

КИНО

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

2 2010

3,50 лв.

ОЧАКВАЙТЕ ПРЕЗ НОЕМВРИ



ФИЛМ НА БРАТЯ ЧУЧКОВИ

the
CHOUCKOV
brothers
★



NATIONAL FILM CENTER

Mitteldeutsche
Medienförderung



★ ★
EURIMAGES



MEDIA
A programme of the EU



ПРИЛОЖЕНИЕ:

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ



АУДИОВИДЕО ОРФЕЙ

ПРЕДСТАВЯ

ЕДИТ САЛАИ

ЯН ЕНГЛЕРТ



ОСЪДЕНИ
ДУШИ

ОСЪДЕНИ ДУШИ

РЕЖИСЬОР ВЪЛО РАДЕВ
ПО РОМАНА "ОСЪДЕНИ ДУШИ" НА ДИМИТЪР ДИМОВ



ПЪРВИЯТ БЪЛГАРСКИ BLU-RAY ФИЛМ

WWW.AUDIOVISUAL-BG.COM

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Юбилей

„Това си е просто кеф“ с режисьора Атанас Киряков
разговаря Геновева Димитрова 2

Теоретикът – практик с професор Любомир Халачев
разговаря Емилия Стоева 6

Не/забравени лица от сцената и от екрана

Григор Вачков – всенароден любимец
Борислав Гърдев 9

Във фокуса на критика

Още веднъж за жанровото кино
„Похищението“ / Екатерина Ламбринова 11

„Дървеното езеро“ - задава неочаквани въпроси
Надежда Гюрова 12

Киносъбития

Волните неволи на продуцента
разговор с продуцента Росица Вълканова
по повод разпространението на филма „Раци“
Петя Славова 14

София Филм Фест

Копroduкцията – модел и за големите
Ингеборг Братоева - Даракчиева 18

Киното утре – надежда за съпричастие
Зорница Миланова 21

„Асса - Каренина“ – Между класиката и авангарда
с руския режисьор Сергей Соловьев
разговаря Галина Николаева 24

Обичам онези, които обичат киното
с италианския режисьор Джулиано Монталдо
разговаря Виолета Зингинова 27

„Бялата лента“ - победител на 14-я София Филм Фест
Георги Ангелов 30

Нови книги

Гришата и неговите „Тихи канонади“
Вера Найденова 32

Безсловесното въздействие на немотата
за книгата на Владимир Игнатовски „Копие или модел“
Румен Леонидов 33

Особен поглед
Ромите – за хуманизиране на темата
Марин Дамянов 35

Подир сянката на облаците
Киноанкета / Стефан Куцаров 38

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Фестивали

Като части от разпилян житейски пъзел (Берлинале)

Калинка Стойновска 40

Зрителско кино без готови рецепти (Солотурн)
Людмила Дякова 45

До скоро в Монс (Белгия)
Павлина Желева 49

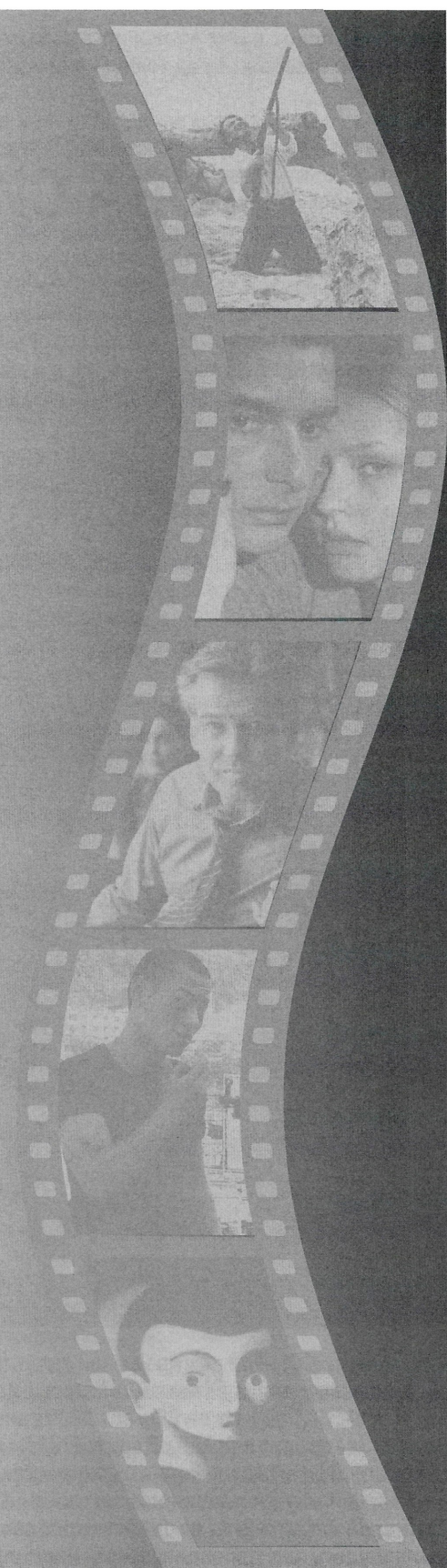
На студентско кино в Сингапур
Емилия Стоева 52

ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Фелини: гротескният сън
Антоан Асенов 53

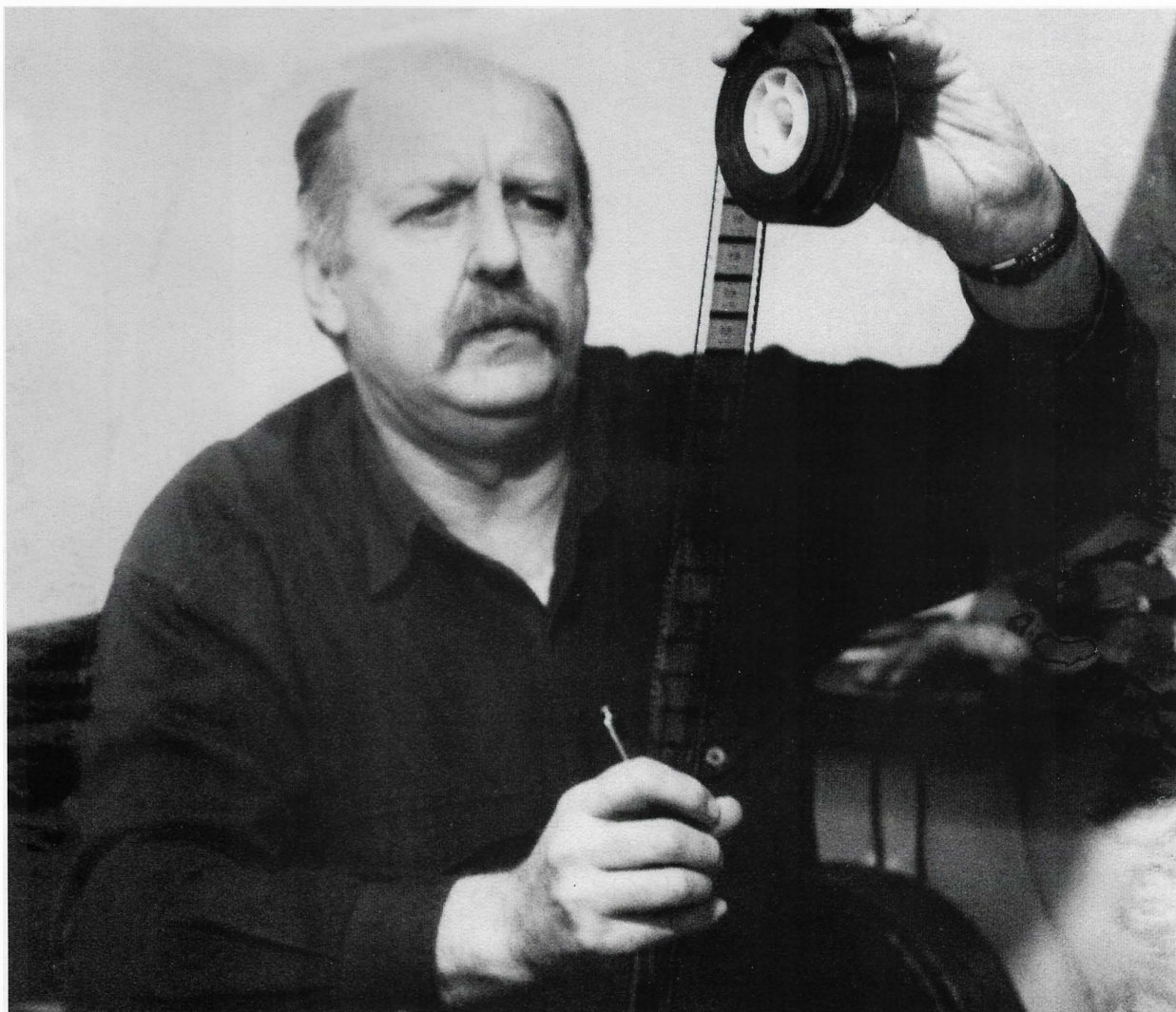
СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Последният титан
Николай Иванов



„ТОВА СИ Е ПРОСТО КЕФ“

С Атанас Киряков разговаря Геновева Димитрова



Атанас Киряков е сред най-талантливите, рефлексивни и активни български документалисти. Роден е на 22 март 1939 година във Варна. Завършил е ИДЕК, Париж (1963). Филмографията му се състои от няколко десетки документални и научнопопулярни заглавия. Киряков разнища сериозните социални проблеми през вълнуващите им проекции върху индивидуална-

та човешка съдба. Носител е на много награди, сред които и най-престижните у нас: „Да спасим въздуха“, 1977 - „Златен ритон“ за документален филм, Златен кораб на 10 международен фестивал на Червения кръст Варна за филма „Равен на всички“, „За служебно ползване“, 1989 - „Златен ритон“ за научнопопулярен филм, „Обречените“, 1994 - Специалната награда на журито на Фести-

вала на българския филм, Варна'94, „И в рая има ад“, 2007 - Награда за режисура. С „Концерт за флейта и момиче“ (1980) дебютира в игралното кино. Наврърх юбилея си през 2009 си/ни направи подарък с прекрасния филм „Иван Кирков или да се спасиш в спомена“. В края на миналата година показва „Омагьосан от морето“, посветен на рибаря Георги, продължил креативната тенденция за активната личност в документалното ни кино.

Наско, има ли нещо в документалното кино, което си искал да направиш и не си направил?

Общо взето, каквото ме е бързвало, винаги съм го правил. Навремето, когато имаше т. нар. кинохроники, снимах каквото ми хрумнеше по проблемите на всекидневието. Бяха злободневни, но важни за съществуването ни. Имам например филм за дупките на София отпреди 30 години – сигурен съм, че ако го пуснат сега, ще звучи актуално, независимо че колите и трафикът са различни. Ето, сега и проектът за горяните – дали ще го одобрят или не, ще го гонят до дупка, защото темата е много важна. Мисля, че е срамно да не се знае, че единствено в България от Източна Европа е имало такова масово съпротивително движение след 1944 в продължение на десет години. Непрекъснато говорим, че сме нямали съпротивително движение срещу съветизацията на България, напротив – имало е над две хиляди нелегални организации с десетки хиляди членове. Оттам са тръгвали горяните в планината. Но толкова смачкани са били тия хора, че още в зародиша са били унищожени, жестоко уплашени. Затова по-късно тук не е имало такива движения както в Полша, Унгария и т. н.

Веднага след 10 ноември 1989 създаде потресния двусериен филм „Оцелелите (Лагерни разкази)“, побрал ужасяващи спомени и документи за репресивната машина на комунистическия режим. Защо чак сега избра горяните?

Защото нямаше следи. През всичките тези години сме знаели, че ги е имало, макар че се носеше като фолклор...

Да, и поради липса на информация съм си мислел, че това са малки групички от хора, реагирали на местни равнища тук-таме. Сега излезе първата част на архивен материал от „Държавен архив“ – 800 страници донесения на МВР, ДС и само от тези документи може да се разбере колко спонтанно и мащабно е било това движение, как хората са реагирали срещу отнемането на елементарните им права – късането на пъпната връв на селянина със земята, с традицията. Но забележи, този том се продава единствено в „Държавен архив“. Много странно защо. Ще се опитам да намеря разните гледни точки...

В момента си в някакъв страхотно креативен период – смайващи са енергията, таланта и експедитивността, с които влизаш от филм във филм на тази възраст. Та, след славната поредица от доку-

ментални заглавия, как се реши точно 30 години след игралния си дебют да се пробваш отново, но в БНТ?

Стана на майтап и още не е факт, дето се вика. Докато снимах „Омагьосан от морето“, нещата вървяха много леко, тъй като познавам героите от 20 години. И изведнъж видях, че там има много по-богата драматургия от съдби и противоречия, а в документален филм не е етично да навлизам дотам – например в отношенията между мъжа и жената. И всъщност когато разбрах, че има конкурс за идеи за игрални филми, ми прищрака, че това става страхотно – пътищата са утъпакани, хората ще ми помогнат, ще стане автентично. Идеята ми е да стане игрално-документално кино. Но, тъй като има и измислени неща, а аз особено в диалога нямам опит, поканих Юрий Дачев да работим заедно.

Това в момента е световна тенденция. А още по-интересно би било самият Георги да играе себе си. Да, може и това да стане. Много обичам Татяна Лолова, много ми се иска да я снимам да играе любовница на някого от рибарите. Каквато е пуриганка, ще го направи страхотно. Та всичко опира до любопитството. Както се изрази Стефан Груев, докато снимахме „И в Рая има ад“, „Целият ми живот е бил да разбера това и онова, имал съм невероятно любопитство“. И при мен е така. Докато едно време моите колеги снимаха в по-стерилен свят, аз се завирах къде ли не из цяла България – имам теми и идеи за още сто години. Сещам се за стар познат, на когото навремето помогнах да го оперира добър лекар и той цял живот търси начин да ми се отблагодари, а аз бягам, защото знам в какви среди от сивата икономика е замесен. Веднъж във Варна ни срещна с моя близък Зиката и кръщелника ми Наско и ни покани на рожден ден. Отиваме в ресторанта, а той събрал всички бандити на града със семействата им. Пошегувах се: „Тази вечер градът ще мирне“, а той: „О-о-о, оперативните работници не са тук“. И като започна този човек да ми ги води подред: бандит – съпруга, бандит – съпруга, потънах в земята, а Зиката се смее: „Ти си като Кръстник“. А човекът им казва: „Това е бате Наско – единственият човек, който безкористно ми е помогнал“. Та този човек ми е разказвал невероятни неща – търси някой да го разбере, да не го мрази... от това става филм за създаването на мафиотските структури, но пак трябва да е игрален. **И преди си помагал на много хора, и сега го правиш непрестанно...**

Това е принцип, който се учи вкъщи. В скромното жилище на родителите ми във Варна неизменно имаше хора и първото нещо, което казваше майка ми, македонка, пресметлива жена, защото парите бяха малко, бе: „Седни да хапнеш“. Баща ми пък беше такъв човек, че само някой да му споменеше нещо – и той търчеше да помогне. Освен това, някак в живота си съм научил, че правейки добро, човек доставя удоволствие

на себе си. Имам две приятелки в Швейцария, българки, сестри, страхотни жени, които в продължение на 7-8 години изпращаха тирове с помощи за България. Обаждал съм се с молба за най-различни лекарства и неизменно са ги намирали. Както казва едната от тях: "Ти поискаш ли нещо, колкото и абсурдно да изглежда, се случва". Как да ти кажа, това може би е и някаква вяра, че можеш да промениш с нещо света. Дори и в киното винаги съм слагал по едно пиперче полза за хората. А това създава удоволствие, което пък е свързано с изкуството. Например навремето моите швейцарски приятелки финансираха филм, за да разберат къде у нас трябва да се изпращат помощи. И след обиколка направих филма "Очи" – за децата в домовете. И когато го излъчиха, при това в добър час (тогава Иво Драганов беше в БНТ), той потресе зрителите и се задвижиха страшно много неща. Чрез филма принудих чиновниците (и Желю Желев помогна) да направят инвентаризация на тия домове и затвориха 150 коптора.

Последните ти филми са все за приятели, като със Стефан Груев сте близки по-отскоро в сравнение с Жоел Рабиновиц, Иван Кирков или Георги.

Да, да. Със Стефан Груев се запознах в началото на 90-те и веднага се сближихме. В Щатите ме трогна с внимание. При всяка негово идване тук се виждахме с много искрено отношение. Отдавна си мечтаех да направя нещо по "Корона от тръни", дори имах идея за документална трилогия "България по времето на Батенберг, Фердинанд и Борис". Когато започна да пише мемоарите си „Моята одисея“, уредих да ги издаде издателство "Обсидиан" – обитаваме една къща. Това още повече ни сближи. И изведнъж ми хрумна да направя филм за него. Вдигнах телефона и го попитах директно. Усетих как гласът му се разтрепери от възнеение: "О, Наско, за мен това ще бъде чест! Няколко души са ми предлагали и все съм отказвал, но на теб имам пълно доверие". И така работех по филма – от моя страна нямаше никакви хитрини. На един обяд бяхме само двамата и той ми разказа за жена си това, което е във финала – полудях, не е заснето! На другия ден го помолих да го каже пред камерата. И се получи още по-възвущащо. Когато има искри на почтеност у двама души, които работят заедно, винаги става. Същото беше и с Жоел, с когото се познаваме вече 50 години, и с Иван Кирков...

Ти не само си им посветил прекрасни филми, но и живееш с тях – стените у вас са отрупани с картини на Иван Кирков и Жоел, пластиките му са навсякъде, миналата година съдейства в Галерията за чуждестранно изкуство да се открие голяма негова изложба, непрестанно общувате...

Абсолютно! Ако щеш, от кратко познанство, но по подобен начин стана и „Голямата любов на френския „терорист“ Абел Рамбер“ (2008) – Жоел ме заведе при този колекционер, възрастен човек, и той на един

обяд четири часа ми говори с любов за Жул Паскин. Не мигнах цяла нощ. На другия ден отидох при него, помолих го да снимаме... Помислих, че би било егостично, ако не покажа това нещо. Така че това не е филм за Паскин, а за любовта на един човек към творчеството му. А без любов нищо не става. Обичам кино, което да хване човек за гушата. Уважавам всякакви филмови стилове, стига да не е спекулация, но не съм фен на хладното кино – изрядно, точно, но съм равнодушен.

Но не си равнодушен към хората и храната – понякога си адски краен, дори агресивен.

Да. (Смях) Моята голяма приятелка Светла Иванова, Бог да я прости, казваше: "Как може да си едновременно толкова изтънчен и такъв грубиян!".

Но в същото време си може би най-уютният човек, когото познавам – домът ти е красиво спасение от маразма наоколо.

Какво толкова – срещаме се приятели и хапваме...

Изумително вкусната храна, приготвена от теб с любов. Освен това както си деспотичен, така си и толерантен към различните мнения.

Все пак съм учил във Франция. (Смях). Деспотичен съм, когато настоявам, както казва рибарят Георги, "като мен да го правят". Аз съм много организиран човек. Затова от момента, в който си измисля филма, става лесно. Всички се чудят, че за кратко стоя в монтажа. Не обичам да ми се месят. Дори и продуцентите, повечето от които са и режисьори. Овенското у мен се обажда. Обикновено това, което направя от раз, е най-доброто. Колкото пъти съм се опитвал нещо да преработвам, все съм бъркал.

Какво те притеснява в българското кино днес?

Маниерността. И все още недостатъчната драматургия. Затова когато има събитие, различно от всичко познато, се радвам. Както беше "Дзифт". И "Източни пиеси" ми харесва, но според мен филмът прекалено го раздуха. В последните години безспорно документалното кино е по-силно от игралното.

Че то си е така открай време.

Да, но напоследък е особено осезателно.

Дълго си работил с оператора Ванцети Радев, но филмите ти от началото на XXI век имат променена, по-концептуална и изискана визия. Това несъмнено е свързано с младите Антон Бакарски и Димитър Митов-Митац.

С Ванцети работехме в студия "Време", където се правеха повече научнопопулярни филми – чакаха по три седмици изгрева например. Аз нямам търпение, трябва да се улавят мигове. Когато започнахме, той беше по-известен и се държеше с леко пренебрежение, но е добър човек, полека-лека започна да се приспособява към моя стил и най-важното – започна да снима от ръка, за което умирам. Митко е много талантлив и разбран, предложи ми го Иван Павлов за "Петящите хора на Жоел" – снимките бяха беднотия, осветле-

нието в ателието на Жоел беше само крушка от 500 вата. И като отидохме в Бретан, забраних на Митаци статив, а той сътвори феерия. Тони Бакарски е невяротен финяга, ренесансов художник в портретите, но не обича много да работи с ръчна камера. Митко (Митаци) чудесно се справи и в "Омагьсан от морето". Може би, ако снимам игралния филм, ще ги покана заедно – и за двамата има работа. Но ми е странно, че повечето оператори, като заснемат филма и се разделят с него – повече не ги занимава. Любова бързо е преминала към следващия проект.

На теб ли ти хрумва музикалната идея за филма, или на Мариана Вълканова?

Различно. Невинаги сме били на едно мнение. Аз искам едно, тя – друго. Например Мариана не познава Иван Кирков, а той е луд, целият му живот е джаз. И започнах да ѝ вадя душата за най-доброто. Но тя има нюх – когато започваш да отхвърляш, усеща вече какво търсиш и ти го доставя. Тя много допринася за атмосферата на филма. Друго е присъствието на Теодосий Спасов, когото страшно обичам, отдавна сме приятели. Веднъж цяла тайфа пътуваме за Америка и преспиваме у Жоел в Париж. Жена му я няма и той не може да ни нахрани, 7-8 души - и хайде в съседния ресторант. Хората седнали, неделно хапват и Теодосий изважда, както обикновено, кавала и засвирва. В първия момент французите се спогледаха – помислиха, че ще им сложим шапка за пари, изчакаха, убедили се, че не е това, заръкопляскаха и стана щур купон. Една вечер, не си спомням коя година, в навечерието на моя рожден ден, Теодосий и Бойка бяха у нас, присъстваха също Зиката и съпругата му Таня, и изведнъж в 12 часа Зиката каза: "Хайде, честит рожден ден!". Теодосий се изненада, но все пак ми направи своя подарък, като изпълни за първи път с кавала си солото за флейта от "Четири годишни времена". Страхотен кеф.

А какво те дразни най-много?

Дебелацината. Бюрокрацията. Подлизурщината. Ненавиждам шмекерите, много се навъдиха, и в киното също. Най-много ме е яд, когато това са таланти хора. Но най-дълбоко ме възмущава несправедливостта. С всичките ми безброй кусури, основното, което ме е водило в отношенията с хората, е било да съм справедлив в оценките си. Нещата в живота са толкова жестоко несправедливи, че ако човек не търси справедливост в отношенията си, настъпва празнота. Всеки се страхува от старостта, от смъртта, но не бива да го превръщаме в паника. Аз съм щастлив човек. И краят наближава, никой не знае какъв ще е, но бях на 10, когато гледах някакъв френски филм и реших, че ще уча кино в Париж. И го реализирах с овнешката си упоритост. Прекарах живота си работейки, но това си е просто кеф. Навремето бях много продуктивен и един път трябваше да предам три филма наведнъж. В студията имаше три монтажни, взех три монтажистки, изгледах материала, оставих вратите отворени, седнах на стола и тичах между тях. (Смях)

Манифактура.

Точно. Не се сърдя на хора, които мислят цяла година как да направят даден филм. Но аз просто не съм такъв. При мен се запалва клечката кибрит и докато изгори, трябва да стане нещо... Но птичето кацна на рамото ми много пъти. Измъквал съм се в най-тежките моменти от най-тежки ситуации – като с магическа пръчка. Дали характерът ми е помагал, или Господ ме е закрилял, защото мисля, че съм добър човек. Но тъй като казват, че никоя добрина не остава ненаказана, страх ме е да си помисля какво ли ми е подготвил "Он" горе за края на дните ми.

Какво криеш?

Вътрешния си свят. Никого не допускам там. Смятам, че човек трябва да размишлява със себе си без свидетели.

ТЕОРЕТИКЪТ - ПРАКТИК

С професор Любомир Халачев разговаря Емилия Стоева

Проф.д.и. Любомир Халачев е творец с богата и многообразна творческа биография - ето само някои акценти от нея:

Завършил е ВГИК - Москва през 1972 година.

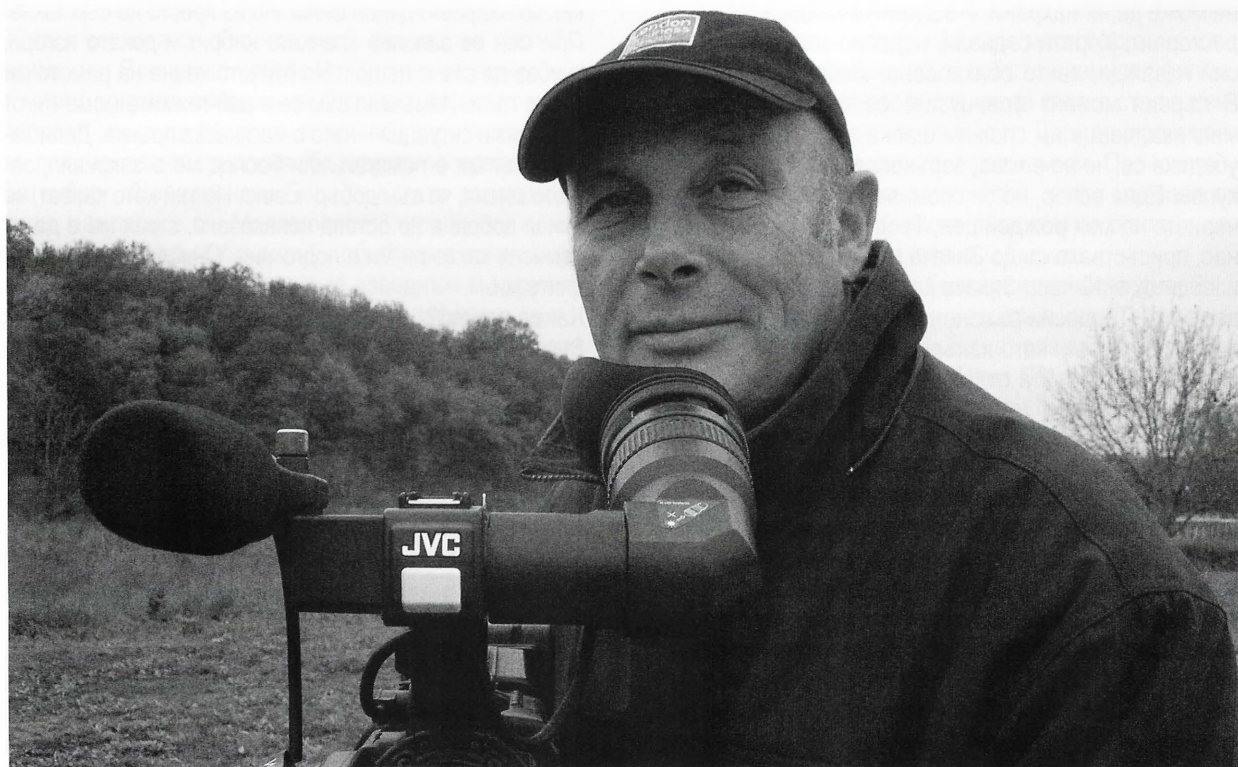
Като режисьор, продуцент и сценарист има участие в повече от 100 филма – игрални и документални, пълнометражни и късометражни.

Филмът „Образ невъзможен“, на който е продуцент, е носител на наградата „Златна роза“ за документа-

През 2003 година завършва „North by Northwest“ в Дания – едногодишен курс за сценарна консултация и работа на продуценти със сценаристи.

През 2004-2005 работи като професор в Сингапур, университета „Ни Ан“. Също така е ръководител и лектор на семинари и уърк-шопове в европейски програми.

Декан е на факултет „Екранни изкуства“ в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Автор е на 7 книги за кино и телевизия, между които: „Драматургия на цвета



лен филм от фестивала във Варна. „Как България влезе в Европа“ е носител на Специалната награда на журито от „Златната ракла“ 2002 година. „Благослов“ е продаден в САЩ на телевизия EWTN, а също в Полша, Швейцария и др.

През 2002 година Любомир Халачев основава продуцентска фирма „Кодиак филм“.

в киното“, „Направи си сам...обществена телевизия“, „Художници с кинокамера: Оператори в българското кино“, „Документалното кино-стъпка по стъпка“ и др.

Любо, ти си комплексна личност в света на киното и е добре да научим нещо повече за теб. Откъде да

започнем? Може би от следването ти в Москва?

Следването в Москва? Преди това бих искал да кажа защо се ориентирах към тази професия. Като повечето деца, които имат разностранни интереси в училище, и аз се занимавах с много неща. Едно от тях беше писането на текстове за вестник „Средношколко знаме“. Така че отношението ми към изкуството започна с литературата. Аз и до ден днешен пиша. След това започнах да правя фотографии, запалих се и по това. Бях журналист – ученик във вестник „Средношколко знаме“ и там публикувах фотографии си, както и разкази и други материали. И някак от само себе си се насочих към киното. Поначало исках да уча режисура, но бях съвсем млад. На 17 години се явих на изпити. Дотогава имаше само единични студенти (някой някъде отишъл). Годината беше 1967 и аз кандидатствах специалностите „режисура“ и „операторство“ за Москва. Режисура, за съжаление, не ме приеха – приеха ме операторство. Отидох с ясната нагласа, че ще уча една година и ще се прехвърля. Но в Москва попаднах в толкова интересен клас и имаше толкова много възможности, че ми стана интересно и реших да завърша операторство. Нашият преподавател професор Волчек е преподавал на едни от най-добрите оператори и е една от знаковите фигури на руското кино. А мой научен ръководител беше Владимир Монахов, който е известен преди всичко със снимките си във филма „Съдбата на човека“. При режисьорите имаше стремеж всички да учат при Михаил Ром. Тогава говорех, че той е най-добрият преподавател. Един господ знае дали е така. През цялото време снимах курсови работи, дори играех и като актьор в някои етюди. А и като режисьор правех по нещо.

Московската школа е стара и стабилна. Малко съжалявам, че след като завърших, не отидох във висшите режисьорски курсове. Върнах се в България и ме разпределиха в Киноцентъра, където една година не правих нищо самостоятелно. Случайно срещнах директора на Студия „Време“ и отидох там уж за малко – за няколко месеца, но толкова ми хареса, че останах. Беше като бутикова студия по това време. Хората се познаваха и бяха приятели – поне аз така си я спомням.

Разкази за най-хубавия и за най-трудния филм, който си заснел в Студия „Време“.

В началото снимах страшно много – без да подбирам филмите. Това продължи до 1983 година, когато започнах сам да режисирам.

Имам филми със Санко Обрешков, с Панчо Цанков. С Панчо направихме много интересна експедиция през 1983 година до Мозамбик. С нас имаше научни работници от природонаучния музей. В музея и сега има галерия, която разказва за тази експедиция и нашите имена и нашите фотографии са там. В Мозамбик направихме и научно-популярен филм за живота под водата.

А най-успешният ни филм с Панчо е миниатюрата „Есенно“, която получи много награди в чужбина. Тя е снета и монтирана за един ден. Понякога в документалното кино интересните неща стават много бързо. С Александър Обрешков направихме два интересни филма за живота в полските Татри.

Най-трудният филм? Не съм имал такива филми, по които да страдам. Аз не съм страдащ човек. Почти всичките ми филми са направени с желание и с интерес, и трудно мога да кажа, че е имало някакъв филм, по който да съм страдал и който да съм го преживявал.

Как премина към режисурата?

Винаги съм имал отношение към литературата, писал съм. Дори съм подготвил и книга с разкази, която имам намерение да издам. И някак от само себе си стана. Исках да бъда и режисьор, просто да командвам процеса. Не знам дали е най-правилното нещо, но имах такова желание. Започнах с един документален сценарий за село Лозенец, което ми е почти родно, защото е родното село на майка ми. Едно време беше обикновено село, а днес е почти елитен курорт. Сценарият се казваше „Ново време“. Хората от селяни изведнъж станаха служители в курортна област – модерни, блазирани. Харесаха го и ми дадох да го направя.

Някои американски оператори твърдят, че работата в документалното кино ги е научила на по-естествен мизансцен и бързо намиране логиката на светлината в пространството. Така ли е и при теб?

Ще ти кажа моят опит не само от практиката, но и от наблюденията ми върху теорията и историята на киното. Работата с осветлението е специфична и тази в документалното кино не може да те научи да го правиш. Документалното кино те научава мигновено да реагираш. Не всички оператори имат отношение към документалното кино и не реагират бързо. Но от друга страна операторите, които са свикнали с документалното кино, нямат това прецизно артистично поведение – до детайл. И това е по отношение на осветлението. Има различни школи, като „новата вълна“ например, където осветлението не е толкова важно (поне външно). Но обикновено в игралното кино майсторлъкът е в осветлението и там големите майстори се изявяват. Те работят бавно, скрупулозно. Те го „правят“ това осветление и то си личи, че го правят. Документалното кино те учи на много неща, но майсторлъкът в осветлението не идва от документалното кино. Те са прави в друго – свикваш бързо да взимаш решения по всякакви въпроси.

В Академията ти си преподавател и ръководител едновременно. Кое за теб е по-интересно? Организационната или преподавателската дейност?

Наистина в момента съм и администратор. Но всъщност не отговарям за финанси. Донякъде отговарям за техниката и технологията, защото разбирам от тези

неща. Днес могат да се похарчат много пари за неща, които не са нужни. Реклами много, фирми много, технологията не е много ясна. Енергията ми отива да се направят така програмите, че в края на семестъра да има ясен резултат. И на студента да му е ясно какво се очаква от него. Преподавателят е гений, ако това се получи. Нашата академия е крачка напред пред другите училища по отношение на модернизирането и глобализирането на програмите. Имаме контакти. Въпреки това и ние имаме едно наслояване от миналото. Както правилно ни казаха от един международен одит: интересни преподаватели, много интересни резултати, но вие минавате границата, вие работите повече за резултата, отколкото за процеса. Вие се стремите вашите студенти да направят хубав филм, а целта е студентът да се научи как да го прави. Самият процес на правене е важен. Това е както при ските и тениса. Който се е учил невнимателно, той замазва движенията и не го прави красиво. А този, който се е учил постепенно – той от само себе си го прави.

Искаме студентите да правят правилните неща. В изкуството и в спорта, според мен, правилните неща са красиви. Иначе преподавателската работа е много интересна, стига да имаш желание да я вършиш. Не всеки гениален творец е велик като преподавател. Хора, които не са били толкова изявени в изкуството, могат да бъдат невероятни преподаватели.

Сред колегите си известен и с успешната си продуцентска дейност. Изглежда като че ли с лекота подготвяш проектите си?

С удоволствие се занимавам с тази дейност. Написал съм и много текстове за продуцентството. Още през 1991 година публикувах статия по темата във вестник „21 век“. Ето един кратък откъс от нея:

„Нужен е човек, личност, фигура, която да стои зад всеки конкретен филм. Фигура (освен режисьора), която да вземе присърце филма, да болежда за неговото производство и да изстрадва неговото разпространение. Тази фигура е продуцентът. Ние трябва час по-скоро да започнем обучението на продуценти и

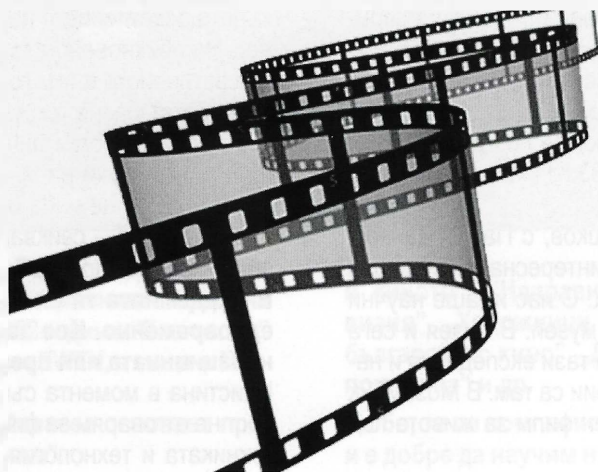
да формираме продуцентска институция. Така ще запълним вакуума в нашето филмопроизводство и лесно ще излезем от кризата, в която се намираме. Въвеждането на продуцентски механизъм ще даде нов облик на българското филмопроизводство. Ще го превърне от безстопанствено в „общонародно дело“ в дело на конкретни личности, отговорни пред законите и пред банките със собствените си имена, със собствената си кариера и със собствените си пари... Защото нашето спасение не е в създаването на „самобитна българска култура“, а в безболезнено и естествено включване в европейския и световен културен пазар“.

Винаги съм се възхищавала как добре си служиш с думите. Така ли е при писането на книги? С лекота ли пишеш книгите за кино и телевизия?

Много лесно пиша, седна ли пред машината. Но когато става дума за книга, нещо, за което е необходимо по-продължително време, ми е по-трудно. В книгите за кино ми се иска да не звучат просто красиви фрази, а да имат ясно предназначение. Моите книги са образователни, а не са само естетически. Първият вариант написвам бързо, но след това довеждането му до ниво, от което да съм доволен, ми отнема много време. За последната книга – „Документалното кино - стъпка по стъпка“, много хора ми се обадиха, че тя е като учебник. Учебникът не е втора класа литература. Книгата, която информира и ти дава познания, е важна. Аз съм теоретик - практик.

За финал на нашия разговор, какво ще си пожелаеш за в бъдеще?

Направих смешно филмче за 60-я си рожден ден и то беше около следното: през последните три години разбрах три много важни неща: Първо разбрах, че няма да получа Оскар. Второто нещо, което разбрах, е, че това не е най-важното в живота - и това ми донесе успокоение. И третото е, че всичко това го разбрах навреме. И ако Господ е добър към мен и ми даде живот и здраве, ще има да се радвам на това свое познание, надявам се, още дълго време.



ВСЕНАРОДЕН ЛЮБИМЕЦ

Борислав Гъргов

Ако не беше ненавременната му смърт на 18 март 1980 година, на 26 май 2010 година Гришата Вачков щеше да навърши 75 години.

Той си отиде от този свят в разцвета на силите си, преди да навърши 50, но с такава богата творческа биография и с такава искрено спечелена всенародна любов, с каквато малцина български актьори могат да се похвалят.

Затова и Григор Вачков е останал в съзнанието ми най-вече с ведрата си усмивка и неизтребима жизненост, която не го напускаше и когато се утвърди като един от най-големите трагичи в киното ни, и най-вече когато в края на 70-те години на миналия век коварната болест все повече го измъчваше и нанасяше неизличимите си следи по лицето му, придавайки му



Същещеря си *Мартина Вачкова*

страдалчески блясък на мъдрец-стоик.

Необходимо е едно важно уточнение: Григор Вачков стана звезда и народен любимец благодарение най-вече на своя щедър талант и на огромния труд, който положи както за своето артистично израстване, така и за преодоляване на провинциалните си комплекси, свързани с подчертания му диалект, издаващ произхода му от българския северозапад - село Трънчовица. Вярно, той се утвърди в годините на социалистическа България, когато беше и лесно, но и адски трудно да станеш знаменитост при наличието само на една

държавна телевизия, на няколко реномирани столични театри и на Киноцентър, разположен в полите на Витоша.

Излязъл от народните недра и произхождащ от бедно семейство, Вачков е нагледно потвърждение за реализирания се сам артист, преодолял всички възможни препятствия по пътя към осъществяването на заветната си мечта.

Той завършва лозаро-винарския техникум в Плевен и ако не е било настояването на един от по-събудените му преподаватели да учи във ВИТИЗ, България може би щеше да се сдобие с един добър специалист по винопроизводство, но щеше завинаги да загуби таланта на Григор Вачков.

Гришата Вачков попада в плен на театралната магия още в Плевен, където преодолява смущението си от публични изяви с участие в рецитали. През 1951 година, след като една година е работил в местния "Винпром" и е спестил някой лев, пристига с дървеното си куфарче в София.

И днес се носят легенди за това как двама зевзеци го пратили на адреса на Зоологическата градина, но той намира Театралната академия и пред корифеи от ранга на Масалитинов, Дако Даковски и Д.Б.Митов изнася грижливо подготвения си рецитал по Чудомир. Можем да си представим смеха, който предизвиква сред академичните величия на България, както и изумлението им, когато самоуверено заявява, че иска да играе нечовешки роли.

Взискателното жури му дава шанс да учи, но с изричното условие за една година да се освободи от провинциалния си акцент.

Григор Вачков работи с безкрайна упоритост и изключително желание и завършва ВИТИЗ през 1955 година. Две години играе на сцената на Врачанския театър, а от 1957 година, до смъртта си е един от основателите и стълб на Сатиричния театър, където освен с остро сатиричните му характерни изяви във "Вражалец" и "Юнаци с умни калпаци", публиката го запомня като най-добрия интерпретатор на образния свят на Йордан Радичков в постановката на Методи Андонов "Суматоха" и в "Лазарица" – постановка на Младен Киселов, пиесата, която Радичков написва специално за него...

Своя филмов дебют Григор Вачков прави в легендарния "Хитър Петър" на Стефан Сърчаджиев - най-гледания български филм на всички времена - с над 6 милиона зрители!!! Ролята му е малка, появява се едва на финала на филма със знакова кукерска физиономия, но образът е толкова ефектен, че веднага се

запомня.

През 60-те години Вачков трупа опит в киното, снимайки се в антифашистки мелодрами - "Дом на две улици"(1960) и "Веригата"(1964), в прочути екранизации като "Тютюн"(1962), в критични по своя патос творби като "Смърт няма"(1963), "Привързаният балон"(1967), "Кит"(1967-1970), "Бялата стая"(1968).

За първи път се превъплъщава в киногерой на Радичков в екранизацията на Зако Хеския "Горещо пладнe"(1965) и се насочва към света на комедията - "Невероятна история"(1964) и "Старинната монета"(1965)...

Постепенно дооформя своя образ на енергичен и чаровен чешит, който с типичен български ентузиазъм преодолява житейските препятствия пред себе си и с годините проявява по-голяма възискателност към предлагания му драматургичен материал, но най-важното - намира "своите" режисьори, без които е немислима кариерата на нито един голям актьор по света.

В театъра това е Методи Андонов, ангажирал го за главната роля в "Суматоха".

В киното това са Владимир Янчев - с "Невероятна история"(1964), "Старинната монета"(1965), "Топло"(1978); Любомир Шарланджиев, с когото става знаменитост и всенароден любимец във "Веригата"(1964), "На всеки километър"(1969-1972), "Най-добрият човек, когото познавам"(1973), "Спомен за близначката"(1976) и "Трите смъртни греха"(1980); Едуард Захариев, с когото прави може би най-мъжката си роля в "Мъжки времена"(1977); и Христо Христов, разкрил пълноценно неговия нестандартен трагичен натюрел

в "Последно лято"(1973), "Циклопът"(1976), "Срещу вятъра"(1977) и "Камионът"(1980)...

Вярно е, че изключителната си популярност Григор Вачков дължи най-вече на образа на Митко Бомбата от "На всеки километър", но своята творческа зрялост и необикновен натюрел доказва с драматичните си изяви в "Последно лято" по Радичков, за която получи Златен медал от фестивала на авторското кино в Сан Ремо през 1974 година, и в "Мъжки времена" - с награда за най-добра мъжка роля на фестивала на българския филм "Златна роза" във Варна през 1978 година.

В края на живота си, успоредно със засилването на болестните симптоми, Вачков увеличава максимално своите ангажменти в театъра, телевизията и киното, но понася и тежки удари - неочакваната смърт на любимия му режисьор Любомир Шарланджиев на 22 юли 1979 година, неприятностите около разпространението на филма "Камионът" на Христо Христов, оказали се "генералната релетиция" за разправата с режисьора за "Една жена на 33" (1982). Влияние е оказало и напрежението при снимането на амбициозния епос на Георги Дюлгерев "Мера според мера", в който на Вачков бе съдено да създаде своя последен незавършен образ на Постолю войвода.

Смъртта му дойде изневиделица, като грозно знамение.

А може би съдбата постъпи с него мъдро, прибирайки го толкова рано.

Така Григор Вачков остана в спомените ни "вечно млад" с неподражаемата си усмивка и жизненост и с ненадминат актьорски талант.



В „Последно лято“, режисьор Христо Христов

ПОХИЩЕНИЕТО

Екатерина Ламбринова



Иван Радоев и Юлия Пересильд

Новият филм на режисьора Пламен Масларов и сценариста Боян Биолчев „Похищението“ е създаден като своеобразно продължение на „Вик за помощ“ от 1986 година, режисиран от Никола Рударов и базиран върху романа на Биолчев „Сатурнов кръг“. Литературната връзка между двете филмови произведения е условна, а в авторската логика е включено търсенето на обща проблематика и нейното съвременно разгръщане, което предполага изграждане на филма в различен стил и жанр.

Тенденцията за връщането към жанровото кино у нас е достойна за поощрение. Това обаче означава, че анализът на тези филми трябва да става най-вече в контекста на техните жанрови особености, с изострено внимание към опитите те да се надхвърлят и добогатят, защото така се осъществява обновяването на жанра. Напоследък трудно може да се говори за чисти жанрове поради наложилата се постмодерна практика на смесване и взаимопроникване на стиловете. Може би затова бе приятна изненадата, че с „Дзифт“ младият режисьор Явор Гърдев реабилитира позабравеното жанрово кино като съвкупност от три компонента: тематика, стилистика и надграждане върху стила.

В „Похищението“ Пламен Масларов разработва позната и експлоатирана сюжетна конструкция, като си поставя за цел да я разиграе адекватно чрез средствата на криминалния филм и определено е сполучил в динамиката на творбата и нейното пластично решение, но остава усещане за недостатъчна драматургична плътност.

Интересна е ироничната фабулна хватка, рамкираща цялото действие на „Похищението“, свързана с осъзнаването на писателя, че носи отговорност за съдбите на своите герои и не може с лека ръка да ги предопределя. Именно това изключително благодатно попадение по оста писател-жертва-палач остава недостатъчно разгърнато още на драматургично ниво. Авторите предпочитат да разработят по-атрактивната линия – криминално-мафиотската. Поради това образът на писателя губи от своята многоплановост, въпреки че актьорът Валентин Ганев успява да му придаде релефност и дълбочина. Динамиката на сюжетното действие завладява вниманието на зрителя, но не е достатъчна, за да вникне той в цялата психологическа сложност на подобен казус.

Протагонистът – бивш затворник, видимо е свързан със света на организираната престъпност, но в хода на действието той преосмисля своето място в него и се

опитва, не без помощта на любовта, да се откъсне и да му се противопостави. Докато „Вик за помощ“ разкрива драмата и безнадежността на един младеж, заявявайки абсурдността на живота, „Похищението“ се занимава с жестокостта и престъпния ъндърграунд, като поставя акцент върху човечността и любовта, което може да се превърне в поредна провокация за Писателя и неговия литературен свят.

Още от древногръцката драма е познат сюжетът, завършващ с катарзис. Съгрешилият герой се опълчва срещу злото, отмъщението води до изкупление, но то може да се осъществи единствено чрез смъртта. Тази извечна схема е добре усвоена от киното и ако е разработена по оригинален начин, продължава да предизвиква зрителския интерес. Съвсем съзнателно Биолчев и Масларов ползват тази конструкция, но не успяват да ѝ придадат достатъчна релефност.

В първия филм „Вик за помощ“ авторите разширяват проблематичното поле, като разкриват изкривения социален морал и дехуманизацията на обществото. Макар и косвено, обръщат погледа си към патологичното в микро-света на едно осиновено дете - неговото семейство. Тези социално-нравствени аномалии провокират импулса му към саморазрушение. Силно изразеният

вътрешен конфликт във „Вик за помощ“ разкрива колебанието и наивността на главния герой, неговата „невинност“ в нелепите престъпления. Докато в своеобразното продължение - „Похищението“, героят вече е осъзнат и хладнокръвен, изпълнен с омерзение. Духовното и физическо загрубяване очевидно се е случило в затвора. Вниманието на Масларов директно се насочва към жестоката и корумпирана престъпна реалност, характеризираща съвременното ни. Нещо, напълно оправдано от избраната жанрова конструкция, но недостатъчно за по-пълната психологическа мотивация на образите. Въпреки това присъствието на основното актьорско трио - Иван Радоев, Валентин Ганев и рускинята Юлия Персильд, е убедително и въздействащо.

Със сигурност „Похищението“ ще намери своята публика, тъй като е отворен към нея. Самият Биолчев казва в интервю: „Не ме интересува мнението на критиците. Важното е, че във Варна 3500 човека гледаха филма от началото до края и нито един не излезе от салона. След това вълните на аплаузи ни оставиха без дъх. Беше ми напълно достатъчно. Това е моят критерий. Другото е чегъртане на самолюбието“.

Пожелавам на този филм голям зрителски успех, защото умело запълва една ниша, необходима за жанровото многообразие на киното у нас.

“ДЪРВЕНОТО ЕЗЕРО” ЗАДАВА НЕОЧАКВАНИ ВЪПРОСИ

Надежда Гюрова

Шокиращ, объркан, натуралистичен и до известна степен жесток, „Дървеното езеро“ е режисьорски дебют на Ясен Григоров. Филмът е частна продукция, реализирана без подкрепата на НФЦ. Премиерата провокира противоречиви емоции сред публиката – някои зрители усетиха тежестта на зададените въпроси, други останаха равнодушни, а голяма част си тръгнаха усмихнати, неразбрали за какво става дума и щастливи в безразличието си. Хибридният характер на филма, невъзможността за точното му жанрово дефиниране, липсата на ясно определена идея или еднозначно послание превръщат дебюта на Григоров в предизвикателство. Пред погледа на безименния главен герой (в ролята Стоил Атанасов) на екрана дефилира необичайно пъстро множество от хора, докато героят търси опора за собственото си съществуване, превръщайки се в „хирург“ на съзнанието на събеседниците си. Действието на филма, заснет в черно-бяло, се развива в едно единствено помещение, в което се провежда кастинг – много различен от традиционната представа, но все пак кастинг. Пред публика. Кастинг за какво?

За филм? За реклама? За кампания? Или може би просто е разказана историята на един обикновен и същевременно жесток житейски подбор, насочван единствено от субективността на желанието. Това е историята на копнежа на героя, търсещ съмишленик в сътворяването на невъзможното – гмуркането в несъществуващото дървено езеро, плод на неговото въображение, метафора за непреодолимата преграда между различните човешки съдби и разбирания за света. Сюжетът на филма е изграден върху девет смислови звена, напомнящи деветте кръга на „Ад“ на Данте. Григоров ги преименува, като преплита с тях референции към седемте смъртни гряха в Библията: 1. за тези, които няма нито как, нито откъде да знаят (Леност), 2. за тези, които са готови (Похот), 3. за тези, които се изпълват (Лакомия), 4. за тези, които не протягат ръце (Алчност), 5. за тези, които са тук и там (Високомерие), 6. за тези, които пипат, 7. за тези, които кипят (Гняв), 8. за тези, които са незабележими, 9. за тези, които са трима (Завист). Всеки от деветте ясно разграничени епизода има сходна структура – ретроспективни кадри от живота на безимен-

ния герой, последвани от сцени на провеждащия се кастинг. Ретроспекциите са единствената информация за миналото на главния герой, който на екрана не се представя, не говори за себе си, не допуска никого в личното си пространство, но по всякакъв начин навлиза в чуждото. Пред очите на зрителите той се „гаври“ със страховете, тайните, мечтите на другите, подчинява ги, лишава ги от техните имена, „изяжда“ ги с цел да се „изпълни“. В крайна сметка това не се случва – героят на Стоил Атанасов остава „празен“, угнетен и самотен на брега на своето въображаемо езеро, зоващ за помощ...

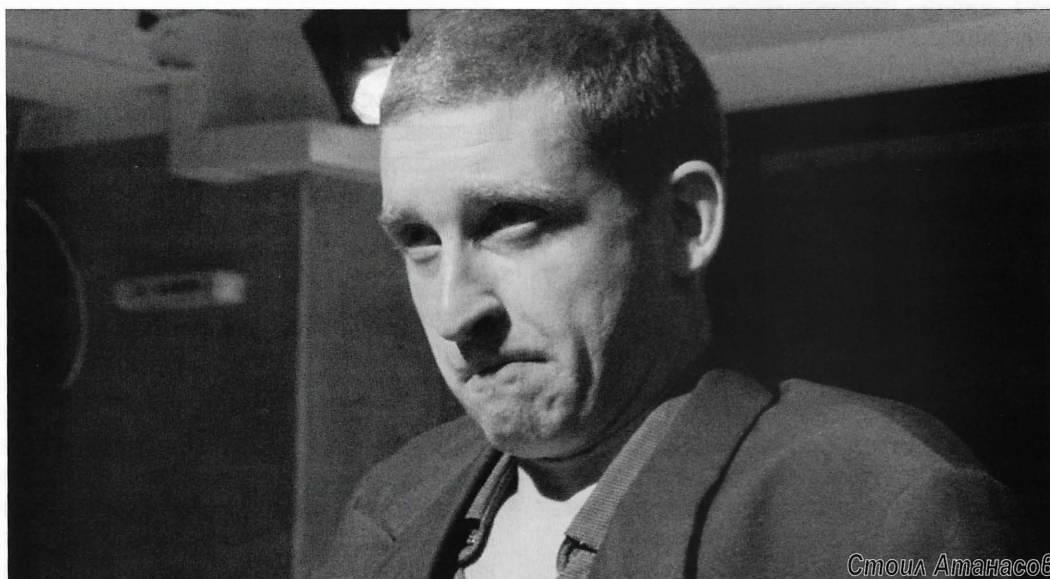
„Дървеното езеро“ е една колкото субективна, толкова и обективна метафорична душевна дисекция на човешката психика. Режисьорът я представя под формата на рамкова композиция, чрез задкадровия глас (отново на Стоил Атанасов), който ни предупреждава в началото на действието: „Мога да се гмуркам във водата, но мога и да се гмуркам дълбоко, дълбоко в дървото... и искам да срещна някой, който да се потопи с мен“. А накрая той ни зове: „В смисъл... ясно ти е, че няма да стане“. „Знам, че съм жалък, затова... помогни ми“. Финалните кадри на филма подчертават неизпълнимостта на тази молба - виждаме как малкото момченце (ретроспекция на детството на главния герой) се гмурка само в плитчината на езерото, за което е разказвал през целия филм.

Стремежът на Григоров да постигне истинност на екранното действие е неоспорим. За ролите във филма режисьорът се доверява на натуршчици, които разказват за собствената си съдба. И това автоматично тласка зрителя към позицията на съдник. Операторът Мартин Димитров от своя страна толкова напрегнато следи действието, че създава усещане за неистово напрежение, за съревнование между участниците,

за стремеж към достигане на някаква измислена победа. С цената на какво? С разкриването на самите себе си пред тъй нареченото жури, съставено от един единствен човек? Екранът показва абсурдна ситуация, която често ни съпътства и в реалния живот.

Сюжетът поляризира емоцията на зрителите. Провокацията е подсилена както от черно-белия образ, така и от звуковото оформление на Радослав Георгиев, който използва музика главно при преминаването от един „адов кръг“ в друг. През останалото време действието на филма е обгърнато от тишина. Ясен Григоров и Стоил Атанасов определиха творбата си като „естествен проводник на емоция, произлизаща от сърцето“. На места натуралистичността на кадрите е смекчена – например сцената с удушаването, чиято реалност остава скрита за зрителите. Както твърди актьорът и съавтор на филма Стоил Атанасов: „Фантазията е способна да роди много по-голям ужас“. Дватамата обясняват своя подход към създаването на филма като „една чиста любовна история, а не планирано приятелство по сметка“. Ето защо напълно отхвърлят планирането, статичната атмосфера и предварително нагласения сценарий. Целта им е била да постигнат от екрана нежно „погалване“ на деветкръговия цикъл на Данте, а не дълбоко „психоаналитично проникване“ във вътрешния свят на човека, но изборът за неговото на интерпретация е оставен на публиката.

„Дървеното езеро“ е смел проект на млади български автори, задаващ неочаквани въпроси, подтикващ зрителя към размисъл. Това е филм за истината навсякъде около нас – объркан, реален до болка, разбулващ, дори стряскащ. Той провокира зрителя да избере един от трите варианта за нейното възприемане – отхвърляне, осмиване или разбиране. И не на последно място му помага да разкрие равнища, по-дълбоки от обичайните, при тълкуването на света.



Стоил Атанасов

ВОЛНИТЕ НЕ/ВОЛИ НА ПРОДУЦЕНТА

с продуцента на филма „Раци“ Росица Вълканова разговаря Петя Славова



Съвсем наскоро премиерата на един български филм се превърна в почти революционна мисия. Въпреки малкото на брой киносалони, липсата на пари за читава реклама, адекватна политика за разпространение и реална законодателна подкрепа, продуцентът Росица Вълканова се опълчи срещу статуквото. Началото бе поставено с премиерата на филма „Раци“ на Иван Черкелов, която се състоя през февруари в 22 града едновременно; навсякъде присъстваше член на актьорския състав или на екипа, за да се срещне с публиката.

Защо решихте да покажете филма на Иван Черкелов като организирате толкова мащабна премиера?

Най-точният отговор е „от немай къде“! Не съм се занимавала с разпространение досега – наложи се да го направя, защото никой друг не вярва, че подобен филм има своята публика, никой друг не иска да положи усилия, за да разбие стереотипа, който упорито искат да ни внушат: кино, което не е направено по

вкуса (масовия) на публиката, няма да има публика (и следователно не трябва да го има). А не ми е все едно какво ще се случи с филма, след като е произведен. И не мога да се примиря със ситуацията, в която сме: критична – поради липсата на кина, липсата на пари за читава реклама, липсата на законодателна подкрепа – и трагична поради войнстващата посредственост, която иска киното ни да се чалгизира като единствен начин да се „стигне“ до публиката. Опитвах се да намеря някакъв изход.

Едновременната премиера не е нещо ново, но в България не го правим – поради липса на пари (за толкова много копия), поради липса на кина в провинцията, поради инертност... Решихме, че е по-важно да покажем филма, дори да е на DVD, да го покажем някак „едновременно“, за да използваме максимално ефективно малкото средства, с които разполагаме – мислех, че събитието ще е достатъчно интересно само по себе си, че медиите ще го популяризират като нещо интересно, значимо, като прецедент (това бе най-съществената ни грешка). Едва след като мина

„събитието“ – тази премиера в 22 града – едва тогава формулирахме и другите ефекти и „попзи“ от тази мащабна офанзива – високата концентрация на енергии и емоции, приобщаването на хора, намиращи се на много различни места в цялата страна, събуждането на нови очаквания, усещането, че не сме сами. След премиерата се събрахме и си разказахме кой какво е преживял и чул. Зрители ни писаха, събрахме и материалите, отпечатани в разни местни издания. Получи се нещо, което надскочи самото разпространение на филма; смея да кажа, че се получи празник.

Доближиха ли се предварителните ви очаквания до резултатите?

И да, и не. Като „посещаемост“, резултатите надскочиха очакванията ни, но очакванията ни бяха твърде скромни... По-точно плахи – не се надявахме на повече от 50 процента посещаемост. Максимумът публика, който можехме да съберем (според броя места във всичките 22 зали) беше 3 740 души. В действителност, имаме 1 763 продадени билета и 975 души присъствали с покани или с безплатен вход (имаше градове, които настояха тази първа прожекция да бъде безплатна, а по-нататък да организират прожекция с билети). С други думи, постигнахме 73 процента посещаемост! Финансовият ни баланс е отрицателен – приходите от продадените билети (с цена 1, 2, 3 лева, рядко 4 или 5) не покриват дори 50 процента от разходите – за рекламни материали, транспорт, наем техника или зала, командировъчните разходи... Но вярвам, че в края на това самодейно, донякъде възрожденско занимание ние ще постигнем положителен резултат. Събитието предизвика голям интерес в други градове, които поискаха да организират и там подобни прожекции – ще го направим през май/юни и очаквам да се справим по-добре.

Както вече споменах, голямо разочарование беше за мен абсолютното игнориране на събитието от националните медии. Ние не посмяхме да платим за рекламата. Ако медиите бяха дали едно рамо – резултатите щяха да бъдат други. Очаквах повече публика в градове като Варна, Пловдив и Бургас – точно в тези три града публиката беше най-малко. Причините са много и различни, но най-вече това е поради недостатъчна реклама. От друга страна бяхме изненадани приятно от готовността на публиката в по-малките градове да отидат дори в петък на български филм и да дадат 2-3 лева за това. Билетът за театрална постановка в провинцията е средно по 5 лв., само отбелязвам.

А как се прие филмът?

Адекватно се прие. Младите хора си паднаха истински по филма. Младо момиче от Сливен го определило като „радикален балкански дзен“(А?!). Зрителка от Велико Търново ни писа: „Благодаря ви, че сте направили толкова различен, непосредствен и искрен филм! Хареса ми много контрастът между слепите хора и малките неща, и наивните хора, които им се радват...“.

Имаше хора, които си излизаха от салона – във Варна, където аз представях филма – цяла една група младежи се изнесе; после, по време на дискусиата след прожекцията, едно момче каза, „А нашият ред хареса филма!“. Няма нищо страшно едни хора да си излизат или никога да не отидат на такъв филм. Но на реда зад тях седят други хора... А в Русе питали Ники Урумов „защо българските филми са все така мрачни“ – а той им казал да се огледат, да преценят собствения си живот. И не е вярно, че хората, които живеят най-общо казано тежко, искат да гледат само развлекателно кино. Ето още един цитат от писмо: „От няколко години, откакто нямаме кино в Русе, си е истинско събитие да гледаме нов филм, още повече български. Отдавна не бях гледала толкова истински, дълбок филм, който наистина да ми „говори“. Обсъждахме след прожекцията, че разговорите на главните герои са абсолютно същите, които и ние водим. А в един монолог на героя на Филип Аврамов чувах собствените си мисли едно към едно. Невероятно е усещането!“.

Зрителите разпознават себе си...

Да, точно така... И това е страхотно признание за филма. За дълбочината му. И доказателство, че има „оцелели“ – хора, които са съхранили нормална чувствителност, хора, които не мислят в клишета, хора, които размишляват за себе си, за заобикалящата ги действителност! Които искат да живеят пълноценно! Това е публиката на този филм, на този вид кино. Това, че тя е по-малобройна, не е проблем на конкретния филм, нито пък води до заключението, че тази публика не си струва усилията или парите. Точно обратното, мисля аз. Ако малко от малко ни интересува културата ни, култивирането на нацията ни, излизането от блатото на маргиналното светоусещане – трябва да намерим сили и да се противопоставим на всепоглъщащия консумеризъм. Това, че въпреки тоталната деградация на обществото ни има хора, които разбират посланията на такъв тип философски, екзистенциален филм, ме радва безкрайно, защото доказва, че каузата не е загубена, че връзката между нас и публиката е много по-яка и по-истинска, отколкото онази, за която плачат войнстващите радатели за „по-близкото до народа“ кино.

Как си обяснявате малкия интерес в големите градове?

В големия град има повече развлечения, там трудно се привлича вниманието на гражданина, той е по-уморен, живее по-напрегнато. Но и ние зле преценихме нещата и рекламата не беше адекватна. Със сигурност и в по-големите градове има публика за този филм! Нима във Варна няма хора, които търсят отговори на въпросите, които ги вълнуват? Това е нашата публика – хората, които четат повече литература, отколкото вестници, които гледат повече филми, отколкото риалити шоу. Има ги навсякъде, ние не знаем все още как да стигнем до тях. Ако по-

добни прожекции станат по-чести, публиката ще се увеличи, убедена съм. За всичко това трябва хора, които вярват в смисъла на подобно занимание. Тук е мястото да кажа, че ние много дължим на „местната помощ“ – навсякъде имахме „ятаци“ – на места това бяха хора от общината, имаше киноентузиаста, които отдавна познаваме, ще се радвам, ако списанието намери място за имента им* – благодарни сме на всички! Имаше и помагачи, които останаха анонимни – разказаха ни, че в Добрич един учител увещавал ученици и съграждани да отидат да гледат филма – в Добрич имахме правосъдия! Както и във Велико Търново, където прожекцията се проведе в една галерия!

Не е ли по-лесно, ако се съберат повече хора в тази кауза?

Имаш предвид да се обединим с колеги? Ако вярваме в едно и също, да, иначе не съм голям почитател на обединението... Трябва първо да се самоопределим, да сме наясно със себе си... Имаме още дълъг път да извървим, докато се научим да се приемаме, себе си и другите... И все пак, разбира се, колкото повече колеги – продуценти, ако няма разпространители – се решат да „се измъкнат за косите от блатото“, толкова по-популярно ще става киното ни. Тук е мястото да отбележа, че други колеги също „орат тази нива“! Андрей Слабаков от няколко години показва български филми из страната; Кита направи подобни прожекции на филма на Рангел Вълчанов, а с Георги Дюлгеров прави издания на София Филм Фест в Бургас, започнаха да го правят и в Пловдив; сега СФФ има нова инициатива – „Пътуващо кино“. Специално искам да отбележа и програмата София Филм Фест за учаци – моите адмирации! Ако може това да се пренесе из страната, учениците да гледат български филми веднъж седмично – ще подкрепя Кита & компания с каквото мога.

Нуждае ли се българинът от българско кино?

Все едно да ме питаш имаме ли нужда от кирилицата! По-важният въпрос е защо така лесно се скъса връзката между публиката и киното ни? Защо е била толкова слаба? Толкова са много причините за това, че изискват задълбочен и „отстранен“ анализ. Отстранен в смисъл да мине време, за да се появят нови хора, които не са били в киното нито преди 89-та година, нито сега, които не са обременени с лични разочарования, които не страдат от комплекс за малоценност. Аз не мога да направя подобен обективен анализ, обременена съм, пристрастна съм. Искам обаче да кажа за протокола, че ако максимумът публика за български филм е 50 000, а не 500 000, това е проблем и на нацията ни, и на времето ни, а не само на филмите ни. Призивът да правим комедии, занимателно, развлекателно кино, за да си върнем публиката е... как да кажа, глупав. Това е абсолютен еквивалент на застрояването на Българското черноморие, на планините ни с евтини, грозни блокове. Купувачи (разби-

рай печалба) е имало, но само веднъж, за кратко... Излишно е да описвам дълготрайните, тежки щети от това късогледо, слабоумно безумие... Същото ще стане с киното ни, с интелектуалния капацитет на нацията, ако се поддадем на... примамката. Те раците така се ловят. Няма стойностно, оригинално произведение, което да е създадено, за да се хареса. Слушването на масовия вкус може да е добър бизнес, може да носи популярност, но няма нищо общо с ценното, с вечното, с изкуството. Нито със съхраняването на национална идентичност, нито със създаването на културни ценности.

Т.е. режисьорът не трябва да се съобразява със зрителя?

„Зрител“ и „масова публика“ са различни неща. Трябва, не трябва – не знам, всеки да решава за себе си, но да се води война срещу авторското кино, понеже то не прави бокс офис, да се иска от един творец да се съобразява с публиката... сега това се нарича „условията на пазара“ и „пазарът“ е превърнат в божество. Нищо ново под слънцето. И ни се вменява, че режисьор, който не мисли за пазара, не става! Ама той не е търговец, той е творец, казваме ние (по-малобройната част от публиката), публиката трябва да гледа към него, а не обратното. Любопитно ми е да разбере статистиката за средната възраст на публиката, която ходи на кино в мултиплексите – в света и в България. Сигурна съм, че е под 20 години. След 5-10 години тя ще е около 15 години. И собствениците на кината ще искат филми като за тази публика. А публиката от своя страна ще става все по-инфантилна. А онези от нас, които искат да видят нещо друго – къде да го търсят? Ето затова решихме да започнем отнякъде. Нашата работа е да предложим филма, да го има, да може да се гледа. Другото не е наша, на разпространителя работа, камо ли на режисьора.

Какъв е животът на един български филм без такъв проект?

Иска ми се да говоря за този филм, за филмите на Иван, за филмите, които не се съобразяват с пазара. Не всички български филми са такива, разбира се, но съдбата на другите не е предмет на това интервю, нали?... Какво би се случило с филма, ако нямаше такъв „проект“? Преди 10 години – съвсем нищо (500 – 1000 отчетени билети), преди 5 години – щеше да се завърти за една-две седмици в трите оцелели софийски кина, защото Арените и залите в моловете не го искат (4-5000 отчетени билети). Аз не знам дали с „Рази“ ще имаме толкова или повече публика, ниският бокс-офис не е най-потискащото, а отчайващата безпомощност, която усещахме. Все едно сме ненужни. Тук е мястото да спомена и Българска Национална Телевизия – тя не иска да копродуцира филми като този. Не намира смисъл. Не иска дори да го излъчи. Селекционната комисия на БНТ отхвърля български филм, който обикаля световните фестивали. Тази работа е сбъркана и нещо трябва да се

промени. Нормално е едно арт-произведение да има по-малобройна „публика“ от едно поп-произведение. Не е нормално националната телевизия да не дава на нацията да види арт-произведението. Защото е съвсем сигурно, че филмът „Раци“ ще надживее спомена за онези, които, неразбирайки го, отричат правото му на съществуване. Ние сега говорим за разпространението на подобни филми в България, без да засягаме темата за фестивалния им „живот“ – само искам да отбележа, че тези филми имат много добър фестивален живот, че именно те оставят „българска“ следа в световното кино, че те събират повече публика по фестивалите, отколкото в България – изобщо в световен мащаб фестивалите са вид алтернативно разпространение на некомерсиалното кино.

А продават ли се филмите ни в чужбина?

Дори за един комерсиален български филм е трудно да се разпространява в чужбина, камо ли за този. Именно затова фестивалите се роят непрестанно, там публиката може да види тези филми. Друг е въпросът защо филм като „Разследване“ на Иглика Трифонова например събра по-малко от 6000 зрители (според отчетените билети), а в Холандия над 9000 зрители? Аз още нямам отговор, но този факт ми служи за стимул – значи може, значи ние тук не правим нещо както трябва. Вярвам в стойността на филмите, които правя и съм... сигурна съм, че тези заглавия ще имат много дълъг живот. Дори сега да не ви изглежда така. Те ще бъдат преоткрити – и у нас, и в чужбина.

Пък и кога авторът е ценен от съвременниците си...

Ще цитирам по памет руския писател Андрей Битов: „Един писател трябва да е малко подозрителен към произведението си, ако съвременниците му се идентифицират тотално с това, което е написал“. Защото това, което талантливият и прозорлив автор вижда днес, другите не го виждат; то се случва, има го, но малцина имат сетивата да го видят, да го осмислят. Иван е такъв автор. Съдбата му не е лека, но той другояче не може. Това е талантът му, това е и бремето му.

В момента подготвяте премиера на „Раци“ и в други градове.

Да, ще направим подобни обиколки – може би една, може би повече. Струва си да се „преброим“. На времето Кольо Ковачев казваше: „Не знам как да наричам киното, което харесвам. Не е само документално, не е само игрално, не е инсценирано, не е неинсценирано. Аз го наричам „другото кино“. Точно за това различно кино става въпрос. Онова, в което можеш да видиш автора и да общуваш с него. Твърде важно

е това „друго“ кино да оцелее. Твърде важно е да се противопоставим на инерцията. Иначе ни очаква капълът на безсмисленото съществуване. Това е голямата трагедия на модерното ни време. Това е и основната тема във филмите на Иван Черкепов.

С благодарност към „ятаците“, помогнали за показването на филма в 22 града

Ботевград - Светла Тодорова – директор на кино Форум, Весела Божилова – Община Ботевград

Благоевград - Силвия Домозетска - PR на Регионален исторически музей Благоевград

Бургас - Йорданка Ингулизова - журналист; Христина Арсенова – директор на Кукления театър; Гергана Илиева – PR на Общината

Варна - Румяна Попова- програматор на ФКЦ Велико Търново - Иван Димитров – Община Велико Търново

Вудин - Силвана Сюлейман – Община Вудин

Враца - Радосвета Крумова - началник отдел „Култура“, Ива Цветкова - млади специалисти от отдел „Култура“

Габрово - Стефан Ганев – Община Габрово, Илиян Иванов – директор на Кукления театър

Добрич - Мариана Попова – Община Добрич, Илия Илиев – директор на кино „Икар“

Казанлък - Крум Владев – кино „Искра“

Монтана - Асен Асенов – директор на Общински младежки дом

Нова Загора - Веска Вълчева и г-н Колев – Община Нова Загора, г-р Йорданова – Ротари клуб

Плевен - Галя Маринова – Община Плевен; Весела Павлова – разпространител на билети

Пловдив - Борислав Лалев

Русе - Ива Чавдарова и Даниела Иванова – Община Русе

Свищов -Таня Ликова – Общината Свищов

Севлиево - Маргарита Бориславова – управител на кино „21 век“

Силистра - Златина Станева - PR на Драматичен и куклен театър „Сава Доброплодни“

Сливен - Дора Ескидарова и Гинка Жекова – Община Сливен

Смолян - Мария Томова – Община Смолян

Стара Загора - Диана Атанасова – Община Стара Загора, Петър Йорданов - „Сдружение за съвременно изкуство и култура – Различният поглед“

Търговище - Кино „Центрум“, Стела Антонова – Общински съвет

КОПРОДУКЦИЯТА – МОДЕЛ И ЗА ГОЛЕМИТЕ

Ингеборг Братоева -Даракчиева

София Филм Фест е с нова програмна схема. Филмите извън конкурса са разделени в три големи групи – „Голямата петорка“ (носителите на Големи награди от Кан, Венеция, Берлин, Торонто и Сънданс); „Киното днес – големите майстори“ и „Киното утре – големите надежди“. Това подреждане според художествените качества освободи публиката от регионални идентификации и разшири контекста на възприемане. Надявам се този принцип да гарантира трайно новите приоритети на Феста – географски-



„Ливан“, режисьор Самуел Маоз

те сензации и екзотиката да отстъпят пред доброто кино. Извън двата американски хита „Прешъс“ и „Сбогом, заминаваме“, филмите без европейско участие се броят на пръсти. Дори китайските ленти в крайна сметка се оказват европейски – „Тя, китайката“ (Великобритания, Франция, Германия) на Шиаолу Гуо и „Лице“ (Франция, Тайван, Белгия, Холандия) на Цай Мин-Лиан.

Искрено съм убедена, че копродукциите са бъдещето на европейското кино. Доказва го и носителят на „Златна палма“ от Кан „Бялата лента“ на Михаел Ханеке. При Ханеке съспенсът винаги е в напрежението между нещата, които се виждат на екрана и онези, които режисьорът нарочно е оставил скрити. Верен на стила си, в „Бялата лента“ той отново въвлеча публиката в сложен кинематографичен пъзел. Зрителят следва опитите на селския учител (Кристиан Фридел) да сглоби парченца от миналото и да ги разчете като знаци за по-късни събития. От „Видеото на Бени“ (1992) до „Забавни игри САЩ“ (2007) ескалацията на насилието е постоянна тема на Ханеке. Във всичките му досегашни филми обаче насилието се свежда до личните отношения. Дори когато е в по-широк кон-

текст („Скрита игра“, 2005), напрежението се съгъства в посока от обществото към индивида. „Бялата лента“ обръща процеса – спиралата се развива от 1914 г. и малкия свят на немското село, към 30-те години и политическия макрокосмос на нацизма.

Филмът има подзаглавие: „Една немска история за деца“, което го отнася към друга постоянна тема на Ханеке – детството и юношеството. В него един от филмите му обаче детството не е период на невинност – то е време, през което младите герои са успели да отгледат завършения садизъм, който избухва с навлизането им в зрелостта. „Бялата лента“ разбулва мистериата на лишаването от невинност и сочи виновниците за деформираната психика на поколението германци, свързано с нацизма – авторитарните структури и най-вече църквата. Според „Бялата лента“ немският протестантизъм от началото на 20 век е сила, която покварява, вместо да спасява. Израствайки в атмосфера на лицемерие и унижение, селските деца посрещат своята Конфирмация със серия ужасяващи ритуални насилия. Потискани и обсебени от мисли за вина и грях, младите герои раздават правосъдие подмолно. Ханеке е категоричен – в черно-белия свят на неговия филм отсъстват любовта, прошката и милосърдието. Да отдадем дължимото и на оператора Кристиан Бергер, който снима дигитално в цвят, но трансформирайки образа в черно-бял, успява да възкреси сенките на експресионизма.

Противник на злоупотребата с религията, режисьорът изяснява, че „нико една религия не е сама по себе си нещо негативно, напротив – тя се стреми да задоволи най-дълбоките ни потребности. Тя става опасна от момента, в който бъде превърната във всеобхватна идеология. Всичката кръв, пролята във войните в продължение на хилядолетия, дължим преди всичко на превръщането на религиите и идеологиите във фалшиви инструменти. Но това не означава, че идеите и религиите сами по себе си са нещо негативно. Напротив: вярата може да бъде нещо чудесно.“ Разбран е правилно – Икуменическото жури в Кан отличава „Бялата лента“ със Специално поощрение.

А европейското кино продължава да пролива кръв, независимо от факта, че континентът ни не воюва. Военните сюжети са вдъхновени или от съпричастност към далечни конфликти („Незараснали рани“ на Данис Танович и „Иерихон“ на Кристиан Пецолд), или от практиката на копродукции – например, израелските режисьори работят с европейска подкрепа: „Аджамии“ на Скандар Копти и Ярон Шани е копродукция с Германия, а „Ливан“, игрален дебют на Самуел Маоз

– на Германия, Франция и Ливан. Така темата за близко-източните конфликти се оказва „европейска“. „Ливан“ („Златен лъв“ от Венеция) също е включен в „Голямата петорка“. Маоз е написал сценария според личните си преживявания. Затова трябва специално да отбележим майсторството му и на режисьор - екранно действие без буквализми и с висока степен на обобщение. Събитията се развиват във вътрешността на израелски танк. Екипажът от четирима войници е навлязъл във вражеска територия, за да я „прочисти“. Маоз експлоатира до краен предел тежката клаустрофобична ситуация - ограниченият обем на танка се свива до метафизично пространство – символ на безизходицата на всеки въоръжен конфликт. Историата на заключените в своето оръжие войници, които губят представа за реалността, може да се разиграе по време на всяка модерна война. Маоз съзнателно стеснява визията за външния свят, оставяйки дулото на оръдието като единствен поглед на камерата навън. Напрежението между четиримата, затворени в тясното пространство прераства в паника, която на финала ги превръща в убийци на невинни хора. Категоричният отказ на Маоз от героизация внушава, че веднъж вкарани във военен конфликт, хората са обречени да сеят смърт. Можем да му вярваме – не

само заради автобиографичността, но и заради силната драматургия и емоционалния режисьорски стил. Към голямата европейска петорка принадлежи още един филм с герои-мъже, които действат в затворено пространство - „Пророк“ на Жак Одиар. Дебютът му „Един така дискретен герой“ (1996) е един от любимите ми филми, но веднага признавам, че жанрът на „Пророк“ - затворническа драма, не ми е любим. Въпреки това мога да оценя добрата драматургия, работата с актьорите-натурщици и потапянето на жанровите схеми в дълбоки психологически води. Привличайки публика със затворническата тема, Одиар всъщност прави филм за механизмите, които поддържат всяка престъпна общност. Младият неграмотен Малик (Тахар Рахим) попада в затвора, където намира покровител в лицето на могъщ корсикански бос (Нилс Ареструп). Малик трябва да докаже своята преданост като убие арабина Реджеб (Хишем Якоби). Духът на Реджеб започва да го преследва, но заедно с това и да го информира за предстоящото (от тук заглавието „Пророк“). След период на расистки унижения младежът започва да усвоява корсиканси, да се учи да чете и пише и да овладява механизмите на властта. Излиза от затвора грамотен, поумнял и заботящ. Одиар разрешава ситуацията парадоксално – вместо



„Храна за душата“, режисьор Фатих Акин

затворът да прекърши героя му го оформя като преуспяващ човек... А ако след 150 минути, зрителят все още има желание да рови в дълбочина, ще открие, че филмът всъщност е за метафоричните затвори на съществуването.

Някои от клишетата на затворническата драма могат да бъдат открити и в комедията „Храна за душата“ на Фатих Акин. Акин е един от режисьорите, които много обичам и чието творчество следя. За съжаление, първият му опит в комедията не ме радва. Обикновено Акин си служи откровено с клишета, които интерпретира по много специфичен начин. А в „Храна за душата“ липсва именно това намигване, което гарантира авторството и неповторимостта. Филмът се оказва просто поредната „кухненска комедия“. Тук-там екранът дава знаци, че може би Акин се опитва да пародира клишетата на готварския уют, но го прави много тромаво. Тромаво е ключовата дума на моето несъгласие, а Специална награда на журито от Венеция не ме вдъхновява да се забавлявам насила.

Последният „голям“ в европейската петорка също е комедия – „С куршум в главата“ на Жан-Пиер Жьоне. Тук клишетата на гангстерския филм се обиграват с онази визуална изобретателност, която е запазена марка на Жьоне. Главният герой Базил (Дани Буун) случайно е уцелен с куршум в главата, докато „изпълнява“ в своята видеотека диалога мажду Хъмфри Богарт и Лорен Бакол от „Големият сын“. Изхвърлен на бунището в най-буквален смисъл, след излизането си от болницата, Базил се присъединява към пъстра

група маргинали. Жьоне забавлява публиката си, обигравайки контрастите на съвременността – докато търговците на оръжие заговорничат, аутсайдерите от бунището (на живота) се веселят от сърце. Нещо повече - аутсайдерството отключва творческите сили на Базил и той превръща бунището във вълшебната пещера на Аладин, като го изпълва с магически предмети. В същия фокуснически стил, предопределен от ексцентричните умения на приятелите му (Жули Фериер като Жената-каучук и Доминик Пиньон като Човека-оръдие) протича и отмъщението на Базил към търговците на оръжие. Характерите на „лошите“ (Андре Дюсолие и Никола Мари) съзнателно са окарикатурени – най-силното средство на Жьоне срещу търговците на смърт е хуморът. Неудържимото му въображение забърква истински пир за сетивата. Тонът на филма не се различава много от внушенията на „Деликатесен“, но колоритът му е съобразен с правилата на комедията. Според един американски колега, „има нещо прекрасно в това да откриеш в „Куршум в главата“ потвърждение на очакванията си, че Жьоне отново ще предложи своя поглед към света, по-голям от живота.“

Както ни убеждава СФФ, европейските автори се отнасят еднакво сериозно и към трагедията, и към комедията. И още нещо - най-добрите европейски филми са създадени с активното участие на Франция и Германия, двете кинематографии, защитени с ефективни протекционистки закони и щедро спонсорирани с публични средства - повод за размисъл за всички, които твърдят, че милеят за българското кино.



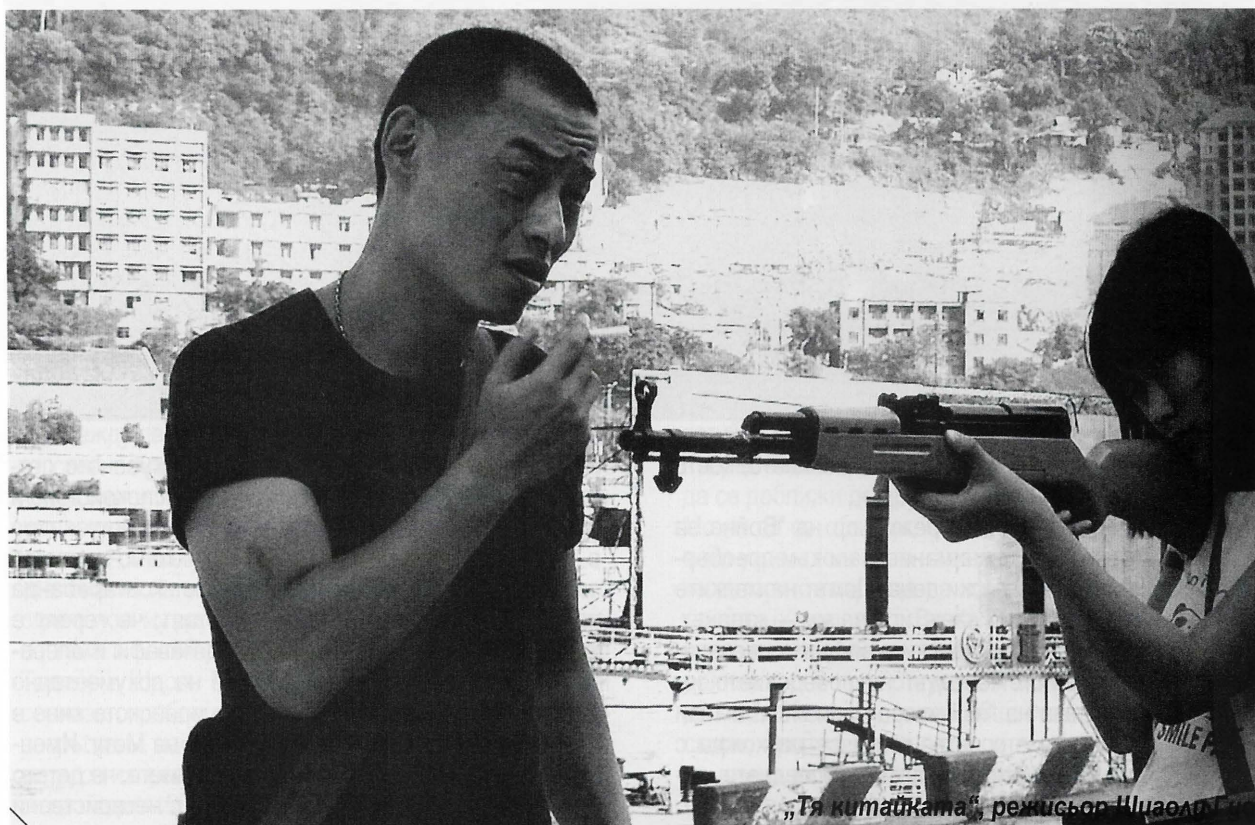
„Пророк“, режисьор Жак Одиар

КИНОТО УТРЕ НАДЕЖДА ЗА СЪПРИЧАСТИЕ

Зорница Миланова

Тази година екипът на София Филм Фест изненада публиката с обновена тематична структура. Една от най-интересните нови програми "Киното утре – големите надежди" представи шестнайсет фил-

два пъти по-разрушителни за тях? „Аджами“ (2009) на Скандар Копти и Ярон Шани разглежда смесената религиозна общност на християни и мюсюлмани в Тел Авив. Създателите на филма са заложили на



„Тя китайката“, режисьор Чжао Ли

ма на млади режисьори от цял свят, отличени с награди на международни фестивали през последната година.

В центъра на художествените търсения на младото поколение е човекът, който се опитва да намери път: към себе си, към другите, към щастието, притиснат от жестоки обществени конфликти или от липсата на разбиране от близките си.

Създателите на „Аджами“ (Германия - Израел), „Война за опиум“ (Южна Корея – Афганистан - Япония), „Запази спокойствие и брой до седем“ (Иран) и „Другият бряг“ (Грузия - Казахстан) поставят проблема за отнетото безгрижие на детството. Остават ли децата - с малкия си жизнен опит и невинността си, встрани от конфликтите на възрастните, или напротив - те са

фрагментарната композиция - разделили са действието на пет истории: едни и същи случки, видени от различните участници, преповтарят онези малки обстоятелства и съвпадения, които предпоставят трагичната развръзка. Никой от множеството герои във филма не е зъл по природа, единствената вина на всеки един е, че живее в района „Аджами“. Именно този квартал е главният герой на филма – място, разкъсано от етнически и религиозни противоречия, място, в което младите хора нямат избор – въвлечени са във водовъртежа на отмъщението и са обречни да бъдат жертви на омразата. Основен режисьорски похват е контрастното редуване на кадри с преследване, насилие и стрелба с епизоди на детско безгрижие. В „Аджами“ дори имажинерното пространство на рисун-



„Част от тъгата“, режисьор Ерик Назарян

ката, на приказката е завладяно от насилието, което цари на улицата.

Сидик Бармак, сценарист и режисьор на „Война за опиум“ (2008), фокусира вниманието ни към преобрънатия свят на афганистански деца. Домът на малките герои е изоставен руски танк, играта им – капанът, който устройват на американски войници и наслаждата от тяхната агония. Абсурдът на поведението им кулминира в образа на „най-възрастния мъж“ в тази общност – най-голямото дете, което се разхожда с оръжие, отправя смъртни заплахи и последното, което преживява, е детството си.

Неговият връстник от „Другият бряг“ (2008) на Георгий Овашвили, дванайсетгодишният Тедо (Тедо Бекхаури) е представител на „изгубеното“ следвоенно поколение от войната между Грузия и Абхазия. Майката на Тедо проституира, за да го издържа. Детето не може да се примири с това и предприема опасно пътуване през все още разтърсваните от конфликта области, за да намери баща си. Следвайки своя път, момчето окончателно се прощава с детството и се озовава в света на възрастните. Грузинският режисьор изследва проблема за омразата и за невъзможността да се прости, извеждайки го до крайност – физически разрушения, съзнателна жестокост, безмислени убийства. Овашвили сякаш вижда света през кривогледите очи на невръстния си герой и преобръща на екрана всички човешки стойности.

Интересни щрихи към проблема за загубеното детство прибавя Моту, момчето от „Запази спокойствие и брой до седем“ (2008) на Рамтин Лавафи. Моту живее в рибарско селце в Южен Иран и както по-голямата част от населението, се прехранва от контрабанда на стоки и на хора. За да подчертаят, че героят е жертва на средата си, режисьорът Лавафи и операторът Теймури прибегват до стила на документално наблюдение. Истинско откритие за иранското кино е невръстният Хедаят Хашеми в ролята на Моту. Именно на неговия талант се дължи внушението, че детето си остава дете, дори да се занимава с несвойствени за възрастта си неща. Малкият герой иска да промени живота си и се надява, че ще може един ден да осъществи мечтата си – да стане като своя любим футболист Роналдиньо. Моту е облечен винаги в екипа с името на звездата и нищо не може да му отнеме тази надежда, дори снизходителното отношение на възрастните към него.

Липсата на разбиране от близките хора е друг централен проблем, който занимава младото поколение режисьори. Филмът на Шиаолу Гуо, копродукция на Великобритания, Франция и Германия – „Тя, китайката“ (2009), ни потапя в скучния, лишен от истинска близост живот на младата Ли Мей (Лу Хуанг). В родното си китайско село, сред семейството и приятелите си, тя изглежда твърде различна и не на място – момичето не може да се примири със задушавщата го

обстановка. Последвалото ѝ пътуване - първо към големия град, а после и до Лондон, демонстрира нейния решителен характер и жаждата ѝ за промяна. Въпреки това Ли Мей не може да открие своето място, нито да създаде дом – всеки път, когато ѝ се струва, че е открила любов, разбиране, спокойствие, тя среща егоизъм и жестокост и продължава с надежда безкрайното си пътуване.

Сложните взаимоотношения между майка и син в автобиографичния филм „Аз убих майка си“ (2009) добавят нови измерения на тази тема. В тази канадска творба и двете страни – майката и синът - се чувстват самотни, искат да прекратят границата между себе си и другия, стараят се да почувстват отсрещния, жадват да бъдат разбрани и въпреки всичко не успяват. Режисьорът Ксавие Долан аранжира екранната реалност като живописно платно – натюрморт от изящно подредени предмети и плодове в искрящи ярки цветове. Понякога човекът срещу нас ни изглежда точно като произведение на изкуството – привлекателно и всъщност време неразбираемо. Синът Юбер (в изпълнение на самия режисьор) и майката Шантал (Ан Дорвал) се мразят и едновременно силно се обичат. Буйният темперамент и на двамата, незараствалите рани от миналото, хапливите им думи ги изправят един срещу друг, а мълчанието, малките нежни жестове и хубавите спомени ги събират отново. Взаимоотношенията между двамата много напомнят за предпочитанията от сина начин на рисуване „дрифтинг“ (техника, при която боите се разливат една върху друга и цветовете се преливат) – бурна експлозия на различни емоции, които се смесват, покриват и сливат една с друга.

Желанието на човека да бъде приет такъв, какъвто е, стремежът му да се чувства обичан и разбран е основна тема и в комедията „Според размера“ (2009). Ерец Тадмор и Шарон Маймон подхождат с хумор към този сериозен проблем, без да го омаловажават. Четирима закръглени, наслаждаващи се на вкусната храна приятели, се изправят срещу маниакалната obsesia от диети на модерния свят. Те решават да станат сумисти и по този начин да спечелят уважението на другите, без да се налага да гладуват. Преоткривайки така самите себе

си, героите започват да се харесват и намират както път един към друг, така и пътя към любовта. Тази режисьорска гледна точка прави героите изключително симпатични за зрителите. Доказателство е Наградата на публиката от кинофестивала в Карлови Вари, 2009. В „Часът на тъгата“ (2007) Ерик Назарян пита какво пречи винаги да има щастлива развръзка и защо е толкова трудно хората да се научат да живеят в мир със себе си и с околните. И търси отговора, като разказва четири истории за смърт и загуба. В квартал на Лос Анджелис живеят тийнейджърката Хепи, която рисува графити по бетонното корито на реката и се мъчи да се справи със загубата на баща си; арменецът Аво, който се опитва да общува със съпругата си Алегра след смъртта на дъщеричката им; блус китаристът Ридли, който се грижи за умиращата си майка; и ветеранът от Втората световна война Хъмфри, който прекарва дните си край гроба на съпругата си. Те не се познават, въпреки че живеят на съседни улици. Назарян умело, чрез малки детайли, показва на зрителя колко са близо един до друг неговите герои и в същото време колко са сами. Четирите истории са обединени от фигурата на кварталния бездомник Сал Марино. Скитникът е блъснат от кола и журналистите разкриват, че той всъщност е изчезнал от години учен. Оттеглянето на Сал от собствената му среда, абсолютното му затваряне в себе си, тоталната загуба на идентификация символизируют самотата на съвременния човек и невъзможността му „да види“, да се доближи до другия.

Може да се обобщи, че в основата на филмите „Киното утре – големите надежди“ е тревогата на младите автори от липсата на комуникация между хората, тяхната очужденост. Всеки от тях намира своя гледна точка към проблема - от вътрешния дискомфорт на отделния герой през отчуждението между най-близките до мащабите на големия обществен конфликт. Режисьори, продуценти и актьори – всички, които дойдоха лично да представят творбите си на София Филм Фест, споделиха с публиката своето желание чрез киното да се отворят сърцата на хората към общуване и съпричастие.

“АССА КАРЕНИНА” МЕЖДУ КЛАСИКАТА И АВАНГАРДА

С руския кинорежисьор Сергей Соловьев разговаря Галина Николаева

След последната ни среща със Сергей Соловьев преди години се случиха важни за него събития - той засне три нови филма, работи върху четвърти, написа три книги, предстои да излезе четвъртата, организира потресаваща излож-

ба – инсталация на тема “Моят 19 век”, постави Чехов в театъра, продължава да преподава във ВГИК, ръководи творческото обединение “Кръг” и прави фестивал за кинодебюти в град Хантимансийск.



Честита Ви наградата на София. Какво Ви хареса при нас?

Ходя на много фестивали и самият аз правя един. Наблюдавах с професионален интерес как е организиран София Филм Фест и ми се струва, че в кинематографичен и човешки план всичко е много добре. Много ми беше приятно да получа наградата на София, особено на фестивала, който ми харесва.

Вие имате на София Филм Фест две премиери – диптих: авангардната “2-Асса-2” и “Ана Каренина” (в Русия остроумно го нарекоха “Асса Каренина”). Какво е за Вас “Ана” – просто екранизация на любимия роман на Толстой, нова интерпретация – при Вас Каренин е съвсем различен...

За екранизацията на литературата са написани томовете – какво може и какво не може. А всъщност всичко е много просто. Ако някой друг чете и вижда, че Каренин е сенатор, депутат от царската Дума, бюрократ и т.н., за мен лично, в моята глава се оформя нещо съвсем различно. Аз се отнасям добре към някогашната екранизация на Александър Зархи. Много ценя Гриценко в ролята на Каренин, но той играе някаква глупост. “Не се опитвайте да ми предлагате да играя някакъв мухлясъл идиот с преплитачи се крака и клепнали уши. Каренин е олицетворение на страданието в този роман” – така го определя genialният Смоктуновски, който е трябвало да се снима в тази роля при Зархи, но се е отказал. Нещо повече, гледах пробите му за ролята и видях как играе – това е нещо грандиозно. Затова се радвам, че Янковски съумя да “наследи” тази идея от Смоктуновски. Защото наистина е глупаво – ако Каренин е бил такъв бюрократичен глупак, то тогава коя е Ана, защо се е омъжила за него – идиотка ли е, или още по-лошо, пресметлива гадина, омъжила се за богат глупак? Не може да е така, защото в романа е казано: “изведнъж тя се почувства влюбена”, това за нея е нещо, което преди не ѝ се е случвало. Въобще при Лев Николаевич всичко е много сложно.

Набоков наричал “Ана Каренина” най-хубавия роман не само на руската, но и на световната литература. По него са били направени повече от 50 киноверсии, 95 процента от актрисите мечтаят да се хвърлят под влака, а някои даже нищо не знаят за Ана, освен за този трагичен финал. Харесва ми Вашето твърдение, че филмът Ви не е за измяната, а за любовта...

Не съм искал да сменям акцентите в романа. Интерпретацията винаги предполага някакво насилие над материала, тоест аз, еди кой си, разбирам това така. И аз като Толстой не разбирам как се случват нещата, ето той, макар и морализатор, носител на определена нравствена идея, всъщност не разбира всичко докрай. И в това противоречие е genialността на текста, защото в него творецът побеждава и над мислителя, и над държавния човек, и над човека, създал своя ре-

лигиозна среда. Побеждава, което го няма дори във “Война и мир” – там той все пак е историк, моралист. Единственото ми усещане беше как да се играе правилно и кое е неправилно, виждах и чувах всичко, представях си го как се е случило.

Както се изразява Рюноске Акутагава, “Нямам принципи, имам нерви”.

Абсолютно вярно. В “Ана Каренина” всичко е обединено от самото развитие на романа, защото Толстой като творец се е отдал на чувствата.

Знам, че пишете мемоари. Вече излязоха три Ваши книги. Каква е тази със заглавие “Незаснети сценарии. Защо?”

Действително се натрупах осем мои сценария, готови за производство, които не са снети по никакви глупави мистични “обстоятелства” – има такава не много красива дума, която изразява нормалната бюрократична неразбория. Например мечтаех с Янковски и Таня Друбич (постоянната муза и бившата жена на режисьора – Г.Н.) да заснемем филм за Тургенев, даже снемех около 400 метра добър материал. Янковски играеше чудесно. Но спряха филма, уж по финансови причини, т.е. филмът е скъп, има снимки в Париж, по-късно ще го пуснем... И като резултат – спряха го, но забравиха да го пуснат. Така се случи и с другите сценарии – мисля, че това е чиновническа мъст или пък ленивост да се предприеме нещо, да се сласи замисълът, да се изрази човешки интерес, а не чиновнически. Сценариите ги има, могат да бъдат заснети и аз се надявам нещо от тях да заснема. Но в книгата към всеки сценарий искам да напиша малко предисловие защо той не е заснет. Обидно, глупаво и безсмислено.

По руската телевизия върви наистина цял мартиролог. Много хора, имащи отношение към киното, починаха. Почти всеки от тях не е успял да заснеме нещо от това, което е замислял. Не Ви ли се струва, че сега стана още по-трудно с навлизането в киното на много непрофесионалисти и даже откровени авантюристи. Тогава за какво беше битката?

Напълно съм съгласен. Даже при съветската система в киното имаше трудности, но човек можеше да се договори... Малко смешно е, че се борихме с нея като неефективна, а сега се сблъскваме с факта, че в сравнение със сегашното положение тази система е била фантастично ефективна. Да вземем филморазпространението – то напълно покриваше разходите за производството на филми, за кинообразование, за присъствието на киното ни по световните екрани, а освен това от спечелените от кино пари се плащаха заплатите на лекари, учители – това беше колосална кинематография.

След водката най-доходоносното перо в бюджета.

Точно така. А сега тази колосална кинематография не може да възстанови разходите по нито един филм. Каквито и отчети да се печатат от сорта на “събрахме пет милиона зрители”, първо, в съветските времена

това беше направо позорно ниска цифра и се смяташе, че е провал. А сега се приема за победа! Моят филм "Асса" не беше касов филм, той струваше към 650 хиляди рубли, при това в сумата влизаха и много от разходите за широката му реклама, масови презентации и т.н.. Но за 8 месеца филмът събра 26 милиона зрители и около 32 милиона рубли. Тоест за всяка вложена рубла по 50 върнати.

Животът ни учи да бъдем отговорни за своите престрания, симпатии и кръсци. Защото ние крещяхме "Промени, искаме промени", но всъщност не разбирахме какви именно промени. А най-малкото искахме тези, които настъпиха сега.

Помня как тогава във ВГИК с ужас и възхита слушахме - като сводки от бойното поле, информации за легендарния Пети конгрес на кинематографистите, откъдето започна всичко...

Спомням си, че излязох в коридора да пуша а там ме видя един полковник от КГБ и ме попита: "Според вас нищо ли няма да ви се случи?" "На кого?" – казвам и си помислих, че на КГБ им е по-известно какво може да стане.

Оказа се, че огромна част от онова, което тогава наговорихме, са просто глупости, не сме разбирали какво говорим. След това за много неща трябваше да се извиняваме.

Рядко се случва в България да видим извън рамките на фестивала руски филм. Какво е мнението Ви за сегашното младо руско кино? Следва ли то някакви традиции, или се стреми към новаторство?

Неразумно е изградено киноразпространението ни, навсякъде по света наричат фестивалното кино независимо. Целият ни ъндърграунд се превърна в търговско предприятие. Понятията за класиката, традициите и новаторството сменят местата си и се преплитат. Някои произведения на соцреализма сега изглеждат абсолютно авангардно. Младото кино е много различно, авторите му не искат да правят филми, които да се продават на пазара, те искат да правят филми за това как разбират света и своето място в него. За съжаление

ние усилията им, както и усилията на много други млади хора, са обречени. В киното цари тежък застой. За да се съживи, е нужна внимателно реконструирана индустриална система, а нея я няма. Всичко е изградено неточно, не се развива, принципиално е обречено на провал. Това е моята гледна точка. Аз, който работех в съветското кино, което издържаше половината страна, разбирам, че киноиндустрията е разрушена безсмислено и на нейно място нищо не е изградено...

Герман –син неотдавна по телевизията каза, че 80 процента от печалбата от филма се губи за сметка на пиратството и интернет. Но той като Ваш бивш студент каза и следното: "За нас Соловьев е всичко". Това впечатлява. Разкажете за днешните Ваши студенти във ВГИК. Може би цялата надежда е в тях?

Във всеки случай на нас заедно не ни е скучно, добре се разбираме. Те знаят това, което аз не знам, въртейки се из своята професионална среда. Аз пък знам това, което те не знаят. Те са нормални, добри, образовани момчета, знаещи какво искат. А въобще ВГИК е особена категория, където можеш да се научиш и да станеш добър човек и специалист, а може и въпреки ВГИК да станеш същия, което и в двата случая е добре.

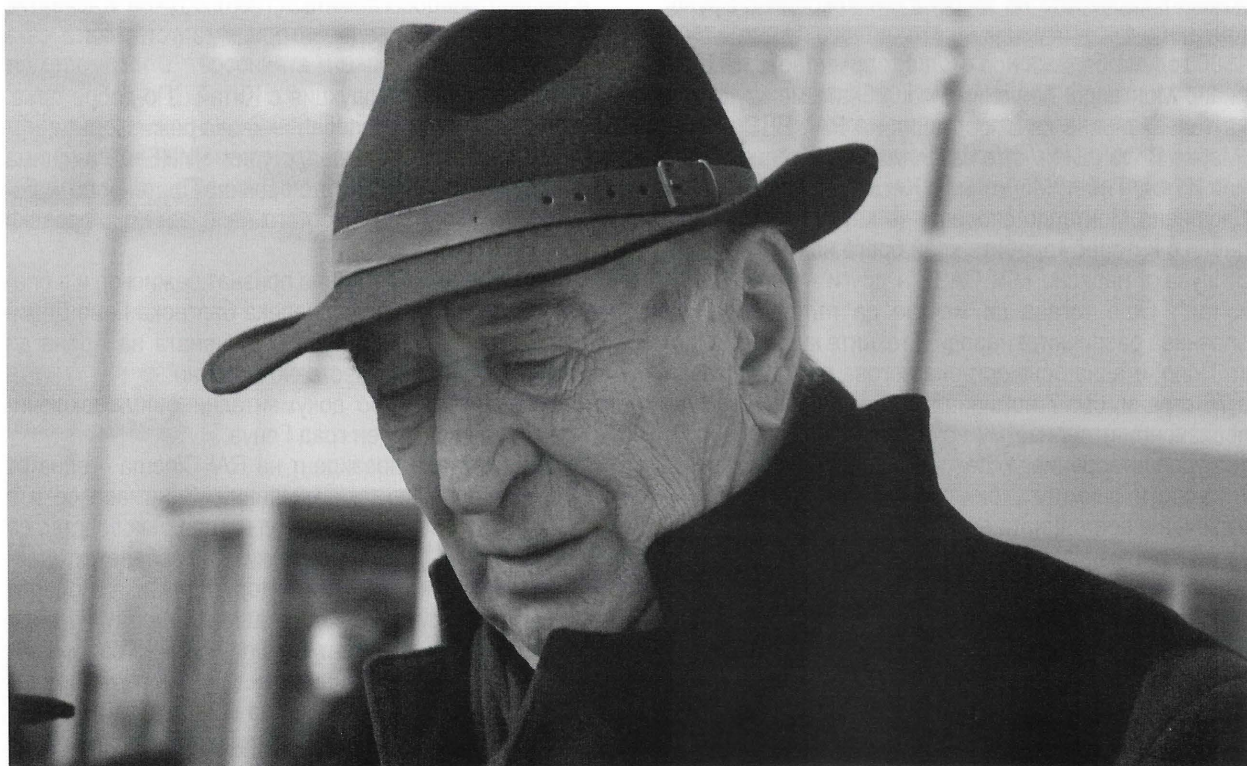
Моля да коментирате с няколко думи двете прелестни имена – Елизавета и Клодил. Това нови френски "девойки в цвят" ли са, както е при Пруст? Не, това е руска история, сценарият е мой. А във Франция, в Довил, избрах натурата за новия си филм. Девойките са на по шестнадесет години – руския и французойка. Времето на действието е началото на Сребърния век.

Материалът вече беше готов, когато по Първи канал на руската телевизия дойде новината, че средствата от държавния бюджет ще бъдат разпределяни между осем от най-големите и успешни кинокомпании, заобикаляйки чиновническите кабинети. Остава да се надяваме и да чакаме.



ОБИЧАМ ОНЕЗИ, КОИТО ОБИЧАТ КИНОТО

С италианския режисьор Джулиано Монталдо разговаря Виолета Зингинова



Големият италиански кинотворец Джулиано Монталдо беше специален гост на 14-ия София Филм Фест и получи престижната награда на София за цялостен принос към киното. Фестивалната публика видя най-новите му творби: „Златото на Куба“ и „Демоните на Санкт Петербург“.

Роден е на 22 февруари 1930 година в Генуа. Първите му изяви като актьор са на сцената на самодеен театър в родния град. Шансът го среща с прочутия италиански режисьор Карло Лидзани, който му поверява

роля във филма си „Внимание! Бандити!“ (1950). Пътят към голямото кино за него вече е отворен и той става асистент и творчески сътрудник на забележителните италиански режисьори Джило Понтекорво, Карло Лидзани, Серджо Леоне, Франческо Рози.

През 1960 година Монталдо прави своя режисьорски дебют с филма „Пов на гълъби“, посветен на партизанската съпротива в Италия.

Този филм не е успешен за режисьора. „Нямах късмет с критиката. Всички ме нападаха“ - казва Монталдо.

Преживява творческа криза. Но среща една енергична и очарователна жена - Вера Пескароло, която му помага да преодолее тези тежки моменти. Джулиано Монталдо се влюбва и се оженва за нея. Тя продуцира втория му филм "Безразсъдно" (саркастичен прочит на икономическия възход в Италия), който печели специалната награда на журито в Берлин през 1965 година. През същата година Монталдо е режисьор на втория екип в прочутия филм на Понтекорво „Битката за Алжир“. По-късно снима в Холивуд за Парамаунт „Големият удар“ (1967) с участието на големите звезди Клаус Кински, Едуард Г. Робинсън и Джанет Лий, и ганстерския трилър „Маккейн Картечицата“ (1969). Натрупал опит в Меката на киното, Джулиано Монталдо се завръща в Италия и реализира едни от най-добрите си филми „Бог с нас“ (1969) и „Сако и Ванцети“ с участието на знаменитите италиански актьори Джан Мария Волонте и Рикардо Кучиола. Творческо постижение в кариерата на твореца е и „Джордано Бруно“ (1973).

1980 година бележи нов етап в творчеството на Джулиано Монталдо. Той снима мащабната международна телевизионна кинопродукция на RAI, BBC и NBC „Марко Поло“. Снимките на филма са в Италия, Средния Изток, Тибет, Монголия и Китай.

Джулиано Монталдо споделя, че като дете е наблюдавал с интерес корабите край брега на Генуа. „Едни отплаваха наядно към САЩ, а други - наляво към Китай“. Още тогава си мечтае да пътешества, да опознава различните народи и техните култури. „Марко Поло“ е една осъществена негова мечта. Показан в 76 страни, със 7 номинации и 4 награди „Еми“, телевизионният сериал му носи изключително творческо удовлетворение. Успех и признание носят на режисьора и филмите „Убийство в киносалона“ (1979), включен в постоянната експозиция в МОМА – Музеят за модерно изкуство в НЮ Йорк, „Опасна игра“ (1979), „Очилата със златни рамки“ (1987), създаден по великолепния роман на Джорджо Басани, „Градината на Финци Контини“ с участието на цяло съзвездие от талантиливи актьори като Филип Ноаре, Рупърт Еверет, Валерия Голино, Стефания Санрели. През 1991 г. на екран излиза и „Време за убийство“ с Никълъс Кейдж. Трайни следи в неговите филми са оставили Бърт Ланкастър, Джон Касавитис, Питър Фалк, Шарлот Рамплинг, Ингрид Тюлин, Ан Банкрофт, Джон Гилгут, Ф. Мъри Ейбрахам и други. И все пак Джулиано Монталдо е съхранил най-скъп спомен за незабравимия Джан Мария Волонте.

„Всички актьори бяха изключителни, но с него направих едно откритие. Репликите са излишни, когато можеш да се разбереш с един поглед. Най-важното в киното са очите. Те изразяват емоцията преди думите. И значимостта на тишината, която може да бъде наситена с много мисли. С Джан Мария Волонте имаме такава магическа връзка. Усещахме се“.

„А първото нещо, което ме впечатли при Мики Манойлович, когато работихме във филма „Демоните на Санкт Петербург“, беше изразът на очите му, този силен и дълбок поглед, който пронизва екрана“.

С възторг и голямо уважение Джулиано Монталдо говори за своите постоянни творчески сътрудници – композитора Енио Мориконе и оператора Виторио Стораро.

Първата му среща с композитора Енио Мориконе е като любовна история. „Срещнах един работник, изцяло отдаден на музиката, а не маестро с палка“. Заедно реализират 16 филма, в които и двамата взаимно се усъвършенстват в професията. А с Виторио Стораро печелят три „Оскар“-а за операторска работа и експериментират в областта на изображението.

Джулиано Монталдо обича да е пръв в много начинания. Пръв е заснел филм за всемогъщата сила на мафията, за господата с черните папионки. Това е филмът „Недосегаемите“ (1968) с Джон Касавитис и Питър Фалк, създаден преди гангстерската сага „Кръстникът“.

Пръв прави кинопродукция с Китай. „По-добре пръв, за да не стигнеш последен“ – казва режисьорът.

В легендарната филмова студия ЧИНЕЧИТА снима само един филм съвместно с Джило Понтекорво – „Големият син път“, с участието на известния френски актьор Ив Монтан.

Монталдо е международно признат режисьор и в операта. „Работих с вашата велика българка Гена Димитрова в операта „Турандот“ на сцената на Арена ди Верона. Тя беше божествено сопрано“.

Заснел е множество документални филми, включително и за своя роден град Генуа.

От 1999 г. става президент на RAI Cinema – една от големите продуцентски компании. Занимава се и с преподавателска дейност. Под негово ръководство са възстановени на дискове филмите на забележителните италиански кинотворци Виторио де Сика, Роберто Роселини и други. Голямо е възмущението му да види как младите възприемат неореализма. „Тези филми им разказват за покрайнините, за улиците, за драмата на италианците, за глада, за войната, за любовта, за надеждата. Тези филми са знания, култура за цяла епоха“.

През 2001 година Джулиано Монталдо е удостоен от италианския президент Чампи с титлата Cavaliere di Gran Croce. Това високо държавно отличие в Италия е израз на дълбока почит към твореца.

Според Монталдо трябва винаги да се стремим към свят на толерантност и разбирателство между хората. Той мрази насилието, войната, ненавистта липсата на демократичност. Отстоява правото на човека да има свобода във всичко. Единствената свобода, която не приема, е свободата да се краде.

Не обича да гледа филмите си, но с удоволствие разговаря с публиката за тях. Мисли, че когато се спори

за един филм, то филмът е жив, въздействал е на зрителите. Преди години бил много щастлив, когато забелязал, че след прожекция на негов филм зрителите продължават да го коментират до късно вечерта пред киносалона.

Възхитен е от артистизма на Серджо Леоне. „Серджо разказваше истории по невероятен начин. Всички го слушаха с интерес и се възхищаваха на неговия талант, темперамент и артистизъм“. От него е научил, че един творец трябва да приема смело всякакви творчески предизвикателства и да отстоява позициите си докрай.

Създава филма „Златото на Куба“, защото отдавна се интересува и вълнува от тази страна. Любопитен е как са се променили преди всичко хората 50 години след Кубинската революция. Във филма са показани впечатляващи разкази за миналото, предизвикателствата пред настоящето и надеждите за бъдещето. Едно дълбоко вглеждане на режисьора в политическата, социалната и културната среда на Куба. И най-вече на стремежите, търсенията и надеждите на младите хора.

Филмът „Демоните на Санкт Петербург“ представя някои драматични моменти от живота на великия руски писател Фьодор Михайлович Достоевски. Идеята за филма се ражда преди много години с помощта на

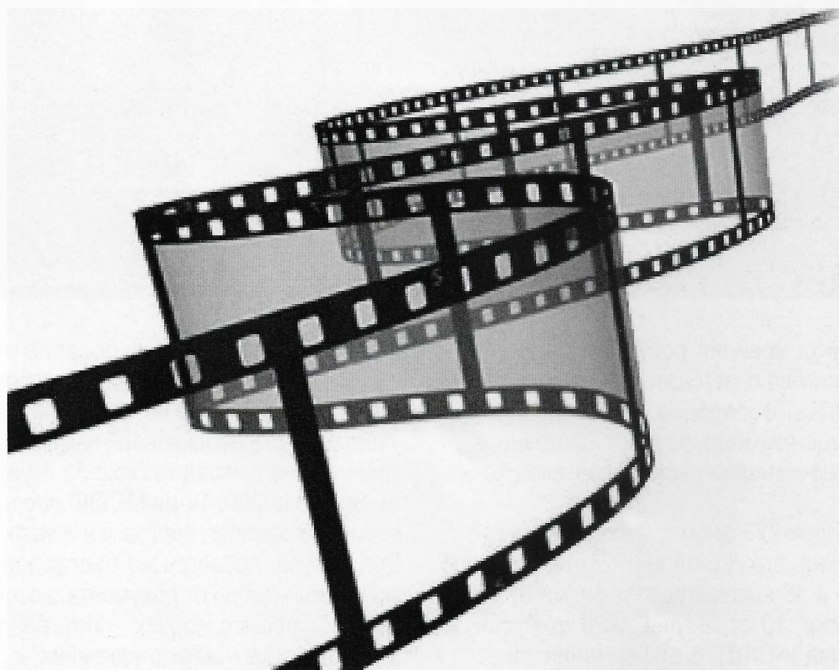
Андрей Кончаловски. Монталдо пътува два-три пъти в бившия Съветски Съюз, прави поручвания, среща се с много кинематографисти, писатели и обикновени хора. Независимо от множеството препятствия, с които се сблъсква, не се отказва да направи филма. Достоевски е велик не само с творчеството си. Той вълнува и привлича Монталдо с живота си, изпълнен със страдания и надежди, с много угризения и мрачни обсесии.

Не пропуска да изрази и голямото си удовлетворение от работата си с Мики Манойлович в ролята на Достоевски.

След дълъг творчески път, изпълнен с успехи, след национално и международно признание, голямата любов на публиката и интереса към филмите му, Джулиано Монталдо признава:

„Мечтая за това, когато един ден си отида, хората да си спомнят, че отчаяно съм се стремил да живея честно и почтено. Имам предвид интелектуалната честност. Творя за честността на кинематографиста.

Ех, вкъщи си имам около 300 награди. Някои от тях са важни и значими. Има и такива от малки страни, които пазя с много нежност и добро чувство. Всичките са много хубави спомени. Защото това означава, че хората наистина са ме обичали. И ми се иска да съм достоен за тяхната обич“.



„БЯЛАТА ЛЕНТА” - ПОБЕДИТЕЛ НА 14-Я СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ

Георги Ангелов

Не само аз очаквах това да бъде най-силният досега фестивал. Много бяха хубавите филми и до последния момент ми беше адски трудно да определя петте си фаворита. С удоволствие и готовност

Армения, Япония, Унгария, Гърция, Южна Корея, Афганистан, Грузия, Финландия, Албания, Словения, Ирландия, Мексико, Босна и Словакия. Новите държави тази година бяха Чили, Армения и Грузия.



„Бялата лента“, режисьор Михаел Ханеке

31 участници оформиха крайния резултат. Голямото събитие на фестивала беше неговото признаване от FIAPF (Международната федерация на асоциацията на филмовите продуценти) като един от световните специализирани кинофестивали със състезателен характер.

За статистиката изброих 223 филма. От тях 92 игрални, 41 пълнометражни документални, 2 пълнометражни анимационни и 88 късометражни филми от 41 държави: 26 български, 10 от Англия, по 9 от Русия и Чехия, 7 от Франция и САЩ, 6 от Германия, 5 от Сърбия, по 4 от Румъния и Италия, по 3 от Полша, Израел, Швеция, Испания, и Холандия, по 2 от Уругвай, Хърватска, Канада, Австрия, Белгия, Иран и Турция и по един от Аржентина, Перу, Австралия, Чили, Дания,

С късометражните филми броят на участващите страни се увеличава. 15 от филмите бяха вече познати, а до този момент 19 са закупени. Така в класацията участваха 116 непоказвани заглавия, от които в ползрението на критиците бяха 53. Чуждестранните гости бяха над 200. 14-ия МСФФ посрещна зрителите с ново лого, каталог, програмки и за първи път бюлетин. Във фокуса, посветен на българското кино, видяхме всичко най-добро от документалното кино, с изключение на „Срещи с Иречек“, „Имигранти“, „Заложници“, „Борис Делчев – живот и дневник“ и „Треска за евро“. Хубаво е, че БНТ учреди награда за документален филм със задължението да го излъчи. Не знам как ще е сега, но все още не е излъчен миналогодишния победител – чешкият „Рене“... Колкото за игралното –

липсваше само „Похищението“, изтеглен в последния момент от режисьора.

Преди резултатите от тазгодишната критическа класация ще напомним победителите от последните пет години: за 2009 г. първи е турският „Три маймуни“. Румънският „4 месеца, три седмици и 2 дни“ е победител за 2008 г., „Обслужвах английския крал“ – за 2007 г., „Стик № 3“ – за 2006 г. и „Морето в мен“ – за 2005 г. За 2010 година първи с 46 точки е „Бялата лента“ на Михаел Ханеке. На второ място с 33 точки е „Млякото на скръбта“. Трети е Ангелопулос с „Прахът на времето“ – 29 точки. С 28 точки четвърти е „Ливан“, а пети с 24 точки – „Объркана броеница“. Шести с 23 точки е „Пророк“, седми с 21 точки – „Аквариум“. На осмо място с 19 точки е „Прешъс“, а девети с 18 точки – „Източни пиеси“. Десето място с по 15 точки делят „Палата № 6“ и „Прекаршени прегръдки“, а 11-то с 13 точки – „Сладка тръпка“ и „В търсене на Ерик“, 12-ти с 12 точки е „Самият Троцки“, а 13-ти с 11 точки – „Демоните на Санкт Петербург“, „С куршум в главата“ с 9 точки е 14-ти, а 15-ти с по 8 точки са „Последният танцор на Мао“, „Вангелис и пътуването до Итака“, 16-то място си поделят „Покани ме да вляза“, „Гигант“ и „Незараснали рани“ с по 7 точки, 17-ти с по 6 точки са „Медал за храброст“ и „Една война“, 18-то място делят седем филма: „Светото семейство“ (Нина и Мариян), „Анна Каренина“, „Тъпан, барабан“, „Вярвам в ангели“, „Сън“, „Сбогом, заминаваме“, „Прислужницата“, с по 5 точки 19-ти са „Лош ден за риболов“, „Пътуващо кино“, „Храна за душата“ и „Запечатани мигове“, с 3 точки на 20-то място са „Свети Георги убива змея“, „Заек по берлински“ и „Не спирай“, с 2 точки 21-и са „Дневник на Уудсток“, „Меден месец“, „Надуваема кукла“, „Концертът“, „Граница“, „Не съм твой приятел“ и „Момичетата от мола“, а с 1 точка 22-то място делят: „Агора“, „Град Паника“, „Всички останали“, „Срещу течението“, „Роднини“, „Чакай ме, няма да дойда“, „Сега и завинаги“, „Метропия“ и „Зад кадър“. Жалко, че „Кметът“ на Адела Пеева и Антоний Дончев, който е в програмата на София Филм Фест, беше програмиран 4 дни по-късно и не можа да се включи в класацията. Да припомним, че „Развод по албански“ спечели анкетата за Киномания 2007 г.

Ето и предпочитанията на критиците по азбучен ред:

Александър Грозев – 1. Сбогом, заминаваме; 2. Ливан; 3. Пророк; 4. Бялата лента; 5. Прекаршени прегръдки.

Александър Донеv – 1. Бялата лента; 2. Пророк; 3. Прешъс; 4. Прекаршени прегръдки; 5. Храна за душата.

Александър Янакиев – 1. Бялата лента; 2. Млякото на скръбта; 3. Една война; 4. Концертът; 5. Срещу течението.

Андроника Мартонова – 1. Прешъс; 2. Лош ден за риболов; 3. Източни пиеси; 4. Прислужницата; 5. Последният танцор на Мао.

Божидар Манов – 1. Млякото на скръбта; 2. Пророк; 3. Объркана броеница; 4. Ливан; 5. Самият Троцки.

Боряна Матеева – 1. Ливан; 2. Гигант; 3. Млякото на скръбта; 4. Източни пиеси; 5. Самият Троцки.

Вера Найденова – 1. Прахът на времето; 2. Объркана броеница; 3. Незараснали рани; 4. В търсене на Ерик; 5. Млякото на скръбта.

Галина Николаева – 1. Прахът на времето; 2. Анна Каренина; 3. Млякото на скръбта; 4. Ливан; 5. Пътуващо кино.

Геновева Димитрова – 1. Аквариум; 2. Млякото на скръбта; 3. Прешъс; 4. Объркана броеница; 5. Тъпан, барабан.

Георги Ангелов – 1. Пророк; 2. Сън; 3. Вангелис и пътят към Итака; 4. Меден месец; 5. Анна Каренина.

Гергана Фъркова – 1. Бялата лента; 2. Прекаршени прегръдки; 3. Ливан; 4. Прешъс; 5. Чакай ме, няма да дойда.

Дима Димов – 1. Палата № 6; 2. Прахът на времето; 3. Последният танцор на Мао; 4. Медал за храброст; 5. Източни пиеси.

Димитър Бърдарски – 1. Светото семейство (Нина и Мариян); 2. В търсене на Ерик; 3. Вангелис и пътят към Итака; 4. Палата № 6; 5. Агора.

Димитър Кабаиванов – 1. Вярвам в ангели; 2. Аквариум; 3. Заек по берлински; 4. Дневник на Уудсток; 5. Град Паника.

Екатерина Гумнерова – 1. Самият Троцки; 2. Демоните на Санкт Петербург; 3. Прекаршени прегръдки; 4. Една война; 5. Сега и завинаги.

Иван Драгошинов – 1. Ливан; 2. Тъпан, барабан; 3. Гигант; 4. Граница; 5. Объркана броеница.

Ингеборг Братоева – 1. Бялата лента; 2. Медал за храброст; 3. Пътуващо кино; 4. Момичетата от мола; 5. Метропия.

Искра Димитрова – 1. Палата № 6; 2. Последният танцор на Мао; 3. Източни пиеси; 4. Пророк; 5. Роднини.

Калинка Стойновска – 1. Сладка тръпка; 2. Млякото на скръбта; 3. В търсене на Ерик; 4. Източни пиеси; 5. Объркана броеница.

Камен Тодоров – 1. Прахът на времето; 2. Бялата лента; 3. Аквариум; 4. Палата № 6; 5. Демоните на Санкт Петербург.

Людмила Дякова – 1. Млякото на скръбта; 2. Сладка тръпка; 3. Аквариум; 4. Източни пиеси; 5. В търсене на Ерик.

Мая Димитрова – 1. С куршум в главата; 2. Объркана броеница; 3. Не спирай; 4. Вангелис и пътят към Итака; 5. Всички останали.

Надежда Маринчевска – 1. Объркана броеница; 2. Незараснали рани; 3. Ливан; 4. Аквариум; 5. Една война.

Недка Станимирова – 1. Прахът на времето; 2. Запечатани мигове; 3. Самият Троцки; 4. Демоните на Санкт Петербург; 5. Палата № 6.

Олга Маркова – 1. Бялата лента; 2. Демоните на Санкт Петербург; 3. Пророк; 4. Объркана броеница; 5. Млякото на скръбта.

Павлина Желева – 1. Бялата лента; 2. Пророк; 3. Аквариум; 4. Не съм твой приятел; 5. Източни пиеси.

Пенка Монова – 1. Бялата лента; 2. Прешъс; 3. Прислужницата; 4. Пророк; 5. Източни пиеси.

Петя Александрова – 1. Бялата лента; 2. Ливан; 3. Млякото на скръбта; 4. Надуваема кукла; 5. Аквариум.

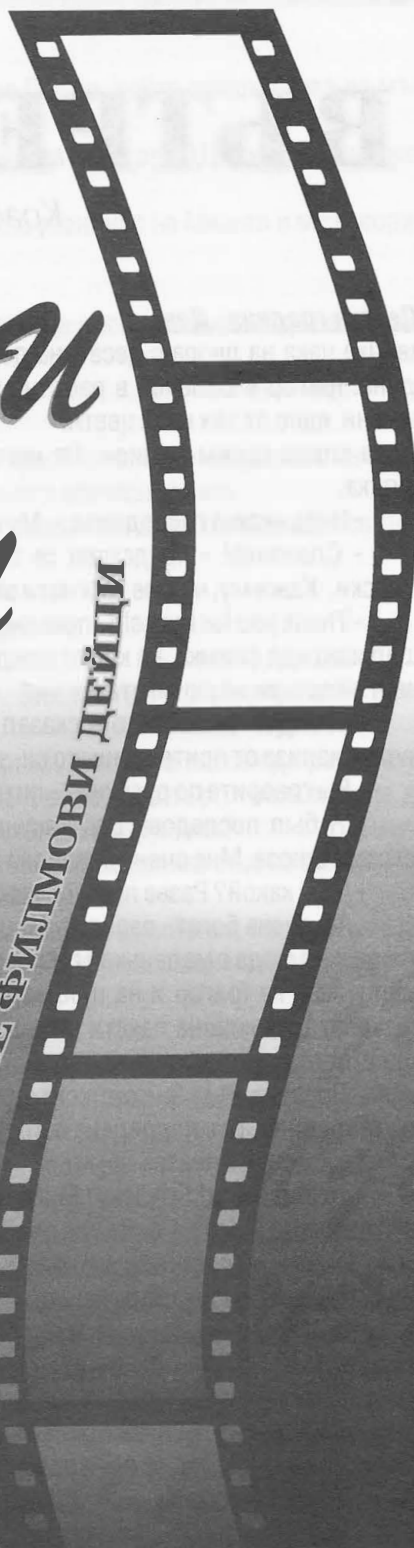
Преслава Преславова – 1. Прекаршени прегръдки; 2. Покани ме да вляза; 3. Храна за душата; 4. Прешъс; 5. Източни пиеси.

Ралица Николова – 1. Прахът на времето; 2. Сладка тръпка; 3. Свети Георги убива змея; 4. Объркана броеница; 5. Сън.

Стефан Китанов – 1. Покани ме да вляза; 2. С куршум в главата; 3. В търсене на Ерик; 4. Самият Троцки; 5. Зад кадър.

ОЦЕНАДНИ ЕСКИЗИ

СТЪПОЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



ПОСЛЕДНИЯТ ТИТАН

Сценарий на Николай Иванов

по мотиви от разказа на Йордан Йовков „Съдът“

СЪБУЖДАНЕ

Погледът ни се придвижва от обект към обект в една добре обзаведена, но много разхвърляна стая. Виждаме празни и полупразни бутилки от алкохол, няколко пепелника, пълни с угарки от цигари, плакати на рок групи по стените, няколко от които са на група, наречена „ТИТАНИТЕ“. На една от стените виси и електрическа китара „Гибсън“. На специално място на един от шкафите има снимка на две момчета, едното по-голямо, другото по-малко, които са прегърнати през рамо и се усмихват. Докато погледът ни се приближава към снимката (през цялото време звучи музика), внезапно се чува звън (музиката спира). Светкавично се придвижваме през помещенията, за да стигнем до спалня, където в едър план виждаме брадясалото лице на спящ мъж. Звъненето продължава, докато накрая не преминава в постоянен звън, съчетан с тропане и викове: „Борко, Борко, отваряй, Борко, Боркооо“. В момента, в който тропането става особено ожесточено, виждаме на площадката пред вратата жена на видима възраст около 60 години, която внезапно спира да тропа и се ослушва. Отвътре се чува изтрополяване като от падането на бутилка върху мека повърхност. Жената отново се провиква: „Хайде бе, мама, хайде, че всички съседи ни разбраха“. На вратата се показва брадясалият и изсумтява.

БОРИС

Какво си се разтропала, ще събориш вратата.

МАЙКАТА

Ти знаеш ли колко е часът?

Борис си поглежда часовника.

БОРИС

А, единайсет, точно време за сън.

МАЙКАТА

Така ли, а кой ден сме, знаеш ли?

БОРИС

Ако беше важно, щях да знам.

МАЙКАТА

Ако било важно, то за тебе нещо важно има ли?

БОРИС (усмихва се)

Да, има - да ме оставят да се наспя, ама къде тоя късмет?

Майката на Борис се нацупва и влиза навътре. Оставя си багажа и оглежда хаоса около себе си.

МАЙКАТА

Борко, ако не знаех, че си самотна кукумявка, щях да кажа, че всичките квартални пияници са ти били на гости. Как успя да го изпиеш това?

Обръща се към него с ръце на кръста.

БОРИС

С постоянство, маме, и много, много тренировки.

Жената прави една гримаса, вади от чантата си пособия за чистене и започва да подрежда. В един момент поглежда към китарата, закачена на стената. Запътва се с парцала към нея.

БОРИС (викайки)

Не!

Мака му се обръща изплашено.

БОРИС

Казал съм да не пипаш там.

МАЙКАТА

Така ли? Знаеш ли какво ще направя с тая китара, ако я хвана.

БОРИС

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

Не, какво ще направиш? Да не си решила да ставаш китаристка на стари години?

МАЙКАТА

Да, ще стана аз, ама от тия твоите любимите, дето си чупят апаратурата с най-голям кеф.

БОРИС (смее се)

Леле, глей кви познания имаш в рока.

МАЙКАТА

Имам, имам, не бой се, на парченца ще я потроша аз, само да ми падне. От нея тръгна всичко.

БОРИС

Хубаво, само да знаеш, че това не е тя, а е той, моят най-верен приятел - Гибсън. И не е нужно да го пипам. Той винаги ме изслушва,

а на мен това ми стига.

МАЙКАТА

Гибсън-Мибсън, само да ми падне.

Хвърля хищен поглед към китарата. Борис също се обръща натам.

БОРИС

Виждаш ли, друже, с какви първобитни зверове ми се налага да се занимавам.

Майката изръмжава. Борис се събува по боксерки и влиза в банята. Чува се звук от пуснатата вода на душа, докато наблюдаваме как майката на Борис шета из стаята и хвърля злобни погледи към китарата, висеща на стената, и мърмори.

Обратно в банята. Борис дърпа мушамата на душ кабината и излиза, като си слага кърпа около кръста. Застава пред огледалото. Погледът ни се спира върху татуировка на скорпион на врата му. Поглежда към огледалото, което е запотено, и го забърсва с рязък жест.

КОНЦЕРТЪТ

Докато Борис забърсва с ръка огледалото, в появилото се отражение се появява неговото лице, но подмладено, избърснато и с тежък грим. На врата му личи същата татуировка. Сценичен работник енергично забърсва огледало, което сега се намира в гримьорната на концертна зала. Работникът довършва работа и се обръща към Борис.

РАБОТНИКЪТ

Готово, извинявайте за неудобството.

Борис маха с ръка, без да погледне човека, и се заглежда в татуировката на врата си, като я опипва с ръка. След като работникът се отдалечава, Борис вади от джоба си пликче с белезникава субстанция. Загребва с показалец и втрива част от веществото в горния венец на устата си. На лицето му се изписва замаяното изражение на човек под въздействието на наркотик. В този момент в гримьорната с гръм и трясък се появяват трима души. Стефан - братът на Борис, Ани - приятелката му, и Константин - най-добрият му приятел. И тримата са част от рок групата, в която Борис е фронтмен. Докато Стефан се приближава към брат си, Борис прибира пликчето в джоба си.

СТЕФАН

О, брат ми, много мощна татуировка, къде си я направи?

БОРИС

Не помня, сигурно при Роко, нощта леко ми се губи.

АНИ (усмихва се)

Внимавай, второ предупреждение и на третия път ще се наказваме.

Ани се навежда и с Борис се целуват.

БОРИС

Аз и сега съм готов за малко наказания.

КОНСТАНТИН

Хайде да се наказвате друг път, че около трийсет хиляди човека ни чакат.

БОРИС

За къде сме без Коко, живата ни съвест. Готови ли сте?

ГРУПАТА

Да.

БОРИС

Хайде тогава.

Коко, Ани и Стеф се запътват към вратата. Борис поглежда отново в огледалото.

ПРИЗОВКАТА

Отново сме в банята с Борис. Той отива в спалнята, облича фланелка и обува дънки. Когато отива в хола, майка му вече е

приключила и в помещението всичко блести. Тя протяга ръце към Борис и двамата се прегръщат. Майката целува Борис по бузата.

МАЙКАТА

Бобенце, нали знаеш, че те обичам, мама. Само ми е тежко. И не е виновна китарата, а тая истерия, дето беше ви увъртяла. Тя го погуби Стефчо и не искам и тебе да ми те вземе.

Майката погалва Борис по бузата.

БОРИС

Не се бой.

Майката тръгва към вратата. На прага се обръща.

МАЙКАТА

И успех днеска.

При тези си думи жената посочва лист хартия на шкафа до вратата. Външната врата се затваря, а погледът ни се приближава до листа. Това е призовка, на която пише: «Софийски градски съд призовава лицето Борис Златков Томов да се яви като свидетел по дело номер 105 за убийството на Ангел Г. Цонков». Погледът ни се насочва към прозореца и оттам към улицата, където спира такси. Виждаме Борис, който напуска сградата и влиза в таксито.

СЪДЪТ

Пред сградата на съда има група репортери. Един от тях държи микрофон и говори срещу камерата.

РЕПОРТЕР

Уважаеми зрители, намираме се пред сградата на Софийски градски съд, където очакваме всеки момент да се появи като свидетел по дело за убийство Борис Томов, по известен като Бобо от „Титаните“.

Популярният рок певец не се е появявал публично от 5 години - след разпада на групата. А групата се разпадна при обстоятелства,

много сходни със ... момент, ето го идва, уважаеми зрители, или поне така изглежда. Видът му е доста променен от това, което помним.

Виждаме как Борис слиза от таксито и към него се втурват репортерите. Той закрива лицето си с ръка на фона на светкавици от фотоапарати.

Когато маха ръка от лицето си, го виждаме отново като по-млад. Група репортери са го обградили и светкавиците блестят.

Около него са другите членове на групата. Над общата глъчка се извисява гласът на един от репортерите.

РЕПОРТЕР

Кога да очакваме новият ви албум?

БОРИС

Когато старият ви втръсне тотално.

Смях

РЕПОРТЕР

Имат ли резултат от преговорите ви с MTV?

БОРИС

Да, нула на нула в редовното време. Сега ще си биеме дузпи.

Пожелайте късмет на вратаря.

Борис сочи към Коко, Коко махва с ръка.

РЕПОРТЕР

А как ще коментирате снимките в Интернет, на които сте с манекенката Соня Казакова?

БОРИС

Не съм ги виждал, но сигурно са добри.

Борис се смее, но Ани изглежда учудена.

РЕПОРТЕР

Ние сме ги виждали. На тях двамата се целувате, а ръката ви е под нейната пола. Каква е връзката ви с нея?

БОРИС

Явно доста близка.

Пак смях. Ани се обръща и си тръгва.

БОРИС

Хайде, стига толкова за днес.

Тримата се връщат в гримьорната. Ани си е тръгнала. Борис е в приповдигнато настроение.

БОРИС

Е, какво ще кажете момчета? Концерт, ама концерт, а?

СТЕФАН

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

Ще ти кажа, че следващият път, когато сваляш манекенки, по-добре се оглеждай.

БОРИС

Моля?

СТЕФАН

Ани е бясна, само това ще ти кажа.

БОРИС

Ами да си беснее, аз какво да направя? Тя какво си мисли?

СТЕФАН

Ами сигурно си мисли, че докато си с нея, няма защо да обарваш разни манкенки.

БОРИС

Братле, ти адвокат ли си й, или какво? Още не е дошъл денят, в който да ми даваш акъли какво да правя с жените. Ясно?

СТЕФАН

А за коката? И затова ли не е дошло времето да те съветва някой?

БОРИС

Какво?

СТЕФАН

Много добре знаеш какво. Групата затъва заради теб. И това е от месеци. Не идваш на репетиции, закъсняваш за саундчек и накрая си правиш каквото искаш на сцената.

БОРИС (бясно)

Аз съм скапаната ви група, ясно ли ти е? А вие сте едни паразити на моя гръб. Утре хващам трима от улицата и никой няма да усети разликата.

СТЕФАН

Ще говоря с теб когато не си друсан.

Стефан тръгва да си ходи.

БОРИС

Не ми обръщай гръб, пикльо.

СТЕФАН

Коко, айде.

Коко също тръгва.

БОРИС

О, чудесно, и ти ли, Юда? Брат ми и най-добрия ми приятел ...

Изчезвайте, нещастници.

Двамата излизат. Борис отваря вратата след тях.

БОРИС (викайки)

Вървете по дяволите и да не съм ви видял повече.

Репортерите, които още стоят отвън, блясват с фотоапаратите си, запечатвайки изкривеното му от злоба лице.

Обратно пред съдебната зала. Репортерите се тълпят около Борис. Въпросите към него ваят. „Видяхте ли убиеца?“, „Пишете ли нови песни?“, „Не е ли това шанс да отмъстите за смъртта на брат си?“. На последния въпрос Борис, който до този момент не поглежда репортерите, се обръща.

БОРИС

Какво каза?

РЕПОРТЕР

Обстоятелствата при това дело са сходни на случая с брат ви, където виновникът не беше намерен. Не е ли това възможност за разплата?

БОРИС

Казах вече. Видях лицето на човека и ще го посоча.

Настава нова глъчка, на фона на която Борис влиза в съдебната зала. Отвън репортерът, който е направил първия анонс, отново говори пред камерата.

РЕПОРТЕР

Това беше Борис Томов, уважаеми зрители.

Едва го разпознахме този път. Ние оставаме тук, за да проследим развоя на делото, а вие си припомнете факти от живота на рок звездата.

Задкадров глас започва да чете на фона на Борис, който на забавен каданс върви по пътеката и заема мястото си.

ГЛАС

На 18 години Борис Томов – Бобо печели конкурс за млади певци на радио БГ Рок. След този успех той основава групата „Титаните“

и записва първия си голям хит: „Дяволски очи“. Една година по-късно излиза първият им албум, който прави рекордни продажби. Следват концерти, награди и феноменална популярност. И точно когато бъдещето на групата изглежда блестящо, се случва едно събитие, което променя всичко. Няколко часа след грандиозен концерт по-малкият брат на Фронтмена, който е и барабанист в групата,

загива, блъснат от автомобил. Извършителят никога не е открит въпреки множеството фалшиви сигнали, предизвикани от безпрецедентната награда от 200 000 лева, обявена от Бобо за информация, водеща до залавяне на извършителя.

Смъртта на барабаниста води до разпадането на групата и изолацията на нейния основател за повече от 5 години. Днес той се появява

за първи път публично оттогава, за да свидетелства по дело за убийство на пътя. Дело, изключително наподобяващо случая със

собствения му брат. Очакваме с интерес

развоя на събитията и показанията на известния изпълнител.

Репортажът за Борис и „Титаните“ свършва и съдията дава ход на делото.

Затъмнение

СВИДЕТЕЛСТВОТО

Отново сме в съдебната зала. Прокурорът по делото се изправя.

ПРОКУРОРЪТ

Обвинението призовава Борис Златков Томов.

Борис заема мястото си пред съдийския състав.

ПРОКУРОРЪТ

Господин Томов, разкажете ни за това, което видяхте през нощта на седми юли.

Виждаме лицето на Борис в близък план и след това се пренасяме в апартамента му в нощта на убийството.

Борис е седнал на фотьойл в апартамента си, държи бутилка в едната си ръка и има албум със снимки на коляното. В албума виждаме негови снимки с брат му, с Ани и с Коко. Всички те изглеждат млади и щастливи. В очите на Борис има сълзи. Визма телефона си и набира номер. Чува се свободно и след това глас от другата страна.

БОРИС

Ало.

ГЛАС

Това е телефонът на Ани. Ако ме познавате знаете, че не харесвам съобщенията на телефонния секретар, но ако е нещо важно, кажете го след сигнала.

Чува се сигналът. Борис мълчи известно време.

БОРИС

Здрасти, аз съм. Борис. Искам само да ти кажа,

че за всичко, което стана, съм виновен аз. Искам да помниш, че никога не съм спирал да те обичам, просто нямам сили да живея повече.

Ако можеш, ми прости.

Борис спира телефона и го оставя. Отправя се към открехнатия прозорец. Минава покрай „Гибсът“ и му отдава чест.

БОРИС

Благодаря ти, приятелю, че остана с мен до края.

Протяга ръка да докосне китарата, но я отдръпва. Покачва се върху перваза, като оставя бутилката от външната му страна.

Прекрочава рамката на прозореца и стъпва с единия си крак на външния перваз. Олюлява се и бута бутилката. Виждаме как шишето лети на забавен каданс надолу и накрая се разбива в плочките. Борис се държи с две ръце за перваза и изглежда изплашен. Дишането му е учестено. Няколко секунди по-късно се успокоява, пуска перваза и го прекрочава и с другият си крак. В този момент се чува шум от спирачки и удар. Борис се сепва и се обръща по посока на звука.

Затъмнение.

Отново сме в съдебната зала. Съдията се изправя.

СЪДИЯТА

Нека влезе обвиняемият.

Всички се обръщат към вратата. Борис също. В съдебната зала влиза мъж на видима възраст 30-35 години, придружен от двама полицаи. Мъжът има измъчено изражение. Точно когато Борис тръгва да се обърне отново към съдийската маса, нещо привлича вниманието му. След мъжът и полицаите в залата влиза жена с 2-3 годишно дете на ръце. Детето е разстроено и майката се опитва да го успокои. Детето протяга ръчички към подсъдимия и повтаря „Тати, тати“. В следващия момент майката поглежда напред и погледът ѝ среща този на Борис. В напрегнатия поглед на жената Борис разпознава

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

голямата си любов - Ани. Двамата се гледат известно време. Ани първа извърща глава.

Подсъдимият е изправен пред съда и пред Борис. Детето в залата плаче и това предизвиква шум сред хората. Съдията вдвоява ред с чукчето си. Залата утихва и прокурорът се изправя.

ПРОКУРОРЪТ

Разпознавате ли в лицето на обвиняемия човекът, извършил престъплението?

Борис поглежда обвиняемия в лицето. Затъмнение.

Отново сме заедно с Борис на перваза на прозореца в неговия апартамент. Пак се чува шумът от спирачките и ударът. Борис се обръща по посока на звука. Виждаме на улицата, спряла кола, а в светлината на фаровете лежи човешко тяло. Шофьорът слиза от колата. Добре е осветен от уличните лампи. Това е обвиняемият. Той се навежда над тялото и проверява дали човека е жив. Разбира, че човека е умрял и се оглежда объркано. Борис от перваза на прозореца вижда ясно лицето му. Шофьорът се оглежда още веднъж и след това се качва обратно в колата и потегля, заобикаляйки трупата. Борис стъпва назад по перваза и бавно се прибира в апартамента. Взима телефона и набира номер.

БОРИС

Ало, полицията ли е?

Затъмнение.

Пак сме в съдебната зала. Борис отклонява поглед от обвиняемия и поглежда към Ани. Тя държи детето в ръце и гледа към Борис умоляващо. Прокурорът нервно потропва по катедрата пред себе си.

ПРОКУРОРЪТ

Господин Томов, това ли е човекът, когото видяхте, или не?

Борис въобще не поглежда прокурора. Продължава да гледа Ани. След това прави мрачно изражение и се обръща към съдийската маса. Минават няколко напрегнати секунди.

БОРИС

Не, никога не съм го виждал.

СЪДИЯТА (нервно)

Благодаря ви. Имате ли още въпроси, господин прокурор?

Репликата на съдията изкарва прокурора от шока, в който се намира след последната реплика на Борис.

ПРОКУРОРЪТ

Ъъ, господин Томов, сигурен ли сте в това, което казвате, не забравяйте, че сте под клетва.

БОРИС

Сигурен съм.

СЪДИЯТА

Добре. Господин Томов. Благодаря ви още веднъж, свободен сте да заемете мястото си.

Борис се отпуска на пейката.

СЪДИЯТА

Въз основа показанията на основния свидетел по делото обявявам последното за прекратено поради липса на доказателства.

Съдията удря с чукчето по съдийската маса и с това приключва заседанието. Хората в залата се изправят. Борис тръгва по пътеката и минава покрай Ани. Тя го гледа с благодарен и грейнал поглед. Той не я поглежда и отминава.

След това виждаме редуващи се кадри на забавен каданс. В едните семейството на Ани напуска съда и тримата се прегръщат. На другите виждаме Борис, който се прибира в апартамента си и започва да изважда различни приспособления за електрическата китара - колони, усилвател, ефект кабели. След това застава пред китарата и бавно и внимателно я сваля от стената. Включва я към останалата апаратура и започва да свири.

КРАЙ

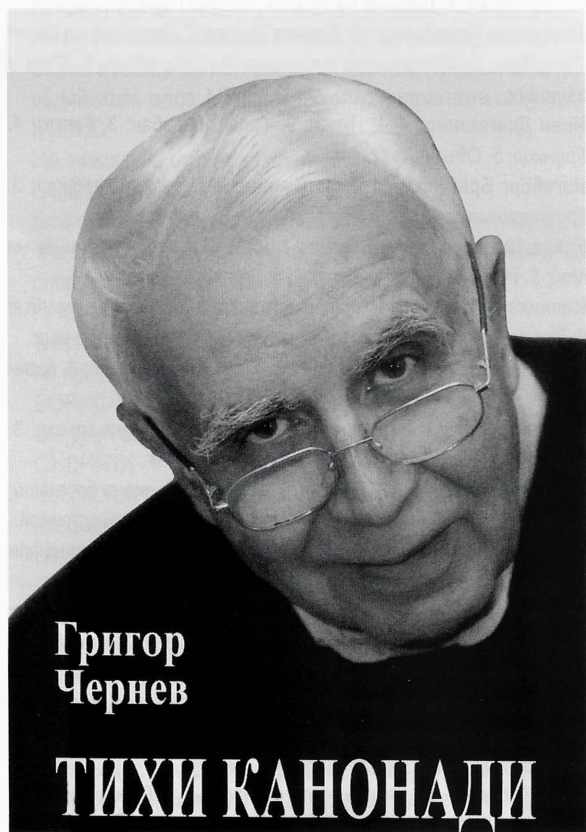
ГРИШАТА И НЕГОВИТЕ „ТИХИ КАНОНАДИ“

Вера Найденова

Юбилеите, подобно на човеците, са различни, многообразни. Присъстваме на един от щастливите: празнуващият е в добро здраве, почетен от онези, за които е писал и от онези, които са писали за него. Събитието е ознаменувано с книга. Тя има хубаво заглавие – „Тихи канонади“ (Гришата винаги е измислял добри заглавия, това е плод на публицистичната му дарба). В книгата са публикувани текстове на юбиляра от последно време, рецензии за негови книги и поредица от снимки, които маркират биографията му. „Тихи канонади“ ретроспективно хвърля цялостна светлина върху преживяното и на-

опитът да скриеш годините си е обречен на неуспех; все ще се намери някой, който да каже я кога си бил в първо отделение, я кога си постъпил в университета... С Гришата наистина сме състуденти (аз с една година по-малка от него – все пак е нещо). Струва ми се, че този факт има по-особено значение. Един писател казваше, че най-силни са любовните връзки между връстници. Това май важи и за колегиалните отношения. Вероятно сте забелязали, че най-ярошни в отричането на онези десетилетия, в които премина по-голямата част от живота – моя и на Григор Чернев, са младоци, хора, които не са ги преживели. Битувалите през онова време, дори при разлики в биографиите, какъвто е нашият случай, все пак са се пекли на една и съща клата и са по-толерантни помежду си. Аз учех българска филология, а Григор журналистика. Тя, както навярно е и сега, подготвяше кадри с универсално предназначение. Някои така си и завършиха, знаейки всичко и нищо. Той, струва ми се, повече сам и с опита си, отколкото в университета, се изгради като стабилен, ерудиран и продуктивен журналист и критик в областта на културата със свое авторско пространство и стил. Публикувал е дори една театрална рецензия, но по-пространните му изяви са в сферата на киното и на литературата. По-точно на границата, там, където те се преливат, превеждат, взаимопроникват. Именно „на границата“, според един голям хуманист, стават най-интересните неща в културата. Можем да добавим, че там се раждат публицистиката и есеистиката, които нашият автор така много обича.

Впрочем в по-ранен период Гришата като че бе по-активен в сферата на киното, отколкото на попрището на литературата. Един от авторите, публикували мнение за него в „Тихи канонади“, дори отбелязва, че поради редуцирания живот на киното у нас напоследък Чернев се е насочил към словесните изяви. Ако в това е обяснението, литературата нещо е спечелила. Аз лично много ценя научната миниатюра „Чешката следа у Вазов“ – прецизна, систематична, културологична. Виждала съм го да се вълнува силно при публикациите си върху поетични книги. Вероятно от досещането, че в тези случаи се докосва до „езика на боговете“. И все пак позволявам си да не се съглася напълно с наблюдението, че интересът му към литературата превалява. Тъкмо през последните години той навлезе по-дълбоко в киното с книгите си за двама големи кинематографи – Рангел Вълчанов и Зденка Дойчева. Като прибавим и написаната още в началото на критическия му път книга за Невена Коканова, ще е добре да си дадем



правеното. А и осветлява характера на автора си. На корицата лицето му е в близък план. Той от киното знае, че така най-добре се експонират проникателните очи, белезите на възрастта и опитът, нравът на човека.

Всичко, което предварително си бях помислила, после открих в тази книга. Дори това, че с автора ѝ сме състуденти. Той сам го е отбелязал, мимоходом. Винаги съм се досещала, че в нашата малка страна

сметка, че проявява силен усет за ценностите в българското кино. Излишно е да добавям, че интересните обекти на анализа правят перото му, което винаги е изобретателно и остроумно, още по-цветно.

Особен проблем е срещата му с Рангел, тъй като, според мен, тя го предизвиква към известна преоценка в разбирането за кино. И сам Гришата, а и ние, колегите му, знаем, че той години наред бе въздържан пред изявите на този най-кинематографичен от кинематографистите ни, който умее като фокусник да извиква филмовия образ с върха на пръстите си. Книгата, посветена на Вълчанов, е свидетелство, че това е проумяно. Както винаги, българският консерватизъм си е свършил работата – най-напред да се усъмниш, да поставиш нещата на кантара, пък като се убедиш в обратното, силно да го похвалиш...

При разговор за предстоящия юбилей споделих с Гришата несъгласието си с неговото упорито настояване, че филм без добра литература не се ражда. „Е, сега няма да спорим“ – каза ми той. А какво ли ще е, ако именно на юбилеите водим спорове. Стига да са коректни. Бих могла да му посоча например филми-шедьоври, които са родени от идеи на режисьорите, без предварителни сценарии и са снимани чрез импровизация. Той е толкова редовен зрител на всякакви панорами, киномании и фест-и, че не може да не ги е гледал. Навярно проявява отново очарователния си консерватизъм и след време, както това се случи при Рангел Вълчанов, ще си спомни за тях..

Всичко това, разбира се, е малко на шега. А казано сериозно и юбилейно – нека е жив и здрав и все така продуктивен, пък да пише както душата му иска...

БЕЗСЛОВЕСНОТО ВЪЗДЕЙСТВИЕ НА НЕМОТАТА НЯМОТО КИНО В „КОПИЕ ИЛИ МОДЕЛ“

Румен Леонидов

Една голяма българска празнина, свързана с появата, развитието и теорията на нямото кино, през последните две години бе обживяна благодарение на последните три книги на професор Владимир Игнатовски – „Картини от светлина. Теория на нямото кино“ (2008), „Времепространството или хронотопът от ранната филмова теория (2008) и „Копие или модел“, станала факт в края на 2009 година.

И трите текста са с изключителен коефициент на полезност – написани са достъпно, енергично, убедително, с професионално подбрани примери и любопитни факти. Това придава на изложението прелестта на силно артистичната публицистичност, която е в пълна хармония с по-тежко осмисления интелектуален материал.

Професор Игнатовски свободно се разхожда в епохата на нямото кино, познава в детайли почвата и въздуха на онова необикновено в творческо отношение време, на „ти“ е като знание и почитание с всички централни персони, свързани с процеса на осмислянето, на магията, идваща от „движещото се изображение“.

Поразителна е лекотата, с която авторът преминава през духовните територии на различните видове изкуства, литературни жанрове, философски течения, естетически платформи, манифести и манифестации, при това като нито за миг не губи посоката на целенасочения си разказ.

Книгата „Копие или модел“, с подзаглавие „Изразните средства на нямото кино“, е с най-силно заявена приложно-практическа характеристика. Получило се е универсално четиво, предназначено както за силно изкушените киномани, така и за по-тясно специализираните познавачи. Текстовете тук са илюстрирани не само с нагледни цитати и богат научен апарат, но и с култови сцени и кадри от историята на безсловесното въздействие на немотата.

Цялото изследване на нямото кино е поднесено като забавна лекция – както точно рожбата на статичната фотография от копие на действителността се превръща в художествен модел, както „нещото“ на движещото се изображение, тръгнало като развлечение за престолюдието, се превръща в изкуство.

Първата четвърт на книгата е озаглавена „Наративът“ – възникването на екранното повествование. Игнатовски проследява създаването на знаковата система на киноезика при липсата на думи от екрана. Виждаме как постепенно нараства дължината на филмовите ленти и разбираме защо размерът им се увеличава, как първичното обособяване на киноразказа се свързва с появата на кинотеатрите, със състава на кинопубликата. Обект на анализ тук са и разликите в знаковия материал, с който градят повествованието си театъра, литературата и киното, каква е ролята на наследствата на двете древни изкуства за току що пръкналото се пред очите на цивилизованото човечество дете-чудо.

Оттук насетне „общообразователните“ препратки спират, а щафетата се предава на останалите три чисто кинаджийски части – „Камерата“, „Монтажът“, „Теорията“.

Стегнато и динамично, но с достатъчно обилна информация, осмислена като познание, Игнатовски интригуващо ни въвежда в проблематиката на променящата се гледна точка в киноизраза, в откритието и развитието на едрия план, превежда ни през лабиринтите на монтажа, осмисленото свързване на отделните кадри, спира се на произхода на термина, извежда на преден план безценния принос на пионерите на монтажа Едуин Портър и Дейвид Грифит, доближава ни до особеностите и значението на различните видове монтажни практики: паралелен, асоциативен, динамичен и пр.

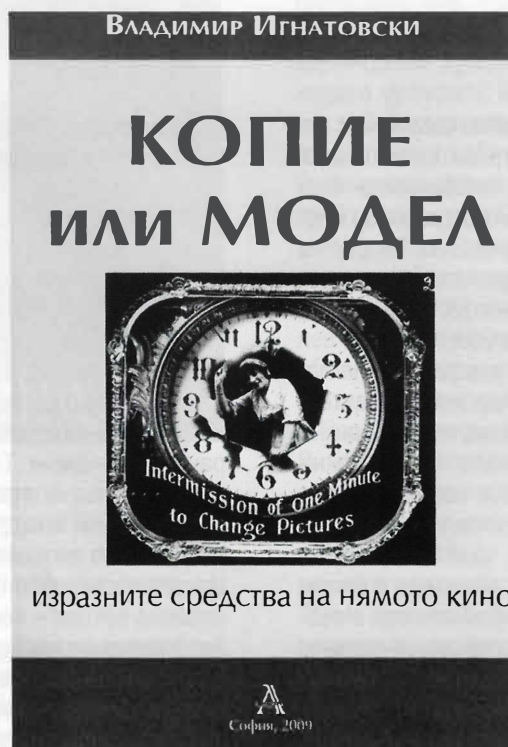
Във финалната глава, озаглавена „Теорията“, Негово Величество Монтажът отново е в крупен план – тук е не теорията на теоретичите, а режисьорската теория на режисьорите. Тук разгърнато са обсъдени прословутият „Ефект Кулешов“, ранните монтажни теории на Сергей Айзенщайн, специфичността на монтажа на атракционите и логичното му продължение – интелектуалният монтаж.

Големият режисьор Айзенщайн прави удивително точни теоретични обяснения и коментари на различните видове монтиране, а като отзвук от дискусиата му с Кулешов изрича феноменалното изречение: „Кадърът никога няма да се превърне в буква, а винаги ще си остане многозначен йероглиф“.

Този афоризъм отлично приляга и на автора на тази книга – Владо Игнатовски никога няма да се превърне в буквоед, в сух практик и теоретик на филмовото изкуство, а завинаги ще си остане многозначен ерудит, висока проба интелектуалец, артистичен разказвач, познавач и анализатор на историята на нямото и говорещото кино.

Убеден съм, че отново такъв ще го срещнем и в следващата му книга, посветена на звука – другото измерение...

По заявка на Националните библиотеки в Санкт Петербург и Варшава, както и на библиотеката на Конгреса във Вашингтон книгата на професор Игнатовски „Копие или модел“ вече е тяхно притежание.



РОМИТЕ – ЗА ХУМАНИЗИРАНЕ НА ТЕМАТА

Марин Дамянов

Ромите с тяхната иманентна или приписвана им романтична екзотика често са привлекателен обект за художествена интерпретация. Според едно британско проучване „най-великата“ любовна история в литературата на всички времена не е нито „Ромео и Жулиета“, нито „Отнесени от вихъра“, а „Брулени хълмове“ от Емили Бронте. Като напишем „WUTHERING HEIGHTS“ (Брулени хълмове) в киносайта IMDb, се оказва, че романът „Брулени хълмове“ е филмиран поне 15 пъти от 1939 година насам, включително има и японски филм. Един от най-прочутите филми в тази върволица е „Брулени хълмове“ (1992) на Питър Космински с Жулиет Бинош и Ралф Файнс като разтърсващ любовен дует. Към този сюжет е посягал дори и големият майстор на киното Луис Бунюел. През 1954 той прави своя „Брулени хълмове“ със заглавие „Бездни на страстта“ (Abismos de pasión, Mexico). „Брулени хълмове“ от Емили Бронте е историята на една разрушителна любов между осиновено циганче с неизвестни родители – Хийтклиф, и неговата заварена сестра – Кати. Многобройните филми по този сюжет поддържат архетипа за циганина като човек, който е подвластен на силни, почти ирационални страсти. Източноевропейското (Балканското) кино също е създавало прекрасни филми за живота на ромите. Като примери измежду многото ще спомена само два филма: „Таборът отива на небето“ – съветски филм от 1975, **сценарист и режисьор** е Емил Лотяну. Историята във филма тече на границата между XIX и XX век в Бесарабия – сега Молдова. Режисьорът Емил Лотяну (1936-2003) е написал сценария по мотиви от разкази на Максим Горки. Филмът е мелодраматичен уестърн с конекрадци и галопиращи коне и с много музика. Главният персонаж е конекрадецът Луйко Зобар – той не се ръководи от обществения морал в Бесарабия, а от моралните императиви на ромската общност; образът е обаятелен със смелостта си, гордостта си и силната любов, която изпитва. „Черна котка, бял котарак“ е сръбски филм на режисьора Емир Кустурица. Филмът е с елементи на романтична комедия. Сюжетът е от живота на сръбските цигани. Филмът е направен с невероятнo чувство за хумор. И нито е в защита на ромите, нито пък е директно критичен към тях – показва ги като хора, които живеят по свои собствени правила, встрани от обществото. Но ромите не са само смешни в този филм – тук присъства и една любовна история. Премиерата на „Черна котка, бял котарак“ е на филмовия фестивал във Венеция на 1 януари 1998 г., където режисьорът е награден със „Сребърен лъв“ за най-добра режисура. От този филм е култовата реплика на дядото на Заре: „Булка, решиш да прецакам смъртта!“. И – внимание – в този филм диалозите са на ромски език, а само

в някои сцени – на сръбски. Забавно е, че във филма се мярва за малко един персонаж – български митничар, но скоро го обесват. Затова пък във филма ромите споделят нашата национална мъдрост: „Както казват българите, не всичко в живота се купува с пари. Някои неща се купуват с много пари“. Българското кино също често изгражда образи на роми; даже един критик каза, че това вече се превръща едва ли не в нещо задължително. Между многото филми искам да спомена „Покрив“ (1978) на Иван Андонов, сценарий на Кънчо Атанасов, където актрисата Пепа Николова изигра ролята на любовницата на главния герой. Между другото, Пепа Николова като по-млада изигра и циганката Джалма в сериала „На всеки километър“, която беше вярна приятелка на майор Деянов. Пепа Николова беше прекрасна в тези образи на жени с богата душевност. Друг актьор, който проби в професионално отношение с циганска роля, е Христо Мутафчиев. В сериала „Дунав мост“ (сценарист Георги Мишев и режисьор Иван Андонов, 1999 г.) Христо Мутафчиев изигра ролята на Ачо циганина. Няма да коментирам този филм, тъй като беше с твърде оспорвани художествени достойнства. В „Черната лястовица“ (1996) на Георги Дюлгеров също откриваме прекрасен образ на ромска жена, човечна и трогателна. Сценаристи на филма са Георги Дюлгеров и Светослав Овчаров. В ролята на „черната лястовица“ е непрофесионалната актриса Любов Любчева, откритие на Георги Дюлгеров. Филмът има награди, а освен това успя да привлече вниманието и на западната кинопублика: „Черната лястовица“ се е задържал известно време – поне на няколко прожекции – в киносалон в Париж, а това не се случва често с български филми. Един относително по-нов филм – „Маймуни през зимата“ от 2006 година – ни предлага три новели, една от които е за бедното ромско момиче Дона през 60-те години на миналия век. Дона, след много лутане, най-после си намира съпруг и баща за трите си деца от различни мъже. Но скоро разбира, че нейният съпруг блудства с дъщеря ѝ... В пристъп на майчински гняв Дона убива перверзния насилник и ние я разбираме и ѝ съчувстваме... (в ролята – Бони Илиева, поп-фолк певица). Сценарият е по цикъл от разкази на **Мария Станкова**, озаглавен „**Седем гневни жени**“. Режисьор на филма е Милена Андонова. Филмът има Златна роза и наградата за най-добър в програмата „На Изток от Запад“ на Международния филмов фестивал в Карлови Вари. Между другото, неизвестно защо в „Маймуни през зимата“ циганката Дона пее на цигански, но говори

с децата си и с другите роми на леко завален български. Впрочем именно този начин на речево обрисване на ромите е в традицията на българското кино. Бих искал да обърна внимание върху начините, по които е отразен образът на ромския етнос в медиите от една страна и в литературата и киното от друга. Медиите търсят зловонното, скандалното, сензационното, затова понякога се изказват политически некоректно, несправедливо и безотговорно за всичко и всички – от силните на деня до малцинствата. Разбира се, много често потърпевши от подобна политически некоректна реч са ромите. В медиите реалността е негативно обогрета – често в най-черни краски. Като резултат от това (и не само от това) ромите се чувстват отхвърлени от обществото, граждани второ качество. Те усещат, че българското общество е враждебно към тях и на свой ред са враждебни към обществото... Това е един порочен кръг, който медиите поддържат. Изкуството – напротив – се стреми към трайното и истинското – към това, което показва дълбоката човешка същност. В българската литература и кино намираме прекрасни образи на цигани, издържани в духа на реализма и романтизма. Творците обикновено си дават сметка за отговорността, която носят, и са наясно, че различните новинарски емисии, предавания, вестникарски статии са нещо мимолетно, което утре едва ли някой ще помни, докато едно произведение на литературата или киното винаги се опитва да устои на времето, затова авторите на произведенията на изкуството винаги са по-толерантни и хуманизират темата. Литературата и киното ни подсказват как да намерим баланса между зловонното в живота и вечното в нашата древна архетипна природа. Изкуството ни внушава, че всички сме еднакви, еднакво деликатни и раними под външните си различия; че всички мечтаем за едни и същи прости и естествени неща: да бъдем уважавани, обичани, разбирани и подкрепяни. В българските филми обикновено показват ромите като хора, които говорят правилен, но малко по-различен български – леко напевен, с удължени гласни. Ако сценаристът не го опише така, актьорите го изиграват така, за да добият персонажите речева характеристика. Търсенето на езикови разлики е оправдано: обикновено българският не е езикът, на който ромските деца говорят с майките си. Като ученик седях на един чин с циганин, който ми беше най-добрият приятел. Веднъж писахме съчинение по литература и аз имах пет, а той – четири. Той ми каза: „Типък-намайчиниясиезикнеможешеднашестикадаизкараш! Аз, ако пишех на цигански, не шест, седем, ах да имам!“ Приятелят ми може би се поизхвърли малко, но това си е истина – за мен обучението по български е родноезиково, а за ромите не е съвсем така... Обикновено това се усеща и във филмите.

За да не прозвучи казаното дотук като абстракция, бих искал да се спра върху два филма, правени след

2000 година – филми на новото време. Избрал съм ги, защото ги познавам добре – в тях имам творческо участие като съавтор на сценариите.

Първият филм е със заглавие „Следвай ме“. В него се разказва за българин от Нова Зеландия, който след много години се връща в България. Тук той случайно среща една жена, която го помолва да го представи за свой съпруг пред умиращия си баща. В главните роли са Христо Шопов и Биляна Петринска.

В селото, където двамата попадат, българите са на изчезване, циганите са водещата етническа група. Иван (Христо Шопов) коментира по този повод: „Циганите са българите на бъдещето!“

Ромската общност се ръководи от неформален ромски лидер (в ролята - Христо Гърбов). Той прилича на герой от уестърн – с широкопола шапка и голям револвер под мишницата. Когато Ромският лидер научава, че един българин – даскалът на селото – е починал, стреля във въздуха и прекратява временно сватбата; разпорежда се кой да изкопае гроба, кой да скове ковчег. Малко по-късно виждаме как цялата циганска общност се събира на погребението и изпраща с уважение и искрени емоции починалия учител, а ромският оркестър се включва в опяването на покойния със сърцераздирателен вокал.

„Циганският барон“, пресъздаден от Христо Гърбов, говори доста правилен български и демонстрира съвсем приемлива езикова култура. С други думи, изграден е образ на човек, който е властен, уважаван и от своите, и от българите; по своему морален – той прекратява сватбата за шест часа, за да погребат даскала на селото, и произнася задушевна надгробна реч. В същото време „Циганският барон“ не зачита особено законовите норми на обществото – само минути след като се запознава с Иван, той му предлага незаконна сделка: Иван да му продаде колата, взета под наем, и да я обяви за открадната.... „Циганският барон“ носи нещо от Андрешко, хитрия застъпник на бедните селяни в класическата творба на Елин Пелин: за него са важни не законите и прилагашите ги държавни служители, а отношенията между хората и техните договори – „мъжката приказка“...

Между другото, в българското кино липсва практика да се вмъкват реплики на цигански; обичаят е ромите задължително да говорят български, но маркиран с особена интонация. В „Следвай ме“ бях добавил тук-там цигански изрази – на едно място например Циганският барон трябваше да извика „Ма пицине, бе!“, но по пътя от сценария към екрана тези реплики изпаднаха някъде.

Сега работя по сценарий, в който поддържащият персонаж – ние му викаме „контагонист“, ще е ром от „Факултето“. С този сценарий аз и моят съавтор бяхме поканени в Кан и бяхме номинирани за наградата Киешловски, но не успяхме да я спечелим. За наше щастие обаче спечелихме за драматургичен консул-

тант един световноизвестен холивудски професор по драматургия – професор Том Ейбрамс. Той ни посъветва: „Накарайте ромите да говорят помежду си на цигански и ако се налага, сложете надписи“.

Не знам защо толкова рядко използваме оригинална циганска реч в киното – това е част от местния колорит, така, както в американските филми понякога индианците говорят на своя език. И както във филма на Кустурица „Черна котка, бял котарак“ се говори основно на цигански.

Публичното признаване на ромския език като културна даденост има голямо социално значение. Циганите не трябва да имат чувството, че говорят с майките си на нещо като второкачествен език и да навлизат в живота с чувството, че са хора второ качество. Както казахме в „Следвай ме“ – „Циганите са българите на бъдещето“! Нека мислим повече за бъдещето. Трябва да помогнем на ромите да придобият самочувствие на равнопоставени граждани, както в САЩ се отнасят към расовия проблем – там Барак Обама стана президент и това бе ясен знак за чернокожите, че те не живеят във враждебна държава.

Между другото, впечатляващо е до каква степен в съвременното американско кино (да кажем – от последните двайсетина години) се отнасят отговорно към расовия проблем. Във филмите често има убийци и престъпници негри, но в такъв случай – и в групата на добрите задължително има чернокож, а в групата на лошите – бял. Ако сблъсъкът е между добро и зло, но всички добри са от една раса, а всички лоши – от друга, конфликтът задължително придобива и расови измерения, а това може да бъде прието и като позиция на авторите... Но ако от двете страни има хора от различни раси, тогава групите на протагонистите и на антагонистите се легитимират не по расов признак, а според принадлежността си към света на доброто или на злото.

Филмът „Лейди Зи“ (2005, реж. Георги Дюлгерев, сценарий Георги Дюлгерев и Марин Дамянов) разказва за любовта между момче и момиче – Лечко и Златина – които отрасват заедно в дом за сираци. Момчето е циганин; за разлика от него момичето не знае кои са родителите ѝ. Любовта им започва още като деца; любовното признание, което десетинагодишният Лечко прави на Златина, е: „Злати, вече ще крадем само за тебе!“ Лечко няма нищо, което да подари на любимата си, не чака нищо от никъде, този живот му е отнел всичко; за да покаже любовта си, няма какво друго да поднесе на любимото момиче, освен това, което ще открадне...

Всъщност момичето също е от ромски произход, но не

го знае. Когато научава, че е циганка, Златина преживява срыв, защото в нашето общество да си циганин не е повод за гордост. Георги Дюлгерев е заснел много впечатляващ епизод, в който ни разказва как Златина – „Лейди Зи“ – научава, че майка ѝ е циганка. И момичето, и майка ѝ, и баба ѝ не са актьори, а „натуршчици“ – непрофесионални актьори, които всъщност играят себе си със затрогваща искреност. Забавно е, че някои от диалозите на филма са написани предварително, а други са допълнени с импровизация на място, но няма особена разлика между едните и другите.

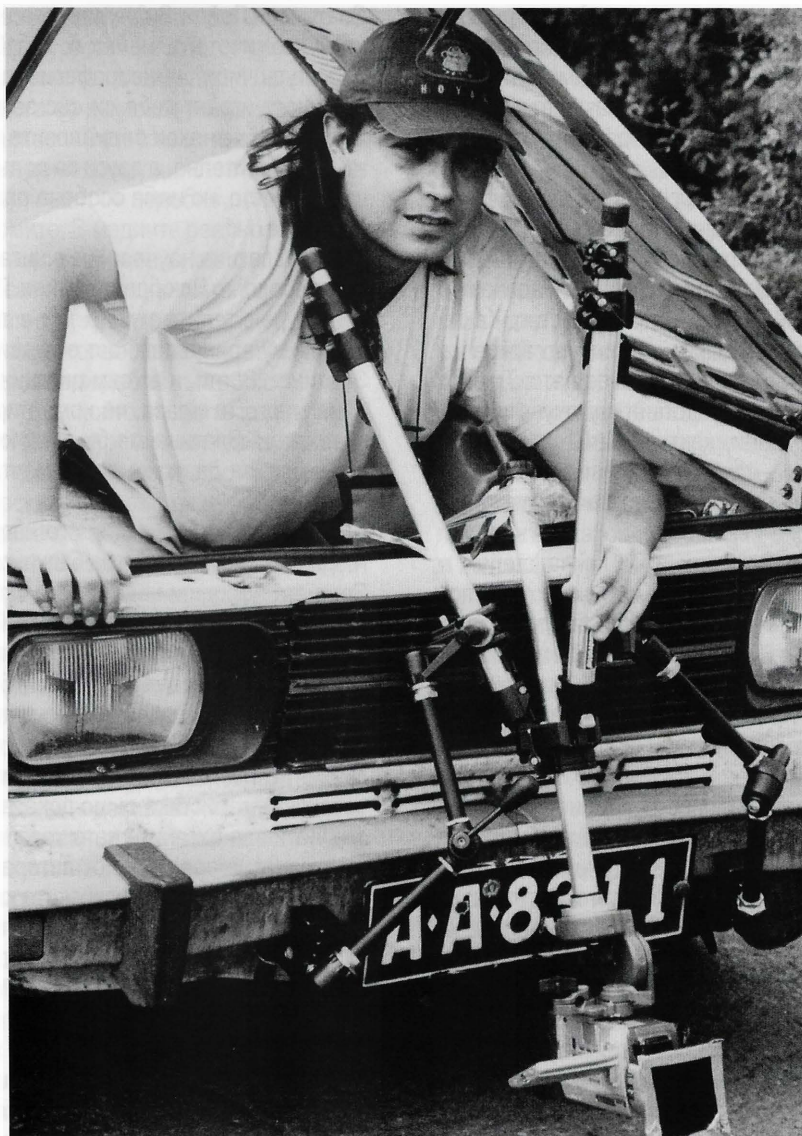
Когато Златина научава, че е циганка, това я разтърсва дълбоко... Влюбеният в нея Лечко също не знае кои са родителите му, но той е твърде мургав и расовата му принадлежност е очевидна. Той успокоява Златина: „Злати, и аз съм циганин...“

„Ама много те мразя, че коментираш по този въпрос!“ – отговаря Златина; тя би предпочела да не открива майка си, за да може да си мечтае, че е дъщеря на принцеса...

Филмът „Лейди Зи“ има много награди – Голямата награда на кинофестивала за балкански филми в Сараево, Златната Афродита на „Любовта е лудост“ във Варна (за първи път български филм печели Голямата награда на този български фестивал), Наградата на публиката на фестивала в Монреал и още 4 или 5 награди.

И в „Лейди Зи“, и изобщо в българските филми речта на циганите е представена като подчертано експресивна, но без да стига до сантименталност. Тази речева характеристика също доказва, че романтичният стереотип за циганите като хора, подвластни на силни страсти, е преминал от литературата в киното и е трайно възприет от българските кинотворци.

В българското кино често присъстват образи на роми или ромки, представени не само доброжелателно, но и с лична симпатия от авторите. Ромските персонажи са носители на богата душевност и човешка топлина, те са верни приятели и свестни хора, често по-подвластни на страстите си от останалите филмови образи. Разбира се, отдавна вече никой не изисква да се показват ромите по един или друг начин. Но в този случай кинотворците доказват, че не безотговорни, за разлика от някои представители на медиите или на политиката. Струва ми се, че сценаристите и режисьорите осъзнават, че българското общество няма друг печеливш ход, освен да спечели доверието на ромите, да ги превърне в конкурентни граждани, които се борят за всички възможни места – в политиката, в образованието, в полицията, в армията, в прокуратурата.



Стефан Куцаров е завършил операторско майсторство в НАТФИЗ “Кръстьо Сарафов” през 2003 година. Работи на свободна практика и е оператор -постановчик на документалните филми: “И театърът пътува” - режисьор Лъчезар Аврамов; “Ще повярваш” - режисьор Анна Вичева; “Неудобният д-р Кръстев” - режисьор Христо Живков; “Денят на независимостта” – режисьор Христо Живков, както и на игралните: “Шантав ден” – режисьор Силвия Пешева; “Преследвачът” – режисьор Лъчезар Аврамов; “Пустинният бегач” (в съавторство с Диан Загорчинов)- режисьор Григор Лефтеров. В момента е в про-

цес на снимки на филма “Номер едно” - режисьор Атанас Христосков.

По какви критерии избирате филмите, които снимате?

Обичам да избирам бъдещите си филми измежду купища стойностни сценарии, даващи ми възможност в максимален размер да разгърна творческите си способности.

Какво е за вас камерата?

Нещо като фотоапарат.

Четири в едно.

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

Използвайки множество технически термини, един оператор спокойно може да убеди неподозиращия режисьор, че гафът с осветлението, който е направил, всъщност е изключително труден и почти невъзможен ефект, който само най-големите холивудски продукции могат да си позволят.

Какво означава за вас "да уловиш неуловимото"?
Префърцен израз.

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

Ами че преди са станат тандем нали пак са се срещнали случайно, освен ако не са роднини, разбира се?

Как възприемате негласния операторски девиз "всеки дефект – ефект"?

Обратното на „всеки ефект - дефект“.

Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Централна композиция , много „въздух“ над главата, оранжево лице със синя контра, чалга клип...

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

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

Придържам се към някои принципи, но не съм пристрастен към тях.Нарушавам ги понякога.

Ходите ли на кино?

Случва се.

Какви филми гледате?

Тези, които имат най-хубав трейлър.

Имате ли предпочитан вид кино?

Обичам стари филми от времето преди да се появят дигиталните ефекти.

А колега, от когото да се възхищавате?

Да, ама са много.

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

Този въпрос все едно не съм го прочел.

Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

Не съм се замислял. Вероятно са важни?

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

Ако кажа, че обичам експериментите, рискувам никога да не намеря операторска работа в рекламния бизнес, затова ще си замълча.

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

Не е нещо, което ме вълнува особено.

Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

Да! Макар че има и място за дискусия по въпроса.

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

Нямам визия по въпроса.

Как гледате на обстоятелството да бъдете "наемник" в чужди продукции?

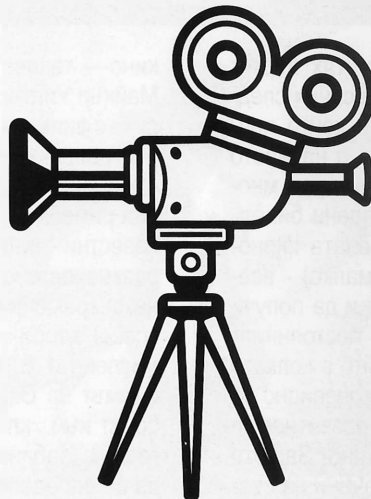
Работа, доходи, опит....

Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

Че има следваща работа.

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

Фотография, събирам сметки за парно и карам колело.



КАТО ЧАСТИ ОТ РАЗПИЛЯН ЖИТЕЙСКИ ПЪЗЕЛ

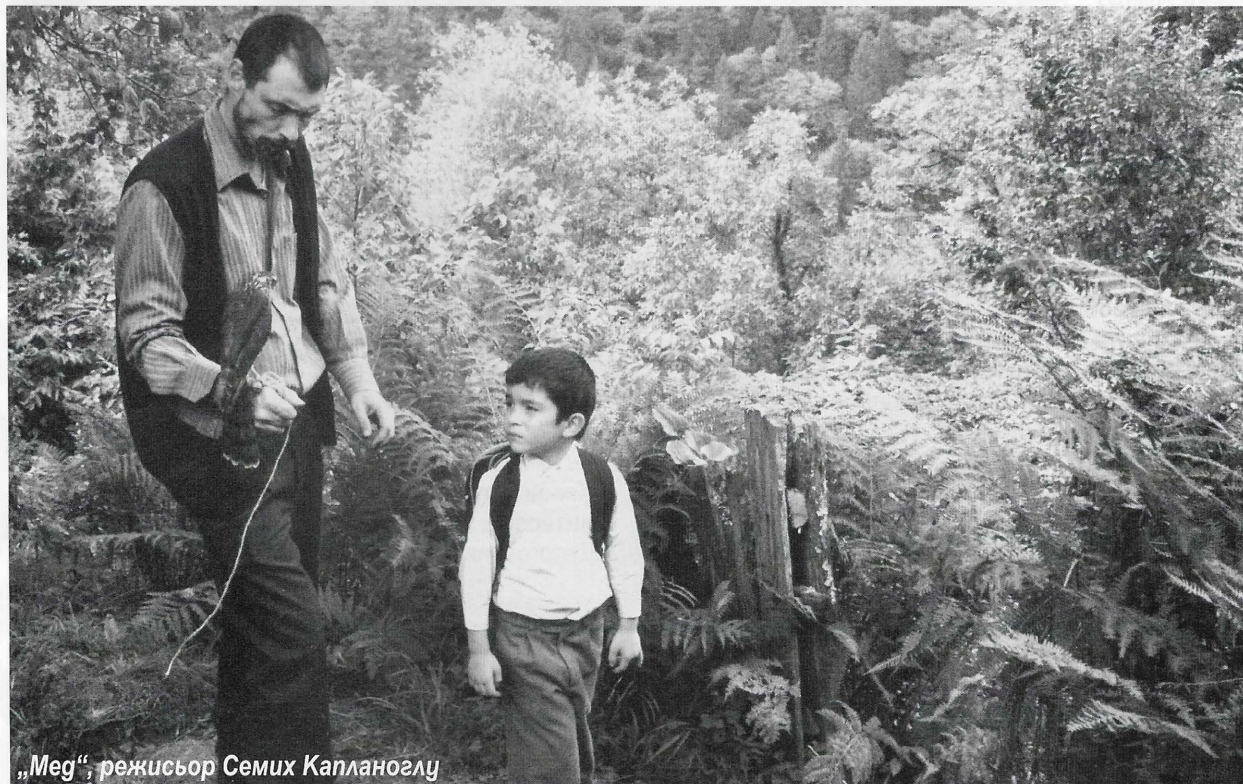
Калинка Стойновска

Като на всеки голям фестивал, филмите на Берлинале, събрани в официалната конкурсна програма, и тази година имаха своя вътрешна "драматургия", подредиха се в онзи особен ред, с който фестивалът ще бъде запомнен и ще остане в историята. Оставям настрана многобройните гости, журналисти,

даване и разпространение в световната фестивална киномрежа.

В конкурсната програма на Берлинале 2010 според мен се наложиха категорично няколко важни "драматургични" особености.

Интересното е, че големите имена в съвременното



„Meg“, режисьор Семих Капраноглу

селекционери и кинотърговци (някои от тях въртят световния кинобизнес и стратегията на всички следващи през годината големи фестивали), които присъстваха на този грандиозен кинофорум в началото на киносезона, колко зрители са минали през многобройните му зали, количеството продадени билети и дали това има нещо общо със световната икономическа криза (май в случая - твърде малко) - всеки може да влезе във фестивалния сайт и да получи необходимата му информация. Това е постоянният живот на световните кинофестивали, който е колкото видим, толкова и невидим. Но точно там очевидно се чертаят и определят важни стратегии за развитието и разпространението на т.н. фестивално кино. Защото и в него си има собствена специфика, начини на съз-

кино – такива като Мартин Скорсезе, Джан Имоу, Майкъл Уинтърботъм и Роман Полански, се представиха с филми, в които просто перфектно се забавляват, обигравайки различни образци в киното, и най-вече в жанровото кино. Правят реверанси към класиката или римейк на някогашни не/известни филми на вече известни автори. Правят го майсторски, ефектно, разкрепостено, използвайки всички възможности на съвременните кинотехнологии. В някои от тях се усеща вторичността на идеите и формалността на мисленето. В това отношение особено показателен е филмът на Скорсезе "Shutter Island", с който отдава почит към класическия немски филм от двадесетте години "Кабинетът на д-р Калигари". Невъзможността да се определи границата между реалното и нереал-

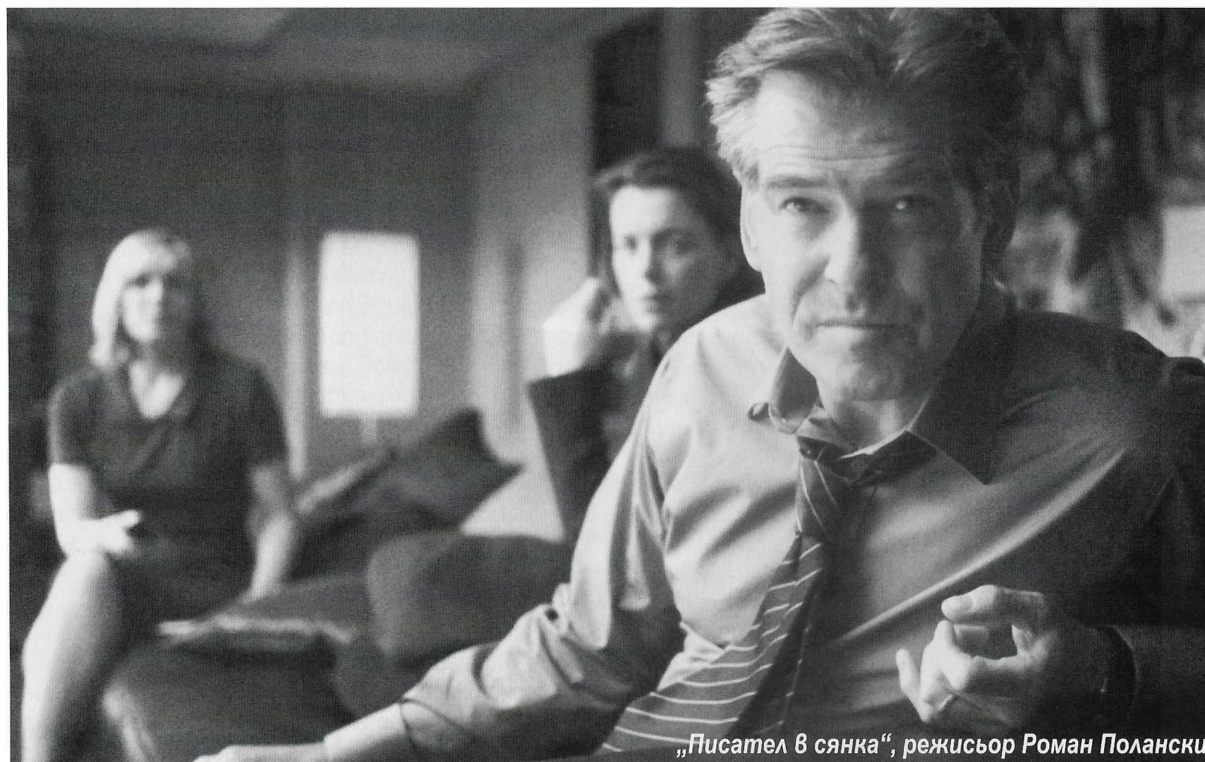
ното, между нормалното и болното съзнание, между убиеца и жертвата, лечителя и лекувания са теми на много и най-различни по жанр и стил филми от всички етапи на киното. С присъщия си кинематографичен размах Скорсезе се впуска в дебрите на ефектна криминална интрига, пласирайки действието по времето на студената война в мрачен замък – лудница, в която екип от демонични лекари извършва експерименти със свои пациенти. На всичкото отгоре в главната роля е звездата Леонардо Ди Каприо, участвал в доста от филмите на режисьора и гарантиращ безотказно зрителския му успех. Всичко би било прекрасно, ако все пак “Кабинетът...” не беше вече създаден преди повече от 80 години и ако Скорсезе като голям автор беше предложил нещо повече от впечатляващ криминален филм на ужасите.

В подобен кръг се върти според мен и Майкъл Уинтърботъм – и той разработва много силен драматургичен материал (сценаристът Джим Томпсън е автор на черни романи, които са в основата на филми на големи автори като Стенли Кубрик, Сам Пекинпа, Бертран Таверние, Стивън Фриърс), и той изгражда страхотна криминална интрига, а всъщност се занимава с разминаването между видимост и действителност в историята на един абсолютно завършен престъпник и убиец, който на всичкото отгоре е олицетворение на закона като шериф в Оклахома. Неговият филм “Убиецът в мен” също е римейк на американския филм от 1976 година на режисьора Бърт Кенеди. Разбира се, Уинтърботъм винаги се е интересувал от темата за

“убийците в нас и извън нас” – особено във филмите си от последните години. Тук просто директно я артикулира в заглавието, а целият филм, спор няма, е ефектен, кървав, жесток и перверзен, какъвто е и самият герой. Но и в него надделява формалното филмово мислене – ужасът, който се поражда у зрителя по време на действието, започва да прелива от екрана – иска ти се по-скоро да излезеш на чист въздух.

С лекота и изящество, леко театрализирано, с отлично чувство за хумор и познаване на законите на филмовата буфонада е направен новият филм на китаеца Джан Имоу “Жена, пистолет и магазин за макарони”. Да не повярва човек как след толкова драматични, интелектуализирани, графично изпипани филми видният китайски режисьор създава мрачно - забавна комедия. И тя е римейк на един от първите филми на известните братя Коен “Просто кръв”. Направен е с присъщата му мъдрост и интелигентност, а цялото действие е пренесено във феодален Китай, в малка странноприемница сред изумителен пустинен пейзаж. Красивото и грозното, смешното и страшното, човешкото и нечовешкото се смесват елегантно и тънко в драматургичната структура и определят нюансите в изобразителното решение на филма. Ако имаш сетива за такъв тип кино, можеш да гледаш и да се наслаждаваш. Мисля, че той не беше оценен по достойнство от фестивалните журналисти, които го категоризираха като един от слабите филми на Джан Имоу.

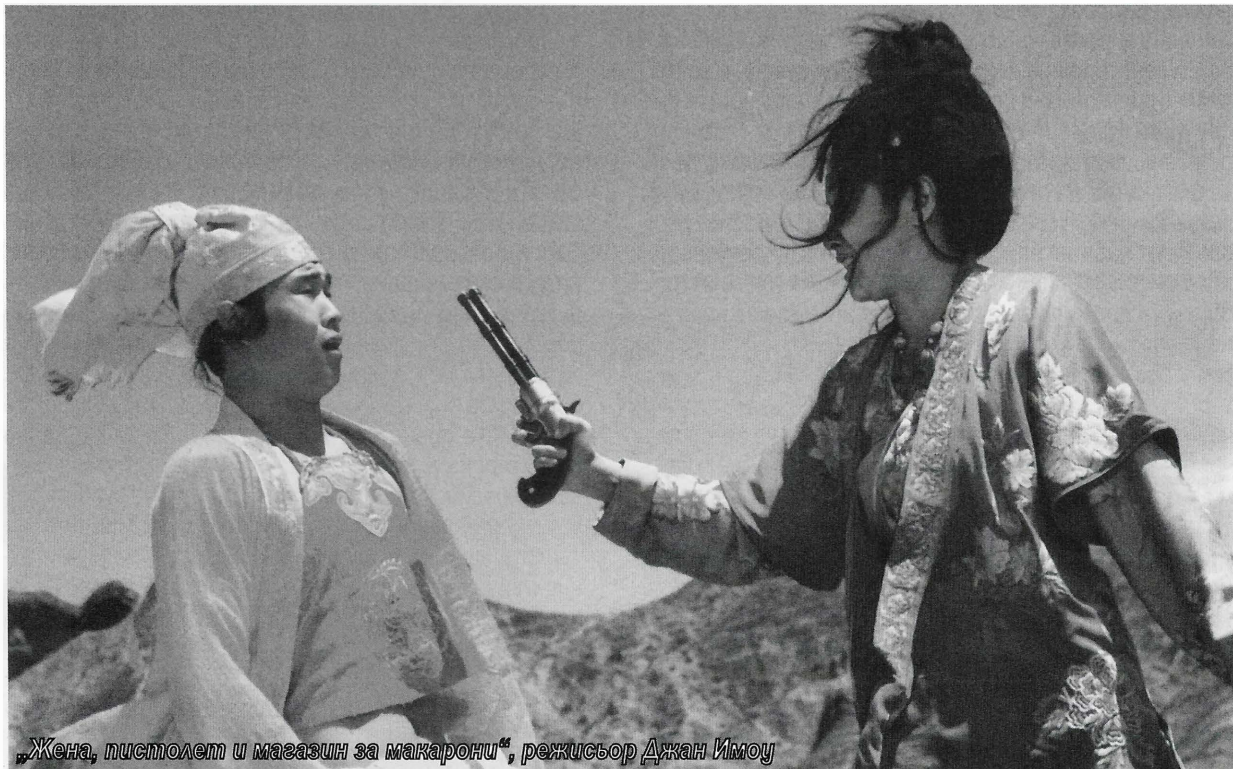
Политическият трилър на Роман Полански “ писател



„Писател в сянка“, режисьор Роман Полански

в сянка”, освен че е направен бляскаво в жанра си (всъщност кога Полански не е бил на висота?!), предизвиква възхита с уменията да разширява мисленето извън криминалния сюжет, да предлага теми за

стил, и като търсене на хуманно послание. Най-привлекателен е успешният опит на норвежеца Ханс Петер Моланд да направи комедия на тази тема. Филмът му “Нещо като джентълмен” с участието на прекрас-



„Жена, пистолет и магазин за макарони“, режисьор Джан Ймоу

размисъл върху това какво се случва в съвременния свят и дали човек е способен да надскочи страха от реалните заплахи и чувството за самосъхранение, за да се опита да отстоява истината, до която е достигнал с огромни усилия. Песимистичният финал не намалява силата на страстния авторски поглед към историята на писател, обработващ мемоари, нает от бивш министър – председател да запише уж истинските етапи от живота му, а се превръща в жесток екшън, при което актьорите Юън Макгрегър и Пиърс Броснан заедно с екип от превъзходни изпълнители увеличават интелектуалното напрежение на екрана. Филмът заслужено получи наградата за режисура. Любопитно беше и това, че в рамките на конкурсната програма се оказаха няколко (шест на брой!) филма на млади и по-зрели автори, които се обръщат към съдбата на герои, излежали тежки присъди или излизали от затвора. Каквато и метафора да произлиза от това – за решетките като граница (или липса на граница) между нормалния и престъпния свят – очевидно е, че авторите откриват героите си в ситуации “на ръба”. Вероятно изключенията, а не правилото дават по-голям шанс за по-ефектно, а в голяма степен и по-драматично разкриване на съдбата на тези герои. Разбира се, филмите са доста разнообразни и като авторски

ния актьор Стелан Скаргарсгард е почти обяснение в любов към главния герой на филма – симпатичен пияница на средна възраст, влязъл в затвора за престъпление, за което е наклеветен, и излязъл, отритнат от семейството си, но някак постепенно намиращ път към него. Адаптирането му към околната среда е изпъстрено с комични, нелепи ситуации, в които той и присъства, и отсъства едновременно. Интонацията на филма обаче е толкова ведрa, по човешки трогваща, че и да си имаш едно наум за това какво става на екрана и какво наистина може да се случи в реалния живот, пак се приобщаваш и симпатизираш на героя. Съвсем в мрак и тягостност е потопен филмът на известния датски кинорежисьор Томас Винтенберг “Подводница” – там двама братя от бедните покрайнини на големия град са излежали тежки присъди, но тъкмо зад решетките постепенно преоткриват себе си и взаимно се преоткриват. Всичко това се превръща в опит да се потърси някаква макар и крехка връзка между тях – от детството до днешния им ден. Социалните елементи и психологическите акценти върху напълно деформирания от живота човешки съдби оставят усещането за хиперистинност, която датското кино от последните десетилетия убедително демонстрира. Но мракът без просветление едва ли може да пречишти душите.

В групата се вписва и немско-иранският филм "Ловец" на режисьора Рафи Питц, който от една страна е политически, а от друга – криминално - психологически. И точно това "разполовяване" на жанра го превръща в странен хибрид от двойни преследвания и разминавания, които в случая не са качество на филма. И в него главният герой е току що излязъл от затвора пазач на гаражи, явно осъден несправедливо. По-страшното е, че загубва жена си и малката си дъщеря, попаднали случайно в потока на политическа улична демонстрация (нещо почти невероятно за реалностите в Иран!). Оттук нататък героят се превръща в отмъстител и историята завива в коловоза на преследването и залавянето му от двама полицаи, а авторът изоставя едната история за сметка на другата. Когато решава да се върне към политическата страна, филмът вече е извървял пътя си, без двете линии да се вплетат органично.

Немско-австрийският филм "Маратонецът" на Бенжамен Хайзенберг също е от серията "герои, излезли от затвора". Маратонецът е с някакво странно раздвоено съзнание на спортист и банков обирджия и няма сила - дори любовта - която да го спре в гибелното му препускане към съдбата - като маратонец получава награди, а като крадец реализира вътрешната си същност. Историята никак не е безинтересна и е направена от авторите прецизно във всичките си компоненти. Единственото, което пречи на филма, е невероятната хладина и педантичност, които трудно се

преодоляват от зрителя.

Затова пък героят в дебютния румънско-шведски филм "Когато искам, си свиркам" на младия режисьор Флорин Шербан - шестия в гореспоменатата "затворническа броеница" – някак застава зрителя да му симпатизира. Тук случаят е "на ръба" – трудово - изправителният дом, в който пребивава младежът, е близо до затворническия режим и само широкият двор и донякъде либералният началник го правят по-поносим – но да си отвън, а не отвътре. Разказаната история всъщност разкрива чувството за дълг и човешкото достойнство на явно сгрешил и изкупващ вината си младеж, за когото по-важно от всичко е да спаси малкия си брат, но тя не е драматургически мотивирана докрай. Авторите не съдят, но и не оправдават поведението на героя си. Разумно или неразумно – това ще реши всеки според собствените си разбирания за света. А иначе филмът получи две престижни фестивални награди – Голямата награда на журито и Наградата Алфред Бауер. Какво да се прави, румънското кино все още е на мода!

Моите предпочитания бяха на страната на т.нар. камерни, тихи, външно спокойни, но всъщност дълбоко пронизващи сетивата филми. "Мед", "Пъзел", "Семейство", "Шахада", "Разделени заедно" – дори в заглавията им се прокрадва тишината на размисъла, на външната съзерцателност и вътрешното напрежение, на вечното преоткриване на онези истински ценности, които ни превръщат в мислещи и чувстващи човешки



„Убиецът в мен“, режисьор Майкъл Уинтърботъм

същества. Авторските стилове са различни, но нещо важно и съществено сродява тези филми – желанието да се стигне до същността на човека.

Най-силна и философична творба сред тях е „Мед“ на турския режисьор Семих Капланоглу. Той е третият филм, но всъщност първата част на странна трилогия, („Яйце“, „Мляко“ и „Мед“). Но и сам по себе си „Мед“ е невероятно поетичен като повествование, изобразително е красив и нежно съзерцателен. Вглеждането в незабележимите подробности, разкриващи връзката на малкия герой с природата, с бащата и майката е направено с тънка проникновеност, с някаква особена тайнственост и извираща от дълбините любов. Рядко в киното авторите успяват да стигнат до такова вглъбяване в дребните, незначителни неща от живота, които предопределят съдбата и бъдещето на човека. Загубата на бащата на финала е епизод, достоен за ръката на голям художник – трябва да си изпитал нещо подобно, за да дадеш възможност на зрителя да потъне заедно с малкото момче в магията на величествената гора, на вековните дървета, които и приютяват, и никак са равнодушни към свилото се в тях човешко същество.

Трогателно - деликатен и по своему привлекателен е аржентино-френският филм „Пъзел“ на дебютантката в игралното кино Наталия Смирнов. Това, че дълго е работила в областта на документалното кино, не е маловажно за стила на филма – документално изчистен, наблюдателен, недраматичен – едно време такъв тип филми покойният руски критик Витя Дьомин определяше като „филм без интрига“. Най-скучният жанр, ще кажат някои. Няма да са прави в случая, защото простичката история хваща зрителя още в самото начало – навръх 50-ия си рожден ден домакинята от средностатистическо аржентинско семейство някак неволно започва да реди подарения ѝ по случая пъзел и постепенно страстта ѝ към събиране на разпилените части на играта се превръща в призвание, в дълбока нейна същност. Авторката се интересува от вътрешното

преобразяване на своята героиня, от възможността човек да открие себе си на всякаква възраст. В този опит отлично ѝ помага актрисата Мария Онетто – женствена, мека, деликатна, чувствителна и много прецизна в изпълнението си.

Най-разтърсващ от тази серия е филмът на датчанката Пернила Фишер Кристенсен „Семейство“, удостоен с наградата на ФИПРЕСИ. Без всякакви колебания мога да го нарека екзистенциален, защото се докосва до най-сложния проблем на човешкото съществуване – границата между живота и смъртта. Историята е поразяващо проста и вероятно поради това – поразяващо дълбока. Млада семейна двойка с артистични интереси възнамерява да замине за Ню Йорк, където ще има възможност да се реализира истински. Но младата дама разбира, че баща ѝ е болен от неизлечима болест и макар че той самият има ново семейство, решава да отмени своето пътуване. Цялото действие се фокусира върху семейството - в срещите и разговорите между бащата и дъщерята, между дъщерята и новата млада съпруга, между дъщерята и природените деца на бащата. Трудно е да се издържи докрай на такъв вид драматургия, но режисьорката успява – нито на едно място не се усеща фалш, препадалиране на чувствата и настроенията, измислена патетика или кух драматизъм. Откровенията между членовете на това семейство, различията в мисленето и гледните точки към света в хода на действието ту ги разделят, ту ги приближават един към друг, за да остане накрая единствено състоянието на бавното и всепоглъщащо приближаване на смъртта. И което е поразяващо във филма – смъртта на бащата води до пречистване и сближаване на всички в семейството. Този силно въздействащ филм бе показан на финала на фестивала, сякаш за да потвърди, че каквото и да правим, накъдето и да заминаваме и откъдето и да се връщаме, ако в себе си сме съхранили истински човешки ценности, няма страшно да продължим да съществуваме. Като индивиди и като общество, като части от един разпилян житейски пъзел.

ЗРИТЕЛСКО КИНО БЕЗ ГОТОВИ РЕЦЕПТИ

Люмила Дякова

Всяка година - от многото, които ме свързват с фестивала на швейцарското кино в Солотурн - успявах да добия макар и обща представа

за развитието на европейското кино и като индивидуален облик, и като кинематография, носеща бележите и особеностите на киното на стария континент.



„Нилоу“, режисьор Амър Хагиз

за процесите и тенденциите, които формират и европейското кино. Причините са няколко. От една страна това се дължи на филмите, които се произвеждат в самата Швейцария. В звученето им се долавя френски, немски, или италиански привкус - и то не само заради езика, на който говорят героите, а и заради националните особености на отделните региони, в които са създадени. Друг фактор са и множеството копродукции, които се произвеждат годишно в Швейцария. И не на последно място от значение е възможността на творците на швейцарското кино да работят из цял свят. Така че наистина може да се говори за космополитна и в най-добрия смисъл на думата глобализирана кинематография, която може да служи като своеобразен ориентир

Тази година заради икономическата криза гостуването ми на Дните на швейцарското кино бе значително по-кратко и не се наемам да правя обобщения от видените филми, но определено имаше творби, за които си струва да се говори, като някои от тях бяха и сред фаворитите на публиката. Въпреки че съм убедена, че готови рецепти за път към публиката няма. Всичко е относително и много индивидуално и не разбирам адептите на призива да се правят предимно филми за масовия зрител, но това е тема, която заслужава специално обсъждане. От документалните филми „Бюделе, танцувай ритъма“ - сценарист и режисьор Гита Гсел - буквално взриви публиката и спечели нейната награда. Изключително ефектен и завладяващ филм, който проследява

дава историята на танците с тропане от фолклора на централна Швейцария през фламенкото, ирландските танци и степа, до експериментите в съвременния модерен балет. Експресивността при съчетаването на визия, ритъм и звук увлича неистово зрителите и поражда невероятното въздействие на филма. Но като става дума за танц, особено стойностен за мен бе филмът "Breath Made Visible" – сценарист и режисьор Руди Гербер. Филм-портрет на Анна Халприн, една от легендите на американския балет, жрица на пост-модерния танц. В своята 70-годишна кариера като танцьор, хореограф и педагог (родена е през 1920 година, а на 86-годишна възраст изнася самостоятелно представление в Ню Йорк), тази изключителна личност търси отговор на въпроса: „Как можем максимално да приближим и свържем танца с реалния живот“. Нейното имение е превърнато в балетна академия на открито и филмът ни среща с представители на различни генерации нейни ученици и последователи. Особено вълнуващи са епизодите, в които Анна Халприн танцува: от най-ранните ѝ изяви през турнетата в Европа до зрялото ѝ творчество. Но освен че е изключителна и нетрадиционна балерина, тя издига танца във философия - като висша форма на изкуство и като форма на забавление в живота - в хармония и единение с природата.

С философия е свързан и филмът на Кристиан Лабхарт „Между небето и земята“, който ни запознава с различни общности по света, изповядващи антропософията – философско езотерично учение, създадено от Рудолф Щайнер преди повече от сто години, което най-общо

издига значението на духовността в съвременния свят като радикална алтернатива на глобалния капитализъм. Тази духовна наука намира приложение в различни области от живота – изкуство, медицина, селско стопанство, като посвещаването в нея започва от ранно детство с образованието на децата във валдорфските училища. Много и различни са героите на филма, но е поразително спокойното им, омиротворяващо излъчване, почти като на хора от друг свят. Някак неусетно ти се приисква да станеш техен последовател, да се превърнеш в един от посветените, макар че доколкото знам, въпреки демократичността си, антропософските общности са доста затворени.

И ако едни търсят космическа хармония в духовен аспект, други физически се втурват в космическо пътешествие, за което доста забавно разказва филмът на Кристиан Фрай „Космически туристи“. Звучи като фантазия, но е реален факт туристическата атракция, която космодрума в Байконур предлага – полет с ракета – далновидна стопанска политика на космическия мастодонт. Екстравагантното, но и много, много скъпо удоволствие струва десетки милиони долари и мнозина са готови да платят. Една от щастливките е милионерката Ануше Ансари. Пребиваването ѝ в космоса е изпълнено и с комични моменти заради безтегловността и сигурно е невероятно преживяване, но подготовката за полета в международната космическа станция е тежка и от супер - хард рейнджърска школа. Филмът проследява и живота извън космическото градче, който също е изпълнен с динамика и предизвикателства. Местните жители трескаво се съревновават кой пръв



„Sinesthesia“, режисьор Ерик Бернаскони



„Breath Made Visible“. режисьор Руги Гербер

ще достигне до частите, изхвърлени от ракетите при изстрелването. Това са ценни суровини, с които може да се закърпи покрива на кокошарника или обора, а по-предприемчивите са превърнали събирането на металните отпадъци в доходен експортен бизнес с Китай. Всеки оцелява както може.

От игралните филми сериозна тема за размисъл предизвика „Съучастници“ – сценарист и режисьор Фредерик Мермоуд. Героите му са млади хора, едва осемнадесетгодишни, силно влюбени един в друг. Той изкарва прехраната си като мъжка проститутка, а тя е достатъчно авантюристична, че когато научава за професията на любимия, също се включва в хазарта на този „бизнес“. Лекомислено и хладнокръвно двамата се впускат в зловеща игра на секс и насилие с илюзията, че лесно и безнаказано ще забогатеят, но приключенията им като Бони и Клайд на порното не траят дълго. Той е намерен убит, а тя изчезва безследно и полицейското разследване не успява нищо да разкрие. Остават само тревожните въпроси, които филмът поставя пред младите зрители: за наивното безразсъдство и хлапашка безотговорност, за лекотата в прекрочване на границите на допустимо и недопустимо и за цената, която всеки плаща, поемайки по определен път.

„Големият котарак“ на Волфганг Панцер по едноименния роман на Томас Хюрлиман ни въвежда в „игрите“ на голямата политика. Главният герой (Бруно Ганц) е президент на швейцарската конфедерация. В зенита на своята политическа кариера той е готов със зъби и нокти, но и с много хитрост да се задържи на върха, затова и прякорът му е „Котарака“. Филмът е политическа сатира за лустрото, лицемерието и интригите по високите етажи на властта, но деликатно разкрива и

личната драма на големия играч – детето му е болно от рак и умира, а политическите му опоненти са готови да спекулират с тази трагедия. Сблъсквайки се със смъртта, героят се изправя пред вечния въпрос: в името на какво са всичките ни домогвания, въжделения и нечисти сделки? Съдобен въпрос, който всеки от нас се опитва да отдалечава максимално във времето.

Героинята на Изабел Юпер от филма „Вила „Амалия“ – режисьор Бено Жако – не си задава въпроси и е категорична и непоколебима в своето решение. След като разкрива, че мъжът, с когото живее от дълги години, ѝ изневерява, тя продава всичко, изоставя кариерата си на концертираща пианистка и се впуска в авантюристично пътешествие, в което преживява какво ли не, включително любовна авантюра с жена. Нараненото ѝ его намира покой в усамотена вила на брега на морето, където отново се отдава на любимата си музика, но не допуска никого близо до себе си, дори верния си приятел от детинство и влюбен в нея Жорж. Изабел Юпер както винаги е на върха и нейната героиня предизвиква нееднозначно отношение. Тя е крехка и ранима, но и себична, и по своему егостична, което неволно поражда въпроса дали всъщност не заслужава ориста си на неразбрана самотница?

„Sinesthesia“ е първи филм на Ерик Бернаскони и изнедава със стройната си структура, завладяващ сюжет, кинематографична завършеност и неочаквани обрати. Филмът е изграден от няколко новели с пролог и епилог и всяка от тях разказва историята на един от героите, а главният герой Ален обединява всички и всичко около себе си. Разказът елегантно се движи напред и назад във времето, като над всичко витае съспенсът на смъртта. Едновременно с това филмът е реалистичен и



„Големият котарак“, режисьор Волфганг Панцер

логично обоснован и държи вниманието на зрителя на границата между трилър и любовен филм.

И още един много талантлив, ведър и забавен първи филм - „Нилоу“, режисьор Амир Хамз. Неговата героиня е млада иранка, влюбена в Швейцария. Фризьорският салон, в който работи в Техеран, е облепен с постери на красиви алпийски пейзажи и младото момиче си мечтае един ден да ги види наживо. И тук предопределеността на съдбата казва своята дума. Девојката купува от един клошар старинна книга, която се оказва самоучител и речник на швейцарски. Благодарение на много по-еманципираната от родителите ѝ баба героинята получава нужните средства, за да предприеме заветното пътуване. Швейцария я очарова и озадачава, защото в Цюрих никой не говори езика, който тя с толкова старание е усвоила. На

немски, френски, италиански, английски, дори турски се опитват да я разберат, което води до смешни и комични ситуации. Накрая става ясно, че героинята владее старинен диалект – „руманч“, който никой вече не говори и е познат само високо в планината. Така след множество забавни перипетии младата иранка се оказва високо в Алпите, където намира своята втора родина и заживява волно и щастливо, като че ли подвластна на кармата от предишен живот. С толкова много положителен заряд на филма как да не повярваш в прераждането и щастливата съдба!?

Но онова, което наистина е за вяра и адмирации, е талантът и потенциалът на младите швейцарски кинематографи. Талантливите хора сред тях никак не са малко, а какво по-хубаво и перспективно от млади таланти за бъдещето на всяка една кинематография?

ДО СКОРО В МОНС!

Павлина Желева

Извън биографията си, свързана с киното, Монс е малко градче на петнадесет минути с кола до границата с Франция и на около час – до Брюксел. Езикът, на който се говори там, е френски, както впрочем и в цялата провинция Ено (регион Валония). Културното наследство е богато и е свързано с духа и правилата на живот на Средновековие-

закриват предприятия, такива ще бъдат откривани! Фестивалът на любовния филм в Монс (може да бъде наречен и на Киното на любовта) е филмовото събитие с най-много успешни издания във френскоезична Белгия. Тази година той се проведе за 26-ти път. Мотото му не е куха фраза – близостта на хората до Франция, но заедно с това усещането им за битова-



„Mèmoire Fossile“,
режисьори Арно Демюинк, Ан-Лор Тотаро

то - има множество замъци, църкви и всякакъв друг вид сгради с религиозно предназначение. Поводът за гордост: първият нефренски писател, спечелил наградата Гонкур през 1937-ма година Шарл Плисни, е родом от Монс! А от 9-ти февруари т.г. е факт и най-голямата новина от седемдесетте години насам – през 2015 година Монс ще бъде културната столица на Европа. С две думи, поне половин милиард евро ще бъдат насочени към историческото сърце на Ено, която пък разполага с рекордните единадесет паметника на културата, закриляни от ЮНЕСКО. Мечтата на жителите на Монс да се замогнат икономически - по примера на жителите на намиращия се недалеч от границата френски град Лил (културна столица на Европа през 2004), е на път да се сбъдне... За първи път от десетилетия насам, смятат те, вместо да се

не в някакво нейно културно задкулисие – е засилило отношението им към „синефилията“ и го е превърнало в задушевно обяснение в любов към културата изобщо! Киното е издигнато в култ: то е средството за общуване със света, емоцията, вълнението, с две думи - идеалният повод за раздвижване на ума и сетивата! Заради Свети Валентин - времето, в което се провежда фестивалът, е винаги месец февруари, а заради Берлинале – по-скоро краят на февруари (тази година 19-26). Затова репликата, с която се разделяха много кинаджии в Берлин „До скоро в Монс!“, съвсем не е лишена от смисъл. След френетизма на първото за годината мегасборище на световното кино прехвърлянето в Монс е почти блаженство! В този смисъл едно от първите неща, които видях на фестивала, носеше някаква знаковост. Става дума



„На другия бряг“, режисьор Георги Овашивили

за десетминутното анимационно черно-бяло филмче „Mémoire fossile“ на белгийските режисьори Арно Демюинк и Ан-Лор Тотаро, в което се разказва как едно момченце наблюдава умирация си дядо. По трогателен начин болният от силикоза старец, който почти не може да се движи и едвам диша, се разделя със своя внук. „Материалът, който използвахме, за да направим филма, беше прах от въглища. Покривахме отделните повърхности с него, а след това със специални тръбички го издухвахме, докато се получи желаната рисунка. В края на работния ден лицата ни бяха целите черни!“ – каза по време на церемонията на закриването награденият режисьор (най-добър късометражен филм на Белгия). След този филм научих доста за близкото минало на Монс и на околностите му: години наред хората са се препитавали от миньорство. Поради изобилието от работа под земята през миналия век в града се изсипала мощна колония от Италия. От онова време датират специфичните средиземноморски аромати в иначе доста суровия белгийски климат. А към бирата биват добавени културата на (червеното!) вино и куп звънки названия на типични гастрономически вкуснотии... Ето защо гостуващите тази година в Монс италианци (по повод на специалната панорама на италианското кино от последните две години) се чувстваха като у дома си! Девет най-нови заглавия бяха показани в Монс. Между тях почти автобиографичният филм на Джузепе Торнаторе „Baaria, la porta del Vento“, в който известният режисьор се връща към живота в собственото си село; също почти биографичен е филмът на бившия полицай и настоящ известен кинаджия Микеле Плачидо „Il Grande Sogno“, нелишената от

национално достойнство комедия на Нико Чирасола „Fosaccia Blues и други... „Пред американския бургер ние предпочитаме италианската фокача“ – без никакво притеснение каза в заключителното си слово градоначалникът на Монс със звучното италианско име Елио Ди Рупо. В момента този човек е най-популярното лице на Монс – не само заради вечната си папионка, а преди всичко заради обстоятелството, че той лично е занесъл папките с кандидатурата на Монс за културна столица на Европа в Брюксел. Другата предпочетена страна тази година беше Румъния. Многобройната делегация от северната ни съседка, в която имаше продуценти, собственици на студия, режисьори, актьори, историци, преподаватели, критици и не на последно място – институционалисти, участваха в специализирана работна среща за усъвършенстване на моделите на копродукции между Румъния и Белгия. И румънците, които по традиция се чувстват част от франкофонското пространство, имат нужда от белгийското финансиране, а и белгийците имат нужда от „горещите румънски таланти“. „За шест години нашето кино успя да спечели три „Златни палми“ (една за игрално и две за късометражно кино), една „Златна камера“, три награди от програмата „Особен поглед“, две от Европейската филмова академия, две „Златни мечки“ за къси филми – като тези са само най-шумните... – каза в Монс кинокритичката Магда Михайлеску. Подозирахме, че разполагаме с творчески потенциал, но надали сме знаели, че мащабите му са толкова големи! Явно раните от диктаторския режим на Чаушеску все още кървят и затова и филмите са искрени“. Шест нови румънски филма, между които и по-старите „Луксозен хотел“ на Дан Пица (1992) и „Останалото е

мълчание" на Нае Карамфил (2007), бяха „на прицел“. Българският отговор: „Източни пиеси“, представен в специалната програма „предпремиери“. След успеха си в Анже френскоговорящият Камен Калев отново плуваше в познати води. Филмът спечели наградата „за най-добър европейки филм“ и стана симпатичен на младежката аудитория в града. Явно проблемите с дрогата и нарушената хармония в семейната среда не са „привилегия“ само на българското общество. Всъщност в интервюта си Камен точно това и подчертаваше: „Мисля, че филмът въздейства, защото ситуацията в него е универсална. Със същия успех подобна история може да се случи и в Париж“.

Няма спор, кариерата на „Източни пиеси“ по световните екрани е впечатляваща, както няма спор и по въпроса, че „една птичка пролет не прави“. Румънците респектираха аудиторията с хладнокръвието, с което посрещат връхлитащата ги слава. Главната опасност,

според самите тях, е младите режисьори да не повярват, че с моден „минимализъм“ могат да започнат да снимат всяка житейска баналност. Доайенът Дан Пица не се поколеба да демонстрира критично отношение към подпомагането на киното в Румъния, според него публичната подкрепа продължава да е недостатъчна. Голямата награда получи един мой любим филм: „На другия бряг“ на Георги Овашвили. Строгата и трагична поетика в това кино, в което грузинци, абхазци, руснаци и прочие враждуващи националности в „онзи“ регион са показани през погледа на едно по рождение кривогледео момче, е вълнуваща. Овашвили беше подкрепен и от журито на жените. Заради смелостта му да покаже един неподражаем „ангел без крила“, без родители, но и без родина!

Накратко: фестивалът в Монс е фестивал с душа!

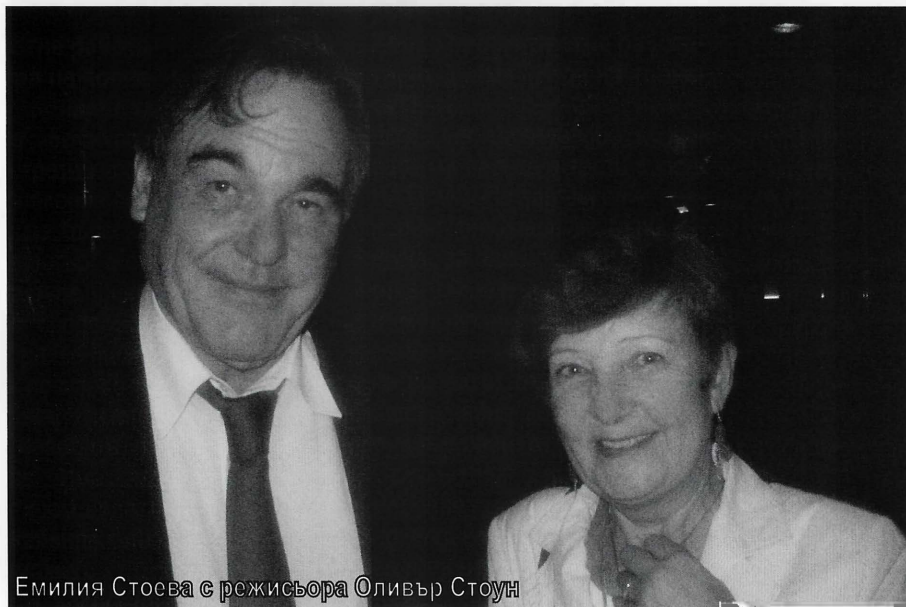
Не случайно и наградата му е една такава: трогателно красиво сърце от кристал.



„Останалото е мълчание“, режисьор Нае Карамфил

НА СТУДЕНТСКО КИНО В СИНГАПУР

Емилия Стоева



Емилия Стоева с режисьора Оливър Стоун

Колко време ти отне работата по филма „Игра на топчетата“?

„Игра на топчетата“ бе курсовата ми работа в трети курс в НАТФИЗ. По задължение сценарият трябваше да бъде написан за един семестър, а съответно филмът да бъде заснет и монтиран през следващия семестър. Може да се каже, че проектът отне по-малко от една учебна година. Филмът е вдъхновен от новелата на Стивън Кинг „Гняв“. Имах намерение да адаптирам цялата новела, но за съжаление тогава това не бе възможно.

Какво харесаха и какво не харесаха младите колеги от

другите училища в „Игра на топчетата“?

Това, което не се хареса от много от колегите бе, че филмът е малко бавен и муден. А това, което се хареса на всички, бе актьорското изпълнение на момчето и майката /Борислав Младенов и Йоана Буковска. Смея да твърдя, че извън България филмът бе приет много по-добре.

Кое е най-ценното в уъркшопите, които се провеждаха в Сингапур?

Най-ценното бе това, че преодолях себе си и направих питчинг пред публика на новата ми идея за пълнометражен филм. Мисля, че се оцени добре, и че бе приета благосклонно от публиката.

Ще вложиш ли парите от наградата в следващия си филм?

Една част от парите мисля да похарча за свои лични нужди, а другата част възнамерявам да вложа в студията, което градим с мои колеги.

Това не е първата награда за теб и за оператора Бориславков. Какво ви дава участието във фестивали?

Няколко месеца след като заснех филма „Игра на топчетата“ бях много отчаян, защото колегите ми се отнесоха много критично към филма. На един от големите фестивали за късометражно кино в България не бе влязъл дори в селекцията. За щастие няколко месеца след това филмът бе селектиран на множество чуждестранни фестивали и това ме успокои. Разбрах че има различна публика и че никой творец не трябва да се отчайва, ако творението му не е възприето веднага.

От 2007 година NYU - New York University има филиал в Сингапур. Именно там се проведе деветото издание на NEXT REEL INTERNATIONAL FILM FESTIVAL. Показани бяха 98 филма от 25 държави.

Оливър Стоун, един от знаменитите преподаватели в NYU (Азия), откри фестивала и до края остана във фокуса на събитието. Беше показан и негов документален филм – забранен в Америка, но селектиран от 18 световни фестивала, включително и Сънданс. Филмът е биографичен за кубинския лидер Фидел Кастро и носи простичкото заглавие „Comandante“ (показан е и в България). Наградите в Сингапур не бяха само морални, а включваха и чекове от 5 000, 7 000 и 10 000 долара. За голяма наша радост филмът на режисьора Димитър Димитров и оператора Бориславков спечели трета награда и чек от 5000 долара. Втора награда получи новелата „Truth or Dare“ от Финландия, а първа награда отиде в училището Hamburg Media School - Германия за филма „Shores & Shirin“ на младата режисьорка Катрин Гебе.

Специално искам да отбележа отношението към нашата Академия. Преди 15 години се налагаше дълго да обясняваме колко добри програми имаме и какъв потенциал има в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Днес имаме самочувствие, че представяме едно от най-добрите училища, членове на CILECT.

Ето как Димитър Димитров видя своето участие на фестивала:

ФЕЛИНИ: ГРОТЕСКНИЯТ СЪН

Антоан Асенов

Хиперболизъм, деформация, прекомерност, излишества – това са главните черти на гротескния стил, описани от Михаил Бахтин в книгата му за Рабле. Канона, според който е изградено гротескното тяло, ще си представим най-точно, ако го разгледаме като своеобразна противоположност на концепцията за индивидуалното човешко тяло. То е готово, затворено, завършено и строго разграничено от заобикалящите го готови тела и готовия външен свят. Индивидуалното тяло е тяло-граница, тяло-крепост – едновременно разграничено и затворено – то съществува като „Аз“ в един свят, в който другите се делят на „ти“, „тя“, „той“. В центъра на неговата топография попада човешкото лице, върху което най-ярко се отпечатват чертите на индивидуализацията. Достатъчно е с един жест (карнавален жест!) да обърнем представата си за индивидуалното тяло наопак, за да се доближим до идеята за гротескното тяло. То е неготово, незавършено, незатворено, неразграничено. Ако индивидуалното тяло е вече формиралото се, гротескното е в процес на постоянно формиране – няма конкретна форма, а е многоформено – не съществува затворено в себе си, а е отворено към външния свят, който свободно прониква в него, поглъща го и сам бива погълнат. Поради това най-важни за гротеската се оказват тези форми, които излизат извън границата на индивидуалното тяло, за да се слоят с формите на света, на всеобщото тяло: „художествената логика на гротесковия образ игнорира затворената, равната и гладка повърхност на тялото и фиксира само неговите изпъкналости – израстъци, пъпки и отвори, т.е. само онова, което излиза извън границите на тялото и онова, което влиза в дълбините на тялото. Планини и бездни – това е релефът на гротесковото тяло, или казано на архитектурен език – кулите и подземията“¹. Постоянният стремеж на гротеската е да „преметне тялото през глава“ – което ще рече да постави задника му на мястото на главата. Крайното постижение на подобно преметане, осъществено в гротеската, е, че лицето става функция на преметналата се върху главата долница – носът замества фалоса, а устата не е нещо повече от „разтворените врати, които водят към долницата, към телесната преизподня“². Гротескното тяло според Бахтин е изява на идеята за смъртта, раждаща живот – който от своя страна е бременен със смърт. Раждането, половият акт и агонията са трите основни момента в живота му и в него те се случват сякаш наведнъж – то

едновременно се ражда, възпроизвежда и умира. То е собственият си гроб, но и утробата си, защото то е средина на две тела – едно раждащо се и едно умиращо и „животът на новото тяло се ражда от смъртта на старото“ (с. 344). Всяка истинска гротеска по някакъв начин реализира гревната алхимична представа за Уробороса (самото изображение има гротесков характер) – митичната змия, която захваща опашката си. Съвпадението на края с началото дава най-ярка представа за вечността – всеки край е край-начало и всяко начало е диалектически свързано с края; агонията прилича на раждането, а то е форма на агония – и гротескното тяло изразява тази идея. Космичните стихии – съзиданието и разрухата – си дават среща в него. То се самосъздава и саморазрушава едновременно; в гротеската началното и крайното звено във веригата на роговото развитие се съединяват; двата полюса на изменението се докосват – змията захваща опашката си. Общият тон на теорията на Бахтин е оптимистичен. Заг всяка гротеска се усеща ехото на онзи стихийен, универсален и амбивалентен смях, който кърти в карнавала. Гротеските са „смешни страшилища“, карнавален опит да се освободим от всичко страшно и плашещо чрез силата на смеха. Страхът от смъртта е превъзмогат в гротеската, тъй като нейната смърт е същевременно раждане – тя умира, но продължава да се пъпкува – дели се, покълва наново. Оттук идва и оптимистичният акцент в теорията на Бахтин: в своето вечно формиране и деформиране гротескното тяло преборва идеята за окончателната смърт, за края. Животът може да угасне в индивидуалното тяло, но с това не изгасва несекващият пулс, който изтласква в артериите на космоса умиращ живот, трансформиращ се след свършена на кръговрата си в раждаща смърт.

• • •

Теорията на Бахтин е изградена върху наблюденията му над средновековната и ренесансова гротеска. Няма как да вземем терминологията на руския учен и да заговорим за Фелини така, сякаш не съществуват четирите века, делеящи го от онази традиция на гротеската, намерила най-пълната си литературна изява в романа на Рабле. И все пак гротескният канон за тялото можем да открием въплътен в един от често повтарящите се образи от филмите на режисьора – образ едновременно гротеска и архетип. Става дума

за свръхпълната жена, за дебеланата. Корените на този образ се спускат дълбоко в карнавалното минало. Карнавалът често е възприеман като противоположност на църковния пост³. Забраните и въздържанията, с които вярващият ще трябва да се съобразява през поста, са отменени от карнавала, по време на който и богохулството не се смята за грях. И ако традиционният символ на постите е слабият, измършавял мъж, карнавалът е символизиран от Дебелака⁴. Достатъчно е да си припомним „Битката между Карнавала и Поста“ – алегоричната картина на Питер Брьогел. Там постът е персонифициран като мършава и повехнала старица, а Принцът на карнавала е дебелакът, яхнал винена бъчва и размахващ шпагата си – шиш със забучени свински глави. Не би могло да съществува по-добро възплъщение на идеята за блажните весели дни на карнавала, *les jours gras* – буквално „тлъстите“, „мазните“ дни. В дебелака се осъществява тази карнавална връзка на веселието с тлъстината. Със забележителното изключение на австроунгарския херцог в „И корабът пътува“ – тлъст толкова, колкото и безполов – образът на дебелия мъж, макар да се появява нерядко във филмите на Фелини, не е натоварен със специално значение. Той е по-скоро част от галерията от гротескни образи, съставляващи живия фон на стила му. Същото не може да се каже за дебелата жена, която заема по-значително място – не само с гигантския си обем, но и с програмната си значимост. Бахтин твърди, че акцентът в гротескното тяло пада върху отворите и изпъкналостите му – там, където „светът влиза в тялото или самото то се вдава в света“⁵ – това са всички изгънки и израстъци: зиналата уста, детеродният орган, гърдите, фалосът, дебелият корем, носът. Анатомията на дебелата жена е изцяло съставена от издатини и изпъкналости, нейното тяло е сумата от гърдите, корема и задника ѝ. Представата за неизчерпаемата пълнота в природата намира своето карнавално съответствие във физическата пълнота на дебеланата. Пищната форма олицетворява идеята за изобилието и плодородието и както дебелата жена е сякаш в състояние на постоянна бременност, така най-пълната от всички жени – Майката Земя – е постоянно раждащата. В карнавалната сцена от „Казанова“ се празнува раждането на тази вечно раждаща женственост, фетишизирана във формата на огромна черна глава, която изплува от морските дълбини. Ритуалът силно напомня за митологичното раждане на Венера, която обаче няма да се роди от морската пяна, а ще изплува от тъмното нощно море и отново ще потъне там. Фелини описва сцената така: „Ритуалът се случва нощем на Канале Гранде, от чиито дълбини трябва да се появи гигантска черна глава на жена. Някакво божество на лагуната,

Великата средиземноморска майка, загадъчната самка, която живее във всеки от нас (. . .). В известен смисъл церемонията е идеологическа метафора на целия филм; в определен момент тъмният и грандиозен фетиш, все още не погал се напълно от водата, потъва отново към морското дъно, защото макарите, които го теглят, се счупват и възжетата се скъсват; с две думи, огромната глава трябва да се потопи отново, потъвайки дълбоко във водите на канала и оставайки там завинаги, неизвестна и недостижима“⁶. Великата средиземноморска майка, не Венерата, в която се възплъщава само един аспект на женствеността – красотата, а Тоталната жена, средоточие на всичко женствено. По време на изтеглянето ѝ от водата чуваме гласа на венецианския дож, поднасящ една напълно карнавална в своята амбивалентност реч, едновременно принизяващо хула и възхваляваща: „Развратно влагалище, мръсен задник, подземна вещица, воняща старица, о, велико влагалище, мъжко влагалище, кокетна и свадлива жена, връчена ни като гогеница и майка, тъща и мащеха, сестра и баба, гъщеря и Магона. . .“⁷ Градацията в този низ от определения следва посоката от телесната голница към небесните висини; в началото му е „развратното влагалище“, а в края – Магоната. Всички определения спадат към характеристиката на Жената – карнавалната логика не се стреми към логичност – тя не познава онова „или-или“, чрез което класифицираме понятията. Жената не е или развратница, или Магона – тя е развратница и Магона. Съвпадението на противоположностите заменя логическото им разграничаване: двойката „или-или“ е заменена от карнавалното „и-и“, като от двете страни на разделителното тире стоят двойка противоположности, обединени чрез единен жест. Карнавалната логика е предумишлено алогична; гротеската се стреми към сливане на всякакви разнородни характеристики; „гротеската в изкуството е родствена на парадокса в логиката“⁸. Фетишът, продукт на подобно обединяване, е главата на жената-великан, някакъв Гаргантюа от женски пол – божество и гротеска.

• • •

Свръхдебелото мъжко тяло е несъвместимо с представата за оплождаща сила. Дебелият мъж куриозно съчетава гротескна бременност в мъжко тяло – любопитството, което може да бъде подобно съчетание, се дължи на неговата несъчетаемост. Огромната власт на австрийския херцог от „И корабът пътува“ е комично несъвместима с тялото му на затлъстяло дете. Връзката между пълнотата и тялото на жената поражда други асоциации. Атрибут към женската пълнота обикновено е нестихващата и първична сексуална мощ. В три от най-значимите появи на дебелите жени във

филмите на Фелини те излъчват едновременно могъщата и заплашителна сила на пола си. Първа е Сарагина от „8 1/2“ - едрата проститутка, живееща в изоставен бункер сред морския бряг. Виждаме я през погледа на малкия Гуидо – тъмна, огромна, опасна. Срещата с дебелината е първата среща с жената като вихър и фурия, с една напълно нова и непозната страна на съвсем не слабия слаб пол. И първата среща с греха. Тя е материализирала се изява на онова тъмно чувство за грях, което е свързано с представата на Гуидо за жената. Тя е страшна и съблазнителна, и е съблазнителна, защото е страшна. Когато след срещата си с нея Гуидо е „уловен“ от свещениците и след като, разкаян, моли за прошка пред статуята на Богородица, той се завръща отново при Сарагина – именно защото не трябва да се връща там. Виждаме я отново – подобно на самотен мираж, пред морето, страховита и невинна – да тананика своята румба. Не дотам страховита, но все така могъща, е продавачката на цигари от „Амаркорд“ в момента, когато притиска лицето на Тита към гърдите си. Недостъпните официални красавици прекарват нощите си в Гранд Хотела само с най-изтъкнати мъже. И ако в очите на Тита те възпламват представата за недостижима женственост, която го изпълва с еротичен копнеж и терзание, образът на дебелината продавачка на цигари носи чертите на една много по-земна форма на женската сексуалност. Огромните ѝ гърди са познатите гърди на кърмачката, но ако досега са били просто резервоар за мляко, от един момент нататък стават извор на сексуално желание за порасналото дете. Тита се запознава с женската анатомия в сцената с комичното кърмене. Усетът му подсказва, че вече е пораснал, за да suche от гърдите на продавачката, но в притеснението си така и не разбира какво точно се очаква да прави с тях.

Кърменето и бременността – основните функции на женското тяло, са гротескно преувеличени във физиката на дебелината. В „Сатирикон“ дебелината мажорсица Енотеа е вечно раждащата. В утробата ѝ е скрит огънят, който тя бълва с родилни спазми. Гротескното в нея се докосва до митичното – тя е едновременно личност и хранилище на природните стихии, на пра-женствеността, която ако от една страна има нужда от мъжкото семе, за да бъде оплодена, от друга обаче самата тя е оплодителка на мъжката потентност. Не случайно младият Енколпий трябва да отиде при нея, за да запали отново вътрешния си огън, да възвърне потентността си.

• • •

Бахтин неведнъж подчертава: материята, която изгражда гротескното тяло, е весела материя. Тлъстината, лойта, пищните женски форми, дебелият

задник спадат към тази весела материя, към смеещата се плът, която празнува своя карнавал. Телесната лой е квинтесенция на телесното изобщо и тялото на дебелината е толкова по-весело, колкото повече са мазнините му. Самият карнавал е „дебел“. Той заличава границите между индивидуалните тела и по време на него „индивидът се чувства неразривна част от колектива, като член на масовото народно тяло“ (Бахтин). Теснотията и допирът между участниците в карнавала спомагат за заличаването на границите между индивидуалните тела и претапването им в една обща маса. Индивидуалните тела не са нещо повече от човешка лой – във веселието те губят своята индивидуалност и се стапят във всеобщото тлъсто и смеещо се тяло на карнавала.

III

Гротеската според Бахтин е рожба на смеха. Карнавалът се смее чрез нея. Във волната игра на преливащи форми и умишленото им изкривяване, в омесването на разнородни елементи, в самия акт на преобръщане наопаки (*à l'envers*) Бахтин съзира свободното извисяване над всекидневното битие, чиято едностранчива сериозност е превъзможната в карнавала. Гротеската е весел гроб и утроба на смеха. Тя е родена от карнавалното световъзприятие и живее чрез него.

Не весела игра с неговите форми на живота – както е възприемана от Бахтин – а опасна игра с неговата абсурдност. В такава окраска вижда гротеската другият ѝ голям теоретик, немският литературовед Волфганг Кайзер. „Тази игра може да започне весело и свободно – както Рафаело е изграел със своите гротески. Тя обаче може да повлече играещия със себе си, да открадне свободата му и да го изправи ужасен пред призраците, които сам лекомислено е извикал“⁹. Във всяка гротеска се таи опасност – играчката може да превърне играещия в своя играчка. Кайзер припомня израза, с който италианците от 16 век назовавали гротеските – това били „*sogni dei pittori*“, сънищата на художника. В този израз според него е сполучливо уловена квинтесенцията на гротескното. То е отчужденият свят (*Das Grotleske ist die entfremdete Welt*)¹⁰. Казано по-разширено, то е тази структура, която превръща понятията ни свят в нещо чуждо и враждебно, отнема чувството ни за стабилност, за прикрепеност към действителността, оставя ни без ориентир и посока; разрушава причинно-следствените връзки, върху които доверчиво сме се облягали. „Към структурата на гротескното спада неспособността ни да се ориентираме в света (...), сливането на най-отдалечени категории в едно, отстраняването на статиката, загубата на идентичността, нарушаването на естествените пропорции“¹¹. Мястото на реалността е заето от

„съня на художника“. Гротескната реалност е сън без събуждане – или казано иначе, гротескното е сънят на този, който не спи. То унищожава границата между двойката понятия „реално – нереално“. Характерно за него е „разлагането на логичните връзки, сливането на хетерогенни елементи, отхвърлянето на пространствено-времевия порядък, склонността към абсурдното, обръщането към подсъзнанието и преди всичко към съня като извор на творческо вдъхновение“¹². И отново то е „*sogno dei pittori*“ – не напълно фантастичен свят, а реален, но чиято реалност е конструирана по подобие на съня: лишена от причинни връзки, със събития, които са подчинени на една абсурдна и неразгадаема логика. Рене Магрит казва някъде, че в картините му не става дума за сънища, които ни карат да заспим, а за такива, които трябва да ни събудят. Такова е и намерението на гротескното – да ни събуди – в един сън. Джилбърт Честъртън го нарича „средството, което без да изопачава света, го показва в нова светлина“¹³. Тест не толкова деформация и игра с формите, а особен вид перспектива, която отчуждава познатата ни реалност, като добавя към нея едно ново измерение.

IV

Достатъчно е да съставим кратък каталог на определенията, които изследователите са давали за гротескното, за да си дадем сметка колко огромен е диапазонът на понятието. То е „израз на карнавалното светоусещане“ (Бахтин) и на „отчуждения свят“ (Кайзер), то е „медиум за абсурдното“ (Пицкер) и възплъщение на „амбивалентната аномалност“ (Томсън), то е „сънят на художника“ и начин да погледнем към познатото в нова светлина – то е сблъсък на противоположностите и загуба на ориентир в света. Едновременно с това е и контрастът между „форма и съдържание както и експлозия на парадоксалното“ (Шлегел), едната му съставна част е „ужасното и деформираното, докато другата – смешното“ (Виктор Юго) – то е нерешеният конфликт, незаличимият контраст, то е разрухата на реда, съзнание за световния хаос, хибрид между фантазното и реалното. . . и т.н. При такова разнообразие от определения очевидно е следното – не съществува отделно определение, което да обхваща същността на гротескното в неговата цялост. То е хамелеон, променящ цвета си в зависимост от намеренията и нагласата на твореца. Има го в света на (ще споменем само някои): Бош, Брьогел, Шагал (в живописа), Рабле, Хофман, Гогол, Булгаков (в литературата), Стравински, Барток и Шостакович (в музиката). Ако в списъка включа и киното и ако трябва да се ограничим със споменаването само на едно име – то ще се натрапи пред очите ни, без да се налага усилено да го търсим: Фелини! Затова, вместо да

продължаваме със „спекулациите“ относно природата и характера на „гротескния хамелеон“, нека разгледаме как той променя багрите си в конкретна среда – в творбите на режисьора.

Колкото и противоречиви да са дефинициите на гротескното, колкото и широк (но изплъзващ се) да е смисълът на понятието, огромната част от анализаторите се докосват в един пункт: то е винаги двусъставно, в него преливат и се сливат разнородни елементи. Според първоначалното значение на думата това са преливащите форми – растителни, животински, предметни и човешки – според едно по-късно и по-широко значение, в гротескното се сливат не толкова форми от познатия ни свят, а две сфери – на действителното и на илюзорното. Сплитането им трябва да е в такава степен „правдоподобно“, че да изгубим чувство за ориентация – да се загубим сред един свят, който едновременно е нашият и не е нашият. Според израза на Кайзер, в гротескното реалността е надскочена – тя е едновременно нещо повече от това, което досега е била, и нещо по-чуждо – едновременно действителност и сън.

„Трудно различавам действително видяното със собствените си очи и онова, което вижда моето въображение“ – казва един герой на немския романтик Ахим фон Арним. От подобен синдром страда и героинята в „Джулиета на духовете“. Нейният Аз е раздвоен между действителността и съновидението.

Във всекидневното съществуване с автоматична лекота разграничаваме себе си от обкръжаващото ни; знаем, че между аз и другия съществува непреодолима преграда; знаем, че другият е друг, че външният свят е външен и ние някак се вписваме в него, включваме себе си в рамката на общото, но съвсем не я изпълваме. Изживяванията на Джулиета следват съвсем различна логика. Балансът между нея и външния за нея свят е нарушен и това, което вижда въображението, измества това, което виждат очите ѝ: тя не знае нито коя е, нито къде се намира.

В своето съществуване Джулиета е била не толкова личност, колкото вярната сянка на своя съпруг. Подобен живот за нея е бил единствената алтернатива на щастливия живот – тя живее доколкото намира място под крилото на мъжа си; нейното щастие е тяхното общо щастие. Съпругът на Джулиета ѝ изневерява. Последствието – тя губи не само него – изгубва възможността си за щастие, изгубва и собствения „аз“. Огромният вакуум от празнота трябва да бъде запълнен – и го запълват „духовете“. Стабилната реалност е разрушена – вместо това пред нея се изправя собственият ѝ сън, но не като сън – а като алтернатива на изгубената реалност. Границата между вътрешен и

външен свят, същата, на която дължим чувството си за ориентация, е заличена. Външният свят се е населил от проекции на нейната психика. Това, което е спало в нея, се е събудило и се насочва към нея, удвайки отвън. По този начин тя заживява будна в един ониричен свят – външен, но заселен от нейните „сънища“, от „духовете“ ѝ. Вече липсва диференциацията между другия и аза – другият загубва независимостта си и се превръща в продължение на халюциниращия аз. Всичко във външния свят идва отвътре и чувството за дискомфорт, загубата на ориентир в тази нова външна реалност се дължи на това, че тя съвсем не е външна, а вътрешна, но обективизирана извън нас. Джулиета е на гости в собствения си сън, който е изместил будния ѝ живот.

Имагинерното и действителното се поставят върху една плоскост. Светът около Джулиета се стопява в илюзорност, докато собствените ѝ фантоми, създанията от скритите, но населени пластове на дълбокото ѝ подсъзнание, прекриват в реалността. Тези създания са реални и въображаеми. И поради това – гротески. Не толкова причудливи, смешно-страшни личности, колкото хибриди между реалност и сън. „А ти истински ли си?“ – пита Джулиета един от тях. Тя е изгубила твърдата земя под краката си, вярата и доверието в една стабилна реалност – външна и с ориентири, чрез които се следва посоката, живее се спокойно. Световъртеж, объркване, безпосочно лутане, живот на границата на съновидението, нелогичност на събитията, или по-точно чувството, че всичко се случва под диктата на една спяла логика, която не схващаме, но която ни контролира – такива са усещанията от допира с гротескното. То изисква да гледаме трезво с едното око, докато сънуваме с другото. Така се пораждат два образа, които прилепват един към друг, без да се прекриват: с едното око виждаме познатата реалност, а с другото – съня ни, който се е вкопчил в нея и я прави все по-странна, загадъчна, чужда. Ако е налице подобна конфронтация между „тук и сега“ и другия, чуждия, неразгадаемия свят; между логиката и невъзможността чрез нея да обясним събития, които обаче не схващаме като нереални (тоест неподлежащи на логично обяснение); ако сънят не е предшестван от заспиване, а напротив, протича в съзнание, убедено в своята будност – имаме характерните черти на гротескното изживяване.

„Гротескното е художествена реакция, съпътстваща преживяването на света като хаос. (...) Това, което на доверие сме възприемали като нещо естествено, неочаквано се разколебава, когато в него нахлуе гротескното. (...) В изкуството и литературата гротескното е форма, чрез която изгубеният в самота и търсец посоката индивид гледа на битието“¹⁵. Хаосът обаче може да бъде пътър,

изпълнен с отчуждена жизненост(...), а лутането в него е не непременно в търсене на посока и изход, но също и акт на любопитство, насочено към хаоса като такъв. Да вземем Алиса от романите на Луис Карол – тя е изгубена в една отчуждена реалност, но събитията, които се стоварват над нея, са толкова необикновени, завладяващи и странни, че изцяло насочват вниманието ѝ към тях: Алиса почти забравя, че все пак някак трябва да се измъкне оттук, изгубена е, но в увлечението си по новото забравя да търси изход. Гротескният свят не е просто алогичен, неговата „логика“ действа така, че да разруши представата ни за логичност и поради това, че нещата се случват „напук“ на очакванията ни, очакването за поредната изненада е огромно, съзнанието се поддържа в състояние на постоянна будност чрез усилието да се схване логиката на алогизма. Поради това гротескният свят е не само чужд и заплашителен – той е примамлив за интереса ни, съблазнителен за опознаване. Светът на гротескното е от веществото на съня, без да е сън. Буден в съновидението – както вече казахме, в този израз е квинтесенцията на гротескното преживяване изобщо – не само за Алиса, Джулиета или Снапорац („Градът на жените“).

V

Може да изглежда, че говорейки за ефекта, който гротескното упражнява над възприятия ни, съвсем се отдалечихме от карнавала. Но е точно обратното. Когато Доротея Шол в книгата си за гротескното пише, че то е едновременно израз на отчуждение и на карнавално светоусещане¹⁶, авторката не прави опит да помири тезите на Бахтин и Кайзер в изкуствен синтез. Тя казва две истини: карнавалът също може да предизвиква отчуждаващ ефект, а гротескното е и творение на едно карнавално световъзприятие. Известно е, че някои наркотици предизвикват деформации на реалността, но преживяването им съвсем не е придружено от тревожен страх, а напротив, от необузвано, почти налудничаво веселие и нестихващ смях. Вярно е, че в подобни състояния твърде лесно се прекрива преходът между смешното и страшното и страхът извира от обекта, който преди миг се е възприемал във весела светлина. В „Изкуственият рай“ Бодлер описва фазите на въздействието на хашиша. Първата от тях е смешната фаза – по време на нея най-простите и най-банални образи придобиват странен и нов облик, будейки неудържим, безсмислен смях. Хилене, мъчително като гъдел, обзема съзнанието, познатите ни гробови предизвикват неразгадаема веселост. Във втората фаза отчуждението се засилва, самият субект се отчуждава от себе си, бившето тяло не може да понесе дейността и желанията на новата душа, околният свят престава да буди смях, а въздейст-

ва чрез странна тревога. Изживяванията се колебаят между смеха и безпокойството, формите лесно преливат една в друга, като едновременно разсмиват и тревожат съзнанието, бурният смях често предизвиква истерични създи. Гротескният свят за Кайзер е не чуждият, а отчуждена форма на нашия свят; Бодлер използва подобни думи, за да опише преживяването на опиянението: „Опиянени-те очи на човека, изпаднал в плен на хашиша, ще видят странни форми. Но преди да станат странни и чудовищни, тези форми са били прости и действителни“¹⁷. Подобни изживявания не отключват селенията на една нова реалност; те ни снабдяват с нов поглед към познатото, което сега възприемаме през призмата на отчуждението. Тук някъде се разполага и гротескното преживяване – то е едновременно трепет от ужаса на отчуждението и смях от абсурдните вариации, предизвикани от същото отчуждение. Намира се между двете фази на опиянението, за което Бодлер говори – между смеха и страха, между веселието и ужаса. Наркотичното опиянение и карнавалното изживяване са дълбоко свързани. По време и на двете бурната радост лесно преминава в своята противоположност. „Както по време на сън или наркотичен транс, (през карнавала) всекидневният опит се преживява в разкъсан вид, познатите неща се свързват чрез необикновени, най-често нелогични връзки и досущ като след вземане на наркотик, възприятието за околния свят силно се отчуждава“¹⁸. Особено след епохата на Романтизма карнавалът започва да се преживява субективно, тоест не като потопеност на аза във всеобщото, а чрез рефлексията на него, която наблюдава и преживява едно външно за него веселие. Индивидът се откъсва от смеха и той остава за него празна гримаса, зад която не усеща веселие, а пустота и тревога. Накратко, включвайки плашещото в себе си, смехът става гротесков. По този повод Бахтин пише: „романтичната гротеска става камерна: това било нещо като карнавал, който човек преживявал сам, остро съзнавайки тази своя изолираност“¹⁹. Карнавалният ред не е хаос, той е весело безреגיע, над което царува „анархистичният ред“ на Сатурновото златно време. А той е безпорядъчен само в съпоставката си с реда на всекидневието. Инак е ред от друг, по-висш, утопичен порядък. Гротескният празник не познава подобна погредба – там властва хаосът – никои и нищо не е на мястото си. Пъстрота, блясък, празнично изобилие и причудлив разкош – но и самотният индивид, който търси пътя си сред ослепителните цветове. Заобиколен от гротескното, човек е обезпокояван от неизбежно неудобство и особената, иреална окраска на предметите или лицата смуцава въображението и бързо го уморява. Чувството за странност, за

изгубеност и безпосочност постоянно съпътства Джулиета. Ярките цветове по-скоро заслепяват погледа ѝ, отколкото да го обострят. Карнавалният разкош около героинята само подсилва чувството ѝ за неспособност да се впише в него, а дълбоката ѝ самота страда от контраста на блясъка, който я обгръща.

VI

„Няма нищо комично в една марионетка, защото няма противоречие в това, че тя се кълчи на всички страни, щом някой ѝ гръпне конците. Но е комично да бъдеш марионетка, подчинена на нещо необяснимо и противоречието е, че няма видима причина ту единият, ту другият ти крак да отскача насам-натам“²⁰. Макар казани по друг повод, думите на Киркегор разкриват една особеност за природата на гротескното. В него е осезаема близостта на силата, която Кайзер нарича „То“ – това е сляпата фаталност, задкулисната власт, която си играе с нас и опъва конците за собствено удоволствие. Но да наречем подобна игра на неведомото просто смешна, значи да хвърлим сянка върху страшното в нея – а именно то изпъква на преден план. Липсва очертание за границата между смешното и опасното; гротескното е винаги на косъм от кошмара и дори когато се смеем, усещаме чужда тръпка, в смеха ни има смут и той не е свободният и весел смях на този, който играе и изпитва удоволствие от играта, а е придружен от усещането, че освен играчи, сме също и играчки.

Гротескното не буди само смях и просто смях: усмивката лесно се обръща в злобно хилене, а веселбата натъжава. Снапорац в „Градът на жените“ попада в карнавализиран сън, населен от странни обитатели, но доколкото в този свят има веселие, то е смуцаващо, а не развеселяващо. Отново се сещаме за конците на марионетката. Снапорац е постоянно тласкан от събитие към събитие, всяко от които има своя произволна логика. Но липсва общата логика, която да обединява събитията – те са подчинени на хаоса. Оттам и чувството за лутане и съпътстващият го дискомфорт: няма я нишката на Ариадна, която да води от съня към събуждането. Вместо това – все по-дълбоко спускане – към нови пластове на съня.

Логиката на хаоса, чувството за невидими конци в ръцете на невидим режисьор, усещането за страшен и понякога плашещ комизъм наоколо – към тези форми на гротескното преживяване ще добавим и неспособността за ориентация. Както по време на сън, гротескното ни отнема сетивото, чрез което се ориентираме в будния живот – лишава ни от навика. На него дължим онова специфично нивелиращо въздействие над събитията, оставили върху нас печата на някакво въздействие; навикът се стреми да изглажда сриковите върху хоризонтал-

ната плоскост на преживяванията ни. В света на съновидението сме свободни от него – поради това събитията носят следа на отчужденост, дори познатото не е напълно познато и се докосваме до възможност за илюзорно вкусване на преживявания, стоящи отвъд будния ни опит. Нещата се пълнят със загадъчност. За Бъстър Кийтърн Фелини изрича думи, смисъла на които можем да насочим към самия режисьор: „Неговият комизъм - пише Фелини - е комизъмът на сънищата, където алегорията, лекотата и смешният аспект са добили особена дълбочина. Огромният мълчалив смях се постига чрез неразрешимия контраст между мистерията на нещата и нашата гледна точка за тях”. Лекотата и дълбочина – с подобна формула се докосваме до ядрата в киното на Фелини. В съня лекотата и дълбочината се преживяват и на буквално равнище. Там се отваря възможност за вертикални преживявания, които не са част от предимно хоризонталния опит на будния. Спускането и потъването (или дълбочината) – от една страна – и полетът (лекотата) – от друга – са вертикални преживявания, обичайни за съновидението. Дългата вита пързалка в „Градът на жените” предлага продължително спускане надолу – към неразкрити полета на психиката, и назад – към спомените. Снапорац потъва, изгубва се – и непознатият пейзаж, сред който попада, е ландшафтът на подсъзнателното. Там всичко е едновременно чуждо и свое, причудливо и някак познато, смешно и опасно. При Фелини сънят е карнавализация на живота: весело надскачане на реалността, открита възможност за вкус-

ване на емпирично невъзможното, но и докосване до чуждия дух на гротескното, до едно плашещо многообразие на странността

VII

Полетът е кулминационното изживяване на съня – и той бележи мига на неговия срив. Фелини асоциира полета с неизбежната близост на събуждането – така е в „8 1/2”, където реалността прекъсва безтегловното реене на Гуидо, така е и в „Градът на жените”: полетът, при който чувството за откъснатост на а за от себе си се преживява на буквално ниво, който е квинтесенция на съня – възможност за допир до невъзможното – е признак за едно: събуждането е близко. Любим похват на Фелини е да остави реалността да нахлуе в бляна точно в мига, когато е пълна илюзията, че сме далеч от нея. Снапорац полита към небесата с огромнен въздушен балон във формата на жена – карнавализиран символ на идеалната жена. Съвсем както във финала от втората част на Гьотевия Фауст, Вечната женственост е, която ни понася все по-и по-нависоко. Но тук метафората е карнавална, амбивалентна – вечната женственост е просто макет на жената-леляща кукла, в която се е вкопчил Снапорац. Карнавалът говори наопаки – той извисява, снизявайки и снизява, като извисява. Вечната женственост – куклата-балон, е простреляна от куршума на една от феминистките (тоест унищожена е от Жената) и се спуска – извисяването се превръща в падане – а от идеалната жена остава само нейното сбръчкано и плашещо лице, женствеността е надживяна от гротескната старост на куклата, която в представите ни е била жена.

1 Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. Наука и изкуство. С., 1987, стр. 343

2 Бахтин, М. Цит. съч. стр. 351

3 За карнавала като разгулен и весел прелюд, който предшества наложението от постите въздържание, пише Е. g'Op. D'Ors, E. Du Baroque. Gallimard, 1935. p. 23

4 Fiedler, L. Freaks. Myths and Images of the Secret Self. Simon and Schuster. 1979. p. 126

5 Бахтин, М. Цит съч. стр. 40

6 Фелини, в писмо от юли 1976. Цит. по Bondanella, Peter. The Cinema of Federico Fellini. Princeton University Press, 1992. p. 309

7 Ibid. p. 310

8 Бахтин. Цит, съч. стр. 47

9 Kayser, Wolfgang. Das Grotteske in Malerei und Dichtung. Rowohlt's deutsche Enzyklopädie. 1960 p. 139

10 Ibid. p. 139

11 Ibid. p. 137

12 Ibid. p. 124

13 Thomson, Philip. The Grotesque, Critical Idiom. 1972, p. 17

14 Scholl, Dorothea. Von den "Grottesken" zum Grottesken. Münster Lit. Verlag, 2004, p. 23

15 Ibid. p. 35

16 Бодлер, Шарл. „Изкуственият рай” в Сърцето ми разголено. Руба. С. 2005, стр. 65

17 Schlüter, S. op. cit. p. 23

18 Бахтин. М. Цит. съч. стр. 52

19 Курзегор, С. In vino veritas. Хемус, 2005, стр. 297

20 Fellini par Fellini. Champs Flammarion, 1983. p. 41

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: Г. Константинов **Печат:** Печатна база „Дийор принт“

Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67, тел.: 946 10 66; 946 10 62

За реклами: **946 10 66** E-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

СБФД интернет сайт: <http://www.filmmakersbg.org/index.html>

Препечатването е допустимо само с разрешението на редакцията и автора.

Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

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

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

ISSN - 0861 - 4393

MEDIA



A programme of the EU

СТРАСТ ЗА КИНО

PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
PASSION DE CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION FOR CINEMA СТРАСТ ЗА КИНО
PASION POR EL CINE PASSION FOR CINEMA
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA
VÁŠEŇ PRO FILM СТРАСТ ЗА КИНО PASSION DE CINEMA
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI
PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA
VÁŠEŇ PRO FILM СТРАСТ ЗА КИНО PASSION DE CINEMA
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI
AISTRA KINUI PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
PASSION DE CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION FOR CINEMA СТРАСТ ЗА КИНО
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA

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

info@mediadesk.bg
www.mediadesk.bg

ПРОГРАМА НА ЕВРОПЕЙСКИЯ СЪЮЗ В ПОДКРЕПА
НА АУДИОВИЗУАЛНАТА ИНДУСТРИЯ



СПИСАНИЕТО, С КОЕТО ФИЛМОВИЯТ СВЯТ ИДВА ПРИ ВАС

АБОНАМЕНТ 2010

абонирайте се за списание „КИНО“

в „БЪЛГАРСКИ ПОЩИ“

КАТАЛОЖЕН НОМЕР 1402

и чрез фирми „ДОБИ ПРЕС“ и „БЛИЗНАЦИ“

Очакваме да се абонирате и в редакцията на списанието.

София 1504, бул. „Дондуков“ №67; тел.: 946 10 66; 946 10 62; e-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

6 книжки - 20 лева

3 книжки - 10 лева