

КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

5 2007

„Джамалари“

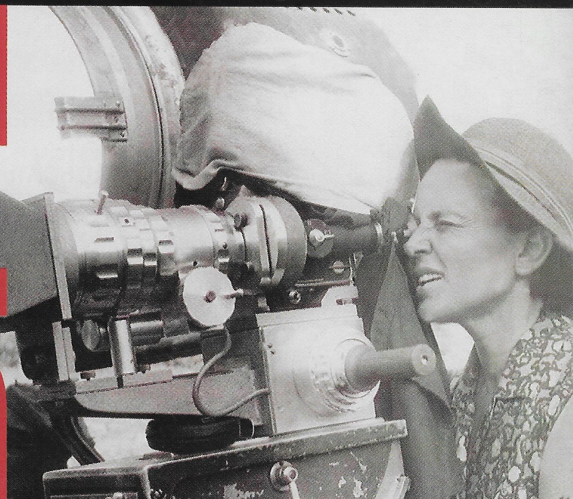


„Бинка...“

НОВИ ФИЛМИ НА СТУДИЯ ВРЕМЕ



„Крайна точка неизвестна“



„Вътрешен глас“



ПРИЛОЖЕНИЕ:

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ



977086143931

„РАННО ПИЛЕ“ – ТРЕТИ МЕЖДУНАРОДЕН

СТУДЕНТСКИ ФИЛМОВ ФЕСТИВАЛ

СОФИЯ 1-4 НОЕМВРИ 2007



ПОЧЕТЕН ГОСТ

РОНАЛД ХАРУУД

носител на награда „Оскар“ за най-добър сценарий за филма „Пианистът“ (The Pianist, 2002).

С УЧАСТИЕТО НА:

- „Академия за изкуство „БК“, Белград, РСърбия;
- Висше училище за кино и телевизия „Ставракос“, РГърция;
- Академия за драматично изкуство, Загреб, Хърватска;
- Културен Университет, Истанбул, Турция;
- Национален Университет за театрално изкуство и кинематография „Йон Лука Караджале“, Букурещ, Румъния
- Национална Академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“;
- Нов Български университет;
- Югозападен университет „Неофит Рилски“, Благоевград;
- Арт колеж за екранни изкуства, София;
- Варненски свободен университет „Черноризец Храбър“
- Софийски университет „Св. Климент Охридски“

МЕЖДУНАРОДНО ЖЮРИ:

СИЛВИО ФИШБАЙН, Аржентина

АРИК КАПЛАН, Израел

ХЕНРИ ВЕРХАСЕЛТ, Белгия

ИВАН ПАВЛОВ, България

НИКОЛАЙ ТОДОРОВ, носител

на голямата награда от Втори

международен студентски филмов

фестивал „Ранно пиле“

ОТКРИВАНЕ

1 НОЕМВРИ 2007 ГОДИНА, ЧЕТВЪРТЪК

София, „Дом на киното“, ул. „Екзарх Йосиф“ 37

Вижте програмата на фестивала на III-та корица

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

ЛИЧНОСТИ И ФИЛМИ

Истинският край на „Олимпийското кино“

Вера Найденова 2



СНИМА СЕ

Любовната сага „Людмил и Руслана“

Йорданка Ингилизова 4

Простотата в изкуството е най-трудно

постижима (Разговор с Мариана Евстатиева-Биолчева) *Йорданка Ингилизова* 7

Ню Бояна Филм – конкурс за сценарий 9

НОВИ КНИГИ

Поглед към телевизията като културна индустрия
(За книгата на Михаил Мелтев)

Божидар Манов 10

ПОДИР СЯНКТА НА ОБЛАЦИТЕ

Киноанкета: Яцек Тодоров 11

ОТ ПРОЕКТА ДО ЕКРАНА

Особености на националния филмов пазар

Огнян Гелинов 14

ПОГЛЕДЪТ НА РЕЖИСЬОРА

Оскар Кристанов на 70

Коста Биков 22

ЩРИХИ КЪМ ПОРТРЕТА НА ЕДИН ЮБИЛЯР

Владимир Ангелов 23



КИНОСЪБИТИЯ

Любовта е лудост 2007:

Всеки обича както може

Калинка Стойновска 25



Пазарджик 2007: **Европа е тук**

Валентина Фиданова-Коларова 30



СВЕТОВЕН ЕКРАН

Улрих Зайدل и залезът на Запада

Мариана Христова 31



ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Формалистите / *Владимир Изнаотовски* 35

НАШАТА ИСТОРИЯ

Бургазлия става приятел на Ед Ууд в Холивуд

Йорданка Ингилизова 45



СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Еднооката / *Марин Дамянов*

С подкрепата на



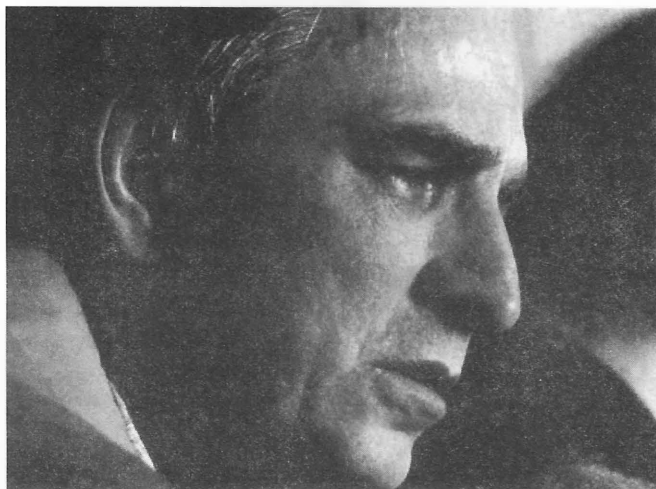
5/2007

На корицата

Нови филми на студия „Време“

ИСТИНСКИЯТ КРАЙ НА „ОЛИМПИЙСКОТО КИНО“

Вера Найденова



Ингмар Бергман и Микеланджело Антониони ни напуснаха в един и същи ден – 30.07.2007 г. В дългата история на другите изкуства може и да има подобен случай, но в по-кратката, на киното, едновременната кончина на двама гении след респектиращо дълголетие е ако не мистично съвпадение, то във всички случаи събитие със знакова стойност.

Във възрастта ги дяляха шест години – Антониони бе роден през 1912, Бергман – през 1918 година. Единият изразяваше в творчеството си Средиземноморския юг, другият – Скандинавския север. Все в границите на човекоцентричните европейски художествени традиции. Казват, че не хранели симпатии помежду си. Въпреки това съдбата ги свързва завинаги чрез принадлежността им към великата школа на Авторското кино от 50-те и 60-те години на XX век, заедно с Бунюел, Висконти, Фелини, Пазолини, Ален Рене именувани „олимпийците на киното“.

Литературата, театърът, изобразителното изкуство още през втората половина на XIX, а най-вече през ранните десетилетия на XX век, се взират в терзанията на „модерния човек“, в екзистенциално-душевните му дълбини. Поставят нравствени и философски проблеми с повишена трудност. На помощ им идва психоанализата на Фройд. Киното се включва в тази престижна дейност по-късно, но затова пък с млади сили и омайваща сугестивност. Най-талантливите европейски режисьори създават свой концептуален и езиков апарат и с него правят екранни шедеври с елитарно-експериментален характер. И с индивидуален стил, който мигновено се разпознава.

Макар и винаги да твърдеше, че не е философ (в смисъл на системно-научни възгледи), Антониони възпяваше в образи идеите на немската феноменология, еволюирала във френския екзистенциализъм; обобщено казано – идеите на „философията на живота“. Филмите му ни въвеждаха в кръговрата на жизнения опит, оплетен в мрежите на всеобщото отчуждение. С мистично забавените си кадри те се движеха от безкрая на видимия свят към невидимите простори на сетивата, на душата. В търсене на най-важното за автора – необяснимото в човешките отношения. От това се пораждаше специфично антониониевската психо-чувствена магия.

В творчеството си Бергман съчетава гениалните уроци на норвежеца Хенрих Ибсен за разкриване диалектиката на индивидуалните характери и за поставяне на „унищожителни въпроси“ към семейните отношения. Във формите на филмите му оживяваха театралните съновидения на драматурга Аугуст Стриндберг, обогатени с уникална кинематографична пластичност. В тях се влиза като в зимна сауна – лед отвън, огън вътре.

Ако може, макар и за кратко, да погледнем по-дълбоко, добре е да си припомним, че Антониони често в интервютата си споменава „Стария завет“ и най-мъдрата книга в него – „Еклисиаста“ (с безизходицата и безнадеждността на съществуването). Възпитаният от строгото протестантство Бергман се вълнуваше от новозаветните проблеми – вярата в Бога, Живота, Любовта, Смъртта...

След 70-те години на XX век киното започна да се променя. С времето все по-осезаемо ставаше многообразието на естетическите формули, с които то се създава по различните краища на света. Европа престана да е централната геокултурна територия на неговите открития, настъпиха цивилизационни трансформации в отношенията Запад – Изток. Под диктата на телевизията ориентацията на кинематографистите към интелектуално настроение зрител се изместваше от съобразяването с „масовия човек“, а интересът към комплексите на индивида – от любопитството към „колективното несъзнавано“. Сложните асоциативни филмови структури на „модернистите“ намаляваха за сметка на по-лесния за възприемане цялостен наратив. На мястото на стремежа към автор-

ска оригиналност идваше анонимността на безличните продукти, постмодернистичната интерпретация на популярни истини, сюжети, образи.

Творчеството на Ален Рене (р. 1922) изследняваше, така да се каже, от само себе си. Антониони и Бергман запазиха позицията си на олимпийци – самотни скали от оттеглил се ледник. Не бяха високомерни към новото. Шведът следеше с интерес изявите на датските „догматици“. Някъде нарече Ларс фон Триер „гений“. Италианецът винаги проявяваше интерес към младите, а те му отвръщаха с предложение за помощ. Преодоля сполетялата го парализа и през 1995 г. създаде (заедно с Вим Вендерс) „Отвъд облаците“, в който с нова свежест ретроспективно формулира стила си. После дойде новелата „Ерос“ в общ филм със Содърбьрг и Уон Кар-вай и петнадесетминутен документален филм „Погледът на Микеланджело“ (кинематографистът по своя неповторим начин наблюдава скулптурите на великия си съименник). Бергман се откъсваше от островната самота и направи не едно произведение за телевизията. И също така ретроспективно припомни стила си в чистия му вид – в сюжетна и актьорска връзка със „Сцени от един семеен живот“ (1972) отново навлезе в тресавището на семейните отношения („Сарабанда“, 2005). След известна съпротива, в този филм използва дигиталната техника, която под негово управление показва, че е способна на нови психо-физически открития, още по-проницателни от предишните...

„Когато нещата, модни днес, отидат в нафталина, неговите все още ще си бъдат велики“ – казва за Бергман Уди Алан.

(Няма съмнение, че може да се намери нещо сродно, изречено от съвременен кинематографист и за Антониони). В потвърждение на това ще се изкуша да посоча и наш пример: когато през 2005 г. кино „Център“ организира панорама на филмите му, зрители от всякакви възрасти изпълваха залата и гледаха в захлас...

Още по-важно е другото: в единния кръговрат на битието (действащ и при изкуството впрочем) всеки край е и начало. По оста Бергман – Тарковски с проницателното си вглеждане в морала на семейството вече се нарежда Андрей Звягинцев. От младите скандинавци близо до Маестрото е датчанинът Томас Витенберг. В лабораторията на недостижимото щастие, с пластика, близка до тази на Антониони, ни въвежда напоследък Нури Джейлан...

Изобщо, и днес има хора, за които европейското кино от 60-те години е религия. Неотдавна, в предаване по руска телевизия на въпроса защо иска да се посвети на кинорежисурата, млад човек отговори „За да правя кино като „онова от...““. Ако следваме безпогрешната посока на махалото, сигурно е, че не след дълго филмовото творчество отново ще се обърне към хората, предразположени към интелектуална рефлексия; всевластието на динамичните екранни спектакли ще бъде нарушено от интровертните разходки из Човешкото. И не е изключено бъдещият киносубективизъм да е още по-дълбок.

Тогава уроците на режисьорите от кинематографичния Олимп отново ще са необходими. И делото им ще възкръсне за нов живот.

Йорданка
Ингилизова

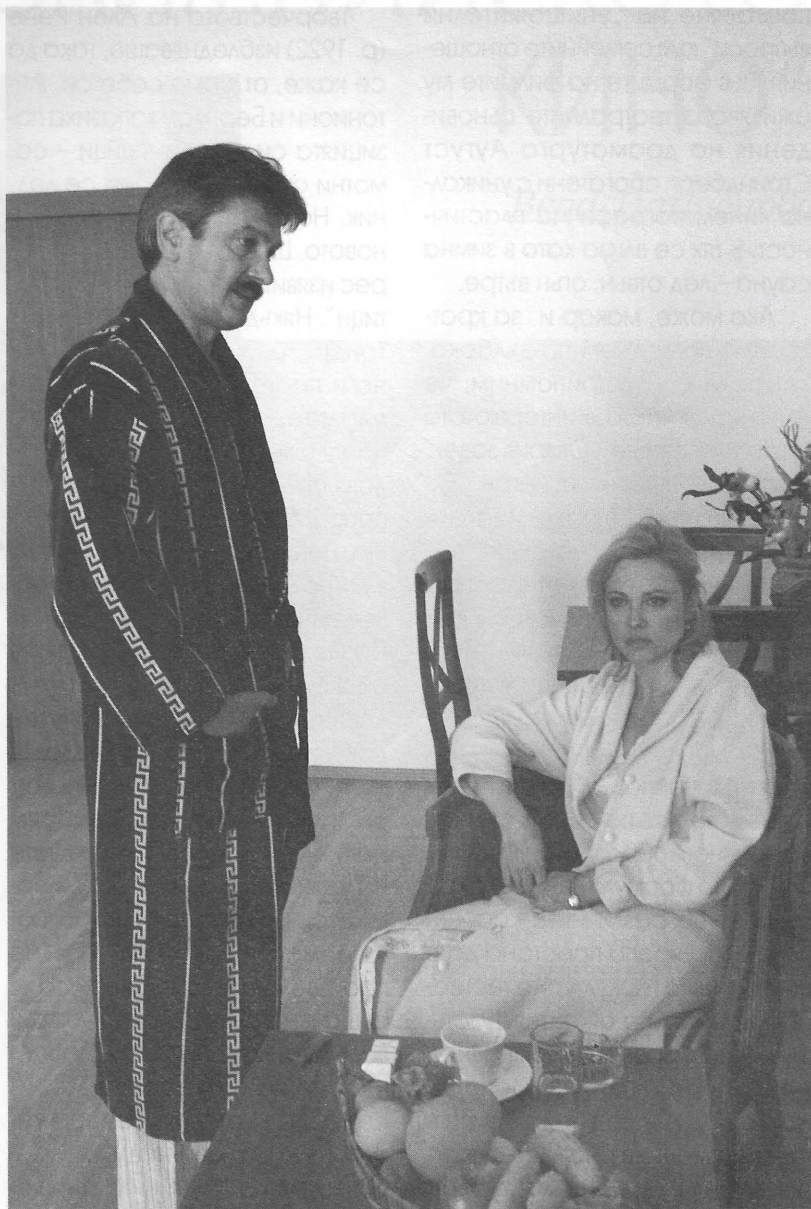
ЛЮБОВНАТА САГА

В края на лятото новината за снимачен екип край морето звучи свежо и обещаващо. Кой, кога, къде, защо, как – въпросите са познати, тръгваме да събираме отговорите.

Авторитетната наша режисьорка Мариана Евстатијева-Биолчева, създала едни от най-прекрасните филми с деца – „Мигове в кибритена кутийка“, „Похищение в жълто“, „Горе на черешата“, „Търси се съпруг за мама“, „Не се мотай в краката ми“, е довела на бургаския бряг екипа на телевизионния сериал „Людмил и Руслана“ (сценарист Пенчо Ковачев), стартирал снимачно през юли в София. Един филм за българин и руския, чиято любов пламва през социализма и изпепелява в годините на т.нар. демокрация.

Първо противошоковата зала на бургаската болница, после летището, пътят към Поморие и хотел в Свети Влас – това са снимачните терени в Бургаско за 4 дни.

Актрисата Стефка Янорова, добила голяма популярност от сериала „Дунав мост“, играе ролята на Руслана. По сценарий чаровната актриса научава тъкмо в бургаската болница за смъртта на старата си любов – руснака Вадим (Юлиан Вергов), който е катастрофирал някъде край града. Злата вест ѝ съобщава хирургът, изигран от оператора Людмил Христов. Тук е и младата Лидия Инджова, студентка в класа на Стефан Данаилов. Тя е в ролята на дъщерята на Руслана и още от пръв поглед се натрапва приликата ѝ с „майка“. Няма го обаче Константин



Стефка Янорова и Константин Цанев във филма

„ЛЮДМИЛ И РУСЛАНА“

Цанев – екранния Людмил, за когото вече сме разбрали, че е пристигнал специално от Германия.

Времето е кратко, но успявам да изкопча от режисьорката същественото – защо тези артисти, каква е мотивацията ѝ? „Стефчето е светла жена, има руско излъчване, при това е много красива. В сериала актьорите трябва да са хубави, за да привличат зрителите. Защото ако не са красиви, съдбата им няма да те интересува. Като гледаме американските сериали – само красавци! А пък Косьо Цанев напълно отговаря на изискването – около 50-годишен мъж, запазен, хубав. С него съм работила преди 20 г., правихме телевизионния театър „Войната свършва днес“, там игра главната роля. Той си е актьор, водещ в Дойче веле и през цялото време работи с гласа си, не е излязъл от форма. Доволна съм от избора си“.

Суматохата пред отделение то става по-голяма, тъй че решението е взето на мига – на другия ден непременно с екипа в хотела в Свети Влас!

Като по чудо в апартамента с изглед към морето се намира място и за нас – успяваме да се проврем между хора, кабели, магнетофони, микрофони, кафеварки, пепелници и какво ли още не и да се слеем с екипа.

„Дай морето да се вижда, още по-натат, ето така, страхотно!“, Мариана Евстатиева и Людмил Христов, излизат на терасата и оглеждат всяко ъгълче. Дали Стефка Янорова да махне шапката, дали „малката“ да смени блузката в по-свеж цвят, къде е реквизитът за масата, Косьо по пижама ли да бъде... Въпросите изникват един след друг, трябва да се действа свет-

кавично. Пример за генерално решение в сублимна ситуация дава самата Мариана, когато „доозвучава“ кадъра с морската шир, наподобявайки глас на... чайка. Междуметието, повторено неколккратно, отприщва после бурен смях и закачки – „Тази чайка е от Резово, а на нас ни трябва от Свети Влас“...

Успяваме да намерим кратка пауза със Стефка Янорова и се „скриваме“ в една от стаите. Актрисата отново се оставя в ръцете на гримьорката, която трябва да ѝ придаде вид на токущо станала от леглото жена, прекарала кошмарна нощ.

Сега е моментът да попитам Стефка Янорова как усеща героинята си Руслана и какво място заема тя между ролята ѝ в „Дунав мост“, която ѝ донесе най-голяма популярност, и поестетската ѝ изява в „Опашката на дявола“.

„Не бих искала изобщо да сравнявам тези героини. Като усещане рускинята Руслана е много по-цветна. Много разностранна е. На главата ѝ се струпват какви ли не беди, но тя е жена с богата душевност и това проличава в различните ситуации. Начинът, по който тя реагира, разкрива богатата ѝ чувствителност. Още докато четях сценария, се опитвах да открия нещо свое у Руслана, за да се доближа до нея... Аз самата имам дъщеря и съпруг, което ми помага. Ако трябваше сега да научавам детайли от семейните взаимоотношения, сигурно щях доста да си измислям“, обяснява актрисата. За да „влезе в кожата ѝ на чужденка“, тя се среща с няколко рускини, но в крайна сметка се доверява на инстинкта си, защото се притеснява, че ако тръгне да имитира някоя от тях, ще стане много

повърхностно. Тези разговори са ѝ полезни просто да усети по-добре себе си и да вложи в ролята необходимата емоция. „Всяка от тези жени ми разказа различна история и тогава разбрах, че най-полезно би ми било да слушам себе си. И разбрах също, че всеки един такъв разговор няма значение, защото всъщност няма значение дали си руснак, американец, албанец или от каквато и да е националност. Има значение какъв човек си, това е важно“.

Остава време да разбере за първата среща на актрисата с Мариана Евстатиева-Биолчева, състояла се преди повече от 10 години.

„При Мариана снимах за първи път в живота си и всичко тогава се разви стремително бързо. По онова време не бях наясно с нещата, не знаех изобщо какво се случва с мен и – право в Германия, където бяха снимките на „Племенникът чужденец“! Тогава точно се бях успала за изпита по литература във ВИТИЗ, което означаваше, че ще трябва да кандидатствам отново. Но имах късмет, че ме прати-ха на пробни снимки при Мариана, тя ме хареса, слава Богу, и заминах за Германия. И пак така – изпуснах самолета, Мариана ми прости“... Този спомен сега сякаш има функцията само да разсмее актрисата, въпреки че в епизода, който предстои да снимат, тя трябва да лее съзли...

Срещата ни с Константин Цанев е на крак. Актьорът е по халат, усмихнат, току-що напуснал снимачната площадка, в която този път важно място заема и Веселин Калановски в ролята на негов добър приятел.

„Обстоятелството, че живея в Германия, не пречи на конкретния ми ангажимент тук, в Бълга-

Режисьорката Мариана Евстатиева и операторът Людмил Христов



рия. Не съм станал германец, пък и работата ми е свързана с българската редакция на Дойче веле. Но не крия, че предизвикателството беше голямо, когато Мариана ме покани за главната роля. Ами 20 г. не съм заставал пред българска камера! Всички казват – то е като карането на колело, не се забравя“, обяснява актьорът. За режисьорката твърди, че не е изгубила чувството си за хумор. Според него тя е безкрайно талантлив човек и успява с шегата или усмивка да изчисти и най-дребното разсейване в екипа. Въпреки че в Германия има един сезон в малък театър и е снимал 1–2 клипа, това не е причина за

тежки въздишки. „Смятам, че и с микрофона може да се прави изкуство. Питали са ме – липсва ли ви театърът. Не, не ми липсва, защото тези 13 г., когато съм работил в Народния театър, всяка божия вечер съм имал представление и сигурно съм се наситил. Но киното много ми липсва, мъчно ми е за него. И винаги с удоволствие ще играя, стига да има добри покани“. Загрижен е за българското кино в чужбина: „Какда стане така, че да се чуе за нашето кино? Държавата да обърне повече внимание, да насърчава младите режисьори, да им дава поле за изява, да им осигурява средства. Да, кино се прави с пари“...

По график след Бургас снимките на „Людмил и Руслана“ свършват в първите дни на октомври с тридневни екстериори в Москва. После продукцията минава в монтажния период, думата има изпълнителният продуцент Пламен Йорданов. И още – до края на годината лентата ще е окончателно готова, а кога ще бъде завъртяна на малкия екран, ще решат от програмната редакция на БНТ, която е продуцент. Тогава ще видим още Елена Петрова, Евгени Будинов, манекенката Яна Маринова и дори ректора на Софийския университет Боян Биолчев, облякъл бяла престилка за епизодичната роля на кардиолог.



ПРОСТОТАТА В ИЗКУСТВОТО Е НАЙ-ТРУДНО ПОСТИЖИМА

*С режисьорката Мариана Евстатиева-Биолчева
разговаря Йорданка Ингилизова*

Толкова години гледаме все към САЩ, а след влизането ни в Европейския съюз сме още по-обърнати на Запад, защо вие се заигравате с Русия. Доколко такъв сюжет би бил интересен на българския зрител днес?

Това е част от действителността, която завари България през 1990г., когато започнаха промените. Ние бяхме житейски доста свързани с Русия и драматургията не може да избегне този факт, защото основата на филма е ясна – руския, женена за българин. Някак изведнъж обърнахме поглед от източното си предпочитание към Запада, което се отрази на хората, свързани с Русия. В това има голяма драма. Второто нещо, което е интересно – руската мафия. Тя е навсякъде в Европа и намира начин да перепари и в България. Една част от нашите мутри „бизнесмени“, са запазени от руската мафия, големите контакти на нашите предишни управници са в Русия, а в тези бизнесинтереси има и човешки съдби. Може да гледаме на Запад, но такава дълбока човешка връзка, каквато разглеждаме в нашия сценарий – няма.

А заиграване с Пушкин има ли? Не, просто е парафраза на заглавието, за да е по-интересно. Смятаме, че като продукт ще е по-продаваем. Формална е връзката с Пушкин, само са обърнати имената на героите от известната му поема „Руслан и Людмила“. Надяваме се зрителят да се запита – какви са пък

тези герои, какво се случва с тях. Много бих искала и в Русия да покажем филма, но това вече зависи от дистрибуцията.

Ваши са едни от най-симпатичните български филми с деца, за които имате многобройни престижни награди. Ваше е и твърдението, че независимо от силното детско присъствие киното, което правите, е и за възрастни. Към каква аудитория е насочен „Людмил и Руслана“?

Аз не работя само за деца и с деца. „Здравей, бабо!“ и „Сбогом, любов“ определено третира въпроси за по-възрастни. Мисля, че когато става дума за деца, проблемът е общ, за семейството. Детските проблеми са неволи на семейството и на обществото, винаги съм ги разглеждала по този начин. Ние правим сега любовна сага, изградена в конвенцията на сериала – има завръзка между героите и всяка серия завършва така, че да искаш да видиш какво става нататък. Търсим драматургичната атракция на финала, за да предизвикаме любопитство. Това е драматургия за сериал – има в нея любов, интрига, бизнес, смях и сълзи... Мисля, че ще е интересно на съвременния зрител, защото сме се опитали да покажем живота такъв, какъвто е днес.

Жан-Клод Кариер цитира в книгата си „Невидимият филм“ Фелини, според когото телевизията е родила ново поколение зрители – арогантни, властни,

нетърпеливи до невротичност. Сменят бързо образа чрез дистанционното, наречено фойерверк. Така те самите се унищожават от своята активност на трескави зрители. Приемате ли тази визия за тв публиката?

Телевизионното кино е адресирано към масовия зрител и трябва да сме наясно с това. Неслучайно саги като „Дързост и красота“, „Далас“, „Отчаяни съпруги“ са по-лесно смилаеми. Драматургията им е като комикс, винаги следва продължение. Докато един филм за големия екран има повече философска насоченост, психологическа дълбочина. В сериалите няма време за това. Тичайки по драматургията, не успяваш да вникнеш в нещата, макар че все пак се опитваме да го направим – да поднесем парче от живота. Да, струва ми се, че робуваме на зрителския вкус. В сериала е важен диалогът, а плановите са близки, за да усетиш играта на актьора. Актьорското присъствие е много силно. Бавните кадри са за голямото кино. Ако в сериала има дълги кадри, рискуваш зрителят да превключи на друг канал.

Пак Кариер казва за голямото кино, че силата му е в онова, което не виждаме. Доколко е нужно да се работи с въображението на зрителя?

Зависи от драматургията. Не може да се каже, че силата е в това, което не виждаме. Силата е и в това, което виждаме, ако е

направено добре. Вярно, широката тв аудитория свикна да ѝ се поднася малко по-смилаема храна. Да не се за дълбочава, да не участва в действието, да ѝ се предлагат готови решения. Няма време за мислене. Сагата е нещо, което се подава смляно – да се разбере защо се случва, но да е обосновано и убедително. В това има морал, педагогика и дидактика, защото киното е образователно изкуство. Специално в Латинска Америка твърдят, че интересът към ония огромни саги е изиграл страхотна образователна роля. Големи народни слоеве се научават как да се държат в обществото, как да подреждат маси, какви жестове да използват – все неща, които няма откъде другаде да научат. Публиката харесва героите, вживява се и се опитва да им подражава.

Ние нямаме такива традиции.

Не. Ние правим повече игрално кино в сериалите си. Чист сериал, като латиноамериканските, не сме правили още. И „Людмил и Руслана“ е такъв, просто една разказана човешка история, парче истинско кино, което ние сме разделили на 6 епизода по 30 минути.

Преподавате в Нов български университет, към всички жанрове ли студентите проявяват интерес?

На трети курс преподавам телевизионно и документално кино, а на четвърти – игрално. Учат съзнателно всички жанрове. Дифе-

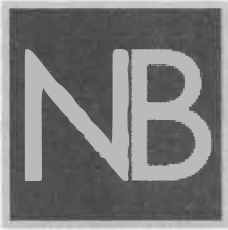
ренцират се по интереси. От филмчетата, които правят всяка година, усещам кой за кое най-много става и го насочвам според таланта му. Имам огромно очакване младата смяна от режисьори – умни, талантливи, пробивни, в най-скоро време да създаде добри филми.

Има ли надежда за някой, който да изведе киното ни по света, както е при съседите ни? Защо у нас не се роди Кустурица, Милчо Манчевски, румънците страшно напреднаха...

Надежда винаги има. Колкото до румънците, те винаги са имали добра школа, в ония години югославяните – също. Ние не сме достигнали до тяхното ниво, защото киното е индивидуално изкуство и ако няма личност, какво следва? То не става нито с държавна подкрепа, нито с пари, а само с талант. И друг път съм го казвала, българското кино страда от липса на драматургия. Режисьори и актьори имаме чудесни, но липсва добрият сценарий. Преди промените от 1989 г. имаше сценарни колективи, всеки от тях трябваше да представи по 10–11 сценария годишно. Бяха 4 колектива – значи 40 сценария, от които поне 5 ще са добри. Сега никой не се занимава с писане на сценарий, защото не е сигурен, че някой ще го вземе и ще стане филм. Авторският труд на сценариста се заплаща тогава, когато филмът влезе в производство. Кой ще пише, без да знае дали

ще вземе пари от това, което е работил? Затова сценарният проблем е много сложен. И нищо не се прави, за да има някакъв стимул, пишещите хора да започнат да пишат. Ние, режисьорите, можем да помогнем, да доизмислим, но ако нямаш драматургичната основа на един филм, на какво да стъпиш? Българската литература като цяло е доста интровертна – авторите бъркат в душите си, разказват преживяванията си, а киното си има проста рецепта – сюжет, характери, случки. Нашите философски емблеми, които влагаме в повечето филми, ги правят или неразбираемо, или претенциозно кино. Зрителят не иска нито едното, нито другото. Голямото кино е онова, което е постигнало перфектната простота – хем е философско, хем е интересно, хем е дълбоко и е разказано по такъв начин, че да го разбира най-простия и най-интелигентния. Това е Чаплин например. При нас, за съжаление, това го няма. Не искам да давам оценка на писателите ни, дали са добри или лоши, но те не пишат по сюжетен начин. Като вземеш един американски бестселър виждаш, че той е готов сценарий. Става направо за снимки. У нас това се смята за по-ниска категория изкуство, с по-проста форма на изказ, а в голямото изкуство простотата е най-трудно постижима. Да можеш да кажеш много неща с две думи...

софсправка®
национална информационна система
вече и на телефон
без допълнителни импулси
02 / 811 77 77
☎ 0 900 12 900 0.90 лв./м. 📞 12 900
www.softspravka.com



Сценарен конкурс на Ню Бояна Филм 2007

Правила

1. Като отчита особено важното значение на качеството на киносценариите във филмовите проекти и с оглед поощряване развитието на българската филмова индустрия, Ню Бояна Филм АД провежда ежегоден конкурс за най-добър оригинален сценарий за полнометражен игрален филм.
2. В конкурса могат да участват български автори, които представят в Ню Бояна Филм свой сценарий за полнометражен игрален филм по начина и реда на тези правила.
3. Кандидатстващите сценарии се оценяват от международно жури, съставено от български и чуждестранни сценаристи, драматурзи, продуценти и филмови експерти. Съставът на журито се определя от Ню Бояна Филм.
4. Международното жури обявява своите решения на 6 юни 2008 г., петък.
5. Ню Бояна Филм въз основа решенията на журито присъжда ежегодно следните награди:
 - **първа награда** за най-добър оригинален сценарий на името на **Марко Стойчев** и парична премия от Фондация „Братя Мормареви“ от 5000 евро;
 - **втора награда** и парична премия от 3000 евро.
6. Ню Бояна Филм си запазва правото на първа реализация на сценария, спечелил първата награда в конкурса, като сключва договор с автора му и продуцира развитието на проекта.
- 7.1. За участие в конкурса кандидатстващите трябва да представят:
 - анотация (до 300 машинописни знака);
 - синопсис (до една страница);
 - сценарий (във формат А4, 14 пункта, изнесена пряка реч с главни букви);
 - CV на автора и координати за връзка,
 - декларация на автора, че е съгласен сценарият да бъде продуциран първо от „Ню Бояна Филм“ (по образец от www.nuboyana.com).
- 7.2. Материалите за участие в конкурса се представят в два екземпляра на български език и три екземпляра на английски език, както и се изпращат в електронен вид на адрес petioffi@gmail.com
- 7.3. Материалите се изпращат по пощата или се получават на адрес:
„Ню Бояна Филм“ АД ул. Кумата София 1616 за Сценарния конкурс на „Ню Бояна Филм“
- 7.4. Крайният срок за получаване на материалите за участие в конкурса е 29 февруари 2008 г., петък.
- 7.5. Автор може да участва и с повече от един сценарий в конкурса.
- 7.6. Получени за конкурса материали не се връщат.
- 7.7. За всякаква допълнителна информация: www.nuboyana.com



Не е изненадващо, че тъкмо Михаил Мелтев предлага на читателското внимание книга под заглавие „Телевизията – културна индустрия“. Той има всички основания и достатъчно аргументи, за да подходи уверено към тази тема, тъй като цялата му досегашна практика е концентрирана именно в изследваната област. Бил е дълги години във филмопроизводството като режисьор, но същевременно има ценен положителен опит като изпълнителен директор на най-голямата българска телевизионна организация – БНТ, и то по време, когато тя работеше в много трудните организационно-икономически условия на прехода с всички произтичащи от това изпитания за тогавашните ѝ ръководители. Подчертавам тази страна от професионалната му дейност, защото тя очевидно му е дала полезен практически опит, богати лични наблюдения и ценна фактическа информация, успешно включена в

изследването. На трето място, повече от десетилетие доц. д-р Михаил Мелтев преподава на студенти в НБУ и НАТФИЗ няколко дисциплини, свързани с организацията на телевизионното производство и управление на медийната практика. Така в своята педагогическа работа той непрекъснато актуализира знанията си по темата и ги обогатява с нова информация, полезна за пряката му изследователска задача. Добрата осведоменост на автора в тази материя е очевидна и поради това той предлага добре изграден труд, което се установява лесно още при първо запознаване с текста.

Книгата е организирана тематично в четири части: Телевизията – възникване, развитие и модели; Телевизионна индустрия; Телевизионна продукция; Финансиране на продукцията. Така очертаните дялове дават възможност да се систематизират и анализират оптимално основните практически аспекти,

Божидар Манов

засягащи съвременното телевизионно производство като обособяваща се своеобразна индустрия със свой характерен облик, структурата на производството, специфична организация и взаимовръзки между отделните сегменти на единния телевизионен организъм. Цялата тази иначе доста сложна материя е разумно подчинена на избраната от автора тема и основателно главният акцент на изследването е поставен върху телевизионното производство като основа на творческия процес.

Съвсем целесъобразно в първата част на книгата подробно е проследено (в историческа хронология) възникването и развитието на телевизията в САЩ, Европа и България – поетапно от появата на техническия феномен до днес. Точно, изчерпателно и обективно е разгледана еволюцията на телевизията като мултимедия и като средство за масова комуникация и формираните в резултат на съществуващите различни обществено-правни условия три основни модела на телевизионни организации: авторитарен, обществен и комерсиален. Авторът очертава много добре основните им принципни разлики, като предлага сравнителен анализ на техните медийни и икономически цели, начините на финансиране и на програмирането им.

Втората част основателно е посветена на твърде важния въпрос за структурата на телевизионната индустрия, като правилно главното внимание е съсредоточено върху анализа на трите определящи сегмента – производство, разпространение и показ на телевизионния продукт.

Продължавайки логичната линия на анализ, третата част на

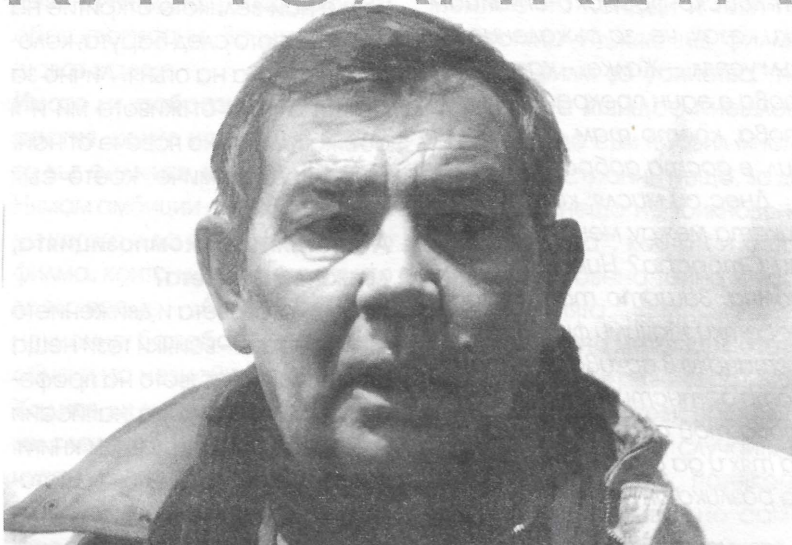
изследването проследява етапите на програмното производство: развитие на проекта, предпродукция, продукция и постпродукция. Текстът предлага обобщение на богат разнороден опит както в организационно, така и в технологично, и в юридическо отношение. Добре е изяснена съвременната телевизионна терминология, което улеснява не само специалистите, занимаващи се с телевизионна практика, а и всеки читател с общи културни интереси, който би имал желание да се запознае с тази специфична област.

Последната, четвърта част на книгата, обособява своя вътрешна подтема, посветена изцяло на финансовите аспекти в телевизионната практика като изключително важен фактор за реалното осъществяване на която и да е телевизионна програма. Тъкмо като са отчетени различията и спецификата в бюджетното подсигуряване на разнородната телевизионна продукция, финансирането е анализирано многостранно, в зависимост от технологията на всяка конкретна производствена реализация.

След запознаване с цялостното съдържание на книгата общото впечатление от изследването е за един цялостен, логично изложен текст, който изпълнява успешно набеязаните от автора цели и задачи.

Очевидно е, че със своите качества книгата „Телевизията – културна индустрия“ на доц. д-р Михаил Мелтев ще бъде полезно четиво сред иначе оскъдната специализирана литература в тази област и вярвам, че ще намери своите читатели в развиващата се особено интензивно телевизионна индустрия у нас.

КИНОАНКЕТА



ЯЦЕК ТОДОРОВ е завършил операторско майсторство във висшата академия по филмово изкуство в Лодз – Полша. От 1966 до 1972 година работи в Студия за хроникални и документални филми „Екран“, след това в Студия за игрални филми „Бояна“. Дългогодишен преподавател – доцент е в НАТФИЗ, НБУ и Художествената академия. Заснел е над 25 игрални и много късометражни и пълнометражни документални филми, между които: „Хирурзи“, „Изпити по никое време“, „Войната на таралежите“, „Хотел Централ“, „Комбина“, „Вик за помощ“, „Бай Ганьо“ и много други.

Преди години на страниците на списанието беше публикувана една моя статия „Познават ли ни?“... Май че не ни познават, но това не е толкова важно. Ние просто снимаме!

Мен винаги ме представят като професор от НАТФИЗ и филмов режисьор. Аз упорито обяснявам, че съм просто оператор – този, дето снима. Не всички разбират за какво точно става въпрос, но винаги се отнасят с уважение и разбират към тази толкова прекрасна и чудновата професия.

Лея Ванга попитала веднъж майка ми: – Абе, какво точно работи този твой син, нещо на светло и на тъмно и гледа звезди. Така е – работим на

светло и тъмно и гледаме звезди и съм сигурен, че ги виждаме. Виждаме светлината и лицата на актьорите-звезди.

Как може да се говори и пише за неща, които са толкова вътре в нас и в нашата професия. Различно... Прочетох всички публикувани интервюта с моите колеги. Те всичко вече са казали – много точно и прекрасно. Сега ги препрочитам и съм сигурен, че и аз ще се придържам към поредицата от задаваните въпроси.

Преди време си направихме обща снимка с колегата ми Виторио Стораро. Това беше снимка – такава, каквато си правят децата с огромните дунапренови кукли на Мики

Маус в Дисниленд. Тогава той ме попита дали съм гледал неговия последен филм „Гоя“. На английско-френско-италиански казах, че, за съжаление, не съм успял. – Жалко, – каза той – това е един прекрасен филм и това, което там съм направил, е доста добро.

Днес си мисля: каква е разликата между мен и колегата ми Стораро? Никаква... и огромна. Защото той е заснел десетки значими филми, които останаха в архива на световното артистично кино. Освен това той обожаваше да говори за тях и да дава интервюта – за разлика от мен...

По какви критерии избирате филмите, които снимате?

Смятам, че по-скоро режисьорът и продуцентът решават кой оператор да ангажират за конкретен проект, нашата операторска професия е малко като тази най-древната на този свят. Не случайно Спилбърг снима с Камински, Вайда и Полански – с Еделман, а Киешловски засне своя „Декалог“ с осем различни оператори – въпрос на виждане и концепция, въпрос на стил и взаимно усещане по повод на даден текст и драматургия. Днес моите най-млади колеги смятат, че трябва да се снима всичко, което им попадне – и в това има някаква логика. Моето поколение имаше възможност да избира и да отказва да снима даден филм – такива бяха времената. Но когато си решил да се откажеш или да не приемеш даден проект, трябва да го направиш по много умен и деликатен начин. Защото режисьорският „нарцисизъм“ е нещо много ценно, важно и крехко и не може да бъде нарушавано никога. Всеки филм е съдба и преживяване.

Какво е за вас камерата?

Камерата... не я пипайте, тя е нещо съкровено, тя вижда всичко и е най-великото откритие на човечеството след барута, колелото и силата на огъня. Лично за мен тя е част от живота ми и я обожавам малко повече от най-красивото момиче, което съм целувал някога.

А светлината, композицията, движенията, цвета?

Светлината, цвета и движението на камерата – всички тези неща са вътре в тайнството на професията, за тях вече са написани хиляди страници, стотици книги. Сега с удоволствие бих застанал пред едно огромно кръгло огледало или пред една насочена към мен камера, за да кажа НЕ ЗНАМ... а може и да знам, но това не се изразява с думи, а с изображение и с филмите, които сме снимали преди, сега и после.

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

Думата баланс подхожда повече на акробата, който ходи по въже. Ние, операторите, отдавна вече не ходим по въже и всичко ни е ясно – остава само другото, а това „друго“ е нещото, което обединява техниката и творчеството.

Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

Може, но само с разбиране, толерантност и уважение. Режисьорът също може да спаси оператора от „гафове“ като целенасочено усложнява мизансцена, светлинната обстановка, ритъма на епизода и спецификата на всеки кадър. Така е и в семейството, така е и в любовта, така е и между приятели.

Какво означава за вас „да уловиш неувимото“?

И на мен ми се случва от време

на време да ходя на риба и да хващам неувимото. И погледнато през визьора на камерата, животът и всичко, което ни заобикаля, изглежда иначе с помощта на оптиката и кадъра. Не случайно на гроба на гениалния Киешловски има само две ръце, образувачи филмов кадър. Едно младо момче, когато за пръв път видя живота през визьора, каза само „Леле мамо... Егати, колко всичко е различно“. Това, „неувимото“, е въпрос, дълбоко закодиран вътре в нас... в начина, по който сме се научили да виждаме света и да усещаме всичко, което е имажинерно и отминаващо заедно с времето и мига. Така е, когато гледаме през чудовищната „дупка“ на Аристотел и Леонардо да Винчи.

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

Не знам как, но общо взето ми се обаждат по телефона или на мобилния с идеята да направим нещо заедно. Добре, но нека първо да прочета сценария и да се срещнем на чаша бира.

Тандемът режисьор-оператор няма правила, тук винаги става дума за професионално приятелство и общи допирни точки във възприемането на всичко онова, което става около нас днес, преди и в бъдеще.

Как възприемате негласния операторски девиз „всеки дефект – ефект“?

Да, дефектът може да бъде и ефект, но само когато е ясно заявен и художествено защитен, както е във филма „Спасяването на редник Раян“ с помощта на вибриращата оптическа приставка и широкоъгълни обективи. Колегата Конджи също счи-

ма „дефектно“ – ама вижте му филмите. Вижте картината, която е безумно адекватна на драматургията и цялата атмосфера на филма. Тайнство!

Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Отговорът ми е вътре в сакралните десет Божии закона – с малки изключения, разбира се!

Мисля си, че операторът първо трябва да обича и да се отдава безкрайно. В професията ни няма място за каквито и да било компромиси, неточности и професионални провадания. После всичко е на чаршафа! Така казват хората, които разбират от кино. Визията е неразделна част от драматургията и режисьорската концепция и това е най-красивото във всеки филм и във всеки кадър.

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

Това са други измерения и други параметри на „обичането“ в киното. АКТЬОРИТЕ – това е друга опера, друга, съвсем различна любов. Няма по-красив момент от този, когато след вече заснетия кадър операторът отдели окоото си от визьора и поглежда актьора. И вече знае „дали е станало“. След не чак толкова фаталната команда „Стоп“ режисьорът също поглежда право в очите човека зад камерата, а той обикновено казва: „Да, всичко беше много добре, но нека да направим още един дубъл“... Защо още един дубъл?... За лабораторията ли?... Или за актьора?..

Но това не е толкова важно. Важното е да стане, защото понякога само едно леко движение и трепване на главата на

актьора дава всичко нужно за кадъра – присъствие и усещане. Смятам, че лицето, тялото и ръцете на актьора трябва да бъдат обоготворявани. Защото те решават всичко.

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

Нямам амбиции да подражавам на когото и да е, но има няколко филма, които мога да гледам по всяко време – „Амаркорд“, „Тенекиеният барабан“, „Лачените обувки на незнайния воин“...

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

Не... но това е въпрос, който заслужава отделно внимание и много страници.

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

Разбира се, че само на лента, защото с нея съм закърмен и добре познавам магията на 24^{-те} квадрата в секунда и сребърно-нитратните молекули, разположени като планети във вселената. Но се отнасям и с огромно уважение към съвременните електронни системи, защото те ни притискат на всяка крачка. Това е положението!

Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

Интуицията и емоцията са в основата на операторската професия. Те също заслужават отделно внимание и много страници.

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

Експериментът? – Анализирайки го семантично като понятие, означава да опитваш нещо, без да си сигурен какво ще се получи. Днес в продуцентското кинопро-

изводство това е недопустимо!

С огромно уважение и респект се отнасям към експериментите на Конджи и тези на Славомир Иджак във филма „Кратък филм за убийства“ на режисьора Кшищоф Киешловски. Аз също съм правил много различни и странни неща, за да се получи нещо необикновено в „картинката“, което си остава моя съкровена тайна и част от професията.

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

Може... има такива случаи... И аз съм се опитвал, понякога средно сполучливо, но само тогава, когато изображението е водещо.

Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

Със сигурност ДА, но зависи дали става въпрос за авторско, или за комерсиално американско кино.

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

Достатъчен ли е интересът към него?

Не, не е достатъчен, но може пък и да не трябва чак толкова да бъде забелязван, защото е част от „цялото“.

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

Няма проблеми... стига да си професионалист, да знаеш най-малко два езика и да си перфектен и точен. Те, моите студенти, изкарват до 100 евро на снимачен ден.

Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

Всичко, всяка крачка, всяка улица, всеки отминаващ човек, всеки изгрев и всеки залез на слънцето.

ОСОБЕНОСТИ НА НАЦИОНАЛНИЯ ФИЛМОВ ПАЗАР

Огнян Гелинов

Филмова индустрия по смисъла на закона у нас е „производството, разпространението, промоцията, показът и съхранението на филми.“

На свой ред „производство на филми“ се определя като „художествено-творчески процес, който обхваща следните етапи: подготовка, снимки, монтаж, озвучаване и еталониране“.

В правовите държави, с които напоследък уж се съизмерваме, кинопазарът е структуриран другояче. Там филмовата индустрия се състои от следните сектори: развитие, продукция, постпродукция, разпространение, показ. Различни са и етапите, през които минава всеки филм, а именно: сценарен, подготвителен, снимачен, постпродукция, разпространение.

Едно правилно структуриране обхваща кинопроцеса цялостно и без вътрешни противоречия. Позволява ясно и точно идентифициране на обектите, лицата и дейностите. Дава възможност за плавност и ритмичност във веригата на филмопроизводството и филморазпространението, за обективност и отговорност, както и за откриване, насърчаване, и още по-важно, за отглеждане на талантите, без които киното не може да съществува.

По каква причина например

сценарното дело, така нареченото **развитие**, не съществува като отделно звено от веригата у нас?

Тук ще се опитаме да разгледаме някои от общоприетите принципи и правила във филмовата индустрия, като започнем от приложението им в изброените по-горе сектори:

1. **Самостоятелност на всеки сектор в рамките на националния и световен филмов пазар.** Това осигурява свободна размяна на филми, киноуслуги, финансиране, и т.н. Въпреки някои различия в политическите подходи (интервенционизъм или либерализъм) и в правните системи (англо-саксонска, романска или германска), действащите стандарти в света са хармонизирани. Любопитно е, че Великобритания е първата страна, която е защитила националното кино със закон от 1927 година, задължаващ прожектирането на минимум 20 процента британски филми в кината.

2. **Разделение на функциите**, а именно продуциране, авторство, участие на актьори, творчески и технически екипи, предоставяне на услуги (различните провайдъри), рекламиране (включително промоция), разпространение, ползване (прожектиране, излъчване или предаване по кабел). САЩ е първата държава, която нормативно е

разделила функциите във филмовата индустрия със закон от 1948, който забранява на продуценти и/или, разпространители да притежават кинозалони, а на компаниите, които съвместяват другите дейности, е разрешено да ги извършват само в условията на тяхното счетоводно разделение.

3. **Лоялната конкуренция и децентрализацията** е може би най-важният пазарен принцип, създал условия за технически и технологичен напредък. Най-общо знаем историята на борбите между големите и малки филмови студии, продуцентските компании и независимите продуценти. Известна е и ролята на специализираните филмови къщи, особено на тези, предлагащи услуги в постпродукцията.

4. **Договорно начало**, което отразява функционалното и професионално разграничение, правния статут на ангажираните лица и най-вече принципа на личната отговорност във филмовата индустрия. Съдържанието на различните видове договори (търговски, авторски, трудови, граждански) изразява изключителното разнообразие и специфичност на труда и отношенията в киното. Възприета е практиката сключването на индивидуалните договори да става на основата на типови (рамкови)

договори, утвърдени съвместно от легитимните професионални и синдикални организации. Отделните творци, изпълнители, специалисти, и др. най-често имат статут на свободни професии.

Докато чрез секторите може да анализираме дейностите и отношенията на компаниите във филмовата индустрия, то чрез етапите се проследява пътя на всеки конкретен проект. Да подчертаем някои принципни положения, на които се основава веригата на създаване и съществуване на филма:

1. Обектите на авторското право.

а) „филмът“ е кинематографично произведение, различно от телевизионното, което се нарича „ТВ програма“, а напоследък „ТВ шоу“ (в широкия смисъл на думата). Под ТВ програма се разбира токшоу, ТВ драма, мюзик видео (музикален клип), различни видове куиз, риалити шоу, кулинарно шоу, и др., но не и телевизионен филм, сериал, поредица. ТВ програми също се защитават от авторското право, като те влизат в така наречените „други аудио-визуални произведения“ заедно с репортажа, разширения репортаж, и др.

б) филмът се създава по регистрирани „идея за филм“ и „сценарий за филм“. Защитена от авторското право е не само първоначалната идея, но и всеки неин следващ етап или друга версия, стига да бъде регистрирана, което се извършва под формата на нова „идея за филм“.

в) сценарият може да бъде оригинален или адаптация: по „действителен случай“ или по съществуващо произведение, като на всички се правят откупки (дължат се права на техните носители).

г) съществуващото произведение може да бъде литературно, включително публицистично, музикално-сценично, аудиовизуално, и др.

2. Всеки филм има отделни стандартизирани признаци, според които **обектите се групират в следните категории**, особено важни при субсидирането:

а) **по вид** – игрални, документални, анимационни.

Всеки вид се подразделя на долуизброените категории.

б) **по предназначение** – за кино и за телевизия.

Това разграничение, по-скоро практическо, отколкото нормативно, не се основава на метода на снимане или на вида на оригиналния носител, а на това, за къде е предвидена премиерата – киносалон или телевизионен екран, като и двата вида ползватели непрекъснато се развиват (закрити, открити кина, мултиплекси, наземни, кабелни, сателитни телевизии и т.н.).

В последните години голямо разпространение получи **домашното ползване** на филми (на VHS, CD, DVD, и др., както и чрез Интернет), което засегна сериозно зрителската аудитория и на големия, и на малкия екран.

в) **по продължителност** – късометражни, пълнометражни, дълги (нестандартизирани все още).

Сред тях само телевизионните филми са с фиксирана продължителност – 27 и 54 минути (поради изискванията на ТВ рекламата).

г) **по мащаб** – ниско, средно и високобюджетни.

Това разграничение отчасти изразява изключителното разнообразие на филмите по епоха, жанр, стил, дебюти и т.н.

д) **по произход** – разграниче-

ние с оглед европейските изисквания при държавно подпомагане на международните копродукции.

е) **по категория** за допустима минимална възраст на зрителската аудитория.

3. Единен класификатор на кинопрофесиите.

Един от основните организационни принципи е групирането на професиите в различните звена (департаменти) в отделните етапи на проекта.

В британската система само в снимачния период департаментите са около 20 на брой, професионалните позиции в най-силно специализирания Art Dept. са 18, а общо във филмовата индустрия надвишават 150, като на доста от позициите могат да бъдат ангажирани или наети по няколко души.

Без да навлизаме в подробности за френската или германската система (двата крайни примера в степента на специализация), професионалните стандарти дават общоприети отговори на следните въпроси:

а) кой за какво отговаря,

б) кой на кого докладва,

в) кой при какви условия постъпва за пръв път на дадена позиция и при какви условия изгражда нагоре,

г) кой може да изпълнява дадена роля едновременно в два или повече проекта или може да съвместява две или повече роли в един и същи проект.

Като напомняме отново принципа на личната отговорност, наблюдаваме, че в най-добре структурираните професионални системи за всяка дейност и операция има само едно-единствено отговорно лице, както и че едно лице отговаря за възможния най-малък брой дейности и операции.

4. Финансиране на проекти.

Познати са три типа финансиране на филма – частно, публично-частно (смесено) и обществено. Под обществено се разбира финансиране като това на BBC, а не държавното финансиране от времето на СИВ.

Източниците на финансиране могат да се групират по следния начин:

а) собствен капитал на продуцента, който носи отговорност за артистичните, технически, финансови аспекти на филма и разпространението му,

б) инвеститори, които не участват при вземане на решенията,

в) партньори, най-често разпространители, провайдъри, малки продуцентски компании и др., които участват във вземането на решения,

г) спечелена по определен ред субсидия, която може да бъде национална, регионална или европейска.

За да изпъкнат по-добре настоящите български особености, ще разгледаме накратко етапите на филма, позовавайки се на британската система в качеството ѝ на европейски пример.

1. **Development** – развитие (у нас такъв етап – развитие на сценарий – не е обособен в закона, в подзаконов акт съществува понятието „развитие на проект“). Като сектор във филмовата индустрия включва писане, предлагане и финансиране на идеи и сценарии за филм.

Като етап от създаването на филма започва в момента на сключване на договор между продуцента (Producer) и сценариста (Screenwriter). Последният може да предложи готов сценарий с надеждата да го продаде („on spec“, самофинанси-

ран) или идея за филм (concept), която се обозначава като „film idea“, а в американските стандарти „created“ и „story“, и която не съществува като понятие в българския правен мир.

Този етап може да продължава от една до няколко години. Във всеки момент продуцентът може да продаде правата, които държи, на друг продуцент, както може да продаде и готовия сценарий. Има и специализирани в сценарната работа продуценти и продуцентски компании, дори и специални ръководители, Development Executives. Последните следят литературния и филмов живот, маркетинговите проучвания на пазара, търсят млади таланти и обещаващи сътрудници, и т.н.

Има стандартизирани изисквания – формат на сценария, сюжет, обстановка, диалог, характери (подобно на Леон Даниел в книгата му „Игрите“, се употребява понятието „характери“ вместо „образи“), т.н. Напр. синопсисът е една страница, трийтмънът – 10, а сценарият – 100. Сценарият трябва да бъде написан така, че неговите читатели да могат да го „видят“.

В работата върху сценария има няколко вида сътрудници. Първите са такива, които не участват пряко в творческия процес. Script Editors наблюдават целия период на развитие на даден проект, последователно четат, анализират и помагат на автора (или съавторите) да идентифицира проблемите и затрудненията и осъществяват връзката между сценариста, продуцента и евентуално (ако има такива) режисьора и ръководителя на развитието. Главната им задача е да осигурят баланса между изискванията на пазара и творческите импулси и вижда-

ния на сценариста.

Другите непреки участници, Script Readers се занимават със сценария еднократно. Те могат да упражняват и други професии във филмовата индустрия. Задължени са да оценят сценария на етапа, на който се намира, съгласно определени критерии. Представят 4–8 страници със следните елементи: основна идея, оригиналност, търговски потенциал, синопсис, дух и жанр, както и 2 или повече страници коментар върху темата, интригата, структурата, характеристиките, диалога, техническото изпълнение.

Често Script Readers биват ангажирани или наемани от британските органи за подпомагане на филмовата индустрия за оценка на предложените за субсидиране идеи и сценарии.

Вторият вид сътрудници участват пряко в творческия процес (пишат). Някои анонимно, други обявяват имената си като консултанти, автори на скетчове, регове, диалози (най-често в телевизията), Script Doctors, и т.н., но не са автори на сценария по смисъла на закона.

В американската практика са стандартизирани професиите „Creator“, „Creative Consultant“, „Story Analyst“, „Story Editor“ („Story Producer“), „Storyliner“, „Gagwriter“ и др. различни от тази на „Screenwriter“.

Packaging (да го наречем „предлагане“) е процесът на представяне пред потенциални инвеститори на предложение за финансиране, съдържащо правата върху сценария, предварителен бюджет, главните актьори и режисьора, и др.

Financing (финансирането) на етапа е неговият трети основен елемент. Развитието се финансира самостоятелно, но по

същите правила и от същите източници, както продукцията и постпродукцията. По американския стандарт сценаристът получава при одобряването на готовия сценарий 40% от уговорената сума, а ако филмът влезе в продукция – останалата част.

В набирането на средства най-важна роля играе репутацията, доброто име, професионалният престиж, доказаният опит на ангажираните се в проекта лица – главните актьори, продуцента, режисьора, изпълнителния продуцент. Те гарантират със своето име и кариера, че предлаганият сценарий притежава необходимите качества, за да бъде подкрепен.

Едновременно изпълняване на ролите на продуцент и режисьор се разрешава при определени условия най-често в късометражния филм и документалното кино. Още по-рядко се среща фигурата на продуцент – сценарист.

Прието е да се създават много повече сценарии, отколкото филми. Никога няма сигурност, че даден сценарен период ще завърши с готов сценарий, както не е сигурно, че всеки готов сценарий ще се превърне във филм.

Някои казват, че творческите колективи у нас (при социализма – сценарна редакция и сценарна комисия) много приличали на европейските сценарни отдели (департаменти). Има поне две различия извън болезнените въпроси на идеологията, които трябва да се изтъкнат.

Първо, у нас сценарият се смяташе за особен вид литературно произведение, а и досега се е запазило понятието „литературен сценарий“. Второ, докато в сценарните отдели се работи на принципа на проект-

ното финансиране за конкретен проект, то в творческите колективи се работеше на основата на структурното финансиране в интерес на държавната политика.

Поради тези причини докато „сценарият“ („Script“, „Screenplay“, „Teleplay“, „Developed“, „Written“) е основа за филм, добре подготвена за визуализиране, то „литературният сценарий“ се съсредоточава, решава и носи проблемите на словото, но не и на „движещото се изображение“.

II. **Preproduction** (у нас определена като „подготовка“). В този етап продуцентът сключва договори с режисьора и с „Key Personnel“ – оператор, художник, първи асистент на режисьора, художник по костюма, художник-гримьор, монтажист, композитор. Според мащаба на филма към тях могат да се причислят и кастинг-режисьор (директор), ръководител (супервайзър) на визуални и специални ефекти, Music Supervisor, и др.

Важна е ролята на Line Producer, който още по време на развитието е пресметнал бюджетните разходи. Неговият професионален авторитет укрепва доверието на финансиращите към филма.

С напредването на етапа се привлича Unit Production Manager (UPM), който след консултации с ръководителите на отделните звена постепенно ангажира другите членове на филмовия екип.

В предпродукцията продължава работата по подобряване на сценария, увеличаване на бюджетните средства, кастинг, избор на места, подбор на персонал, изготвяне на проекти за декори, костюми, реквизити и др., съставяне на снимачен план,

режисьорски сценарий, сториборд, програми, и т.н.

Главната цел на продуцента, след като е организиран написването на добър сценарий, е да създаде най-благоприятните възможности за режисьора да осъществи своето виждане за филма. Това, разбира се, става и с усилията на творческия и технически екип.

Ролята на изпълнителния продуцент, който действа от името на тези, които са финансирали филма, е да контролира дейността на продуцента, да следи дали продукцията върви по план, в рамките на получения бюджет и в съгласие с професионалните стандарти.

Копродуцентът изпълнява част от творческите, финансови и организационни продуцентски функции, подчинявайки се на продуцента. Има три вида копродуценти: най-често това са лайн-продуценти, на които е гласувано доверие, т.е. получили са кредит. Те участват през всички етапи на филма. Вторите са продуценти от други продуцентски компании, които подпомагат настоящия проект (обикновено при международно копродуциране). Третите са партньори или служители на компании, подкрепящи филма в конкретен етап и които участват предимно в този етап (най-често постпродукция).

Асоциираният продуцент изпълнява съществени функции, които са в задълженията на продуцента, изпълнителния продуцент или копродуцента. Той е лице с опит в кинобизнеса, който може да участва във всички етапи на филма, да изпълнява важни задачи, делегирани му от продуцента и дори да го замества в отделни моменти. Това е продуцентът, който не е успял да получи

достатъчен кредит, за да стане изпълнителен продуцент или копродуцент.

Трябва да се каже, че всяка от изброените четири продуцентски роли може да се изпълнява от повече от едно лице, без това да променя отговорностите на останалите.

За разлика от горепосочените, лайн-продуцентът е единственият, който не може да работи едновременно в две или повече продукции.

Субординацията и координацията в екипа се базира на отнoшението към творческия процес. На върха на отделните звена са тези, които предлагат на режисьора цялостни решения в своята област (създават проекти). Под тях са тези, които ръководят изпълнението на тези проекти и могат да предлагат частични решения в съответните области. Следват специалистите, ръководителите на непосредствените изпълнители, изпълнителският, помощният и обслужващ състав, стажантите.

С възнагражденията се отчита не само творческия и технически принос на хората към филма, но и спецификата на работата в екип (изискват се комуникативни умения).

Отделно от екипа (Crew), са хората пред камерата, актьорите (Cast), разделени на главни роли, поддържащи роли, фигуранти, масовка, дубльори, каскадьори, както и другите видове изпълнители – танцьори, певци, музиканти, и др. В този етап са важни и две професии, които липсват в българската практика – кастинг-режисьор (Casting Director) и локейшън-мениджър (Location Manager). Кастинг-режисьорът работи с режисьора, предлага цялостен проект за актьорския състав, води прегово-

ри с агентите на одобрените артисти, и т.н. Той може да работи с няколко продукции едновременно.

Локейшън-мениджърът предлага на режисьора, продуцента и художника места за снимки, както и необходимите данни за сключване на договори със собствениците, транспортния достъп, настаняването, и т.н.

3. **Production** – понятието се използва в широк смисъл като синоним на филм, а в тесен означава снимачен период. Този етап е най-кратък, трае в зависимост от мащаба на филма от 4–5 до 7–8 седмици. Разбира се, не е така, що се отнася до документалните и анимационни филми.

Няма да се спираме на разликите между трите вида филми, нито на тези, произтичащи от техните мащаби, формати, епохи, бюджети, жанрове, стилове, произход, и т.н. Очевидно е, че всеки отделен филм има твърде специфични изисквания в периодите, през които преминава.

В етапа на продукция изпълва ролята на продуцента като работодател – той носи цялата отговорност за безопасността и здравето на ангажираните във филма.

Наистина у нас не са много популярни рисковите снимки в различни среди (във въздуха или под вода), сложните каскади, използването на тренирани животни, бойни умения, визуални и специални ефекти, специален реквизитор-градинар или создатели на пластични маски.

Такова кино не е по джоба ни. Защо обаче нямаме Publicity Department, което не е чак толкова оскъпяващо, не е ясно. Британската система предвижда Unit Publicist, който е различно лице от Distribution Publicist и

който бива ангажиран от продуцента, дистрибуторите и търговските агенти от 4 до 6 седмици преди началото на снимките. Той може да работи в няколко продукции едновременно.

Unit Publicist отговаря за цялостната реклама (по-скоро PR) до края на постпродукцията и обикновено наблюдава дейността на фотографа, който на свой ред е ангажиран за кратък период от продуцента, PR-агенцията, дистрибуторите и търговските агенти.

Друга фигура е EPK Director (Producer), който се ангажира от студиите, дистрибуторите и търговските агенти. Той е начело на малък екип, двама-трима души от бранша, в момента незаети в продукция. Те снимат с малка дигитална камера материали с няколко предназначения. Първо, Electronic Press Kits, съдържащи интервюта с главните актьори и членове на екипа, отпаднали дължини от кадри, откъси от окончателния монтаж или къса ролка, предназначена за прожекция пред публика.

Освен така наречения „трейлър“, създават се и „мейкинг-оф“, филми с документален характер за това как се снима игралната продукция, трети вид филми, които съдържат цели епизоди, отпаднали в монтажа, и накрая, сбор от кадри, предназначени за сайта на продукцията в Интернет.

IV. **Post Production** (постпродукция, у нас определена не съвсем прецизно като „монтаж, озвучаване и еталониране“). Това е вторият най-дълъг етап на проекта след сценарния период (развитието). Продължава от половин до една година, понякога и повече. Въпросът е не толкова в ангажирането на работно време, а в нуждата от кален-

дарно време, през което филмът „узрява“.

За съжаление, постпродукцията, както и сценарният период на филма у нас, носят най-значителните недостатъци от старата система. Силно подценена е ролята на монтажиста (Film Editor). Остатък от миналото е и наименованието „звукорежисьор“, каквото няма в европейските класификатори.

Да изтъкнем две важни неща, характерни за работата във филма, които именно в постпродукцията личат особено добре.

Първото е, че монтажистът олицетворява един важен принцип на филмопроизводството – използването на „външно“ творческо око, участието на професионалист, който не е свързан с конкретните усилия на терена и който може да открие нови, неподозирани от реализаторите внушения и свежест. Editor в съвременното кино е винаги в началните филмови надписи заедно с актьорите и основния творчески състав.

Второто е високата степен на специализация в работата по звука. Най-общо, практиката е един да създава, втори да записва, а трети да монтира поотделно говора, музиката и ефектите преди да се стигне до мишунга.

Като изключим Production Sound Mixers, които ръководят записването на звука по време на снимки, в постпродукцията отговорните позиции в класификатора са доста: „Supervising Sound Editor“, „Sound Designer“, „Re-Recording Mixer“, „Foley Editor“, „ADR Dialogue Editor“/„ADR Mixer“, „Music Editor“. В зависимост от вида и мащаба на филма част от тези различни роли могат да бъдат съвместени.

Условно могат да се разграничат три подетапа, като във все-

ки има стандартизирани работни прожекции. В първия, наричан груб монтаж, става навързването на епизодите, подлагането на синхронно записания диалог, добавянето на визуални ефекти (ако има такива), записване и монтиране на нахсинхронен диалог и/или диктор, и накрая приемане на филма на „две ленти“ от режисьора и/или изпълнителния продуцент. Ако монтажът се извършва под непосредственото ръководство на режисьора, то в британските стандарти му се дава срок от 6 седмици.

Вторият подетап започва със „Spotting Session“ (покадрова прожекция за дискутиране на звуковата концепция). Обикновено този подетап завършва с предварителен мишунг, който може да не включва цялата музика, не са прецизирани всички звукови пътечки, и т.н. и който е предназначен за пробна (предварителна) прожекция пред зрители, така наречената „фокус-група“. Тук за пръв път във филма се включва Re-Recording Mixer, висококвалифициран специалист, отговарящ за окончателната звукова идентичност на филма. Обикновено след тази прожекция продуцентът и финансиращите искат промени.

Третият подетап започва след последните поправки по филма и включва окончателния мишунг (final mix), надписите на филма, цветните корекции, негативния монтаж и ваденето на еталонно копие.

На базата на тези многобройни, не винаги използвани във всяка продукция елементи, предлагат своите специализирани услуги различни Audio Post Production Houses, Facilities Companies (филмови лаборатории, студии за компютърни изоб-

ражения, негативен монтаж) и др., където при нужда се извършва и допълнителната обработка на готовия филм – субтитриране, дублиране, прехвърляне от филмова лента на видео и обратно и т.н.

С изложените четири етапа завършва създаването на филма, оттук започва неговото пазарно съществуване.

Към стандартизираните два етапа разпространение и показ нашият закон прибавя трети – съхранение на филма.

I. Distribution (разпространението на българския филм е най-неразвитият етап у нас). Включва лансиране и поддържане на филма на пазара. Целта е всеки филм да бъде свързан с възможно най-широк кръг от своите потенциални зрители. Обикновено публиката се привлича, примамва или подлъгва чрез това, което наричаме промоция (построена около премиерата) и по-горе разгледаното популяризиране (разгласа, привличане на общественото внимание).

Малко е да се каже, че на днешния български пазар доминират телевизиите.

Те свръхдоминират, превзели са го напълно, изсмукват и последната капчица от желанието да влезеш в киносалона. Мощно порят рекламното море и трите национални броненосца, щурат се около тях безчет кабеларки, излъчват, предават, препредават, без да се интересуват от никакви си принципи, правила, европейски конвенции, професионална етика, и т.н.

II. Exhibition Под кинопоказ се разбира прожектирането на филми с търговска и нетърговска цел, което става на всякакви регистрирани места и по регламентирани поводи, от малките арт-залички до внушителните

мултиплекси, от регионалните празници до националните и международни фестивали.

III. **Съхранение** Този етап правилно е включен в нашия ЗФИ от 2003 година.

Тъкмо филмите са тези, които запазиха за поколенията духа, типажите и предметния свят на социализма. Интересно е, че филмовата индустрия у нас е рожба и връстник на сталинизма, първият закон, който я урежда, е Законът за кинематографията (1948–1991).

Видно е, че между нашето и европейското уреждане на кинопазара има многобройни, често дълбоки различия, понякога дори трудни за осъзнаване и формулиране. Струва ни се, че поне в четири пункта ние кинонаджиите, трябва сериозно да се замислим, да дискутираме и да действаме.

I. Обособяване на РАЗВИТИЕТО на проекта (идея и сценарий) като етап в създаването на филма.

1. Така ще се обхване процесът от регистриране на „идеята за филм“ до предаване на „сценария за филм“. Разбира се, трябва да се допълни ЗАПСП, който изрично изключва „идеите и концепциите“ като защитени обекти. С оглед авторското право понятието „treatment“, което се използва у нас с различни значения, представлява междинен етап между „film idea“ и „script“.

2. Сценарната работа продължава и в следващите три етапа в създаването на филма, особено в телевизията. Най-вече по време на подготовката, но и в снимките, и в постпродукцията – консултанти, проучватели, сценарни доктори, сценарни редактори, диалогисти, гегмени, пародисти, куплетисти, и др.

Няма съмнение, че развитието на проекти е най-добрата школа за младите. Това е една практика, без която не могат. А къде другаде освен в практиката човек може да разбере какъв е и как да се самоусъвършенства?

II. Създаване (хармонизиране) на ЕДИНЕН КЛАСИФИКАТОР на КИНОПРОФЕСИИТЕ

Само въз основа на класификатор, съдържащ структурата на отделните звена, отношенията, отговорностите и т.н., могат да се сключват индивидуалните договори с екипа. В момента ние прилагаме старата съветска система, непохватно допълнена с елементи от френската. В същото време повечето чужди филми, които се реализират в България, попълват екипите си по американската система (близка до британската).

Професионалните стандарти, разбира се, трябва да важат за всички продукции, субсидирани и чрез НФЦ, и чрез БНТ.

1. Ще въвеждаме ли у нас нови професии като сценарен рецензент, сторибордист, асоцииран продуцент, звуков дизайнер, мишунг-„директор“, филмов рекламист (или промотьор), и т.н.?

2. Ще развиваме ли такива професии като кастинг-директор, локейшън-мениджър, лайн-продуцент, „декоро“-строителен мениджър и др. или техните задължения ще останат в рамките на други професии, както е понастоящем?

Всъщност това, което трябва да се реши, е дали да се въведе **принципът на специализацията**.

Разбира се, в българските продукции (поради малкия им брой) е редно да се разреши в по-голям мащаб съвместяването както в рамките на отделния

филм, така и едновременната работа в две или повече продукции. Например операторът на филма (Director of Photography) може да бъде едновременно и оператор на камера (Camera Operator) и т.н.

В света, към който поглеждаме, в бюджетирането е въведен и **принципа „над чертата“ (Above-the-Line)**. Това са големите разходи, тези, които се извършват преди началото на продукцията. Втре са цялото развитие (вкл. правата), хонорарите на продуцентите, режисьора, актьорите, транспорт и др. **„Под чертата“ (Below-the-Line)** остават разходите за материали, заплащане на екипа, наеми, музикалните права, разгласата, трейлъра, и др.

„Чертата“ се определя по време на Development според осигурените средства. Тогава лайн-продуцентът проектира отделните пера на бюджета (оттам идва наименованието на тази кинопрофесия).

Хонорарите „над чертата“ се изплащат на траншове според отчетения етап, на който се намира проектът. Хонорарите „под чертата“ се изплащат на седмица (на ден, на час, и т.н.).

Filmmakers („създатели на филма“) е общ термин, описващ тези, които имат контрол върху творческия процес – режисьор, продуценти, сценаристи и сценарни редактори. Те са „над чертата“, както и главните актьори и други, които не получават хонорари всяка седмица.

Сред хонорарите, изплащани „под чертата“, пръв е операторът на филма, който получава най-високата седмична сума, като заплащането на другите се изчислява като процент от неговото.

III. Изясняване СТАТУТА на

ПРОДУЦЕНТИТЕ И ПРАВИЛАТА ЗА ТЯХНАТА ДЕЙНОСТ

1. Британският класификатор съдържа десетина позиции в продуцентското звено – от продуцента през изпълнителния продуцент, ко-продуцента, и т.н. до организатора и секретарката.

Дори да приемем, че у нас финансирането на филми поради нововъзникването на частната собственост, неразвитост на пазарните отношения и т.н. се различава от европейското (изискващо три независими финансови източника, един от които частен), това не значи, че не трябва да хармонизираме нормите и стандартите.

2. Продуцентът на филма е обикновено инициатор за започването на проекта.

Дори да не е такъв, той е този, който държи правата. Продуцентът е лицето, което най-дълго и трайно е ангажирано с филма, отговорен не само за производството, но и за неговото разпространение.

Практиката в света показва, че само отделен човек, индивид, личност може да ръководи един проект, да е така свързан с него, че успешно да преодолее всички затруднения, забавяния и неизвестности по трънливия път..

3. Ако продуцентът е юридическо лице, например продуцентска компания, трябва изрично да се регламентира как нейните органи на управление и контрол ще изпълняват подобни отговорности.

Още по-сложен става въпросът, когато юридическото лице е държавно или пък се субсидира изцяло от държавния бюджет.

4. Ако продуцентът е физическо лице, трябва да се уреди какви други роли може да съвместява в субсидирания от държавата проект и при какви усло-

вия.

Според европейските стандарти filmmakers са минимум седем-осем души, обикновено петнайсетина, а у нас с подобни задължения се нагърбват двама-трима. Защо се налага на нашите продуценти да се скъсват от работа, не пречи ли това на художествените резултати?

IV. Има ли начин у нас да се установи ЛОЯЛЕН КОНКУРЕНТЕН ПАЗАР в полето на филмово-разпространението?

Колко е голям пазарът у нас не е лесно да се установи, предвид липсата на верифицирани статистически данни. Към броя потенциални зрители обаче трябва да се прибавят и тези хора, които гледат български филми зад граница (най-вече сателитния канал).

Пазарът, голям или малък, е единен. Когато телевизиите показват филми, чужди или български, те, разбира се, намаляват потенциалния брой зрители, които биха отишли в киносалоните. Същото, но в много по-голям размер, е валидно при излъчванията на другите аудиовизуални произведения. Какво да се прави, живеем в епохата на ТВ-развлечението, глобалното село, и т.н.

Зрителите обаче могат да бъдат привлечени (реклама, PR, разгласа). Зрителите също така могат да бъдат възпитавани (вкус, навици, ценности).

Ето най-фрапантните нарушения на европейските норми за защита на филмово-разпространението, които често са били посочвани:

1. Безспорно една от най-големите културни институции у нас БНТ, може би главен фактор в пазара на български филми, си позволява да произвежда репортажи и разширени репорта-

жи, наричайки ги документални филми с всички последици от това.

2. Другите два национални оператора БТВ и НТВ, излъчват много по-малко европейска продукция от нормите на европейската конвенция и въобще не излъчват български филми.

3. Кабелните оператори (с много малки изключения) въобще не изплащат авторски права за предавани и препредавани български филми, да не говорим, че не спазват никакви професионални стандарти.

4. Не се събират никакви отчисления от вносителите на празни носители, които може би са основния конкурент в разпространението, защото тъкмо тези празни носители (касети, дискове) се ползват от любителите на филми, за да ги гледат в домашни условия.

За всяко от тези нарушения може да има някаква пролука в нормативната база (двусмислено тълкуване, прочутата запетайка, законово мълчание). Вероятно текстовете, уреждащи горепосочената материя, не са съвършени. Дори има голяма доза сигурност, че нарочно са направени такива.

Приближават ли ни до Европа подобни порочни практики? Развиват ли нашата нация, общество, конкурентноспособност?

Наскоро гледах стар документален филм. В него един български актьор цитира изказване на своя учител, направено преди около 45 години пред студентите от ВИТИЗ „Кр.Сарафов“. Проф. Стефан Сърчаджиев, изтъкнат театрален и филмов режисьор, споделил след някакъв труден изпит: „Ние трябва да помагаме на таланливите. У нас бездарните сами успяват.“

ОСКАР КРИСТАНОВ НА

70!

Роден – Москва

Учи – в Полша

Завършва – в Чехия

Правил филми – в България...

И то „филми, без които не можем да дишаме“, като:

„ВЪЗДУХЪТ“ – за всяко „киносъщество“.

„ЧОВЕЩИНА Е..." – за всяко „кинообщество“

„МАЙСТОРЪТ“

„ВЕЧНИЯТ МУЗИКАНТ“

„НАДВЕЧЕР“... – и да не ги изброяваме всичките...

Оскар Кристанов винаги си е бил самостоятелен и уникален – особено в първите 70 години, а филмите му са един малък „урок по стъписване“ с неизменната и безкрайна любов към Негово Величество Човекът...

Последният му филм е „ЗАЧЕРКНАТИЯТ КЛАСИК“ – за големия български художник Иван Пенков. С чувство на неприкрита гордост мога да кажа, че направихме този филм заедно.

Оскар Кристанов си остава засега единственият „ОСКАР“ в историята на българското кино, който достойно си е извоювал невъзможността да бъде зачеркнат...

И тъй като съм сигурен в здравето му чувство за хумор, ще си позволя да цитирам най-шантавото определение за него:

ОСКАР – луд за връчване!!!!...

Следват финални надписи –
в стил „Константин Павлов“:

Здравей, Оси!!!
Прости многословието...

Коста Буков



ЩРИХИ КЪМ ПОРТРЕТА НА ЕДИН ЮБИЛЯР

Владимир Ангелов

„Вечният музикант“



Преди месец и половина СБФД заедно с Българска национална филмотека организираха честване на юбилея на нашия колега и приятел Оскар Кристанов. В кино „Одеон“ една дузина верни приятели и колеги бяха зарадвани да видят някои от филмите на юбиляра и най-вече самия него, който с появата си подобно на Фидел Кастро опроверга слуховете за преждавременната си кончина. Извиних му се, че не успях да отида, а той ми отговори: „Добре, че не дойде – копията бяха ужасни.“

Невероятно, но факт – нашият колега чукна седмица с една нула отзад! Знаково число е седмицата – библейско число – символ на чудесата. А с нулата юби-

лярът сякаш ни намига, че ей на – първите седем години са вече зад гърба му: ние да му мислим...

Но най-голямото чудо е самият юбиляр. Като започнеш с името му – всичко у него е необикновено. Прекалено много талант, но и мързел, ум и наивност (особено спрямо приятели), мъжкарство и мъдрост, благородство и котешка хитрост... И това лице – тази симпатична мутра, с която успешно би могъл да изиграе маса роли: от благороден кръстник, до епископ чревоугодник. А колко истории се разказват за него и все вицове...

Не е виц обаче фактът, че тези дни на Златния Ритон му бе връчена награда за цялостно творчество! Но как отиде да си я получи – е почти като виц. В неделя

вечер се прибираме с него от Созопол – в понеделник тръгва с Иван Росенов за Ритона. Оскар е в ролята на навигатор, който обича да дава ценни съвети по пътя. В единайсет вечерта срещам Иван в кварталното кафене на ул. Шипка, в дванайсет ми звъни Оскар, за да ми се похвали с наградата. Хапнали и пийнали в един страхотен арменски ресторант в центъра на Пловдив, а на връщане отново хапнали в една турска кръчма след тунела на Ихтиман. Кога отидоха, кога откриха Ритона, кога се върнаха, че и хапнали и пийнали!

Една от най-смешните истории е за дипломирането му в Прага. Най-добре я разказва Цецо – художникът реставратор,



„Нагвечер“

който е учил заедно с Оскар по онова време – непосредствен участник в самата история. И така, тогава Оси доста се задържал в Прага – не му се връщало в София, но нямало вече начин – повече не можел да протака дипломирането си. И една нощ група силно почерпени студенти начело с Цецо позвънили в един часа през нощта на вратата на професора. Той им отворил – бил по пижама и доста учуден ги попитал защо го безпокоят по това време. Цецо му подал един лист, на който били изписани осем реда и му казал: „Господин професоре, много се извинявам, но Ви донесохме дипломната работа на вашия студент Оскар Кристанов, защото утре рано сутринта той заминава за София.“ Професорът удивен взел листа, погледнал го и казал: „Колеги, но вие ми носите само заглавието!“ – Не, господин професоре, – отговорил Цецо, това е цялата дипломна работа“

Пак Цецо разказва как на времето Оскар щял да снима

филм за Фидел Кастро, но филмът така и не се реализирал. От БНТ поискали списък на екипа, който трябвало да пътува до Куба. Оскар посочил четирима свои верни съмишленици от СТФ Екран – монтажистка, оператор, звукооператор и директор на продукция. Когато паспортите вече били готови, извикали Оскар при Батето (Иван Славков) и там му показали списък на екипа, който обаче наброявал трийсет души! А от хората на Оскар оставили само Гери – монтажистката. Обяснили на Оскар, че нямало нужда от оператор, защото кубинската телевизия им предоставяла готови кадри с Фидел Кастро. Трябвало само да се монтират. „Е, щом имате готови кадри, монтирайте си го сами!“ – отсякъл Оскар и им хвърлил паспортите.

Март месец тази година. Имам среща с Оскар пред Филмаутор до Сатиричния театър. Студено е. Току-що съм взел социалната помощ от 200лв, която му отпусна СБФД и го чакам, за да

му я дам. Точно двеста лева на месец струват лекарствата му. Появява се с бавна, леко поклащаща се походка, разгърден и гологлав. Радостен съм, че му нося парите и му ги подавам. „Чакай малко, моля те – ми казва той. – Всеки момент ще дойде Христо“. Питам го за какво му е Христо. – „Закъсал го е човека, да му дам сто кинта“. Отнякъде изниква Христо и пред смаяния ми поглед Оскар му тиква в ръката парите.

Созополският плаж преди около две седмици. Пусто е – тук там сред пясъка лежат плажуващи като отломки от корабокрушение, изхвърлени на брега. От далеч се забелязва набитата фигура на Оскар, който стърчи прав на самия бряг като медитиращ. От време на време слънцето пробива през облак и пръска сред ледената вода огнени зайчета. Оскар прави няколко крачки напред и се хвърля като пирон в морето. След малко главата му се показва и с широки махове на ръцете си отплува навътре. Аз лежа недалеч и леко притеснен гледам след него. До мен са изпружили пъпчетата си две деветнайсет годишни студентки по музикална педагогика заедно с един техен приятел. Предната вечер съм ги запознал с Оскар. И тримата ми казаха: „Страхотен човек е твоят приятел. Той режисьор ли е?“ По-надареното от двете момичета, което лежи до мен, ме пита: „Той на колко години е?“ Ами някъде около шейсет – и отговарям. – „Е, изобщо не му личат“ – отбелязват децата. А в това време Оскар вече е излязъл и идва към нас. Застава близо до момичето и започва да хвърля към него отривисти тъмни погледи. Тя се обръща към мен и започва да се смее. Смея се и аз. Питам я на какво се смее. „На това, на което и ти“ – ми отговаря тя.



ЕДНООКАТА Марин Дамянов

Сценарий

1. ЕКСТ. ФОАЙЕ В НАТФИЗ – ДЕН

Стена, облепена с бели листове, на тях – имена на хора и бележки.

Ръка на момиче, която носи ръкавица с изрязани пръсти, търси с показалец по листа.

Показалецът се спира на заглавие:

„Приети в специалност „Актьорско майсторство“. Показалецът се спуска по колоната от имена. Чуваме шепненето на момичето:

МОМИЧЕТО (глас зад кадър)

„Мариета, Мариета...”

Показалецът се спира върху едно от имената – Мариета Стефанова Гергинова.

Мариета целува името си, върху което остава отпечатък от червило. Мариета е слабичко, нежно и красиво русо момиче на около 20 с хладен и волеви вид; сега е видимо щастлива.

На този фон текат надписите на филма.

2. ИНТ.– ЕКСТ. КУПЕ ВЪВ ВЛАК – ДЕН

Влакът още е на гара София. По коридора върви невисок млад мъж на около тридесет с обръсната глава и черно кожено яке. Той е МАКС; лицето му има волеви и зъл израз. Поглежда към всяко едно от купетата и продължава да върви напред. Зад него има ТРИМА скинари – КУРТ, ЩЪРБАТА, ФАШИСТА и една дебела скинарка, но с красиво лице – ГЮЛЕТО, която е на около двацет и две години. Цялата група е обута в кубинки с бели връзки.

МАРИЕТА седи до прозореца в едно от купетата. Срещу нея по диагонал е седнал СТАРЕЦ и чете вестник.

МАКС минава покрай купето на МАРИЕТА и продължава напред. След него идва КУРТ – той е на около двацет години, огромен и мускулист, но леко глуповат.

КУРТ вижда МАРИЕТА и отваря вратата на купето.

КУРТ

О, Мариетче! Къде ходиш? Ела при нас!

Якето на Курт се разтваря и се вижда лъскав медальон с пречупен кръст.

МАРИЕТА (хладно)

Тук ми е добре! Ти върви...

ГЮЛЕТО бутва КУРТ, който е запречил коридора.

ГЮЛЕТО (сочи към съседното купе)

Бите!

КУРТ (към скинарката)

Гюленце! Стига с това „бите“, ма! Не сме немци, българи сме! Като искаш да си немачка, оди у Хамбург!

Как е „гюле“ на немски? Нещо „швайн“ май беше...?

ГЮЛЕТО

Тъпанар!

Чува се смях. Скинарите влизат в съседното купе.

СТАРЕЦА

Госпожице, този приятел ли ви е?

МАРИЕТА

Не, съученик! Аз такива приятели нямам!

Старецът я наблюдава. МАРИЕТА чете някаква пиеса, извадена на ксерокс.

СТАРЕЦА

Какво чете госпожицата?

Мариета обръща една от страниците към Стареца.

МАРИЕТА (високомерно)

Едва ли ще ви е интересно...

Старецът надзърта в листата на Мариета.

СТАРЕЦА

Това е... пиеса от Съмърсет Моъм. Актриса ли ще ставате?

МАРИЕТА

Да! Още не мога да повярвам, че ме приеха!

СТАРЕЦА

Сигурно сте много талантива...

МАРИЕТА

Професорът даже ми предложи роля! Представете ли си! Току-що ме приеха и вече имам предложение за роля!

Мариета се усмихва щастливо. Старецът изважда круша и я подава на Мариета.

Мариета взима крушата и я бърше от ръкава на блузата си.

Скинарите започват да пеят от съседното купе. Мариета отхапва от крушата.

МАРИЕТА

Скинарите се разцвилиха... Изроди!

Влакът минава през циганската махала край София. Около линията има купища боклуци...

3. ЕКСТ.РЕХАВА ГОРИЧКА КРАЙ ЖП ЛИНИЯ – ДЕН

ГРУПА от 7–8 ЦИГАНИ (на различна възраст и от различен пол) тичат през горичката. Един от тях пада. Става и се опитва да догони групата. Чува се свирка на локомотив.

4. ИНТ.КУПЕТО НА СКИНАРИТЕ/КВАРТАЛ „ФАКУЛТЕТО“ – ДЕН

ГЮЛЕТО седи срещу прозореца и слуша песента. Тя вижда в далечината групата цигани, които тичат през горичката.

Гюлето сочи циганите. Скинарите спират да пеят и се накачулват на прозореца с викове.

5. ИНТ. КУПЕТО НА МАРИЕТА – ДЕН

МАРИЕТА яде крушата и наблюдава слънцето, което проблясва през облаците. Мариета чува виковите на скинарите и се доближава до прозореца. СТАРЕЦЪТ наблюдава МАРИЕТА с възхищение.

6. ЕКСТ.РЕХАВА ГОРИЧКА КРАЙ ЖП ЛИНИЯ – ДЕН

Скинарите са на прозореца и крещят.

ГРУПАТА ЦИГАНИ хвърлят камъни по влака; чуват се издрънчавания, когато камъните удрят ламарините на вагона.

Виждаме как един камък бавно (на каданс) лети към Мариета.

7. ИНТ. КУПЕТО НА МАРИЕТА – ДЕН

Камъкът пръска стъклото пред лицето на МАРИЕТА. Тя се хваща за очите и изпищява. На земята в купето се търкулва нахапаната круша.

8. ИНТ. СТАЯ В БОЛНИЦА – ДЕН

МАРИЕТА се свестява в болница. Лицето ѝ е превързано; вижда се само едното ѝ око. Мариета пипа лицето си. До нея е МАЙКА ѝ (на около четиридесет, но със запуснат вид).

МАРИЕТА (опипва превръзката)

Мамо?

Майка ѝ се разрежава.

МАРИЕТА

Мамо, нали не е истина? Мамо!!!?

МАЙКАТА прегръща МАРИЕТА.

Мариета се завива през глава...

В стаята е влязъл ДОКТОР на около 35 години. В ръцете си държи папка. Сяда на леглото на Мариета.

ДОКТОРА

Мариета, знаеш ли защо очите са две? Едното е резервно! Не си спяпа, можеш да се самообслужваш, можеш да работиш... Можеш да го преживееш – гарантирам ти!

Мариета се отвива. Гледа с мрачен поглед Доктора.

МАЙКАТА

Чу ли какво каза докторът? Човек не трябва да се предава. Животът ти продължава...

Мариета продължава да гледа мрачно...

Докторът излиза от стаята.

9. ИНТ. СТАЯ В БОЛНИЦА – ДЕН

Модно списание с красиви жени с гримирани очи. Мариета, облечена в болничен халат, седи на леглото, подпряла се на възглавница и разглежда с единственото си око списанието.

Влиза ДОКТОРЪТ заедно с едно момче – ИВАН, което държи букет, кутия бонбони и сокове. Иван е модерно облечен, с гелосана прическа, носи лъснати черни обувки.

ДОКТОРЪТ (взема ѝ списанието)

Мариета, пази си окото! Не го хаби за глупости!

Докторът излиза от стаята. Иван стои и я гледа. Подарява ѝ букета.

МАРИЕТА (неохотно се усмихва)

Охо! Сетил си се за мен...

ИВАН (усмихнато отваря кутията с бонбони)

Ами... Вчера открихме учебната година в НАТФИЗ... Беше много яко! Ректорът ни извика – всички новоприети ни нареди на сцената! И лично ни връчи книжките на всеки... После пийнахме; колегите са готини... Жалко, че изпусна купона... Това е за теб! Как си?

Иван изважда студентската книжка на Мариета и я подава. Мариета равнодушно я разлиства и я пуска на пода.

МАРИЕТА (с леден глас)

Супер съм, нали виждаш!

ИВАН

Котенце, не се разстройвай толкова! Сега правят готини очи-ментета. Аз и така си падам по теб.

Мариета хвърля един мрачен поглед на Иван, но той продължава да я успокоява по своя начин.

ИВАН

На една журналистка ѝ извадиха окото с киселина... И какво? Стана световно известна – само спечели от тая работа... Важното е да имаш позитивно мислене!

Мариета го гледа враждебно с единственото си око. Иван слага ръка на крака ѝ. Мариета го отблъсква.

МАРИЕТА

Да си чувал за едноока актриса!?

ИВАН

Гледах едно порно; значи, там имаше едно маце с едно око... Като някаква пиратка я бяха направили... Много секси си беше... Направо...

Мариета се изправя пред Иван и си сваля превръзката. Иван видимо се изплашва и погнусява.

МАРИЕТА (крещи)

Ела ме целуни де! Много съм секси!

Иван мълчи сконфузено.

МАРИЕТА

Изчезвай, Иванчо! Разкарай си зализаната муцка! Не ме търси повече!

Мариета избутва Иван от стаята и тръшва вратата след него. Обляга се на затворената врата. Започва да реве.

Изважда един скалпел от джоба на халата си и го опира във вените си, но не може да събере кураж да натисне и да ги пререже.

В стаята влиза пълничка БОЛНОГЛЕДАЧКА – циганка. Мариета скрива скалпела в джоба си.
БОЛНОГЛЕДАЧКАТА

Какво правиш, момиче?! Защо си махнала превръзката? Въздухът е пълен с микробове!

Болногледачката залепва превръзката върху окото ѝ. Мариета избутва Болногледачката, побягва и излиза от стаята. Болногледачката хуква след нея.

10. ИНТ. КОРИДОРИ В БОЛНИЦАТА – ДЕН

МАРИЕТА бяга по коридорите с отлепена превръзка на окото. БОЛНОГЛЕДАЧКАТА тича след нея.

БОЛНОГЛЕДАЧКАТА

Стой бе, момиче! Къде бегаш! Върни се!

Мариета отваря една врата, на която пише „Дежурен ДОЗНАТЕЛ“ и влиза...

11. ИНТ. СТАЯ В БОЛНИЦА – ДЕН

В стаята има само маса, два стола, шкафче и кушетка. Задимено е. По масата има разхвърляни папки. ДОЗНАТЕЛЯТ, с цигара в уста, се е навел и пише.

МАРИЕТА (почти вика)

Ти ли си ченгето!?

ДОЗНАТЕЛ

Думата „ченге“ не е много учтива... Щях да ви потърся... Чаках да се окопитите малко, за да ви разпитам.

МАРИЕТА (почти вика)

Не съм крава да се окопитвам!

ДОЗНАТЕЛЯ

(гледа Мариета със съжаление)

Много съжалявам за това, което ви е сполетяло...

МАРИЕТА (сочи превързаното си око)

Искам да знам кой го направи и да бъде наказан!

ДОЗНАТЕЛ

Вие сте поне десетият случай... Какво можем да направим? Да стреляме по децата, дето хвърлят камъните? Да пуснем бронирани влакове?

Мариета гледа Дознателя с мрачно учудване.

МАРИЕТА

Защо хвърлят камъни?!

ДОЗНАТЕЛ

Защо? За кеф! Защото животът им е празен и скучен... Защото влакът се движи, а те стоят там в мърсотията... Това е положението! Проблемът е, че всъщност няма виновни! Положението е... безизходно!

МАРИЕТА

Цигани бяха, аз ги видях!

ДОЗНАТЕЛ

В тая държава има хиляди бедни, безработни и необразовани хора. Защото са

такива, никой не ги ще на работа, а защото никой не ги ще, си остават такива... И тоя проблем е нерешим по бърз начин! Начинът е да се образоват, да си намерят работа... Всичко друго е нереално! Трябва да ги превъзпитае, да ги интегрираме...

Мариета постепенно спира да чува поученията; вижда само една грозна, мърдаща уста.

12. ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА МАРИЕТА – НОЩ

Апартаментът е скромен, но чист и подреден с вкус. По стените има залепени корици на списания, плакати на филми и други снимки, от които личи, че Мариета се е интересувала от кино.

МАЙКАТА почуква и влиза в стаята на МАРИЕТА. Мариета лежи на леглото си и гледа в тавана. Лицето ѝ е бинтовано.

МАЙКАТА

Мариета! Ела да хапнеш нещо! Сготвила съм мусака! Много е вкусна!

Мариета не реагира.

МАЙКАТА

Мариета! Кажу какво ти се яде!

МАРИЕТА

Водчица!

Майката се опитва да прегърне Мариета.

МАЙКАТА

Ти сега алкохоличка ли ще ставаш?!

МАРИЕТА (пищи)

Махай се! Остави ме на мира... Махай ми се от главата...

Мариета започва да къса плакатите с артисти от стените. Изведнъж побягва – излиза от апартамента...

13. ИНТ. ТАВАН – НОЩ

МАРИЕТА отваря катинар и влиза в таванско помещение. Вътре има купища вехтории; купища буркани...

Мариета кашля от праха и маха с ръка пред устата си...

Мариета рови по етажерките. Пада буркан и се чупи.

Издърпва стар куфар.

Вътре има кожени дрехи и претърпяла удар рокерска каска.

Мариета бърка под дрехите. Изважда стара ръждясала рязана ловна пушка (двувеска) – дълга около 30 сантиметра и наподобяваща стар пицов.

Несръчно отваря пушката; вътре има два зеления патрона.

14. ЕКСТ. ИЗОСТАВЕН ЗАВОД – ДЕН

ТРИ ЦИГАНЧЕТА и ВЪЗРАСТЕН ЦИГАНИН с брадва се мъчат да натоварят парче от релса в ръчна количка. Тихо си говорят нещо на цигански.

МАРИЕТА наблюдава циганите, скрита зад ръждясали стари варели. Тя е с размъкнати дрехи и носи тъмни очила. В ръцете си държи рязаната пушка. Прицелва се в циганите, но след известно колебание навежда пушката...

Мариета предпазливо се промъква към крадците, като се прикрива зад желяза и купчини с отпадъци.

Мариета се изправя и хвърля камък по циганите.

Циганите се изправят на място и гледат в момичето.

Мариета нищо не казва; пушката виси в ръката ѝ.

Възрастният циганин не вижда пушката.

Ръцете на Мариета леко треперят.

ВЪЗРАСТЕН ЦИГАНИН (стиска брадвата)

Сок керес бе, момиче? Що ни целиш? Ми ако убийш некое дете? Я бегай...! Мани се оттука!

Мариета колебливо насочва пушката към Възрастния циганин.

ВЪЗРАСТЕН ЦИГАНИН (без много да се уплаши)

Луда ли си, ма?! Я мани тоя пицов! Ае, чорейбе...

Циганчетата се засмиват. Мариета не помръдва.

Циганите се споглеждат. Възрастният циганин приготвя брадвата за удар и тръгва към Мариета.

ВЪЗРАСТЕН ЦИГАНИН

Ти кого ша плашиш, ма! Я ми го дай тоя пицов...

Мариета погалва спуська, но не събира кураж да стреля...

Циганчетата си изкикотват.

Мариета отстъпва две крачки и побягва.

Мариета бяга панически през двора на изоставения завод, без да се обръща...

15. ИНТ. АПАРТАМЕНТ – НОЩ

По-късно. Мариета лежи облечена в леглото си; гледа някаква музикална телевизия, но без звук. С усилие допива шише водка.

МАЙКАТА – по нощница – поглежда в стаята...

МАЙКАТА

След някой месец ще свикнеш и ще се примириш – това е животът ни... Бог те наказва за греховете на баща ти!

МАРИЕТА

Стига си дърдорила! Като радиотеатър за малоумни си!

МАЙКАТА

Всичко ще се оправи... Животът ти ще се нареди... В тяло си супер, а мъжете това гледат!

Мариета излиза от стаята; последните думи Майката подвиква след нея, докато входната врата щраква.

16. ИНТ. СУПЕРМАРКЕТ – НОЩ

МАРИЕТА е с размъкнатите дрехи и тъмните очила; върви покрай наредените рафтове с алкохоли. Под якето е скрила пушката си. Купува си шише водка. Вижда своя съученик КУРТ; вижда и МАКС, който е облечен с фирменото облекло на супермаркета и явно е на местоработата си.

МАКС бута служебна количка и зарежда стока по рафтовете, но не изпуска от поглед двама тинейджъри. Това са двама НАРКОМАНИ с широки дрехи.

МАРИЕТА разпознава и останалата част от групата на СКИНАРИТЕ от влака, които са се разпръснали в супермаркета и наблюдават НАРКОМАНИТЕ.

ГЮЛЕТО е най-близо до НАРКОМАНИТЕ.

НАРКОМАНИТЕ си избират една ВЪЗРАСТНА ЖЕНА с отворена чанта. Единият минава покрай Възрастната жена и бързо ѝ открадва портмонето. Това става пред очите на ГЮЛЕТО.

ГЮЛЕТО

Ти що краднеш?!

Гюлето забива един тупаник в лицето на НАРКОМАНА. Наркоманът изпуска портмонето...

Бабата си прибира портмонето.

Другият НАРКОМАН дотичва и удря Гюлето; скинарката се свлича на земята.

Скинарите виждат това и подгонват НАРКОМАНИТЕ.

Единият наркоман успява да избяга, но другия го хващат на входа.

17. ЕКСТ. ЗАД СУПЕРА – НОЩ

Зад супер има тревна площ. Скинарите изкарват заловения наркоман. Бият го и вадят от джобовете му стоки, откраднати от магазина. МАКС (облечен в униформа на служител) старателно събира откраднатото в кошница за пазаруване, за да го върне в магазина.

МАКС изважда от джоба на НАРКОМАНА пликче с трева... Макс помирисва съдържанието...

МАКС

Тревичка, а? Обичаш трева, така ли? Почвай да пасеш!

С удари скинарите събарят наркомана на земята.

КУРТ

Паси бе! Ще те убия, бе! Паси!

Макс изритва Наркомана, а след него и Гюлето ритва проснатия на тревата нещастник. Треперещ от страх, Наркомана почва да дъвче трева...

Идва полицейска кола с включен буркан. Полицаяте изключват буркана и изчакват в колата...

МАКС поглежда към полицейската кола; тя само просветва с фарове и остава безучастна в тъмното.

Наркоманът плаче и пасе и от време на време потръпва от ритниците...

МАРИЕТА, стиснала шише водка в ръка, наблюдава безучастно.

18. ИНТ. АПАРТАМЕНТ – ДЕН

Около босите крака на Мариета върху белите плочки в банята падат кичури коса.

Мариета е с бялата превръзка на окоото. Остригва се гола глава, оставя си само бретон с дълги бакенбарди покрай ушите. На лицето на Мариета е изписано озлобление.

В стаята влиза майката на Мариета и се прекръства. Куфарът на баща ѝ е на леглото ѝ. Мариета се облича в кожени дрехи.

МАЙКАТА

Ти... след баща си ли си тръгнала?

МАРИЕТА

Ако знаех къде съм тръгнала... щях да ти кажа.

МАЙКАТА

Баща ти умря!

МАРИЕТА

Него го убиха. И ти какво направи? Кръстиш се пред картинки и чакаш някой да ти реши проблемите...

МАЙКАТА

Баща ти никои не го е убил! Караше пиан и се блъсна в една каруца. Баща ти умря на място, а мен... Бог реши да ме запази... Аз бях по-луда и от теб, но ми увря главата...

МАРИЕТА

И се превърна в прибавка към шевната машина... Не ме гледай като животно в кланица! Аз не съм се предала!

С голяма ножица Мариета отрязва ръкавите на старо кожено яке с рокерска емблема на гърба. Изпробва якето...

МАЙКАТА

Сега вече приличаш на ония изроди, дето се влачеха с баща ти!

МАРИЕТА (оглежда се в огледалото)

Аз съм си изрод бе, майко!

Изпод якето на Мариета висят тиранти – както на някои от скинарите. Мариета излиза от стаята. Чува се тръшване на входната врата.

19. ЕКСТ. БЪРЛОГА НА СКИНАРИ – НОЩ

Стая в изоставена административна сграда на завод.

Тук скинарите са си направили сборен пункт. По стените има нарисувани свастики; има и надпис: „ALLES GROSSE STEHT IM KAMPF!“ („ВЕЛИЧИЕТО Е В БОРБАТА!“)

Маса и столове, събрани от боклука, са единствената мебелировка. На масата горят десетки свещи.

В стаята са МАКС, КУРТ, ГЮЛЕТО, ФАШИСТА, ЩЪРБАВИЯ, СКИНАРИ.

МАКС чете от разпечатана на ксерокс уеб-страница.

МАКС (чете)

...Отделният човек е нищо! Народът, расата е всичко! Това, което нашите прадеди са защитавали, трябва да стане наша обща цел.

КУРТ (крещи)

Моята религия е моята раса!

МАКС (чете)

Не езикът и религията правят расата – прави я кръвта!

ФАШИСТА(крещи)

Земя и кръв!

ВСИЧКИ СКИНАРИ (крещат заедно)

Кръв и чест!

Отвън се чува скръцване. Скинарите се споглеждат. Гюлето изважда бръснач и отива да погледне...

След миг Гюлето се връща на заден ход, защото МАРИЕТА я избутва с цевта на пушката си.

Мариета е облечена като скинарка, носи тъмните очила. Влиза в стаята.

Всички мълкват и я зяпват.

МАРИЕТА

Искам да съм с вас... Приемате ли доброволци?

КУРТ (към МАКС)

Познавам я. Беше ми съученичка. Ама не сме били гости – тя беше „читанка“, а мен ме изключиха...

Макс дръпва пушката от ръцете на Мариета.

МАКС

Това откъде го намери?

МАРИЕТА

Беше на баща ми...

МАКС

Ако те хванат с това, ще те опандизят – това е предумисъл... Да убиваш е забранено... Само аз мога!

Макс отваря пушката; изважда патроните и гледа в цевта; духва през нея; излиза облак прах.

МАКС

Това го взимам!

Макс подава на Мариета автоматичен нож.

МАКС

За теб – да не ходиш като някой педал – без оръжие... Как се казваш?

МАРИЕТА

Мариета.

Мариета щрака ножа, за да го изпробва.

МАКС

Мариета, ти знаеш ли кои сме ние?

МАРИЕТА

Не ми пука кои сте; нали биете циганите?!

Макс не откъсва поглед от Мариета.

МАКС (гледайки Мариета)

Курт, кажи кого мразим!

КУРТ (като на изпит)

Мразим мангалите... негрите... арабите, евреите, жълтите...

МАКС (гледайки Мариета)

А педалите?

КУРТ

А, да... Мразим педалите и наркоманите!

МАКС (гледайки Мариета)

А какво обичаме?!

КУРТ

Расовата чистота! Да има ред и законност! Бяла кръв! Да има работа за всички! Безделниците и айдуците – на сапун! Кръв и чест!

Макс посяга към очилата на Мариета и ги сваля. Под очилата е превързаното ѝ око.

МАКС (гледа със съчувствие Мариета)

...Това не са хора, бе! Няма право да живеят...

Неочаквано Макс се навежда и целува Мариета по обезобразеното лице. Това трогва момичето.

Само Гюлето реагира враждебно – ревнува. Минава покрай Мариета и я блъсва.

МАКС изважда лист и го разгъва. Всички скинари се събират около масата. На листа има начертана схема на ЖП линия и постройките около нея.

МАКС (сочи на схемата)

Е тука се качват на влака и крадат! Офертата е за утре. За еднократно, но да гризнат здраво дръвцето... Отиваме ли?

КУРТ

Това не е работа, а кеф! Аз и без пари ще отида!

ФАШИСТА

Абе така е, ама с пари си е по-готино...

ГЮЛЕТО (към Мариета)

Ела и ти – да те видим колко струваш!

Мариета кима утвърдително с глава.

МАКС

Само си сложи бели връзки на кубинките – иначе си добре...

20. ИНТ. – ЕКСТ. КОНСКИ ВАГОНИ – НОЩ

МАРИЕТА, МАКС, КУРТ, ГЮЛЕТО и още двама скинари – ЩЪРБАВИЯ и ФАШИСТА – се возят в

конски вагон, скрити зад преграда от кашони с цигари.

Скинарите стискат бухалки, тояги, вериги.

Мариета е облечена в дънки, кожено яке и кубинки с бели връзки. Във вагона е тъмно, но Мариета не си сваля тъмните очила. Макс я побутва.

МАКС (тихо)

Разкарай тия очила! Не може да се биеш с тях! Ако ги счупят, ще ти извадят и другото око! Сложи това! Направих я за теб!

Макс подава на Мариета черна кожена превръзка с ластик отзад. Мариета слага превръзката на главата си; тя е така направена, че покрива обезобразената част от лицето на момичето. Мариета заприличва на пиратка; даже добива някаква особена, изчанчена привлекателност...

МАКС (тихо)

Адски си готина така! Приличаш на „Жената-котка“!

ГЮЛЕТО (тихо – към Мариета)

Къорло! Да не ни издъниш... че дупе да ти е яко!

21. ЕКСТ. КОМПОЗИЦИЯ ОТ „КОНСКИ ВАГОНИ“ – НОЩ

На един завой товарният влак намалява и почти спира; в движение се качват ТРИМА ЦИГАНИ – КРАДЦИ...

22. ИНТ. ТОВАРЕН ВАГОН – НОЩ

МАКС, КУРТ, ГЮЛЕТО, МАРИЕТА и още двама скинари – ЩЪРБАВИЯ и ФАШИСТА, чуват трополене. Вагонът се отваря и вътре влизат тримата ЦИГАНИ – КРАДЦИ. Започват да изхвърлят кашони с цигари от вагона.

Един от циганите маха кашон и вижда през отворилата се дупка свирепо ухилената физиономия на Макс. Зад него се зъбят и другите.

МАКС

Куку!

ЦИГАНИН (крещи панически)

Цукинари, цукинари, цукинари!

Скинарите блъсват стената от кашони, изскачат и започват да бият циганите с бухалки, вериги, тояги...

Влакът спира...

Циганите побягват; скачат от вагона. Влакът е в покрайнините на града – сред изоставени индустриални сгради.

Скинарите преследват циганите и когато настигнат някого, го пребиват бързо.

Циганите хвърлят всичко и бягат бързо; скинарите изостават.

Мариета е с бухалка в ръце. Тя настига един ЦИГАНИН -КРАДЕЦ, който бяга, прегърнал кашон.

Мариета удря Циганина-крадец; той изпуска кашона. Мариета го удря още няколко пъти. Циганина-крадец се претъркулва, става и побягва.

Мариета за пръв път се смее лудо...

Мариета се връща обратно при скинарите, видимо оживена.

МАКС раздава банкноти по 100 лева на групата. Подава и на Мариета.

МАКС

Това е за теб! Ние сме като тези, дето пръскат против хлебарките...

23. ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА МАРИЕТА – ДЕН

МАРИЕТА е с черната кожена превръзка на окото и повече не я сваля. Двете с МАЙКА й седят на масата в кухнята. Мариета яде лакомо. Майка й – щастлива – я гледа.

МАЙКАТА

Виждаш ли – аз ти казах, че ще се оправиш!

Светът не се е свършил... Помолих Бог за помощ; той няма да ни изостави...

Мариета не обръща внимание на майка си.

МАЙКАТА

Вече е двацет и втори. Не се ли сещаш?!

МАРИЕТА

Какво да се сещам?!

МАЙКАТА (става и прегръща Мариета)

Днес ставаш на двацет години! Честит рожден ден, маме!

МАРИЕТА (равнодушно)

Благодаря, че си се сетила...

МАЙКАТА

Купила съм шампанско за довечера. Може да викнеш Иванчо, ако искаш...

МАРИЕТА

Иванчо... не го познавам вече! Той е от предишния ми живот...

МАЙКАТА

Не ни трябва никой! Двете ще си празнуваме...

Да не изчезнеш пак довечера? Купила съм ти подарък!

МАРИЕТА

Не ми трябват подаръци.

Майката мълчаливо подава кутийка с панделка на Мариета.

МАРИЕТА

Какво е това?

МАЙКАТА (тържествуващо)

Репортерски магнетофон! Реших вместо актриса да станеш журналистка и да вземаш интервюта...

МАРИЕТА

Разкарай тая джаджа! Не ми трябва! Остави ме на мира бе, майко!... Къде са ми капките, че окото ми направо изгаря... Боли ме окото, дето го нямам – ебати идиотщината!

МАЙКАТА

Не искам да псуваш пред мен!

Мариета става и намира някакво шишенце.

МАЙКАТА

Дай аз да ти ги сложа!

Мариета навежда глава назад и капва капки в липсващото око.

МАЙКАТА

Докторът каза, че ще ти мине за няколко месеца, ще свикнеш със себе си...

МАРИЕТА

Майната му на доктора! Майната им на всички!

Мариета сяда и продължава да яде. Майката се опитва да сипе още супа на Мариета. Мариета блъсва ръката на майка си и разлива супа по масата.

МАРИЕТА (скача от стола и крещи)

Питай ме дали искам!

МАЙКАТА

Мариета, не го прави! Не слушай дяволчето!

МАРИЕТА

Чао, майко! Би хепи!

Мариета излиза от стаята.

Майката с отчаян поглед гледа петното разлята супа върху чистата покривка на масата.

24. ЕКСТ. УЛИЦА В ПРЕДГРАДИЕ – ДЕН

Вали дъжд. Мариета, облечена в скинарска униформа и с черната превръзка на окото, върви по безлюдна улица на предградие.

Боклукчийска кола минава по улицата. Двама цигани с оранжеви жилетки хващат най-близката кофа и я придърпват към колата.

Мариета минава покрай циганите, без да им обръща внимание.

25. ИНТ. КВАРТАЛНО БИСТРО – НОЩ

Малко квартално бистро. Тука са МАРИЕТА, МАКС, КУРТ, ГЮЛЕТО, ФАШИСТА и други СКИНАРИ.

Освен скинарите има и двама-трима местни пияници. КУРТ отива при един ЖЕНСТВЕН МЪЖ с дълга коса и си натиква лицето в неговото.

КУРТ

Ти педал ли си, бе?

Курт хваща стъписания мъж за косата и го изхвърля навън.

ГЮЛЕТО носи по три бири в ръка и ги поставя върху пълна маса с бутилки. Около масата цялата група скинари седят и пият. Всички са пияни. На едно от столчетата седи куче – питбул. Пред него има купа, от която то лочи бира.

КУРТ се съблича гол до кръста; на гърба му има татуирани пречупени кръстове и надпис на английски: „BLOOD & HONOUR“ (в превод „кръв и чест“). Курт загрява с няколко движения, захапва масата със зъби и бавно я повдига. Разперва ръце, за да се види, че не ги използва. Вратните му жили изскачат. Скинарите лудо му ръкопляскаат. Курт оставя масата; бутилките изпадат, но скинарите ги ловят.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

КУРТ (дуе перки като културист)
Господи! Вземи ми от акъла, но ми дай още силица! Аааа!

Курт се бие с юмруци по гърдите като горила.

МАРИЕТА се смее весело и безгрижно. Скинарите също се смеят.
МАРИЕТА (крещи)

Кръв и чест!

СКИНАРИТЕ (всички крещят)

Кръв и чест!

Пият до дъно.

МАРИЕТА е пияна. Хвърля стол. Опитва се да счупи бутилка от дървения под, но тя отскача.

МАРИЕТА прегръща скинарите и ги целува.

МАРИЕТА

Обичам ви, изроди!

Курт откача от гърдите си медальона със свастиката и го окачва на гърдите на Мариета. Мариета целува Курт, после целува медальона, после страстно и дълго целува Макс...

Всички са пияни и щастливи. Само Гюлето хвърля кисели погледи...

В този момент вратата на барчето се отваря; влиза възрастна жена на около 70 години с мокър чадър. Това е БАБАТА от супера; тя сега носи мрежа с празни бирени бутилки.

КУРТ

О, бабет, скинар ли ще ставаш?! Кажи си думата!

БАБАТА (се хили и фъфли)

Кръв и чест! Земя и кръв!

МАКС (към Мариета)

Баба Мара ме е отгледала! Някой ден и нея ще я има по книгите, но само с два реда...

КУРТ сграбчва старата дама, повдига я от пода и танцува с нея като с кукла. Бабата е едновременно уплашена и развеселена...

Всички се кикотят.

Гюлето изважда празните бутилки от бира и слага в мрежата

пълни бутилки. МАКС тактично измъква баба си от ръцете на КУРТ. Гюлето връчва на Бабата бирите...

Когато Бабата излиза, на входа на барчето се разминава с

РУС МЛАДЕЖ (около 22 г.), красив и добре сложен, и РОМКА на 20 г. – мургава като мулатка, но чиста, красива, интелигентна. Двамата, мокри до кости от дъжда, усмихнати и прегърнати, влизат в заведението и чак тогава виждат компанията вътре...

Усмивките слизат от лицата им.

МАРИЕТА, все още много пияна и лигава, отива при Ромката и мълчаливо ѝ удря един шамар. Ромката се стъписва...

МАРИЕТА

Ти що хвърляш камъни, ма?

Макс и Курт разменят погледи; Курт бързо минава пред Русия и Ромката, прегражда пътя им и се ухилва.

КУРТ (към Ромката)

Кво търсиш тука, ма?

Русия се оглежда, поколебава се за миг и удря с юмрук Курт по лицето. Курт пада, но скинарите се нахвърлят върху Русия и Ромката. Събарят Русия на земята и го ритат.

Хващат здраво Ромката за косата, а Русия за двата крака и ги замъкват в склад зад бара...

26. ИНТ. СКЛАД ЗАД БАРА – НОЩ

Малко помещение, пълно с каси бира, счупени столове и други боклуци.

СКИНАРИТЕ поставят Русия и Ромката на колене. Пред тях държат на синджир кучето питбул. Русия е с окървавена глава.

МАКС

Предател! Що ходиш с мангалка?

РУСИЯ

Тя не е мангалка! Тя е студентка!

МАКС

Чукаш я, нали?!

РУСИЯ

Не е твоя работа! Майната ти!

Макс удря един шамар на Русия.

МАКС (говори все едно цитира)

„Не се жени за жена от чужда раса. Ти си отговорен пред твоя народ за чистотата на кръвта.“

РУСИЯ

Майната ти! Фашист!

ФАШИСТА удря Русия. Мариета с бутилка бира в ръка се е подпряла на касите и наблюдава с лека усмивка какво се случва.

МАКС

Деца ви ще са джоревци и ще са като брикети! Адолф казва, че нация, която не се грижи за расовата си чистота, се превръща в нация от мулати!

РОМКАТА

Пуснете ни, ние няма да се женим!

МАКС

Значи си курва! Курва – мангалка! Ходи на околоръстното да изкараш някоя стотинка!

РОМКА (вика)

Аз не съм „мангалка“! Не крада, не живея от помощи и си плащам тока! Уча и скоро ще печеля повече от теб! Ще стана зъболекарка и като ти избият зъбите, ще дойдеш да ти ги оправя!

МАКС

Скивай какво става – мангалите ще ни правят зъбите...
И ще ни дерат кожата!

ЩЪРБАВИЯ (се хили с беззъбата си уста)

Мразим зъбарите! Дай да ѝ избием зъбите на тая!

Макс я дърпа за косата и я изправя до касите.

РОМКА (през сълзи)

Не съм „мангалка“! Знам български по-добре от теб!

МАКС

Така ли? Я кажи едно българско стихотворение!

РУСИЯ

Ако ти каже, ще ни пуснеш ли?

МАКС се ухилва подигравателно и кимва.

РОМКА

„Аз съм българче! Обичам таз земя голяма, тъй както си обичам мама! Българин да се наричам, първа радост е за мен!“

Макс удря на Ромката такъв шамар, че я сваля в безсъзнание.

Всички скинари се смеят.

МАКС (към Русия)

Отглеждаме ги тия боклуци, даваме им помощи! Те имат по девет деца, а българите нямат и по едно... Взимат помощите и си продават децата у Гърция!

Какво търсиш при тая?!

РУСИЯ

Аз я обичам!

МАКС (към Мариета)

Искаш ли едно уше за рождения ден?

Мариета се усмихва.

МАКС (към Ромката)

Ще ви резнем и на двамата по едно ушенце – да знаете, че не може да мешате висшата раса с тая гавра на природата... Мангалите не са хора! Тех и у Индия не ги искат!

РУСИЯ (към Макс)

Прави с мен каквото щеш, обаче пусни момичето!

РУСИЯ се опитва да стане и да помогне на Ромката, но ГЮЛЕТО отваря бръснач и го опира в гърлото на Русия. От леко порязване потича една капка кръв. ГЮЛЕТО перверзно я облизва...

Скинарите намират в склада руло лепенка и залепват устните на РУСИЯ и на РОМКАТА.

МАКС

Гюле?! Що не го изчукаш тоя, да ти мине мерака!

ГЮЛЕТО

Ще те изчукам теб някой ден!

МАРИЕТА

Стига им толкова... Що не ги пуснете?!

Макс поглежда изненадано Мариета.

МАРИЕТА (към Макс)

Пусни ги! Ти им обеща!

ГЮЛЕТО

Кьорло! Ти кога дойде, кога почна да даваш акъл?!

МАКС

Ще ги пусна, бе! Обаче първо ще им резнем по едното уше...

Мариета се изправя и застава между Макс и Ромката.

ГЮЛЕТО

Кьорло, ти сега от кои си? Ти да не си джоревка?

МАРИЕТА (към МАКС)

Пусни ги!

МАКС

Гюлето ще ѝ отреже ушето – по женски... Гюле, ще им ги кръцнеш ли?

ГЮЛЕТО

Ох леле... Аз на тоя и нещо друго бих му кръцнала...

ФАШИСТА

Пичове! Ако им отрежем ушите и ги пуснем, утре тука ще се домъкне цялата циганска махала с брадви и тояги... Ще опустошат всичко тука като скакалци...

ГЮЛЕТО

Фашиста е прав! Така си е...

Ромката ужасено клати глава и се опитва да намекне, че няма никакво намерение да предизвиква вендата...

ГЮЛЕТО

Аз викам да решим проблема веднъж завинаги! А да ги заколиме... и – у реката!

МАКС

Чакай! Това е много крайно решение...

ГЮЛЕТО (към Макс)

Щото те е страх, нали? Кажу си го! И се пишеш... мъж... Какво ти е мъжкото? Охлюв!

МАКС

Не ме е страх! И съм го доказал! Заклах един мангал! Само че и той имаше нож...

ГЮЛЕТО (към Макс)

Щом те е страх, върви си! Само приказваш. И без това...

Ние ще свършим работата и без теб... Фащай си Кьорлата и си одете... Курт, права ли съм?!

КУРТ (изкрещява пиянски)

Хайл! Хайл май селф!

Макс гледа хората си и се колебае.

МАКС (решително)

Фашист, докарай пикапа на бащата ти! Гюле, имаш ли найлонови чували?!

Двамата овързани мучат и мърдат.

Макс изважда изпод якето рязаната пушка, удря с нея РУСИЯ и пак я пхва в колана си. Русия губи съзнание...

МАРИЕТА (избутва МАКС)

Ти си луд! Не можеш така да убиеш хора! Пусни ги!

МАКС

Защо искаш да ги пусна? Шубе ли те е?

МАРИЕТА

Нищо лошо не правят! Те се обичат! Остави ги!

МАКС (строго)

Реших вече! Присъдата е произнесена.

ГЮЛЕТО

Къорло! Ти не ставаш за скинарка! Това идва от сърцето! Махай се! Върви си при мама! Обаче си затваряй устата, да не ти изкарам и другия дъркел!

Гюлето хваща Русия и отваря бръснача си.

Мариета я блъсва; Гюлето пада назад и изпуска бръснача си. Мариета застава между Макс и Ромката. Изважда ножа си и го щраква.

МАРИЕТА

Без тях няма да си тръгна!

Макс ловко хваща ръката на Мариета; извива я и ѝ взима ножа, но Мариета с другата си ръка измъква рязаната пушка от колана му... Чува се изстрел; Макс отхвърква назад с кървяща дупка в гърдите.

Мариета насочва димящата пушка към другите скинари, но всички са така стъписани, че никой не помръдва...

27. ЕКСТ. ВЛАКОВА ЛИНИЯ ПОКРАЙ ПАНЕЛНИ БЛОКОВЕ – РАННО УТРО

Мариета върви по безлюдна линия; в ръката ѝ виси пушката...

Към линията се приближават две полицейски коли със светещи буркани.

ПОЛИЦАЙ (глас зад кадър)

Стой! Хвърли пушката!

Мариета ходи като насън по траверсите; не обръща никакво внимание на полицията; вместо това откъсва от шията си медальона със свастиката и го хвърля.

Полицейските коли с включени сирени се движат успоредно на линията.

ПОЛИЦАЙ (глас зад кадър)

Момиче, не прави глупости! Не ни принуждавай да стреляме! Хвърли пушката!

Тежкотоварен влак идва зад Мариета и свири. Мариета не се обръща; продължава да върви с пушката в ръка.

Със скърцане влакът спира на сантиметри от Мариета, която не помръдва от релсите. Мариета крещи оглушително срещу спрелия локомотив...

КРАЙ

ВСЕКИ ОБИЧА КАКТО МОЖЕ

XV юбилеен фестивал
„Любовта е лудост“ 2007

*Калинка
Стойновска*

Когато преди 15 години група ентузиаста – киноведецът Александър Грозев и Директорът на Фестивалния и конгресен център във Варна Илко Раев и техния сплотен дамски колектив – направиха първото издание на фестивала „Любовта е лудост“ / 1993/, мнозина скептично предполагаха, че то може да се ока-

же и последно. Времената някак не бяха фестивални, а предимно политически. Но все пак културата тябваше да прояви чувство за самосъхранение и подобни начинания свършиха онази работа, която не би свършил никой развихрен и грандиозен митинг. Фестивалът създаваше увереността, че освен злобод-



„А гнес накъде?“





Вие сте голям красавец



Моето мъничко нищо

невни, съществуват и вечни ценности, че киното е живо – екранът беше предоставен на некомерсиалното европейско и американско, а и световно кино (появяваха се и латиноамерикански, и японски, и китайски, и корейски, и ирански филми). През годините постепенно се включваха и по едно – две български заглавия. Сега вече програмата задължително предлага български филм в конкурса, а тази година освен конкурсния „Моето мъничко нищо“ на Дочо Боджаков, извън конкурса се представиха още 5 нови игрални творби.

Що се касае до любовта, ек-

ранът винаги е показвал, че всеки обича както може – важното е историите, които разказва, да са интересни, смислени и високохудожествени. Много такива филми се появяваха през годините на „Любовта е лудост“, постепенно фестивалната зала събираше все повече публика, и макар че все още не може да се каже, че това е пределът на възможностите ѝ – тя понякога тъжно пустее – зрителите по неведоми пътища я запълваха, когато се прожектираше филм от висока класа. Или когато, представите си, на екрана вървеше български филм! Не вярвам на прожекция да идват предим-

но феновете на един или друг наш режисьор, оператор, композитор. Тази година например всички български филми – от първия до последния – събраха голяма зрителска аудитория. Почти е сигурно, че това означава „глад“ за българско кино.

Вярно е, сега ентусиазмът на организаторите е попреминал, вероятно и умората си казва думата, но е останал професионализъмът и съзнанието, че усилията си струват и днес.

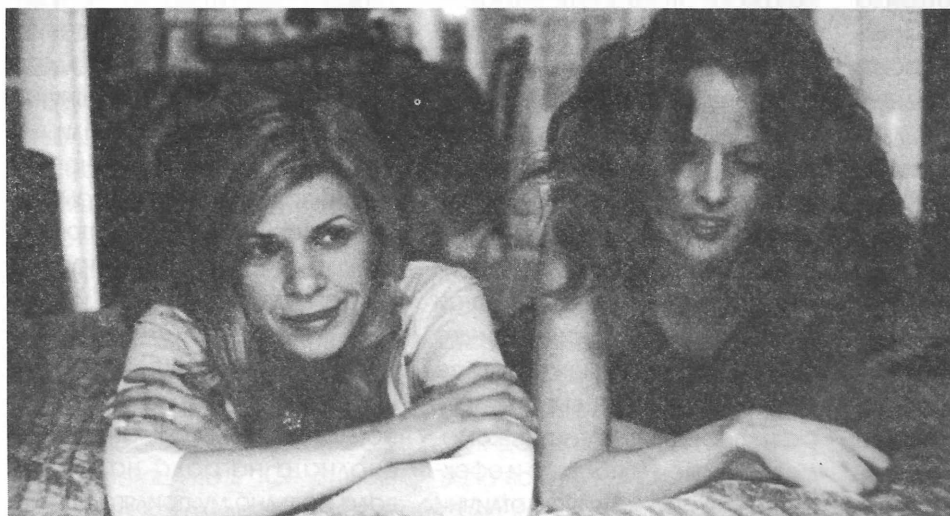
Фестивалът, известно е, това са конкурсните филми, пресконференциите, съпътстващите филмови програми и пак филми, филми и т.н. Тази година една от съ-

пътстващите програми включва-
ше творби на двама велики
майстори на киното – наскоро
отишлите си от този свят Бергман
и Антониони. И според мен
грешка на организаторите бе,
че при откриването на фестива-
ла не акцентирах вниманието
на публиката върху този забеле-
жителен факт – прожекциите,
разгласени добре предварител-
но, можеха да станат едно от
събитията на фестивала. Защо-
то кой, ако не именно Антонио-
ни и Бергман, най-дълбоко са
проникнали в неуловимата при-
рода на любовта, в същността
на взаимоотношния между
мъжа и жената!...

Обяснимо е пристрастието
ми към българската програма на
фестивала. Тя по свой начин до-
казваше, че в момента за голе-
мия и телевизионния екран в иг-
ралното ни кино работят пред-
ставители на всички поколения.
В стълбцата от ценности на еди-
ния край стоеше всеизвестният
Рангел Вълчанов, един от доайе-
ните на българското кино, с
омагьосващия си филм „А днес
накъде“, а на другия край – все
още никому неизвестният възпи-
танник на НБУ Алексо Петров с
доста шантавата си, чудновата,
но талантлива творба „Баклава“.
Двата филма, колкото и да са

различни, вътрешно се родят –
в искреното си желание да про-
умеят накъде днес отива светът.

Рангел Вълчанов хваща в по-
редна „клопка“ своите актьори
– същите, които е снимал преди
20 години в „А сега накъде“ и те
стават герои на новия му филм.
Чрез техните естествени или не-
естествени реакции, чрез доку-
ментално заснетите им изпове-
ди той се добира до важно (не
единствено, разбира се) зна-
ние за съдбата на част от поко-
лението на днес четиридесетго-
дишните – жертва на извършени
в миналото социални и емоцио-
нални манипулации, роби на
собствени заблуди, илюзии и



Само секс и нищо повече



Ще се вигим

грешки, огорчени и скептични, но все още надяващи се на нещо важно, което може да ги свърже завинаги с изкуството, за което са мечтали. И което е много съществено според мен за филма – Рангел Вълчанов сам застава пред камерата, за да участва и „води“ действието, да го види и освети отвътре, да задава въпроси, а най-вече да размишлява пред всички ни от първо лице за онова, което в момента очевидно го вълнува най-много. Способни ли са тези вече не толкова млади хора да се отърсят от суетата и снобизма, от скепсиса и „изпълнението на роли“ и да се изправят пред съкровения миг в живота, когато оставаш насаме със себе си (а вероятно и с Бога) и можеш съкровено и всеотдайно да произнесеш Молитва, да се изпълниш с Вяра. Така разчитам дългия предфинален епизод във филма с индивидуалните молитви на всеки от героите му. Във всички случаи от екана струи някаква вътрешна сила на разказа – вероятно тя идва от много впечатляващата, завладяваща модерна изразност. Филмът обаче не е еднозначен и еднопосочен и е възможно да останеш и равнодушен и недоумяващ пред случващото се на екрана. В постмодерното изкуство понякога е така.

Що се отнася до филма „Баклава“ на Алекс Петров, младият автор освободено и талантливо използва всичко познато и от класическото, и от постмодерното кино – разтягане и състяване на времето и пространството, деформации на звука, документални снимки, клипове, елементи на мелодрамата, на комедията, на кримката. Всичко това е обединено в интересна кинематографична структура,

която не е самоцелна, защото над всичко тържествува уважението и симпатията на автора към обикновените хора – роднини, съседни, познати и приятели, които населяват епизодите на филма. Разбира се, многотията е голяма, вътрешна творческа дисциплина все още липсва, но достатъчно добре се очертава територията, върху която млади хора търсят и не намират все още собствените си представи за света, в който живеят. Може би, някой ден младият автор ще се върне към тези герои така, както днес Рангел Вълчанов се е върнал към своите.

Извън конкурса беше и очакваната от близо година комедия на Джеки Стоев „Летете с Росинант“. Ако започнем да разнищваме сценарно-драматургически филма (съсценарист на Джеки е Светослав Овчаров), ще бъдем затруднени да открием кой знае какви дълбочини, освен общата идея за това, че всяко едно пътуване към Европа ни кара да се вгледаме в себе си и с тъга, и с ирония. Всичко смешно, за което можете да се сетите, присъства във филма – скеч, пародия, гротеска, комедийни игрове. Прибавете и ефектното участие на група отлични актьори начело с Кръстьо Лафазанов, Татяна Лолова и Ицко Финци, и ефектът е безотказен – поне във Варна публиката се заливаше от смях. Джеки обаче можеше да прояви и по-добро чувство за мярка и вкус в отделните епизоди – особено финалните. Но постигнатото никак не е малко, като се има предвид колко трудно се получава добра комедия и колко рядко присъства тя в съвременното не само българско, а и световно кино.

Затова пък никакъв ироничен знак не присъства в новия филм

на Дочо Боджаков „Моето мъничко нищо“. Авторите – сценарист е Боян Папазов, оператор – Иван Варимезов, и актьорите Йоана Буковска, Николай Урумов, Койна Русева и младия Антоний Аргиров – предлагат тежка психологическа драма из живота на преуспелите финансово новобогаташи – „мутри“ и обкръжението, което ги обслужва. Във всички случаи това е нов поглед към света на „отрицателните“ герои, показвани досега предимно сред насилие, побои, кръвища, престъпления. Екипът на филма се опитва да проникне в „човешкото“, в корените, да проследи психологическите мотиви на героите, без да ги „героизира“. Напротив, още по-чудовищно изглеждат престъпленията на Кейкенов и сие (продажбата на собственото му внуше) след като сме проследили някакви последни останки на човешка привързаност и драматизъм. Дочо Боджаков е направил впечатляващ, стигащ до трагична развързка филм. Като изключим финала, който е публицистично – плакатен, „Моето мъничко нищо“ разтърсва с хладно – отчуждения си патос. Специалната награда на фестивала напълно му приляга.

Получи се така, че в конкурсната програма четири жени режисьорки показаха свои творби на „любовна тема + още нещо“ – унгарката Кристина Года със „Само секс и нищо повече“, туркинята Сечкин Яшар с „Истанбул, моя любов“, францужойката Изабел Марго с „Вие сте голям красавец“ и рускинята Вера Глаголева с „Виенско колело“. И четирите имат амбицията да разкрият „отвътре“ мъжко-женските отношения с вещината на чувствителни и страстни жени (В. Глаголева и С. Яшар),

или през романтично – ироничната призма на битието (Кристина Годя, Изабел Марго). Най-сполучливо според мен това се отдава на Кристина Годя (казват, че филмът ѝ е между най-гледаните в Унгария) – с точното си чувство за стил, елегантност и артистизъм. Изабел Марго – „Вие сте голям красавец“ доказва, че съвременното френско кино не е мъртво и некомуникативно. Тъкмо обратното, прецизен в разработката на детайлите и перипетиите около историята на един мъж и една жена (запазена френска марка!), филмът докосва най-тънките струни на човешките взаимоотношения с чувствителност и емоция, които печелят всякакъв тип зрители.

Другите пет „мъжки“ филма – „Ще се видим“ на Шефан Хилебранд и Оливер Паулус (Германия / Швейцария), „Ще ви дам да разберете“ на Денис Делич (Полша), „Мария Венера“ на Бепе Чино (Италия), „Ориент експрес“ на Серджу Николаеску (Румъния) и „Сервитьорки“ на Ейдриън Шели (САЩ), много различни като естетика и тематика, предлагат разнородни екранни преживявания. Най-безлична е интерпретацията в „Сервитьорки“ и „Ще ви дам да разберете“ (некачествената прожекция на филма усили това впечатление). Очевидно обаче полската публика го харесва – направен е по един от популярните романи на младата писателка Катажина Грохола, както бе съобщено на

полската пресконференция.

В романтично приповдигнат ретро стил е изведена темата за любовта в „Мария Венера“, в който нашият Джоко Росич прави една от най-хубавите си роли – на обедняващ и остаряващ сицилиански „гринго“, опитващ се да съхрани честта и достойнството на фамилията и да предпази от поражение изгарящата от разнопосочни страсти внучка. Най-вълнуващи, философични и елегични са размислите на стария автор на „бойни“ филми Серджу Николаеску („Даките“), който във филма си „Ориент експрес“ се разкрива като аристократ от висока класа. Леката приповдигнатост и нагласеност на разказа не пречи на авторските размисли за същността на една отминаваща епоха, за духа и величието на едно отиващо си поколение, щедро и едновременно егоистично, носещо в себе си чувството за вина към миналото и отговорност пред бъдещето. Поетичната стилистика на филма, вероятно за някои старомодна и вторична, според мен го прави необикновено изразителен и чувствен.

Голямата награда на фестивала получи немско – швейцарският филм „Ще се видим“. Журито под ръководството на писателя – сценарист Александър Томов очевидно е оценило документално – достоверния характер на филма, разказващ непреценциозната история за взаимоотношенията между трима соци-

ални работници в старчески дом, в който проблемите не са материални, а дълбоко свързани с душевната самота, с вътрешното страдание и липса на хармония, с трудното преодоляване на бариерите и очуждението между хората. Интересното е, че сценарият за филма е подготвен от авторите в сътрудничество с всички актьори и актриси във филма. Това обяснява автентичното присъствие и искреност на всички персонажи.

Като на всеки фестивал, и на „Любовта е лудост“ в съпътстващата програма можеха да се видят и други интересни филми, които заслужават вниманието на всеки любител на киното. Например в доста богатата руска програма се открояваха великолепно направеният „Краят на света“ на Дмитрий Дяченко, остроумната кинокомедия „Национална бомба“ (Азербайджан/Русия) на Вагиф Мустафаев, новелистичният „Няма връщане назад“ на Катя Гроховска. Румънският филм „15“ пак на Серджу Николаеску, „За тридесет сребърника“ на бразилката Ваня Перацо – Барбоза и българина Иван Хлебаров, както и двата нови филма на сърбина Пуриша Джорджевич „Двамата“ и „Изповедалнята“ – първият класически, а другите три експериментални – направо радост за окото на всеки един киноман. Какво повече от това за един стабилен фестивал?



ЕВРОПА Е ТУК

Четвърти международен филмов фестивал

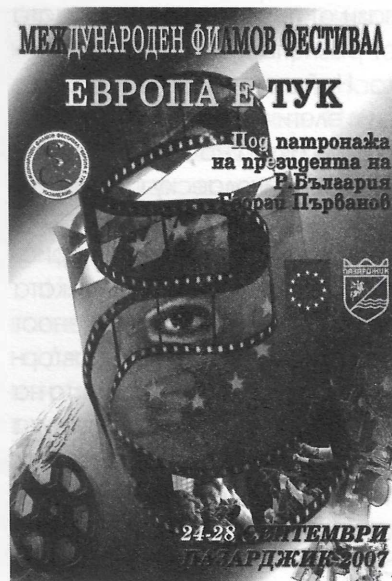
ПАЗАРДЖИК 2007

Валентина Фиданова – Коларова

Основен през 15 век като важна станция на главния търговски път от Цариград за Белград, и днес Пазарджик продължава своята традиция да обединява държави и хора. Вече за четвърти път през последната седмица на септември в града се провежда международният филмов фестивал за европейско кино „Европа е тук“. Той води началото си от 2001 година, когато тръгва като панаирен тип инициатива на открито. В центъра пред старата поща с часовника се опъва бял екран, на който вървят най-новите европейски филми. Благодарение на съществуващата приемственост, новият ръководен екип на община Пазарджик утвърждава професионален статут на идеята, превръщайки Европейският кинопреглед на открито в Международен фестивал за европейско кино.

В официалната си програма фестивалът популяризира най-добрите произведения на европейското кино, създадени през последните две години. Освен документално и студентско кино, в съпътстващите програми се представят български и чужди книгоиздателства и се правят премиери на книги с филмова тематика. Организирант се срещи с артисти, режисьори и писатели и се показват фото и художествени изложби.

Специален акцент в програмата тази година бе панорамата „Ново българско кино“, пред-



ставено с филмите „Време за жени“ на Илия Костов, „Разследване“ на Иглика Трифонова, „Пътят към върха“ на Валентина Фиданова-Коларова, „Маймуни през зимата“ на Милена Андонова, „Пазачът на мъртвите“ на Илиян Симеонов и „Другият наш възможен живот“ на Румяна Петкова, които се състезаваха наред с творби от Италия, Франция, Русия, Германия, Полша, Холандия, Испания, Австрия и Унгария. Партньори на фестивала са НФЦ, СБФД, Полски културен институт, Про филмс, Ради Вижън и Вади Ван Крис. Филмите бяха оценени от професионално жури в състав:

Ендрю Флориан – Унгария – Асоцииран продуцент на „King Matthias of Hungary“ и членове: Джакомо Мартини, артистичен директор на Филмовия Фестивал

Бема Базилика – Италия, Александър Александров – киноведец – България.

И бяха присъдени следните награди:

За най-добър филм – „Разследване“ – България

За режисура – „Разследване“ – Иглика Трифонова

За операторско майсторство на Матияш Ердели и Андраш Наги – „Йохана“ Унгария

За най-добра женска роля – Светлана Янчева, „Разследване“

За най-добра мъжка роля – Красимир Доков, „Разследване“

За най-добър документален филм – „Триптих за Димитър Димов“ режисьор Валентина Фиданова-Коларова

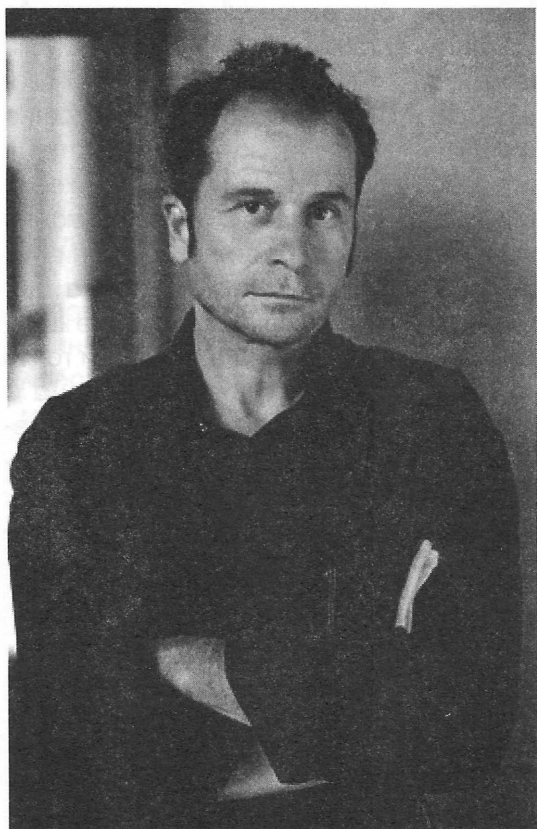
За най-добър студентски документален филм – „Алтънджиите идат“ на Кольо Бошнаков от Нов български университет

За най-добър студентски анимационен филм – „Въздушен ас“ на Свилен Димитров от НАТФИЗ

За най-добър студентски игрален филм – „Търсят се асистентки“ на Тихомир Златев от НБУ.

Две топли бадемови очи ми се усмихват и подканят да вляза във фестивалната зала. Вгледам се в тях и в миг разпознавам прекрасната актриса Виолета Гиндева. Онова изящно момиче от великолепия филм на Христо Христов „Иконостасът“ по Димитър Талев, изградило незабравимата роля на Катерина, от няколко години е заместник кмет по хуманитарна политика в града. И си мисля, че няма по-естествено нещо от това, един толкова дълбоко свързан с изкуството и киното човек да работи и утвърждава имиджа на един нов фестивал за Европейско кино.

СВЕТОВЕН ЕКРАН

УЛРИХ ЗАЙДЛ
И ЗАЛЕЗЪТ НА ЗАПАДА

Мариана Христова

След протяжната меланхолия, характерна за филмите на отчуждението, киното бе връхлетяно от суровия „риалити“ стил на аlienацията. Две синонимни думи от разностранен произход, побрели в българското си звучене характерни нюанси за епохите, които представляват. Докато първата все още кърпа стремеж към двустранна комуникация, то втората задава с полуфабрикатен тон непонятния, вече „извън-

земен“ диалогов контекст, всмукал в себе си и изкуството. И ако в естетската разточителност на Антониони сред мълчание и красива тъга все още се мятат, пулсира човешкият Аз, то в киното на съвременни европейски режисьори като Лукас Мудисон, Михаел Ханеке и Улрих Зайдл героите са жертви, мишени, марионетки, но не и личности. Запокитени в безличните, стерилни интериори на подредения Запад, те отдавна

са загубили връзката помежду си, а все по-честата им поява във филмите е израз на тревожния вопъл на техните създатели, че нещо в света безвъзвратно е поело в погрешна посока.

„Какво толкова се е объркало в света днес?“ – бе моят първи въпрос към навъсенения австриец Улрих Зайдл, чиято почетна панорама бе сред най-интересните киносъбития в програмата на тазгодишния фестивал в Сараево.

„Да не би случайно да виждате нещо добро?“ – скоростно ме контрира той на упорития си немски (държи на преводач, макар да знае английски) и с никого неизненадващ скептицизъм.

Името му си заповядах да запомня преди четири години, когато излязох разтърсена след прожекцията на „Кучешки дни“, показан тогава на София Филм Фест. Перверзията, констатираше от екрана Зайдл, неусетно, но сигурно се е превърнала в негласна норма за съвременното консуматорско общество. Всеки живее със своята малка дискретна тайна, скътан зад благоприлично бялата фасада на скъпия си дом. Опитва се да потуши самотата, замервайки с вещи разстлатата се скука над луксозното предградие, което обитава. Запълва емоционални

пропасти със сексуални издевателства. Битовият комфорт обаче не осмисля екзистенцията, както и отдаването на нагона не утолява потребността от любов. „Сякаш го усеща само една лудичка скитница – свързваща персонажите в „Кучешки дни“ – която е единствената искрена сред тях. Присъствието ѝ замества онзи алармиращ авторов глас, чиито обезпокоителни нотки се долавят във всеки от филмите на Улрих Зайдл.

„Аз просто наблюдавам резултатите, това, което се случва около мен, и констатирам, че индивидуалността е загубена. И виждам, че в бъдеще тя просто ще бъде изключена като човешка черта“ – продължава той с мрачните си пророчества.

Филмографията му датира от самото начало на 80-те, но пълнометражния си игрален дебют заснема едва през 1992 г. „Очаквани загуби“ не е толкова

болезнено социален и изобличителен, но задава характерната непоръбено-натуралистична стилистика, която младият режисьор ще доразвие като собствен почерк в по-нататъшната си работа. Филмът разказва напълно реалната история на самотен възрастен австриец, който шпионира с бинокъл една вдовица от съседното село отатък чешката граница. Той ѝ предлага сладостите на консуматорския рай, нейното колективистично мислене обаче излиза непобедимо. Сюжетът ги среща на снимачната площадка и в живота и макар че така и не се развихря попревтасалия им роман, вече са налице опорните точки в Улрих Зайдловото творчество – флирт между игрално и документално кино, работа с натуршчици, импровизация, ефект на отстранение в технически аспект; нарушена комуникация, воайоризъм, конфликтът Изток-Запад в тематичен план. С неск-

рита гордост той сам определя филма си като първообраз на стила „Догма“, родил се спонтанно, без манифести и предварителни заявления. „Пос-ледният истински мъж“ (1994) пък се опитва да обясни склонността на австрийските мъже към азиатските. Според Зайдл, те олицетворяват доминиращата цивилизация, която изпитва сексуална наслада, подчинявайки по-слабите в икономическо отношение държави.

Може да се каже, че „Животинска любов“ (1995) неусетно въвежда „кучешкия“ мотив в творчеството му. В продължение на година издирва всевъзможни собственици на домашни любимци. От мръсните мазета и порутени коптори до скъпите квартали – Виена (като всеки голям съвременен град) е пълна с хора, които предпочитат да делят вечерята си с куче, отколкото с друго човешко същество. **„Те – коментира Зайдл – са нес-**

„Внос-износ“



пособни на пълноценни взаимоотношения, защото искат само да получават любов, без да дават. Кучето е най-преданото към човека животно и затова се превръща в техен най-достъпен обект за съжителство. Нерядко тези хора го предпочитат пред собствените си деца. И са много повече, отколкото предполагате. Просто се разхождате из парка и ще ги видите.”

Само няколко години по-късно Зайдл ще изопне дотам провокативността на посланията си, че да намекне и за сексуалния аспект в човешко-животинските взаимоотношения в скандалния „Кучешки дни“ (2002). Въпреки това досега цензурата се е отнесла строго единствено към „Животинска любов“, спирайки излъчването му по телевизията.

Документалният „Забавление без граници“ (1998) отново визуира запълване на душевни празнини с консуматорство, метаморфозата на липса – в мания. В зоркото полезрение на камерата е 40-годишна жена, натрапливо привлечена от увеселителните паркове с екстремни забавления. С плашеща безизразност тя декламира рекордната статистика на броя посещения и прекараните там часове, а камарата плюшени играчки – по една всеки път – са предметните доказателства за чудовищната ѝ страст. Постепенно навлизаме в историята на семейството ѝ, където се споменават побоища и сексуално насилие... Почти банално и съвсем по Фройд, но със стряскащата разлика, че е съвсем истинско.

В игралния „Модели“ (1999) играта съвсем задебелява. Зайдл улучва право в целта – светът на модата и красивите жени-обекти с пластмасова визия е най-уязвимият развъдник на самота. Началото е саркастично-обещаващо: анорексична блондинка си повтаря настойчиво в огледалото колко се обича. За да подсили ефекта, „дръпва“ магистралка кокаин, летейки по заснежената магистрала по пътя за фотосесия. На другия край на бетонния град нейна колежка повръща в името на фигурата и кариерата си. В гримьорната всички чуруликат щастливо, готвейки се за ролята на живота си – обект на желание. А нейде дълбоко под повърхността на гримирания калъп зрее съмнението, че отдавна са се превърнали в жертви и дори не им се налага да играят.

Последният засега филм на Улрих Зайдл е „Внос-износ“ (2006), който участваше в конкурс на тазгодишния фестивал в Кан. Темата за вечния конфликт и неравновесието между Изток и Запад изкрystalизира в паралелен разказ чрез три сюжетни линии, залутани между окаяна постсоциалистическа Украйна и надменна, презадоволена Австрия; сред бедно емигрантство, мръсни сделки, Интернет секс и празни погледи. „**Общоприетият стандарт е западен, а икономиката на източните страни е твърде слаба, за да го постигне или да се бори с него**“ – коментира политическата обстановка режисьорът. „**Богатите страни се опитват да станат още по-богати. А източните се**

стремят да се развият така, че да заприличат колкото може повече на западните. Но промяна няма. Същевременно хората са загубили чувствителността си към това кое е морално и кое не. Има една ценностна система, която се е омаловажила и никой вече не я предава на децата си. Всичко в съвременното общество се прави за пари, всичко опира до притежание.“

Точно толкова безнадеждност струи и от бледо-измитата визия на „Внос-износ“, доближила се съвсем интимно и все пак по воайорски предпазливо до душевната несрета на героите. Хладно, почти като в „Биг Бродър“, Улрих Зайдл се визира повече в действията и по-малко в лицата им. Може би дори той се страхува от това, което би могъл да прозре.

„Опитвам се да наблюдавам с разбиране живота. Във всичките ми филми ще откриете нещо хуманистично, въпреки че са притеснителни, провокативни, дори шокиращи... Критичен съм не към отделните хора, а към обществото. Но в никакъв случай не смятам, че мога да променя света.“

„И все пак... Има ли надежда?“ – отправям последния си, пылен с надежда въпрос към Улрих Зайдл.

„Не!“ – отсича безмилостно той, сякаш разочарован, че не е бил достатъчно красноречив с филмите си. После допива кафето и се сбогува учтиво, оставяйки мен и този текст без хепи-енд, досущ като филмите си.

ФОРМАЛИСТИТЕ

Владимир Игнатовски

(Продължение от миналия брой)

Представителите на формалната школа проявяват интерес към киното в средата на 20-те години, след като вече са изградили и оформили основните положения на своята теория на литературата. Така че, когато пишат своите сценарии, рецензиите за отделни филми и най-вече теоретичните си студии, посветени на спецификата на кинематографа и на проблемите на киноизкуството, такива, каквито те изглеждат през 20-е години на миналия век, „формалистите“ разполагат със стабилен фундамент на вече оформена литературна теоретична система. Не малко от техните наблюдения и направените от тях заключения са обусловени от реалното състояние на кинематографа в онези години; и те, подобно на мнозина от теоретичите на ранния кинематограф, са изкушени да формулират неговите особености от присъщите по онова време недостатъци на кинематографичната техника: отсъствието на произнасяното слово на екрана, плоскостта на изображението, липсата на цвят и т.н. В същото време много от теоретичните прозрения, направени в рамките на формалната школа, са изпреварили времето си и няма да изгубят и след години своята актуалност и значение.

Подобно на авангардистите, и представителите на формалната школа възприемат благосклонно появата и функционирането на кинематографа, и за тях новият феномен е до голяма сте-

пен възплъщение на модерната епоха – със своя технологичен, машинен характер, със своята динамика, със своята достъпност, масовост и популярност и не на последно място поради факта, че предоставя уникалната от теоретична гледна точка възможност конкретно да се проследи формирането на изразните средства и спецификата на едно ново изкуство. „Формалистите“ имат достатъчно трезв поглед върху историята и етапите на развитие на ранния кинематограф. За тях няма съмнение, че появата на киноизкуството в рамките на кинематографа не се осъществява автоматично: „киното не стана изкуство веднага“ – пише по този повод Айхенбаум¹. Ако не малко от пионерите на новото зрелище са убедени, че с появата на кинематографа на бял свят се е родило и новото изкуство, дистанцията във времето позволява на „формалистите“ ясно да разграничат „два момента“ в историята на киното, а именно: „изобретяване на апарата, с помощта на който стана възможно да се възпроизвежда движението върху екрана; и използването на този апарат за превръщане на фотографската лента в кинофилм“². Докато през първия етап от своето съществуване кинематографът, според Айхенбаум, е не повече от апарат, механизъм, то през втория – този същият апарат ще се превърне в ръцете на режисьора и оператора в инструмент за преобразяване на действителността.

Според представителите на формалната школа няма нищо случайно в събитията, довели до появата на кинематографа и определили последвалото му развитие, преминало през споменатите по-горе етапи. „Първото – пише Айхенбаум – бе естествен резултат от техническите усъвършенствувания в областта на фотографията, второто – естествен и необходим резултат от нови творчески изисквания“³, когато се оказва, че апаратът може да бъде използван за „организиране на ново изкуство“⁴. Става дума за „отдавна назряла необходимост“. Но тя не се реализира незабавно. Необходимо е време след появата на техническата възможност, за да бъде осъзната тази необходимост и тя да се осъществи. Борис Айхенбаум е сред първите, който отбелязва подминавания от мнозина в онези години факт: „изобретателите на киноапарата едва ли са мислили, че създават условия за организиране на ново изкуство“⁵. През първите години от съществуването на новото зрелище основният интерес е фокусиран върху онова, което го прави ново и донякъде сензационно – върху „самата илюзия за движение“. Кинематографът се възприема като своеобразно допълнение към вече съществуващите развлечения, като „технически фокус“ – „движеща се фотография“. Той наистина е нещо ново и непознато до тогава, но все още не са осъзнати истинските възможности, заложили в новия

феномен. По онова време „не е ставало дума нито за сценарий, нито за монтаж“, а „преди 1897 година дори не мислили за слепване на откъсите“⁶. Необходимо е да изминат цели двадесет години „преди кинотехниката да бъде призната като техника на киноизкуството“.

Представителите на формалната школа са категорични и по въпроса за произхода на кинематографа: „киното произлиза от фотографията“ – пише Юрий Тинянов⁷. А Борис Айхенбаум допълва: „Изобретяването на киноапарата всъщност вдъхна нов живот в самата област на фотографирането, която дотогава бе много ограничена“⁸. „Киното тръгва от фотографията...“ – приглася им Виктор Шкловски. Отликите между двата феномена: киното и фотографията, са очевидни, според формалистите фотографията не е в състояние да се превърне в изкуство, да заеме „самостоятелно място“ сред останалите изкуства поради своята статичност, докато кинематографът „динамизира“ фотографската снимка. Не става дума само за това, че екранный образ преодолява статиката на фотографията и създава илюзията за движение – настъпилата промяна е по-дълбока. Появата на кинематографа и неговото развитие позволява на „формалистите“ да проектират върху генезиса на киноизкуството своята теоретична схема, кристализирала при изясняването проблемите на литературната наука. Паралелът между процеса на създаване на произведенията на литературата, изградени върху възможностите на словото, и творбите на екрана, основани на изображението, за тях е очевиден. Визуалното изображение, което

по своя характер е „динамизиране“ на статичната фотография, нов етап в нейното битие, предлага за изкуството на екрана онзи основен материал, който съответства на „литературния факт“ за литературата. Това, което са житейските случки, битът, всекидневният език за онзи, който създава („прави“, „организира“ – според тогава използвания теоретичен жаргон) произведението на литературата, за киното е реалната фотографирана действителност. Именно тя е онзи основен „материал“, който киното – когато след време осъзнае своите истински възможности и своята специфика – ще преработва, за да създава своите нови произведения, които придобиват в този процес на „организиране“ статут на изкуство. Ако в първите години след своето раждане кинематографът е бил не повече от „движеща се фотография“, то от момента, в който киното се осъзнава като изкуство, съществувала та до тогава „пълна връв“ между него и фотографията е прекъсната⁹.

Кинематографът не изпада от общата схема на функциониране на изкуствата: няма съмнение, че и в киното процесът на взаимодействия с обработвания жизнен материал не променя основните си характеристики. А това означава, че киното притежава черти, сходни „и с театъра, и с графиката и с музиката, и с литературата“, но в същото време то е нещо ново, уникално, доколкото „за първи път в историята едно „изобразително“ по своята природа изкуство получи възможност да се разгръща във времето и се окаже извън конкуренцията, извън класификацията, извън аналозите“¹⁰. Поради това представителите на

формалната школа почти не отделят място за аналозите и съпоставките с останалите изкуства, избягват иначе толкова популярните противопоставяния на новия зрелищен феномен с предходните му и най-вече с театъра. Правят го само когато е необходимо за изясняване на някои от специфичните особености, присъщи на киното, когато, например, се уточняват параметрите на същностни фактори като пространството и времето, когато се определят отликите, съпътстващи тяхното използване на екрана и на сцената. Тинянов дори е категоричен: макар киното да е очевидно близко и до изобразителните изкуства – живописата – и до временните изкуства – словесното и музиката, „да бъде определено киното чрез съседните изкуства е също толкова безплодно, както и тези изкуства да бъдат определяни чрез киното: „живописата като „неподвижно кино“, музиката като „кино на звуците“, литературата като „кино на словото“. Това според него е проява на „реакционен пасеизъм новото явление да бъде назовавано чрез старите“¹¹.

За да възникне ново изкуство, според представителите на формалната школа, е задължително изпълнението на едно основно условие – необходима е появата на една „вътрешна антиномия“, която да ръководи, както казва Айхенбаум, неговата еволюция. От една страна, трябва да се появи и да се задейства онзи формален фактор, онази функция, която да позволява разграничаването между „материала“ и „конструкцията“. От друга, необходимо е да се преобразят „механичните средства“, с които разполага даде-

ното изкуство, да се превърнат в особен език, с помощта на който да се „гради“ творбата. „Киното става изкуство когато в него се изясни значението на тези два момента“ – заявява Айхенбаум. Като се има предвид родословието на кинематографа, логично е първият сред тях да е „фотогенията“. Само че „формалистите“ влагат в това понятие смисъл, доста далечен от традиционното разбиране, присъщо на Делюк и френския авангард. За тях „отношенията между фотографията и киното са отношенията между практическия и поетическия език“¹². Т.е. и фотографията предоставя само материал, който следва да бъде преобразен на екрана, да добие нови функционални стойности, така както при „правенето“ на произведението на литературата фактът от бита бива преосмислен в словесната художествена тъкан. Киноапаратът се оказва средството, способно да осъществи необходимото „остраняване“ – това се случва посредством камерата, която разкрива фотогеничността на зафиксираните от обектива й събития и предмети. А по този начин се „внася в областта на кинематографията принципът на *избор* на материала според специфични признаци“¹³. Защото проблемът, твърдят „формалистите“, не е в самата „структура“ на предмета, а в начина, по който той е показан на екрана. А това означава, че „тъкмо *фотогенията* е „формалистичната“ същност на киното, която е аналогична в този смисъл на музикалната, словесната, живописната, двигателната и на всяка друга безсмислица“¹⁴. А Юри Тинянов въобще говори за „киногеничност“ и настоява този термин да измести предложеното от

Делюк и добило популярност понятие.

Вторият фактор, задължително необходим за пълноценното функциониране на киното като изкуство, е създаването на специфичен „език“ с помощта на заснетите по фотографски път изображения. Изясняването на същността на този фактор, както и проследяването на перипетиите, които съпровождат възникването на този толкова специфичен „език“, демонстрира една важна особеност на мисленето на представителите на формалната школа – неговата диалектичност. Онова, което им позволява да съчетаят теоретичните тези, които са изработили и проверили в процеса на изследване на същността на словесното творчество с анализа на динамичните структури на киното, са интердисциплинарните им занимания. Благодарение на този подход те могат с лекота да преодолеят едно присъщо на киноизкуството противоречие, оказало се за мнозина неотстранима трудност: повечето теоретични схеми, дори създаваните много по-късно от времето, когато активно работят „формалистите“, не съумяват да намерят обяснение на наглед противоречивото съществуване на екрана на фотографската достоверност и на монтажната интерпретация, вследствие на което едни теоретици отдават предпочитание на монтажната природа на кинематографа, други издигат в основна негова характеристика фотографски достоверното интерпретиране на физическата реалност. Заразлика от тях представителите на формалната школа виждат във фотографичността и монтажа диалектично, ако използвам техния жаргон, „динамично“ единство. Про-

цесът на „ставане“ на киноизкуството в рамките на кинематографа е извън всичко друго процес на постепенно превръщане на статичната фотография в основен, „динамичен“ елемент на монтажа. „Киноапаратът – пише Борис Айхенбаум – динамизира фотографската снимка като я превръща от затворена, статична единица в *кадър* – в безкрайно малка частица от движещ се поток“¹⁵. С това обаче трансформациите на статичната фотография, според „формалистите“, не се изчерпват. Тя не просто се превръща в част от един поток от други също така статични изображения, благодарение на който възниква илюзията за движещото се изображение – в новата ситуация, на екрана, статичното изображение променя своята същност и се превръща в *знак*.

При изясняването на логиката на този процес отново се проявява литературната ерудиция на „формалистите“. За да илюстрира превръщането на изображението в знак Тинянов съпоставя възникването на образната система на киното с онзи стадий в културното развитие, когато първобитният човек за първи път започнал да украсява оръжието си с изображения. „Когато човекът изобразявал главата на звяра върху острието, той не просто го *изобразявал*, но това му придавало магическа храброст – неговият тотем е бил с него, върху оръжието му, неговият тотем пронизвал гърдите на врага“. А това означава, според теоретика, че изображението-знак притежава две функции: репродуктивно-материална и магическа. По-нататък следва, твърди той, случайното обстоятелство, благодарение на което същото изображение се оказа-

ло върху оръжията на цялото племе и по този начин се превърнало в знак, отличаващ оръжието на въпросното племе от оръжията на враговете. Самият процес има следната последователност – първоначално изображението се превръща в мнемоничен знак, впоследствие в идеограма и накрая в буква в графичните системи за за фиксиране на информацията. Според Тинянов при тази трансформация се осъществява едновременно „регистрация“ на един от възможните резултати и което е особено важно – „превключване на функциите“¹⁶. Напълно съвзвучно е и твърдението на Виктор Шкловски: „Кадрът повече обозначава, отколкото изобразява предмета. Той е знак“.¹⁷

В рамките на киното сходна метаморфоза се осъществява когато техническите средства се превръщат в средства на изкуството или, както пише Юрий Тинянов, когато „живата фотография, чиято главна роля е сходството с изобразяваната природа“, премине в киноизкуството или по думите на Айхенбаум, когато фотографията, „използвана като „изразителност“ /.../ се превръща в „език“ на мимиката, жестовите, предметите, ракурсите, плановите и пр., представляващи основа на кинестилистиката...“: Не може да не направи впечатление отсъствието в по-горното изброяване на словото, но обяснението на този факт е в обстоятелството, че представителите на формалната школа активно работят и пишат своите трудове, посветени на киното, по време на разцвет на нямото кино, когато то не само си извоюва авторитет и социално признание, но изработва специфични, само нему

присъщи изразни средства, позволяващи му да гради пълноценно екранно повествование. В онези години естетиката на нямото кино изглежда напълно оформена и самодостатъчна, неговите създания са в състояние да претендират за равноправно присъствие сред творбите на останалите изкуства. Формалистите – Шкловски, Тинянов, Айхенбаум – са хора на своето време, те боравят с онзи конкретен материал, който им предлага съвременната им кинематографична практика и логично градят теоретичните си схеми не върху желаното и предполагаемото, а като използват съществуващата емпирична материя. И не е чудно тогава, че и за тях, иначе изпреварили своето време в много от теоретичните си изводи и констатации, киното си остава „Великият Ням“ и определящи за неговата специфика са тъкмо присъщите му технически особености, които от гледна точка на по-късното развитие на кинематографа изглеждат очевидни несъвършенства.

Тинянов и тук е изключително последователен. Той припомня често срещаните „оплаквания“, че киното е „плоско и безцветно“. Но за него тъкмо тази „бедност“ на филмовото изображение крие „положителни качества“, доколкото благодарение на тях се осъществява превръщането на техническите средства в средства на изкуството. Нещо повече. Благодарение на това, че изображението е плоско и лишено от цвят, се създава онази необходима за изкуството дистанция между природното, битовото и „остраненото“, функционално екранно изображение. Доведена до крайност, тази теоретична теза се превръща в

своята противоположност и губи достоверност на фона на естественото развитие и усъвършенстване на филмовата техника. Днес твърдението на Тинянов: „оцветени в естествен цвят, природата и човекът вероятно биха приличали много на оригинала, но естествено оцветеното грамадно лице в едър план би било чудовищно и никому не нужно пресилване на нещата, подобно на статуя, боядисана в различни цветове с подвижни очи“¹⁸ – изглежда остаряло и несъответстващо на историческото развитие на кинематографа. Появата на цвѳта в киното е нормален етап в неговото постъпателно технологично развитие, възприето без проблеми и от публиката, и от кинематографистите. А днес връщането към стилистиката на черно-бялото изображение, използващо едно от главните изразни средства на ранното кино: „смяната на различни начини на осветяване на едноцветния материал“¹⁹, се използва от авторите на даден филм като особен сигнал и бива оценено като преднамерено търсене на определен художествен ефект.

Подобно на преобладаващото мнозинство от теоретици, опитали се да осмислят опита на кинематографа през ранните години от неговото съществуване, и Тинянов е горещ привърженик на нямото кино. И за него отсъствието на звук на екрана не е недостатък, белег за „бедност“ на филмовото изображение, а е негово специфика, негово основно предимство. Категоричността на тази позиция намира своето обяснение и оправдание в представата, която представителите на формалната школа имат за това как жизненият материал се превръща в

художествена конструкция. Тъкмо отсъствието на звук, на слово, произнасяно от екрана, придава според тях на филмовото изображение онзи формален, функционален вид, отличаващ го от битовата действителност и превръщащ го в „остранен“ художествен факт или най-малкото в потенциална възможност за „правене“ на художественото произведение. Изображение без звук, какъв по-подходящ пример за „отстранение“, за неочаквания „остраняващ“ поглед на филмовата камера! И Тинянов пише: „бедността“ на киното всъщност е негов конструктивен принцип. Наистина крайно време е да престанем да произнасяме горчивия комплимент „великият Ням“. Нали не роптаем, че към стиховете не се прилагат снимки на възпяваните героини и никой не нарича поезията „великият Слепец“²⁰. Всъщност успешното функциониране на „нямото“ кино, фактът, че кинематографът успява да си извоюва обществен авторитет, да създава истински произведения на изкуството, като с годините съумява да изгради своеобразен екранен „език“, съответстващ на наглед „ограничените“ му възможности, предоставя убедителен аргумент за правилността на формалната теория, за верността на изградената от нейните представители схема, описваща процеса на превръщане на житейския материал в елемент на художествената конструкция. „Всяко изкуство – пише във връзка с това Тинянов – използва някой елемент от сетивния свят като главен, конструктивен елемент, а другите се подразбират чрез него“²¹ и продължава: „бедността“ на киното, двуизмерността и безцветността му в действителност са негова кон-

руктивна същност. В не по-малка степен „негова конструктивна същност“ е и отсъствието на словото.

Примерът, който предлага Тинянов, за да изясни своята позиция, е показателен. Според него: „живописните представи не се прогонват от областта на поезията, а получават особено качество и особено приложение“. Но това не са истински, нагледни представи, а само словесни, в които е „важна смисловата окраска на думите и нейната игра, а не самите предмети. Ако заменим поредицата от думи с поредици от истински предмети, ще се получи само един невероятен хаос от неща“. И той продължава: „киното също използва думите, само че или като мотивировка за връзка между кадрите, или като елемент, който играе контрастна или илюстрираща роля само спрямо кадъра и ако напълним киното с думи, ще се получи единствено хаос от думи“²².

Напълно съзвучна е позицията и на Борис Айхенбаум: „Но не е правилно – пише той – да наричаме киното „нямо“ изкуство – работата не е в „немотата“, а в липсата на *звучащо слово*“²³. И напомня, че „словото като артикулационна мимика запазва своето действие“ на екрана – актьорите говорят по време на снимките, като много често текстът, който произнасят, няма нищо общо с разиграващото се на екрана действие. Според Айхенбаум, не изпълнителите, а по-скоро зрителят е в ситуацията на глухоням, „но това не унищожава ролята на словото, а само го пренася в друго измерение“²⁴. И той привежда анекдота с група английски глухонеме, които след прожекцията протестирали „против съдържание-

то на произнасяните от актьорите думи, които съвсем не отговаряли на изобразяваните на екрана сцени“. Все пак авторът на „Проблеми на киностилистиката“ настоява: „често се забравя, че в киното липсва звучащото слово, което не означава, че в него отсъства мисълта...“²⁵

Представителите на формалната школа живеят с духа на епохата, техните теоретични работи са съзвучни с актуалните обстоятелства, характерни за средата на 20-те години на миналия век. И те, и техните съвременници са свидетели на едно наистина необикновено явление. Само за две-три десетилетия киното успява да се превърне от презрян панаирджийски феномен, от забавление за тълпата, лишено от каквито и да било естетически качества, в истинско изкуство със собствена специфика и изразни средства, способно да гради добре структурирано повествование, със собствен художествен „език“, изграден въз основа на присъщите му технически особености и в границите, които те позволяват. Обяснимо е възхищението и вълнението, което изпитват теоретиките на киното, когато говорят за новото явление – те са имали уникалната за един учен възможност, особено в сферата на хуманитарните науки – да проследят раждането и формирането на едно ново изкуство, нещо, което не се е случвало в обозримата историческа перспектива; да анализират еволюцията на специфичните му особености, да проследят етапите на това формиране²⁶. И е напълно разбираема както известната ограниченост на погледа, която ги кара да приемат временните несъвършенства на кинематографа за негова неот-

менима специфична, „конструктивна“ същност, също така и нежеланието им по-късно да приемат веднага и без уговорки появата на звука, която „унищожаваша“ едно вече зряло и съвършено изкуство, както ще гласят оплакванията на привържениците на „нямото кино“. Те няма да бъдат изключение – достатъчно е да си припомним реакцията на творци като Чаплин, Рене Клер или Сергей Айзенщайн, отказали в началото да приемат веднага и без уговорки новите технически възможности на екрана...²⁷

И ако по отношение на същността на нямото кино и на неговите естетически характеристики представителите на формалната школа изглеждат прекалено обвързани с обстоятелствата и особеностите на съвременната им епоха и поради това днес някои от техните тези изглеждат безнадеждно остарели и представляващи единствено интерес за историята на киното, то повечето от техните теоретични наблюдения и изводи не са загубили и днес своето значение, звучат актуално и предоставят достатъчен материал за разгръщане на някои от модерните теоретични концепции на филмовата теория. Това наблюдение е валидно за техните констатации за такива основополагащи понятия за филмовата специфика като времето и пространството, ракурса, кадъра, монтажа... Онова, което е особено важно и което характеризира работите на представителите на ОПОЯЗ, е, че те не разглеждат различните аспекти на екранната изразност и на спецификата на филма като изолирани и независими едно от друго явления, а в техните непосредствени връзки и взаимо-

действия, ако използвам любимия им термин – в тяхната „динамика“.

За представителите на формалната школа разграничаването на кинематографа от театъра е изгубило своята актуалност. Те не горят от желание да посочват отликите на двете зрелища, да доказват предимствата на киното пред по-стария му сценичен събрат. Причините са очевидни: за тях кинематографът се е утвърдил в културното пространство, доказал е естетическите си възможности, превърнал се е в изкуство със собствени „език“, специфика и характеристики... Останали са в миналото усилията да се доказва правото на съществуване на кинематографа, като най-често доказателства за това са били търсени посредством противопоставяне с предшествениците и преувеличаване на евентуалните собствени достойнства на новото екранно зрелище. Наистина у Тинянов ще срещнем констатации като: в сравнение с „чудовищната свобода, с която киното се разпорежда с перспективата и гледната точка, театърът, притежаващ техническа триизмерност, релефност (именно поради тази своя особеност), е осъден да има една гледна точка, да притежава двуизмерност като елемент на изкуството“²⁸. Но трудно в неговите, а и в текстове на останалите „формалисти“, могат да се открият много подобни съпоставки с възможностите на театъра, които да се стремят да докажат „предимствата“ на кинематографа. Напротив: „киното и театърът не се борят помежду си. Киното и театърът се изострят едно друго, посочват си къде им е мястото, самоограничават се едно друго“²⁹. Теоретичите на

„формализма“ предпочитат да се занимават и да изследват собствените възможности на киното, да анализират изразните му средства. И което е показателно за техния теоретичен подход – те изследват ракурса, едрия план, времето и пространството на екрана не изолирано, а „динамично“, в конкретните им взаимодействия. Нещо повече, „формалистите“ използват собствените си теоретични разработки в областта на литературата и не без успех успяват да приложат откритията, направени там, в полето на кинематографа.

Според тях изкуството се отличава не толкова с предметите, които показва, колкото с отношението си към тях, което означава, че всяко от изразните средства на киното взема активно участие в този процес на „преобразяване“ на видимия свят. Ракурсът, който позволява предметите да бъдат видени не само под особен или странен ъгъл, но и по нов начин, „стилистически преобразява видимия свят“. „В киното видимият свят не подлежи на представяне такъв, какъвто е, а в смисловата си съотносителност, иначе киното би било само жива (или не жива) фотография. Видимият човек, видимата вещ са елемент на киноизкуството само тогава, когато са дадени като смислов знак“³⁰. Това е перспективата, през която се разглежда съществуването и функционирането на кинематографа. Щом основен фактор за съществуването на неговите произведения е „видимото“ движение, то това движение никога не съществува самостоятелно, а като определен смислов знак: „или като *мотивировка* на ракурса чрез гледната точка на движещия се

човек, или като *характеристика* на човека (жест), или като *промяна в съотношението* между хората и предметите...³¹

Изразните средства на киното не са открити и усвоени веднага, тяхното използване е свързано с определена еволюция, с развитие, в което техните възможности постепенно биват осъзнати, а след това и пълноценно използвани. Според Тинянов, първоначално ракурсът бива използван само за да се демонстрира гледната точка на действащото лице. Едва когато се осъществи една сериозна трансформация, когато ракурсът бива превърнат в обозначаване на гледната точка на зрителя, той се оказва „стилистично средство на киното“. Точно така едрият план е в състояние да изпълнява ролята на „епитет“ или на „глагол“³² и в същото време да разкрива спецификата на използването на времето и пространството в киното, доколкото, според теоретика, „едрият план абстрахира предмета или детайла, или лицето от пространствените съотношения и едновременно с това – от времето“³³.

Изключително значение не само по времето, когато работят представителите на формалната школа, но и за филмовата теория през следващите десетилетия има разработването на проблемите за същността и значението на монтажа в киното. Тяхното разбиране за същността и ролята на филмовия монтаж е изключително модерно и се гради върху обстойния анализ на изразните възможности на кинематографа и на първо място на характеристиките на кадъра като самостоятелна единица в художествената система на филмовата творба. Тинянов пре-

ди всичко различава кадъра-клетка и кадъра-откъс. „Аз употребявам тук и навсякъде популярната дума „кадър“ – пише той – в смисъл на откъс, обединен от един и същ ракурс и светлина. Фактическият кадър-клетка в сравнение с кадъра-откъс е същото, каквото е стихотворната стъпка спрямо стиха“³⁴. За него кадърът-откъс е основна градивна единица на художествената система на киното, което се дължи на факта, че кадърът не е просто изображение. Превърнал се в част от тъканта на филмовото повествование, кадърът-откъс се превръща в знак, тъй като чрез него се осъществява подбор на предметите и хората. По-важно е друго – кадърът не е знак с едно-единствено обозначаване, той е много по-сложна структура. „Кадърът – пише Тинянов – представлява също такова единство, каквото е снимката или завършеният стихотворен ред“³⁵. Това единство има сложна вътрешна организация, тя „преразпределя смисловото значение на всички предмети“, включени в нея. И това „преразпределяне“ става особено нагледно, защото кадърът не съществува изолирано, а се разполага в поредица от други кадри, по-точно казано, в рамките на монтажната фраза.

Това абсолютно новаторско за времето си разбиране за природата на кадъра се основава на разработената от представителите на формалната школа представа за ролята и функциите на езика и по специално на думата в общуването и в художественото творчество като частен случай на комуникативните взаимодействия. За Юри Тинянов думата е в много отношения равнозначна по своята вътрешна сложност на кадъ-

ра. „Думата няма едно определено значение – пише той. – Тя е хамелеон, който всеки път придобива не само разни оттенъци, но понякога и различни цветове. Въсъщност абстрактността на думата е нещо като кръгче, запълвано всеки път по нов начин в зависимост от онзи лексикален строеж, в който попада то, и от функциите, които носи всяка речева стихия“³⁶. Тази идея на Тинянов за вътрешното смислово богатство на думата, което се разкрива едва когато тя попадне в контекста на фразата, в която се употребява, е напълно съвзвучна с констатацията на Айзенщайн, който полемизира с възгледите на Кулешов и Пудовкин за монтажа и за принципите на монтажното изграждане на екранното повествование. Ако Кулешов твърди, че филмовата фраза се гради от отделните кадри, така както от буквите се съставя изречението в езика, Айзенщайн настоява, че кадърът в никакъв случай не е буква, а многопластова структура, равнозначна по своето богатство на йероглифа. В случая и „думата“, и „йероглифа“ са използвани в преносен смисъл, те са само обозначения за вътрешното смислово богатство на кадъра, имащо решаващо значение в процеса на монтажното изграждане на структурата на филмовото произведение.

Именно вътрешното богатство на отделния кадър е в основата на възможностите на филмовия монтаж. Монтажът, в разбирането на „формалистите“, не е само сглобяване или подреждане на кадри в определена повествователност. „Монтажът е именно монтаж, а не обикновено слепване на отделни откъси“ (Айхенбаум). А според Тинянов: „Кадрите в киното не се

„разгръщат“ в последователен ред, а се *сменят*“. Генезисът на монтажа в киното за тях е очевиден. Първоначално примитивните филмчета са с продължителност, равна на дължината на лентата в камерата. „Дори не са ги слепвали“ – възкликва по този повод Айхенбаум. Постепенно се осъществява чисто количествено нарастване – посредством механично натрупване на заснети откъси лента. Възможна е аналогия с перипетиите на възникване на античния роман, осъществено посредством сходно натрупване на отделни повествователни единици в първоначално механично единство, описано от Михаил Бахтин³⁷. Постепенно хората, които работят в киното, осъзнават възможностите на монтажа: посредством последователното свързване на отделните кадри да се изгради повествованието и действието на екрана. Това, според представителите на формалната школа, е ранният етап в развитието на монтажа, когато подреждането на заснетите кадри, т.е. „монтажът-слепване“, „има само фабулен характер“ (Тинянов) или се разбира „само като сюжетостроене“ (Айхенбаум).

Съзнателното използване на монтажа го превръща от средство за разгръщане на повествованието в стилистичен фактор. Появява се ново разбиране, при което монтажът не е просто слепване на отделните кадри, а тяхната, като пише Тинянов, „диференциална с м я н а“. За да бъде възможна тази „смяна“ е необходимо между кадрите да съществува някаква връзка – било предварително замислена в процеса на подготовка и реализация на филма, било открита на монтажната маса, по време

на етапа на окончателно оформяне на авторския замисъл. Така се създава възможността киното да повествува членоразделно, възниква единството, наречено „монтажна фраза“. „Монтажът – пише Айхенбаум – е преди всичко система за водене на кадрите, това е своего рода синтаксис на филма“³⁸. Киното, според него, има свой език, своя стилистика и свои фразеологични похвати. Наистина, Борис Айхенбаум прави важната уговорка, че използва тези термини „не за да сближи киното с филологията“, а по аналогия, така както се говори за „музикална фраза“ и за „музикален синтаксис“.

Разбира се, опитните в литературната теория представители на формалната школа не пропускат да направят паралели между специфичните изразни средства на двете изкуства и особеностите на тяхното използване. Според Тинянов, кадрите във филма: „се сменят както един стих, едно метрично единство сменя друго – на точно определена граница. Киното извършва *скокове* кадър към кадър както стихотворението от стих към стих. Колкото и да е странно, ако прокараме аналогия между киното и словесните изкуства, единствената законна за киното аналогия ще бъде не тази с прозата, а с поезията“³⁹.

Аналогиите между киното и литературата често се срещат в трудовете на формалната школа. Не винаги те са единодушни в изводите си. Така Шкловски настоява в статията, назована „Поезия и проза в киноизкуството“, че „съществува и прозаично, и поетично кино“. Многократно е цитирано неговото определение на филма „Майка“ на Всеволод Пудовкин като

„своеобразен кентавър“, съчетал прозата и поезията. Неговото заключение е, че „стихотворно“ е единствено „безсюжетно“ кино, твърдение, което го доближава до позицията на френските авангардисти, според които черти на поетично кино притежават „абстрактните“ или „абсолютни“ филми⁴⁰.

Дискусиите около поетичното кино са присъщи за епохата на нямото кино, когато поради липса на произнасяното от екрана слово монтажът придобива особено значение – много често изпълнява не само сюжетни функции, но посредством епизоди, изградени от кратки, монтажно динамично организирани кадри, се оказва определящ за ритъма на конкретното филмово произведение. И ако разсъжденията за „поетичността“ на киното до голяма степен остават в историята и са свързани предимно с епохата на немия филм, анализът на възможностите на монтажа, за същността на отделния кадър и ролята на кадрите в изграждането на повествователно-монтажната структура на филмовото произведение не са изгубили и днес своята актуалност. Например заключението на Юри Тинянов, че „*като единства кадрите са равноправни*“⁴¹. Или изводите на Айхенбаум за особеностите на изграждането на повествованието посредством монтажа, наглед елементарната и очевидна констатация, че „*съседните кадри във филма се възприемат като *предходни и следващи**“, което има решаващо значение за временните и пространствените отношения на екрана⁴².

Представителите на формалната школа нямат специални изследвания на проблема за вре-

мето и пространството на екрана, но и наблюденията им, свързани с тази тема, срещащи се в отделни техни студии, са също задълбочени и не са изгубили и днес своето значение. Такава например е констатацията на Айхенбаум, че „в киното времето не се запълва, а се изгражда“⁴³. А според Тинянов: „кино-времето“ не е реално, а условно времетраене, базиращо се върху съотношението между кадрите и между зрителните елементи вътре в кадъра“⁴⁴. И още: „Времето в киното е течащо; не е свързано с определено място; това течащо време запълва платното (на екрана) с нечувано разнообразие от предмети и вещи“.

Особено значими, според мен, са анализите на представителите на формалната школа, те разглеждат структурирането на филмовото произведение, неговия особен „синтаксис“ не като затворен и изолиран феномен, а го свързват задължително с процесите на възприятието. Може би само Сергей Айзенщайн в онези години се решава на подобна стъпка и анализира така задълбочено функционирането на художественото произведение в динамичния процес на неговото възприемане. Другата пионерска идея на „формалистите“ са опитите да се пласира кинематографът и създаването от него изкуство в по-широкото поле на общите културни взаимодействия, да се намери неговото място в културните взаимодействия на модерната епоха. Относително плахите опити в това отношение, например на Бела Балаж, не е възможно да бъдат съпоставени със задълбочеността и обективността на анализа на този проблем, предложен от формалната школа.

Бела Балаж се опитва да противопостави на традиционната новата визуална култура, агресивно настанала се в социалните взаимодействия благодарение осезаемото присъствие на кинематографа, но неговите възгледи изглеждат твърде повърхностни, сравнени с анализа, предложен от Борис Айхенбаум. Според него, „като знак на епохата кинокултурата се противопоставя на книжнината и на театралната култура на словото, която господствуваше през миналия век. Кинозрителят търси отпих от словото, той иска само да вижда и да отгатва“⁴⁵. Тези думи могат да прозвучат като апотеоз на „нямото кино“, сходен с позицията на Балаж. Но Айхенбаум е много по-прозорлив и неговият анализ на различните аспекти на функционирането на произведенията на киноизкуството е валиден за взаимодействията с възприемащото съзнание и извън тесните рамки на нямото кино. Той констатира, че „кинозрителят се намира в напълно нови условия на възприятие, обратни на процеса на четене – от предмета, от видимото движение към осмислянето му...“⁴⁶ Според него, от една страна, посетителят в кинотеатъра се намира в особено състояние, което няма съответствие във всекидневието. Една от причините е особена механична природа на зрелището, което е за фиксирано веднъж завинаги и постоянно се възпроизвежда пред публиката без непосредственото участие на неговите създатели, а това категорично променя процеса на взаимодействие с него: „няма кого да аплодираме освен прожекциониста...“ Допълнително особена атмосфера, в която протича актът на възприятието – светещи-

ят екран, полутъмната зала, анонимността на останалите зрители – са условията, които предизвикват у посетителя в кинозалата особено състояние: „състоянието на зрителя наподобява единично, интимно съзерцание – той като че ли наблюдава нечий сън“⁴⁷. Не бива да бъркаме това особено „интимно състояние“ със „сънуването с отворени очи“ на сюрреалистите. Напротив, за представителите на формалната школа кинозрителят не само не е пасивен, той е принуден активно да действа, непрекъснато „да съставя верига от кинофрази, иначе нищо няма да разбере“. Айхенбаум дори е убеден, че за мнозина „киномозъчната работа се оказва нещо трудно, уморително, необичайно и неприятно“⁴⁸. Според него, крайният резултат на тази „киномозъчна“ работа по време на процеса на „възприятието и разбирането на филма“ е появата на своеобразна вътрешна реч у възприемащия субект. Този поток на вътрешната реч непрекъснато съпровожда онова, което Айхенбаум нарича „кинозрение“. И това му позволява да заяви, че в съвременното му кино, въпреки липсата на звучащо слово, не липсва мисълта, която се реализира във формите на вътрешната реч. Авторът не навлиза в подробности и не описва в детайли характера на вътрешната реч на зрителя, но няма съмнение, че това е един от първите във филмовата теория опити за активно обвързване на функционирането на художественото произведение с процеса на неговото възприемане. Сергей Айзенщайн ще развие във филмовата теория този проблем, съзвучен с естетическите търсения в началото на XX век, когато се извър-

шва сериозна промяна в разбирането на същността на битието на произведението на изкуството⁴⁹. Модерната естетика е възприела напълно представата, според която творбата не е затворен, завършен веднъж завинаги артефакт, а динамична структура, реално съществуваща единствено в процеса на възприемането от страна на зрителя (читателя).

И накрая, кинематографът още с появата си размества осезателно културните пластове. Не само защото за първи път в историята се реализира възможността за възникване на едно изкуство благодарение на усъвършенстване на техниката, но и защото благодарение на функционирането на конкретната технология се създава и разпространява един нов културен продукт, тиражиран в масови размери. Кинематографът се оказва подходящата среда, в която се ражда нещо ново – оказва се възможно да бъде задоволена отдавна съществуващата, по думите на Борис Айхенбаум, потребност от едно „ново масово изкуство“⁵⁰. „Формалистите“ са отворени към актуалните проблеми, които поставя съвременното им културно развитие. Лишени от високомерие то на традиционната естетика, те не само възприемат феномена на „масовото изкуство“, но и се заемат да изяснят неговите характеристики и параметри. За тях новото изкуство, доколкото е родено в епоха, която живее под знака на „технизма“, задължително следва да се появи в „недрата на самата техника“. По времето, когато възниква „масовото общество“, новото социално явление – масата – изпитва потребност от достъпно за нея изкуство, от културни форми, ко-

ито да съответстват на нейните желания и естетически претенции. Именно такъв културен продукт предлага още през първите години на своето съществуване кинематографът. Тогава киното е „оценявано като вулгарно, „дълнопробно“ изкуство, пригодно само за тълпата“. На фона на старите изкуства то изглежда оскърбяващо „изтънчения“ вкус и пошло. В същото време новият зрелищен феномен с техническата, машинна природа, с фабричното си производство, с новите, фамилиарни условия за протичане на спектакъла и на акта на възприемане, се лишава напълно от духа на „свещенодействие“, който придава на старите изкуства и „особено на театъра до известна степен архаичен оттенък“. Ето как описва ролята на киното като масово изкуство, а с това формулира и някои от аспектите на функциониране на масовата култура въобще, Борис Айхенбаум: „Това изкуство, адресиращо се към масите, трябваше да изиграе ролята на нов „примитив“, противопоставящ се по революционен начин на изтънчените форми на по-старите, обособено съществуващи изкуства. „Примитивността“ можеше да бъде осъществена въз основа на изобретението, което, извеждайки на преден план нов художествен елемент и превръщайки го в конструктивна доминанта, бинаправилно възможна една особена форма на сливане (синкретизация) на отделните изкуства“⁵¹.

Но рожба на техниката, на индустриалното производство, кинематографът не е в състояние да осъществи тази „синкретизация“ в смисъла, който влага в това понятие Вагнер, нито да реализира „съборността“, как-

то си я представят символистите – то е противоположността на подобни утопични идеали. Създанията на киното са машинни, колективни, тиражирани. В същото време Айхенбаум, за разлика от мнозина свои съвременници, не е склонен да отрича художествените или културни достоинства на кинематографа заради тези му свойства. Той направо заявява: „дори самото понятие „масовост“ в областта на киното изисква редица уговорки“⁵². За него масовостта на киното не е качествено, а количествено понятие. По-скоро тя е чисто „социално явление“ – „обусловено от редица исторически обстоятелства, които нямат нищо общо с киното“⁵³. Последното изречение не е случайно изпуснатата фраза, не става дума за грешна представа – всъщност Айхенбаум съумява да види по-далеч от конкретната културна ситуация от средата на 20-е години на миналия век. С необикновена за времето си прозорливост той удивително точно успява да предвиди историческата перспектива на развитие на зрелищата и техните комуникативни канали. „Ако има апарат, – пише той – всеки може да гледа филма у дома си и по този начин да бъде участник в масата кинозрителни, без да влиза в киносалона“⁵⁴. Всъщност Айхенбаум прогнозира развитие, превърнало се в действителност сравнително скоро след като са писани тези редове – първоначално телевизията, а след това и непрекъснато развиващата се комуникационна техника потвърдиха правилността на неговата прогноза – при непрекъснато разширяваща се аудитория на масовите комуникации благодарение на видеотехниката, компютрите, ин-

тернет тенденцията на сепариране и индивидуализиране на акта на общуване с информацията, била тя художествена или не – е повече от очевиден. Факт, който само потвърждава значението на теоретичното наследство на представителите на формалната школа, което в голямата си част не е изгубило и днес своята актуалност.

В заключение бих искал да предпазя от създаването на една невярна представа – за изключително единодушие на

теоретичните позиции на представителите на формалната школа. Както аргументирано обобщава в статия, посветена тъкмо на особеностите в подхода към основни теоретични проблеми на основните фигури сред формалистите Михаил Ямполски: „тримата най-видни представители на ОПОЯЗ по различен начин решаваха въпроса за първичния семиозис в кинематографа, понякога дори от напълно противоположни позиции“. Според него, независи-

мо от тенденцията към сближаване на различните позиции, „във фундаменталните семиотични предпоставки не възниква единна теория“⁵⁵. Формалистите са ярки индивидуалности, всеки от тях има собствен подход и собствен стил на мислене, но независимо от естествените различия, изградената от тях школа оставя една от най-ярките теоретични концепции от епохата на нямото кино, а много от техните наблюдения и изводи не са изгубили и днес своята актуалност и значение.

¹ Айхенбаум Б. Проблеми на кинестилистиката, в: Съветска филмова теория на 20-е години, с. 225.

² Пак там.

³ Пак там.

⁴ Използваният термин не е случаен и е показателен за нагласата на „формалистите“ – те не говорят за „творчество“, „въдхновение“ и т.н. а за „организиране“ и „конструиране“.

⁵ Пак там.

⁶ Пак там, с. 226

⁷ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы, Кино, с. 335.

⁸ Айхенбаум Б. цит. съч., с. 226.

⁹ Тынянов Ю. цит. съч., с. 335.

¹⁰ Пак там.

¹¹ Пак там, с. 329–330.

¹² Айхенбаум Б., цит. съч., с. 227.

¹³ Пак там.

¹⁴ Пак там, с. 228; последното би следвало да разчитаме в контекста на значението, което отдава формалната школа на т.н. „заум“, на безсмислените, алогични звукосъчетания, особено характерни за поезията на Велимир Хлебников, като краен, екстремнен израз на „остранение“ и поради това притежаващи изключителна „функционалност“.

¹⁵ Айхенбаум Б. цит. съч., с. 226.

¹⁶ Тынянов Ю., цит. съч. с. 326.

¹⁷ Шкловски В. Основните закони на кинокадъра, в: Съветска филмова теория..., с. 176.

¹⁸ Тынянов Ю. цит. съч., с. 327.

¹⁹ Пак там.

²⁰ Съветска филмова теория на 20-е години, с. 203.

²¹ Пак там; това твърдение на Тынянов предшества една от основните тези на комуникативната теория на Маршал Маклуън, според която всяко едно от средствата за комуникация се явява продължение на едно от човешките сетива.

²² Тынянов Ю. цит. съч., с. 328.

²³ Айхенбаум Б., цит. съч. с. 232.

²⁴ Пак там.

²⁵ Пак там, с. 233; сходна мисъл ще намерим и у Тынянов: „Киното не е ням, няма е пантомимата, но киното няма нищо общо с нея. Киното предлага реч, но реч абстрахирана, разложена на съставните й елементи“; Тынянов Ю. цит. съч., с. 321.

²⁶ „Киното възникна предпочитени, неговият живот е животът на нашето поколение, ние можем да го проследим стъпка по стъпка“, Шкловски В. Сюжетът в киноизкуството; Съветска филмова теория... с. 163.

²⁷ В онези години мнозина биха се подписали под думите на Тынянов: „Кинетофонът е нещастно откритие. Героите ще говорят „като в истински театър“. Но нали силата на киното е, че героите не „говорят“, а речта е „представена“. Представена в онзи минимум и с онази абстракция, които правят киното изкуство. Кинетофонът е изрод на киното и театъра, жалък компромис“; цит. съч., с. 322

²⁸ Пак там, с. 330.

²⁹ Пак там, с. 320.

³⁰ Пак там.

³¹ Пак там, с. 332.

³² Пак там, с. 333.

³³ Пак там.

³⁴ Пак там, с. 336.

³⁵ Пак там.

³⁶ Съветската филмова теория на 20-те години, с. 250.

³⁷ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, М. Художественная литература, 1975, с. 242.

³⁸ Айхенбаум Б. цит. съч., с. 239.

³⁹ Тынянов Ю., цит. съч. с. 338.

⁴⁰ Шкловски В. За поезията и прозата в киноизкуството в: Съветска филмова теория на 20-е години, с. 188.

⁴¹ Тынянов Ю., цит. съч. с. 338.

⁴² Айхенбаум Б., цит. съч., с. 241.

⁴³ пак там, с. 246.

⁴⁴ Тынянов Ю. цит. съч. с. 333.

⁴⁵ Айхенбаум Б. цит. съч., с. 232.

⁴⁶ Пак там.

⁴⁷ Пак там, с. 231.

⁴⁸ Пак там, с. 233.

⁴⁹ Айзенщайн ще развие през 30-е години своята теория за „вътрешния монолог“ като една от възможностите за изграждане на екранното повествование.

⁵⁰ Пак там, с. 228.

⁵¹ Пак там.

⁵² Пак там, с. 230.

⁵³ Пак там.

⁵⁴ Пак там.

⁵⁵ За разликите в позициите на представителите на ОПОЯЗ вж. Ямпольский М. „Смысловая вещь“ в кинотеории ОПОЯЗа, Тыняновский сборник, Рига, Зинатне, 1988, с. 109.

БУРГАЗЛИЯ СТАВА ПРИЯТЕЛ НА ЕД УУД В ХОЛИВУД

Йорданка Инглизова

Бургазлия направил силен пробив в Холивуд през 50–70-те на XX век, признавали го за майстор на треторазредните филми на ужасите, в които умело вплитал еротика. Лежал бил в бургаския затвор след преломната 1944 г. и после избягал зад граница. Когато художникът Георги Тодоров – Жози ми каза това за Стивън Апостолоф и ме попита дали знам за него, първо се изненадах, а после изпитах неудобство – изобщо не бях чу-

вала името му.

Кой е този човек, израснал в Бургас, а направил кариера отвъд океана?

Открих в Интернет, че роденият през 1928 г. Стефан (или Стивън) е бил уважаван като новатор в т. нар. „exploitation movies“, дори дава свой принос за разнообразяване на киноезика с различни изобретателни похвати. „Една от запазените марки на Апостолоф се нарича orgasmcam и представлява рит-



Домът на семейство Апостолови

мично използване на варио-обектива, насочен към лицата на актьорите по време на оргазъм“, може да се прочете в мрежата.

Апостолоф добил особена популярност с филмите на ужасите, но определено по-любопитната част от биографията му е приятелството му с ексцентричният режисьор Ед Ууд, обявен за „Орсън Уелс на долнопробното кино“. В България преди десетина години мина на голям екран филмът на Тим Бъртън „Ед Ууд“ (1994) с Джони Деп в главната роля, който прекрасно илюстрира живота на „успелия неудачник“, както още го наричат - впечатляващ с упоритост, неизчерпаема енергия в преследване на мечтите, респектираща всеотдайност. Черно-бялата лента, замислена из-

цяло в стила на епохата, между другото има два „Оскар“-а, номинации за „Златна палма“ и „Златен глобус“.

Тъкмо с този невероятен Ед Ууд Стивън Апостолоф заснема 9 еротични сценария, написани от американеца. Запознава ги операторът Уилям С. Томпсън, с когото българинът прави през 1957 г. биографичния „Journey to Freedom“ - за драматичния си живот в родината. Този филм се оказва съдбоносен за кариерата на Апостолоф именно защото го среща с любимия оператор на Ед Ууд. По-късно Стивън признава, че ексцентричният американец, който ходи издокаран главно в женски дрехи, има забележителни умения като писател и... машинописец.

Самият Стивън Апостолоф е режисьор, продуцент, сценарист и артист в куп филми, сред които най-известното заглавие е „Orgy of the Dead“ (1965), рекламиран като „шедьовър на еротичния ужас, заснет в „сексиколор“. През 90-те няколко негови филма излизат на видео. Към легендарния американски кинаджия от български произход интерес проявяват три списания, които публикуват огромни негови интервюта: „Психотроник видео“ (1990), „Фатална жена“ (1998) и „Шок синема“ (1999). Стивън Апостолоф умира през август 2005 г.

„Бих искал да съобща на всички, че баща ми, режисьор, продуцент и сценарист на „Orgy of the Dead“, почина днес на 77 години. Той беше адски сериозен, когато засне този филм, но през годините се научи да се надсмива над себе си и над допуснатите грешки“. Синът на Стивън Апостолоф пуска това съобщение за кончината на баща си в интернет.

Стивън Апостолоф с една от съпругите си в Холивуд



По онова време да се пробие в далечния и обвешан с мистериозна звездност Холивуд съвсем не е шега работа, нужни са късмет, талант и силен характер.

Къде е расъл малкият Стефан, в какво семейство? Из коя бургаска махала е тичал с приятелчета, кое е било училището му? Защо влиза в затвора, какви са мотивите на съда? Как успява да избяга?... И изобщо – как така беглецът от родината, млад и необразован, намира приятели и прави име в чужда държава? И как затворникът за конспирация става режисьор на еротични филми?

Виолета Палигорчева-Тодорова, съседка и приятелка на семейство Апостолови, пази свежи спомени за онова време.

„А, Стефко! Викаха му Палянгата, много известно момче в махалата. Като се роди, мама

ме заведе да го видя. Имаше ей такава малка главичка! Аз съм с 5 години по-голяма от него. Жалко, израсна сираче, защото майка му – госпожа Поликсена, почина, когато беше 13-14-годишен. По-голямата му сестра Веса пое изцяло грижите за него. Тя не го остави и когато влезе в затвора. После ми е разправяла как му носела храна, колко мька е събрала“ - добронамерено разказва 84-годишната леля Лета, както я знаят близките.

Бащата на Стефан – Христо Апостолов, бил счетоводител в Търговската камара, а майка му се занимавала с домакинството и с четирите деца – две момчета и две момичета. Сега няма никой от тях и къщата на „Оборище“ е заключена.

„Скромни хора бяха, добри съседи. Госпожа Поликсена

беше общителна, отворена жена, помня как пееше. Стефко свиреше на акордеон. Беше много симпатично момче, водач на бандата в махалата. Не много висок, любопитен, артистичен и пробивен. Никак не се изненадах, като разбрах, че има в Америка филмово студио – не спира да го хвали жената.

Малкият Стефан първо учил в немското училище, после в мъжката гимназия, която не успял да завърши. Баща му го пратил да учи за зъботехник, но и това било за кратко. Виолета Тодорова не знае защо момчето влиза в затвора, обаче живо разказва, че е една от последните, които са го видели преди да избяга зад граница: „Беше есен, влажно и мъгливо. Помня точно мястото, където го видях, до къщата. Необичайно облечен, с туристически обувки и странно умислен. Не ме видя в мъглата. Като мина време, разбрах какво е предприел. Той си беше авантюрист и сега, като научавам подробности за работата му в Америка, не се изненадвам. Повече за детските му щуротии знае другият ни съсед – д-р Михаил Колдамов, те заедно ходеха да звънят по къщите».

В двора на „Оборище“ 43 край разкошните хортензии ме посреща д-р Колдамов. По думите му, в ония години бил „изпълнител на всички секретни задачи и довереник на Стефан“, който бил три години по-голям от него. Правили си играчки-самолет, пълнели ги с барут и после ги гърмели. Основните „конспирации“ се извършвали на тавана, до който стигали с акробатична ловкост по външната колона. За историите със съседката баба Жечка, за откраднатия пълнител за картечница и още дяволии пенсиониерият днес док-

тор радиолог коментира така: „Детска работа, глупост!“. Но пък за киното, което правели със свещ и чаршаф в мазето, е доста по-словоохотлив и одухотворен. „Правехме си кино долу, в мазето. Закачахме един чаршаф, аз държах пред него свещ, а той отзад въртеше разни движения с ръцете. Толкова беше интересно, че заинтригувахме децата от другите махали. Обаче за тях пуснахме вход – 1 стотинка като дадеш – и си вътре“...

И той, и леля Лета били специално поканени, когато в началото на 90-те Стефан Апостолов се върнал в родината си. След близо 50 години отсъствие! Но бил същият – все едно, че не е напуснал България. Помнел всички лафове от детството, диалектни думи и разказвал подробно за тамошния си живот. Бил женен за американка, имал четири деца. Първо живеели в Лос Анжелис, но след едно земетресение се преместили в Меса, малък град до Финикс.

През едномесечния си престой в Бургас Стефан отделил време да се срещне и с другарите си по съдба – политическите затворници. На събрание на клуба на репресираниите, което било свикано в една от залите на Профсъюзния дом, лидерът Иван Григоров го представил на Крум Молмов – човека, с когото били в една група за конспиративна дейност срещу народната власт.

„Седнах до него, погледна ме, но не ме позна. После се разплака. На вид беше много официален, с костюм, но вътрешно си беше същият шегджия, открита душа... Той не знаеше какво е ставало с мен в затвора. Аз бях още там, когато чух, че е успял да избяга, имаме си начини да научаваме но-

вините отвън. После разбрах подробности. Палаянгата, както му викахме, беше много силен с акордеона и като излязъл от затвора, свирел в Казиното. Там се запознал с помощник-капитан на чужд кораб, който му помогнал за бягството – качил го на кораба, дал му и моряшка униформа. Отплавали за Одеса, но някой, който го видял още на пристанището, се обадил на Държавна сигурност и в Одеса от КГБ претърсили кораба. Стефко успял да се скрие в машинното. После останал няколко месеца в Истанбул, където имал чичо. После пак по вода стигнал до Франция и оттам в Америка. Крум Молмов се запознал със 17-годишния Стефан в групата за конспиративна дейност, която ръководел. Провеждали конспирация за събаряне на народната власт – занимавали се с агитация, разпространявали позиви. Двама от групата се оказали предатели.

„Нямаше конкретно деяние, заради което да ни подгонят. При обиска на мене ми взеха всичко, каквото съм имал от онова време – снимки, вестници, доклади. Първомен арестуваха, Палаянгата – 2 месеца по-късно. Окръжният съд ни осъди, лежахме в Бургаския затвор. Палаянгата, понеже беше 17-годишен, го съдиха като малолетен. Той влезе в затвора в началото на септември 1945 г., излезе през декември 1946 г. Не ме питайте повече за „тогава“, да кажа, че е било ад, малко ще е... Знаем, че е бил настоятел на българската църква „Свети Георги“ там, където живеел, много са го почитали като общественик. А тук като дойде, искаше да прави филм, но нещо от Киноцентъра не приеха предложението му...“ – продължава разказа Молмов.

Че бургаският беглец успявал да бъде център на компанията свидетелства и големият български журналист и писател Стефан Груев в мемоарната си книга „Моята одисея“. Авторът на два пъти споменава за бургаското момче по време на парижкия си период в изгнание. Когато описва парижките емигранти, нечленуващи досега в група, пише за срещата си с „едно жизнерадостно момче от Бургас, Стефчо Апостолов, токущо избягал с акордеона си, маскиран като моряк на чуждестранен кораб“.

Вероятно преживяното в България и пътят на бягството са оставили дълбока диря в съзнанието на българина, защото първият филм, който продуцира през 1957 г., „Journey to Freedom“, в голяма степен автобиографичен. Разказът е за активист на радио „Гласът на свободата“, преследван от България до САЩ

от съветски агенти, чиято любов с красива медицинска сестра прераства в реална помощ при тежък инцидент. За съжаление този филм не може да се намери днес по нашите видеотеки.

Дълго се опитвах да установя връзка с малцината останали живи родственици на Стефан и най-после имах шанса да се запозная със Зорница Керемедчиева, племенница на Стефан Апостолов. Тя намери в осиротялата къща няколко фотографии, едната от които се оказва особено важна, защото документира с точност годината, когато утвърденият вече кинаджия се завръща в родния град. Бургаският тогава е ползвал услугите на фото „Енгилбаров“, на снимката ясно личи знакът на студиото и годината – 1993.

За част от историята на Стивън Апостолюф обаче – желанието му да снима в България, никога няма да разберем как точ-

но е било. Какви са били намеренията му, с външен екип или с български кинаджии е щял да реализира проекта си? Какъв е бил сценарият – еротичен, холивудски, нашенски, с ужаси, без ужаси?...

Казал на приятеля си от детинство Крум Моллов, че предпочита да остави милионите тук, вместо в Германия, Финландия или Франция например. „Ти не можеш да направиш филм, така му казали“, коментира с огорчение Моллов.

Кого е питал Стивън Апостолюф и кой му е отказал? И дали в крайна сметка филмът на бургаския би достигнал висините на шедевър, или би бил само една друга гледна точка към света?

Но е повече от тъжно, че в уж демократичното ни време един българин, за когото по света се носят легенди, не можа да снима филм по родните места.

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@sbf-dg.com

СБФД интернет сайт: <http://www.film-makersbg.org/index.html>

Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.

Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

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

Редакцията приема заявки за абонамент и отделни книжки срещу преведени суми по пощата на адрес: София 1527, бул. „Дондуков“ 67, за главния редактор – Людмила Дякова
ISSN – 0861 – 4393

ПРОГРАМА НА ТРЕТИ МЕЖДУНАРОДЕН СТУДЕНТСКИ ФИЛМОВ ФЕСТИВАЛ

„РАННО ПИЛЕ“



1 ноември 2007 година, четвъртък

14.00 ОТКРИВАНЕ

15.00-17.00 КОНКУРСНА ПРОГРАМА

17.30-19.30 КОНКУРСНА ПРОГРАМА

20.00 „**Пианистът**“ – панорама на почетния гост на фестивала Роналд Харууд

2 ноември 2007 година, петък

10.00-12.00 Присъждане на **Doctor Honoris Causa** на Националната академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“, на Роналд Харууд

14.00-15.30 Майсторски клас на Роналд Харууд, носител на „Оскар“ за сценарий на „Пианистът“ (Част 1) **DOING THE IMPOSSIBLE: WRITING A SCREENPLAY**

16.00-18.00 КОНКУРСНА ПРОГРАМА

18.30-20.00 КОНКУРСНА ПРОГРАМА

20.30 „**Да бъдеш Джулия**“ – панорама на почетния гост на фестивала Роналд Харууд

3 ноември 2007 година, събота

10.00-11.30 Майсторски клас на Роналд Харууд, носител на „Оскар“ за сценарий на „Пианистът“ (Част II) **THE SCREENPLAY IS NOT THE FILM**

13.00-16.00 НАТФИЗ (учебно кино)

„**Извънредни мерки**“ – панорама на почетния гост на фестивала Роналд Харууд

16.30-18.30 КОНКУРСНА ПРОГРАМА

19.00 Церемония по връчване на наградите на
**ТРЕТИ МЕЖДУНАРОДЕН СТУДЕНТСКИ
ФИЛМОВ ФЕСТИВАЛ „РАННО ПИЛЕ“**

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)

