.

„Чудачка“, какво да я правиш, сигурно и без друго ще трябва да я търсят по-късно.

В Районното управление на полицията.

Вкарват момчето в стаята за разпити, където има само една гола маса и два стола, разположени от двете ѝ страни, един срещу друг. Оставен за малко сам, Ари не знае дали може да седне, или трябва да остане прав.

Влиза авторитетен мъж, добре подстриган, с очила и „близнат“ над челото с чисто бял кичур върху тъмната му кестенява коса, който напомня на Ари „звездичката“ на буен кон, за част от секундата разтръсващ глава в разтревоженото му съзнание. Следователят, усетил някакво раздвижване в мислите му, го изучава внимателно с очи, заемайки делово мястото си, давайки му знак с ръка да седне също.

Ари отказва предложената му цигара. Отказва и горещото кафе, което им донасят отвън.

„Е? Само ще се гледаме ли?“ — пита мъжът.

Ари упорито мълчи.

Следователят става и излиза от стаята.

Идва зад стъклото, през което друг полицай и лелката са ги наблюдавали, без те самите да са видими отвътре навън.

„Във вашето общезитие има ли нещо ценно за крадене?“ — пита следователят.

„Очукани празни тенджери, това има!“ — отговаря лелката малко троснато, без да отделя очи от момчето вътре ... и след кратко колебание се насочва към вратата на стаята за разпити, без да чака разрешение.

Полицаят понечва да я спре, но следователят му прави знак да не се намесва.

„Включи микрофона!“ — нарежда му той.

Вътре жената грабва стола на следователя, пренася го от другата страна на масата и сяда до момчето. Известно време се гледат един друг в очите.

„Това пък какво беше?“ — пита тя.

Момчето се отпуска.

„Омръзна ми да се скитам като бездомно куче... да спя по пейките... бях мокър до кости... искаше ми се тази нощ да си бъда удома... и друг път съм го правил... старият пазач ми разрешаваше..“

Жената е още по-развълнувана от него

„Борих се да те оставим в интерната, поне докато не влезеш в казармата... не стана... препълнени сме, ти знаеш... поне да идваше от време-навреме да те нахраня“.

„Да, да подяждам децата... ще се оправя.“

„Разбира се, че ще се справиш...“

„Кой кара нисата сега?“

„Тя сдаде вече екипа ... кой да я оправя?“

„И сега какво?“

„Караме я някак, момчетата мъкнат всичко на гръб, като магаренца.“

Жената става решително.

„Няма да те оставя тук!“

„Поне ще се наспя една нощ като хората...“

„Идваш с мен, ако трябва, ще се бия с директорката, но оставаш при нас... може би наистина ще можеш да оправяш нисата...“

Вън офицерът я посреща с думите:

„Вие сте забележителна жена! Елате да подпишем протокол за освобождаването му.“

Той повежда жената към кабинета си, като прави знак на другия полицай да освободи момчето.

Когато то минава край тях, жената го предупреждава: „Да ме чакаш! Чу ли!“

Ари излиза пред Управлението.

Градът тъкмо започва своя нощен живот. Цветните реклами светват една след друга, елегантни жени слизат или се качват в луксозни возила.

Когато обаче лелката и майорът също излизат пред Управлението, Ари вече го няма.

„Аз си знаех!“ — ядосва се тя. „Упорито момче, не иска да ми създава проблеми“. Вгълбена в себе си, тя не забелязва какво впечатление е направила на мъжа до нея като жена.

„Става късно, искате ли да ви изпратя?“

Тръгват. Тя все още се оглежда за Ари. „Разкажете ми нещо за него“ — хитрува той.

„Дойде при нас съвсем мъничък, познавах майката, която го изостави... а нямате представа колко е умен и добър... имяхме едно дете с тежка контузия, Ари се научи от сестрата да му прави масажи и всеки Божи ден се занимаваше с него, това много помогна... момченцето проходи, макар и с патерици...“

Минават край уютно малко кафене.

„Какво ще кажете, да пием по едно кафе, от сутринта не съм хапнал нищо“ — предлага той. Не му се разделя още с тази жена. Тя е малко объркана, явно не е очаквала подобна покана.

„Нали няма да се бавим, в Общежитието ще ме чакат, те нямат представа какво всъщност се е случило и ще се тревожат...“

Докато се настаняват на масата, полицаят посяга към мобилния си телефон.

„Нищо по-лесно от това, ще им позвъним, кажете номера.“

„Няма да стане...“ — усмихва се тя. „Изключиха ни телефона... сега треперим да не ни изключат и електричеството... А вие как разбрахте за Ари, вашите хора пристигнаха веднага?“

„Патрулната кола случайно е минавала наблизо... чули изстрела... разкажете ми още нещо за него“.

„Какво да ви разкажа, ако имам условия, щях да го осиновя.“

„Много деца ли имате?“

„Около стотина“ — смее се тя. Усмивката ѝ я разкрасява.

„Мисля, собствени деца.“

„Докато да свия гнездо и... прецъфтях“ — усмивката ѝ угасва.

„Не сте прецъфтяла!“

Комплиментът не ѝ прави никакво впечатление.

Продължава: „Живея в интерната... срещам се само с бездушни чиновници...“

„Като мен ли?“

Тя се заглежда в него като че ли за пръв път.

„Вие не сте бездушен... разкажете ми вие нещо за себе си, аз не съм интересна.“

„И аз нямам кой знае какви контакти, но... имам един голям проблем, затова и се реших да ви покана на кафе, може би ще можете да ми помогнете, поне със съвет. Живея сам с моето дванадесетгодишно момиченце, което вече навлиза в опасната си възраст... мисля, че не се справям добре...“

Нощта настига Ари по улиците на големия град.

Ярко осветените витрини с луксозни стоки не го привличат, но агресивността на рекламите го дразни. Спира пред едно кино. Дали да не убие няколко часа в него? В шепата му все още има малко монети, а съвсем пред очите му се въртят няколко пилета на грил. Е, толкова пари няма. Едно кебапче може би ще свърши работа, ще има и за парче хляб. Застава пред един тезгях и си купува едно, после се премества пред съответната тясна дълга масичка за правостоящи на тротоара. Храни се бавно и с удоволствие.

Пред него спира чорбаджийски джип, от него изскача припряно гладен мъж, който видимо не е собственик на возилото. Поръчва си няколко кебапчета и застава до момчето. Не успява да изяде и две от тях, когато мобилният телефон в колата изпълнява писклива мелодия. Шофьорът се втурва към него и го грабва през прозореца на предната дясна врата. Търсят го по спешност. Той се двоуми секунда-две дали да не вземе със себе си останалите кебапчета, но махва с ръка и отправша с колата, без да се съобразява с останалите участници в движението.

Ари е изкушен да се възползва от ситуацията. Около него няма други клиенти, минавачите също не му обръщат внимание. Той незабелязано се „плъзва“ към мястото, което току-що беше освободено,

но чува скимтене. Под масичката е застанало в молеща поза едно симпатично улично куче. И не малка част от „пляжката“ отива в неговата уста. Ари ли не знае какво е глад? Така кучето го избира за свой стопанин. Ари не забелязва, че от този момент то през цялото време е по петите му.

В един от подлезите Ари чува познат глас.

Момче на неговата възраст, опряно в стената, изпълнява на китара простишка мелодия.

„... Не лаем, не хапем, в кашони

живеем, радост не знаем, ние,

бездомните кучета... Бъдете честити и винаги сити, от сърце ви желаем, ние, бездомните кучета...“

В паничката пред него пада по някоя и друга стотинка.

Усетило присъствието на Ари, момчето престава да пее, но продължава да дрънка на китарата.

„И теб ли те изритаха?“ – пита то.

Ари се усмихва:

„Не ме изритаха... остаряваме, братле!“

Китаристът пита с тревога:

„В този район ли смяташ да...“

Ари:

„Бъди спокоен... имам други планове...“

На момчето му става малко неловко.

„Майка Тереза там ли е още?“

„За късмет на малчуганите, още е там“.

Момчето въздъхва.

„Къде са добрите хора, които тя каза, че ще срещнем...“

Ари се опитва да го ободри:

„Я не се отпусай... животът е пред нас!“

Той взема китарата от ръцете на момчето и опитва нещо по-различно от това, което изпълняваше то.

„Така не е ли по-добре?“

„Вярно!“ – признава момчето и бърза да опита само.

„Чао... успех!“

„Чао!“

Китаристът подема отново песента, вече по-уверено.

Всъщност плановите на Ари засега са да се излегне на някоя пейка в най-близката градинка и да се опита да поспи.

И едва тогава забелязва, че кучето го е следвало през цялото време. То сякаш разбира, че се готвят за сън и се настанява под господаря си. Ари завира ръката си под пейката и го погалва. Песента на приятеля му от подлеза тихичко звучи в ушите му.

Нощта е тиха и приятна.

Ари едва що е задрямал и нещо става на улицата от другата страна на храстите, които го отделят от платното. Той скача и вижда, че едно беемве е блъснало човек. Автомобилът току-що спира на няколко десетки метра по-нататък. От мястото на шофьора изскача елегантно облечена жена, объркана и безпомощна. От другата страна на возилото пък изскача солиден мъж в черен костюм, оглежда се набързо и като не вижда никакъв свидетел наблизко, набутва изплашената жена на задната седалка на колата, сяда зад волана, оглеждайки се още веднаж и отправява. Номерът на беемвето обаче се набива в очите на Ари. Той изскача от сянката на храстите, зад които инстинктивно се е прикривал, изтичва на улицата и се навежда над блъснатия човек. В същия миг дотичва жена в пенюар.

„Аз съм лекарка, отдръпнете се!“

Ари я посреща с облекчение.

„Да го издърпам ли на тротоара?“

„Не го докосвайте! Извикайте линейка и ни пазете от колите!“

Извикайте линейка! Лесно е да се каже.

Ари се разкрачва над двамата на платното и размахва ръце срещу светлините на автомобилите, които и без това не спират, но поне ги заобикалят. Като не вижда телефонна будка наоколо, Ари смело застава пред една кола, шофьорът на която предпочита да се раздели с мобилния си телефон,

но да не го намесват в случката и продължава пътя си с рязък старт.

Ари е пообъркан, но бързо съобразява и подава джиесема на лекарката.

Жената в беемвето се бори със страха си. Тя цялата се тресе. Мъжът зад волана я наблюдава в огледалото за обратно виждане.

„Вземи се в ръце!“ – властно ѝ заповядва той.

„Да ... да ...“ – покорно се съгласява тя.

Лицата и на двамата са в сянка. Осветяват ги за кратко само фаровете на идващите срещу тях автомобили. Нощта ги поглъща.

Всяко слънчево утро е една нова надежда.

Първото нещо, което му хрумва на Ари, е да започне да събира изхвърлените от магазините празни кашони, да ги разглобява, пакетира и предава на Вторични суровини. Конкуренцията е голяма, неговото куче обаче се озъбва на всеки, който се опитва да му попречи да го прави. Така те двамата събират достатъчно пари за закуска. За Ари кифла с боза, а за приятеля му, разбира се, нещо по-сериозно.

Ари не пропуска и възможността да поразпита тук-там за работа. Дори се включва самоволно в разтоварването на стока от един камион с надеждата, че ще го включат в тази дейност и за по-нататък. Останалите служители обаче го подозират, че внася кашоните в магазина, за да открадне нещо оттам в бъркотията и го изгонват.

През цялото това време една таксиметрова кола бавно следва пътя му и когато той сяда на тротоара да си почине, тя спира до него така, че той трябва бързо да си дръпне краката на по-сигурно място.

„Работа ли търсиш?“ – пита го направо шофьорът на таксито, който си крие очите зад тъмни очила.

„Как позна?“ – подхвърля Ари, без желание да продължава разговора.

„Минал съм по този път“ – е отговорът.

„Караш ли кола?“

„Карвам и каруца...“

„Каква кола си карал?“

„Мерцедеса на баща си“.

„Изгони ли те?“

„Не, хвана го липсата“ – на Ари започва да му писва и той става от тротоара. „На теб, ако ти е скучно, аз да не съм ти за мезе“ – казва си тихо.

„Крадеш ли?“ – не го оставя на мира шофьорът.

„Само на едро!“ – отговаря му вече през рамо Ари. – „...Слушай, я ме остави на мира!“

Усетило интонациите в гласа на стопанина си, кучето също се озъбва.

„Чакай, харесваш ми!“

„Не ме питай ти дали ми харесваш“ – иска да приключи вече разговора Ари, докато изчаква да пресече улицата.

Шофьорът се смее на глас.

В колата се качва напълно доволен от себе си човек. Сяда отзад като голям шеф. Пали пура, която хич, ама хич не му отива.

„Шефе, това момче си търси работа“.

„Книжка има ли?“

„Казва, че има“.

Ари тръгва по същия тротоар, защото не е успял да пресече улицата. Колата се изравнява с него и го следва.

Шефът не си хаби приказките.

„Качвай се!“

„Пари за такси нямам“ – казва Ари, без да се обръща.

„Ще ти ги удържа от заплатата“ – смее се шефът, като да е направил голяма шега.

Ари не реагира.

„Давай!“

Колата тръгва. Момчето трепва. „Чакайте“ – догонва ги. – „Ако не ме будалкате...“ „Аз два пъти не

повтарям!“ – отговаря шефът през рамо и колата продължава пътя си. Ари се удря по бедрата, ядосан, че е изпуснал може би рядка възможност и сяда отчаян на бордюра.

Автомобилна гума на заден ход едва не му премазва краката, вратата на колата се отваря отвътре пред носа му. Шофьорът му намира от волана и мята глава да се качва бързо. Този път Ари не чака да го канят много и без да става, дори се промушва на предната седалка. Кучето светкавично го последва.

Тръгват.

„Пада си малко философ“ – преупреждава шефа си водачът на колата.

„Така ли, да не си студент?“ – проявява вял интерес шефът.

„Задочен“ – продължава играта Ари, защото му се иска да го приемат между себе си.

„Къде учиш?“

„По улиците“.

„Аха, полезно е“ – прави се на умен събеседникът му.

Шофьорът се подсмива, той явно е по-интелигентен от своя шеф. На Ари вече не му е интересно. Пътуват мълчаливо.

„Познаваш ли София?“ – нарушава мълчанието „пурата“, следвайки своя ред на мисли.

„По-добре отколкото бих искал“ – отговаря Ари.

„Назначен си!“

Десетинагодишно момиченце плахо влиза в двора на общежитието. Деца лудуват на воля, като между другото вършат и някаква работа, метат, събират хартии, прекопават малки градинки. Едно от момчетата си е обелило коляното. Седнала на стъпалата, познатата ни лелка го превързва. То се прави, че много го боли от риванола, за да го поглезят.

Новодошлата пристъпва към „служебната майка“.

„Вие ли сте леля Мария?“ – пита плахо.

„Аз съм, какво те води при мен?“

„Татко ме изпрати да ви покана на вечеря у нас“ – казва то на един дъх.

„А, сещам се коя си. Ти си Деси, нали?... Как да ги оставя тия палавници, кажи ми?“

„Не ни отказвайте... аз съм добра готвачка,“ – търси аргументи по детски момиченцето.

Мария тупва по дупето превързаното момченце. „Нищо ти няма, бягай да си гледаш работата, какво си ни зяпнал?“

Жената едва сега има време да огледа новодошлата.

„Искаш ли да ти покажа нашата кухня?“

„Искам, да.“

Отиват в кухнята. Тя е пределно скромна. После влизат в трапезарията. Децата тъкмо сядат около масите да се хранят.

„Само това ли ще ядат децата за обяд?“ – пита изненадана Деси, като наднича плахо отдалеч в една чиния.

„За повече не стигат парите, Деси,“ – отговаря ѝ тихо леля Мария.

„Всички тези деца ли си нямат родители?“ – продължава да се интересува Деси, докато излизат навън.

„Някои имат, но родителите им не могат или не искат да ги гледат“. Деси е силно впечатлена.

„Трудно ли се влиза при вас в интерната?“

„Защо питаш?“

„Така, искам да знам“.

Вече са на двора. Изпращайки Деси към портала, опитната леля Мария разбира, че нещо мъчи детето.

„Знаеш ли, Деси, ще взема да дойда!“

„Много ще се радваме с татко! Чао!“

И Деси се затичва, като че ли това ще стане веднага.

Мария се е загледала след нея – и това дете като всички останали е спечелило сърцето ѝ.

Деси лети из тяхното жилище като фурия. Тя наистина е много сръчна за възрастта си. Масата е подредена като за банкет, не липсват нито цветя, нито свещи, защото момичето често наднича в разгънат на бюфета журнал. Явно има амбицията всичко да бъде първокласно. Звъни се. Деси отваря

входната врата и посреща с усмивка, разбира се, леля Мария, която също носи цветя. Деси я въвежда в гостната. Силно развълнувана, тя бързо сваля кухненската престилка от себе си, изключва телевизора с дистанционното и задъхана казва:

„Много се радвам, че дойдохте. Татко се обади, че ще закъснее, но ние няма да го чакаме, омръзна ми да претоплям яденето, заповядайте, седнете...“

„Може би все пак трябва да го почакаме“ – казва гостенката.

„Чакала съм го до сутринта, заспала на масата, няма вече! Искате ли да си измиете ръцете, знам как лепнат дръжките по трамваите“.

Банята блести от чистота.

„Ти си великолепна домакиня, Деси!“ – казва леля Мария, докато си бърше ръцете.

„Такава съм! По-точно мама беше такава, аз само се опитвам да ѝ подражавам“ – отговаря с детска гордост Деси, докато минава край вратата на банята със супник в ръце.

Вечерята протича само на музика, без да чуваме какво си говорят двете, но лицето на Деси сияе, тя непрекъснато предлага още нещо на гостенката си, която я наблюдава с любопитство и възхищение.

„Това майка ти ли е, Деси?“ – пита Мария, когато свършват.

Деси взема снимката в ръце и сяда на дивана. Заглежда се в нея.

„Да, това е мама!“

Мария се престашава да попита.

„Къде е тя, Деси? Напусна ли ви?“

Една сълза се спуска по бузата на детето.

„Вие не я познавате, мама никога не би ни напуснала“.

Мария се въздържа от по-нататъшни въпроси.

След минута от устата на момичето се отронват думите: „Убиха я...“

Мария сяда до него на дивана и го прегръща през раменете.

„О, Деси, извинявай!“

Деси продължава с известно усилие.

„Стреляха по татко, а оцелиха мама... аз също бях в колата... по-добре да бяха убили мен... те можеха да си имат друго дете...много се обичаха...“

Мария е потресена от мъката, която носи това малко сърце.

Тя притиска детето до гърдите си.

„Деси, не бива да говориш така, не бива дори да си го мислиш, сигурна съм, че нито майка ти, нито баща ти биха желали това“.

Момичето вече плаче на глас.

„... Имах само тях двамата... ако убият и татко, аз нямам при кого да отида...“

Мария си спомня как Деси я разпитваше в общежитието за това кой може да постъпи при тях.

„Деси, баща ти не ти ли е казвал, че два снаряда никога не попадат на едно и също място?“

„Аз не се издавам пред него колко ми е мъчно. Той страда сигурно повече от мен...“

Деси се отпуска в скута на Мария, която я гали по косата.

„Колко е хубаво в пустите... страшни вечери да не си сама в къщи...“ – отронва се от устата на детето.

Пред входа спира полицейска кола. От нея слиза бащата на Деси.

Когато влиза в гостната, заварва двете заспали.

Полицаят сяда тихичко край масата, но не докосва храната. Дълго наблюдава картината пред себе си и портрета на жена си, който лежи в скута на дъщеричката му.

Ари работи вече като таксиметров шофьор. Грижи се за колата като за своя. Дълго не може да свикне с мисълта, че всичко това е истина. Внимателно изучава обкръжението си. Прави му впечатление, че колите са малко и вместо да ги няма по цял ден или по цяла нощ, те много често се отбиват в затънтения паркинг. При това, вместо да работят по улиците на големия град, все ги пращат по адреси.

„Само на адреси ли работите? – осмелява се да попита един от по-старите си колеги той.

„Много питаш!... Работим там, където ни пратят...“ – отговаря му, крачейки към колата си, хилавичък колега. – „За това ни плащат!“

Но доколкото при него засега всичко е нормално, не се притеснява особено. Другите шофьори

не общуват с него, той също не търси контакти с тях. Важното е, че той и кучето му имат къде да спят — в една аварирала кола в дъното на паркинга. Сутрин и двамата трябва да се поразкършват, „за да си наместват кокалите“. Отраженията им в калната локва пред тях сякаш им се подиграват, поразкривени от ветреца.

В пълен контраст „расово“ момиче прави упражнения за освежаване край плувен басейн пред едноетажна модерна вила с френски прозорци и добре поддържана градина. Друго момиче в костюм на сервитьорка и с бяло боне на главата сервира закуска за двама на малка масичка под огромен многоцветен чадър. Като в рекламите по телевизията.

Второто момиче сваля бонето си и също сяда да закусва.

„Чудесна си!“ — смее се първото момиче. — „Артистка и половина! Искам да си винаги до мен“.

В същото време момчето от подлеза, прегърнало китарата си, дреме, както е прекарало нощта. Сепва се.

Отчаяно и сънено, то се вижда в краката на хората, които бързат за работа. То отдавна е свикнало да не вдига поглед по-нагоре. В паниката пред него се мъдрят няколко дребни стотинки. Изведнаж една ръка пуска при тях двайсетлевава банкнота. Момчето е втрещено, то не може да повярва на очите си.

Ари изскача от подлеза на бегом и сяда в таксито си, паркирано до тротоара. Отпуска се на облегалката. В този момент пропищява мобилният му телефон в жабката на автомобила.

„Да, на уговореното място съм... не съм го объркал... чакам...“ — отговаря Ари на съответните въпроси.

От подлеза край него изскача момчето с китарата и търси някого с очи. То се е досетило, че благодетелят му е Ари, кой може да бъде друг? Търсеният спуска сенника над главата си, за да не се вижда, но момчето и без друго го търси всред пешеходците.

На обратната страна на сенника е залепена снимка на малкия човек с бомбето, кривото бастунче и огромните обувки, изрязана от някакво списание. Ари го дозалеппва, за да не падне.

Изведнаж в колата нахълтва някакъв подозрителен тип. Ари едва успява да прилепи сенника нагоре, където му е мястото. Клиентът безцеремонно го връща обратно.

„Кой е тоя, бе?“

„Един приятел“ — изтърсва Ари и пали колата.

„Много е смешен, бе!“

„Къде да карам?“ — прекъсва топлия разговор Ари.

„Никъде няма да караш... тук трябва да има нещо за мен... ти си нов, нали?“ — казва новодошлият и започва да бърка в жабката на арматурното табло. Ари трепва.

„Ей, къде се намиращ?“

Новодошлият е успял да извади някакво пакетче от жабката и като се оглежда навън припряно, решава:

„Или я карай!“

Но преди още Ари да успее да включи на скорост, предните врати на автомобила рязко се отварят едновременно и маскирани командоси изваждат насила двамата мъже от колата.

„Клиентът“ пуска пакетчето направо на тротоара и докато се прави на уплашен, залитащ и безпомощен, успява да го ритне под автомобила. Полицаяте ги просват по очи върху капака на двигателя и им щракват белезници на ръцете, после ги вкарват в служебната кола и потеглят, преди още да са се струпали около тях любопитни зяпачи.

В Управлението ги претърсват основно и ги вкарват в познатата стая за разпити. Влиза полицаят, с когото Ари вече се е срещал.

„Знаех какви опасности те грозят, но да ти призная, не те очаквах толкова скоро“ — обръща се той най-напред към момчето. То мълчи, мълчи и другият.

„Не знаете защо сте тук, нали?“

„Клиентът“ на Ари блуждае с очи нагоре-надолу. Ари спокойно очаква нови въпроси, гледайки следователя в очите.

„Когато решите да проговорите, натиснете този бутон, аз имам много време“ — казва им той и

се готви до излезе от стаята.

„Можете и да си приказвате, не ви забранявам.“

В кабинета му го чакат трима полицаи.

„Не намерихме нищо, нито в тях, нито в таксито“ — докладва единият от тях.

Майорът се обръща към втория полицаи.

„Къде се издънихме? Какво е твоето обяснение?“

Полицайте са смутени.

„Тази явка я следим отдавна...посредникът е същия... Допускам, че момчето още не са имали време да го обработят... изчаквали са... друга хипотеза нямам“ — докладва вторият полицаи.

„Предлагам да ги изпреварим и да го завербуваме ние“ — осмелява се да предложи първият полицаи.

Бащата на Деси се усмива.

„Изключено. За тях той вече е подозрителен. Очаквам други предложения. Сега ги освободете... все едно, че е станала грешка... припознали сте се...“

Ари излиза пред Управлението. Чуди се накъде да хване. Пристига неговото такси. Докарва го полицаи.

„Мога ли да си го взема?“ — пита го Ари.

„Чакай малко!“ — отговаря му полицаят през рамо и влиза в сградата.

Ари е нетърпелив да си тръгне, върти се около таксито и не обръща внимание на жената, която влиза в Управлението, но тя, за да го огледа добре, едва не са блъсва в полицая, който му докара колата и който сега му прави знак, че може да си върви.

Преди да седне в колата, Ари вижда леля Мария, която води за ръка малко момченце. Тя го вижда също.

„Какво има пак? Защо си тук?“ — пита тя с тревога.

„Нищо страшно, проверяват дали не съм кривнал нанякъде“ — смее се Ари.

Бащата на Деси става от бюрото си, за да посрещне жената, която влиза в Управлението, това е лекарката от нощта на катастрофата.

„Момчето сигурно ви е казало много повече неща от тези, които мога да ви кажа аз“.

„Кое момче?“ — изненадва се полицаят.

„Това там!“ — сочи лекарката през прозореца на кабинета към таксито на Ари, което току-що потегля.

Офицерът е озадачен. Нима е било това същото момче? Лекарката веднага схваща какво си е помислил.

„Не, не, не го е блъснало то... беше без кола... но е видяло всичко... и много ми помогна дори“.

Ари спира таксито пред една сладкарница и въвежда „майка Тереза“ и момченцето вътре. Настанява ги на една маса. Поръчва две кафета, три парчета торта и един плодов сок.

„Каква е тази кола, какви са тези пари, да не си се за забъркал в нещо нередно?“ — тревожи се жената.

„Карам такси, черпя от първата си заплата, ето това е“ — смее се Ари.

„Нали не ме лъжеш?“

Сервират им поръчаното. Момченцето е вперило очи в тортата, но не смее да я докосне, докато възпитателката му не го окуражи с жест да го направи.

„Да съм те лъгал някога?“ — пита Ари.

„Доколкото си спомням, само веднаж, когато ми каза, че ме обичаш“ — казва с усмивка жената. — „Беше деветгодишен“ — и го погальва по ръката с майчина нежност.

„Тежка ли ти е работата?“

„О, не е тежка, но ще си търся друга“.

„Защо?“

„Не ми харесва компанията, полицайте също ми намекнаха да се махам, щели да ме настанят някъде като нощен пазач“.

„Недей, тази работа е опасна... ще те мисля всяка нощ. Знаеш ли, сега се сетих, ти нали не се обаждаш, помниш ли сестрата, която те научи да правиш масажи, препоръчала те е в един център за рехабилитация... това е много хубава работа...“

Момченцето вече е излапало тортата си.

„Какво ще кажеш за още едно парче?“ – пита го с усмивка Ари.

„Може“ – съгласява се детето с важен вид, като възрастен, както то си го представя.

Ари прави нова поръчка, също и за два сока от портокал.

„Имаш ли си вече момиче?“ – закача го „майка Тереза“.

„Дал съм обява: „Безпризорен търси хубаво, младо, богато и достатъчно глупаво момиче, за да му стане спътница в живота“ – смее се Ари. – „Ти докога ще се притесняваш за мен?“

„Докато съм жива! Не ми харесва да си нощен пазач, нито дори масажист. Ще ги пазим в резерва. Имам нужда от малко кураж да се обадя на едно по-добро място. Ще го направя от тук, защото в интерната и телефона вече нямаме“. Става.

Претрупана с работа авторитетна бизнесдама вдига телефонната слушалка. Не виждаме лицето ѝ.

„Здравей!“ – чува се връзката.

Леля Мария, от другата страна на жицата:

„Слушай, ще ти пратя едно от моите момчета, препоръчвам ти го горещо...“

Бизнесдамата:

„Ти никога не си ми ги препоръчвала студено“ – не скрива иронията и досадата си тя.

„Това момче е много специално, не бързай да го отпращаш... какво става с чека?“ – парира отказ по първия въпрос „майка Тереза“.

„Ще видя... неznam дали...“

„Христина, децата гладуват!“

Бизнесдамата прекъсва връзката, без да се съобразява дали Мария има да ѝ казва още нещо, или не.

„Досадница!“

Младото момиче, което се готви да ѝ поднесе някакви книжа за подпис, се дръпва уплашено.

„Не говоря на теб!“ – сопва ѝ се шефката и прави нетърпелив знак с ръка да ѝ сложи книжата на бюрото колкото се може по-бързо.

Тя много напомня жената, която блъсна човека през нощта. Но би могла и да не бъде тя.

В сладкарницата малкото момченце с мъка дояжда второто голямо парче торта, после боязливо докосва с ръчичка дрехата на Ари, загледан в тъжничкото му личице.

„Ти ли си моя татко?“ – осмелява се да попита то. Ари не е очаквал такъв въпрос и малко е затруднен да отговори.

„Той също като теб си няма татко“ – отговаря му вместо него „майка Тереза“, която току-що се връща от телефона и е чула въпроса му. – „Но виждаш ли колко голям и хубав е пораснал при нас?“

В гаража на такситата.

Мъжът с пурата, дебелия врат и голата глава, този от таксито, с което беше докаран Ари, приема три нови коли, като ги оглежда от всички страни като човек, който може и да не ги приеме.

Дребничък човек дотичва чинно при него и му докладва поверително.

„Шефе, обади се Мръвката, арестували ги с новото шофьорче и ги водили в управлението“.

„Е?“

„После ги пуснали... ама Мръвката каза да внимаваме с момчето, да не е човек на полицията... пък аз си мисля за това куче, дали не е обучено... все ходи и души...“ – добавя дребничкият още по-доверително.

„Докато се обърна, кучето да го няма!“ – нарежда шефът видимо разтревожен и се отдалечава от групата около колите, като набира в ход някого по мобилния си телефон.

Ари се прощава със своите гости пред сладкарницата, като разрошва косата на момченцето.

„И да слушаш! Всъщност защо да не взема да ви закарам?“

Таксито на Ари влиза в паркинга.

„Къде ми е кучето?“ – търси той най-напред приятеля си. – „Винаги ме е посрещало. Познава колата по шума ѝ“.

„Прибраха го кучкарите“ – отговаря му небрежно диспечерът.

„Защо им го дадохте?“ – кипва Ари.

„Защото беше започнало да хапе“ – лъже диспечерът.

„И теб да те ритат, и ти ще хапеш! Вървете по дяволите!“

Ари хвърля ключовете в краката на диспечера и си тръгва бесен, но се връща за миг, колкото да си вземе снимката на Чарли от сенника на предното стъкло.

„Остави документите на мястото им“ – крещи диспечерът.

Ари му тиква снимката под носа.

„Знаеш ли кой е този? Не знаеш! Откъде ще знаеш. Обратното на мутра!“

Мутрата с пурата наблюдава сцената отдалеч.

„Номера! Всички коли да минат в другия гараж. Тук затваряме!“ – заповядва той.

В кучкарника.

Ари се движи между клетките на неспокойните животни с надеждата да открие своя приятел. В съзнанието му звучи китарата на другия му приятел, този от подлезата.

В един момент бута с рамо по невнимание момичето от басейна, което също оглежда кучетата.

„Извинете!“ – светкавично реагира Ари.

„Ако бяхте ме бутнали малко по-силно, щяхте да ме съборите, така се бях заплеснала“ – смее се то.

„Не го направих нарочно, помолих да ме извините“ – повтаря момичето.

Момичето го разглежда с нескрит интерес.

„Извинен сте... какво търсите?“

„Надявах се да намеря приятеля си, но изглежда, че му се е случило нещо по-лошо“ – споделя тревогата си Ари.

„Изберете си друг приятел...погледнете колко жадуват някой да ги хареса“ – казва бодро момичето, което много точно е схванало състоянието на животните.

„Приятелите не се сменят толкова лесно“ – въздъхва Ари и се кани да продължи обиколката си.

На момичето, което освен че е хубаво и облечено с вкус, му се иска разговорът да продължи, защото Ари също е хубав и строен, в дънки, с подходяща риза и маратонки, той може да бъде всякакъв. Младите на тяхната възраст лесно влизат в контакти. „А, вие?“ – спира го момичето. – „Бихте ли ми помогнали?“

„Какво да ви помогна?“ – оглежда се Ари дали няма нещо за носене.

„Искам и аз да си имам някакво расово куче и ми е трудно да се спра на някое от тези тук“.

„Наистина едва ли ще го намерите точно тук, расовите кучета, които виждам, са изпаднали сред тези нещастници случайно и стопаните им сигурно скоро ще ги потърсят“.

Ари смята, че с тези думи темата на техния разговор е изчерпана и си тръгва. Момичето го последва.

Вън, пред кучкарника, разликата в общественото им положение вече си личи. Момичето се спира пред скъп автомобил. Обръща се.

„Искате ли да ви върна в града?“ – то не се фука, просто така му се иска да стане.

Ари не се двоуми.

„Благодаря ви, таксито ме чака. Чао!“

„Чао!“ – казва и момичето, като скрива разочарованието си в ефектен старт. Но след завоя спира колата и поглежда назад. Усмива се, досетило се е.

Таксито, което беше посочил Ари, не чака него. Той се качва в градския автобус, без да забележи, че е разконспириран.

Момичето прави жест на разочарование и потегля.

Ари влиза в блестящ, модерен офис.

Секретарката го кани да седне и докато звъни на шефката си, го наблюдава със сдържан интерес.

Ари е респектиран от обстановката. Той още не е попадал на такова място. Вместо него при шефката влиза секретарката.

„Знам за него, да отиде в гаража“ – нарежда жената, която блъсна през нощта човека на пътя.

Ари влиза в подземния гараж на фирмата, където го посреща въоръжен човек на средна възраст,

който току-що изключва джиесема си.

„Ще караме с теб на смени тази кола“ — посочва му той черен мерцедес, без каквито и било церемонии около постъпването му на работа. — „Как си с автоматичните скорости?“

Ари не бърза да отговори.

„Ясно! Така е неутрал. Така е на ход. Когато палиш, кракът на спирачката, иначе колата тръгва сама. Спирането е твърдо, затова трябва да внимаваш“.

Бизнесдамата слиза по стъпалата пред офиса с високо самочувствие, тя едва кима с глава на поздравяващите я. Ари бавно „подава“ мерцедеса пред нея. Тя застава срещу задната врата на колата и чака. Ари бързо съобразява, изскача от мястото си и ѝ отваря вратата. Тя го прави, за да може да го огледа и да му покаже как трябва да постъпва. Тръгват.

„Ще закараме Чавдар — съпруга ми — да си вземе беемвето от сервиза и ще продължим към фабриката“.

Съпругът нахълтва в автомобила ядосан и за да овладее нервите си, веднага пали цигара, без да се съобразява, че жена му размахва ръка пред лицето си, за да прогони пушека.

В същото време Ари удря спирачката и мъжът забива глава в облегалката на предната седалка.

„Мамка му...откъде го изписа този левак!“

„Извинете, човек изкочи пред колата“ — оправдава се Ари.

Никой не му обръща внимание. Все едно че го няма.

„Мария ми го препоръча“.

„Пак ли сестра ти, писна ми от нея“.

Ари трепва. С удвоено внимание напред, той все пак се заглежда в огледалото за обратно виждане в колата. Бизнесдамата наистина прилича малко на „майка Тереза“.

„Много ли се удари?“ — бърза да отклони разговора от неприятната тема тя. — „Защо си пак бесен?“

„Полицайте правили оглед на беемвето в сервиза“.

„Ужас! Кой ги е насочил?“

„Някаква лекарка... водили я да види колата... не била сигурна...“

„Господи, какво ни дойде до главата“ — губи своята самоувереност бизнесдамата.

„Нищо не могат да докажат... спокойно... колата е оправена перфектно“.

„Не могат да докажат, но нали го направихме“ — въздъхва дълбоко Христина.

„Направи го ти, не забравяй!“ — засича я той.

Този властен човек не би пожалил и съпругата си, ако се превърне в пречка за просперитета му.

„Затова не ми пречи да ти помогна!“

Деспотична към подчинените си, Христина трепери като лист пред съпруга си.

„Няма, няма, Чавдаре!“

И да не е искал, Ари е чул достатъчно, за да направи връзката между тях двамата и произшествието, а когато вижда и номера на беемвето в сервиза, вече е ситуиран, че това са наистина те.

На стълбището пред интерната леля Мария пляска с ръце и нарежда:

„Веднага всички вътре, да не ви дърпам ушите! Веднага! Веднага!“

Децата се юрват край нея по стълбите нагоре.

Нещо привлича вниманието ѝ.

Пред входа спира автомобил. От него изскача бащата на Деси. Идва при нея.

„Страхувах се, че няма да ви намеря, Десислава е много зле, иска да ви види, извикал съм и лекарката ни!“ — казва той на един дъх.

Леля Мария се оглежда, но решава да тръгне така, както е облечена в работната си дреха.

Качват са в колата. Тръгват, без да могат да си разменят и дума, защото радиостанцията се включва.

„В никакъв случай! Ако го освободиш сега, цялата мрежа ще рухне, ще се разбягат като зайци, никой не трябва да знае, че сме го прибрали... журналистите могат да почакаат, ще се върна скоро... залъгвай ги с нещо...“

Бащата на Деси залепва в движение с лявата си ръка синя лампа на покрива на колата и я включва.

„Да ги вземат дяволите!“

Мария не смее да го заговори, защото движението с голяма скорост изисква цялото му внимание.

Разменят си само кратки погледи.

Деси лежи бледа и уплашена в леглото си. Тя е прегърнала своето мече и се е загледала в снимката на майка си.

„Прости ми, мамо... аз не съм виновна...“ — шепне детето и е трудно да се разбере дали бълнува, или не.

В стаята влиза леля Мария. Сяда на леглото, навежда се напред и погълва Деси по косата.

„Ей, мушмороче, какво си се разкиснала?“

Деси се хваща за нея с двете си ръчички.

„Обещай ми, преди да ме откарат в болницата, че ще наглеждаш татко, той е безпомощен като малко дете, дори лекарствата не знае къде държим“.

Леля Мария ѝ се усмихва окуражително.

„Чакай! Чакай!...“

Деси не ѝ позволява да продължи.

„Наистина трябваше да убият мен, а не мама...“

Мария е трогната. Опитва се да я успокои.

„Кажи ми какво ти е!“

Деси въздъхва.

„Сигурно имам рак... вече трети ден кървя... лошо ми... боли ме глава...“

Мария се опитва да повдигне леко завивката ѝ, но Деси панически не ѝ позволява.

„Лекарката ще каже, но аз мисля, че си напълно в ред, порастнала си, момичето ми!“ — и я прегръща.

Деси е слисана.

В този момент бащата въвежда лекарката в стаята на Деси, която се спира малко изненадана пред леглото ѝ.

Леля Мария става и все още усмихната, извежда бащата в хола.

Той започва да разбира.

„Тя е толкова малка още...“

„Децата днес растат бързо... татенце...“

Ситуация, в която един майор съвсем не е в свои води. Престрашава се:

„Мария...“ — за първи път я нарича така — „Сега много повече от преди Десислава има нужда от майка... няма да ви е лошо при нас... аз също бих бил много щастлив, ако приемете... не умея... не знам как да ви го кажа по-добре... Ари също би могъл да има дом...“ — сеща се допълнително той.

На нея ѝ е малко странно да гледа този властен иначе мъж толкова безпомощен и объркан. Не би искала да го наскърби, но тя е толкова далеч от мисълта за такава развръзка, че също не знае как да му го каже.

„Много сте забавен... не мисля, че идеята да ги съберем под един покрив е добра...точно сега...“

Появява се лекарката. Тя също се усмихва.

Джиесемът на полиция пропича.

„След десет минути съм при вас...“ — съобщава, без да се интересува какво имат да му казват още и повежда лекарката към изхода.

Мария блуждае с очи по обстановката. Тя никога не е имала и няма да има такъв дом.

Влиза бавно Деси. Все още много смутена и малко засрамена, тя се притиска в леля Мария, без да каже нито дума.

„Порастналото момиченце на мама... щеше да каже сега майка ти“ — тихо прошепва леля Мария, загледала в портрета на убитата жена.

Новата позната на Ари от кучкарника го среща във фитнесзалата, която ползва.

„Каква приятна изненада!“ — радва се тя. — „И вие ли посещавате нашия център?“

„Да, посещавам го всеки ден“ — смее се Ари. — „Аз работя тук.“

„Да не сте новият му управител?“

„Не, аз съм новият масажист.“

„Шегувате се...“

„Намерихте ли си куче?“

„Отказах се, сега си търся приятел на два крака.“

„Него по-лесно ще го намерите“ – уверява я Ари, като приключва шеговития разговор и се насочва към една врата. – „Ако се позабавя още малко, може и да ме уволнят“ – казва вместо извинение.

Момичето го изпраща с весело пламъче в очите.

Бащата на Деси вдига поглед от книгата пред него и става.

При него влиза лекарката от злополучната нощ, която веднага пита:

„Намерихте ли го?“

„Ето го!“ – сочи с глава бащата на Деси към Ари, когото новодошлата още не е успяла да види.

„Да, това е момчето, което ми помогна тогава“.

„А ти познаваш ли тази жена?“

„Да, това е лекарката, която оказа първа помощ на пострадалия“.

„Бил си на мястото на произшествието преди нея, видя ли хората, колата, номера?“

„Бегло, беше тъмно, вниманието ми беше насочено към лежащия на асфалта човек“.

Майорът не показва, че е разочарован.

„Нищо, може би по-късно ще си спомните още нещо, което да помогне... вие сте свидетели на обвинението...“ – и той се опитва да освежи спомените им със снимки на местопроизшествието, направени от оперативните работници, които се появяват на екрана на телевизора му.

Лекарката се напряга, но Ари не проявява особена охота да се присъедини към нейните усилия. Полицаят ги наблюдава внимателно с професионален интерес.

Леля Мария е извела няколко от най-малките деца да подишат чист въздух в парка. Идва Ари. Децата го посрещат с радостни викове, най-вече момченцето от сладкарницата и това с двете патерици. Двата големи седат на една пейка и отпращат малките да си играят на уредите и да ритат топка. Децата правят така, че тя често да попада и в краката на самото момче.

„Да ти се похваля“ – не се стърпява „майка Тереза“, – „имам предложение за женитба“.

„Така ли? Това е чудесно!“ – радва се Ари.

„И знаеш ли от кого?“

„Познавам ли го?“

„От твоя полицай!“

„Я го гледай! Какво набито око!“

„Направи ми предложението, като да си цанеше домашна помощница... другояче си представях този момент, отдавна ми е минало времето, но се надяхах на нещо по-добро“.

„Ти все още си много баро гадже“ – смее се Ари, като я прегръща през раменете.

„Я се дръж прилично!“ – „скарва“ му се тя. – „По-добре ми отговори защо не си ми казал, че си напуснал?“

„А ти защо не си ми казала, че въпросната дама е твоя сестра?“

„Тя не обича хората да знаят“.

„Аз не съм хората!“

„Прав си, не си... сгрехих... и все пак, защо?“

Ари изважда една от полицейските снимки.

„Какво е това?“

„Пътно произшествие... с една жертва...“

Мария е ужасена.

„Ти ли го направи?“

Ари забавя отговора си.

„Направи го сестра ти“.

„Господи!“

„Видях всичко и сега не знам какво да правя“.

Мария също не може да му каже нищо. Тя е останала без дъх. Посяга към бутилката с минерална вода и си овлажнява със шепа лицето.

Шефът на фитнеса минава през залата с уредите, на които много клиенти напрягат мускули и отваря вратата към помещението със шкафчетата за преобличане на служителите.

В момента младо момче показва на пристигналия Ари няколко заоблени черни камъка.

„Такива ли ти трябваха?“ – пита то.

„Добри са“ – отговаря вяло Ари, без дори да ги погледне.

„Ари, не се преобличай, ела тук. Какво си овесил нос, да не са ти потънали гемиите?“

„Какво има, шефе?“

„Една наша клиентка плати за процедури в дома ѝ. Ето адреса ѝ. Ще видя как ще се оправям тук с многобройните ти фенове... как ще им обяснявам защо те няма...“

На Ари му е все едно.

„Ако се справиш добре и там, ще въведем тази услуга в ценоразписа и ще ти повиша заплатата“.

Чисто нова кола е паркирана пред гаража на кокетна къща. На Ари, който влиза в двора, му се струва, че е виждал вече някъде този ефектен автомобил. Докато го оглежда, минавайки край него, входната врата се отваря и младо момиче в бяла престилка и бяло боне го кани да влезе.

„Заповядайте, госпожицата ви очаква в градината“.

Ари влиза в градината, без да подозира, че стопанката се къпе в басейна гола. От смущение той загърбва и насочва вниманието си към масата за масажи, подготвена предварително за процедурите.

Плувкината стига с два замаха до ръба на басейна и подпира там брадичка на събраните си длани.

„Здравей! Изненадан си, нали?“

„Не, знаех, че сте вие“ – отговаря Ари, без да се обръща.

„Щеше ли да откажеш?“

„Нямам такива права“.

„Все пак по-добре аз, отколкото някоя разплута бабичка, нали така?“

Ари се занимава с такъмите си и не казва нищо.

За негова изненада момичето излиза от водата и направо ляга по корем на масата за масажи, без да му пука ни най-малко, като го поглежда дяволито с видимо удоволствие от неговото смущение.

Ари грабва голяма хавлиена кърпа и подсушава гърба му, после го намазва с някакъв крем, изважда от чантата си двата обли лъскави черни камъка и започва да си върши работата, като си служи с тях вместо с ръцете си. Прави го много професионално.

„О, я хвърли тези камъни!“

След кратко колебание Ари се подчинява.

Скоро момичето започва да мърка като коте.

„В центъра никога не мога да се отпусна така! Ще се пръсна от удоволствие! Правиш ме щастлива! Ти не си просто масажист, ти си вълшебник! Четох някъде, че здравето на жената зависи от ласките, които получава всеки ден. Аз бих прибавила, че и щастието на жената зависи от това. Твоите флуиди ме побъркват!“ – реди тя мислите си между мърканията.

Тя не е глезна. Наистина се радва на удоволствието като дете. А Ари е отдаден изцяло на работата си, нали му обещават повишение на заплатата, ако клиентката остане доволна.

Внезапно момичето се обръща по гръб.

„Ей, да не са ти потънали гемиите?“

Днес вече за втори път го питат същото.

„Аз сега малко ще се порадвам на слънцето, а ти можеш да поплуваш, ако желаш...“

Джииесемът на момичето изпълнява приятна мелодия.

„Моля те, подай ми го!“

Ари го намира с очи и ѝ го подава.

„...Върви по дяволите...ти знаеш къде живея, но аз пък знам къде ми е пистолетът... ще те пречукам без да ми мигне окото... освен това си имам вече и бодигард...“ – момичето насочва апарата към Ари, който, докато на другия край на връзката някой буботи, съобразява и казва с плътния си глас:

„... по кротко, малкия!“

Момичето весело се смее, оня на другия край вече го няма.

„И си чудесен!“

Ари връща джииесема, който тя му подава, на мястото му, като продължава да не я гледа и започва да си събира нещата в чантата.

„Вие, мъжете, общо взето, сте големи говеда... някой танцува един-два пъти с едно момиче и

вече си мисли, че то трябва да му легне“.

Ари отминава това с мълчание.

„Извинявай, би ли преместил малко чадъра, прави ми сянка“.

Ари изпълнява и тази ѝ молба, като едва не пада в басейна, докато се опитва да не гледа към нея, но как да разбере дали чадърът не продължава да ѝ прави сянка. Хитростите на жените са безкрайни. Ядосан, той прави знак на момичето в бяло, на което неговото поведение доставя видимо удоволствие, да довърши каквото трябва още.

„Ако сме свършили, аз трябва да се връщам в центъра“.

„Никъде няма да се връщаш! Назначавам те на работа при мен, нали виждаш, че имам нужда от защита.“

На Ари вече започва да му писва.

„Вие си мислите, че като сте богата, всичко ви е позволено... че всички трябва да ви лягат в краката, така ли?“

Момичето не е очаквало такава остра реакция.

„Спокойно! Ще имаш време да си помислиш, каня те на вечеря, не можеш да ми откажеш, днес имам рожден ден ... и ти си моят подарък...“

„Ето я, пак!“ — продължава да се възмущава Ари.

„Ще поплуваме ли малко преди това?“ — опитва се да смекчи отношенията им тя, като става. — „Ако знаеш да плуваш, разбира се“. Нали отново трябва да вземе връх.

Получава се обратен ефект. Още по ядосан, Ари сваля само ризата и обувките си, прави красив скок във водата и с няколко замаха в кроул стига до другия му край.

„Бил съм спасител!“ — обяснява той на смаяното момиче в бяло, което го чака там с голяма хавлиена кърпа, докато от него тече вода. И без вече обстановката да го притеснява, добавя:

„Само че сега ще трябва да смените водата, защото нямах време да взема душ, а бях потен“.

Най-сетне е успял да си върне част от самочувствието, което през цялото време му липсваше.

„Ето го душа!“ — сочи му тя развеселена кабината.

Стопанката от другия край бърза да прекъсне контактите им.

„Ще вечеряме по халати“ — заявява, като си сваля големите слънчеви очила. — „Аз например най-добре мисля когато съм под душа“.

Ари вече е под силната струя вода, която отмива шампоана по него. През матовите стъклени стени на кабината не се вижда навън, но отвън си личи стройното тяло на младежа.

Малко след това върху стъклата на съседната кабина се очертава и нейното тяло.

Вече в халат, Ари сяда край басейна и се заглежда в една точка.

„Защо си тъжен? Толкова ли съм страшна?“ — присяда до него домакинята с две пълни чаши в ръце. Не чака отговор.

„Вземи, това ще ти подобри настроението“.

И за да счупи мълчанието, продължава.

„Предлагам да ми станеш шофьор и бодигард... масажи само когато имаш настроение ... и понеже нощно време най-много ме е страх, тук има една стая и за теб“.

„От какво ви е страх?“ — излиза от унеса си Ари.

„От прилепи!“ — успява тя да предизвика усмивка на устните му.

„Не живеете ли с родителите си?“

„О, те си имат отделна къща, така не успяваме да се намразим... те ни са в повече, не мислиш ли?“

„Не знам, не съм имал ...израстнах в интернат“.

„Извинявай!“

„Няма нищо“.

„Не ти личи, знаеш ли?“

„Как да ми личи?“

„Да си див, необразован...ти просто не си такъв“.

Умълчават се. Момичето дълго се заглежда в очите му, които избягват нейните.

„Мисля, че трудно ще те науча да споделяш с мен мислите си. Какъв е този белег на крака ти?“ Ари споделя твърде неохотно.

„Преди още да съм направил на някого нещо, вече ме простреляха“.

„Умирам за приключения? Ще ми разкажеш ли?“

„Може би някой ден...“

Момичето не крие, че това го радва.

„Значи приемаш! Тогава да прием за нашия договор!“

Тихо прозвучава гонг.

„Е?“ – подканва го с въпрос домакинята.

Момичето с бонето довършва подреждането на масата за вечеря. Стопанката и Ари в бели халати заемат местата си. Не липсват нито свещи, нито цветя. Много чаши, сребърни прибори и пълна маса с ордьоври.

„Твоите родители няма ли да са тук на рождения ти ден?“ – пита Ари.

„Не бди старомоден, кой празнува днес с родителите си“.

„Каж ми тогава как младо момиче като теб може да притежава всичко това?“ – недоумява Ари.

„Много питаш, но ще ти кажа, баща ми ми остави цяла торба с пари и множество полезни връзки“.

„Остави?“

„Да, остави, защото той и мама с двойно по-голяма торба от моята се запиляха някъде по островите. А твоите родители?“

„Аз нямам родители“.

„Всеки човек има родители“ – отбелязва небрежно момичето, докато се готви да започне вечерята.

„Аз нямам!“ – повтаря Ари с видимото желание да я обезсърчи.

„Кой те е отгледал тогава?“

„Една светица, която ми беше като майка... в интерната...“

Момичето остава с ножа и вилицата в ръце.

„Ти ме смайваш... отраснал си в интернат?“

„... била е учителка... никога не е имала дом... семейство... научи ме много неща... никога няма да мога да ѝ се отплатя...“

Момичето има готово решение.

„Ако приемеш да работиш за мен, ще я вземем при нас!“

„Не ви виждам двете под един покрив“ – смее се Ари на глас и продължава:

„...Само не знам как да се оправям на такова пиршество... за пръв път ми е...“

Момичето се оживява.

„Това ще те науча аз!“

И започва да му обяснява с увлечение, като му слага дори две книги под мишниците, за да не си разперва лактите встрани и превръща всичко това в детска игра.

Краят на „лекцията“ ѝ:

„Колкото до чашите и напитките, това е цяла наука, ще я усвояваме поетапно. Някои хора цял живот не успяват да го направят“.

Вечерят на запалени свещи.

„Знаеш ли, важен е само настоящият миг, какво е било и какво ще бъде е само фикция, не знам дали ме разбираш?“

„Опитвам се“.

„Ние двамата сме тук СЕГА и само това има значение...“

Когато попривършват, момичето, което им сервира, се решава:

„Госпожице, искам да ви кажа нещо.“

„Казвай!“

„Искам да ви го кажа насаме.“

Стопанката става и излиза след нея.

„Досадница, тъкмо се поотпусна“ – кима тя с глава към хола.

В антрето сервитьорката си сваля престилката и бонето. Стопанката я прегръща.

„Ти си истинска приятелка, благодаря ти“.

„Слушай, Буба, за какво ти е на теб такова бедно момче... то си е от моята черга...“

„Не си го и помисляй... аз съм си го намерила... изчезвай!“

„Изглежда сладур... ама ако те убие... и те ограби...“ – опитва се да я плаши „сервитьорката“.

„Казах, изчезвай!“ – избутва приятелката си навън Буба и се връща на масата.

„Ако някога решиш да ми подариш бутилка вино, искам да е като това“.

Момичето се заглежда в искрящото рубинено вино в чашата си, която вдига срещу светлината

на свещите.

„Какво е виното, ако не е вкусно грозде, радост, слънчева топлина, секс... затова то трябва да има и едва доловима сладка жилка... ненавиждам възкиселите вина... чувал ли си за Дионисиевите тържества?“

„Да... от столетия виното по нашите земи е в кръвта ни... водката и уискито са...нещо като национално предателство“ – поотпуска се вече наистина Ари, щом е започнал да се шегува.

„Колко по-щастливи са били древните от нас, колко по-смислено са живели, докато ние сме изтъкани от предрасъдъци и задръжки. Ела да поплуваме на луна“.

„Не се влиза с пълен стомах във водата, крайно неразумно е... особено след такава обилна вечеря...аз си тръгвам... благодаря за безкрайно приятната...“

„С какво ще си ходиш? Освен да ти услужа с някоя от моите рокли“ – смее се Буба през глава.

„Ще се справя...няма да ми е за пръв път да съм мокър... дължа ти подарък за рождения ден, няма да забравя“.

„Да разбирам ли, че нарушаваш нашия договор?“ – трудно можеш да скриеш разочарованието си, когато си малко на градус.

„Трябва ми малко време да помисля“.

„Предлагам компромис, до обед си в центъра, след което си с мен до следващия ден. И без друго спя до късно.“

„Приемам“ – смее се Ари. – „Изпитателен срок – един месец“.

Плясват си дланите като спортистите.

Ари отива да си търси панталоните, намира ги изсушени и изгладени. Бялата престилка и бонето край тях подсказват кой го е направил. Ютията е още топла.

Докато се опитва да си облече и ризата, излиза отново край басейна и се вцепенява. Буба е потънала под водата и не шава. Ари чака секунда да се размърда, след което отново скача във водата с панталоните. Избутва момичето на сухо, излиза от басейна и го пренася на масата за масажи. Слага пръсти на артерията ѝ. Има пулс. Обръща я настрани, за да изтече водата, която е нагълтала и започва да ѝ прави сърдечен масаж, след което и изкуствено дишане уста в уста. Тогава ръцете на преструваната го обгръщат и изкуственото дишане преминава в целувки, все по-страстни и по-страстни.

По някое време Ари я отнася на ръце до скритото зад тюлените завеси легло и я обладава с ярост, като за наказание.

Огънят в камината едва сега се разгаря истински.

Задъхана и отмаляла, Буба се отпуска по гръб, още по-красива отпреди.

„Ти си бог! Ти си моят бог!“ – и се унася.

Ари се събужда пръв. Приказката от 1001 нощ е свършила. Загледан в спящото момиче, той внимателно се опитва да стане, но то го усеца и се събужда също. Усмивва се щастливо.

„Здравей!“

Протяга ръка и го погалва нежно по главата.

Ари не може да откъсне очи от него, лишен от дар слово.

„Ей, ти да не вземеш сега да се влюбиш в мен!“

„Няма да ми е трудно“ – признава чистосърдечно Ари.

Момичето се надига на колене в леглото.

„Моля ти се, недей ! Няма нищо по-противно от влюбен мъж. Влюбените мъже или се репчат, или се лигавят. Повдига ми се от тях. Ти не си такъв и затова те харесвам, затова ми е хубаво с теб. Повярвай ми, само сексът има значение, само той е истински. Останалото са заблуди, които носят само разочарования.“

Ари се усмивва на чудатостите ѝ и на свой ред я погалва по косата.

„Аз дори не знам как се казваш“.

„Буба“.

Момичето скача и се увива със завесата против комари, която виси край леглото.

Ари се смее.

„Така наистина приличаш на буба, но аз искам да знам истинското ти име“.

„Яна“.

„То ми харесва много повече, мога ли да те наричам така?“

„Можеш да ме наричаш както си искаш!“

„Буба ще те наричам само когато много ме ядосаш“.

Избухват в смях. Боричкат се като деца.

„Мога ли да ти говоря на „ти“? – пита той, докато борбата продължава.

„Ти вече го правиш отдавна, не се ли чуваш? Аз пък ще започна да ти говоря на „вие“, много е шик да спиш с човек, с когото си на „вие“, ще заложим нова мода, искаш ли?“

„За теб животът е забава, нали?“

„Лошо ли е?“

„Не, не е ... но за мен ти си... прекалено силно вино! Смятам да се чупя, докато още мога да го направя“.

Ари се опитва да стане от леглото.

„Ей, ей, къде?“ – хвърля се Яна към него. – „Още не сме свършили!“ – и го събаря обратно на леглото.

Мария изтичва по стълбището на Съдебната палата от страх, че ще закъснее.

Ари е седнал на пейката пред една от залите.

„Здравей!“

„Не са те викали още, нали?“

„Не са и започвали“.

„Какво реши?“

„И аз не знам“.

Мария сядат на пейката до Ари.

„Аз предлагам да се въздържиш ...“ – започва тя и спира, защото не знае как да продължи. Ари е трепнал и тя е забелязала това.

В това време една облечена в черно жена, която води две деца за ръце, се оглежда за номера на залата.

Пред нея изниква скромен човечец, вероятно адвокатът ѝ, който започва да ѝ дава някакви указания. Сядат срещу Мария и Ари. Жената само поклаща вяло глава, заглеждана в обувките си.

Ари е вперил очи във видимо смутените деца. На Мария, която проследява погледа му, не ѝ е трудно да се досети за какво мисли той и какви чувства го вълнуват.

„Всеки със съдбата си, Ари... парите няма вече да им оправят живота. Станалото – станало!“

Ари рязко обръща глава.

„Ако не беше твоя сестра, нямаше да ме съветваш така, нали? Не мога да те позная!“

Извикват жената в залата. Насърчавана от адвоката си, тя унило се промушва през тежката врата, която не е отворена достатъчно широко дори.

Ари и Мария дълго мълчат, всеки потънал в мислите си. По-малкото дете се размърдва, но братчето му го заставя с ръка да не шава много.

Извикват и Ари. Той секунда не мръдва от мястото си, после става.

„Ари!“ – решава се най-сетне да го спре Мария, догонва го и го хваща за лакета.

„Не ѝ съсипвай живота! Чавдар ще я изгони... децата ще останат без подкрепа... ще гладуват... това няма ли значение за теб... забравил ли си вече всичко?“

Без да отрони и дума, Ари отново се обръща към вратата.

„Ари“ – намесва се този път още по-решително Мария, – „исках да го научиш при други обстоятелства, ако изобщо някога щях да ти го кажа, но сега нямам избор... Ари, момчето ми, Христина... е твоята майка“.

Ари е като поразен от гръм. След миг се обръща и забързва към изхода на Палатата. Мария едва го догонва.

Той дълго кръстосва безцелно из улиците на София. Смрачава се. Движението става все по-интезивно. Появяват се първите светлини по витрините и по прозорците на жилищните сгради. Майки прибират децата си у дома.

Мария го следва неотклонно. Тя се страхува за него.

Ари се спира под склуптурната композиция на Иван Фунев „Майка“. Не сваля очи от нея. Усеща присъствието на Мария, която бавно се приближава.

„През цялото си детство не съм преставал да мисля за моята майка. Представях си, че е била много добра и че много ме е обичала... че никога не би ме изоставила, ако не се е случила някаква голяма беда... че ако е там горе, на небето, бди над мен... или, ако е жива, един ден ще дойде и ще ме

потърси... чаках ден след ден, месец след месец, година след година... а тя ме захвърлила като непотребна вещ!“

Тази изповед е покъртителна за Мария.

„И докато съм живял с тази заблуда, не съм си давал сметка, че всъщност ти си моята истинска майка... че си се отказала от личен живот, за да бдиш над мен... прости ми, ако можеш...“

Без да се стеснява от хората, които минават край тях, Мария го прегръща.

„Бедно мое момче, не съм и подозирала, че толкова си страдал“.

„Няма да свидетелствам срещу нея, ще го направя заради теб и заради децата и ти обещавам, че ще го преборя този живот и ще се грижа за теб като за майка. Не искам само никога повече да ми споменава за нея“.

Яна подтичва по тротоара край блестящите витрини на магазините. След нея се обръща не един мъж. Влиза в колата си. На волана е Ари.

„Закъснях ли?“

„Кога не си го правила?“

Потеглят.

„Пак ли си тъжен?“

„Нямам причини да бъда весел“.

„Аз не съм ли достатъчна причина! Ей, момче, докато се обърнем и ще бъдем по на осемдесет години, даваш ли си сметка? Като нямаме причини, ще си ги създаваме сами. Ето, аз обявявам днешния ден за празник“.

„Какъв празник? — пита Ари без особен интерес.

„Вече три месеца не сме се карали, това не е ли юбилей?“

Ари се усмихва на хитростите ѝ за първи път откакто са в движение.

„Искаш ли да свърнем някъде на скришно място, да се прехвърлим на задните седалки и да си го отпразнуваме както ние си знаем!“

Ари е трогнат от нейните усилия да му подобри настроението.

„Ти се правиш на разпуснато момиче... а всъщност си едно очарователно дете!“

„Ари, това е най-хубавото нещо, което някой някога ми е казал! Ау, щях да забравя, имам подарък за теб!“

Отваря пакета, който носеше със себе си. Книга за Чарли Чаплин.

Ари толкова много ѝ се радва, че спира колата на втора редица, за да я прелисти набързо.

„Благодаря ти!“ — целува я по бузата.

Катаджията пред тях размахва „слънчогледа“ си да се разкарат.

Когато се плъзват край него, Яна му изпраща въздушна целувка. Днес нищо не може да ѝ развали настроението.

„Аз не знаех за нашия юбилей... единственото, което мога да ти подаря в момента, е една моя епиграма за нас...която...“

„Каж ми я веднага!“ — Яна тръпне от нетърпение.

„Душата на дете в тялото на жена аз срещнах и залюбих, нарекох я мече, оказа се зверче, сърцето си погубих!“

Развеселена, Яна започва да го налага с юмруци.

„Ще те убия!“

Автомобилът им потъва в морето от превозни средства и нощта ги поглъща.

Песента на китариста оставя минавачите доста безучастни. Идва Ари и му пъха една банкнота в джоба, пресича протестите на момчето с решителен жест като го прасва по ръката, която посяга към джоба, за да му върне парите.

„Не си ли вече в подлеза?“

„Изгониха ме. Няма място за нас под слънцето, Ари!“

Неочаквано някакъв мъж насочва пистолет в тила на Ари. Китаристът успява да блъсне приятеля си встрани, така че дори го събаря, но не успява да запази себе си. Всичко това става бавно, като на сън.

Нападателят се опитва да избяга, но Ари, който е още на земята, го хваща за крака, после скача и се нахвърля върху убиеца с такава ярост, че го просва в безсъзнание на плочите. Ари коленичи над

китариста, който не дава вече признаци на живот. Той изревава от болка като див звяр. Притичва полицаи. Някаква кола стартира така, че оставя дири от гумите си по асфалта.

Мария нахлува в офиса на сестра си като фурия, секретарката не успява да я спре. Тръшва на бюрото ѝ някакъв вестник. „Неуспешен опит за убийството на важен свидетел!“

Христина е слисана.

„Ти луда ли си, или какво?“ — успява само да каже.

„Ако не си ти... Чавдар го е поръчал!“

Мария не е успяла да забележи Чавдар, който се рови в някакви книжа в дъното на кабинета.

„Не е луда тя... ами мястото ѝ беше при брат ви!“

„Да беше ме пратил и мен в затвора... сега щеше да бъдеш още по-богат!“ — нахвърля се Мария и върху него.

„Затваряй си устата, защото знаеш ли...“

„Спрете, спрете!“ — извиква Христина от страх да не стане още по-лошо.

Събитията се съгъстват. Разказът става по-динамичен.

Майорът посреща Ари в кабинета си.

„Извиках те, защото си в опасност. Разбихме бандата на лъжетаксиметраджииите. Според задържания, те са убедени, че ти си бил нашият човек там. Беше друг, но можеш да го отнесеш ти, ще трябва да измислим нещо, докато все още не е късно...“

Една сутрин, когато се събужда, Яна вижда, че цялата мрежа против комари, в която се беше увивала в първата нощ с Ари, е обкичена от горе до долу с червени рози. Усмива се щастлива, докато не открие, че има и бележка за нея. „Не ме търси! Ще ти се обади!“ Объркана, тя скача от леглото и започва да кръстосва жилището си на шир и на дълж.

Да чака. Тя не може да чака. Облича се набързо и започва да го търси.

Най-напред във Фитнесцентъра.

После във фирмата на Христина.

В Общежитието.

Най-накрая нахлува в кабинета на майора.

„Той не може да излезе просто така, като по времето на Сталин. Той няма баща, няма майка, няма никого, аз съм най-близкият му човек и имам право да знам къде е, да знам истината...“

„Успокойте се, седнете...“ — опитва се да я укроти бащата на Деси.

„Няма да се успокоя... и няма да седна...“ — продължава да кръстосва помещението Яна.

„Знам чия дъщеря сте...“ — започва майорът от другия край.

„Като знаете, направете нещо“ — прекъсва го момичето, — „за да не трябва да отивам по-нагоре... Не сте го арестували, нали?“ — сеща се тя и за такава възможност.

Майорът ѝ прави решителен жест да седне. Този път тя се подчинява.

„Момчето наистина е при нас, но не е арестуван. Животът му е в опасност. Не трябваше да е наоколо, за да не ви излага и вас на риск. Той е в един от нашите курсове по самоотбрана, който тези дни приключва, но опасността за него все още не е преминала. Ари е обсебен от идеята да отмъщава за своя приятел. Трябва да го предпазим от необмислени действия. Ако искате, вие имате кола, нали, мога да ви уредя свиждане“.

Яна става.

„Искам го у дома! Ще бъде на сигурно място... и по двата проблема!“

Приятелката на Яна е смаяна от безпорядъка, който цари в къщата. Не е успяла още дори да си свали дрехата, когато самата стопанка, натоварена с множество пакети, се втурва насреща ѝ, пуска пакетите на пода, прегръща я и се опитва да я въвлече в танц около тях.

„Защо ме извика? Нали ме мразиш!“ — дърпа се момичето.

„Извиках те да ми помогнеш. Той се връща! Извинявай, подозирах, че си го примамила... знам, че го харесваш. Хайде, не се цупи, не се ли радваш, че е жив?“ — почти изпява думите си Яна, докато продължава да танцува.

Все още сърдито, момичето започва да подрежда хола. Яна включва уредбата за настроение и се втурва да помага.

Когато попривършват, Яна бута приятелката си в едно от креслата, слага пред нея кристална чаша, отваря бутилка с шампанско, налива ѝ от пенливото питие така, че нарочно я изпръсква и като ѝ прави изразителен знак, че сега ще става нещо, каквото не си е и представяла, започва да разкъсва пакетите.

Изумлението на момичето преминава през всички фази на стъписването, радостта и веселия смях.

Яна постепенно се превръща от съблазнително момиче в малкия човек с големите обувки, възкъсите панталони, омалялото сако и бомбето. Не е забравила и мустачките, както и кривото бастунче. Започва да имитира неповторимата му походка, свенливата му усмивка и всичко това го прави много сполучливо и завладяващо.

Накрая застава пред момичето, за да чуе оценката му.

„Е?“ – пита Яна с жест.

„Ти си чудесна!“ – скача приятелката ѝ и я прегръща поривисто. – „О, Чарли, извинявай“ – отдръпва се тя „виновно“. Чарли е „засрамен“. Кратък флирт, после той изведнаж става сериозен и властно ѝ сочи вратата, като тупа с крака, както прави малкия човек, когато иска да уплаши някого.

„Така значи!“ – изненадва се момичето.

Чарли е непоколебим.

Момичето троснато си тръгва.

Останала вече сама, Яна продължава упражненията си, като все по-често поглежда часовника. Но времето минава, а него все още го няма.

Приятелката на Яна се провира припряно между минувачите по осветения от витрините на магазините тротоар. Чува собствения си глас:

„Не-е-е, Яна прехвърли мярка...тя прекали... и аз имам гордост... тя няма да ме види никога вече...”

Колкото и да е побесняла, нещо привлича вниманието ѝ в пишна витрина. Тя се заковава на място. Върху огромния екран на изложения там скъп телевизор се е появил образът на Ари.

Момичето тръсва глава, за да се увери, че не халюцинира. Навън не достига никакъв звук, но картината е достатъчно красноречива. Полицейски коли, линейка, в която току що вкарват носилка с човек, покрит от край до край с бял чаршаф. И очертан с тебешир върху асфалта силует на просната фигура. И снимката на Ари – все още там – вече в горния ляв ъгъл.

Момичето не може да си поеме въздух. Първият му импулс е да се втурне обратно, при Яна. Но скоро се отказва, спира се, сяда където завърне, обхваща главата си с длани и се отдава на собствената си мъка.

Момченцето с патериците стига до пресния гроб на Ари. По бузките му се стичат сълзи. То не носи цветя като момичето пред него, но обляга внимателно едната си патерица върху цветята до портрета на Ари.

Мария прегръща момичето през раменете.

„Ти ли си Яна?“

„Не, аз съм приятелката ѝ“ – отговаря то през сълзи.

Мария се оглежда.

„Няма я тук... тя замина...вчера“ – казва момичето с горчивина.

Мария леко поклаща глава, тя е разбрала.

В това време пристига Христина със своя мерcedes. Мария я посреща.

„Защо ме извика, кого изпращаме?“ – леко нервничи пристигналата. – „Аз дори нямах време да купя цветя“.

Мария за първи път проявява сестринска нежност към Христина – за нейна най-голяма изненада, като обхваща лицето ѝ с длани.

„Извиках те да се простиш с Ари...”

Христина едва сега забелязва снимката на Ари. Объркана е.

„Да, с Ари... твоя син...”

Шокът е много голям.

„... Аз...аз...нямам син...”

Сестра ѝ само я гледа.

„...Ти си знаела?...“

Мария леко кима с глава.

Христина се оглежда с панически страх.

„Господи! Чавдар в никакъв случай не трябва да узнае!“...

„Това ли е най-голямата ти болка в момента, сестрице?“

Замаяна, Христина прикляка до снимката на Ари. Душевната борба в нея видимо я състарява и накрая сълзите бликват от очите ѝ сами.

„Прости ми... прости ми... прости ми...“ — шепне тя, затваря очи и потъва в себе си.

Пристига и Чавдар. Обръща се към Мария.

„Какво става тук! Кого погребвате?“

Една друга Христина се изправя срещу него, този път без какъвто и да бил страх.

„Ари... моят син!“

Отива при колата си, но няма сили дори да отвори предната врата. Опира чело в покрива ѝ, без да обръща внимание на снимачните екипи около нея, без дори да ги забележи.

За това пък съпругът ѝ едно ги отблъсква от себе си, затръшва вратата на своя автомобил и стартира.

До Христина застава бащата на Деси.

„Споделям болката ви, госпожо...“

Христина го поглежда през рамото си.

„... Чувствам се виновен... не можахме да го опазим...“

„Аз съм, която е трябвало да го опази!“ — съзнава тя.

Полицаят ѝ отваря вратата на мерцедеса.

„Не искате ли да ви откарам аз?“

„Благодаря! Ще се справя...ще трябва да се справя с много неща още... сама...“ — осъзнава също. — „Няма ли да дойдеш с мен?“ — обръща се тя към Мария.

Мария разбира, че сега сестра ѝ от много време насам има нужда от нея.

„Няма на кого да оставя децата, ще дойда при теб по-късно“.

Христина бавно потегля.

При Мария и полицаия идва Деси, хваща ги и двамата за ръцете, без да им каже нещо, само мести погледа си от единия към другия, сякаш иска да разбере нещо важно за нея. Мария я погалва по главата, а в очите на баща ѝ прочита въпроси, които касаят пък тях двамата.

„Проклетата съдба, отредила ми е да съм вечно губеща... отиде си едно прекрасно момче, което осмисляше живота ми, а аз дори не мога да заплача... още не мога... съзнанието ми не приема, че това се е случило наистина...“

Деси сграбчва ръката ѝ с две ръчички, за да изрази своята съпричастност. Мария ѝ благодари с тъжна усмивка.

„Всеки по своя път, който Всевишният му е отредил да извърви“ — казва като на себе си тя и повежда децата по дългата алея пред тях. Момченцето се справя и с едната патерица, но често се обръща назад, като че ли очаква Ари да ги догони.

„Май ще си останем пак сами с теб, Деси“ — въздъхва майорът.

Деси вдига глава към него.

„Не бъди тъжен, татко, тя ще се върне при нас... защото ме обича!“

Тихо звучи песента на момчето от подлеза в инструментално изпълнение.

Кучето на Ари се опитва да догони отдалечаващите се деца.

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



Ambassade van het
Koninkrijk der Nederlanden

Уроците на италианския политически трилър

Ингеборг Братоева-Даракчиева

Едва ли в следвоенното европейско кино има филм, който да поставя въпроса за отношението Човек – Закон по-остро и по-категорично от **„Изповедта на полицейския инспектор пред прокурора на републиката“** (1971). Независимо че на пръв поглед произведението на **Дамиано Дамиани** принадлежи към жанра джиало (ит. Giallo), както наричат в Италия полицейския екшън, политическият и социално-критичният му патос безапелационно го превръщат в политически трилър. Ако мога да се изразя така, филмът е повече социален, отколкото криминален. Дамиано Дамиани използва жанровите формули на полицейския филм, зада постави **най-наболения по онова време въпрос на италианското общество: срастването на организираната престъпност с държавните структури и като следствие от това – корупирането на цялата обществена система**. Режисьорът не се стреми да смае зрителите си със стилистични експерименти, а цели да спре дъха им с шокиращо директното представяне

на страшната зараза, която разяжда социалния организъм. „Изповедта на полицейския инспектор пред прокурора на републиката“ е един от първите филми за италианската Мафия, който обръща внимание на публиката, че „пипалата на октопода“ са обхванали всички и всичко. От тази гледна точка е съвсем логично и борбата с престъпността по това време да бъде представена на екрана като безнадеждна.

Драматургията на филма е изградена върху конфликта между двамата главни герои, полицейския инспектор Бонавия (Мартин Болсъм) и прокурора Траини (Франко Неро). Инспектор Бонавия е отдавна в професията и циничният му възглед, че не може да се справиш с престъпниците, ако спазваш закона, е резултат от години безпомощност срещу бандитите и овластените им покровители. Въпреки цинизма си обаче инспекторът не е загубил критериите си за почтеност. Затова се бори срещу „октопода“ отчаяно и енергично, съзнателно нарушавайки закона в

името на справедливостта. Той отказва да зачита авторитета на държавните институции, защото е дълбоко убеден, че държава, сраснала с мафията, е всъщност узаконена несправедливост. Затова Бонавия няма колебания да действа с методите на престъпниците, да изцапа ръцете си, но да спре престъпленията. Прокурорът Траини е млад, в началото на кариерата си, и е току-що пристигнал в провинциалния град. Той е искрен и ентузиасиран пазител на закона, който твърдо вярва в правосъдието.

Естествено, противоположните възгледи за това, как трябва да се раздава справедливост, изправят двамата мъже един срещу друг. Изграждайки филма си върху този сблъсък, режисьорът разчита по-малко на действието, отколкото на диалога – новаторско решение за италиански трилър от това време. Лудата стрелба в началните кадри служи само да въведе зрителя в събитията – по-нататък историята ще се развива в напрегнатия диалог между двамата мъже, а драматургията ще се

концентрира върху взаимоотношенията им и върху личното им развитие в отговор на хода на разследвания случай. Младият градски прокурор Траини се опитва да разплете провалилото се покушение над преуспяващия строителен предприемач Фердинандо Ломуно (Лучано Катеначи), придържайки се към изискванията на закона. Възрастният полицейски инспектор Бонавия отдавна е убеден, че Фердинандо Ломуно богатеет по престъпен начин, че управниците на града също са в играта и че няма начин престъпленията им нито да бъдат доказани, нито да бъдат наказани. Затова е издействал да освободят от психиатрията неуравновесения Ли Пума (Адолфо Лазарети), който тръгва да урежда сметките си с Ломуно с автомат в ръка. Това шокира прокурора Траини, който вярва в законността и не приема мирогледа на Бонавия, нито неговите подозрения. Още повече, че Ломуно коварно и умело заблуждава магистрата, че е невинен. Така инспекторът и прокурорът губят доверие един към друг и започват игра на котка и мишка, подклаждана от интригите на мафиотите. Разразява се конфликт между две различни представи за доброто, за законността, докато злото, в лицето на корумпирания предприемач, се радва на обществени привилегии. Дамиано Дамиани знае как да поддържа напрежението на историята, въпреки предизвестения й край – филмът започва с убийството на инспектора. За специфичната динамика на филма допринася и операторската работа на Марио Вуплиани, който снима ту прецизно до преднамереност, ту подчерта-

но небрежно с ръчна камера, за да създаде усещане за документалност.

Нарушавайки закона, Бонавия загива, без да е установил справедливост. Трагичната съдба на инспектора оказва мощно въздействие върху прокурора, който най-после прозира истината – сега Траини трябва да се научи да поема инициативата преди престъпниците, да балансира между правдата и закона, за да не отстъпи пред властта и корупцията. Това е доста странна позиция за един прокурор, който би трябвало сам да възплащава властта. Дамиано Дамиани няма илюзии за обществото, в което живее – във всичките му полицейски филми злото извира от корумпирани управници, поставили се в услуга на престъпния свят. И сюжетите им са истории за безнадеждната борба на самотен герой срещу срасналите се в едно организирана престъпност и корумпирана власт.

Образът на полица-самотен отмъстител е характерен за киното на седемдесетте години и ще намери може би най-доброто си възплъщение няколко години по-късно в американски вариант в „Шофьор на такси“ (1976) на Мартин Скорсезе. Образът на самотния герой носи определена безнадеждност и нескриван гняв от обществената ситуация. Същият патос носи и отвореният, амбивалентен финал на „Изповедта на полицейския инспектор пред прокурора на републиката“. Лишен от катарзис и щастлив край, от усещане за тържество на закона, зрителят преживява раздвоение и сам трябва да си направи изводи за перспективата на обществото, в което

живее. Годишната е 1971 и филмът представя извънредно скептична картина на италианския държавен апарат, а някои критици от северната част на Европа дори го интерпретират като „проникновен поглед към мантилетата на средиземноморското общество“. **Филмът поставя пръст в раната на своето време – създаването му е акт на гражданска доблест, постъпка на режисьор, който вярва в преобразуващата сила на екрана.** Затова и филмът му има огромен успех – и до днес това е най-продаваният в чужбина италиански филм, по-популярен от произведенията на Федерико Фелини и Серджо Леоне. Очевидно, Дамиани е фокусирал важен аспект от духа на епохата и го е интерпретирал майсторски, с умението да улавя гледната точка на зрителя и да говори от екрана от тази зрителска перспектива.

Дамиано Дамиани е режисьор със сигурна ръка и уверен стил. Той не само знае как да си служи с филмовите формули, но по това време е и един от създателите им.

„Изповедта на полицейския инспектор пред прокурора на републиката“ е последван от още три политически трилъра, които утвърждават Дамиани като един от водещите режисьори на жанра: **„Следствието е приключено: забравете!“ (1971), „Защо се убива съдия“ (1974) и „Страхувам се!“ (1977).** Тонът и на трите филма е вече познат – пълен скептицизъм по отношение на италианските институции и държава. Всички персонажи на филмите, с изключение на главните герои-протагонисти, са (съ)участници в престъпления или са корумпирани под някак-

ва форма. Първите два филма са създадени отново в сътрудничество с Франко Неро, който изпълнява главните роли. В **„Следствието е приключено, забравете!“** Неро играе известен архитект, който се озовава несправедливо в затвора, а в **„Защо се убива съдия“** се превъплъщава в алтер егото на самия Дамиано Дамиани – режисьора на политически трилъри Джакомо Соларис.

Основната характеристика на Соларис е, че прави критични филми, насочени срещу корупцията на държавния апарат. Последният му филм е бил криминален трилър за убийството на подкупен сицилиански съдия, свързан с Мافията. Възмутен магистрат, който носи името Траини (алюзия с героя от **„Изповедта на полицейския инспектор пред прокурора на републиката“**) спира филма, но загива по начина, вече предизвестен на екрана. Джакомо Соларис решава да вземе нещата в свои ръце и започва собствено разследване, за да открие истината и тайната, която се крие зад убийството на съдията. За италианския полицейски трилър от това време не е необичайно действията на героя-аматьор да се окажат по-ефективни от мерките на полицията. Всъщност, сюжетът на **„Защо се убива съдия“** се движи, както и в останалите филми на Дамиано Дамиани, от политическия подтекст. **Филмът поставя въпроса за възможностите на киното да влияе върху обществото, който очевидно е много важен за граждански ангажиран творец като Дамиани.** В случая, в съответствие с песимистичния му възглед за тогавашното италианско об-

щество, на преден план са изведени негативните ефекти от показването на насилие на екрана. Самият Дамиани, обаче, запазва дистанция от режисьорските похвати на въображаемия си герой и изгражда **„Защо се убива съдия“** с много малко сцени на насилие. Всички ужасни убийства се извършват зад кадър, а действието се движи от брилянтно разработения диалог. За разлика от останалите италиански режисьори, които през седемдесетте години се надпреварват да изпитват композицията на кадъра, Дамиани залага на перфектно разказаната история, добре оформените характери и напрегнатото действие. Приятелите на Джакомо Соларис един след друг загубват живота си по ужасни, зловещи начини и зрителят е потопен в атмосфера на постоянна несигурност и заплаха. Развитието на действието създава чувството, че никой не е защитен и че всеки от героите може да бъде ликвидиран във всеки момент. В крайна сметка героят на Франко Неро успява да открие действителните причини за покушението над съдията. Независимо от невъзможността да се промени системата, филмът завършва по-малко двусмислено и в известна степен, по-оптимистично в сравнение с безизходния финал на **„Изповедта на полицейския инспектор пред прокурора на републиката“**.

Следващият филм на Дамиано Дамиани **„Страхувам се!“** (1977) отговаря на променените реалности в края на седемдесетте години – включването на тероризма като основна величина в уравнението на италианските престъпни комбинации. Героят на филма, полицаят Лудо-

вико Грациано (Джан Мария Волонте), се конфронтира с началника си, когато негов колега загива при политически атентат. Грациано е преместен от настоящата си позиция и зачислен като телохранител на съдия Канчеда (Марио Адолф). Когато съдията прирутинно разследване разбутва „гнездо на оси“, Грациано и Канчеда се конфронтират с Мافията и попадат в смъртна опасност. Филмът е завладяващ, реалистичен и съвсем типично за времето му – песимистичен.

Творбите на Дамиано Дамиани за голям екран от седемдесетте години имат реален обществен отзвук и значителен зрителски успех, но могат да се възприемат и само като подготвителни скици за големия му полицейски телевизионен епос **„Октопод“ (1984).** Сериалът се разпространява в цяла Европа и е един от крайъгълните камъни на телевизионната критика към срастването на организираната престъпност и съвременната държава и към опустошителните последствия от този процес за живота на обществото и отделния човек. Разгръщайки битката на чаровния полицейски инспектор Корrado Катани (Микеле Плачидо) с Мافията в шест епизода от по шестдесет минути, Дамиани прилага цялото си майсторство, натрупано в предишните му филми, с които вече се е утвърдил като законодател на жанра. Съчетавайки острата обществена критика с майсторски заплетена интрига и романтика, **„Октопод“** печели адмирациите на публиката в цяла Европа. **Зрителите виждат в него не само екзотиката на сицилианския престъпен свят, но и сериозния проб-**

лем за изкушенията на властта, от които не е защитено нито едно общество.

Създаден в разгара на битката законност-престъпен свят в Италия, „Октопод“, както и всички останали филми на Дамиано Дамиани, **е пример за това, че когато останалите пътища се затлачат, гражданското общество започва да говори за проблемите си чрез изкуството.** Не бих искала да надценявам възможностите за директно въздействие на киното върху социалната действителност, но съм убедена, че политическите трилъри на Дамиани са част от дебата на италианското общество за законовите му устои и че гласът на режисьора е чул, а посланията му – осмислени. В такъв смисъл филмите му имат реален принос за тенденцията към очистиране от миналото, която се оформя в италианското общество в началото на деветдесетте години.

Този процес започва след убийството на Алдо Моро през 1987, което разтърсва Италия и се възприема от общественото мнение като знак за пълен упадък и безпомощност на институциите. Това е началото на края на вече прогнилата политическа система, формирана след края на Втората световна война. Тръгва и операция „Чисти ръце“: отиват си много корумпирани политици – политическата класа се бори за новото си лице. **Очевидно, в нова Европа принципите на гражданското общество рано или късно успяват да надделят над инерцията на миналото, над историческата обремененост, над онова, което на Север иронично наричат „манталитет на средиземноморското общество.“** Много важно

условие за утвърждаването на тези принципи обаче е дебатът – **италианският случай е показателен за ролята, която киното може и трябва да има в този дебат.**

Дамиано Дамиани продължава да прави политически трилъри и през деветдесетте години, например „Тъмно слънце“ (1992), а продуцентите на „Октопод“ продължават сериала с още девет поредици от по шест епизода, режисирани от различни хора (Флорестано Ванчини, Луиджи Перели, Джакомо Батиато), но нито един от тези опити няма успеха на първообrazia. Микеле Плачидо се уморява да играе ролята на инспектор Катани и любимият герой се прощава с живота в четвъртото продължение от 1989, а седмата поредица от 1995 е реализирана в „Бояна филм“, София. Продълженията не стават събитие не само поради своята вторичност, но и поради различния обществен контекст.

В началото на новия век италианското кино започва да преосмисля мръсната епоха на седемдесетте и осемдесетте години по нов начин и с различни, адекватни на новите реалности, художествени средства. Такъв е филмът на ветерана **Марко Белокио „Добро утро, нощ“** (2003) с Награда за най-добър сценарий от Международния филмов Фестивал във Венеция. Филмът визира действително събитие – отвлечането и убийството на бившия министър-председател на Италия Алдо Моро от комунистическа терористична организация „Червените бригади“. Белокио черпи вдъхновение за написването на сценария си преди всичко от текстовете на самия Моро, особено

от трогателните писма, които отвлеченият политик изпраща до семейството си, както и от книгата на Паола Травела „Затворникът“, написана в сътрудничество с бившата активистка на „Червените бригади“ Анна Лаура Брагетти. Очевидно, Брагетти е и прототипът на главната героиня на филма Киара, изиграна със забележително майсторство от Мая Санса. Трагичните събития са пресъздадени на екрана именно през погледа на Киара, терористката, която трябва да охранява отвлечения Моро (Роберто Херлица). Младата жена живее в шизофренично раздвоение, работейки за прикритие като библиотечарка и едновременно с това охранявайки като пленник най-влиятелния мъж в Италия. На нивото на вътрешния си живот героинята се разкъсва между революционни илюзии и духовен копнеж. Без да е направен с характерния за Белокио през осемдесетте и началото на деветдесетте години психоаналитичен подход, филмът е решен в подчертано импресионистичен стил. Режисьорът експериментира много с определяването на фантазиите, сънищата, халюцинациите на героите си, за да проникне в тяхното съзнание, за да изясни мотивите им и вътрешното им развитие. Това важи в най-голяма степен за образа на Киара, чийто свят се изгражда като смесица от реалност и сънища, от живи представи и видения. Връзката между Моро и неговата тъмничарка фокусира основното послание на филма. Младата жена постоянно се чувства привлечена от тайната врата, зад която е скрит отвлеченият, и го шпионира, наблюдавайки го през малка пролука.

Така Белокио се опитва да онагледя опитите на героите да проникнат взаимно във вътрешните си светове. Тайното надзъртане през шпионката се превръща в натраплив мотив на филма, чието действие се колебае между фантазиите на героинята и напрегнатото безвремие на очакването, през което терористите започват да се подозират един друг.

Преговорите с властите за евентуалното освобождаване на Моро продължават петдесет и пет дни. През това време четиримата отвлекли го терористи живеят в клаустрофобично напрежение. Белокио и операторът на филма Паскале Мариси служат виртуозно с осветлението и движението на камерата в ограниченото пространство на апартамента-затвор, за да внушат идеята, че не само Моро, а и всеки друг от героите е също толкова пленник. Терористите са затворници на една антихуманна идеология, оборвана от жертвата им с хуманност, търпение и достойнство в диспутите с техния лидер Мариано (Луиджи Ло Кашио). Невъзможността престъпления като отвлечане и убийство да бъдат оправдани идеологически е ясно изведена на екрана. Визуалните внушения се търсят по посока на тъмни, плътни тонове и тежки сенки, а актьорските усилия са насочени към пресъздаването на духовната слепота на европейските леви радикали от това време.

Общувайки с Моро, Киара започва да се задълбочава в мотивите и целите си на революционерка, да се съмнява в политическите си убеждения. Съмненията ѝ в справедливостта на действията на групата

растат с всеки изминал ден заедно с нарастващото подозрение към другарите ѝ и със скептицизма по отношение на революционното насилие. Крехкото ѝ вътрешно равновесие е разбито и тя все повече блуждае в света на фантазиите си. Виденията ѝ, решени в чернобял образ, я конфронтират с трагедията на баща ѝ, участвал във Втората световна война като партизанин и убит от фашистите. Халюцинациите ѝ за предсмъртните му преживявания във фашистки плен я отвеждат към аналогии с действията на съмишленниците ѝ и я провокират да направи аналогия между същността на комунистическите идеи, на които служи, и фашистката идеология. В една от статиите по този проект на СБФД за силата на Закона и Гражданското общество в уроците на филмовото изкуство един от моите колеги настоя българските филми от т.нар. антифашистки цикъл да се преосмислят позитивно с днешна дата, защото у нас имало съмнения относно стойността им, а „антифашистката съпротива е общопризната като важно европейско достояние“. Това е вярно, но в Европа с понятието антифашист не е било злоупотребявано в продължение на близо половин век изключително като синоним на комунист. Както виждаме, за Марко Белокио тези две понятия дори са коренно противоположни, докато фашизмът и комунизмът могат да се схванат и като огледални образи един на друг.

Схематичното представяне на идеологическите пристрастия на героите е една от слабостите на „Добро утро, нощ“: образите на мъжете-терористи са решени абсолютно

еднопланово – като фанатизирани революционери, предвождани от скован и безкомпромисен лидер, – Мариано. Достойнствата на произведението личат много по-добре в майсторството, с което е разкрит вътрешният свят на Киара, в камерния, личен подход към събитията и в умелото боравене с художествени абстракции, които придават на филма характера на съвременна притча. Тази абстрактност се налага и поради амбицията атмосферата на епохата да не се пресъздава буквално, чрез затрупване на средата на действие с реалии от края на седемдесетте, колкото чрез мрачното оформление на кадъра, чрез тъмните, плътни, непрозрачни цветове. Условностите в оформлението на пространството са балансирани от включването в тъканта на филма на архивни документални кадри, на откъси от новинарски емисии и телевизионни репортажи, които свидетелстват за историческата достоверност на събитията. Всъщност, цялото насилие, свързано с отвлечането и последвалото убийство на Алдо Моро, е оставено „извън кадъра“ – зрителят научава за него от „новините“, които текат на телевизионния екран в апартамента-затвор. И самите терористи научават от там, че държавата отказва да приеме условията им. Тогава организират „процес“ над Моро, революционен трибунал, който го осъжда на смърт. Историята завършва трагично, но зрителят е пощаден от кадри с инсценировка на жестокото убийство. Вместо това Марко Белокио предлага щастлив финал от друго измерение – светлият дух на Моро щастливо шества из улиците на

Вечния град. И на фона на смесването на реалност и свръх-реалност, върху което е построен целият филм, този хепи енд, напук на трагичната развръзка, не изглежда изкуствен – той носи нравствен и дори социален оптимизъм, вяра в окончателната победа на доброто и справедливостта.

„Добро утро, нощ“ е вдъхновен от трагични събития, потресли Италия и цяла Европа. Повечето критици определят жанра му като трилър и формално няма как да не се съгласим с тях, но мисля, че определението „политически трилър“ е твърде ясно, за да обхване сложната стилистика на това произведение. Струва ми се, че ще бъдем по-близо до истината, ако гледаме на него като на притчово повествование за измеренията на доброто и злото, развиващо се като всяка притча на границата на реалността.

Много кинематографисти са правили опити да пресъздадат на екрана „оловното време“ на седемдесетте години (да си припомним „Оловно време“, филма на Маргарете фон Трота от 1981), когато Западна Европа е в мъртвата хватка на тероризма, но малко от тях са успявали да го сторят с майсторството на Марко Белокио в „Добро утро, нощ“. След четиридесет години зад камерата, режисьорът-ветеран създава филм, който със сигурност принадлежи към най-добрите образци в европейското кино, посветени на проблема за тероризма. Произведението придобива още по-голямо значение и качествата му изпъкват още по-убедително в новия контекст на терористичната вълна, която днес залива целия свят.

Италианското кино вероятно и в бъдеще ще продължи да се връща към недоизлекуваните обществени травми от десетилетията на „узаконени престъпления“ и терористично насилие. Засега последният значим образец от тази линия е **„Романцо криминале“ (2005) на Микеле Плачидо**. След дълга актьорска кариера в множество жанрови филми, незабравимият инспектор Катани сяда на режисьорския стол, за да екранизира едноименния роман на Джанкарло де Катадо. Резултатът е трилър, в който рецептите от седемдесетте години, формулите, установявани от режисьори като Дамиано Дамиани, са преработени със съвременно чувство за динамика и усет за ситуацията. „Романцо криминале“ е включен в официалната селекция на Берлинале 2006 и дори е номиниран за „Златна мечка“, носител е и на шест награди „Давид ди Донатело“, включително Награда за най-добър сценарий, Награда за най-добра операторска работа и Награда за най-добър монтаж.

Филмът проследява пътя на трима млади мъже през дълъг период от близо двадесет и пет години – от шестдесетте години на миналия век и юношеските им лудории до смъртта им като изпечени римски гангстери през 1980. Мъчейки се да установят пълен контрол върху подземния свят на Рим през седемдесетте години, Ливанеца (Пиерфранческо Фавино), Ледения (Ким Роси Стюарт) и Денди (Клаудио Сантамария) се заплитат във взаимоотношения с терористите, с Мафията, с подкупните ченгета и с тайните служби. Напреженията между героите и про-

менливият баланс на силите между тях са проследени на фона на мрачната история на модерна Италия, белязана от тероризъм, отвличания и корупция, която разяжда и най-високите етажи на властта. Естествено, филмът не би могъл да се състои и без вечния опонент на гангстерите – честния полицай, лейтенант Шайола (Стефано Акорси), който ги следи от късо разстояние през всичките им години на възход и падение, чак до смъртта им, поръчана от тайните служби. Вече споменах, че стилът на филма е съзнателно базиран върху стилистиката на трилърите от седемдесетте години, сега искам и да подчертая, че гръбнакът на действието са политическите събития, в които героите участват повече или по-малко съзнателно – отвличането и убийството на Алдо Моро през 1978 и атентата на гарата в Болоня през 1980.

Именно това чувство за история, което се дължи в много голяма степен на сценария, написан от Сандро Петраля, Стефано Рули и Джанкарло де Катадо, отличава филма от останалите творби в жанра. Усещането за историчност е подчертано с включването в тъканта на действието на документални материали и телевизионни репортажи от епохата – от кадри на разрушената гара в Болоня до запечатания италиански триумф на Световната купа по футбол през 1982. Документалните образи са така умело смесени и монтирани с фикционалните, че създават усещане за абсолютна достоверност на „връзките“ между измислените герои и реално съществуващи лица – гангстери, терористи, политици, чиито взаимоотношения тънат в

неяснота и до днес. За съзнателно търсената правдоподобност на атмосферата допринасят и операторската работа на Лука Бигацци и цветовите решения на художничката Паола Коменчини (с Награда „Давид ди Донатело“ за 2006 за филмова сценография). Италианците наричат осеяните с куршуми от терора на „Червените бригади“ седемдесет и осемдесет години на миналия век „годините на оловото“. Затова и началото на филма визуално е издържано в студена до ледена сивкава тоналност, която създава асоциации за метал, за олово, докато през втората му част, когато действието се пренася в деветдесетте години, цветовата палитра се изпъстря с по-богати и потопли багри. Визуалният образ на филма е оформен прецизно от много подвижната и следяща действието отблизо камера на Лука Бигацци.

Впечатлението за достоверност се нарушава само от исторически недоказаната връзка между атентата на гарата в Болоня и държавните тайни служби. Общоприето е схващането, че този терористичен акт е дело на „Червените бригади“. Според филма на Микеле Плачидо обаче, това престъпление е изработено от италианските тайни служби, които търсят необходимия претекст да арестуват лидерите на левите радикали. Независимо че подобна „намеса в историята“ от страна на сценаристите е спорна, тя издава гражданската позиция на авторите и безспорната амбиция „Романцо криминале“ да се издигне над нивото на обикнове-

ния гангстерски филм и да се отнесе към вече станалите класически образци на политическия трилър от седемдесетте години. Тази амбиция е и белег за смисъла, който създателите на филма влагат в работата си.

След всички тези разсъждения върху италианския политически трилър основателно си задаваме въпроса: има ли киното сила да въздейства реално върху обществените процеси, или е обречено да остане техен пасивен наблюдател и интерпретатор? Без да преувеличаваме силата на въздействие на екрана, можем да установим, че **киното има своя принос за пробуждането на общественото съзнание в най-тежките години от следвоенната история на Италия.** Филмите на Дамиано Дамиани слагат пръст в раната на корупцията и престъпната власт и настройват общественото мнение към нетърпимост към мафиотския морал. Това ни убеждава, че **посланията от екрана могат да проявят общественото съзнание, да активизират социалното чувство на публиката и да се превърнат в ориентири на битката за гражданско общество.**

Днешната българска ситуация много напомня италианската действителност от седемдесетте години на миналия век – пътят на обществото към истинска демокрация е блокиран от срасналите с държавата мафиотски структури. Гражданското общество може да се роди и оформи в своята пълнота само след като съзнанието на хората се очисти от страха и покварата. Убедена съм, че

екранът би могъл да допринесе за това пречистване. Политическият трилър обаче остава все още непознат, неусвоен от българското кино жанр. Социалният критицизъм на съвременното българско кино стига най-много до нивото на провинциалните мутри или корумпираните полицаи от районното управление. Все още не се е появил български игрален филм, който да се занимава с корупцията сред най-високите и меридажни политически среди. Този проблем ми се открива за пръв път сега, когато привършвам този текст. Затова се чувствам някак неподготвена да му дам отговор веднага, да открия причините за тази липса на пръв поглед. **Може би това отсъствие на цял жанр у нас се дължи на дълбоко вкоренен от тоталитарно време рефлекс на автоцензура?** Нали помним, че по време на социализма критика се допускаше на ниво провинциален партиен секретар или в най-добрия случай – на равнището директор на голям завод, оплетен в шуро-баджанашки отношения. А може би липсата е резултат от съвсем новопридобит страх, че ако предложиш сценарий, насочен срещу корупцията в държавния апарат, същият този апарат ще откаже да субсидира филма ти? Все едно какви са причините за това, че българското кино не познава политическия трилър – ще бъде от полза за цялото общество, ако кинематографистите ни я наваксат колкото може по-скоро. **Италианският урок е добро доказателство за това.**

КИНОАНКЕТА

ЖОРО НЕДЕЛКОВ е роден през 1947 година. Завършил е операторско майсторство в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Работил е в студия за игрални филми „Бояна“, а от 1990 година е на свободна практика. Снимал е игралните филми: „Поема“, „Нощна тарифа“, „Гаф“, „Чичо Кръстник“, „Куршум за рая“ и множество документални филми, сред които: „Реквием“, „Корозия“, „Леля Верче“, „Всеки ден“, „Ген“, „Споени“, „За хората, мрамора, един агнец и още нещо“, „Анфас“, „Лов на вълци“, „Къща върху пясък, къща върху камък“, „Ненужните“, „Чия е тази песен“, „Развод по албански“ и др.

По какви критерии избирате филмите, които снимате?

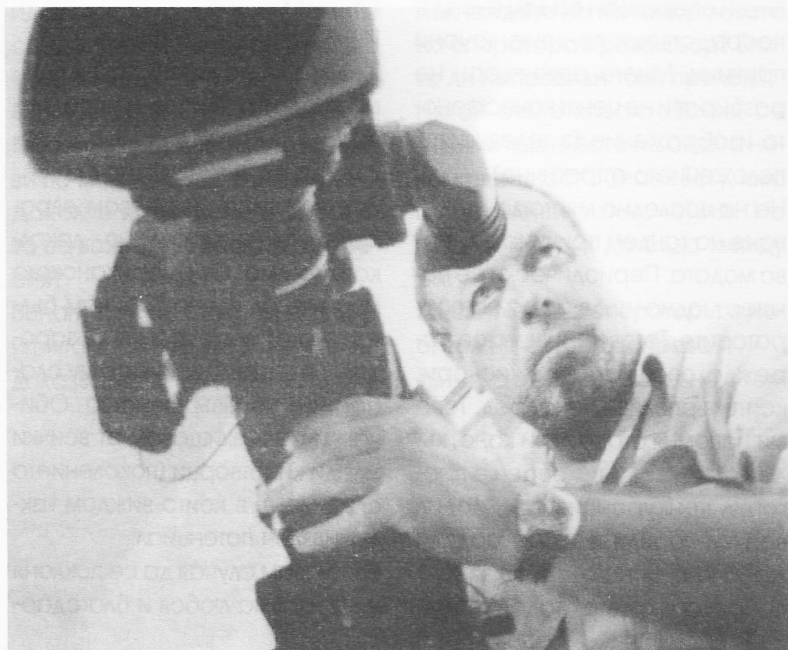
Всеки филм е едно предизвикателство, независимо от качествата на сценария и режисьора. То е поле за експерименти, трупане на опит и прочие. Мисля, че времето, когато операторът избираше филмите, които да снима, отмина безвъзвратно. Сега е важно да снимаш каквото и да е и на всяка цена – иначе настъпва атрофията. При тричетири игрални и дузина документални филма годишно производство, и десетократно повече огладнели колеги, за критерии и за избор не може да става и дума.

Какво е за вас камерата?

Относно камерата имам смесени чувства: от една страна любима жена, а от друга – куп желязо и стъкло, което страшно ограничава полета на фантазията.

А светлината, композицията, движенията, цвета?

За мен светлината е най-важният компонент в работата на оператора. Познавам колеги, които владеят отлично светлината и са посредствени в композицията. И други – точно обратно. Предпочитанията ми са категорично за първите. Светлината работи повече за драматургията, светлината – това е средата, атмосферата, портретът във филма. В световното кино има шедеври, в които нелогичното осветление и антикомпозицията работят изключително много за драматургията – ненатрапчиво действат на подсъзнанието на зрителя. Съвършената композиция е маниерна, а небрежната – безлична. Всичко е въпрос на мярка. „Добрият вкус е венец на разума“. Движението на камерата, за съжаление, е твърде често



въпрос на модно увлечение. Модата си казва думата и във филмовото изображение. Спомням си български игрален филм – чудесен като идея и реализация, „заснет изцяло от ръка“ само защото тогава беше „модно“. Това само умори зрителя и отне чара на този иначе прекрасен филм. Обичам движещата се камера, когато това става нежно и деликатно. Обичам и статиката, обичам и бурната камера, когато драматургията го изисква, когато е мотивирано и когато е спасена мярката. Относно цвета: цветът – това е най-деликатната тема. По мое мнение, цветът в световен мащаб не е овладян. Единици са филмите, в които успешно е работено в цвят. Уви, не познавам български филм с такива достойнства. У нас работата опира в това – да наситим цвета, да отнемем цвят, да вкараме изображението в цветна гама, да го тонираме и прочее. Освен висока култура, работата в цвят изисква и средства. И все пак, не знам защо, мисля, че най-много цвят има в чернобялото изображение.

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

На този въпрос ще отговоря, цитирайки думите на мой учител в занаята: „Научете техниката и възможно най-бързо я забравете.“ Мисля, че подсъзнанието трябва да се занимава с нея.

Какво означава за вас „да уловиш неуловимото“?

Преди няколко години снимах в южносръбския град Враня, в дома на свещеника отец Горан. Привършвах работа, когато отецът ме покани да пием ракия, за да укрепим приятелството. Казах му на лош сръбски: „Отче Гора-

не, уста ми рече не, сърце ми рече да“. „Слушай сърце си, сине“ – беше категоричен отец Горан.

Да уловиш неуловимото е да слушаш сърцето си.

Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

Случва се понякога, стига дефектът да не е в мисленето.

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

Наистина случайността крие рискове, но същевременно дава и чудесни резултати. Случайността да, но къде е тя? Май излиза вярна максимата, че на света няма нищо случайно. Тандемът режисьор-оператор (логично е режисьорът да избира оператора, обратното не ми е известно още да се е случвало) е плод на няколко фактора. В нищожен процент – случайност, приятелство, състудентство. И уви, все по-често „абе тука едно наше момче“... Познавам качествени тандеми, разтрогнати на принципа кон за кокошка. Отлични оператори са заменени с посредствени по конюнктурни причини. Много режисьори не разбират и не ценят качествено то изображение (в телевизията положението е трагично).

Не на последно място за създаване на тандем причина е отново модата. Периодически се появява модно име в света на операторите. Тогава при него се нарежда опашка от режисьори, които търпеливо чакат ред. Това ми напомня стадо диви коне, където най-силният жребец е прогонил конкуренцията, оплодил всички кобили и те са родили жребчета от него. До тук много добре, само дето стадото обед-

нява генетично.

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

Преди всичко градивен материал в добрия смисъл на думата. Работил съм и със звезди, и със съмишленици и приятели. Първите са кошмар, за който не искам да си спомням. На тях искам да кажа: камерата може да обича, но може и да мрази, и най-вече да отмъщава. На приятелите съмишленици – дълбок поклон. Истинско удоволствие е да работиш с тях. Истински са и резултатите. Приятелството се ражда за два часа, а продължава много години. С благодарност и любов искам да спомена имената на много актьори, които са ми помагали в работата, а, надявам се – и аз на тях. Страхувам се да го направя, за да не огорча някого, пропускайки името му.

Имате ли изобразителни пристрастия, които искате да заявите във филмите, които снимате? Изобразителни пристрастия ли? Опазил ме Бог!

Изобразителни решения – да.

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

Все по-рядко. Харесвам европейското и руското кино – доколкото го има. От американското ми става студено. Обичам българското кино от самия му зародиш до днес. С всичките му слабости и несъвършенства. Обичам и се възхищавам от всички млади кинотворци (поколението след мен), в които виждам изключителен потенциал. Използвам случая да се поклоня и да изкажа любов и благодар-

ност към моя учител и духовен баща в занаята проф. Атанас Тасев, дал толкова много на нашето кино и на мен.

Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Недопустими са егоизмът и нарцисизмът – детските болести в занаята. В контекста на въпроса отправям апел към колегите: скъпи приятели, всички се научихме да снимаме красиво, остава да се научим да снимаме вярно.

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

Сребърното изображение е в кърмата ми. То ме топли. От цифрите лъха студенина. Уви, трябва да се примирим – това е бъдещето. За всички, които са вдъхнали аромата на филмовата лента, въпросът сребро или цифри не стои.

Какво мислите за новите технологии в аудио-визията? Откъде се информирате?

Малко познаваме авангардните технологии. Липсват специализирани издания. Информацията идва от чати от интернет, повече споделена с колеги. Нашето кино винаги е било назад от новите технологии. Но мисля, че не това му е проблемът и не го прави по-малко качествено.

Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

Винаги съм се осланял на интуицията в своята работа. Опитът доказва, че дълго премислените

неща не дават особени резултати. Първото, мигновеното решение обикновено излиза най-вярно. Интуицията е професионализъм в най-добрия му смисъл. Професионализъм е чиста проба интуиция.

Емоцията ли? Та каква по-голяма емоция от това да снимаш. Човек лишен от емоции не може да прави кино. Това го доказва и животът. Оператори „сухари“ не можаха да оцелеят в професията. Те се превърнаха в администратори. А от оператор – администратор... да пази Бог.

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

Традицията – това е фундаментът, основата, върху която стъпваме. Без нея висим във въздуха. Традицията за мен е базата, върху която ще градим експеримента. А експериментът е задължителен. Той движи нещата напред и нагоре. Във всеки филм има поле за експеримент. Но гол експеримент... Имаше време, когато се появиха т. нар. експериментални филми у нас. Не си спомням какво стана с тях.

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

Някой беше казал: „Всеки се стреми към нивото на своята некомпетентност“. Слава Богу, има и щастливи изключения. Не мисля, че мога да бъда между тях.

Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

Тъй като работим основно с тех-

ника, въпросът е техници ли сме, или творци. Същият въпрос стои и при художниците. Работейки основно с бои, дали не са малко нещо бояджии.

Как според вас операторското майсторство се оценява от критиката – по света и у нас? Достатъчен ли е интересът към него?

Като цяло не съм срещал компетентна критика, що се отнася до изображението, нито в наши, нито в чужди издания. Нямам обяснение за този феномен. И ако за кинокритика донякъде е обяснимо, то за режисьорите е непостижимо. Забелязал съм, че те масово не разбират от спецификата на изграждане на изображението. За възможностите на техниката да не говорим. В голяма степен киното е колективно творчество, което ни задължава да разбираме от професиите си.

Как гледате на обстоятелството да бъдете „наемник“ в чужди продукции?

В думата „наемник“ е заложена известна доза унижение. Но оператор на камера в чужда продукция, защо не? Пред алтернативата да атрофираш, чакайки ново предложение за работа при това оскъдно филмопроизводство, далеч по-добре е да живееш в атмосферата на киното в обкръжението на себеподобни. Винаги има какво да се научи от работата на другите, отделно връзки, контакти и прочее.



В ОЧАКВАНЕ НА ТЪРСАЧИТЕ НА ИСТИНАТА

Владимир Ангелов

Няма ги днес героите, които изразиха кризата на човека от шейсетте и седемдесетте години на XX век и поставиха под съмнение статуквото на тогавашният свят, разделен на две противостоящи обществени системи. Няма ги преследваните от кошмари Guido от „Осем и половина“ и Иван от „Иваново Детство“, няма го и професор Борг от „Поляната с дивите ягоди“. Няма го и режисьорът от „Ах този джаз“.

Напук на зашеметяващите дигитални технологии, не се появяваха и наследниците на фотографа от „Блоу ап“ на Антониони и на майстора на подслушвателна апаратура от „Разговорът“, на Копола.

В киното от последното десетилетие почти липсваше съмняващият се, търсещ и подлагащ обществото на безпощаден анализ герой. Вместо него зацъкаха сръчни, егоцентрични и конформистки обаятелни човечета.

В България мислещият човек, носител на изконни ценности, изчезна не само от киното, но и от телевизионния екран, че дори и от печата.

Отначало в живота, а после и в киното изчезнаха също така идиотите и лудите. След известния „идиот“ „Форест Гъмп“ така и не се появи достоен негов наследник. А както казват – Господ говори с устата на лудите.

Психофизическият монолог в киното бе започнал да става физикопсихически, т.е. повече физически и по-малко психически.

Но ето че днес започват да се мяркат призраците на емблематични герои от шейсетте и седемдесетте години. Редом с екзистенциалната драма се появяват и образци на концептуално кино. Мислещият герой, сложен и противоречив, се завръща, за да отговори на жадуваната от зрителите потребност от възстановяване на стойностите – на границата между доброто и злото. За да потърси изход от безпътницата, демаскирайки гигантската манипулация на съвременното калигаризиращо се общество.

Като че ли засега този герой възкръсва най-често в „антиретрото“ – според сполучливия термин, въведен от проф. Неделчо Милев в неговата Специална теория на киното.

Европейското кино от последните две-три години ни изненада с няколко находки в тази посока. Героите от филмите „Климт“ на френския режисьор Раул Руис и „Развратникът“ на Лорънс Дънмор поставят въпроса за нравствените граници. Както сполучливо отбелязва Ингеборг Братоева в статията си „Европейското кино... – тестване на границите“, „героят на „Развратникът“ се наслаждава да прекрочва граници, поддържани от институциите на тогавашното общество. Героят на „Климт“ се стреми да отмести нравствените граници, за да постигне свобода в изкуството.“ И двамата герои диалогизират с нашето съвремие, в което мерзостта едва ли не се превръща

в норма, а фаустовската тема става дори по-актуална, отколкото в Германия през двайсетте години на миналия век.

Но докато „Климт“ е родственик на кинорежисьора Guido Анселми от „Осем и половина“ на Фелини, един друг филм роди наследника на „Блоу ап“ и „Разговорът“. Това е „Животът на другите“ на младия немски режисьор Флориан Хенкел фон Донерсмарк, удостоен с много европейски награди, в който ченгето, великолепно изиграно от Себастиан Кох, подслушва и следи – по заповед на министъра на културата – животът на известен драматург и неговата съпруга актриса. Тук приликата на ченгето с фотографа от „Блоу ап“ и слухара – конструктор от „Разговорът“ е повече от очевидна. И тримата се забъркват в събития, като с действията си демаскират привидната картина на действителността и обръкват плановите на „сценаристите“ (с по-голям или по-малък успех). И тримата преживяват катарзис. В това отношение „Животът на другите“ от 2006 бележи промяна в сравнение с мрачния песимизъм на „Блоу ап“ от шейсетте. Едва ли младият Флориан Хенкел е работил няколко години над този проект само за да направи филм за времето от края на комунизма в Източна Германия, припомняйки ни как са мачкани хората на изкуството, (когато той самият е бил 15-16 годишен). Едва ли също така целта му е била да реабилитира редовите служители на Щази. Възможно е

за него тази тема да е била много лична, но мисля, че с филма си той заявява преди всичко позицията си към днешната действителност. Неговият герой, както и именитите му предшественици, са мирогледни изразители на авторите си. Хенкел е учил и живял в САЩ и в Западна Европа и добре познава както живота на Запад, така и прехода на реставрацията в някогашната Източна Германия. Филмът му е реплика към съвремените ни, разтърсвано от гигантски манипулации и нова студена война. Затова търсенето и установяването на истината е контрапунктът на този филм. Не случайно във филма е показано, че в посткомунистическа Германия представителите на бившата номенклатура са новите господари (или техни верни слуги).

Считам този филм за изключително важен не само за Германия, но за всички страни от някогашния източен блок. Той е поучителен и за България. Показва как се е осъществил прехода там в Европа и как – у нас. Там досиетата са отворени навреме, по немски и истината изли-

за наяве. Тук тя едва ли някога ще излезе. Там един млад режисьор измива срамна старото поколение режисьори, които дължаха на обществото тази истина.

Тук подобен филм няма. И по всяка вероятност скоро едва ли ще има.

Ченгето, изиграно блестящо от Себастиан Кох, достойно се нарежда в световната галерия необикновени герои. Очарованието му е в това, че като характер той се мотивира от кауза. Драматизмът на този характер се зарежда от неговата метаморфоза – от лош става добър. Преследвайки своята жертва, преживява катарзис и преминава на нейна страна. Разбира, че неговите началници са безпринципни и алчни кариеристи и че той служи на прогнила кауза. Възможността да съпостави своя жалък живот с този на хората, които следи, му отваря очите. Душата му жадува за поезия.

И той започва двойна игра, за която рискува да заплати не само с кариерата си (както се случва във филма) но и с живота

си. Подиграва се със системата и това е гениалната пародия във филма – подслушвайки живота на драматурга, ченгето също става „драматург“ – съставя фалшиви доклади и прикрива жертвата си и приятелите му.

Привлекателността на този тип герои е в тяхната драматична противоречивост. Ченгето от „Животът на другите“ се родее с нацисткия офицер, отговарящ за снабдяването на хитлеристките войски с газ от филма на Коста Гаврас „Амин“. Могат да се открият не малко паралели и с други забележителни герои от киното вкл. с Оскар Шиндлер („Списъкът на Шиндлер“). Отличителната черта на този тип характер е, че те не търпят издевателства и манипулации, върху които се крепи всеки деспотизъм. Те са хамлетовци. Не рядко чувството им за дълг влиза в конфликт със съвестта им и с поривите на сърцето. И тогава те разкриват истинското си призвание. Спасяват жертвите или наказват злодеите, като често загиват в тази борба. Но във всички случаи след тяхната намеса истината излиза наяве.

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.softspravka.com

ФИЛМОВАТА КОМУНИКАЦИЯ КАТО ТВОРЧЕСКИ АКТ

Надежда Маринчева

Новата книга на Мая Димитрова „Метаморфози в общуването: автор – екран – зрител“ е изследване на кинематографичния феномен от гледна точка на филмовата комуникация. Това е успешен опит да се създаде обвързана и обоснована система, която описва отношенията творец, филм и аудитория в съвременните условия на променена медийна среда, като въвежда нови понятия и преосмисля добре познати теоретични канони. Мая Димитрова разглежда аудиторията не като фактор, който е външен по отношение на самостойно изградения артефакт, а като интегрално присъща на творбата творческа енергия.

Авторка фокусира вниманието си върху понятията „модерно“ и „постмодерно“ по нов начин, като нейното схващане съществено се отличава от разпространени в теорията възгледи. В разработката Мая Димитрова оглежда понятията в няколко степени на приближение – от философското им осмисляне (базирано върху трудовете на Лиотар, Барт, Бауман и т.н.) през изкуствоведското разбиране за модерно и постмодерно до имплицитно полемичния им аспект. Авторката разглежда киното преди всичко като модерен феномен, който се развива в постмодерната ситуация на комуникация с аудиторията си. Мая Димитрова оспорва историчното схващане за „модерно“ и „постмодерно“ като хронологично следващи един след друг етапи в развитието на образността. Тя лансира тезата за двойственото, „дифузно“ битие на киното като едновременно модерен и постмодерен феномен, където могат да преобладават едни или други особености на формотворчеството и възприемане.

Като киноисторик Мая Димитрова добре познава процесите в киното и конкретно обосновава тезата си, че модерното и постмодерното са естетически необособими през отделните периоди в киноизкуството. *„Кинофеноменът – пише авторката – не може да бъде еднозначно определен нито като цяло, нито парциално като територия на модерност или постмодерност. Той се проявява двойствено и заема в движение пре-*



ходни територии, като с развитието си само разширява периметъра си на гранично естетическо явление.”

Дialeктично е поставен и въпросът за „авторското“ и моделното комерсиално кино. Мая Димитрова вижда разделителната линия между тях в променливите съотношения между оригиналността (в същинското значение на думата) и имитативността, преповтаряща познати филмови кодове. Същевременно авторката подчертава, че самото използване на модели съществува и в авторското кино, но в него те се трансформират и преосмислят.

Феноменът кино е уловен и

анализиран в състояние на преходност или – както авторката го нарича – „граничност“, „транзитивност“. Разглеждайки цялостния процес в киното от гледната точка на промяна, преминаване, незавършеност, Мая Димитрова анализира от нов ъгъл и жанровите модели, и авторското кино. Тяхната трансформативност е резултат, предизвикан от промяната в нагласите на публиката.

В текста са направени оригинални и интересни анализи на холивудските филмови модели и епичната форма, на феномена „Догма“, на граничните характеристики в творчеството на Годар. Интересно и оригинално е схващането на Димитрова за дифузността на процесите, която тя открива в изграждането на хронотопа и формата при Питър Грийнауей. Ключово за изграждането и обосновката на теоретичните ѝ тези е творчеството на Гаспар Ноe. Филмите на Содърбьрг, Вендерс, Тарантино и много други водещи автори също подкрепят концепцията ѝ. Особено интересен и написан с познаване на детайлите е анализът на процесите във френското кино като представителна кинематография, в която се изявяват процесите на европейския филмов модел.

Книгата на Мая Димитрова се базира върху задълбочено историческо познание за киното, компетентен анализ на филмовите факти и изкуствоведска ерудиция и най-вече – върху оригинален теоретичен възглед за развитието на филмовата комуникация.

Книгата „Метаморфози в общуването: автор – екран – зрител“ е изключително концентриран и синтетичен текст, който изисква от читателя си творческо усилие, но в замяна му носи удовлетворение с оригиналността на концепцията си.

ЕВРОПЕЙСКОТО КИНО НА АМЕРИКАНСКИ ЕКРАН

*Свободни размисли (по европейски)
и точни цифри (по американски)*

В Америка чуждестранните филми са отделен жанр. Както има екшън, комедия, уестърн, така има и „форин“ (чужд). Това разделение е съвсем официално и професионално. Среща се както по видеотеките, така и в ежедневиия жаргон на филмовите разпространители. Зрителите са развили определени очаквания от неамериканските филми, а разпространителите са подготвени за по-скромни приходи от чуждестранния продукт.

За повечето американци е съвсем нормално (макар и някои да го признават с неудобство), че обикновено избягват да гледат субтитрирани филми. Този начин за гледане на кино им е неестествен и странен и обикновено само по-образованите хора си правят „труда“ да четат надписи. А особено възрастната група, която най-често пълни кинотеатрите – младежи между 16 и 24 години – най-трудно може да бъде мотивирана да положи това усилие. Липсата на култура на четене на субтитри е много сериозна причина Холивуд да бъде изключително мощен именно в Америка, където на чуждестранните филми се гледа като на по-особен вид кино.

Като цяло в САЩ европейското кино има статут на по-изтънчено и артистично. Отчасти за

*Специално за „Кино“
Мила Войникова*

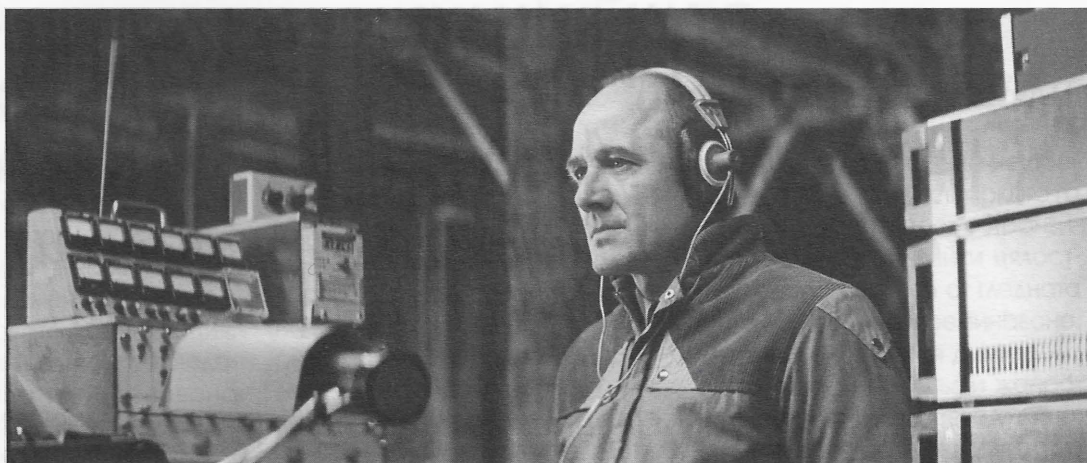
това има реално основание, отчасти е в сила митът за Стария Свят, където всичко е по-рафинирано и дълбоко. Ако публиката най-често гледа азиатски и латиноамерикански филми заради екзотичността им, европейското кино привлича главно интелектуалци, които търсят среща с високото изкуство. В търговски план обаче европейското кино си остава „чуждо“ и в този смисъл се състезава наравно с азиатското и латиноамериканското, които в последните години завоюваха доста успехи с редица популярни заглавия, сред които „Тигър и Дракон“ на Анг Лий или „Градът на Бога“ на Фернандо Мерейес. Европа от своя страна имаше своите бляскави моменти с „Невероятната съдба на Амели Пулен“ и „Ничия земя“, но за болшинството от американската публика тя е толкова екзотична и далечна, колкото и всяка друга точка на света.

Не случайно примерите, които споменах, са все заглавия, спечелили или номинирани за Оскар. Тези награди са най-сериозната и ефективна форма за промоция на чуждестранните филми и дистрибуторите ги експ-

лоатират до максимум. Много усилия се полагат филмът да получи номинация и ако това стане, се изсипват още доста средства за промоция и маркетинг. Но ако филмът не бъде номиниран, често се случва да не достигне въобще до екраните.

Като се изключи шумът, който се вдига около въпросните награди и големи имена от ранга на Фелини или Годар, присъствието на чуждестранни филми на американския екран е традиционно слабо. През 80-те и 90-те години Мирамакс успява да пробие пазара и да превърне чуждестранни филми като „Ново кино Парадизо“, „Моят лъв крак“ (английски диалог, но доста тежка тематика), „Животът е прекрасен“ в бокс офис хитове чрез агресивно лобиране за наградите „Оскар“ и добре обмислена разпространителска политика. Обикновено пускат филмите точно преди сезона на номинациите в малко кина (определени от потенциала на филма) и постепенно увеличават броя на кината, като едновременно правят активна промоция сред членовете на Академията. И след като филмът е номиниран (и съответно спечели), увеличават броя на екраните до максимума, който пазарът може да поеме. Съпрезидентът на „Мирамакс“ Харви Уайнстин е признат за бащата

„Животът на другите“



на този модел кампания, който днес е следван от почти всеки арт филм, който се състезава за „Оскар“.

И макар че „Мирамакс“ показва, че някои чуждестранни заглавия могат да се разпространяват в мултиплексите като масово кино, основен остава феноменът, при който всички чуждестранни филми излизат със статут на арт творби. В

доста случаи – като „Скришна игра“ (Cachy) на Михаел Ханеке, това е съвсем оправдано. Но популярни и зрителски хитове в родните си страни в Щатите се показват само по специализираните екрани и курioзното е, че традиционната арт аудитория се изрежда да ги гледа. Такъв е случаят например с руския „Нощна стража“ – екшън за вампири, в който руско-

то кино показва, че може да прави ефекти „по американски“. Този филм се въртя в едно от основните арт кина в Ню Йорк наред с типично американско арт заглавие от състезанието в Кан 2005, каквото е „Трите погребения на Мелкиадес Естрада“. Френският „Дубльорът“ – лека комедия на ситуации с Даниел Отьой – също намери приют в арт кината.

Хитовият в Германия „Животът на другите“, който тази година взе „Оскар“ за чуждоезичен филм, надхвърли аудиторията на специализираните кина и достигна до максималния брой в такива случаи екрани – 250. За сравнение, най-обикновен търговски филм излиза на около 1500 екрана. Тук трябва да се отбележи, че типичното за разпространението на чуждестранни и арт филми е, че те излизат на по-малко екрани, но в кина, където публиката е свикнала да ходи, за да гледа некомуercialно кино. И в крайна сметка имат по-висок средностатистически приход на брой екрани, отколкото масово разпространяваните филми. „Животът на другите“ направи над 8 милиона долара, което е доста доб-

„Невероятната съдба на Амели Пулен“



ра цифра за субтитриран филм. Испанският „Морето в мен“, също бокс офис хит в родната си страна и носител на „Оскар“ за 2005, се задоволи само със 100 екрана и 2 милиона долара – заради това, че героят на филма е неизлечимо болен.

Няколко европейски режисьори са придобили статут на звезди на американския екран и разпространението на техен филм е залог за касов успех. Техните филми се рекламират не като европейски, а под запазената марка на режисьорите си. Един от безспорните фаворити е австриецът Михаел Ханеке. Далеч по-предизвикателен, отколкото дори независимите американски творци се осмеляват да си позволят, на него някак му се „разминава“, може би именно защото е европеец. „Забавни игри“, „Пианистката“ и „Скришна игра“, който спечели 3 милиона долара, са сред успешните европейски филми в Щатите от последното десетилетие. Макар и с по-скромни приходи, но със солидно присъствие, е режисьорът Франсоа Озон. Повечето от филмите му достигат американски екран и името му се произнася с респект както от зрители, така и от разпространители. През 2003 неговият „Басейнът“ направи 10

милиона долара, което си е направо астрономическа цифра, но не трябва да забравяме, че основната част от филма е на английски. Най-високо в листата на касовите европейци е Педро Алмодовар. Още от успеха на „Жени на ръба на нервна криза“ (1988) широк кръг от арт аудиторията и по-изкушените от масовите зрители се чувстват задължени да гледат новия филм на Педро и после да го сравняват с предишните, отпивайки вино на някое парти. Последният му филм „Завръщане“ се окача най-успешният му досега в Америка и спечели 12 милиона. Испания дори не си направи труда да го номинира за чуждозичен филм и предпочете да даде рамо на „Лабиринтът на пана“. И явно с право, защото „Завръщане“ се представи достатъчно добре, а Пенелопе Крус получи номинация за женска роля.

Но преди да се изтъква, че за „Оскар“ е номинирана европейска актриса, трябва да се вземе под внимание фактът, че Пенелопе от доста време се подвизава в Щатите и често е на първа страница в жълтите издания. След шумната си връзка и раздяла с Том Круз тя продължи с афери с Матю Макконъхи и Орландо Блум. Няма съмнение, че номинацията ѝ за „Оскар“ до

голяма степен се дължи на тази публичност. В Америка тя вече се възприема като „своя“ звезда, а от друга страна нейната „чуждестранност“ и участието ѝ в престижен европейски филм ѝ дават статут на актриса, достойна за награда.

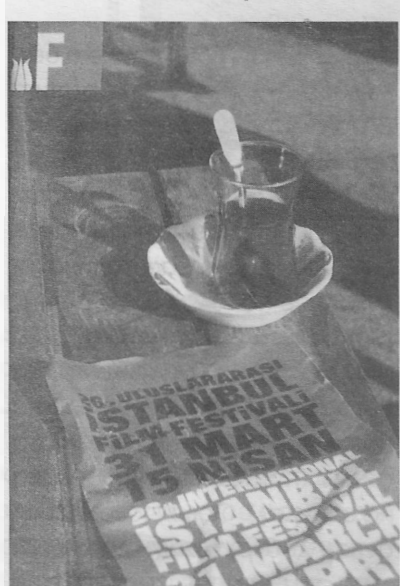
Борбата за оцеляване е безмилостна, макар и по-богатите страни като Франция и Германия типично по европейски да подпомагат финансово разпространителите на някои заглавия. С всяка изминала година излизат все по-голям брой филми. Шансовете за успех са доста минимални, ако филмите са без награди или ако не се вдигне някой по-специален шум около филма (най-често под формата на скандал). Освен това филмът освен добър, трябва да бъде и „гледаем“ за по-широката публика: да има ясен сюжет, да е красив, мелодраматичен, със запомнящ се музикален мотив, с положително послание. И ако главният герой е дете – толкова по-добре. Да си спомним „Коля“, „Ново кино Парадизо“, а тази година и „Лабиринтът на пана“, който според мен не спечели „Оскар“ само защото Академията не успя да му прости, че малката героиня накрая загива. Формулата е простичка, а славата от оцелването на джакпота – голяма.



ИСТАНБУЛ 2007:

ТУРСКИТЕ ФИЛМИ В ОСПОРВАНА КОНКУРЕНЦИЯ

Олга Маркова



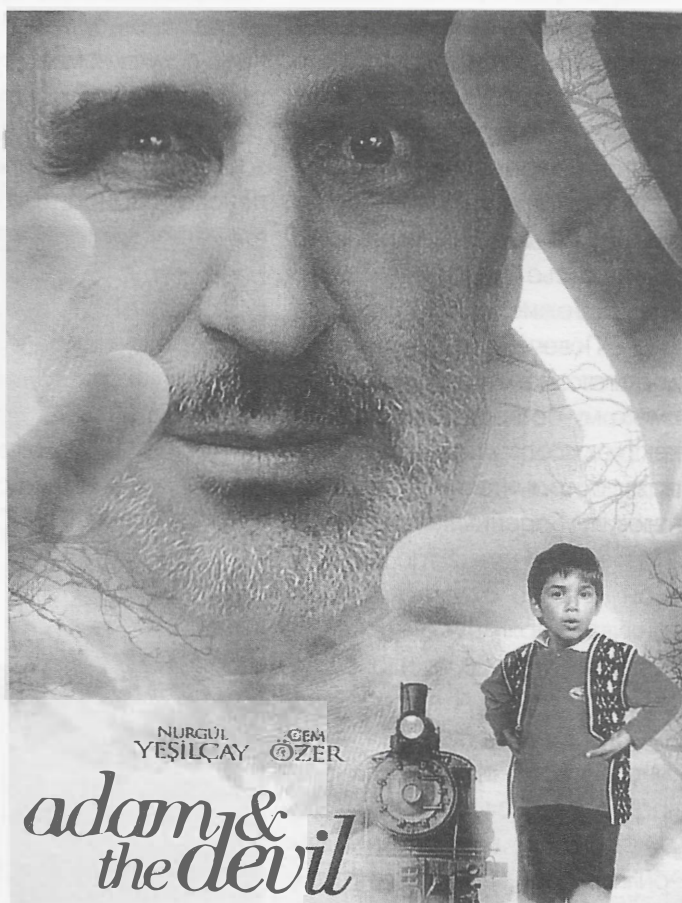
ция, която се оказа твърде богата както с тематичния си обхват, така и с формално-естетическия подход към проблемите. Неслучайно тя привлече вниманието на чуждите критици и журналисти към повече от 200 филма в 20 секции, които бяха включени в програмата на Международния кинофестивал в Истанбул.

За първи път в биографията на този форум той бе открит с творба на турски режисьор. Имам предвид дългоочакваната тук копродукция на Турция, Италия и Франция „Saturno contro“, сни-

мана в Остиенсе, в околностите на Рим, където Ферзан Йозпек е живял 30 години. В центъра е деликатната връзка между приятелството, секса и любовта. А самият режисьор бе председател на журито в националния конкурс.

Всъщност тъкмо това жури е било доста затруднено поради високото равнище на конкуриращите се тук 16 игрални филма. Очевидно изтеклата 2006-а година е била изключително продуктивна за турското кино: както за арт, така и за касовите творби.

От предишния МКФ в Истанбул, на който присъствах преди пет години, бях съхранила в съзнанието си спомена за сериозен професионализъм в подбора на програмите, за изключително гостоприемство и акуратност от страна на домакините, за четири пълни с фестивална публика зали, разположени наблизо до емблематичната улица „Истиклал“ с денонощно движещия се по нея, подобно на мравуняк, човешки поток и струящата отвсякъде музика – своеобразна смесица от джаз и фолк, към която пет пъти през деня се добавяше гърмящата по високоговорителя молитва на ходжата... Сега очакването ми за онова, което познавах, се потвърди. Но към него се добави едно значимо разширяване на моя кръгзор по отношение на турската кинопродук-



Произведени са впечатляващ брой филми – 36. Същевременно 51 процента от продукциите, които се прожектират по екраните в страната, са турски. А цената на билетите (15-20 лири, т.е. български лева) не се оказва препятствие за препълнените предимно с млада публика фестивални зали.

В това отношение на първо място сред любимците бе Зеки Демиркубуз. Той очевидно отдавна е намерил пътя към съвременните младежи не само с вниманието си към обикновените герои с техните мечти и разочарования при сблъсъка със суровата действителност, която ги обкръжава, но и с динамичния, напрегнат подход към проблемите и конфликтите, потопени в атмосфера, близка до тази на античната трагедия. Новият му филм „Съдба“ доразвива неговите тематични и стилови търсения на една по-висока степен, която му спечели признанието в националния конкурс за най-добър режисьор на годината, както и наградата на ФИПРЕССИ за „експресивния киноезик и интересно намерената форма на спускаща се надолу спирала“. А изпълнителят на главната роля Уфук Байрактар получи актьорската награда, с която бе отличен и Еркан Кан за изградения от него образ в „Страхът на човек от Бога“ (на Йозер Къзълтан), представящ друга – алтернативна гледна точка към религиозните норми и движения.

Като най-добър турски филм на годината единодушно бе посочен от журито „Климат“ – копродукция с Франция, снимана на HD-дигитално видео. Тя е дело на спечелилия авторитет и в чужбина с игралния си дебют

„Градчето“ (1998 г., Специалната награда на журито и наградата на ФИПРЕССИ на МКФ в Истанбул), с „Облаци през май“ (следващата година) и с „Отчуждение“ (2003 г., удостоен с Гран при в Кан, както и с наградата за най-добър актьор на изпълнителите на двете главни роли) Нури Билге Джейлан. Тук отново виждаме умението на режисьора да прониква деликатно в човешките отношения – този път в кризисната ситуация на млада двойка по време на раздяла. Сега обаче той е и зад, и пред камерата, изпълнявайки ролята на Иса – раздразнителен университетски преподавател с труден и чепат характер, съпруг на Бахар, изиграна от Ебру Джейлан (жената на режисьора). Както внушава самото заглавие, филмът се развива в атмосферата на три сезона (лято, есен, зима): метеорологичната смяна символизира различните настроения и състояния на героите. Филмът с финес улавя емоционалните трепети, които разтърсват понякога и най-залинелите връзки. Екзистенциалният епичен разказ – най-личният до момента в творчеството на режисьора – следва разбития брак на двойката по трънливия път на нейните взаимоотношения. Заснет е в обичайния за Джейлан съзерцателен стил, целенасочено бавен, въздействащ много повече с мълчание, отколкото с диалог.

Истинско удоволствие за аудиторията бе политическият мюзикъл „Интернационал“ – дебют на режисьорите Сири Сюрея Йондер и Мухарем Гюлмез. Очевидно ни в едно затънтено градче, той с изобретателност проследява историята на група

местни музиканти и хвърля неочичаен трагикомичен поглед към последиците от държавния преврат в Турция на 12 септември 1980 г. Съвсем заслужено филмът получи Специалната награда на журито. А младата изпълнителка Йозгю Намал бе отличена с награда на най-добра женска роля. Самият сценарий на Йондер очевидно е отлична база, съдържаща всичко необходимо за качествена реализация. Възражение буди само финалът, който според мен излиза извън цялостната комедийна стилистика и потъва в трагизма на реалността.

Сериозен размисъл за цената на поемането на свои и чужди грехове, както и за правото на личен живот, предизвиква филмът „Адам и дяволът“ на опитния режисьор Баръш Пирхасан. Кинематографичният разказ е остроумен и строен и ни потопява в ежедневието на село край ж.п. станция с двадесетина семейства в него и... с непрестанно кръстосващи влакове и драма, която се разиграва, нарушавайки спокойния ритъм. Напрежението от развиващото се на екрана действие приковава вниманието на зрителя, а поука се налага от самосебе си.

Костюмното роуд муви „В очакване на рая“, четвъртата игрална творба на Дервиш Заим, е увлекателно повествование за съдбата на художник-миниатюрист, станала играчка във вихър от прищявки на сменящите се владетели и на историческите събития през XVII век в Отоманската империя. В нея има и неочаквани приключения, и любов, и преследване... Художественият образ тук е постигнат с интри-

гуващ кинематографичен език, с интересна комбинирана техника: кино, анимационна и компютърна. А главният герой Ефлатун, рисуващ в западен маниер, забранен от исляма, погребал съпругата и сина си, далеч не е героичен. Като всеки талантлив човек, той е емоционален и уязвим, а образът, пресъздаден от Серхат Тутумлуер, се врязва в зрителското съзнание.

Игралният дебют на театралната режисьорка Селма Кьоксал (известна с късометражните си филми) „Фикрет бей“ е вдъхновен от живота на собствения ѝ баща и е реализиран за девет дни с оскъден бюджет. Той е документално наблюдение върху двама герои – Фикрет бей, загубил работата си, която е смисъл на живота му, и неговия

предан помощник Мехмет, отликващ не без досада на всичките му капризи. Филмът е изпълнен с автентична атмосфера и с носталгия към миналото. Радикалните икономически промени в Турция са само микроогледало на една изповед за смисъла на живота, за самотата и жаждата да си полезен, за ерозията на моралните стойности в нашето съвремие.

Заслужават внимание и политически дискуссионният филм „Завръщане у дома“ на Йомер Ур и „Назъм Хикмет – синеокият гигант“ на Бикет Илхан, изграждащ на екрана любопитен психологически портрет на известния поет и майстор на турския език; и „Мъгла и нощ“, реализиран от Тургут Ясалар по романа на най-популярния тук писа-

тел на детективски истории Ахмет Юмит.

Сред показаните девет документални кинотворби се открие 60-минутната „Бурхан Угур: страстта на един артист“ на Флоор Кооиж и Сибел Билгин. В нея релефно е изваян образът на изключително талантливия и модерен турски художник, починал на 52 години, за когото единственото вдъхновение е било „безкрайната любов и мъка“. Както бохемската му личност, така и неговото уникално творчество остават в съзнанието благодарение на умело направените интервюта с и за артиста. Напускаш залата, а в ушите ти продължава да звучи словото на художника: „Когато сложа платното на статива, първо върху него поставям живота.“



ЗАПАДЕН ЕКРАН ЗА ИЗТОЧНОЕВРОПЕЙСКОТО КИНО

ВИСБАДЕН 2007

Божидар Манов

Фестивалът goEast все категорично отстоява своя профил и уверено „гледа на изток“. Кинофорумът във Висбаден, столица на провинция Хесен, вече е добре известен и всяка година е очакван с интерес като важно събитие за киното от страните на Централна

и Източна Европа. На неговия екран те срещат подчертано внимание от организаторите и сериозен интерес от зрителите. Макар и с кратък летопис, седмото издание отново потвърди тези наблюдения. Оценява се и ролята му да подпомага в определен смисъл развитието на ки-

нопроцеса в страните от бившия социалистически блок, а по този начин и общото им евроинтеграционно движение. Неслучайно само в Германия след падането на Стената и последвалите демократични промени на изток първо в Котбус (на територията на бившата ГДР), а след това и



Плакатът на фестивала



„Буфория“ (Русия)



„Клопка“ (Сърбия)

във Висбаден се появиха два симетрични фестивала. Очевидно цялостният интеграционен процес подсказваше необходимостта от подпомагане на диалога именно по линия на културното общуване, защото големите политически тези работят много по-ефективно върху полето на художествените идеи и послания.

Идеята goEast е на Немския филмов институт във Франкфурт (създаден още през 1949 г. именно във Висбаден) и след двегодишна подготвителна работа през 2001 бе осъществено първото респектиращо издание, очертало благоприятни прогнози, които времето потвърди. Впрочем и преди това Немският филмов институт е организирал подобни прояви – национални панорами и филмови седмици, обиколили много градове в Германия. А подкрепата, която фестивалът получава не само от общината във Висбаден и провинциалното правителство, но и от най-авторитетни федерални институции в областта на културата, също от бизнеса и медиите, е показателен знак за цялостното отношение към събитието. Постоянен силен спонсор е „Шкода Ауто“, участват и много други по-малки компании, хотели, финансови фондове. Така женският екип на goEast, воден от младата директорка Кристине Копф и арт директорка Светлана Сикора, успява да „завърти“ цялостната сложна машина на фестивала.

Заявената програмна идея и тази година очерта широк кръг проблеми от политическа, социална и хуманитарна тематика, а в нея селекционерите са потърсили аргументи за национал-

ната идентичност на източноевропейските народи, за онаследените конфликти и новородени кризи в региона, за изпитанията на обществото в преход и съдбата на отделния човек. От друга страна желанието е да се открие, пресее и подкрепи най-същественото и най-перспективното от новата продукция в националните кинематографии на тези страни и така да се даде още един шанс за тяхното оценяване и забелязване на външния пазар. Затова сред партньорите на фестивала са телевизионния канал Zsrf, много вестници и радиостанции.

Седмото издание goEast предложи подборка от вече познати, но безспорно добри филми, които без особена изненада взеха основните отличия в игралния конкурс. Впрочем и двете главни награди са за филми, показани съвсем наскоро на нашия София Филм Фест. „Златната лилия“ за най-добър филм (плюс чек от 10 хиляди евро) грабна „Еуфория“ – филмов дебют на театралния режисьор Иван Вирипаев, който навсякъде (и във Висбаден също) печели симпатии на журито с нестандартния си разказ и силно експресивно изображение. Очевидно съдниците, предвождани от големия румънски режисьор Лучиан Пинтилие, са били впечатлени и от сръбския филм „Клопка“, та отличието за най-добър режисьор взе Сърджан Голубович. Същото отсъди и журито на ФИПРЕССИ и му даде респектиращата награда на

международната критика. А сред другите успешни заглавия в конкурса бяха още „Изображаяйки жертвата“ на руснака Кирил Серебренников и хърватската лента „Армин“ на реж. Огънен Свилчич. Ето как Висбаден успява да събере „каймака“ на източноевропейското кино, което за хилядите зрители е непознато, а се оказва, че има много силно въздействие.

По подобен начин се посрещат и документалните филми, които също така силно привличат публиката заради своята достоверност и пряко отражение на социалните, политически, икономически и лични морални въпроси на хората от новите демокрации. Особено добра сплав от такива проблеми предложи полският филм „Как се прави“ на реж. Марцел Лозницки и заслужено взе главната награда в категорията (плюс чек от 10 хиляди евро). Да припомним, че две последователни години това отличие получаваше нашият Стефан Командарев с „Хляб над оградата“ и „Азбука на надеждата“.

Запазена марка на Висбаден е и широката студентска програма от 16 документални, 15 анимационни филма и 8 игрални новели. Това не е само жест на внимание към най-младите в професията, а здраво протегната ръка, благодарение на която най-добрите получават възможност за сериозна професионална изява и реална финансова подкрепа на бъдещите им идеи. Фондът „Роберт Бош“ разпреде-

ля 210 хиляди евро на конкурсен принцип между 3 копродукционни проекта (на немски и друг съпродуцент от Източна Европа), които ще бъдат осъществени до следващото издание на фестивала. Радостно е, че този път между оценените е и българо-немският анимационен проект „Анна Блум“ на младата режисьорка Весела Данчева, подкрепен с 45 хиляди евро.

Разира се, goEast – като всеки амбициозен фестивал, не се затваря само в своите конкурсни категории, но предлага и много други информационни програми и паралелни събития.

От това издание заслужава да се отбележат специалните прожекции на шедеври на Милош Форман, новият хит на Фолкер Шльондорф „Стачка“ (2006, за създаването на „Солидарност“ и последвалите политически събития в Полша), както и цялостната панорама на албанския режисьор Фатмир Кочи от 7 игрални ленти. А традиционният дискуссионен симпозиум във Висбаден, ръководен от добре известния киноисторик и теоретик Ханс-Йоахим Шлегел, този път бе на тема „Кино и религия в Източна Европа“.

При такава широка и ангажирана програма, с присъствието на 180 чуждестранни гости, много киностуденти, десетки журналисти и повече от 10 хиляди зрители, фестивалът goEast във Висбаден е наистина събитие, в което си заслужава да се участва и трябва да се следи с внимание.



ТРАЙБЕКА 2007



КИНОФЕСТИВАЛЪТ



Трима души основават *Трайбека*, но го наричат „фестивала на Робърт де Ниро“ – заедно с Джейн Розентал и съпруга ѝ Крейг Хаткоф той го замисля в отговор на взривовите от 11 септември. За шест години Трайбека прераства от фестивал с местно значение във форум от лигата на фестивалите в Торонто и Сънданс. Това не променя демократичния ѝ облик: семейството, тръгнало да гледа премиерата на „Човека-Паяк-3“, се чувства прекрасно редом с изкушения зрител, запътил се към артхаусното „Passio“ (П. Ч. Юсай) в съпровод на живо на музиката на Арво Пярт. Еклектичността на Трайбека е построена върху добре обмислени и цялостни, особено в документалната им част, програми, които разкриват на Америка света и в някаква степен Америка на света.

Голямата награда на *Трайбека* 2007 получи Давид Волах от Израел за филма „Моят баща, моят повелител“. Камерата проследява няколко дни от живота на семейство (оригиналното заглавие е „Лятна ваканция“). Ортодоксално вярващ, бащата-равин се отдава на молитва и не

Специално за „Кино“ Майя Праматарова

забелязва, че детето му се подхлъзва и пада във водата на Мъртво море. Майката не крещи, а само тихо плаче, но и това не е позволено на Сабат. Рухнала от мъка, тя събаря на земята една подир друга свещените книги – тези книги са рамката, между която се вижда насълзеното лице на бащата в началото на филма. А между началото и края тече реконструираната история, в която няма виновни и невинни, но има фанатична отдаденост, която не позволява на децата да живеят в прекия и в преносния смисъл на думата. Давид Волах е човек, преминал през ортодоксалната вяра и оттам идва и познаването на проблема, и съкровенността на интонацията, но наградата е повече дан на актуалността на темата. Подобна е причината и за двете награди на филма „Бягство“ на Нури Бюзид. Актьорът Лофти Ебдели, носител на голямата награда за мъжка роля, изпълнява ролята на брейк-танцьор. Израстнал в бедност и мизерия, той е лидер на група танцьори

като него самия. Пълен с енергия, той попада в ситуации, които го принуждават да бяга и да се укрива при крайни фундаменталисти, които го тласкат към тероризма.

Документалният филм „Мъжът от двете Хавани“ на израстналата в Маями кубино-американка Вивиен Лесник Вайсман предлага неочаквана гледна точка по проблема за ембаргото срещу Куба. Въпросът е: „Кой е заинтересован от него?“ А отговорите, подплатени с документални кинокадри, дава бащата на режисьорката, някогашен съратник на Фидел Кастро и дългогодишен политик и правозащитник.

Голямата награда за документално кино получи американският филм „Такси към страната на мрака“ на Алекс Гибни. Таксиджия от Кабул, заловен и затворен във военна база в Баграм, е пребит до смърт, без да бъде доказана вината му. Личната история се подкрепя от интервюта, коментари и документи, които превръщат разказа в обобщение и е обвинение, насочено директно към Белия дом.

Войната е в основата и на филма на Вардан Ованесян „История за хора във война и

мир". Кадри, заснети по време на военния конфликт в Нагорни Карабах, се редуват с картини от живота на същите тези хора, победени от мира: те попадат ту в затвора, ту се връщат в казармата или към приятелствата от военното време.

Наградата „Направено в Ню Йорк“ бе дадена на филма от Великобритания „Убийството на Джон Ленън“ на режисьора Андрю Пидингтън. Киноразказът реконструира подробно биографията на убиеца и е като документална хроника на престъплението. Наградата за най-добър документален филм – кратка форма получи „Последното куче в Руанда“ на Йенс Асур. Професионалният фотограф от Швеция разказва за пораженията от конфликтите със знанието на очевидец. Персонажите – репортер и фотограф, са отдавна в занаята и не могат да бъдат учудени от никаква жестокост. Така поне мислят, но и за тях има граници, до които те достигат минути преди самите да станат жертви на насилствена смърт. Буквално дни след закриването на фестивала техни колеги, оператори и тонрежисьор на американската телевизия *ABC News*, бяха убити в Ирак от неизвестни нападатели. Къде свършва киното и къде започва реалността?

Много интересни филми идват на *Трайбека* от Европа, но фестивалът не открива европейски имена, а по-скоро лансира пред нова публика вече наградени филми. Сред селекцията бяха реалистични истории като „Госпожицата“ (Швейцария/Германия) на дебютантката Андреа Штака и сюрреалистични филми като „Авида“ (Франция) на Беноа Делепин и Гюстав Кеверн, направен в духа на Бунюел и Дали. В центъра на

швейцарско-германската продукция са три жени от бивша Югославия. На различна възраст и по различно време, те се срещат в Цюрих и това е отправната точка за три емигрантски истории, в която жените са и жертви, и победители. За бивша Югославия ни напомня и филмът на Горан Паскалевич „Оптимистите“. Петте новели, обединени от участието на актьора Лазар Ристовски, са пет сюжета за илюзиите и невъзможността да се преодолява собствената ограниченост. Черният хумор и битовата достоверност са напоени с философски скептицизъм. Подобен е хуморът и във филма „Изобразявайки жертва“ (Русия) на Кирил Серебренников – киноверсия на театралната пиеса на братя Преснякови, в чиято основа е архетипът „Хамлет“. Към театъра препраща и премиерният филм на Кира Муратова „Две в едно“ (Украйна). Построен върху две новели, в които главната роля се изпълнява от мощния актьор Богдан Ступка, той започва като суицид в театъра, за да продължи като разказ за маниакалните и перверзни желания на новобогаташ. Когато уж всичко е ясно, реплика на една от героините (в изпълнение на Рената Литвинова) променя историята. Предизвикателно-шокираща пародия е филмът на Дьорд Палфи „Таксидермия“ (Австрия, Унгария, Франция) – разказващ за три поколения мъже в един унгарски род от Втората световна война през комунизма до днес.

Документалната продукция от Италия „Истинската легенда за Тони Вилар“ е филм-приключение, в което участва като персонаж и режисьорът Джузепе Галиарди. Той тръгва по следите на легендарния от 60-те години му-

зикант Тони Вилар: от Италия през Аржентина и завършва в Америка. Филмът е заснет с лекота, ирония и елегантни преходи.

Трайбека има програми като „Възстановено и наново открито“, които връщат към „Златният фонд“ на киното. Два филма представиха един от най-ярките автори на операторската школа на съветското кино Сергей Урусевски – „Четиридесет и първият“ на Григорий Чухрай и „Неизпратено писмо“ на Михаил Калатозов. Мартин Скорсезе представи „Четиридесет и първият“ като един от филмите, заради които хората въобще ходят на кино, а Питър Скарлет, директор на фестивала, използва премиерата на филма „Спомени за „Саят Нова“ (Армения, Италия), за да разкаже за Сергей Параджанов и знаменития му филм. Цензуриран при монтажа, „Саят Нова“ е лишен от великолепно кадри заради техния еротичен и мистичен характер. След като е открито случайно работното копие на филма, Левон Григорян решава да направи документален филм, чрез който възстановява някои идеи, включени в първоначалния замисъл.

Шестото издание на *Трайбека* представи 157 пълнометражни и 88 документални филма от 47 страни. Фестивалът се закри с премиерата на американския документален филм на Антонио Ферера и Албърт Мейслес за инсталацията на Кристо и Жан-Клод „Портите“. Филмът търпеливо проследява пътя от замисъла до осъществяването на този проект в Централ парк. Така, както този грандиозен проект придава друг художествен облик на това натоварено със символи място в Ню Йорк, така и фестивалът му налага своя отпечатък.

ВИНОВЕН ЛИ Е ПАТОКЪТ ДОНАЛД?

Любомир Халачев

През март 1939 г. Хари Уорнър (един от братята Уорнър) пише писмо на Хари Хопкинс, Секретарят по търговията, в което посочва, че американските филми са спечелили 150 милиона долара от продажби в чужбина, наричайки ги „най-добрият американски посланик“ и посочвайки, че „нашите филми просто крещат: Купувайте американското“.

Може би затова когато американските войски навлизат в Европа през Втората световна война, следвайки настъплението на Съюзниците, в много градове за тяхно учудване били посрещнати с възгласи: „О-о, Патокът Доналд!“ Станало ясно, че американските момчета са въведени в мислите на много европейци с веселите персонажи на Уолт Дисни. Реплика от тези времена си спомняме от епизода в „Кръстникът“, когато сицилианският младеж вика след отминаващите американски войници: „Американце, вземи ме! Кларк Гейбл, Рита Хейуърд!“

Говори се, че именно по този повод генерал Айзенхауер, командващ американските армии в Европа, казва: „За нас най-големият дипломат се оказа Патокът Доналд“. От което следва една много ясна и праволинейна позиция – американското правителство залага силно на разпространението на американски филми по света. Какво стана след това, на всички е ясно. Аз не коментирам качествата на американското кино, само посочвам една от тенденциите в развитието на американската културна политика.

Защо говорим за тези стари

времена сега? Защото през последните две десетилетия особено ярко се очерта подобна настъпателна тенденция в развитието на образованието – не само на българското, но и на европейското образование. Като че ли университетите се разделиха на два типа – европейски и американски. С всички произтичащи от това последствия. Именно затова през последните години започнахме да говорим не само за експанзия на американската култура, но и за активна експанзия на американската образователна система. Навсякъде в Европа (и по света) се появиха американски университети. Те наложиха своя модел на образование, който има много и различни особености, но най-важната и очертаваща се разлика е в т.нар. „модули и кредити“.

Моментът е актуален за подобен разговор, защото сега се приема новият Закон за висшето образование. В най-общия си вид той показва, че държавата, въпреки многократните заявления, не поставя като приоритет това образование. Тя силно се дистанцира от решението на въпросите като ограничава дотациите и запазваниски такси за студентите и по този начин не дава големи възможности на ВУЗ-овете да се преборят с тежката пазарна и местна конюнктура. С този поглед към образованието държавата показва, че вече няма претенции към ВУЗ-овете за високи постижения в областта на образованието. Колкото може с тези средства – толкова! А как ще реагират на създаденото положение различните ВУЗ-ове, това е въпрос на тяхна политика – в

крайна сметка всеки Университет или Академия търси възможности за оцеляване.

В България няма създадена традиция да се организират спонсорски комитети или да се привличат пари от дарители, меценати или от индустрията. Така че българското висше образование го очакват тежки години, докато се нагоди към съществуващата пазарна икономика и намери своето място в европейската пазарна система. Преди няколко години сър Дейвид Пътнам заяви, че ако Великобритания е отстъпила на САЩ в световен мащаб за търговското кино, то в образователното кино (разбирай – в образованието!) тя все още държи водещо място и ще се бори за него. С други думи, в европейското образование (което си е доста сериозен бизнес!) играчите вече са разпределени. А какво място ще успее да си отвоюва България като член на ЕО – засега можем само да гадаем. Във всеки случай трябва да знаем, че без сериозни инвестиции модерно образование не може да се прави. В случая никакви заявления и декларации нямат стойност – само с амбицията и голямото желание на добрите професори това не става.

Тук, струва ми, се трябва да поставим още един акцент в разговора: какво всъщност представлява обучението по изкуствата и доколко на един творец му е нужна диплома? Интересни въпроси. Като се има предвид, че в много изкуства дипломата никога не е била задължителен знак за качество. Съмнявам се, че някой от легендите в джаз, поп и рок

музиката (да не говорим за хеви, фънк, рап и т.н.) някога са имали диплома от някакво учебно заведение. По-скоро е точно обратното. И днес има много художници (пърформатори) и шоу-мени, които в най-добрите си изяви правят истинско изкуство, без да са посещавали един час лекции в учебно заведение. В Холивуд все още съществува ироничният израз „college boy“, който недвусмислено показва отношението на професионалистите в индустрията към възпитаниците на учебните заведения. Там е по-скоро изключение, отколкото правило режисьорът, операторът, актьорът да са завършили някакво специфично образование. И това в Мека-та на филмовото изкуство! Преди трийсетина години Виторио Стораро също споменаваше, че преди той да се утвърди като оператор, на възпитаниците на Centro Sperimentale са гледали доста несериозно. Не знам дали и днес това отношение продължава да съществува в Италия.

А сега нека да поразсъждаваме по въпроса: как различните системи се съотнасят към проблемите на образованието в областта на изкуствата. Всички знаем какво представляват отношенията „майстор-ученик“. В областта на изкуствата, които са характерни със засилената индивидуалност на познанието, по време на обучението е много важно за младия артист да чувства подкрепата на добър майстор-творец. Това са т.нар. художествени ръководители, майстори, ментори, учители и т.н. Разбира се, не е нужно да си бил ученик на Фелини, за да кажеш „той е моят учител“ – в смисъл, че ти можеш да се възприемаш като духовен наследник на един или друг майстор, без да си учил при него в буквалния смисъл на думата. Между другото, не всеки голям творец иска или може да бъде добър преподава-

тел. Лий Страсбърг не е известен като актьор в киното или театъра, въпреки че от неговата школа са излезли най-добрите американски артисти. Хичкок и Тарковски никога не са водили курсове в университет, но много режисьори по цял свят ги приемат като свои учители.

С други думи, от една страна имаме учебни заведения, които подготвят кадри за работа в областта на изкуствата, а от друга страна стои индустрията, която не винаги приема това образование като задължително и много често дори (иронично) го поставя в категорията „продукция от безсмисленото дърдорене“. Даже в най-радикалните случаи хората от индустрията без дипломи се противопоставят на тези, които идват от университетите. За да можем да говорим за успешен и неуспешен модел на образование, трябва да знаем какво приема и какво не приема индустрията в областта на изкуството. Нарочно казвам „индустрия“, а не просто изкуство, защото отдавна вече интересът към творците във всички области се диктува от пазара, а не от някаква избрана класа аристократи на духа, критици, интелектуалци или някакъв друг неформален тип обществена група, както беше почти до средата на XX век.

Творците на XXI век не излизат на сцената на живота, те биват в буквалния смисъл на думата изстрелвани на много висока орбита и трябва да се справят с изключително голяма конкуренция. С разширяването на глобализацията и с навлизането на масовата информация във всички кътчета на света все по-малко можем да говорим за местни творци, които да имат значение и място само за определен район от света. Днес условията изискват творците да са високо професионално подготвени още с излизането на пазара за услуги в областта на изкуството. Това

почти не им дава шанс бавно да преминават през мъчително-сладкия процес на съзряване и философско осмисляне на собствената позиция в изкуството. Те просто нямат време и трябва светкавично да се доказват. Това от една страна повишава изискването на студентите към чисто професионално-занаятчийските умения, които трябва да притежават, за да успеят в дадена област на изкуството – и съкращава времето, за което те искат да получат тези знания. И от друга страна намалява изискването им към общообразователните познания, към общата култура, която трябва да притежават по смисъла на понятието „висше образование“, тъй като това познание в повечето случаи изпълнява поддържаща, аналитична функция, която може истински да се оцени едва когато творецът вече е натрупал нещо в своя творчески багаж. С всичко това обясняваме, че индустрията търси млади, амбициозни творци с особен поглед, които владеят „занаята“ и са готови веднага да започнат да печелят пари (за себе си и за мениджърите).

А ние задаваме въпроса: занаят или комплексно образование са нужни на младия творец? И колко години трябва да се обучава един творец, за да кажем, че вече е получил нужното „висше образование“. Впрочем, все повече този термин се забравя и отстъпва място на общоприетите понятия „бакалавър“, „магистър“ и „доктор“. Няма да споря по въпроса, защото на това ниво не виждам особен смисъл от навлизане в спор – за ментерминологията не е съществена.

В този разговор през последните години се намеси и общоевропейската система за регулиране с т.нар. „Болонски протокол“, който задължава европейските страни да въведат 3-годишно бакалавърско образование във всички специалности.

Добро или лошо е това? – веднага ще попитаме. За съжаление, ясен отговор не може да се даде, защото системата на образование по своя смисъл е консервативна система. Тя е като голям презокеански кораб – трудно се управлява и резките завои и спирания не са нейната специфика. Силата на тази система е във възможността да се пренася и да се съхранява през годините познанието на човечеството и методите, по които се стига до това познание. Именно затова ние като че ли тъпчем на едно място и бавно и мъчително приемаме новите идеи в областта на образованието. Но това не е толкова лошо – лошо е, когато нямаме точни изисквания към понятието „образование“ и не сме наясно със себе си какво трябва да включва това понятие. Особено в областта на изкуствата.

Сигурно преди петстотин години е било въпрос на чест да бъдеш двайсет години ученик на прочут майстор, да му бършеш четките и да разтриваш боите, да пиеш с него всяка вечер кисело вино в бедните кръчми или да носиш големите чертежи с невиджани машини и съоръжения, които богатите меценати с почуда разглеждат, да окопаваш в неделя лозето на майстора и да водиш децата му на панаир, когато той е зает. И с трепет и страх да очакваш неговото потупване по рамото, което ще ти даде старт в собствената творческа кариера. Сигурно във всичко това е имало и смисъл, и житейска логика, а може би и някакъв чар, и скрита красота. Сигурно е така! Но днес младият творец на двайсет и две-три години иска да дебютира на сцената (екрана, подиума, галерията) без никакво забавяне и без никакъв интерес какво мислят по този въпрос големите и утвърдени майстори. Много често зад младите и надарени творци

застават мениджъри и продуценти с огромни пари, бутайки се един друг с лакти в стремежа си да докопат свежа мисъл и особен поглед, което ще им гарантира и добър пазар. Да, трябва да го подчертаем дебело – пазарът на изкуството днес до голяма степен формира нуждите на образованието. Или с други думи – студентът иска да получи такова образование, което ще му даде възможност ВЕДНАГА да се изяви на пазара на изкуството.

Ето и задачата на нашето образование днес – как да дадем на студентите такова образование, че те да постигнат своите цели за възможно най-кратко време. И ако може, докато им преподаваме „тайните“ на занаята, да им внушим, да им вкараме в душите и някои основни морални и естетически правила. Това, струва ми се, ще бъде вече ЗАДАЧА МАКСИМУМ за днешното време.

Спомнете си, преди двайсет-трийсет години се приемаше, че когато си учил пет години, ти си получил всички възможни познания и вече имаш „висше образование“. С други думи, приключил си с образованието си. Днес образоването продължава през целия живот – популярен стана терминът *Life long learning*. Това е основната платформа на образованието през XXI век – продължаващо обучение. Именно затова ние сме задължени да научим нашите студенти как да търсят по-нататък това, което им е нужно за тяхното усъвършенстване. А това значи, че те трябва да напускат Академията не с убеждението че са „завършили“, а с разбирането, че имат още много неща да учат. В Европа има различни училища, академии и университети по изкуствата. Както казах, със сериозни различия в системите на обучение. Някои предпочитат курсове, свободни за посещение от студентите. Други – затворени класове,

водени от известни майстори. Трети – малко теория и много „уърк-шопове“. Всяка една система на образование има своите предимства и своите недостатъци. Ние можем дълго да ги обсъждаме и да спорим по въпроса: коя система е най-добра! Само че времето не ни чака.

Но каквато и да е системата, Европейският съюз поставя един много важен акцент в образованието – да може на всяка стъпка да се дава оценка за качеството на това, което студентът приема. В реалното изкуство оценката се дава накрая – когато напишеш романа, поставиш пиесата, нарисуваш картината и т.н. Но в обучението по изкуствата трябва да имаме ясен критерий, по който да оценяваме всеки месец, всеки семестър, след всяко упражнение – приемат ли нашите студенти това, което им преподаваме и до каква степен. Доколкото има обратна връзка, разбираме, че на съвременните студенти това все повече им допада.

Сигурно много привърженици на системата „майстор-ученик“ ще ме атакуват с фрази от типа „ние трябва да възпитаваме мислещи творци“, „ние не произвеждаме бройлери“, „ние не можем да работим по шаблон“ или „не всяко нещо, което става в Америка, става и в България“ и т.н. и т.н. Аз няма да споря, само ще кажа: уважаеми колеги, ние искаме не да възпроизвеждаме система, която е удобна за един преподавател и неговия ученик, а такава, която е удобна за много студенти. Можем да говорим доколко днешните млади творци са прави в своите скоростни движения и доколко системата на образование ги изсушава и превръща в механичноподобни екземпляри, а не във философи и анализатори, каквито трябва да бъдат хората, създаващи изкуство, и т.н. и др. под., но това е чиста риторика.

А защо започнах с американ-

ската културна инвазия? Защото тази система, която ни предлагат американските университети (**разбира се, с някои изменения и допълнения, съобразени с нашите специфични изисквания**), отговаря най-добре на поставените задачи от днешния ден. Статистиката показва, че десетте най-добри университета в света се намират в САЩ. Но не е нужно да наричаме институтите си „американски“, просто трябва да приемем това, което ги прави удобни и търсени от студентите. В различни европейски страни има университети, които са изключително добре поставени на световната карта на висшето образование. Защо? Защото имат добри програми и добри преподаватели – това е цялата тайна. Защото в същото време в тази образователна система добрите преподаватели достигат изключителна посещаемост и интерес от страна на студентите, студентите имат възможност за мобилност и продължение на обучението във всяка една стра-

на на Европа (и не само), което ги подготвя за работа в изкуството, за което те са призвани по цял свят и в крайна сметка им позволява да излязат на пазара на труда със самочувствие за своите качества и със спокойствие за своето бъдеще, без да е от значение къде са родени. Така основната характеристика на този тип образование – демократичността – става до голяма степен определяща за силата на неговата популярност.

Именно затова, говорейки за идеалния тип образование в областта на изкуствата, аз бих го определил така:

- Това трябва да бъде демократична система,
- която дава възможност на студентите за мобилност,
- която им позволява до голяма степен сами да определят това, което ще учат и при което ще учат,
- съчетано с богата информационна база, добро технологично оборудване
- и добре информирани, ви-

соко компетентни преподаватели, свързани еднакво добре и с индустрията, и с образователната система.

Останалото е въпрос на дарба, талант, отреденост от Бога и т.н. Ако присъства – то при всяка ситуация ще се изяви.

А колкото до въпроса, който повдигнахме в началото – виновен ли е Патокът Доналд за тази неопределеност, за тези съмнения и спорове, породили се в педагогическата общност след засилената глобализация и навлизане на американските културни и образователни системи в Европа, отговорът е: да, определено има вина! Както има вина всяко явление в областта на изкуството, което е достатъчно интересно, увличащо, заразително, привлекателно и талантливо, за да се разпространява по света без оглед на граници, правителства, лични интереси и предпочитания. Това е изискването на времето. Ние или го изпреварваме, или вървим след него – въпрос на житейски избор.

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:

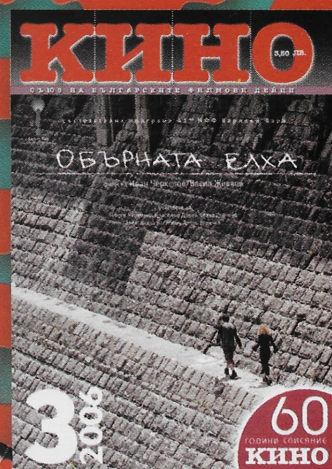
София 1527, бул. „Дондуков“ 67, тел. 946-10-66 За реклами: **946-10-66** E-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com
СБФД интернет сайт: <http://www.filmmakersbg.org/index.html>

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 отгелна книжка – 3,50 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент и отгелни книжки срещу превезени суми по пощата на адрес: София 1527, бул. „Дондуков“ 67, за главния редактор – Людмила Дякова
ISSN – 0861 – 4393



СПИСАНИЕТО, С КОЕТО ФИЛМОВИЯТ СВЯТ ИДВА ПРИ ВАС

АБОНАМЕНТ 2007

абонирайте се за списание „КИНО“

Абонирането можете да направите по линия на „Български пощи“

КАТАЛОЖЕН НОМЕР 1402

и чрез фирма „АРТЕФАКТ“ и нейните клонове в страната.

Адрес: „АРТЕФАКТ“, София, ул. „Хубавка“ № 5

тел./факс: 971 95 42

Очакваме да се абонирате и в редакцията на списанието.

София 1504, бул. „Дондуков“ № 67; тел.: 946 10 66; e-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

6 книжки – 20 лева

3 книжки – 10 лева

MEDIA 2007



Да преминем по червения килим

Бюро „МЕДИА“ - България
София 1000, бул. „Дондуков“ 2 А, ет. 8
тел.: 988 32 24; тел./факс: 987 53 69
ел. поща: info@mediadesk.bg
страница в Интернет: www.mediadesk.bg

Програма на ЕС в подкрепа на аудиовизуалната индустрия (2007–2013)

MEDIA

