

КИНО

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

1 2011

3,50 лв.

филм на Драгомир Шолев

ПОДСЛОН

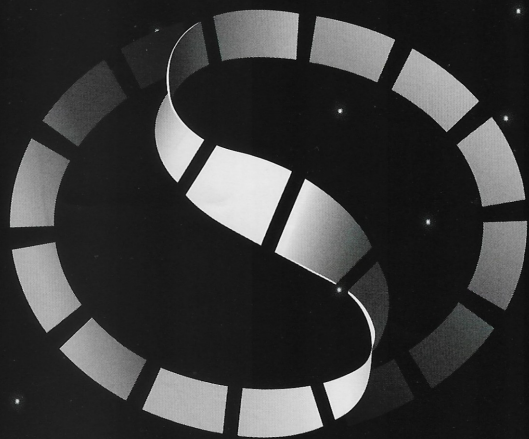


© 2010 Клас Филм / БНТ / Ню Бояна Филм

ЦВЕТАН ДАСКАЛОВ ЯНИНА КАШЕВА КАЛОЯН СИРИЙСКИ СИЛВИЯ ГЕРИНА ИРЕНА ХРИСТОСКОВА
звук ПЕТКО МАНЧЕВ музика ВАСИЛ ГЮРОВ сценария и костюми ВАНИНА ГЕЛЕВА монтаж КЕВОРК АСЛАНЯН
оператор КРУМ РОДРИГЕС сценарий РАЗВАН РАДУЛЕСКУ МЕЛИСА ДЕ РААФ ДРАГОМИР ШОЛЕВ
продуцент РОСИЦА ВЪКАНОВА режисьор ДРАГОМИР ШОЛЕВ

NUBOYANA DIGITAL
FILM STUDIOS





15 МЕЖДУНАРОДЕН СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ

4-13-20 Март 2011

www.siff.bg



ЗА ПЪРВИ ПЪТ

2 български филма в конкурсната програма
на **София Филм Фест**



КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Българско филмово десетилетие
равносметка и перспективи

Продуцентството

отговорност и морал-Гала филм - Людмила Дякова 2

Юбилей

Ловец на сънища

Костадин Бонев на 60 - Ингеборг Братоева-Даракчиева 8

Киносъбития

Киномания

В неведомия свят на чувствата - Калинка Стойновска 12

Магията на рисуваната анимация

в компютърно генерираната епоха - Цветомира Николова 15

Джим Джармуш

победител в класацията на критиката - Георги Ангелов 19

Ранно пиле

За интеграцията на различните - Михаил Дервенски 21

Златен ритон

Наградите 22

Изкуство VS пари -Боряна Матеева 23

Накъде по „Дорогата“? - Надежда Маринчевска 26

Размисли върху няколко филма - Нина Пехливанова 28

Златен Ритон в тефтерчето ми - Петя Накова 29

Тематично и естетическо пълнолетие - Олга Маркова 31

Светлини и сенки... - Иво Драганов 33

Срещи

Светът на Тонино Гуера

Олга Маркова 35

Анимационната работилница на Прийт и Олга Пярн

Невелина Попова 40

Нови книги

Обяснение в любов в такт три четвърти

за книгата на Невена Тошева - Димитрина Иванова 46

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Фестивали

Носталгия по чезнещата духовност

Неда Крънзова - Станимирова 48

Български творчески гений във Висамбур

Боряна Матеева 51

БЪЛГАРСКИ ПРАКТИКИ

Биографията на една филмова поредица

Иво Драганов 53

ЕВРОПЕЙСКИ ПРАКТИКИ

Поглед в чуждата градина

Александра Боболина 56

ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Фелини: краят на карнавала

Антоан Асенов 59

НАШАТА ИСТОРИЯ

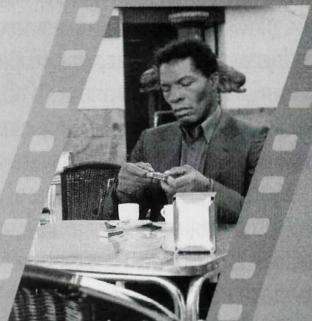
Разсейването на една заблуда

Петър Кърджилов 68

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Съседи

Мая Петкова



БЪЛГАРСКО ФИЛМОВО ДЕСЕТИЛЕНИЕ - РАВНОСМЕТКА И ПЕРСПЕКТИВИ

Продуцентството отговорност и морал

Людмила Дякова разговаря с Галина Тонева и Кирил Кирилов

Продуцентската филмова къща **Гала Филм** е основана през май 1995 година от Галина Тонева и Кирил Кирилов, и е една от най-успешно работещите филмови компании. Преди реформата в киното, когато кинаджиите доброволно излязоха на свободна практика, и двамата са били директори на продукция – Галия в Студия „Екран“, а Кирчо в СИФ „Бояна“. Продуценти са на множество игрални и документални филми, първият от които е **„Приятелите на Емилия“** – сценарист и режисьор Людмил Тодоров, копродукция на България и Франция с помощта на Евроимаж. Награди: Специалната награда на журито – „Златна роза“ – 1996; Наградата на ФИПРЕСИ – Солун 1997.

Следват:

„Суламит“ – режисьор Христо Христов, копродукция с БНТ;

„Подгряване на вчерашния обед“ – режисьор Костадин Бонев, копродукция на България и Македония и с БНТ. Награди: Специална награда на журито, Награда за най-добър сценарий, Наградата за най-добра женска роля на Светлана Янчева, Наградата за най-добра млада актриса на Биляна Казакова, Наградата „Въло Радев“ за най-добър режисьорски дебют – Златна роза 2002; Българският кандидат за ОСКАР 2003 за чуждоезичен филм.

„Откраднати очи“ – режисьор Радослав Спасов, копродукция на България и Турция, с помощта на Евроимаж и БНТ. Филмът участва в повече от 40 международни фестивала и получи над 10 международни награди между които: „Сребърен Георги“ за най-добра женска роля на Весела Казакова – Москва 2005; Награда за най-добър български филм на София Филм Фест 2005; Награда за най-добър филм на Евроимаж – Рим 2006; Наградата на Министерство

на външните работи на Германия за междуетническа толерантност – Котбус 2006; Награди на публиката в Палич – Сърбия и Черна гора; Бергамо – Италия; българският кандидат в номинациите за „Оскар“ за чуждоезичен филм 2005.

„Принцът и просякът“ – режисьор Мариана Евстатиева-Биолчева, с Награда от „Златна ракла“ – 2005; Голямата награда и Наградата „Приказен герой“ на Иван Ранков от фестивала в Минск.

„Зад кадър“ – режисьор Светослав Овчаров, спече-



лил Наградата за режисура и Наградата на ФИПРЕ-СИ – Кайро 2010.

Копродуцент и изпълнителен продуцент на филма „Изток - Запад“ - режисьор Режис Варние. Копродукция на Франция, България и Испания, с номинация за ОСКАР 2000 за чуждоезичен филм.

Изпълнителни продуценти на филмите:

„Пътуване към Йерусалим“ – режисьор Иван Ничев.

„Маймуни през зимата“ - режисьор Милена Андонова.

„Бунтът на L“ и „Ако някой те обича“ – сценарист и режисьор Киран Коларов.

Телевизионни филми:

„Военен кореспондент“ - режисьор Костадин Бонев копродукция БНТ/Гала Филм.

„Самотни сърца“ - дебют на сценариста и режисьора Валентин Гошев - БНТ.

Продуценти са и на дебютни филми. Предстои премиерата на „Кецове“ - режисьори Валери Йорданов и Иван Владимиров, а в подготвителен период е „Три“ - сценарист и режисьор Кирил Станков.

Вие сте едни от първите и успешно работещи продуценти. Доколко опитът ви като директори на продукция ви помогна да предприемете този радикален ход, особено във време, когато професията независим продуцент у нас беше абсолютно непозната. Доколко това беше въпрос на кураж и какви бяха страховете ви от това предизвикателство?

Галина Тонева: Мисля, че опита ни като директори на продукция в онези години има голямо значение. Особено що се отнася до отговорността, която един директор на филм имаше в предишната система.

Кирил Кирилов: Истината е, че професията директор на продукция ни даде стабилна основа. За да не изброявам много заглавия, е достатъчно да спомена опита си в „Мера според мера“. Исторически филм, изискващ огромна енергия от всички ни, солидна организация. И сериозни пари за времето си - два милиона и двеста хиляди бюджет и шест месеца снимачен период. Маратон! Не киномаратон в прожекторна зала или клуб, а маратон снимачен – по поля и гори, села и градове, в жегата, дъжд, сняг и студ...

Този филм и до ден днешен не е загубил привлекателността си и бих казала, че много е изпреварил времето си, и е изключителен.

К.К. Да. И днес мога по памет да цитирам пасаж от сценария. От тогава като скъп спомен съм запазил страница от интервю във в. „Поглед“ с мен - директора на филма! – голяма рядкост. Не се случваше в онова време пишещите за седмото изкуство да се интересуват от наша милост. Това интервю започва с думите

на Дилбер Танас „...и пофати тогава у мене да витае един дух“. В моя случай този дух, духът на киното, се е вселил отдавна в мен и до днес не ме напуска, слава богу, и заедно с Галия работим това, което желаем. Какво по-добро от това.

Г.Т. Първият игрален филм, който направихме заедно, обединени в „Гала филм“ през 1995г. е „Приятелите на Емилия“. Има филми, които вървят с лекота. В рамките на един месец спечелихме субсидия от CNS – Франция и Националния филмов център. Кандидатствахме и спечелихме и в Евроимаж. След това снимахме „Сулами“ – 1996г. Имахме и проект с Ники Акимов „Циганско лято“, който спечели държавна субсидия, но инфлацията стопи парите и не можахме да снимаме. Тогава настъпиха нулеви години за българското кино. Френското кино спаси кариерите ни в киноиндустрията.

Какви са особеностите, предимствата и недостатъците в работата като изпълнителни продуценти, особено в чужди продукции?

К.К. В 1970 година започнах в Студия за игрални филми „Бояна“ като организатор, в 1974 – директор др. филми и от 1976 станах директор на продукция – работа, близка до тази на изпълнителния продуцент. Така че като изпълнителни продуценти в няколко френски филма, снимани в България в края на 90-те, последния от които „Изток-Запад“ (1998г.), където освен изпълнителни продуценти за България сме и копродуценти, определено мога да кажа, че бяхме в стихията си.

Намирам, че това е много смело. Цялата тази отговорност, мащаб на работата и не на последно място риск...

Г.Т. Опитът ни във френските филми е много важен. Трудът, напрежението, работата са огромни, но отговорността ни е ограничена само в снимачния период, което също не е малко. Постпродукцията и разпространението не влизат в нашите задължения. През 1992г. се регистрирах като независим продуцент без никакъв страх. Но продуцентският принцип не ни беше познат докрай. Тази професия не съществуваше у нас. Знаехме как се снимат филми, но липсваше цялостният поглед. И тогава получих шанса да направя специализация чрез British counsel. Поканиха на интервю няколко от регистриралите се продуценти по техен избор. Аз бях единствената жена, която одобриха и заминахме за Чехословакия през май 1993г. Тогава още не беше разделена. Имаше по 5 представители от Полша, тогавашна Чехословакия, Унгария, Румъния и България. От България бяхме Петър Корумбашев, Павел Васев, Димитър Петков, Светослав

Дойчинов и аз. EAST-WEST Producer's семинар се казваше програмата. Лекторите бяха предимно от Великобритания и САЩ. Най-важното беше, че разбрахме каква е философията на продуцентството, а оттам цялата правна уредба, свързана с производството на един филм – цялото им ноу-хау – ако мога да кажа така. И досега в Гала филм ползваме типа договори, които ни предоставиха. Сега Медиа подкрепя много подобни програми и курсове за млади продуценти. Но за мен тогава това беше наистина безценно и ми даде кураж. Пазя всичко до ден днешен в случай, че имам някакъв проблем и нещо не ми е ясно. Бях въодушевена и като се върнах в България, направих няколко документални филма. Доста беше трудно да се намери друго финансиране извън НФЦ и БНТ, а субсидиите бяха оскъдни. Работата ни с чужди продукции ни даде възможност на практика да се почувстваме продуценти. Особено с „Изток-Запад“. Това беше наистина много тежък и мащабен филм, но си заслужаваше. Стана добър! И ние имаме принос за това като копродуценти. Заради нас беше променен сценария, така че България да влезе в него като реално място на действие и хора. Така филмът стана естествена и реална копродукция на Франция и България с помощта на Евроимаж. Копродуценти сме и на унгарския филм „Законът на циганите“ с участието на Джоко Росич и още две български актриси, пак с помощта на Евроимаж. След работата ни с „Изток-Запад“ разбрахме, че за нас оттук нататък най-важното е да продуцираме български филми. Първият след този период е „Подгряване на вчерашния обед“ - копродукция с Македония. Проектът „Откраднати очи“ е от 2001г. През 2002г. спечелихме субсидия от НФЦ, през 2003г. намерихме турски копродуценти-млади възпитаници на Ню-Йоркския университет, страхотни момчета и спечелихме помощ от Евроимаж. Оказа се единственият филм, сниман на 35 мм лента в България през въпросната година. К.К. Всеки проект отнема поне четири-пет години работа, докато стигне до снимки, до реализация.

При нас нещата винаги стават бавно и трудно, а някои така си и остават недовършени или направо провалени, както се случи с реформата в киното.

Г.Т. Това е най-сериозният ни проблем. Реформата трябваше да бъде цялостна. Филмопроизводство на независим принцип, на проектно финансиране, добре, но разпространението, дистрибуцията? Така наречената инфраструктура в киното т.е. разпространение и показ претърпя безмозъчно разграждане. Хората бяха лишени от достъп до кина, кинорежата направо беше унищожена. Преди години киното беше най-

достъпното изкуство, стигаше до всяко село. Спомням си статистика за броя на зрители през 1987г., имало е 88 милиона зрители, което означава че всеки човек е ходил по десет пъти в годината на кино... В малка страна като нашата филмите не могат да си възвърнат вложените средства. Американците имат изградена стратегия, стъпват тук на пазара и първото нещо, което ги интересува, са кината. Ние работим като независими продуценти на пазарен принцип, но малкото останали кина са монополизирани и с това веригата се къса. Кина има само в 14 града, а екраните са около 150!

В тази връзка, ми се струва, че и телевизиите са длъжници на българското кино. Дори БНТ не изпълнява сто процента задълженията си по закон, да не говорим за продуцирането на филми от други частни телевизии.

К.К. В БНТ има изградена система за финансиране и съгласно чл.71 от Закона за радио и телевизия 10 процента от субсидията на БНТ трябва да финансира производството на български филми с външни продуценти. В последните години това не се спазва. Но БНТ е най-важният партньор на българските продуценти и тя е копродуцент на повечето от новите български филми. До скоро действаше рамково споразумение, според което БНТ автоматично подкрепяше всеки проект, получил субсидия от НФЦ. Но тя е абсолютно в правото си да избира на кои проекти да бъде копродуцент.

Но вие като продуценти на документални филми знаете много добре, че БНТ много рядко ги купува, и то за жълти стотинки, и ако не е копродуцент, почти не ги излъчва.

К.К. Това наистина е много важно, защото телевизията осигурява милионна аудитория за българските филми. И те се гледат, при това много, както показват резултатите от рейтинговите изследвания, въпреки злословията на някои медии.

Г.Т. Все пак БНТ е единствената телевизия, която излъчва българско кино и трябва да сме ѝ благодарни за това. В Закона за Радио и Телевизия съществува текст, че частните телевизии излъчват европейско и българско кино „когато това е възможно“! Чудесно! С параграф 83 от Закона за бюджета 2011г. български филми ще се финансират „при възможност“! Познато, нали? В Закона за филмовата индустрия има задължителни квоти за показ на българско и европейско кино, но те не се спазват. Би трябвало глобите и контрола да бъдат многократно увеличени, да се следи за тяхното изпълнение. Нали България е част от Европейския съюз!

Чиновниците не си дават сметка, че един филм продължава да съществува и след търговските си прожекции в кината. Той има много дистрибуционни канали, както обичат да се изразяват от обсерваторията по икономика на културата. Само националната телевизия му осигурява милионна аудитория, има Интернет, DVD, фестивали, които са също вид дистрибуция. Филмите са визуалната памет на една нация...

Няма как да не стигнем и до парливата тема с протеста на филмовата общност. Доколко са реални шансовете за успех? Вие участвате активно в работата на работната група, как виждате ситуацията?

Г.Т. Моето лично мнение е, че имаме огромен шанс в момента, въпреки цялата ми мнителност и вътрешни страхове. Все още тази работна група обаче официално не е започнала работа. Всъщност едва сега си даваме сметка, че управляващите, не само от това правителство, а изобщо, не са наясно със спецификата на филмопроизводството. Какво е това продуцент, какви са тези милиони, които се получават за филмите? Тоест подлага се на съмнение системата на продуцентския принцип, начинът на правене на филми, наложен след реформата. Орязването на парите е само външната страна на подмяна на системата. Категорично негодувам срещу изказвания като: Откъде накъде ще се правят скъпи филми, ето с минимален бюджет могат да се направят няколко по-евтини филма. Това е профанация и пълно неразбиране на начина, по който се прави кино в Европа. Един пример. Получихме покана за участие в Berlinale coproduction Market, които правят специално изключение за България и Румъния, за да могат да бъдат представени проекти за филми с бюджет минимум 1 милион евро! А ние дори при такива условия не можем да кандидатстваме. Когато филмът е копродукция, е нормално бюджетът да е по-висок. Но за да остане български, трябва да имаш контрол над 50 процента в продукцията. Категорично съм против уравнилката при определяне на размера на субсидията. Когато се представи бюджет за 35 мм производство и бъде защитен - нека да бъде отпусната адекватна субсидия до 80 процента от бюджета. Един проект, замислен дигитално, заснет за три-четири седмици, естествено ще бъде много по-евтин. Всичко зависи от замисъла, от начина на снимане. Съгласна съм, че трябва да се правят филми и с по-малко пари. С „Военен кореспондент“ и със „Самотни сърца“ ние го доказвахме в телевизията. Там по принцип бюджетите са ниски, но и еднакви. Не е състоятелно всички тв филми, примерно до 54 минути да се правят с едни и същи пари! Защо? Дали е епоха, или съвременен филм, дали снимките са в София

или в провинцията – няма значение! Това дори при социализма го нямаше. Има наистина много работа, за да се оптимизира системата отвътре – правилата и правилника на НФЦ и необходимите промени в ЗФИ. Но Мисията ни сега е да защитим въобще Закона и да изискваме неговото спазване. Всъщност това задръсти системата – пуснати са филмови проекти, съгласно парите по закон, а субсидията втора година вече е намалена на половина и парите не стигат. И тогава започнаха да се чуват гласове: „Какви са тези скъпи филми! Да се правят малки форми и колко било полезно за българското кино да има ауфтакт! Стига сте говорили само за пари!“ Не говорим за пари, а за филмови проекти, които са били подготвяни години. Проекти, одобрени от Художествени комисии, които ще трябва да чакат още поне една година. А как да кандидатстват нови проекти? Кога ще има сесия? Точно в момента, когато киното ни е в подем и се появиха разнообразни жанрово нови филми, успешни дебюти. Защо е това? Има огромна опасност да загубим всичко, което сме постигнали досега. А дали ще можем да извоюваме и създаване на Фонд Българско кино, който да акумулира средства от алтернативни източници освен държавната субсидия? Ако това е за сметка на ЗФИ? Заседанията на работната група са отворени за всеки, който се интересува – така че всичко да бъде прозрачно!

К.К. Ревизия на Закона може да стане единствено в посока на неговото усъвършенстване. На практика това е Закон само за държавната субсидия, други финансиращи източници няма. Например във Франция след войната, когато американските филми нахлуват по кината им, французите реагират светкавично и се създава Френският филмов център (CNC), който практически регламентира защитата на френското кино. Правят се отчисления от всеки продаден билет за американски филм и това е само един възможен източник за набиране на средства за национално кино. И това го говорим от години. Познаваме опита на други страни: и отчисленията от билети, и национална лотария. Различните страни имат различни практики, но всичко е замислено като защита на националното кино и култура, а у нас от страна на всички парламенти и правителства до сега упорито нищо такова не се прави. Тъкмо обратното – всъщност те действат като посредници на чужди интереси.

Г.Т. Няма политическа воля. Има лобистки интереси, които не позволяват да се прилагат подобни мерки.

К.К. Има и конкретни неща, които зависят от нас, работещата кинообщност. Първо художествените комисии по прозрачен начин да гласуват за проектите.

Големи са споровете да има или да няма оценъчни карти, или да се върнем към обсъжданията, както навремето в художествените съвети. Аз лично бих се съгласил с картите, но не и с тяхното съдържание понастоящем. В краен случай и такива, каквито са, щяха да вършат работа, стига да се действа коректно. Т.е. редно е членовете на художествените комисии след като попълнят картите в определен ден и час, всички заедно да се явят и да ги предадат в НФЦ. Данните се качват в компютър, правят се изчисленията и класирането на проектите е налице. Комисията слага подписите си в протокола. Веднага това се отразява на страницата на НФЦ в интернет...

Г.Т. Много е важен и въпросът за Фонд българско кино. За мен той трябва да бъде отделен, друг възможен източник за финансиране на проекти.

К.К. Този фонд, ако бъде създаден до края на годината да кажем, са му необходими поне две-три години, за да акумулира средства. Задължително е контролните органи в Министерство на културата, в държавата да съблюдават отчисляването на съответните средства. Иначе ще имаме фонд, но той може да си остане само на книга - празен, както с чл.26 от Закона за авторско право, което е голям резил.

Г.Т. Иска ми се да акцентирам върху годишния размер на държавната субсидия. Тя се формира на базата на средностатистическия бюджет на филмите от предишната година. По този начин Законът, колкото и да е несъвършен, отразява пазарната ситуация. Ако аз мога да произведа филм, в който цените на услугите, които получавам от КОДАК, Ню Бояна и от други контрагенти на територията на България са паднали, офертите са по-ниски, то бюджетът на филма също пада, а оттам и средностатистическият бюджет. Когато тук има американски компании, които плащат на осветителите по 500 евро на седмица, как и българският филм да не плаща тези ставки - такава е пазарната ситуация. Но такова разбиране в Министерство на финансите няма.

К.К. Винаги давам пример с това, че правенето на един филм е все едно на голо поле или сред планината, или край морския бряг, или в морето - трябва да построиш фабрика. Тази фабрика с работниците и машините си има една единствена цел - да произведе един единствен "продукт" - Филма! След това демонтираш всичко така, че мястото да стане такова, каквото си е било преди. За следващия филм - нова фабрика на ново място с нови работници и с някои от предишните... Спецификата на филмопроизводството много трудно може да се разбере, да речем, от някои депутати, министри, зам.министри и какви ли не още

чиновници. Те нямат потребност от кино, нямат потребност от театър...това не ги интересува. Те са заинтересовани от това да са служители примерно в културното министерство или което и да е някакво там министерство, и да са повече, винаги тройно повече, отколкото е необходимо. Иначе производството на продукта - филм се прави по индустриален начин. Свързан е с разходи, повече или по-малко. Готовият филм вече е в категорията изкуство. Това е културен продукт. На български език! Всички казваме, че това е нашата културна памет - визуалната памет на България.

Г.Т. В разговора се съсредоточаваме повече върху снимачния период, но той е „най-лесен“. Много отговорен и напергнат, но и много приятен. По-сложно е докато стигнеш до снимки. От една страна финансирането. От друга чисто художествените параметри, а те са и взаимно свързани. Според средствата някои неща можеш да си позволиш, а от други трябва да се откажеш, а това помага или пречи на художествения резултат. Първоначално намеренията са едни, но материалът налага по-различни решения, а и съвсем не на последно място трябва да се мисли за дистрибуцията на филма. Ето например работата ни по филма „Кецове“ е започнала през 2004 година.

К.К. Или „Зад кадър“. Идеята е наша и се роди спонтанно в разговор с Христо Тотев. Работихме по проекта три години, преди да се срещнем със Светослав Овчаров. И слава богу. Защото Светльо прозря и нещо друго, свое, извън нас в тази идея, и го направи. Филмът беше избран от борда на Европейската филмова академия да се състезава за европейските филмови награди като един от 40-те европейски игрални филми на 2010г. Това е голямо признание и гордост за нас. Благодарение на „Зад кадър“, ние четиримата станахме току-що членове на Европейската филмова академия. Е, лично за мен това е голяма чест, да получиш официално писмо - покана за членство в ЕФА от председателя и Ив Мармио (продуцентът на „Изток - Запад“).

Г.Т. За мен това също е голяма чест и съм страшно щастлива, че ни се случи в този момент. Това ми дава кураж и спокойствие да продължа. С „Кецове“ историята е малко по-различна. Първоначалният текст трудно можеше да се нарече сценарий, но Валери е много талантлив не само като актьор, а като автор и творец - има много интересно мислене. Кандидатствахме в програма „Медиа“ за развитие на пакет от проекти и спечелихме. Това са „Зад кадър“, „Кецове“ и „Крапец“ - също дебютен филм на Кирил Станков, който спечели субсидия през декември 2009 и чака финансиране...

Много умувахме за спецификата на „Кецове“. Може-

ше да бъде направен дигитално както „Пов на дребни хищници“. Но когато основно снимаш море и екстериора е 85 процента от филма, е по-различно. Това естествено наложи да се търси друго визуално решение. А освен това част от филма по сценарий е видео, защото героите снимат свой любителски филм. Предложението дойде от Рали Ралчев, а отговорността беше изцяло наша и това опира до креативността на продуцентите. Филмът си искаше широк екран, защото става дума за свобода, за дух, за характери, за приятелство. Сценарият предполага такава визия. Това е първият български филм в ново време, който се снима на широк екран – истински синемаскоп. Така двата стила визия, търсени във филма, много добре се открояват, а това е важно за цялостния художествен резултат. И пак искам да кажа - няма нищо лошо в това да се снимат филми за сто милиона лева, или за пет милиона, или за сто хиляди, но да няма осредняване. Всеки сценарий предполага различен бюджет и продуцентът е този, който го прави и намира парите за него! Друг е въпросът дали като художествен резултат филмът се е получил. Това, че филмът не се е случил, не се харесва на всички, съвсем не го прави по-евтин. Продуцентът е този, който решава как да се направи един филм. Това е неговата отговорност, неговият професионализъм. Всеки продуцент би трябвало, според съвестта си, според опита и уменията си, да прави най-доброто за филма. Без да е високопарно, искам да кажа, че наше кредо в професията е да създадем

добра атмосфера за екипа, за да се реализира в най-голяма степен и по най-добър начин замисълът на филма. И това си личи на екрана. Така подходим към всичките си филми – игрални или документални.

К.К. За реализацията на последните ни филми осигурихме техника от Европа, защото е най-съвременна и на много - добри цени. За „Зад кадър“ - от ARRI Виена, и в кооперация с колеги продуценти - за един филм преди, и друг филм след него. Снимайки финалните сцени през май 2009 на „Зад кадър“ в Берлин заедно с нашия оператор Рали Ралчев (ползващ се с много добро име в Германия - преподаващ в кино-академията) се срещнахме с г-жа Уте Барон, шеф на ARRI Berlin – най-голямата компания за технически услуги. Тогава договорихме техниката за снимките на „Кецове“. Предложиха ни много добра оферта и по-късно в уговореното време техниката пристигна с един голям 20-тонен тир в София за „оборудване на фабриката“ (за която вече споменах).

Камерата - „ARRI Light“- синемаскоп, истински широк екран. Обективите - „HAWK – супер, осветлението, фатовата техника - перфектни. Цялото това оборудване, разтоварено на поляната пред Kodak лабораторията в Киноцентъра беше изумителна гледка. Всичко това за нашия филм „Кецове“!... За нашите двама режисьори дебютанти Валери Йорданов и Иван Владимиров и за целия екип! Филмът скоро ще е готов и ще го видите...

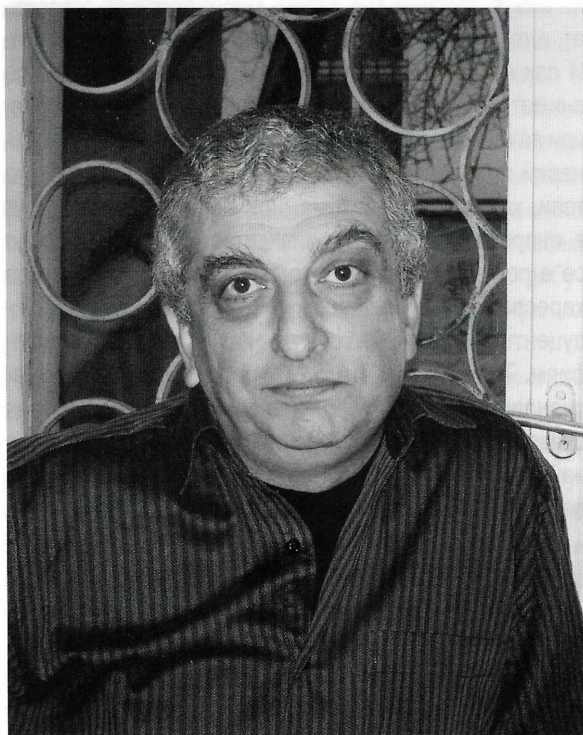


Ловец на сънища

Ингеборг Братоева-Даракчиева

Коста Бонев е режисьор на прехода. Знам, че е трудно да се отнесе рицарският патос на игралния „Военен кореспондент“ (2008) или на документалния „Служение“ (1996) към обрасналото с тонове негативен смисъл политическо понятие „преход“. Факт е обаче, че първото голямо признание за режисьора дойде в самото начало на този период – през 1991, когато излезе на екран документалният му филм „Ловци на сънища“. Няколко години след това, през 1994, тази продукция представи родната кинематография във Вашингтон – на прожекция в Културния център на Международния Валутен Фонд и като част от колекцията на тамошния Музей на модерното изкуство. Затова мисля, че сега можем не само да отпразнуваме шестдесетия рожден ден на нашия приятел Коце Бонев, но и да отбележим още един негов юбилей – двадесет години от появата на филма, с който режисьорът Костадин Бонев се утвърди като автор. Преди това са годините на учене (Бонев е завършил икономика в УНСС и театрознание в НАТФИЗ), на чиракуване (асистент-режисьор в СТФ „Екран“ от 1976 до 1991), на първи документални опити („Дарението“, 1984; „Място във времето“, 1986; „Посвещение 25“, 1987) и на първото признание – Наградата „Златен клас“, 1989, за „Синори“. През 1990, първата година на прехода, идва и специализацията по кино – и телевизионна режисура при Георги Дюлгеров. Край на асистенстването!

На прага на истинската зрелост, точно на четиридестгодишна възраст, Костадин Бонев създаде филма за балкански художници-наивисти „Ловци на сънища“. Двадесет години по-късно той избра именно него, за да отпразнува във филмотечно кино „Одеон“ шестдесетия си житейски юбилей. Споделям мнението на автора, че това е много важен филм – произведение, в което категорично личат основните теми и водещи образи на всичките му по-късни работи, образец на вече оформен режисьорски стил. В „Ловци на съни-



ща“ дифузната зона между будването и съня, между реалността и мечтата е визуализирана чрез кадри на реални места и е озвучена от изповедите на реални хора. Бонев е решил филма си като документална приказка – откривайки възможностите на този невъзможен жанр, в който ще упорства да работи – „Писма до долната земя“ (1994), „Търпението на камъка“ (1998), „Илия Бешков – човекът, който се превърна в рисунка“ (2004), „Корабите са пълни“ (2005), та чак до „Европолис – градът на делтата“ (2009). Коста Бонев подбира странни герои, чешити, всеки от които разказва пред камерата необикновената си история, а режисьорът от своя страна търси визия, която да обедини всички смешно-сериозни анекдоти в (почти) мистична история. Светът във филмите му задължително изплува в кадър от пелената на мъглата.



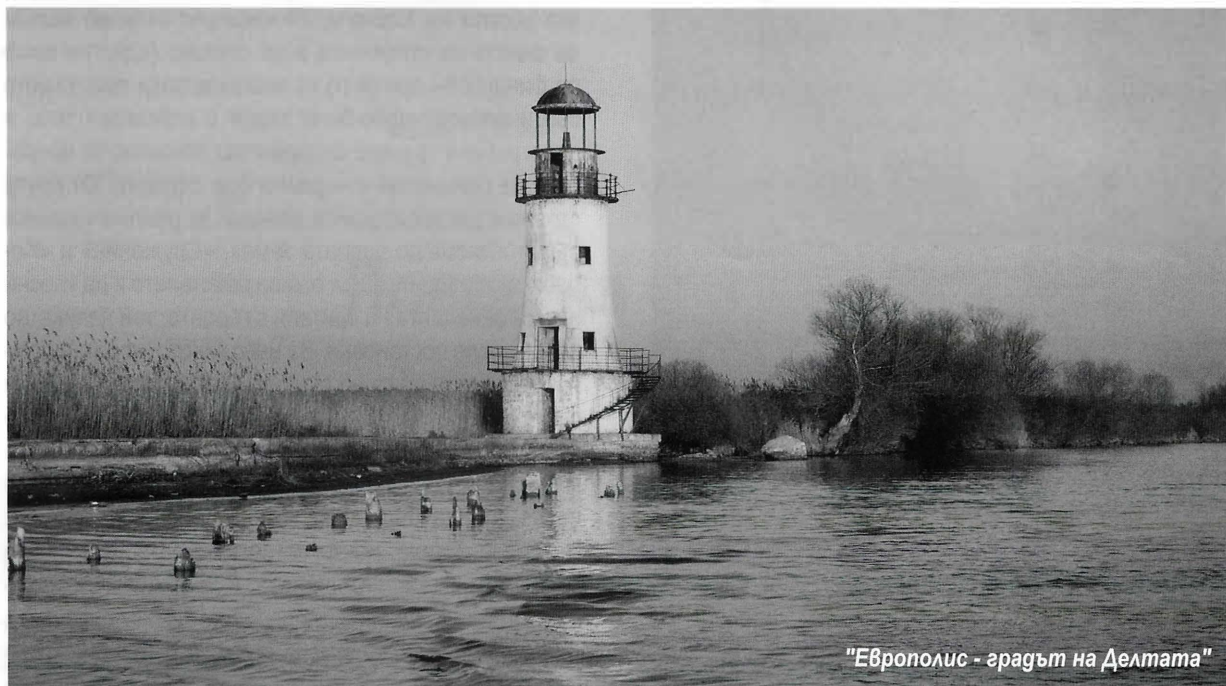
"Подгряване на вчерашния обед"

Мъглата като бяло, нежно покривало, което заличава границите между физическа реалност и невидим свят – такава я изисква от неизменния си сътрудник в разказването на приказки, оператора Константин Занков. На екрана мъглата се вдига, за да се открие безкраен хоризонт. От „Повци на сънища“ нататък режисьорът трайно ще използва този тип панорамни кадри като визуален еквивалент на фразата „Хоризонтът се разшири и избяга надалече“. Думите са на Йовков, с когото Коцето постоянно «ще разговаря» през следващите двадесетина години. Диалогът между тях няма да се изчерпи с визията на разширяващия се хоризонт. Чудните шарени картини от «Повци на сънища», едновременно наивни и мистични, ще препращат към писаните каруци на йовковия «художник-наивист» Сали Яшар. Съзнателно или не, Бонев непрекъснато ще дълбае духовните пластове, разравяни преди него от големия писател – душевното преобразяване чрез изкуството («Илия Бешков – човекът, който се превърна в рисунка», 2004), вярата в Бога като основа на морала («Служение», 1996, и «Търпението на камъка», 1998), активната любов към ближния («Корабите са пълни», 2005), докато най-после двамата ще «се срещнат» през 2008 във «Военен кореспондент». Този път Бонев ще е авторът, а Йовков – неговият герой. Деликатното навлизане в Йовковия свят ще донесе на режисьора през 2009 участия във Фестивала на телевизионното кино «Prix Eurora» и Фестивала на европейското кино в Пекин, Наградата на Българската филмова академия за най-добър телевизионен филм, наградата на Киноконцерта на Мосфилм на телевизионния фестивал «Златна ракла», наградата на «Златен Витяз»

В игралния «Военен кореспондент» документалистът Бонев не се колебае да използва оригинални кадри от бойните полета на трите войни, които води България между 1912 и 1919, и не пропуска да благодари във финалните надписи на знайните и незнайните фронтови оператори, които са запазили за поколенията

образа на Войната. Режисьорът отлично познава силата на документа и се отказва (едва ли само по финансови причини) от инсценировки там, където оригиналните черно-бели кадри с осакатени тела и непогребани трупове въздействат по-силно от масовката на боядисани с червена боя статисти. От друга страна в документалните разкази за реални човешки съдби «Писма до долната земя», «Служение» и «Корабите са пълни», за да оживи действието и да улесни идентификацията на зрителя с героите, той деликатно прибегва до постановки. За него киното на факта и киното на фантазията не съществуват като два отделни свята с непроницаеми граници. Бонев работи еднакво свободно и уверено със средствата и на двата вида кино, като винаги следва един основен творчески принцип – да бъде максимално верен на истината. На онази истина, която не се намира в буквалното копиране на действителността, а се постига чрез проникването в същността на процесите. Сигурно затова нарича работата си над филма-биография на Димитър Петков «Роден в робство» (2006) «археологическо ровене в историческата и културната памет». Такъв «археологически» подход може да се открие и в «Под облак» (1997), и в «1934» (1999), и в последния му (засега) филм «Класификация на спомени» (2010), посветен на най-новата ни история – 70-те години на двадесети век.

Рефлексията към тоталиятното миналото, основна тема на българските режисьори от средното поколение, вдъхновява игралния му дебют «Подгряване на вчерашния обед» (2002). Режисьорът, който до този момент многократно е засягал темата за съдбата на Македония в документалните си продукции, сега се фокусира върху съдбата на македонците след края на Втората световна война. Прави, го като разказва за пречупени човешки съдби и деформирани идентичности, за диктатура и съхранено достойнство. Задълбоченото познаване на историческите факти тук е само основа, която уплътнява разказа за индивидуалните животи, режисиран с дълбоко външение и с уважение към детайла. Филмът е оценен по достойнство – получава шест национални награди и е българската кандидатура за Наградата на Американската филмова академия за най-добър чуждоезичен филм през 2002, което му осигурява участие на фестивала на кандидатите за «Оскар» в Палм Спрингс. Показан е и на международните фестивали в Москва, Карлови Вари, Монреал, Хамбург, Калгари, Квебек сити, Умеа, Пусан, Бомбай, Рим, Берлин и Лодз, на Дните на българското кино във Вашингтон, Ню Йорк, Монреал, Загреб, Будапеща, Любляна и Скопие. Така „Подгря-



"Европолис - градът на Делтата"

ване на вчерашния обед" става един от най-прожектираните зад граница български игрални филми през последното десетилетие.

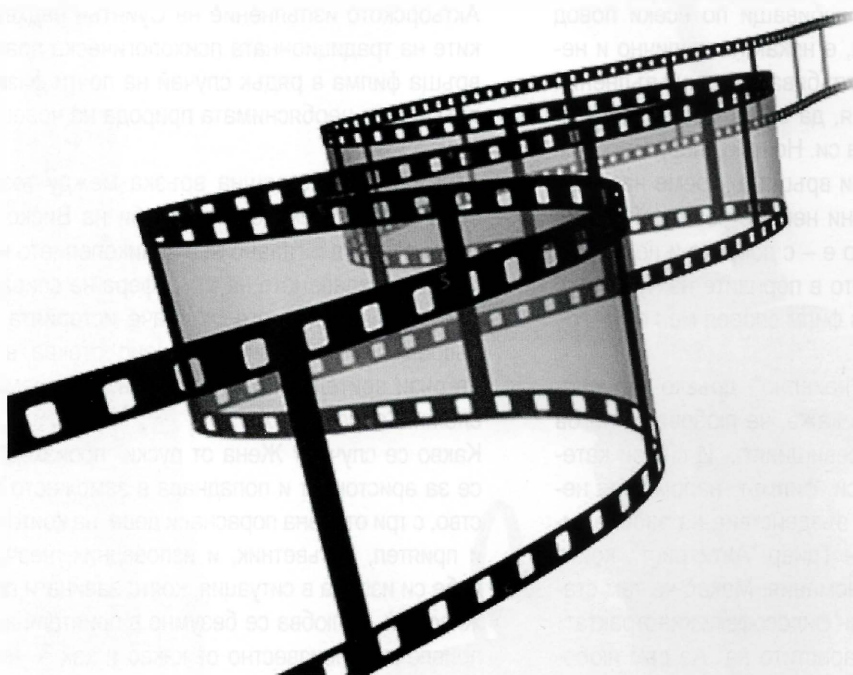
Сигурно за този международен интерес допринася и балканската екзотика. Да, Коста Бонев е балкански режисьор до мозъка на костите си. Цялото му творчество е посветено на разбулването, на «изваждане-то от облак» на балканската мистерия – в политиката, в общественния живот, в личните отношения, в сънищата на балканските хора, ако щете. Географията на филмите му се простира от Трансилвания до остров Крит, от Словения до Босфора. Май досега не е снимал само в Албания. Забележително е, че чертае своята карта на Балканите, като винаги започва от кръста – показва го в началото на почти всичките си филми – кръст на фона на небето. След това камерата слиза надолу, за да се види и покривът, върху който се извисява този кръст, а след това още по-надолу, за да се покаже и цялата църква. Църквите са различни, построени в най-разнообразни архитектурни стилове – от раннохристиянски в Константинопол («Служение») до барокови в Хърватска («Повци на сънища»), но са постоянен образ, визуален лайдмотив на творбите му. Очевидно духовността, с която са пропити тези филми, също като в прозата на Йовков, е дълбоко вкоренена в християнството. Разбира се, тази карта на Балканите е достоверна, затова на нея се извисяват и минарета, появява се ходжа, който дялка кръстове, за да погребее подобаващо мъртви християни («Военен кореспондент»), мярка се дори йерусалимската Сте-

на на плача («Корабите са пълни»). Полуразрушената църква от своя страна се утвърждава филм след филм, като неизменна метафора на съвременната духовна деградация. Почти няма лента на Бонев, в която зрителят да не е конфрнтиран с образа на изтърбушена, осквернена църква, знак на запустението. В «Служение» режисьорът дори посочва началната точка на разрухата с документ от 1931 – кадри с взривяването по лична заповед на Сталин на московската катедрала «Христос Спасител». В «Европолис» (2009) Бонев е още по-категоричен – многобройни изображения на разрушени църкви обвинително сочат духовната първопричина за гибелта на някога процъфтяващия град Сулина. Глас зад кадър разказва, че Червената армия, завзела румънския град в края на Втората световна война, започва опустошаването му именно от църквите. През последвалата комунистическа диктатура камбаните им онемяват.

«Европолис – градът на делтата» е най-любимият ми сред всички филми на Коцето. Журитата на редица престижни фестивали споделят моя възторг – "Златен Ритон" от Фестивала на българското документално и анимационно кино, Пловдив, 2009; Grand Prix от Международния филмов фестивал във Фрайщат, Австрия, 2009 ; Почетен диплом от Los Angeles Reel Film Festival, 2009 ; Официална награда (Official Award) от Фестивала на фестивалите Best of Fest в Сиатъл, 2010. Очевидно «Европолис» очарова публиката и от двете страни на Атлантика. Защото е красив и загадъчен разказ за силата на измислените истории,

облечени в думи. Нещо повече – с този филм Бонев разширява границите на изобретения от него невъзможен жанр документална приказка, за да създаде още по-невъзможната документална анти-утопия. Разказът за тайнственото събдяване на една литературна прокоба е изграден върху яркото присъствие на реални хора, днешни жители на обречената Сулина. Разказът се води на три нива – на нивото на документа, на равнището на личната история и на плоскостта на литературната фикция. Постоянните преходи между тези равнища създават особено напрежение и са предизвикателство към зрителя да сглоби сложна историческа мозайка. Режисьорът ръководи този процес деликатно, като вплита едни в други индивидуалните разкази и историческия наратив и проследява упадъка на града чрез прецизни архивни препратки и документални кадри. Разбулвайки изпълнението на литературната прокоба, режисьорът е по-категоричен от всякога – половинвековните репресии срещу религията причиняват бавното умиране на хората и местата в Източна Европа. На екрана се мярка кадър на църковна служба и пламъчетата на свещите преминават в отражения от светлините на града – за Бонев духовната светлина е абсолютната основа на живота. Смъртта настъпва там, където вярата си е отишла. Финалът на филма не оставя илюзии за дълбочината

на духовните поражения – симпатичен малчуган от църковен хор признава, че не обича да слуша, когато свещеникът чете „от дебелата книга“ и че краде свещи, за да ги продава. И тук приемствеността в образа на един постоянен герой във филмите на Бонев – детето, безименно и непорочно, се скъсва. „Европолис“ освен всичко друго е и филм за ограбеното откъм невинност детство, за оголеното откъм духовност утре. Самата аз, скарана с действителността, която постоянно ме манипулира да се отрека от духовните ориентири, често изпитвам болка за това бъдеще, притеснение за съхраняването на културната традиция. Повторното гледане на филмите на Коста Бонев накуп, необходимо усилие за написването на този текст, обаче ме накара да осъзная, че нашата култура е скована само временно, само на повърхността. През годините на прехода, във времето на мутризация и чалгизация, българската духовност е продължавала да тече като подводна река. Според Костадин Бонев, тази река извира много от дълбоко, може би от константинополските църкви, струи през Йовков и Бешков, тече през картините на балканските наивисти, мие лицата на търпеливите като камък български старци, за да може режисьорът да ни напои с живата ѝ вода, тук и сега. Благодарим ти, Коце! На много и много щастливи и вдъхновени лета!



В неведомия свят на чувствата

Калинка Стойновска

Сред впечатляващото множество от филмови заглавия на Киномания 2010, някои от които на най-авторитетни съвременни филмови автори като Уди Алън, Джим Джармуш, Никита Михалков, Джузепе Торнаторе, Карлос Саура, Абас Киаростами, Нийл Джордан, Франсоа Озон и други – да не говорим за панорамата, включваща част от филмите на Акира Курасава – запомних един на пръв поглед скромнен филм, който сякаш поема в себе си от силата и дълбочината на голямото класическо кино. Според мен той органично се вписва в една от темите на Киномания – тази за необяснимия свят на чувствата.

Впрочем да се говори за чувства в нашия свят на нажежени до бесовщина социални, политически и религиозни страсти, на маниакални обсебености и чудовищни сблъсъци, на избиващи по всеки повод наполеоновски комплекси, е някак неприлично и нелепо. Немодерно е да се вглъбяваш в лични вълнения и собствени преживявания, да се взираш в най-интимните кътчета на душата си. Но пък, слава Богу, затова е изкуството, за да ни връща от време навреме към съкровени и същностни неща в човека. И да ни го разкрива такъв, какъвто е – с доброто и лошото, с обяснимото и необяснимото в поривите на чувствата и в поведението му. Такъв филм според мен се оказва „Аз съм любовта“.

Заглавието му е твърде „нахално“, дръзко и провокиращо. Кой би могъл да каже, че любовта е негов патент? Може би само Всевишният... И с тази категоричност на посланието си филмът напомня за неистовостта и шокиращото въздействие на забележителния филм на Ларс Фон Триер „Антихрист“, който гледахме на миналата Киномания. Макар че там ставаше дума за концептуален философски кинотрактат. Режисьор и един от сценаристите на „Аз съм любовта“ е италианецът Лука Гуаданино – за мен непознат режисьор. Но, забележете, между няколкото продуцентски имена е и това на великолепната английска

актриса Тилда Суинтън, която изпълнява и главната роля. Тази актриса влага и творческа енергия, и финансови ресурси, за да докаже убедеността си, че „играта“ си заслужава.

Именно това изпълнение според мен изпълва филма с необичаен магнетизъм, придава му значения, които го правят феноменален.

Аристократичността на интериора, изисканият и изящен стил на повествованието, задъхващият се и внезапно успокояващ се ритъм на филма, който неотклонно следва душевното състояние на героинята – всичко е съсредоточено върху нейното усещане и възприемане на света около нея, и което е особено забележително, върху неочакваното и за нея самата завръщане към себе си, към личната територия на живота ѝ.

Актьорското изпълнение на Суинтън надхвърля рамките на традиционната психологическа драма и превръща филма в рядък случай на почти физиологично потъване в необяснимата природа на човешките чувства.

Има някаква вътрешна връзка между този филм и една от най-прекрасните творби на Висконти – „Гепарди“, но тя е главно във великолепието на интериора и в създаването на атмосфера на сливане между вечното и преходното. А иначе историята е съвсем съвременна и някак болезнено отеква в сетивата на онзи зрител, който е склонен да приеме нейните сложни „водовъртежи“.

Какво се случва? Жена от руски произход, омъжила се за аристократ и попаднала в заможното му семейство, с три отдавна пораснали деца, на които е и майка, и приятел, и съветник, и изповедник, неочаквано за себе си изпада в ситуация, която завинаги преобръща живота ѝ – влюбва се безумно в приятеля на сина си, привлечена неизвестно от какво и как – неизбежна, разрушителна, невъзможна връзка. Звучи познато – стотици подобни истории са разказвани в голямата литература. Достатъчно е да си припомним само най-ве-

ликите – “Анна Каренина” на Толстой и “Мадам Бовари” на Флобер. А екранът многократно се е възползвал от този вечен сюжет. Видимо – нищо ново...

И въпреки това, точно тази история и точно изпълнението на Тилда Суинтън потрися с обречеността, истинността и неотвратимостта в поведението на една жена, която в името на личните си чувства изгаря всички мостове след себе си и остава сама в един завинаги рухнал свят. Естествено най-шокиращ е епизодът, в който, след смъртта на любимия си син, случайно/ли?! ударил се в ръба на собствения им басейн след драматичен разговор с майката, тя съобщава на съпруга си, че обича друг и напуска прекрасно уредения си живот, натоварвайки се завинаги с чувство за вина. Но преди това актрисата извървява страшния път на решението и изпада в състояние, в което е разпъната между небето и земята. А там няма прошка, няма милост, няма изкупление – започва истинският Ад на чувствата, от който няма спасение.

Подобна неведомост на чувствата предлага и актьорското изпълнение на Жулиет Бинош в най-новия филм на иранския кинорежисьор Абас Киаростами “Вярно с оригинала”. За него актрисата получи Наградата за женска роля на фестивала в Кан през 2010. Снет с френски пари и в интериора на съвременен европейски град, филмът видимо сякаш е далеч от

прекрасните философични киноистории, които Киаростами снима в родината си. Но какво са географските ширини за един истински художник? Тук територия на неговото наблюдение са взаимоотношенията между мъж и жена в разцвета на годините – той е известен писател, тя е притежател на букинистко магазинче и има поотрасъл син, който непрекъснато я провокира и иронизира. Камерата в буквалния смисъл на думата не откъсва очи от двамата герои, а Бинош в партньорство с известния баритон Уилям Шимъл съумява да влезе в кожата едновременно на няколко различни жени – обичани, разлюбени, изоставени и отново обичани – и с това да прикове вниманието към ставащото на екрана. Филмът “Вярно с оригинала” е нещо като режисьорско обяснение в любов на това актьорско изпълнение (а може би и на самата актриса). На пръв поглед странна, забавна и многозначителна, разказаната от Киаростами история търси отговора на въпроса – кое е истина и кое е измислица във взаимоотношенията между двамата герои. Заедно ли са били, или никога не са се виждали? Дали наистина нещо се е случило, случва се и ще продължи да се случва между тях и кое е изиграно в една не/състояла се любов – измислица или любов – истина. Границите между едното и другото са неуловими, а поведението на героите е и абсурдно, но и толкова естествено, ся-

“Аз съм любовта” - режисьор Лука Гуаданино



каш участват в една игра на котка и мишка, в която героинята може и да е, но най-вероятно не е съпруга на героя. Защо е това поведение? Каква е тази игра? Обяснение не съществува, има само догадки, но и те са ефимерни, защото в момента, в който решаваш например, че връзката между двамата е истинска, тя се преобръща в своята противоположност.

За Киаростами европейският екстериор не е пречка да продължи да прониква във вечното тайнство на човешката природа. При това, поне според мен, няма никакво специално преодоляване на границите между двете култури – източната, от която идва, и западната, каквото се усеща при някои други автори, съзнателно и целенасочено противопоставящи ги на екрана с особен драматизъм. Напротив, лежерността, изящество-то и най-вече космополитността на разказа показват естественото състояние на нещата от живота, в който всичко може да се случи навсякъде по света. Наистина Киаростами е в отлична творческа форма.

И ето още един пример на същата тема от Киномания – филма на известния ирландец Нийл Джордан "Он-дин" с участието на Колин Фарел и Алисия Бахледа. Джордан ни предлага поредната си приказка за любовта. Не е като някогашната му "Мона Лиза", но и този филм също потъва в необяснимия свят на чувствата. Загадъчната история е за странен, саможив рибар, който улавя в мрежите си прекрасна русалка, завежда я в самотния си дом и заживява с нея ... щастливо. Но не дотам, защото, знае се, реалната действител-

ност е в състояние да убие всеки порив, всяка мечта и всяка любов, а пък приказките са само за децата. Малката му дъщеричка, която е в инвалидна количка и живее при майка си, е в състояние да измисля чудновати красиви истории. Именно тя се досеща, че рано или късно хубавата девойка ще напусне дома на своя спасител, защото страшно минало е оплело съдбата ѝ. Джордан, който е и сценарист на филма, който знае защо не търси никаква тайнственост в развоя на историята и не разплита загадките в поведението на своята героиня. Напротив, миналото се появява най-прозаично в лицето на обикновен сводник, пришелец от страна на бившия социализъм, а прекрасната непозната е принудена, напускайки територията на хармонията и стъпвайки на територията на реалността, да го отстрани от пътя си по най-банален начин – естествено, чрез убийство. После всички заживяват пак щастливо. Вече без романтични приказки и без красиви фантазии...

Вероятно може и така. Нийл Джордан не е случаен автор и щом той ни предлага подобна леко криминална и доста иронична история за това как въображаемият свят преминава в жестока реалност, значи модерните или постмодерни (или още някакви?) времена, в които живеем, се управляват от други, железни закони. Любовта остава в сферата на мечтите и измислиците, а реалността компроментира личната територия на човешките емоции. Кой знае...



"Вярно с оригинала" - режисьор Алес Киаростами

Магията на рисуваната анимация в компютърно генерираната епоха

Цветомира Николова

През последните години сред аниматорите върви мълвата – обезсърчаваща за едни и окриляща за други – че с рисуваната анимация е свършено; че тя напълно е изчерпала своите възможности. Тази година, без да си поставям специални цели, изгледах всички пълнометражни анимационни филми, любезно представени на българската публика от Киномания, и с учудване открих, че може би тази мълва се отнася само за определен отрязък от време и че той вече е на път да свърши. Става дума за периода, в който компютърно генерираната анимация се изкачва триумфално на върха на бокс офис статистиките, а по-

сле смирено заема своето място сред другите анимационни технологии. Дали се касае само за нова анимационна технология и дали тя задължително води до някакви жанрови и стилистични особености – това е въпрос, на който не се наемам да отговоря. Интересът ми е свързан с голямото количество рисувани филми, които през есента завладяха фестивалния екран. И тук човек може да си зададе въпроса: дали става въпрос за лични предпочитания на селекционерите, дали това е европейска тенденция, или е световна? А може би е лебедовата песен на рисуваната анимация? Просто този триумф на рисуваната анимация



"Тайната на Клеската книга" - режисьор Томас Мур

искрено ме зарадва и ми се иска да споделя впечатленията си от филмите, които са мои лични фаворити.

Илюзионистът – Франция, Великобритания

Историята е за странната дружба между застаряващ пътуващ фокусник и едно момиче, което дълбоко вярва на фокусите му и се вкопчава в тях като в коледна магия – начин да избяга от кръчмата, в която е метачка, и да открие чудото на големия свят. Казват, че прототип на илюзиониста от филма на режисьора Силвен Шоме е Жан Южен Робер-Худен, един от първите фокусници в историята на човечеството. Освен с многобройните му автомати и къщата в родния му град Блоа, от чиито прозорци надничат дракони и разни чудовища, с наследството му изненадващо е свързан и анимационният филм „Илюзионистът“, който в момента върви по европейските екрани. Филмът е направен по сценарий на известния френски комик Жак Тати, който бил предоставен на режисьора Шоме от дъщерята на Тати Софи Татищев още преди да излезе филмът му „Трио от Белвил“. В сценария на Тати е залегнал образът на Худен, макар че има и силно автобиографични елементи. Филмът се работи бавно и трудно, защото Шоме е много взискателен към екипа си от аниматори. Бюджетът на филма е голям и Шоме го събира относително бавно и трудно. Отзивите за филма са противоречиви – някои критици искат повече хумор, подобен на този в „Трио от Белвил“, други се радват на носталгичната и лиричната нотка във филма, на иреалната, загадъчна атмосфера. Освен много деликатно вплетена в декорите, „маги-

ческата“ мощ на компютърната триизмерна анимация тук не се натрапва. Прави впечатление огромното количество епизодични персонажи, ръчно анимирани, които пълнят гарите, купетата, кръчмите и улиците на Лондон или Единбург. Целият този огромен труд по анимацията, както и сравнително реалистично направените богати декори, не е спестен според мен с една единствена цел – постигането на завладяваща атмосфера, която ни обгръща. Забележете – тук няма кой знае какви гегове, метаморфози и други анимационни похвати. Но в стила на рисунката отново разпознаваме гротеската, карикатурното преувеличение и отдалечаването от реализма в различни детайли, макар че тук те са по-fino направени, отколкото в „Трио от Белвил“.

В екипа на филма участват и българи: художникът Евгени Томов (както и в предишния филм на Шоме) и Иван Касабов (композитор).

Тайната на Келската книга - Ирландия, Франция
Сюжетът на филма е приказна „хипотеза“ за написването и запазването на Келската книга. Абатът на Келския манастир е твърдо решен да построи крепостна стена, за да защити манастира от нашествията на викингите. Отдаден на мисията си, той е твърде строг с малкия си племенник Брендън, запленил от монаха Айдан от Айона, който иска да допише и запази за поколенията Келската книга. Накрая крепостната стена не попречва на нашествието на викингите, но Айдан, Брендън и котката му с помощта на горския дух Ашлийн успяват да се преборят с всичко, напис-



ват книгата, запазвайки по този начин духа на келтите за идните поколения. Този чудесен филм е вдъхновен от истинска "тайна". Режисьорът Томас Мур, запален по историята аниматор, започва да обмисля проекта преди десетина години, още в колежа, заедно със свои състуденти и приятели. Доста години по-късно филмът се появява на бял свят като "независим", със сравнително малък бюджет и се състезава с мащабни и богати филмови 3D продукции като "Коралайн", реж. Х. Селик, "Фантастичният мистър Фокс", реж. Уес Андерсън, "В небето", реж. Пийт Докър, както и с традиционната дисниева анимация "Принцеса и жаба", реж. Джон Маскър и Рон Клемънтс. Филмът е правен в Ирландия, Франция, Белгия и Кечкемет, Унгария. Стилът на анимацията е смесен - от една страна силно ми напомни за анимацията на Ричард Уилямс и Дон Блът и като се поразрових, открих, че не съм сбъркала - режисьорът не скрива, че Ричард Уилямс е негов кумир. От друга страна стилизацията на героите - квадратните ръце, играта между кривите и правите линии в силуетите, муцуната на котката, очите в стил "anime"- напомнят малко стила на Powergirls, Dexter, Samurai Jack и др. нашумели сериали по Cartoon Network, особено тези на Генадий Тартаковски, или както е познат в Америка Генди Тартаковски. Третият и най-важен източник за направата на филма е самата Келска книга, понякога наричана "книгата на Св. Колумба", макар че св. Колумба според историците е живял два-три века по-рано от предполагаемата възраст на ръкописа. Келската книга съдържа четирите евангелия на Новия Завет заедно с различни уводни текстове и много илюстрации. Палеографите и изследователите смятат, че е написана най-вероятно през 800 г. от монасите на манастира в Келс, които го основават, бягайки от викингските набези срещу Айона. Има най-различни версии кога точно и за колко време е написана книгата, но така или иначе тя се счита за едно от големите ирландски съкровища. За особено уникални се смятат орнаментите, декорациите и калиграфиите, които са сред най-добре запазените и представителни за островното изкуство на пикти, саксонци, гали и др. Напоследък то, заедно с изкуството на готите, отново се възражда и става модерно в татуировките, графитите и много други визуални атрибути на съвременния свят.

Книгата е занесена от войските на Кромвел през 1654 – 55 г. в Дъблин, Тринити коледж, където се пази и до днес. Тя е на латински. Френският сценарист Фабрис Зиолковский и режисьорите Том Мур и Нора Туми са успели да разкажат една класическа история, преплитайки религия, митология, история и магия по

много деликатен начин. Филмът не звучи нито патриотарски, нито като религиозна пропаганда, нито като сухо и досадно за съвременния човек историческо изследване. Освен историята, за това помагат и изумителните и много естетски направени декори, някои почти апокалиптични сцени, добрите актьори – двамата главни актьори, които озвучават Брендан и Ашлийн, са деца, но се справят изумително добре. Да, има комерсиален елемент в стилизацията на типажите, но тя не ми попречи да се наслаждавам на филма - просто той е направен с въображение, любов и без страх от изнурителен труд.

Поньо от скалата край морето - Япония

Две години след световната му премиера, благодарение на Киномания, успяхме да видим последния филм на легендарния японски аниматор Хайао Миядзаки – „Поньо на морската скала“. Каквито и да са разногласията относно филма сред критиците и публиката, това е филм, който освен всичко друго е абсолютният триумф на рисуваната анимация в епохата на компютърната анимация. Дори само с това филмът е забележителен. Сюжетът е вариация на „Малката русалка“ от Ханс Кристиан Андерсен. Едно момченце се сприятелява със странна златна рибка – избяглата дъщеря на магьосника Фуджимото и морската богиня. Момченцето я намира умираща на брега и я спасява, порязвайки си пръста. Рибката близва пръста му и той като по чудо оздравява. И момчето, и Брунхилда, която той нарича Поньо, трябва да преминат през много изпитания, докато накрая приятелството им побеждава пропастта между двата свята. Във филма звучат вагнерови мотиви – в музиката, в огромната мощ на фантазията, поезията, енергията и ръката на Миядзаки. Морските сцени във филма напълно обръщат надолу с главата приетото вече кредо сред анимационната гилдия, а и сред голяма част от младата публика, че поне що се отнася до ефектите, компютърно генерираната анимация е непобедима. Цифрата на анимационните рисунки наистина звучи вагнеровски: 170 000. Аз лично се изпълвам с респект към този сам по себе си къртовски труд – в него съзирам онази лудост, липса на прагматичност и себеотдаденост, на която в кризисни моменти се крепи светът изобщо.

Керити или Къщата на приказките - Франция, Италия „Керити или къщата на приказките“ или „Тайната на Елеонор“ (това заглавие и предпочетено в англоговорящия свят). Това е историята за една премъдра и предвидлива леля, която завещава на малките си племенници точно нещата, които им липсват. На момичето, което е умна малка устатница, лелята заве-

щава една стара кукла, в която е скрит ключът към сърдечността и топлотата. А на момчето, което не знае да чете и не иска да се научи, лелята завещава библиотеката си, пълна с първите издания на известни приказки. Момчето, малкият Натаниел, трябва да разчете един таен надпис в библиотеката, за да спаси приказните герои от нерадостната им съдба в ръцете на един мошеник антиквар. Сюжетът е заплетен сръчно и интелигентно. Въпреки че темата за застрашените от изчезване приказни герои е опасна зона за тези, които държат да бъдат оригинални, филмът не е клише. За успеха му немалка роля играят приятният, топъл дизайн; чарът на ръчно рисуваната анимация и съчетанието между нея и компютърно генерирания декор; а и някои моменти, в които милата, носталгич-

на и поучителна история заприличва на филм на ужасите. На моменти, случайно или не, филмът прилича на рекламата на БНТ за „Голямото детско четене“. Очевидно това е тема, която вълнува много от нас – огромното количество информация, която все повече се мултиплицира и в която ние като слепци се лутаме, за да открием това, което трябва да си спомним или това, което не бива да забравяме.

Това бяха само някои от заглавията, които тазигодешната Киномания подари на любителите на рисуваната анимация, пораждащи у зрителите едно чудно усещане – топло докосване в студената компютърна епоха. Докосване, подобно на звука „поньо“ – както Миядзаки е кръстил главната си героиня. За него това е звук, който изразява нежно плисване на вълна в скалистия бряг.

„Поньо от скалата край морето“ - режисьор Хайао Миядзаки



Джим Джармуш – победител в класацията на критиката

Георги Ангелов

Анонсирана като 24-та, всъщност Киномания`2010 г. се проведе за 26-ти път. Това е така, защото през 1991 и 1992 г. имаше извънредни издания. От 1993 г. Световната кинопанорама стана Киномания. На последното откриване Димитър Дерелиев отново припомни периода, когато Киномания беше заплашена от ликвидиране като комунистическа отживелица. Вероятно преименуването я спаси, за което заслуга има моята скромна персона. Но каква ми е ползата, че съм кръстник на Киномания, след като преди всеки филм, най-вече в Дома на киното, треперех дали ще ме пуснат да вляза, което беше проблем за мнозина от акредитираните. А това означаваше, че журналистическите акредитации не гарантират нищо.

Гледахме 72 филма от 22 страни. С осем по-малко от 2009-та и със седемнадесет по-малко от 2008 г. Френските филми бяха 12, американските – 9, английските – 6, италианските и японските – 5. По 4 бяха заглавията от Южна Корея, Испания, Германия и Русия, 3 от Швеция, 2 от Канада, Чехия, Ирландия и Аржентина. С по един филм участваха Бразилия, Полша, Белгия, Австралия, Китай, България, а Филипините и Коста Рика за първи път официално се представиха на български екран. Дискутираше се дали предходния Киномания So Independent фестивал, или организираният от Андрей Слабаков фестивал на Балканското кино да се включат в рамките на Киномания. В крайна сметка това не се случи.

Традиционно припомням победителите в класацията за последните пет години. Миналата година се случи нещо уникално. От 1987 г. правя тази анкета, но никога досега разликата между първото и второто място не е била цели 33 точки. Така стана през 2009-та година, когато „Антихрист“ на Ларс фон Триер спечели със 62 точки. 2008-ма първи е „Дихание“ на Ки-Дук. През 2007-ма победителят е български - и то документален – „Развод по албански“ на Адела Пеева. През 2006 г. предпочитанията бяха за „Завръщане“ на Педро Алмодовар, а през 2005-та - за Михаел Ханеке и филма му „Каше“.

Така или иначе празникът отново стана. Програмата включваше документални, музикални и детски филми, а анимационната пълнометражна програма, бе доста богата. Истинска наслада ни доставиха филмите

на Куросава, показани по повод 100 години от рождението му. Българският зрител дочака да види на лента „Сънища“ и „Ран“, който не знам защо стана „Размирие“, след като винаги е бил „Ран“. Интересно, ако беше жив, как би го коментирал Тодор Андрейков. Иначе „Стиляги“ наистина означава „Контета“, макар в случая по-точна да е позабравената дума „Суинги“. Този път чуждестранните гости не бяха кинаджии. Известният испански музикант Томатито представи филма на Саура, а специално за откриването, станало с китайския филм „Конфуций“, се появи 75-ият пра-правнук на великия философ и управник. Знаех, че китайците са царе на родовата памет, а и уважават всяко културно събитие, в което могат да участват, каквото безспорно е Киномания, но фактът с присъствието на правнука на Конфуций направо ни изуми.

22-та критики посочиха 44 от общо 72-те заглавия. И така, на първо място с 35 точки е „Границите на контрола“ на Джим Джармуш. На второ с 28 е „Тайната на очите“. Трети с 27 точки е „Баария“, четвърти с 15 – „Милениум“, пети с 14 – „Ондин“, шести с 13 – „Вярно с оригинала“. Седмото място с 14 точки споделят „Стъпки в пясъка“ и „Последно сбогом“. Осми е „Диво поле“ с 11. На 9-то място с по 10 точки са три филма: „Контета“, „Адът“ на Анри – Жорж Клузо и „Ран“. Следват „Аз съм любовта“ и „Самотен мъж“ – с по 9, „Г-н Ничий“, „Розата на Кавазаки“ и „Жени без мъже“ – 11-ти с по 8, „Лудо сърце“, „Страст: Неаполитанската песен“, „Серж Генсбур“, „Сънища“ и „Рембранд: Аз обвинявам“ – 12-ти с по 6 точки. 13-ти с по 5 са „Екзекуцията“, „Вестоносецът“ и „Трилогията Мъст“ с 4 точки. 14-ти са „Илюзионистът“, „Конфуций“, „Луна“ и „Дървото“. 15-ти с 3 са „Старо момче“, „Другият Дюма“, „Певецът на танго“, „Фантастичният мистър Фокс“ и „Ще срещнеш висок тъмнокош непознат“. 16-ти с по 2 точки са „Двама от Новата вълна“, „В душата на гения: Съкровеният живот на Глен Гулд“, „Безопасни откровения“, „Несломим“ и „Фламенко, фламенко“. 17-ти с по 1 точка са „Изпепелени от слънцето 2“, „За любовта и други демони“, „When You're Strange: Филм за The Doors“ и „Чико и Рита“.

Ето и самата анкета по азбучен ред:

Александър Грозев: 1. Екзекуцията; 2. Ондин; 3. Луна;



„Границите на контрола“ - режисьор Аким Джармидж

4. Несломим; 5. Вестоносецът
Александър Донев: 1. Адът на Анри – Жорж Клузо; 2. Серж Генсбур; 3. Фантастичният мистър Фокс; 4. Страст; Неаполитанската песен; 5. Чико и Рита
Божидар Манов: 1. Тайната на очите; 2. Границите на контрола; 3. Г-н Ничий; 4. Контета; 5. Стъпки в пясъка
Боряна Матеева: 1. Границите на контрола; 2. Тайната на очите; 3. Баария; 4. Сънища; 5. Нашият живот
Галина Николаева: 1. Последно сбогом; 2. Адът на Анри – Жорж Клузо; 3. Жени без мъже; 4. Тайната на очите; 5. Контета
Геновева Димитрова: 1. Границите на контрола; 2. Диво поле; 3. Стъпки в пясъка; 4. Самотен мъж; 5. Адът на Анри-Жорж Клузо
Георги Ангелов: 1. Ран; 2. Милениум; 3. Розата на Кавазаки; 4. Жени без мъже; 5. Г-н Ничий
Григор Чернев: 1. Баария; 2. Дървото; 3. Конфуций; 4. Вярно с оригинала; 5. Изпепелени от слънцето 2
Димитър Бърдарски: 1. Ран; 2. Ондин; 3. Стъпки в пясъка; 4. За любовта и други демони; 5. Тайната на очите
Димитър Кабаиванов: 1. Милениум; 2. Лудо сърце; 3. Старо момче; 4. Последно сбогом; 5. Контета
Екатерина Лимончева: 1. Самотен мъж; 2. Страст; Неаполитанската песен; 3. Другият Дюма; 4. /Без/ опасни откровения; 5. Ондин
Иван Драгошинов: 1. Вярно с оригинала; 2. Сънища; 3. Рембранд: Аз обвинявам; 4. Двама от новата вълна; 5. В душата на гения: Съкровеният живот на Глен Гулд

Иван Иванов: 1. Тайната на очите; 2. Баария; 3. Ще срещнеш висок тъмнокос непознат; 4. Серж Генсбур; 5. Самотен мъж
Ингеборг Братоева: 1. Ондин; 2. Контета; 3. Баария; 4. Илюзионистът; 5. В душата на гения: Съкровеният живот на Глен Гулд
Калинка Стойновска: 1. Това е любовта; 2. Баария; 3. Границите на контрола; 4. Вярно с оригинала; 5. Контета
Камен Тодоров: 1. Баария; 2. Тайната на очите; 3. Границите на контрола; 4. Розата на Кавазаки; 5. Самотен мъж
Людмила Дякова: 1. Границите на контрола; 2. Стъпки в пясъка; 3. Рембранд: Аз обвинявам; 54. Фламенко, фламенко; 5. Контета
Олга Маркова: 1. Границите на контрола; 2. Аз съм любовта; 3. Розата на Кавазаки; 4. Тайната на очите; 5. Последно сбогом
Павлина Желева: 1. Вярно с оригинала; 2. Последно сбогом; 3. Тайната на очите; 4. Илюзионистът; 5. Жени без мъже
Пенка Монова: 1. Границите на контрола; 2. Диво поле; 3. Певицата на танго; 4. Стъпки в пясъка; 5. Конфуций
Петя Александрова: 1. Трилогията „Мъст“; 2. Г-н Ничий; 3. Диво поле; 4. Жени без мъже; 5. Милениум
Янко Терзиев: 1. Милениум; 2. Вестоносецът; 3. Баария; 4. Лудо сърце; 5. When You're Strange: Филм за „The Doors“

За интеграцията на различните

Михаил Дервенски

За шеста поредна година се проведе студентският филмов фестивал Ранно пиле, организиран от Американска фондация за България. Въпреки кризата и благодарение на усилията на програмния директор на фондацията Алексей Христов, и тази година фестивал имаше, а селекцията бе повече от добра. Журито в състав Джордже Кипер, Румъния, проф. Мария Дора Мурао, Бразилия, и проф. Звиад Долидзе, Хърватия, присъди Голямата награда на хърватския филм „Бенджамин“ на режисьора Матия Вукич. 25-минутната лента разказва за тинейджър от ромски произход, който се опитва да се пребори с наложеното клише за ромите като малообразовани и неспособни да се интегрират. Бенджамин не само е намерил своето място сред приятелите си в училище, но и иска да преодолее произхода си като се образова. Филмът е с изчистена визия и стегнат разказ, лишен от директни внушения за отношението към ромите. Въпреки всичко, като че ли се затвърждава тенденцията да се награждават филми за ромите и техните права. Затова е и разбираемо, че някои от зрителите си тръгнаха с

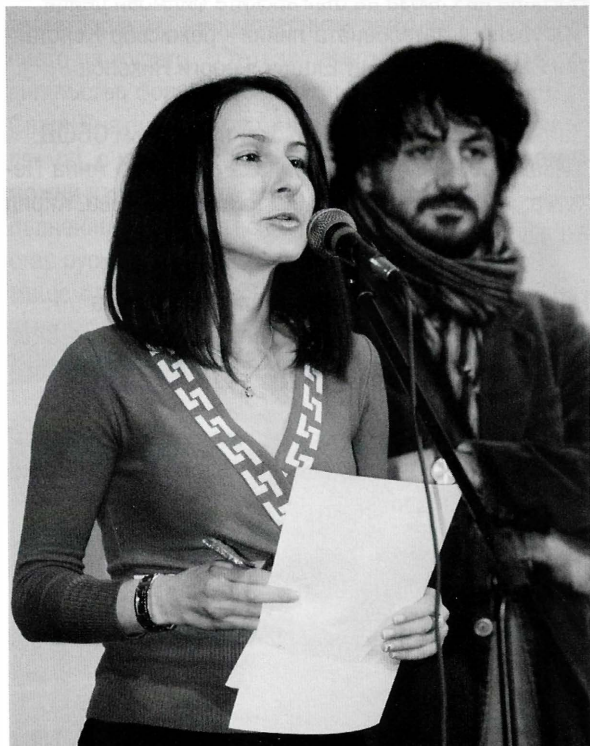
впечатлението, че този филм вече са го гледали.

Наградата за най-добър чуждестранен филм бе за румънския „Рожденият ден“.

От българска страна три филма взеха награди. За най-добра българска лента наградата получи игралният „Аз, ти, никой друг“ на режисьора от НАТФИЗ Милена Калева. „Без име“ на Богиня Найденова получи отличие за монтаж. Наградата за драматургия заслужено бе присъдена на „Услугата“, режисьор и сценарист Борис Николов. Филмът е адаптация по едноименния разказ на Алек Попов. Според някои от присъстващите в залата, „Услугата“ заслужаваше по-голяма награда заради отличната режисьорска работа с актьорите Петър Калчев и Симеон Алексиев, за умението да се гради напрежение и за стилната и прецизна работа на оператора Димитър Скобелев.

Отличеният за най-добър български филм „Аз, ти, никой друг“ е приказка за приятелството между дете аутист и кон. В главната роля се снима 18-годишният Иво Атанасов с поставена диагноза аутизъм. Филмът е на границата между документалното и игралното кино и печели с искрения, но и забавен поглед към по-различните от нас. Приказка е и следващият проект на Милена Калева, който тя ще снима с паричната награда от Ранно пиле. „Идеята е за тв сериал с актьори, кукли и анимация, които разказват приказки от различни краища на света“ - казва Милена. За детска и младежка аудитория е, но става и за възрастни, защото бихме искали да постигнем, макар и в някаква степен, мащабността и размаха на „Властелинът на пръстените“ и филмите на Джим Хенсън. „Никой не го е правил у нас, надявам се със заснетия трейлър на сериала да намерим копродуценти навън“ - добавя още Милена. В трейлъра заедно с куклите, дело на сценографа Марина Червенкова, ще се снимат и Деян Донков като мъдър, но самотен крал, и Биляна Петринска в ролята на опасна магьосница със скрити намерения.

Въпреки кризата, организаторите от Американска фондация за България обещаха да продължат да подкрепят студентски филмови проекти и да има следващо издание на фестивала. Дано да е така!



Награди на XVIII Фестивал „Златен Ритон“

ЗЛАТЕН РИТОН за документален филм
“Отец Иван и неговите деца”, сценарист Христо Илиев, режисьор и продуцент Георги Стоев - Джеки

ЗЛАТЕН РИТОН за анимационен филм
“Дорога”, режисьори Сотир Гелев и Алекс Филипов, продуцент ФК Гекон, Пенко Гелев

СПЕЦИАЛНА НАГРАДА НА ЖУРИТО - “Ахилесовата пета”, сценарист и режисьор Станислава Калчева, продуцент Христо Христов

Награда за режисура - Адела Пеева и Антоний Дончев за филма “Кметът”

Награда за художник-постановчик на анимационен филм - Симеон Сокеров за филма “Пет пъти”

Наградата на Община Пловдив - Константин Занков - за операторско майсторство във филма “Класификация на спомени”

Наградата за дебют се поделя между:
документалния филм “Бетонни фараони”, сценарист и режисьор Йордан Тодоров, продуцент Агитпроп, Мартичка Божилова

и
анимационния филм “Paralyzed”, сценарист и режисьор Огнян Костовски, продуцент Преслав Вълчев

ПОЧЕТЕН ДИПЛОМ в категорията документално кино

Стефан Иванов за филма “Пътят пред нас” и Аделина Попнеделева за филма “Fresh”

ПОЧЕТЕН ДИПЛОМ в категорията анимационно кино
“Приказка”, сценарист, режисьор и художник Йордан Лазаров и

“Храс!”, сценарист, режисьор и оператор Благой Костов

Награда на Съюза на българските филмови дейци
“Изгубени в затворената линия”- режисьор Константин Занков, продуцент Екшън, Георги Николов

Награда на Гилдията на кинокритиците към СБФД
“Иван Георгиев – Рембранда” - режисьор Анна Петкова, продуцент “Гала Филм”, Галина Тонева, Кирил Кирилов

Награда на Българска национална филмотека
“Г-н Гладстон и българите”, режисьор Михаил Мелтев, продуцент “Две и половина”, Пенко Русев

СПЕЦИАЛНА НАГРАДА на Културен център “Тракарт”
“Ти помниш ли...” и за цялостно творчество на режисьора Мая Вапцарова

Изкуство VS пари

Боряна Матеева

Въпреки че най-после осъществи старата мечта на документалисти и аниматори да стане ежегоден, „Златен ритон“ точно тази година беше лишен от празничната си аура. Пресконференциите както винаги се провеждаха стегнато и работно (този път само в рамките на 4 дни), но фестивалният живот бе вял, изкривен от натиска на тревожните събития, случващи се паралелно. Хората от киното добре знаят какво е несравнимото усещане за фестивал – всеобщо веселие като на излет (виж практическите указания на Фелини как се тръгва на снимки), наелектризирано очакване за необикновени изживявания, радост от срещата с нови филми и хора, откритията на герои и теми, болезненото съизмерване с колеги, формалните и най-вече неформални дискусии, „концептуалните“ спорове на маса, откровенията след третата ракия, емоционалните реакции след решението на журито... От тези паметни моменти се е родил пъстър фолклор (ревностни пазители на който са Сашо Янакиев и Жоро Ангелов, за да издадем само двама), с култови реплики, конфузни случки, всевъзможни изцепки, пиянски сакатлъци и дисидентски изпълнения... Приятно вспомнить, както се казва в един стар руски виц...

Нищо от това не присъстваше на тазгодишния „Зла-

тен ритон“. Хората, макар и поостарели, бяха същите (младите почти липсваха), но атмосферата беше неточна и заредена с гузност. Нещо във въздуха генерираше психически дискомфорт. Протестите на гилдията, започнали на „Златна роза“ и продължаващи по времето на „Ритона“, хвърлиха сянката си върху събитието. Имаше гласове то да се бойкотира.

За себе си реших, че ако критиката се връцне обидена (на кого? за какво? това ли е нейното призвание?), то фестивалът ще пропадне в затъмнение и никой след време няма да си спомня какво се е случило в българското документално и анимационно кино през размирената 2010. Авторите могат и трябва да протестира срещу неспазване на закони, липса на диалог, скандални венециански разходки, но критиката трябва да стои стабилно изправена и неизменна (не и безучастна, разбира се) като ориентир в мътилката на злостовните борби, като пожарогасител на страстите филмови, като обективен хронист на ставащото. Да се фокусира върху художествената и етична, а не върху изменчивата организационна и пазарна реалност и да търси смислите.

От интересните герои на множеството документални филми ще открия няколко, които, макар и нетипични, ми се струват скритите двигатели на времето, в което живеем, и дори проекции от бъдещето. Това са личности, които с действията си слагат отпечатък върху средата, като я провокират, но и облагородяват, и издигат. Те носят в себе си нравствения закон и го прилагат неотстъпно, въпреки пречките и трудностите от страна на несправедливия социален, политически или административен ред. С усилията и жертвите си те надмогат този ред и налагат по-добър, в съзвучие с вечните човешки ценности. Тези хора непатетично вършат (или са вършили) своя човешки, творчески, религиозен подвиг. Те не са консуматори и грабители, а строители, пазители и утешители; философията им е не да вземат, а да дават – на по-слабите и не-



„Отец Иван и неговите деца“

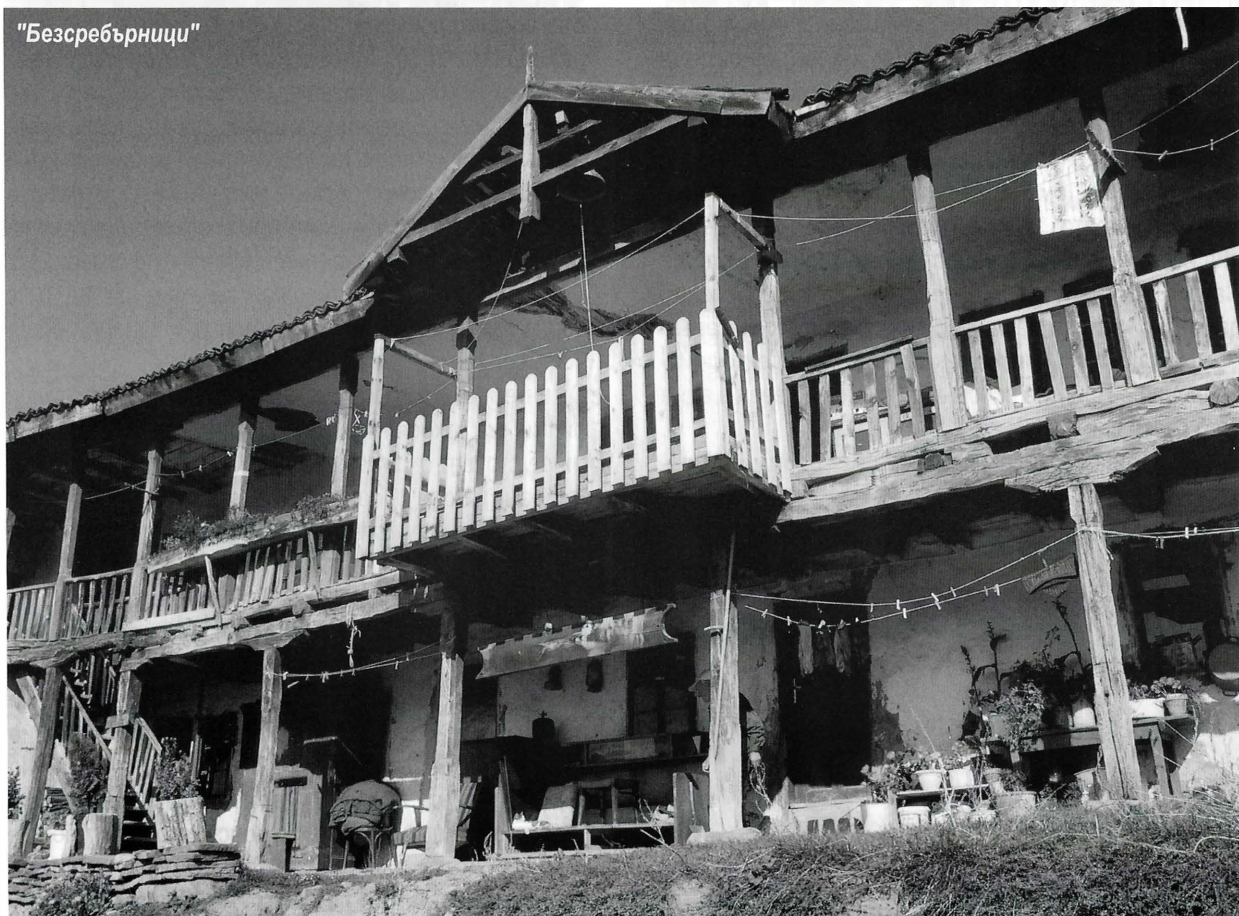
вежите, на тези без вяра. Такива донкихотовци стоят архаично в панорамата на консумативното общество и не се вписват в гламурната балканска галерия от фотомодели, футболисти, шоумени, чалга-певици и преуспели бизнесмени. Те вършат своето някъде в периферията, анонимно и безшумно, но тъкмо те са истинските „герои на нашето време“, въпреки привидната си маргиналност. Крайно време е за пренареждане на матрицата на безконечния български преход и документалното ни кино доказва, че както и в края на 80-те, е в авангарда на духовния живот.

Една реплика от „Иван Георгиев-Рембранда“ (реж. Анна Петкова, Награда на гилдия „Критика“ към СБФД) се е настанила натрапчиво в съзнанието ми и сякаш вмести всичко, за което искам да говоря: „Аз им давам картини, те ми дават пари!“. Тези думи, извън анекдота, могат да се разглеждат и като нравствен механизъм, способен да изправи обърнатата елха на днешното българско изкуство. Крайни и очевидно неприложими в масовата практика, те възвръщат истинската йерархия на ценностите. Първо е актът на създаването, произведението на духа, после идва оценката и размяната. Тези неща не са равностойни, в крайния си вариант са дори несъвместими. Фразата е изречена от един неистов творец, който, пренебрегнат веднъж в своето време, се оттегля от обществена сцена, самоналага си изолация, но през целия си

живот продължава да рисува, да общува със себеподобни и въпреки всички превратности на тъжната си съдба, остава като голямо име в европейската живопис. Несломим дух и гигантско дарование. Макар и ексесивен, на ръба на нормалността, животът на Рембранда е урок по мъжество и безкомпромисност, каквито нашето модерно изкуство не познава. Сценаристките Ана Петкова и Юлия Станкова (самата тя самотитен художник) са се приближили интимно до своя обект, когото разкриват не пряко (той си отива през 1994), а през творчеството, спомените и размислите на други големи български художници, които се наслаждават като концентрични кръгове около своя приятел-учител. Пренебрегнали са битовите подробности, за да открият живота на духа, надмогващ с оригиналността си познатите идеологически и политически препятствия на времето. За особено постижение намирам именно съзнателният им отказ да задълбават в това вече банализирано поле. Освен като портрет за един необикновен човек, филмът въздейства и като урок по философия на изкуството и пречиства като дълбока художествена медитация.

Друг „герой на нашето време“, но жив и заразяващо енергичен, е отецът-филантроп от филма „Отец Иван и неговите деца“ на Георги Стоев-Джеки („Златен ритон“). Бивш агент на службите за сигурност, той е преследван, лежи в затвора, но се обръща към Бога. Дейността му

„Безсребърници“



се фокусира във всеотдайно служене на хората, в братска помощ за слабите и болните. Въпреки че е известен от медиите (които търсят основно конфронтацията му с околните), той поразява със своята неуморимост и неизчерпаема душевна щедрост – именно това е акцентът на филма и това е приносът на режисурата към вече известните факти за християнската комуна, която той със свои сили организира и поддържа, като се грижи за деца, самотни майки, немощни хора, приобщавайки ги неусетно към божии повели. Той доказва на дело, че въпреки институционалното безразличие (и дори активни пречки) е възможно индивидът да промени нещо за по-добро и да запълни с усилията си част от огромните празнини в социалното устройство. Филмът почти репортажно портретира отец Иван в простите му битови действия, сред емпирията и шаренията на живота, на фона на неговите питомци и ни показва една разнородна и драматична общност от отритнати хора, намерили, макар и временно, закрила в живота си.

Друг сходен герой, също свещенослужител, но самотник и философ, е отец Никанор от „Безсребърници“ на Росен Елезов. Той е нещо като покаяният се Майкъл Дъглас от „Уолстрийт“ – бивша финансова акула, преуспял български емигрант, достигнал най-високи позиции като играч на американските борси. Някак внезапно получава просветление и решава рязко да смени посоката. От света на големите пари преминава в света на духовното и дори става монах. Загърбил суетата и алчността, той решава да вложи цялата си предприемаческа енергия и икономически познания за възстановяване на разрушения при комунизма манастир „Св. Св. Козма и Дамян Безсребърници“. Филмът на Росен Елезов е философски по-вгълбен, центриран върху нравствената трансформация – как и с какви отречения се стига до преосмисляне на житейските ценности, до изкуплението, до Бога. Като изображение „Безсребърници“ е по-изчистен и стилизиран от „Отец Иван“, с една запомняща се графичност и би могъл успешно да претендира за операторската награда. Интересното е, че и двамата духовници – Иван и Никанор, с ежедневните си усилия предизвикват тежките и тромави светски институции и показват, че решаващи в днешния унифициран свят са личната инициатива, волята да се посветиш на нещо смислено и полезно за другите. Когато това е налице, начини се намират и Господ помага.

Сходна в духовните си измерения е и позицията на шведската университетска преподавателка Гун от „No Comment“ на Любомир Халачев. Нейното семейство осиновява едно изоставено българче – Георги, и още 4 деца от други раси и националности. Те всичките получават родителски грижи, образование, възпитание

и живеят обичани в подредената и красива Швеция. Оказва се, че Гун не е единствена – в Швеция стотици семейства са основали Дружество на родителите, осиновили българчета. Веднъж годишно, през краткото скандинавско лято, те се събират в някой достъпен курорт, запознават се, децата им общуват, забавляват се и това е част от нормалния им живот. Трогателна е тази инициатива, осъществена от привързаността на хората, без никакво държавно или институционално участие, основана единствено на добрата воля. В остър контрапункт авторите на филма проследяват и живота на приятеля на Георги – Найдено (Мартин), който не е имал късмета да заживее в Швеция. Една изразителна визуална метафора казва всичко – докато едно от осиновените български деца свири на орган в църква в Швеция, Найдено рине оборски тор в порутен обор в покрайнините на плевенско село... Филмът на Любо Халачев е вик срещу непростимото за 21-ви век съществуване на Домове за изоставени деца. Но акцентът интелигентно е преместен – надделява не публицистичният патос, а скромното и всеотдайно поведение на Гун, отгледала с любов 5 чужди деца...

Сам срещу системата и срещу хорските предразсъдъци се изправя и още един колоритен персонаж – фламандският кравар от филма на Мариана Евстатијева-Биолчева „Един Каубой в България“, макар че той действа като прагматик. Потомствен пастир, Карлос е решил да отглежда елитни крави някъде в България, но тази нестандартна негова идея се сблъсква с неразбирането и недоброжелателността на местните селяни. Вместо да се предаде и да си замине обратно, предприемчивият мъж упорства и се мести със стадото си на юг, в едно село в Странджа. Там успява да убеди околните, че фермерските му умения са печеливши и могат да послужат за пример и на нашенците.

Всички тези живи хора – неистовият художник, открит след смъртта му; двамата свещеници, които служат на ближния си далеч не само с богослужения; шведката-осиновителка на българско и още 4 деца; белгийският говедар, дошъл от другия край на Европа – са силни, горди и предприемчиви личности, обединени от откриването на смисъл извън, въпреки установения ред. Но те не са някакви луди анархисти или чудаци-нихилисти. Просто скромно и непоколебимо вършат своята работа някъде в периферията на обществото. И го правят не за пари.

Сега, когато кинообщността ни енергично се бори за закони и финансиране, не бива да забравяме, че киното е изкуство и в това е неговият смисъл. И когато даваме изкуство, а не дават пари, да имаме съзнанието, че изкуството е смисълът и за него най-вече си струва да спорим и се борим.

Време е за смяна на парадигмата.

Накъде по „Дорогата“?

Надежда Маринчевска

Цели 23 български анимационни филма на „Златен ритон“! Този факт, който може само да ни радва, посочва почти двойно увеличение на производените в България анимационни филми в сравнение с миналите години. За пореден път виждаме нагледно доказателство за подема в българската анимация и за пореден път констатираме, че това никак не се дължи на подкрепата на българската държава. Чрез конкурс в Националния филмов център са субсидирани само шест филма. Три от продукциите са независими, а останалите 14 – студентски. И макар една малка част от студентските филми да имат минимална помощ от фонд „Култура“, основният въпрос за крайно мизерното финансиране на българското анимационно кино остава на дневен ред. Простата аритметика показва, че субсидираните от НФЦ филми общо за една година са едва ... 39 минути. Сравнено със записаните в закона 160 минути, това е направо катастрофално орязване. За съжаление, прогнозата за финансиране на българското кино поставя под заплаха бъдещото му съществуване. И тук не става дума само за скандалната поправка в закона за държавния

бюджет, срещу която се надигна протестът на цялата киноголдия, а за постоянно недофинансиране и подценяване на анимацията ни, която така си и остана най-бедната роднина на бедното българско кино. Аниматорите отново се изправят пред опасността творчеството им да се превърне в луксозно хоби, загубвайки параметрите не само на стабилна професионална дейност, но и въобще на професионална дейност.

Въпреки тези печални размисли, за които дискутираме от години, българската анимация е като че ли в добро естетическо здраве, показвайки артистични творби и завидно разнообразие в стиловете, темите и подходите.

„Златният ритон“ беше присъден на „Дорога“ на Сотир Гелев и Алекс Филипов. Този сюрреалистичен филм е метафора на житейския път и борбата за оцеляване, реализирана с изключителна изобретателност и разнообразие. Причудливите същества, които се задминават, борят и осакатяват във вечен кръговрат на съперничеството, напомнят за прочутия филм на Бруно Бодзето „Алегро нон тропо“, макар да са ре-



„Дорога“

шени в значително по-мрачен и песимистичен ключ. Триизмерната компютърна анимация, комбинирана с реално заснет декор, създава усещането за дискомфортна „материалност“ на образите, извадени от нечий кошмар. Черепът, който криволичи по пътя с помощта на излизаща от очната му кухня ръка, или странното многокрако същество от прешлени са само част от оголването (буквално до кокал) на една грозна, но неотменна част от човешката природа. Психоналитичният подход на авторите, вълпътен в странни асоциативни форми, е неочакван и нов за нашето кино и много добър опит в 3D техниката.

Мой личен фаворит на фестивала стана „Когато още бяхме грешници“ на Владо Шомов. Стегнатата притча за следващата фалшиви идоли тълпа е разказана чрез евангелски символи. Изцеляващият сакатите, даващият зрение на слепите и възкресяващият от смъртта Исус се качва по стълбите на храма, но множеството поема след неговото магаре и прехвърля преклонението си към дългоухото животно, което във всички култури по света далече не е символ на мъдрост. Ясната драматургия и точно намерените съвременни паралели са качество на тази параболична история. Владо Шомов се връща към стройните и енергични структури от предишните си филми „Дърпай!“ или „Фигури и форми“ с тази библейска парабол, в която неочакваният финал предизвиква смях през сълзи.

Много от най-интересните филми на фестивала бяха създадени от млади автори и студенти. Младото поколение български творци ясно заяви присъствие и премери сили с утвърдените си колеги.

Наградата за художник-постановчик беше присъдена на Симеон Соколов за филма „Пет пъти“. Филмът разказва простичка история за момиче, което си купува сладолед, в пет различни визуални стилистики. Авторът показва удивителна вещина в разработването на принципа на вариацията, като преминава от стила на детското кино през съспенс с черно-бяла графика в стил *film noir* през фентъзи-световете и абстрактно-геометричните форми, за да стигне до свободната живописна рисунка. Това е успех за дипломна работа от НАТФИЗ и наградата е напълно заслужена заради изключително интересната репрезентация на едни и същи персонажи в различни и даже взаимноизключ-

ващи се форми.

Други три студентски филма също бяха наградени. „Paralyzed“ на Огнян Костовски от НБУ е клип, използващ рядката техника на пикселизацията (анимиране на актьор). Почетни дипломи получиха „Приказка“ на Йордан Лазаров от НБУ и „Храс!“ на Благой Костов от НАТФИЗ. Първият беше отличен за стилизираната си рисунка и остроумната пародия, а вторият – за артистичното пресъздаване на необичаен хартиен свят и ярката си екологична позиция.

Още много анимационни творби получиха добър прием от критиката. Сред тях са „Made in China“ на Борис Десподов и Добромир Димитров, „Еднопосочно движение“ на Иван Цонов, „Пет метра коридор“ на Дмитрий Ягодин, „Дъжд“ на Наталия Атанасова и други. Всички те, а и останалите филми, потвърждават тезата ми за изключителното разнообразие в натюрела на авторите. „Made in China“ например продължава търсенията от „Три сестри и Андрей“ в посока на разработването на хиперреалистичната рисунка и „документалната анимация“, макар този път те да са впрегнати в типично анимационен метафоричен сюжет, визиращ кичозната индустрия, която опростачва всяко значимо събитие или личност. „Пет метра коридор“ на Дмитрий Ягодин е решен в точно противоположната част на спектъра – гротескова наивистична рисунка, илюстрираща психоналитичен разказ, основан предимно върху черния хумор. Филмът е основан и върху множество визуални изненади и смяна на мащабите. Иван Цонов в „Еднопосочно движение“ отново защитава изящния си артистичен рисунък, а „Дъжд“ на студентката от НБУ Наталия Атанасова е тъжно-лирична констатация за участието на различния и отхвърлянето му от обществото.

Този път наградите на журито не стигнаха, за да се отбележат всички постижения. Обхватът на филмите – от мрачните психозаписи през социалните притчи до детското весело приключение – показва, че българското анимационно кино, въпреки драстичния финансов колапс, се намира в подем и е способно да създава интересни творби. Да се надяваме само, че държавната „политика“ за кино няма да доведе до прекъсването на творческия устрем в българската анимация.

Размисли върху няколко филма

Нина Пехливанова

Бързам да започна – без увертюра, без лирични въведения и флирт.

С филмите, които ми дадоха огън, пламък или светеща искрица. Тези, които оставят следа – те са важни.

„Хотел Рай“

Порция човешчина - да! И то циганска, ромска, номадска, неинтегрирала се.

История за рушачия се рай на 1500 роми в покрайнините на един малък български град. Последният сокопит едно „племе“ да бъде интегрирано в друго „племе“.

История за романтика, мизерия, НЕтолерантност и една „Бяла лястовица“ – циганина албинос.

Едни хора, пълни с мечти и копнеж за Рая – техния, изгубен?

1500 човека, сгушени в на времето образцов панелен блок, превърнал се в сметище без врати, прозорци, течаща вода, светлина... Дали светлината е физическо понятие, или състояние на духа? Дали, живеейки в добре уредените си „дограмирани“ клетки, ние, „напредналите българи“, не сме по-консервирани и нетолерантни един към друг?

Къде е надеждата? В поредния търсещ задоволяване минувач по магистралата? В държавата? В българите? Или в сърцето?

Филм на режисьора София Тзавелла, продуцента Мартичка Божилова и операторите Георги Богданов и Борис Мисирков.

„Бетонни фараони“

Другата крайност на циганския живот. Не крайност, а отвор на блендата.

Едни честни, работливи цигани - православни християни, вярват, че на земята сме временно, а „after life“-а е вечен. И строят, градят, декорират. Къщи – не! Загробни домове. Но големи, комфортни, пищни. Влагат средства, усилие и креативност да подготвят обителта на ближния в отвъдното. И го правят с вкус, с чувство, с присъщите за случая обредност и ритуалност. И го превръщат в празник. Необичаен, особен, цветен, неприсъщ за нас... Изумително, нали? Паралелна реалност. Огледало на земния живот, но отдолу, под повърхността. Там, където е тъмно, тайно, непонятно. Уникално.

Филм на режисьора Йордан Тодоров, продуцента Мартичка Божилова и операторите Георги Богданов



и Борис Мисирков.

„Здравей, обичам те“

Нежен, фин, лиричен и деликатен. Не жълт. Неатрактивен дори. Не скандален, а обикновен, земен, човешки, близък... Често гледаме филми с купища ефекти, „шумни“, бурни и често се възхищаваме от всичко онова, което е създадено с модерни технологии. Да – чудесно е, но е НЕчовешко. А тук виждаш един мъж на средна възраст, който се разплаква като малко дете, ожулило колената си. Един мъж, който е белязан от болката и благословията да е син на Паша Христова. Всъщност филмът е за нея и тогавашното време. И разказан от „нея“. Но е такъв без грим и аранжировка на „изпълненията“. Чист и откровен. Ненатрапчив и достоен.

Режисьор Олег Ковачев.

„Инфинити Хималай“

Филм, който просто се откроява. Не само с безумно красивите пейзажи от върховете на Непал, а и с позитивизма си. Свикнали сме да правим и гледаме филми за обществено наболели проблеми или за значими

личности, а документалното кино може и да окрилява, да дава сили. Този е точно такъв. „Намигва“ ти, че всичко е възможно, че мечтите са достижими и че всеки може да лети!

Режисьор Петко Гюлчев.

„Малкият принц“

(Информационна програма)

Малкият принц, ама тук, на земята, и то в София. Герой, когото - ако подминеш на улицата, ще си помислиш: „отрепка“, а като си оставиш предразсъдъците вкъщи, ще видиш, че е един невротен човек. Самобитен, сетивен, „пъстър“, многопланов, чувстващ, мислещ, преживяващ, порочен. Той е като теб и мен, но ние сме „добри“, а не такива като него, които се друсат, спят където им падне, не работят от 9.00 до 17.00 часа. Затова им слагаме етикети като „второ качество“ или „лош материал“. А замисляли ли сте се той какъв етикет би ни лепнал? А ако е прав?

Режисьор Филип Андреев

„Пътят“

(Информационна програма)

Виждаш един млад мъж, пълен с мечти, жизнен заряд и вяра. Има усет към красивото, пише поезия и

намира себе си във фотографията. Усещаш - дори от екрана, че той е много силен. Амбициозен е, търсещ своето място под слънцето. Намерил е начин да изразява себе си - и чрез словото, и чрез запечатаните на лента неповторими мигове. Умее да улавя невидимото като го „филтрира“ през сетивата си. Усещаш, че в него пулсира сърцето, а не проекциите на ума. И накрая разбираш, че тялото му е болно, а твоето е здраво, но рядко пулсираш.

Режисьор Филип Джелепов

„Джеки, Джони и Чарли не са имена на кучета“

Режисьор Никола Бошнаков

Вярвам, че каквото и да ти се случва в този живот, трябва да запазиш едно: способността да се смеееш. Но не само да се смеееш на другите, а да се надсмиваш над себе си, над злободневието и на тези, които ти се присмиват. Налудничаво-забавната история за трима Различни: Джеки Стоев, Джони Пенков и Чарли Илиев. „Муцуни“, които ти показват, че животът наистина е приключение, пътешествие, движение в различни плоскости. Понякога си шейх, а друг път си слуга, но най-важно е да си си Ти.

„Златен Ритон“ в тефтерчето ми

Петя Накова

Заедно с книжката на програмата, на фестивала за документално и анимационно кино давах и тефтерче. Приготвих се да го изпълня с впечатления, които реших да предоставя в неподправен вид и с малко обяснения.

Списък 1: Теми на 34-те документални филма от конкурсната програма

Исторически – 10 филма.

Портрет на личности, които са живи – 7 филма.

Теми от днешната реалност – 17 филма.

Като бройка историческите филми не изглеждаха много, но по едно време натежаха – дали като дължина, дали поради класически подход... Критиците ги нарекоха „кинематографичен мост към банката за духовна енергия на нацията“. На мен ми се сториха като кинематографично бягство от живата, но болез-

нена действителност на другите филми. „Хотел „Рай“, „Бетонни фараони“ и „Пътят пред нас“ слагат пръст в ромската тема, правейки те съпричастен към многоликата общност, без да поставят изнервящи въпроси като „Защо така“ и „Какво да ги правим ромите“. „Малкият принц“ и Fresh, без претенция за каквото и да било новаторство, задържат интереса само с темата си – за оцеляването на младите мъже в обществото на обърнатите ценности. Малкият принц е изпаднал образован наркоман, героят на Fresh - преуспяващ в чалга далаверите. „Кучката“ и „Страст“ говорят за пристрастяването към Интернет и цигарите, именно говорят, защото героините им разказват, седнали пред камерата. Но злободневността на темите им ги прави гледаеми. За тези теми от настоящата реалност - студентските филми, създадени от поколението,

за което миналото е дискредитирано, а бъдещето е обезценено, имах повече сетива.

Списък 2: Кадри, които често се повтарят

Прозорец с цветя

Паднали есенни листа

Улица с хора

Пейзаж с блокове

Пейзаж с планини

Залез

Класна стая с учителка, която посочва по дъската

Стоп-кадри с цел подчертаване и преход

Течаща вода

Джезве с кафе

Месец след видяното списъкът ми изглежда странен, но тефтерчето е затова – да съхрани онези кадри, които са видени повече от два пъти в различни филми и които не са органично свързани с повествованието или с поведението на героите. Очевидно трябва повече креативност!

Списък 3: Мнения, които трябва да преживееш, ако си под определена възраст

Не си гледал български филми.

Не знаеш какво е Втора световна война.

Да прочетеш статия в печатно списание е по-обогатяващо, отколкото електронната версия на същата статия в Интернет.

Креативността в документалните филми служи само за привличане на младежка публика.

Заради възрастта си не харесваш почти двучасовите документални филми.

Държавата и законите са единствения начин за финансиране и разпространение на документално и анимационно кино.

Във фестивалните утрини, събрани на нещо като дискусия, пресконференция или откровен разговор, автори и критици обсъждаха филмите от предишния ден. Покрай прозренията, болката, благодарностите и забележките човек можеше да усети доста ясно какво означава „разминаване на поколенията“.

Списък 4: Филми, които заслужава да се гледат

Взелият „Златен ритон“ филм „Отец Иван и неговите деца“

„Хотел „Рай“

„Бетонни фараони“

„Здравей, обичам те“

„Класификация на спомени“

„Ти помниш ли...“

А също:

„Късен дом“

„Към Калин“

„Кметът“

„Инфинити Хималая“

И още няколко от анимационните и студентските филми.

Това са филми, които се отличават с креативност, направени са в духа на съвременната документалистика и имат интересен замисъл като структура и изразни средства.

Списък 5: Насоки, по които може да се работи

Разпространение

Хубаво е, че преди фестивала някои от филмите бяха излъчени в Дома на киното. Но времето на кината в класическия им вид няма да се върне. Има много удобно място за гледане на неигрално кино – дивана в хола – и на никого не му се мърда оттам. Две медии безпрепятствено и трайно го постигат – телевизията и Интернет. И ако с телевизията нещата стоят сложно, аз питам риторично: защо в Интернет мога да прочета за нашумял американски документален филм, в повечето случаи да го гледам свободно пак в Интернет (или да го купя за домашно ползване) и заедно с него да видя токшоута с автора, героите и зрители? А за български документален филм мога да прочета само ако има награда от фестивал и да дебна, като че ли е стока от времето на социализма, къде и как ще го пуснат. Свободно или платено, за хората е важно да съществува възможност на един интернет разстояние да видят филма. Ако си творец с доблестта и отговорността на документалист, в тях се включва и грижата филмите ти да стигат до зрителите.

Тематично и естетическо пълнолетие

Олга Маркова

Още с идването си в Пловдив бързам да видя някогашното легендарно кино „Балкан“, където десетилетия наред се провеждаше „Златен ритон“, а зрителите се тълпяха да гледат документалните филми, които със своята специфика са най-близо до тревогите и стремежите им. Носталгията ми обаче никак драстично се измества от грубото красноречие на бизнес разрухата: на „законно“ настанилото се тук „Бинго“ също не му е провървяло. Централният вход, пред който сме осъмвали в спорове и обсъждания на гледаните творби, старателно е закован, при това без да бъдат пожалени огромните кабаретни фотоси. Явно разрухата влече след себе си също разруха. Едва ли бихме намерили по-точна житейска метафора на днешната ни обществена система, която е загърбила духовното здраве на нацията! А кинематографичният израз на тази метафора е синтезиран както в точното заглавие, така и в респектиращото послание на докудрамата „Изгубени в затворената линия“ на Константин Занков. Трудно бих могла да си представя по-актуален и по-глобален като внушение кинодокумент, в който всички герои са „бивши“.

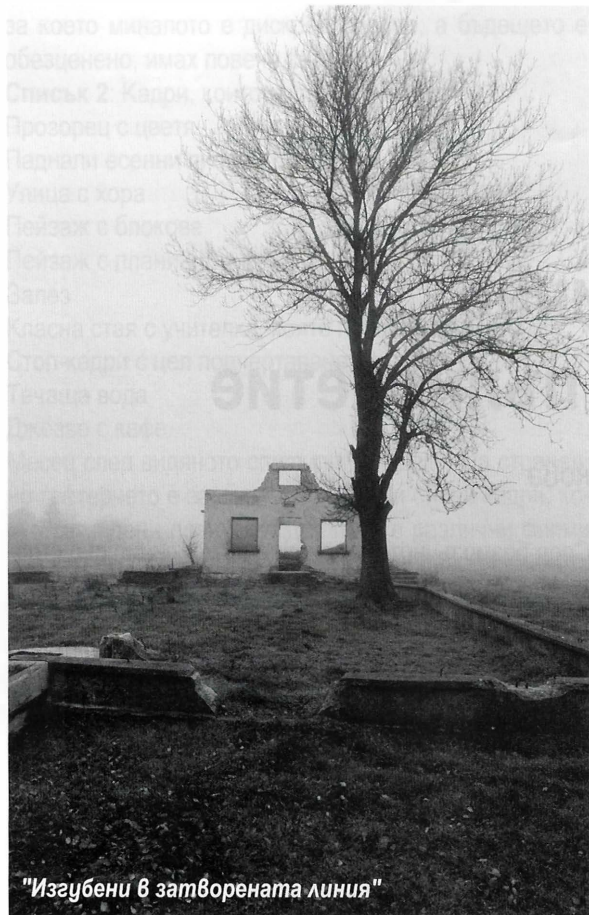


След безмозъчното закриване на жп линия с стратегическо, икономическо и културно значение и последвалото вандалско разграбване хората от региона остават на произвола на съдбата, лишени от контакти и образование - изгубени в затворената линия. Дано се намерим и опомним малко преди нацията ни да се превърне в популация! Мисията на изкуството, както знаем, е не само да образова и възпитава хората, а и да „отваря“ очите на управляващите, да ги насочва към онова, което са длъжни да правят за „електората“ си. Да бъде нещо като коректив на властта...

Сякаш напук на подтискащата и тревожна атмосфера на протест от страна на всички кинематографисти за прекратяване геноцида на управляващите към филмовото ни изкуство, в която 18-ият „Златен ритон“ встъпи в своето пълнолетие, и като контрапункт на витаещата по медиите безнравственост фестивалът се превърна в Празник на истинното кино, на предизвикателствата, отправени от разни поколения не само с откритие на значими теми и проблеми или на нов поглед към тях, а и с изобилие от любопитни търсения и форми. Именно това осмисля и мястото на този форум в българската култура.

Както видяхме, само за една година НФЦ е успял да събере за фестивалната програма 80 заглавия на неигрални филми. 50 от тях участваха в конкурса: 34 документални и 16 анимационни. Освен това половината творби са създадени независимо, без подкрепа от държавата, като „Хотел „Рай“ на София Тзавелла и „Бетонни фараони“ на Йордан Тодоров. Сред тях са и така наречените представители на алтернативното кино.

Като основна тема на 18-ия фестивал се откри цивилизационният избор на българина, все още обитаващ родина, която очевидно е мащеха за него. А той



"Изгубени в затворената линия"

с някакъв нелеп стоицизъм продължава да оцелява въпреки всичко. Този тип абсурдизъм, който вероятно може да бъде разбран само на Балканите, звучи с пълна сила от екрана в цяла поредица от произведения - от социалните драми „Изгубени в затворената линия“ (която вече споменах) на К.Занков; „No comment“ на Любомир Халачев, показващ красноречиво разликата между телевизионния репортаж, откликващ своевременно на събитието (явлението), и кинопроизведението, което остава във времето като размисъл и оценка; и „Късен дом“ на Мария Аверина; до оптимистичната едночасова творба „Отец Иван и неговите деца“, удостоена със „Златен ритон“ за документален филм заради яркото позитивно внушение и повика за съпричастност, които се излъчват от неговите герои въпреки предразсъдъците на заобикалящото ги недоброжелателно общество. С присъщото си търсене на доброто и забавното у хората, деликатно наблюдение и виждане в незабележими на пръв поглед детайли тандемът Георги Стоев-Джеки (режисьор) и Христо Илиев (сценарист) някак делнично и увлекателно ни приобщава към съдбата на бившия

служител на УБО, станал свещеник, който, спазвайки обета си пред Господа, в момента се грижи за 130 души - деца, изоставени майки и стари беззащитни хора. На такава мисия - шапки долу! Самата дейност на отец Иван отдавна ни бе позната от телевизионни репортажи. Стойността на умело изградената кинотворба обаче е в релефното изграждане на образите и преди всичко на главния герой с неговите мотиви и вяра в доброто.

Специално внимание искам да обърна на факта, че темата за цивилизационния избор прозвуча в богата и твърде разнолика панорама с щателно издирване и естетическо претворяване на галерия от достойни българи, осветяващи с делата си както миналото, така и днешния ден. До имената на инж. Иван Иванов, най-дългогодишния и успешен кмет на София, управлявал града през смутното десетилетие 1934-1944 г. (от „Кмета“ на Адела Пеева и Антоний Дончев, завоювали наградата за режисура); на изумителния, малко известен, затова пък могъщ във вътрешната си свобода художник на 70-те и 80-те години Иван Георгиев-Рембранда, оставил над хиляда значими картини - от едноименния филм (награден от критиката към СБФД) на Анна Петкова и Константин Занков; на уникалната двойка: българина Йордан Стефанов и непълнолетната туркиня Саафет Мехмедова, чиято безсмъртна любовна история, пламнала във възможно най-неподходящо време, се вписва в трагичните събития на Русе, разиграли се преди сто години на Сирни Заговезни - от „Русенската кървава сватба“ на Стефан Командарев, се нареждат тези на оцелелите ветеранки от Втората световна война, осмислящи креативно последните години от живота си - в „Лудостта на морените“ на Владимир Ангелов; на яркия експресивен художник-монументалист Николай Майсторев - в „Н.Майсторев. Сътворение“ на Юри Жиров; на отец Никанор, „захвърлил“ преуспяващата си брокерска кариера и приел монашеството не за да избяга от света, а за да спаси душата си и надеждата у хората - в „Безсребърници“ на Росен Елезов; на репресирания психиатър Любомир Канов, живеещ в Ню Йорк - в „Класификация на спомени“ на Костадин Бонев. Всички тези личности - престиж за българската нация и култура, будят сериозен и задълбочен размисъл над глобални екзистенциални проблеми, свързани с цялостния историко-съвременен контекст на народа ни. Едва ли има нещо по-значимо от тази поредица филми, които заслужават да бъдат излъчени от нашите телевизии!

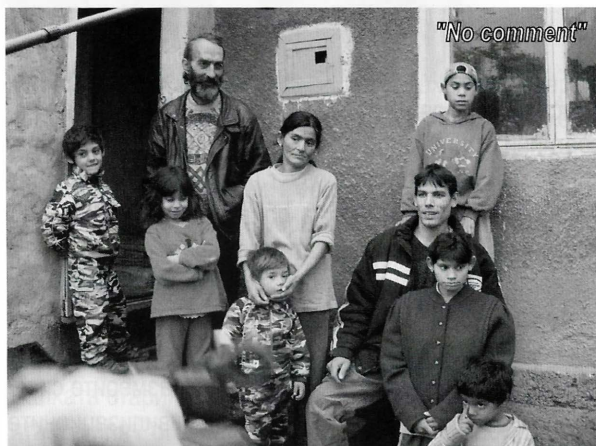
Светлини и сенки на фестивала на документалното кино...

Иво Драганов

Тягостната атмосфера, в която се проведе фестивалът на игралния филм във Варна, не подмина и Пловдив. Натискът на кинотворци и продуценти върху властта закономерно продължаваше с повече публични демонстрации и изяви. Нямаше как да не се стигне дотук, след като различни правителства неизгодно приватизираха киносалоните, а след това и основната база и символ на филмовата индустрия. Както вече писах, проблемът с протеста срещу рестрикцията на финансите за културата като цяло и за киното в частност е цивилизационен, а не ограничен в тясно професионални интереси. Тъй като цивилизационните процеси у нас са /не/поправимо нарушени, поредица филми представиха именно този проблем.

Приятна изненадата бе откриването на фестивала с любителски филми, които поставяха важни проблеми в културен и цивилизационен аспект. Филмът „Класическият випуск“ на режисьорите Атанас Атанасов и Валентин Иванов показва високото качество на образование в класическата паралелка на Девическата гимназия в Шумен в годините 1938-1943. Този випуск е далечен предвестник на днешната Гимназия за древни езици и култура и остър контрапункт на изключително ниското ниво на образование днес, което ни потапя. От разказите на випускниците става ясно, че те са били на далеч по-високо ниво от днешните бакалаври. Като подтекст остава открит въпросът с последиците от прекъснатите традиции в образователната система, политическите моди в училище, довели до общия упадък днес.

Друг интересен филм бе „Берлайн за България“ на автора Симеон Симеонов. Английският поет и журналист Хенри Берлайн, приятел на Пенчо Славейков, е изпратен в Белградчик, за да определи културната принадлежност на населението там. Будни хора успяват да му представят своите български корени и традиции и резултатът от тяхната работа е непокътнати граници. Тези останали анонимни за официалната история хора правят това, което политическият елит не може. И една от причините е, че този елит просто няма нужната култура (чиято липса грижливо крие зад евтина патриотар-



щина), за да се аргументира успешно.

„Радул“ на режисьора Тодор Васев показва забележителния художник Радул Шишков, но все пак остана непонятно защо не бяха дали дума на този елегантен, интересен и космополитен артист да представи сам своите картини...

И другите два филма заслужават внимание, но както отбелязах, акцентът за мен е цивилизационният процес и отношението на елитите и обикновените хора към него. В тази тенденция се открояват няколко филма, които някак незаслужено останаха в сянка.

„No comment“ на Любомир Халачев представя от нова гледна точка познат и банализиран от телевизията проблем с малцинствата. Мартин и Георги са захвърлени в домове за отглеждане на деца без родители. Единият е осиновен в Швеция и развива свободно интелекта и таланта си. Другият остава в България и рине тор в оборите, за да изкара насящния. Нашите политици повтарят като развалени грамофони, че проблемът е социален. Не е. Проблемът е дълбоко цивилизационен и режисьорът го е извел по чисто визуален път. От една страна е прашната, кална, мърлява „мила, родна картинка“, в която някакви лумпени бръщолевят уж прозрения като поток на съзнанието. Звуков и визуален контрапункт е Швеция. Чисто, подредено, уютно. Скромно облечени хора разказват за



"Един каубой в България"

смисъла на своя живот – да дадат шанс на малки не-сретници от цял свят да намерят своето място в живота. Обаче шведите са продукт на своята цивилизация – протестантската етика на общественото служене, а нашите са продукт на липсата на каквато и да е етика и ценности. Затова шведското семейство е осиновило и отглежда седем деца от бедни държави, а у нас е събитие някой да осинови ромско дете. С този филм авторите поставят за разискване огромен по размерите си и /не/поислен за решаване проблем за цивилизационите (социалните са последица) различия, които са в основата на ромското невключване у нас, но той остана някак нечут дори за професионалната общност.

„Изгубени в затворената линия“ на Константин Занков е метафора за случващото се в България през последните двадесет години. По времето на цар Фердинанд се строи железопътна линия в Северна България, която има стратегическо икономическо и културно значение. Влакът, освен да превозва стоки, носи културно влияние, улеснява комуникациите между градовете, прави възможно образованието и превръща селищата и хората от изостанали селяни в граждани. След промените през 1989 година, по време на правителството на внука на цар Фердинанд, триумфът на формалната пазарна логика (приходи – разходи) и скрити икономически интереси на частни превозвачи (до един вързани с политически партии) линията е демонтирана, гарите разграбени, селищата са откъснати помежду си, пустеят, а хората, загубили гражданските си професии, се връщат на село като пастири. Направен е пълен кръг за 80 години... Ако гледат този филм, може би по-умните и схватливи политици ще научат, че нещата освен цена имат и цивилизационна стойност, която се гради с години и не се измерва само с цифри. Както и репутация например. Мариана Евстатијева-Биолчева във филма „Един Каубой в България“ показва стряскащата нетърпимост

на български селяни от северозападна България към белгийски животновъд, заселил се при тях. Капсулирани, самодостатъчни, бедни, мързеливи, но агресивни срещу всичко ново, което променя ориенталските им навици – да пият кафе на мегдана, да бистрят политиката и да одумват всеки, който предприема нещо. Такива са те според тъжното заключение на единствения успешен предприемач в този край със знаковото име Сталин... Мариана е извела тази линия, без да застава в ролята на прокурор. Картината е тежка, потискаща – като в есето на Иво Андрич „Писмо от 20-та година“. Втората половина на филма е заредена с оптимизъм. Благодарение на случайна среща белгиецът Карлос се заселва в Югоизточна България. Там хората го приемат радушно, помагат и дори се опитват да усвоят неговият опит в животновъдството, който е наследил от дедите си. В интерес на истината този финал предизвика у мен въздишка на облекчение, защото първата част бе смазваща като цивилизационен извод.

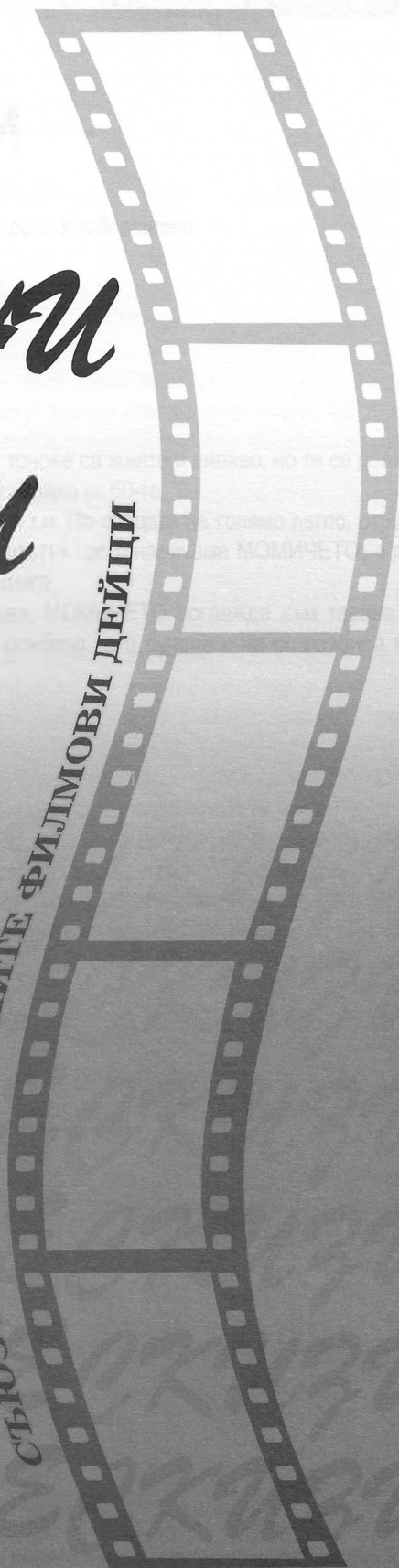
В парадигмата на изключването се вписва героят на Анна Петкова „Иван Георгиев – Рембранда“. След пренебрежително отношение на Дечко Узунов към него, болезнено чувствителният творец се затваря в себе си и рисува без да излага. За разлика от Славка Денева („Славчето“ – реж. О.Гелинов) той се самоизключва и отказва да участва в изложби. Животът му преминава мъчително трудно, вероятно е деформирал нещо от характера му. В този филм авторката е поставила ударение повече върху екзистенциални, лични мотиви, отколкото на репресивната машина на нормативната естетика.

Героят на Атанас Киряков във филма „Омагьосан от морето“ Георги е сякаш съвкупност от героите на Хемингуей („Старецът и морето“) и Превър („Влекачът“). Тежък живот на границата на виене. Георги е /не/типичен българин, който води битка на всички житейски фронтове. Той не е от оцеляващия, вечно мрънкащ български архетип. Всеки ден се бори с морето за прехраната на себе си и хората от рибарската му тайфа, с институциите за ментално болното си дете, с местната власт, оплетена с мутрите на прехода, да не съсипват брега на морето, с малките предателства на приятели и близки хора. При него координатната система включен-изключен не работи. Георги живее живота си до последен дъх и искрено вярва, че ако не той, то поне големият му син ще се впише в живота с по-големи шансове от неговите.

Тези редове не трябва да се разчитат като неочакване на другите чудесни филми, които видяхме на фестивала. Просто избрах няколко от тях, които интерпретират проблеми от цивилизационното ни развитие.

СУЕЖАРНИ ЕСКИЗИ

СТЮД НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



СЪСЕДИ

Сценарий

Мая Петкова, студентка от Нов Български Университет

ОТТЪМНЕНИЕ

ИНТ. СТАЯ В АПАРТАМЕНТ - ДЕН

Намираме се в подредена и шарена момичешка стая. Основните тонове са жълто и лилаво, но те се допълват от всички цветове на дъгата в най-различни нюанси. Чува се тиха музика от 60-те.

На стените има хипарски плакати, знаци на мира, сърца, гълъби и т.н. По средата на голямо легло, отрупано с възглавнички във формата на цветя, седи млада жена (оттук нататък ще я наричаме МОМИЧЕТО) с дълга пусната коса, облечена в шарена блузка и дънки чарлстон. Чете книга.

Изведнъж започват да се чуват неясни крясъци и гневни викове. МОМИЧЕТО поглежда към тавана и се заслушва. На горния етаж бушува скандал, гласовете се чуват основно като бучене и не се разбира какво говорят, но някои изрази се различават.

ЖЕНСКИ ГЛАС

(глухо)

(крещи)

(неясни крясъци)

Мразя те!

(плач, по-скоро рев)

МЪЖКИ ГЛАС

(прекъсва я)

(глухо)

(неясни викове)

Луда?!

(неясни викове)

МОМИЧЕТО гледа към тавана притеснено.

Женският плач продължава да се чува като нещо между мънкане и нареждане.

МЪЖКИ ГЛАС

(неясни крясъци) ..

Да те понасям! ..

SFX: (звук на счупено стъкло)

МОМИЧЕТО се стряска и свива рамене уплашено.

SFX: (звук на съборена мебел)

МОМИЧЕТО присвива устни печално и поглежда към книгата си омърлушено. Въздъхва и продължава да чете.

SFX: (изскърцване на панти)

SFX: (трясък на врата)

ЖЕНСКИ ГЛАС

(плач, преминаващ във вой)

(хрипове)

(нечленоразделни викове и хълцане)

МОМИЧЕТО отново спира да чете и се заслушва печално. На лицето му са изписани състрадание и тъга.

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

Междувременно неясните гласове продължават да се карат и да крещят. Чуват се звуци на счупени предмети, блъскане на врати, а плачът на жената и виковете на мъжа не спират. МОМИЧЕТО изглежда безпомощно.

ИНТ. СТАЯТА НА МОМИЧЕТО - ДЕН

МОМИЧЕТО отново седи в леглото си, облечено с други дрехи (дълга цветна пола и жълт потник на цветя) и с вързана коса. Слуша музика. Чете книга.

ДЕТАЙЛ: Корицата на книгата

На корицата има голям хипарски знак и заглавие „Наръчник на Неохипито“ с подзаглавие „Съвременен радикален хедонистичен пацифизъм“.

На горния етаж пак започва скандал, само че този път не се различават никакви думи, само виковете и плач. Гледаме през очите на момичето тавана, и слушаме. Вратата отново изскърцва шумно и се блъска. Докато се чува скърцането, погледът ни плавно приближава тавана над вратата на стаята.

СУТ ТО:

ИНТ. СПАЛНЯТА НА СЪСЕДИТЕ - ДЕН

Вратата се блъска под носа ни. Плачът на жената се чува вече много ясно, чува се и скърцането на паркета в съседната стая, съпроводено от отдалечаващото се мъморене на мъжа, както и тръшкане на още една врата. Погледът ни бавно се отдалечава от вратата и обхваща цялата спалня. Стаята е мрачна и сива. Обзаведена е с овехтели мебели, на които личи, че някога (преди 30 години) са били скъпи и елегантни. На стената до вратата има мокро петно от счупена ваза, а на земята под него са и остатъците от вазата. Близо до леглото има съборено ниско столче, върху което са били наредени сгънати дрехи, сега вече разпилени по пода. На ръба на легло седи ЖЕНА на средна възраст. Тя е заровила лице в дланите си и се тресе от плач. Облечена е със сива блуза и черен панталон, а боядисаната ѝ червена коса е с развалена прическа. Чува се скърцането от приближаващи стъпки по паркета на съседната стая. Жената надига глава и виждаме зачервеното ѝ лице с размазан по тънките бръчици дневен грим. Тя гледа с гняв и очакване към вратата. Вратата се отваря със замах и на нея се появява красив и строен мъж на възрастта на жената. Облечен е в сив, леко износен костюм. Лицето му е изкривено от гняв. Той започва да вика, жестикулирайки с ръце.

МЪЖ

Това са глупости! Не го ли разбираш ..

ЖЕНА

(през сълзи; със злоба)

Не мога да те гледам вече! Капка срам не ти е останала!

МЪЖ

(подигравателно)

Седи по цял ден и си мисли глупости!

ЖЕНАТА става от леглото и се хваща за главата втрещена.

ЖЕНА

(прекъсва го)

Глупости ли?! Какво си мисля, ти не можеш и да си предста-а-виш – защото си идиот! Няма да ти се счупят ръцете, ако си измиеш чиниите веднъж, или ако си прибереш смрадливите чорапи в кошата .. или .. Не-е! Ама защо да го правиш, като има кой друг да го направи!? Нали?! Нали!!

МЪЖЪТ стои и гледа ококорено, като невинен, осъден на убийство.

МЪЖ

Овца!

Излиза от стаята и тръшва вратата зад себе си.

ИНТ. СТАЯТА НА МОМИЧЕТО - ДЕН

Чува се изскърцването на вратата и блъскането. МОМИЧЕТО подскача стреснато на леглото.

CUT TO:

ИНТ. СПАЛНЯТА НА СЪСЕДИТЕ - ДЕН

ЖЕНАТА гледа побесняла затворената врата, поема дълбоко въздух, за да се успокои. Изключително бавно издишва въздуха, докато накрая гръдният ѝ кош направо се вдлъбва. Поглежда настрани и вижда оставена на пода мръсна чиния. Гледа я известно време с изпепеляващ поглед, след това я взима, изкрещява и я разбива в земята.

INTERCUT WITH:

ИНТ. СТАЯТА НА МОМИЧЕТО - ДЕН

МОМИЧЕТО е гушнало една от възглавничките-цветя, подскача стреснато и се вкопчва още по-ужасено в нея.

CUT TO:

ИНТ. СПАЛНЯТА НА СЪСЕДИТЕ - ДЕН

SFX: (уплашено измъкване)

Изпод леглото изскача ХАРАЛАМПИ – въображаема анимационна котка, мразеща стопанката си - и се стрелва в другия край на стаята. ЖЕНАТА става от леглото и започва да го вика, оправяйки косата си.

ЖЕНАТА

(гальовно)

Ма-а-ц, пис-пис-пис, Харалампи, ела при мама, ела .. Хайде, Харалампи, бъди добро дете ...

ХАРАЛАМПИ се дърпа и бяга, но накрая стопанката му успява да го хване, примамвайки го с котешка бисквитка.

ЖЕНАТА започва да го гали истерично.

ЖЕНАТА

... поне ти си добричък, нали? ... Ех, да беше истинска котка ...

ЖЕНАТА отново избухва в сълзи, плаче с глас и се тресе, като не спира да мачка настървено котката. ХАРАЛАМПИ успява да се измъкне от ръцете ѝ и се скрива. ЖЕНАТА сяда на леглото и започва да блъска по него с ръце. Взима възглавница и забива лицето си в нея, претъркулва се по корем върху леглото и риде със захлупено във възглавницата лице. Някъде от апартамента се чува издрънчаване на ключове и блъскане на врата, а след това пълна тишина. Жената притихва за момент и продължава да плаче. Погледът ѝ минава през възглавницата, леглото и след това пода под него.

INTERCUT WITH:

ИНТ. СТАЯТА НА МОМИЧЕТО - ДЕН

Погледът ѝ се влива в полуразплаквания и изпълнен с ужас поглед на МОМИЧЕТО. Видът му е направо покрусен, а възглавничката цвят лежи смачкана до него на леглото. МОМИЧЕТО поглежда все така печално към възглавничката, взема я и започва бавно и старателно да я приглажда. Лицето му изведнъж просветва и се озарява от идея. То грабва книгата си и развълнувано разлиства страниците в търсене на нещо. Спира се на една и се зачита. След няколко секунди четене щастливо плясва с ръце, става от леглото и хуква към вратата.

CUT TO:

ИНТ. СТАЯТА НА МОМИЧЕТО - ДЕН

Гледаме отгоре. Стаята е силно задимена. Чува се музиката от началото на епизода с гъсеницата от анимацията

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

на Дисни „Алиса в страната на чудесата“ от 1951г. МОМИЧЕТО лежи по гръб на леглото, гледа към тавана и пуши свита цигара трева. От едната страна на леглото до него има лаптоп, на който върви „Алиса ..“, а от другата има празен шарен пепелник, метална кутийка, листчета ОСВ, половин откъсната цигара, отрязана визитка и ножица. МОМИЧЕТО дръпва от цигарата замислено и се заглежда в случващото се на екрана на лаптопа. Алиса води абсурдния си диалог с гъсеницата. Замисленото лице на МОМИЧЕТО отново се озарява от идея. То скача от леглото в щастлив устрем да направи замисленото, но обръща пепелника. В първия момент се стряска, но после вижда и се сеща, че е почти празен, и въздъхва облекчено. Събира малкото пепел от покривката на леглото, сядя и се замисля какво е правило. Опъва си отново от цигарата. Лицето му просветва от завърналата се идея. МОМИЧЕТО взема книгата и този път лесно намира страницата, защото я е отбелязало с картичка-цвете. Започва да чете.

ДЕТАЙЛ: Страница от книгата.

УСПОКОИТЕЛЕН МЪЖКИ ГЛАС

(закадров; чете)

„ГЛАВА 3. ПРИЛОЖЕН ПАЦИФИЗЪМ

3.3. Как да помагаме на другите:

Три прости съвета за задружно съществуване

Винаги трябва да помагаме на ближния и да приемаме неговите проблеми като наши. Защото в един мирен свят хората са братя и се грижат за изпадналите в беда. Те подават ръка на разгневените и ги избавят от заблудата, която страха хвърля върху мислите им. Мирът е единственият път към хармоничното съществуване на човека сред подобните му и околната среда – Природата.

Как да постигаме целите си:

1. Черпи вдъхновение от природата.
2. Дай мир на хората, за да го оценят.
3. Вярвай в силата на добрите намерения.

А след това - действай! Мир!"

Страницата продължава със следваща глава, от която се вижда заглавието: „ГЛАВА 4. ПРАКТИЧЕСКИ РАДИКАЛЕН ХЕДОНИЗЪМ 4.1. Как да се помирим с КАРМАТА ..”

МОМИЧЕТО прегръща книгата и въздъхва замечтано. Взима GSM-а си и пише SMS на 40VEKYT.

SMS

moje6 li da mi nameri6 malko he6?

sre6no e)

ИНТ. КУХНЯТА НА МОМИЧЕТО - ДЕН

Намираме се в кухнята на апартамента на МОМИЧЕТО, която също е цветна и подредена. Тук не се чуват виковете от горния етаж. По шкафовете има налепени слънца, цветя и весели картинки, а по хладилника има закачени с магнитчета цветя, много снимки на момичето с разни хора, етикети на биохрана и т.н. МОМИЧЕТО, все още усмихнато и окрилено от идеята си, отваря хладилника и оглежда съдържанието му (ние не го виждаме). След това отваря няколко шкафа, проверявайки и тяхното съдържание. Взема от масата бележник и молив и си записва нещо.

СУТ ТО:

ЕКСТ. УЛИЦА ПРЕД МАГАЗИН - ДЕН

МОМИЧЕТО излиза от квартален магазин с надпис „Супермаркет“. В ръката си държи платнена торба с нарисувано на нея зелено дърво. Торбата е пълна с продукти.

SFX: (звук от получен SMS)

МОМИЧЕТО вади GSM-а от голямата си чанта на цветя и прочита SMS-а от 4OVEKYT.

ДЕТАЙЛ: GSM.

SMS

sled 10 min na spirkata

МОМИЧЕТО се усмихва щастливо и пресича улицата.

CUT TO:

ИНТ. КУХНЯТА НА МОМИЧЕТО - ДЕН

Кухнята сега е доста по-разхвърляна – на масата има пакет брашно, черупки от яйца и орехи, смачкана опаковка от масло, пакетчета канела и много използвани чаши, лъжици и вилици. МОМИЧЕТО разбърква кафеникава суха смес в голяма купа. Върху фурната има подготвена тава за кексчета с хартиени формички в нея, а на единия от котлоните има метално канче, в което се топи масло. Момичето оставя купата, вади от джоба си шарената метална кутийка, която по-рано видяхме на леглото, отваря я и с изненада открива, че е празна. Замисля се малко и се сееща. Излиза от кухнята. След малко се връща с голямата чанта на цветя в ръце. Вади от нея малка найлонова торбичка с плочка хашиш в нея и посипва хашиша в маслото. Усмихва се довольно отново и разбърква внимателно сместа.

CUT TO:

ИНТ. КУХНЯТА НА МОМИЧЕТО - ДЕН

Кухнята отново е чиста и подредена. МОМИЧЕТО довольно гледа голяма чиния, постлана със салфетки на цветя и отрупана с апетитни кексчета.

ИНТ. СЪЛБИТЕ НА БЛОКА - ДЕН

МОМИЧЕТО изкачва стълбите до горния етаж. В ръцете си носи чинията с кексчетата. Спира се пред вратата на апартамента отляво и поставя кексчетата на сивата изтривалка. Внимателно изважда от джоба си бележка и я поставя върху кексчетата. Натиска звънеца и хуква обратно надолу по стълбите.

ДЕТАЙЛ: Бележка.

БЕЛЕЖКА

Правете любов, не война!

Целувки,

съседката от долния етаж :*)

В ъглите на листчето има нарисувани малки разноцветни цветчета.

Вратата на апартамента на съседите се отваря и на нея се появява ЖЕНАТА. Прическата ѝ е прилежно загладена, гримът - оправен, но очите ѝ все още са подуты и зачервени. ЖЕНАТА хвърля продължителен поглед на празните стълби, след което внимателно вдига чинията. Слага очилата, които висят на верижка на врата ѝ, и прочита бележката с недоумение. Присвива очи и поглежда подозрително надолу по стълбите, отново прочита бележката.

ЖЕНА

Хм ...

Влиза в апартамента, но потънала в размишления над кексчетата, небрежно оставя вратата открехната.

ИНТ. ХОЛ НА СЪСЕДИТЕ - ДЕН

Глуха тишина, чува се само периодично почукване на чаши и лъжички. Мебелировката е сходна със стила на

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

спалнята – овехтяла, но с аристократичен привкус. МЪЖЪТ и ЖЕНАТА мълчаливо пият следобеден чай на старомодна стъклена масичка, игнорирайки взаимно присъствието си. ХАРАЛАМПИ се опитва да се измъкне от хватката на стопанката си, но не успява – тя го държи здраво.

МЪЖЪТ става и излиза от стаята. След малко се връща с чинийка с бисквити в ръка. На влизане погледът му спира на кексчетата, които са оставени на пианото близо до вратата. Той оставя бисквитите и взема кексчетата. Поглежда към жена си, която продължава да го игнорира и гледа с празен поглед през прозореца, мачкайки измъчения ХАРАЛАМПИ.

МЪЖ

(прокашля се)

ЖЕНАТА го поглежда. Без да проговаря, той повдига въпросително чинията с кексчетата. ХАРАЛАМПИ използва този момент на разсейване и се измъква с последни сили. ЖЕНАТА поглежда МЪЖА си злобно и му посочва с поглед бележката, която също е на пианото. МЪЖЪТ я взема и я прочита. Поглежда бисквитите, вдига рамене и занася кексчетата на стъклената масичка.

ХАРАЛАМПИ се качва на перваза на прозореца и гледа жално навън, а ЖЕНАТА го дебне с очи.

МЪЖЪТ с гладен поглед взема едно от кексчетата, ЖЕНАТА презрително изсумтява, но той я игнорира и захапва кексчето. Докато сдъвква, по лицето му се изписва безкрайно щастие.

МЪЖ

(възгласи на удоволствие)

ЖЕНАТА го поглежда възмутена.

МЪЖ

(предъвквайки)

Божествени ... Ммм ...

ЖЕНАТА едва не се задавя с чая като чува мъжа си да говори. Поглежда го изненадана до дъното на душата си, докато той се прехласва и ѝ кима да си вземе и тя кексче. ЖЕНАТА плахо посяга към чинията, взема едно кексче, внимателно обелва хартията от едната страна и още по-внимателно отхапва. На лицето ѝ се изписва изненада и блаженство.

На заден план се вижда как ХАРАЛАМПИ се промъква през отворената врата на хола.

ДЕТАЙЛ: Отворената входна врата.

ХАРАЛАМПИ хуква като луд към спасението и се промъква през изхода.

ИНТ. СПАЛНЯТА НА СЪСЕДИТЕ - ДЕН

Гледаме отгоре. Иначе мрачната стая сега е ярко осветена от лъчите на приближаващото към залез слънце. Всичко в стаята изглежда по-живо и цветно. МЪЖЪТ и ЖЕНАТА са легнали по гръб един до друг на леглото. Лицата им са обърнати към прозореца и също са озарени от мека светлина. Държат се за ръце и на лицата им е изписано блаженство. До тях, на една от нощните масички, е чинията с няколко кексчета, останали в нея.

МЪЖ

Какъв прекрасен залез ..

ЖЕНА

Какви цветове ...

МЪЖ

Невероятни ...

ЖЕНА

Листата на дърветата са толкова зелени ... Не мисля, че преди бяха такива ... сигурно са се сменили ... Да-а-м

МЪЖ

(поглежда към жената)

И очите ти са много зелени .. като листата ..

ЖЕНА

А твоите са кафяви като ето тези кексчета!

ЖЕНАТА посочва към кексчетата с неkoordinирано движение.

МЪЖЪТ и ЖЕНАТА започват да се смеят весело. МЪЖЪТ погалва ЖЕНАТА по бузата и се усмихва нежно. Тя

се опитва да се усмихне също, но избухва в смях. МЪЖЪТ също избухва в смях и двамата се кикотят известно време.

ЖЕНА

Не съм се веселила така от ...

Лицето ѝ става сериозно и тя се замисля. Надига се и сядва в леглото.

ЖЕНА

(продължава)

... от ... години. Много години ...

МЪЖ

(престорено сериозно)

Мен ако питаш, моето момиче, не си се веселила така никога.

(смях)

ЖЕНАТА гледа към залеза със замислен, хипнотизиран поглед.

ЖЕНА

(бавно с много паузи)

Сякаш чак сега си спомням ... че ... че беше хубаво. С теб беше хубаво ... да се живее.

ЖЕНАТА накланя глава и поглежда към МЪЖА си, сякаш не го е виждала от години, леко се усмихва. Двамата нежно се целуват по устните. Близък план на лицата им.

(ВИЗИОН)

ЕКСТ. БЕЗКРАЙНО МАКОВО ПОЛЕ - ПО ЗАЛЕЗ СЛЪНЦЕ

Камерата се отдалечава от лицата на МЪЖА и ЖЕНАТА и разкрива общ план на безкрайно поле от макове, над което те се реят. Хванали са се за ръце и със съвсем пестеливи движения танцуват виенски валс. ЖЕНАТА е с разпусната коса, облечена е в бяла рокля с голи рамене и пластове ефирна дантела, боса е, а на главата си има венец от макове. МЪЖЪТ също е бос и е облечен в кариран панталон, навит до коленете (двата крачола на различно ниво) и шарени тиранти на голо, зад ухото си има мак. Двамата се смеят като деца и изглеждат безгрижно щастливи. Като бекграунд се чува съвсем тихо мелодията на „She comes in colors“ на LOVE. Из въздуха летят кексчета, мръсни чорапи, парчета от счупени вази и разни други предмети от интериора на спалнята им. Прелита и ХАРАЛАМПИ, който жално измяква.

SFX: (таймер на микровълнова печка)

Изведнъж идилгията е прекъсната, музиката секва. МЪЖЪТ И ЖЕНАТА са безкрайно изненадани. На МЪЖА му просветва – близък план на лицето му – той щастливо възкликва „Още чай!“.

(КРАЙ НА ВИЗИОНА)

ИНТ. СПАЛНЯТА НА СЪСЕДИТЕ -- ДЕН

Камерата се отдалечава. МЪЖЪТ и ЖЕНАТА са обратно в реалността. ЖЕНАТА се усмихва блажено и се тръшва по гръб на леглото.

МЪЖЪТ с готовност взема една оставена на шкафчето неизмита чаша от кафе.

МЪЖ

(сериозно, сякаш от това зависи краят на света)

Искаш ли да я измия?

(поглежда към чашата в ръцете си)

(тържествено)

Да! Нея и всички като нея! Отивам!

МЪЖЪТ тръгва към вратата и вижда един чорап, хвърлен в ъгъла (където преди това беше счупената ваза). Поглежда нагоре по стената и вижда почти изсъхналото петно и олющената мазилка на мястото, където се е счутила вазата.

МЪЖ

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

Чорапите – после!

МЪЖЪТ излиза от стаята, тананикайки си „She comes in colors”, съпроводена от скърцането на стъпките му по паркета в другата стая. Скърцането секва.

МЪЖ

(глас)

(победоносно)

И чай! Още чай! - За кексчетата!!

ЖЕНАТА отново се протяга на леглото с поглед, обърнат към прозореца и залязващото слънце. Тя се усмихва щастливо. Камерата проследява погледа ѝ през прозореца към пеещи птички в дърветата на фона на залеза.

CUT TO:

ЕКСТ. СРЕД ДЪРВЕТАТА ДО БЛОКА - ДЕН

От дърветата до блока се виждат прелитащи птички, залезът и прозорците на двата апартамента.

На горния етаж МЪЖЪТ се връща, защото е забравил нещо, взема го и пак излиза.

През прозореца на долния етаж се вижда МОМИЧЕТО, което поглежда към тавана, докато сресва дългата си коса, и се усмихва.

ИНТ. СПАЛНЯТА НА СЪСЕДИТЕ - ДЕН

Сутрин. Спалнята отново е сива и безлична. МЪЖЪТ и ЖЕНАТА спят в леглото прегърнати, със залепени на лицето усмивки. ЖЕНАТА рязко отваря очи. Усмивката от лицето ѝ бавно изчезва, докато погледът ѝ с усилие фокусира тавана. Тя се оглежда все още некоординирано около себе си и забелязва, че е в прегръдките на МЪЖА. Стръска се, рязко и с погнуса се отдръпва и изскача от леглото. На лицето ѝ остава кисела физиономия на подозрение и объркване.

ЖЕНА

(изстрелва)

Нещо не е наред.

Погледът ѝ се спира на обелената мазилка, на събореното столче, на висящия от коша за пране чорап и стига до нощното шкафче с оставените на него чаши за чай. Заковава се на останалите в чинията кексчета. По погледа ѝ личи, че спомените се връщат.

Лицето на ЖЕНАТА се изкривява в гримаса на ужас и възмущение. Тя зяпва. След това изхвърча от стаята разтреперана.

ЖЕНАТА

(задкадров глас)

(крещи)

О, Не! Харалампи! Мамин сладък, Харалампи! Защо-о-о!!

ИНТ. СТАЯТА НА МОМИЧЕТО - ДЕН

МОМИЧЕТО отново седи на леглото си, чете книга и слуша музика. Облечено е с шарена ризка и вишневи джинси чарлстон. Поглежда към тавана – не се чува нищо. Продължава да чете. След малко пак поглежда тавана – продължава да не се чува нищо. МОМИЧЕТО се усмихва щастливо и въздъхва с облекчение. Продължава да си чете книгата.

SFX: (чува се звънецът на вратата)

CUT TO:

ИНТ. СЪЛБИТЕ НА БЛОКА - ДЕН

Пред вратата МОМИЧЕТО с изненада открива да стои млад ПОЛИЦАЙ. Той държи в ръката си чинията с няколко останали кексчета, усмихва се иронично и поклаща глава. Зад него стоят МЪЖЪТ и ЖЕНАТА, прегърнати дискретно. Около тях се тълпят останалите СЪСЕДИ от блока – основно хора над 70 години. МОМИЧТО гледа неразбиращо. ЖЕНАТА побутва с лакът застаналата до нея съседка (ЖЕНА 2).

ЖЕНА

(просъсква през зъби)

Опита се да ни отрови!

(вирва брадичка и изсумтява)

ЖЕНА 2 я поглежда възмутено.

ЖЕНА 2

(с възмущение)

Не думай!

ЖЕНА

(придава си важност)

(проточва)

М-м-х-м! С наркотици!

ЖЕНА 2

Ц-ц-ц ..

Лицето на жената внезапно се сгърчва в театрална гримаса на страдание, тя се хваща за челото.

ЖЕНА

И Харалампи, бедничкият Харалампи! Самотен в големия страшен свят ..

ЖЕНАТА се обръща да плаче на рамото на МЪЖА си, който се отдръпва с неприязън от нея.

ЖЕНА 2 поклаща глава състрадателно и се обръща към съседката до нея (ЖЕНА 3). Прошушва й нещо. ЖЕНА 3 се хваща за устата от възмущение.

ЖЕНА 3

(възмутено)

Хии-й? Право казваш?

(поглежда към момичето)

(тихо, през зъби)

Убийца!

ДРУГА СЪСЕДКА

Наркоманка!

МОМИЧЕТО гледа объркано съседките, които шушукат и бързо разпространяват информацията из увеличаващата се група СЪСЕДИ. ПОЛИЦАЯТ го дръпва за ръката, вече не толкова усмихнат. Вади белезниците от колана си.

МОМИЧЕ

(притеснено)

Ама аз...

ПОЛИЦАЯТ му слага белезниците.

ПОЛИЦАЙ

(иронично, но строго)

Хайде, хайде – не се обяснявай много. По-късно ще имаш време всичко да си кажеш.

По стълбите се задава още един ПОЛИЦАЙ и двамата повеждат МОМИЧЕТО под зоркото наблюдение на тълпата СЪСЕДИ.

МОМИЧЕТО

(продължава на себе си)

... само исках да помогна ...

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

Когато ПОЛИЦАИТЕ и МОМИЧЕТО се скриват от погледите им, съседите хукват в различни посоки нагоре и надолу по стълбите към апартаментите си.

ЕКСТ. ПРЕД БЛОКА - ДЕН

Пред блока е спряна патрулка. ПОЛИЦАИТЕ излизат от входа с МОМИЧЕТО с белезници между тях. То е навело глава примирено и се е оставило да го водят без да се съпротивлява.

СЪСЕДИТЕ вече са наизлезли по терасите и наблюдават продължението на ареста. Някои подвикват.

СЪСЕДКА

У-у-у!

СЪСЕДКА 2

А така-а!

СЪСЕД 1

Приберете я! Приберете я!

СЪСЕДКА 3

Убийца-а-а!

СЪСЕД 2

Вън! Мръсна пасмина!

При последното подвикване МОМИЧЕТО надига глава и поглежда възмутено, като се опитва да разпери окованите си ръце в жест на неразбиране.

ПОЛИЦАИТЕ качват МОМИЧЕТО в колата, като обаче не му навеждат главата при качването, както се очаква, а само го бутват. То си удря челото докато влиза в колата и поглежда обвинително към ПОЛИЦАЯ, който не му е помогнал и сега гледа в друга посока, правейки се на разсеян.

Патрулката потегля. Съседите от терасите я проследяват и когато се скрива зад завоя, започват да се разотиват, недоволни, че „шоуто“ е свършило. Приближаваме към СЪСЕД 2, който е сам на терасата си и изглежда като типично злобно старче. Той гледа сърдито към мястото, където е изчезнала колата. Ритва едно сандъче с посадени в него домати и се изплюва доволно през терасата. Накрая кимва сам на себе си в знак на одобрение и влиза в апартамента, куцукайки с дървен бастун.

(ЧЕРЕН ЕКРАН)

НАДПИС: Някъде далеч ...

ЕКСТ. ПОЛЯНКА ЗАД БЛОК - ДЕН

Поляната е осеяна с котки, от време на време на някои от терасите излизат жени, викат котките и им подхвърлят нещо за ядене.

Някъде наблизо възрастна жена се приближава с паничка котешка храна, вижда под паркирана кола ХАРАЛАМПИ и го привиква. Той плахо приближава и подушва храната, после се нахвърля лакомо. Жената посяга да го погали, но той се стряска от допира и хуква като попарен обратно под колата. Жената се засмива и си тръгва. ХАРАПАМПИ предпазливо се връща при храната и продължава да яде. Край него минава женска котка и му се отърква. Минава и още една. ХАРАЛАМПИ се ухилва доволно и въздъхва.

ЗАТЪМНЕНИЕ

КРАЙ

Светът на Тонино Гуера

Олга Маркова

Великият режисьор винаги изследва значими проблеми и така ви омагьосва, че постепенно започвате да превключвате към самите себе си: да търсите въпроси, скрити дълбоко във вас"

Едва ли по-лаконино и по-точно би могла да се дефинира мисията на истинския режисьор и ролята на киното в индивидуалния и обществен живот. А енциклопедичният опит на уникалния италиански драматург, поет и писател, художник и скулптор Тонино Гуера - автор на сценариите на над сто филма (повечето от които вече са класика!), предлага неизчерпаем извор на сентенции и афоризми. Още повече, че той е натрупан не само от житейската драматургия, но и от дългогодишното плодотворно сътрудничество с над 50 майстори на Голямото кино от ранга на Микеланджело Антониони, Федерико Фелини, Франческо Рози, Джузепе Де Сантис, Виторио Де Сика, Марио Болонини, Дамяно Дамяни, Елио Петри, Марио Моничели, братя Тавиани, Марко Белокио, Алберто Латuada, Джузепе Торнаторе, Андрей Тарковски, Тео Ангелопулос, Вим Вендерс и други знаменитости. То започва от 1960-а година на миналия век, която сега ни се струва твърде далечна. Затова пък филмите - резултат от това сътрудничество, са ни повече от близки. В тях виждаме десетки изключителни превъплъщения на София Лорен, Джулиета Мазина, Моника Вити, Марчело Мastroяни - безспорно любимия му актьор... Те не биха били възможни без емоционалния импулс, идейната находка, драматургичната искра, образния арсенал на Гуера, който на 16 март 2010 навърши 90 години (роден е през 1920-а в Сантарканджело ди Романя, провинция "Римини", южно от Равена). Същевременно той е автор на романи, пиеси, поетически сборници, приказки. Неговите произведения са преведени на всички европейски езици и са издадени в различни краища на света. Словото е неудържимата му стихия. Но то не е достатъчно за неговото себезизразяване. На помощ идват изобразителните из-

куства. Работи с най-разнообразни техники: акварел, пастел, открил е своя технология за печене на керамика, за леене на метал, за производство на стъкло. Собственоръчно прави мебели, мозайки и фонтани. По негови ескизи се оформят витражи и етикети. Изобщо неуморно се изявява в множество области на художественото творчество. Създава арт инсталации, архитектурни проекти на площи, градини и скулптури, които украсяват улиците на съвременна Италия. В малката старинна работилница "Паскуки" в провинцията "Емилия Романя" по рисунки на Гуера произвеждат с метода на средновековния трафаретен печат лепен пердета, покривки, салфетки и декоративни пана. В друга работилница - керамична, изработват авторски "танцуващи" стомни, уникални кахлени плочи и чинии с любими негови сюжети. Какво художествено изобилие и гъвкава мисъл, бликаща от хрумвания! Няма умора и прегради между различните сфери на изява. Сякаш всичко прелива едно в друго, подобно на живота... И днес със собствени средства възстановява древни италиански храмове; построява параклис, посветен на Тарковски; прави скулптурна композиция в памет на близките му приятели Фелини и Джулиета Мазина. В Римини, пак в чест на Фелини, открива ресторант, който украсява със собствени рисунки. По стените на градските домове поставя керамични таблички с философски сентенции, подтикващи хората към размисъл и добри дела...

Няколко пъти животът ме пресреща с него - в Солун, където преди десетилетие бе член на международното жури на кинофестивала, и в Русия: в Санкт Петербург и в Москва (2 юни 2010). Твърде непосредствен и контактен, отворен за чужди мнения и препоръки, скромнен и непретенциозен, той същевременно е точен и мъдър в простия си изказ. Сякаш на времето древногръцкият философ тъкмо за него е измислил сентенцията: "цял в мислите си като риба в люспите си". По време на обсъждания и дискусии очарова и

владее аудиторията със своето гражданско външение, одухотвореност и чувство за хумор. Неговите анекдоти се сипят винаги в подходящ момент, за да развед-рят слушателите и така да ги подготвят за следващото значимо послание.

Спомените му често го връщат към детството, което по негови думи е "минало сред черни прашни пътеки и жив плет с накацали върху него малки птици". "Бях голям ловец на гущери, за което сега се срамувам" - признава творецът. До ден днешен е благодарен на някогашните си учители, които нарича "изключителни". Те са заместили до голяма степен майка му, която е била неграмотна. Техните съвети обаче не са могли да го предпазят от депортиране в Германия по време на Втората световна война. В концентрационния лагер той търси убежище в самия себе си: започва да пише стихове и поеми на своя провинциален диалект "романьол"... "Една свежа августовска утрин на 1945-та, когато пристигнах на гарата в родния ми град, никой не ме очакваше - с огорчение си спомня той. - Хората бяха убедени, че съм мъртъв". Но съдбата се оказва милостива. Тя предвидливо го съхранява, за да остави той един ден на човечеството не само богатото си и разностранно художествено творчество, но и своите разсъждения за стила и моралните принципи на неореализма - едно от най-плодотворните в историята на киното течения. Самият той е последовател на известния италиански теоретик Чезаре Дзаватини. Същевременно се отличава от него по начина на взаимоотношение с режисьорите: докато според Дзаватини те се занимават с реализацията, а сценаристът - със сюжета и трактовката му, Гуера им се отдава изцяло, захранвайки ги с поетичните си идеи. Не бива да пренебрегваме факта, че преди да се изяви като драматург, той се е себеизразявал с поетичното слово. "Години наред се опитвам да градя собствен образ-зен свят по поетичен начин" - споделя през 1986 г. по време на разговор с Жан-Антоан Жили. Именно тази поетичност прозира във всичките му сценарии. Още през 1952-ра написва и първия си роман - "Историята на Фортунато"... Прелиствайки многобройни издания, които са му посветили десетки страници, натъквам се на заглавия като "Планетата Тонино", "Легендарният сценарист", "Ненадминатият разказвач", "Пазителят на красотата", "С неуморна изобретателност"...

В 1953 г. Гуера напуска родната си провинция и се заселва в Рим, където остава 31 години. Оттук "тръгва" и филмовата му биография..

Всъщност първият му сценарий - "Човек и вълци", се появява през 1956-а година. Написан в съавторство с Елио Петри, той е режисиран от Джузепе Де Сантис.

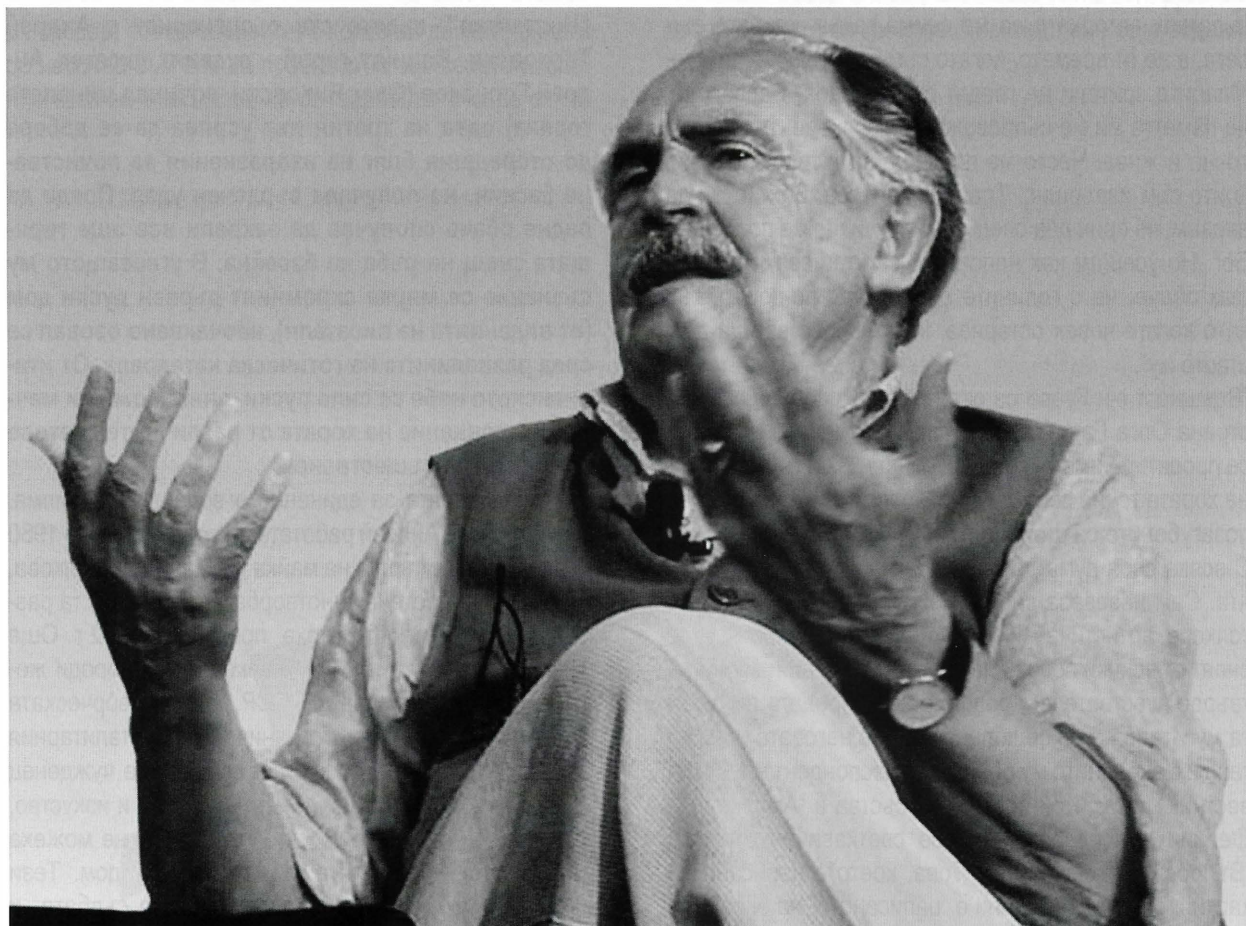
Три години по-късно, заедно с Антониони, създава шедьовъра "Приключението", който полага началото на едно от най-дългите и плодотворни сътрудничества в историята на киното. Следват съвместните сценарии на "Нощта" (1960), "Затъмнението" (1962), "Червената пустиня" (1964), "Фотоувеличение" (1966), "Забриски поинт" (1970), "Тайната на Обервалд" (1979), "Идентификация на една жена" (1982), "Отвъд облаците" (1995), "Ерос" (2004). Заедно със своя съратник и земляк Фелини той изгражда сценария на "Амаркорд", който в 1974 г. ще се превърне в знаменит филм. По-късно се появяват "Казанова" (1976), "Репетиция на оркестъра" (1978), "И корабът пътува" (1983), "Джинджър и Фред" (1986). За сценариите на "Казанова", "Фотоувеличение", "Амаркорд" и "Нощта на свети Лаврентий" е удостоен с наградата "Оскар" на Американската киноакадемия. Друго престижно отличие - приза за най-добър сценарист, завоюва на МКФ в Кан за "Пътуване до Китера", реализиран от Тео Ангелопулос (1984). За тази творба получава и почетна награда във Венеция. А Филмовата академия на Стария континент го удостоява през 2002 г. със своя "Оскар" за цялостен принос в седмото изкуство. Две години по-късно първият конгрес на сценаристите и Европейската киноакадемия му присъждат почетното звание "Най-добър сценарист в Европа". Аргумент за същото звание са и осемте "Златни палми" на МКФ в Кан и трите "Давид на Донатело" (италианския Оскар) за сценариите на "Трима братя" (с Франческо Рози, 1981), "И корабът пътува" (с Фелини, 1984), "Хаос" (с братя Тавиани, 1985), както и четвъртият, който му бе връчен за цялостно творчество от Италианската филмова академия на официалната церемония на 7 май 2010, излъчена директно по Rai Uno.

Верен приятел на руската интелигенция, Тонино Гуера (съпруг на московска дама, с която живее в хармония в италианското градче Пенабили) написва сценариите на документалната кинотворба "Време за пътешествие" и на игралната "Носталгия" за Андрей Тарковски, когото високо цени. Голям почитател е и на Сергей Параджанов. Стиховете му са преведени на руски език от близката му приятелка Бела Ахмадулина. Съвместно с известния руски мултипликатор Андрей Хржановски създава "Плъът с побелялата брада", който пожънва огромен успех сред зрители и критици на Запад и събира много престижни награди, такива като главния приз на фестивалите в Япония (1996) и в Лос Анджелис (1997). Пак с Хржановски реализира филма "Дълго пътуване" по рисунки на Федерико Фелини и "Приспивна песен за щуреца", посветен на двестагодишния юбилей на Пушкин. Извест-

ни са и творческите му контакти с кинорежисьорите Владимир Наумов (с когото написва сценарий специално за Марчело Матроне, както и проект по романа "Остров Крим" на Василий Аксенов) и Александър Сокуров. За неговия огромен принос в световното кино Московският международен фестивал го отличава през 1995 г. със Специалната си награда. Десет години по-късно получава и званието "Почетен член" на Руската художествена академия. По негова идея в Суздаль се създава Музей на киното...

Това дълголетно сътрудничество вероятно е повод за решението на Гуера да чества своя 90-годишен

с подаръци от името на Русия. Получава и почетното звание "лауреат на премията "Гогол" за изключителен принос в световната култура". На централно място в северната руска столица се открива Музей на творчеството му, назован жизнеутвърждаващо "Ангели и пеперудки", в който има негови живописни произведения от семейната сбирка на Антониони. Една от последните творби на Гуера - подарък за домакините - е сценарият за филма "Петербургски дом на Нобел". Разказаната в него история обединява биографията на Алфред Нобел, живял със семейството си почти две десетилетия в Санкт Петербург, с пулса на града



юбилей не другаде, а в Санкт Петербург през май 2010. В течение на няколко дни този личен празник се превръща в ярка обществена манифестация. Едновременно са предложени изложба с четири мозаечни пана по рисунки на юбиляра, руски издания на автобиографичната му книга "Мед", премиера на италианския му филм "Светът на Тонино Гуера"; поетична вечер - рецитал на негови творби, концерт с италианска музика. Всички тези инициативи са замислени и проведени от Ермитажа. Великият драматург е "засипан"

по онова време. Преобладаващата част от повествованието се развива в съхранена от началото на 20-и век петербургска къща - бившия "Дом на Нобел". "Влюбен съм в този легендарен град - споделя възторга си драматургът. - Готов съм да му дам всичко, което имам... Всъщност регулярно посещавам Русия от средата на 1970 г. Тук имам много приятели..." Юбилейното честване на драматурга продължи и в Москва. От 28 май в течение на месец столичани се стичаха на изложбата "Дъгата - Тонино Гуера". На

2 юни вечерта в Дома на киното на ъгъла на улица "Бресткая" и "Василевская" присъствах на премиерата на специално направения за него документално-художествен филм "Човек на пролетта" на режисьорката - продуцент Олга Гарибова. В течение на 40 минути екранът успява да ни внуши обаянието на тази уникална енциклопедична личност с неукротима творческа енергия.

"Филмът не е лош, може би аз съм лош - шегува се след прожекцията Гуера. - Ако режисьорката имаше повече време и възможности, бих ѝ препоръчал малко по-различна структура. Независимо от моите бележки, кинотворбата е направена добре... Сам посъветвах авторката да ме снима такъв, какъвто съм сега, а не от времето, когато съм работил с великите. Младите зрители не гледат старо кино... Радвам се, че паметта ми ме съпровожда навсякъде, тя е много точна и жива. Често ме подсеща за купища грешки, които съм извършил. Това ми харесва. Бих искал да вярвам, че един ден след смъртта ми ще ме посрещне Бог. Но усещам как нелогично се утешавам. Убеден съм обаче, че с годините съм станал по-добър, тъй като когато човек остарява, към него се връща детството му".

"Всъщност г-н Гуера се оказа прав - споделя от своя страна Олга Гарибова. - Феноменът на тази личност се проектира именно в днешния ден. Той е необходим на хората точно сега, за да сверяват с него и без това позагубените си стойности".

С всяка своя дума драматургът приковава аудиторията. Сам назовава себе си "ловец на образи". Той е толкова артистичен и непринуден, че въпросите се сипят от всички посоки на залата. Духовният му мир е твърде чувствителен, подобно на природата в родната му Италия. Той се долавя както в неговата поезия, така и в екранните му образи. Кореспондент на "Руски вестник" пита: "Кой повече присъства в "Амаркорд" - Фелини или Гуера?". Следва светкавичен отговор: "Въпросът е неправилен. Това, което е написано на хартия, съм аз. А Фелини е "написаното" на екрана". След официалната среща отидохме заедно на вечеря и продължихме да си говорим. Този път - за личното му пристрастие към писателската дейност, за силата на Словото. Припомних парадоксалното съждение на Фокнър "Светът е създаден, за да се превърне в роман".

"Прекрасен афоризъм" - засмя се Гуера. - Всъщност словото е по-пълно, по-могъщо, по-всеобхватно от киното. То има далеч по-големи възможности. Образите, които се съдържат в него, са безкрайни. Къде може да се намери по-голям комфорт от този на на-

писаното слово, на книгата. В думата се крият всички възможни стойности, всички идентичности. Хората искат да изживяват паралелно със собствения си живот и други съдби. Нуждаят се от други истории и драми. Тези обаче, които им показва телевизионният екран, въобще не ги трогват. Те са твърде повърхностни и спекулативни. Съжалявам зрителите, които са притудени да ги гледат. Телевизията няма значими сценаристи, а може би няма и нужда от тях. Онова, което тя разказва в преобладаващата си част, е лишено от ниво, от "класа". То е безполезно. "А най-важното в живота е да си полезен".

Никога няма да забравя финалния епизод на "Носталгия", където сте съсценарист с Андрей Тарковски. Вашият герой - руският писател Андрей Горчаков (Олег Янковски, починал миналата година) едва на третия път успява да се добере до отсрещния бряг на изпразнения за почистване басейн, но получава сърдечен удар. Преди да падне обаче сполучва да закрепим все още горящата свещ на ръба на басейна. В угасващото му съзнание се мярка скромният дървен руски дом (от виденията на писателя), неочаквано озовал се сред развалините на готическа катедрала. От италианското небе се сипе руски сняг. Може би мечтаното единение на хората от различните светове най-после е осъществено...

Наистина идеята за единение е водеща във филма. Започнахме с Андрей работата по сценария през 1980 г., скоро след смъртта на майка му Мария Вишнякова, на която е посветена кинотворбата. Той бе доста разстроен. Снимките протекоха през 1981- 1982 г. Още преди приключването им у Тарковски се породило желание да не се връща в СССР, където творческата му свободата бе силно ограничена от тоталитарния режим. В същото време той се чувстваше чужденец в Западна Европа. Дори нейната култура и изкуство, станали достояние на цялото човечество, не можеха да заместят носталгията към родния му дом. Тези измъчващи го настроения са отразени в съдбата и на крепостния музикант Павел Сосновски (избягал в Италия, където добива известност), и на самия Горчаков.

Във филма се съвместяват ценности от литературата, фолклора и другите изкуства. Звучат стихове на поета Арсений Тарковски. Музиката на великите западноевропейски композитори (Бетовен, Верди, Дебюси) се съчетава с руски народни напеви. Редуват се цветни и черно-бели кинокадри: този подход и бягството от конвенционалност в драматичната структура характеризират специ-

фичната художествена стилистика на Тарковски. За нея той бе удостоен на МКФ в Кан през 1983 г. с наградата "Най-добър режисьор" и с приза на ФИПРЕСИ. Спомняте ли си как реагира тогава публиката на филма?

Премиерата в Кан бе истински триумф. А самият Тарковски, макар и свикнал с бурните аплодисменти, съпровождащи творбите му на Запад, някак не можа да се зарадва. Вътрешните му терзания го следваха навсякъде...

Каква според Вас е мисията на истинския режисьор?

Да бъде горящо кандило, да просвещава. Един велик режисьор, освен образите, с които ви дарява, винаги се насочва към важни проблеми и със своето послание така ви омагьосва, че се "заравяте" в себе си, за

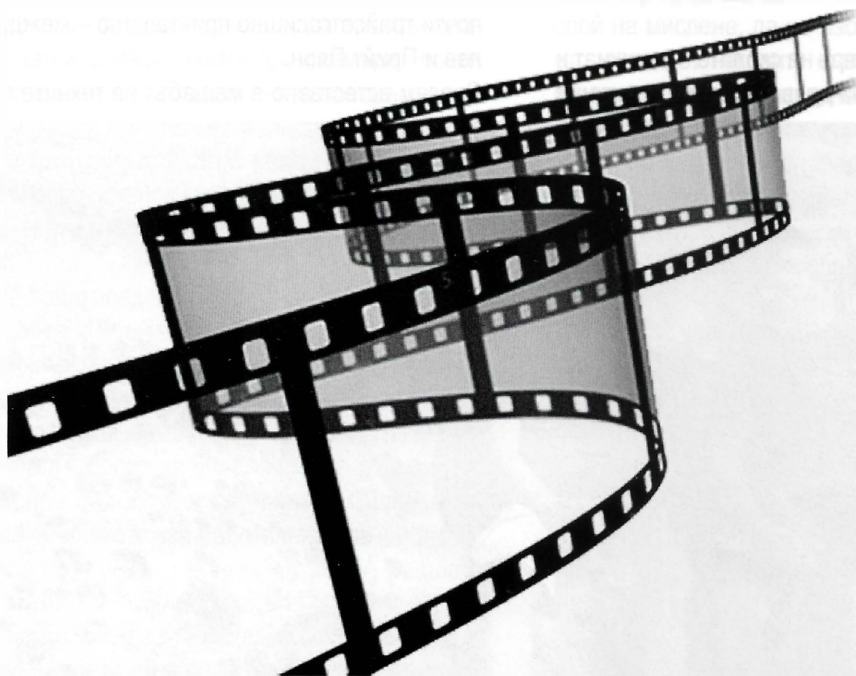
да откриете въпроси, "дремеци" във вашето подсъзнание.

Как виждате Вашия принос в изкуството?

Лаская се от мисълта, че съм бил полезен на хората. А това за мен е от първостепенна важност. Единственият ми принос вероятно е моят непрестанен стремеж да пълня куфарите на пътниците, които са потеглили към неизвестното за тях, към познанието. А този път минава през грешките...

Оптимист ли сте?

О, да. Оптимизмът е парфюмът на живота, който аз искрено обичам. Погледнете Фелини: винаги бе влюбен в някого или в нещо. Това също е талант. Два дни преди смъртта си ми каза: "Мечтая поне още веднаж да се влюбя".



Анимационната работилница на Прийт и Олга Пярн

Невелина Попова

Анимационната работилница на естонците Прийт и Олга Пярн, организирана от Нов български университет, програма „Анимационно кино“, се състоя на морето в самия край на лятото на 2010 в любимото на много хора село Варвара.

През смаления есенен ден сгъстеното лъчезарно време от Варвара става сякаш все по-ценно. Сред ежедневието софийски пейзаж онова интензивно творческо общуване е като светъл остров... като скъп подарък. Като прозорец, който можеш да откrexнеш, за да видиш:

... морето и босия Прийт Пярн на скалите – усмихнат и съсредоточен, приличащ на древен мъдрец, с питащи

очи зад очилата...

...или тъмната стая с просветките и пясъка, оживяващ в ръцете на Оля...

...и, разбира се, Анри, неизменно бос, забързан, даряващ щедро на студентите пространства и вдъхновения...

Бяха наистина благословени дни. И ветровете бяха с нас - облаците и дъждът търпеливо изчакаха да свърши работилницата. Вероятно защото - по невидимите връзки на живота - зад тези няколко дни стои едно почти трийсетгодишно приятелство – между Анри Кулев и Прийт Пярн.

Съвсем естествено е мащабът на техните личности и



Анри Кулев и Прийт Пярн

творчество да предопределят духа на нашата работилница. В началото на 80-те, когато е получил първата си голяма международна награда на Варненския анимационен фестивал за филма си „Небивалици“, Прийт Пярн е пътувал по южното ни Черноморие, стигал е и до Варвара... Далечният спомен на Прийт, желанието му да види отново тези места, настойчивата покана на Анри, който междувременно е открил в това село своето любимо място и е построил тук дом... Анимационната работилница очевидно трябваше да се случи. По-точно: да се събдне.

Всъщност идеята за такава работилница не е от вчера. Нов български университет е отворено за духовен обмен пространство и през годините по покана на университета в нашата програма са гостували световноизвестни автори като професор Никола Майдок от Белград и полякът Даниел Шчехура. Но техните срещи със студентите си останаха в рамките на няколко лекции и дискусии в университета и не могат да се сравнят с възможността младите ни аниматори изцяло да се откъснат от софийското ежедневие и да се потопят тотално в друго пространство.

...А другото пространство е живо и обозримо: в слънчевия триъгълник между хотела на Димо и кметството, който се прекосява за минути.

За да се задвижи работилницата, Анри беше осигурил две стаи в кметството, поръчал нови работни плодове с просветки, докарал компютри и камери - почти цялото оборудване на анимационната лаборатория в НБУ. Местното му приятелско войнство също се бе включило в подготовката кой с каквото може: завеси, лампи, разклонители и кашони, риба, миди и бира: всичко доставено в нужния час - за студентите на приятеля Анри.

Програмата беше пределно наситена – занимания сутрин и следобед, обикновено продължаващи до късно вечерта, преливащи в разговори и консултации на масата, докато обядвахме и вечеряхме.

Голямото натоварване за Прийт и Олга нямаше как да не се случи - броят на участниците в работилницата бе двойно по-голям от обичайния. Обикновено участниците в една такава работилница са 10 души, а тук те бяха 20 – освен студентите от НБУ, имаше и трима студенти от НАТФИЗ, както и един професионален аниматор, без да броим присъстващите преподаватели. И въпреки това една особена лекота витаеше във въздуха. Сигурно защото нямаше и помен от официозност и формалност. Всички ни свързваше дух на абсолютна доброжелателност, разбиране и всеотдайност.

За уроците на Прийт Пярн кметът на Варвара бе осво-

бодил заседателната зала на кметството с „бяла“ дъска за писане и импровизиран екран. (Наложи се да я напуснем за малко само в съботния ден заради местната ромска сватба - да се подпишат младоженците. Същата тази сутрин Прийт и Олга станаха свидетели на ритуала на купуването на булката: още едно цветно балканско прозорче към прелестта на тези броени дни).

.....

Не е лесно да се разкаже за уроците на Прийт Пярн. Това, естествено, не бяха традиционни лекции, а въвеждане в един цял свят, споделяне на творческия му път на художник и автор, предаване на конкретен драматургичен опит.

Сценарните и режисьорски задачи, които Прийт Пярн поставяше на младите аниматори, бяха различни, но свързани с драматургията на миниатюрата - с построяването на една конкретна сцена с неочаквания обрат. От студентите се очакваше да раздвижат тези абстрактни, обозначени с букви схеми, като ги поставят в определен пространствен контекст и ги изпълнят за броени минути.

Ето какво сподели Прийт Пярн: „За мен в моята преподавателска работа най-важното е да науча учениците си да бягат от клишетата, да не следват първото, което им хрумне, да се отърсват от повърхностния слой на мислене, да не избягват сложните теми...“ А ето и част от неговите съвети към студентите: „Търсете винаги изненадата, неочаквания резултат от отношенията, за да провокирате интереса на зрителя. Това, което гледаме и правим, трябва да е умно, по-умно от нас самите, за да ни задържи. Много важно е да сте гъвкави по време на работата - когато усетите, че една идея или един образ просто не са подходящи за конкретния замисъл, по-добре е да ги оставите, решително да ги отхвърлите... Ако имаш хубав фи-



„Закуска на тревата“

нал, но той не съответства на разказа – смени го!... Винаги тръгвайте от конкретния материал, от избора на конкретна анимационна техника! И най-важното – постоянно четете, мислете, провокирайте мисленето на другите с това, което правите... Творчеството е постоянен процес. Не знаеш от кой случаен образ или състояние ще се роди идеята за следващия ти филм. Но за да се роди филмът, трябва да си готов за него...” Прийт Пярн е от родените художници. Биолог по образование, той тръгва от карикатурата и тя някак неизбежно го извежда до анимацията – изкуството, с което най-адекватно може да изрази образите и идеите си. През 1974 г. известният естонски аниматор Рейн Раамат го кани да участва като художник в един анимационен филм и след кратко обучение в студията през 1977 г. той вече прави първия си самостоятелен филм като художник и режисьор - „Кръгла ли е земята”.

Повечето от филмите му, които видяхме във Варвара, съвсем не са лесни филми. Може би изключение правят „Трикстер” (1978) и „Небивалици” (1984, получил Наградата на Варненския фестивал), към които той самият като че ли се отнася малко пренебрежително като към по-ранни свои работи, които си остават в традиционното русло на съветската анимационна школа, където анимацията е най-вече изкуство за децата. За мен обаче и тези негови ранни филми са малки бисери на анимационното изкуство - весели и ярки, със светло чувство за хумор и заразителен ритъм, те като че ли са самата радост и жизненост на анимационните метаморфози.

В по-късните му филми интонацията се променя: разказът се усложнява, фрагментира, става горчиво ироничен и често мрачен. В тях Прийт Пярн разказва чупливите истории от съвременния живот - винаги с подтекст и много пластове, със закодирани в тъканта на разказа знаци и послания, които като че ли е невъзможно да бъдат изречени. Във всички случаи това са анимационни сюжети, създадени от блестящ график и карикатурист, улавящ човека и явленията в сюрреалистичните им деформации и изменчиви мащаби - през призмата на черния хумор и абсурда.

Пярн ни показва почти всичките си филми. „Водолази в дъжда” (2010, вече получил десетки награди на световни фестивали, между които Загреб и Хирошима), „Триъгълник” (1982), „Закуска на тревата” (1987), „Хотел Е” (1991), „1895” (1995), „Карл и Мерилин” (2003) и „Живот без Габриела Ферри” (2008).

Осмислянето на характерните за тези филми сюжети само по себе си е сериозен драматургичен опит, истински урок по структуриране на анимационния разказ.

Беше изключително интересно да се запознаем с гра-

фичните построения на Прийт Пярн, с хоризонталните и вертикални схеми, с които онагледява сюжетите на всеки свой филм. По хоризонтала на разказа графиките във всеки отделен случай са различни. Общото за неговия метод са вертикалните схеми: там сюжетът винаги може да се разглежда на няколко нива. На най-ниското абстрактно ниво обикновено разказът се свежда до съвсем проста формула, побираща се в едно изречение. Например: един обикновен делничен ден на един мъж и една жена: той е водолаз, тя – нощен зъболекар („Водолази в дъжда”); или как се прави изкуство в годините на социализма („Закуска на тревата”); или каквото и да става, една жена готви – преди изневярата, по време на самата изневяра и след нея („Триъгълник”); или един човек търси своето място между различните, затворени един за друг, светове („Хотел Е”), или историята на киното като лъжа („1895”) и т.н.

Колкото по-ясна и простичка е схемата на най-ниското ниво, толкова по-свободен се чувства авторът на горните нива, където историите обрастват с подробности и метаморфозите се разгръщат в нови смислови полета. Образите на по-горните нива действат като знаци, като цитати и се превръщат в символи - в съответния исторически, социален, екзистенциално-психологически или приказно-митологичен контекст. Взаимодействието между отделните мотиви от различните нива и постигането на цялостен прочит при филмите на Прийт Пярн изисква определено интелектуално усилие. Включването на философските кодове в случая е неизбежно. (Разбира се, един анимационен филм може да се възприема буквално и на първото ниво, като се следва удоволствието от движението и ритъма на образите, но тогава светът на автора ще си остане заключен).

При едно от обсъжданията на „Водолази в дъжда” Прийт каза, че неговите образи са винаги конкретни и реални, дори когато са гротескни, абсурдни и сюрреалистични и че той се съпротивлява на всякакви метафорични тълкувания. Да, образите във филмите му не са метафори, те обикновено функционират пределно конкретно в социално битовия пласт на разказа. Затова е много интересно да се види как в един момент се превръщат в символи и именно това определя съответното ниво на сюжета и прочита на филма. Защото такава е природата на изкуството и филмите на Прийт Пярн са поредното свидетелство за това. Символите като културологично явление се раждат вътре в самата история и винаги в съответния контекст.

И така - всеки сценарий и всеки филм си има своя уникална графика.

Съветът на Прийт Пярн към студентите е да се връщат винаги по време на работата си към първото ниво – това връщане е нещо като сверяване на часовник.

...

Ще се опитам да разгледам сюжета на „Закуска на тревата“ като пример за вертикалното смислово надграждане в неговите филми.

Той е емблематичен за стила на автора. По хоризонтала се състои от четири големи фрагментарни епизода, на пръв поглед несвързани помежду си, в които всеки отделен герой търси нещо. Първият епизод е за Анна – уморената сощжена с торбите, неуверена в себе си, закъсняваща и разпиляна, подтиснала своята женственост и някак ранно посивяла... Тя е затънала в ежедневието си и задачата да намери дори една ябълка - в този ден и в този град, изглежда непосилна за нейния бит. Прит ни я показва в едно най-обикновено утро, виждаме дори часа: тя не е чула будилника, закъснява, зад прозореца – скърцане на спирачки и катастрофа, тя счупва аквариума с рибките, забравя ключовете, телефонът звъни, тя не може да се обади... За да „достави“ ябълката, Анна е принудена да мине през поредните си унижения...

Героят на следващия епизод е колажният Георг. Той изглежда като рекламно лице – изтъкан от имитации и патетични жестове, движи се, по-точно плува из розоватото си пространство на каданс - в един изкуствен „райски“ свят от картини и музика. В този негов рай всичко е фетиш – класическите образци на европейската живопис съжителстват с плоския пейзажен тапет. А зад кадър, на различни езици, гласът му като в унес повтаря: „Ах, прекрасно!“. Георг трябва да намери черно кадифено сако (все още не разбираме защо!) и това го принуждава да напусне райското си кътче. Търсенето на сако задвижва цяла поредица от абсурдни ситуации, разкриващи соцпазара като примитивно натурално стопанство, в което всичко се обменя в натура: кадифе за очила, очила за обувки, обувки за хляб, хляб за ябълка... Хората в този пейзаж са част от метаморфозиращи безкрайни опашки – ужасяваща безлика тълпа, подчинена на идеята фикс да „се достави“ поредната стока!...

Берта е героинята на третия епизод. Тя е млада и красива, постоянно губи и търси лицето си – из пътищата си на бременна, на майка, на желана, но самотна жена... Заедно с детето си тя се вписва чудесно в цирковата арена и като че ли ще литне всеки миг след балоните – с нарисуваното си или липсващо лице. Цялата ѝ биография се прочита само в няколко секунди – през изтичащото време наменящите се сезони зад прозореца.

Последният герой е Едуард, човекът, който идва отнякъде и трябва да получи важно разрешение. Той очевидно е човек с положение (как самодоволно гаси фаса си върху челото на шофьора на таксито, а она му отвърща мазно на английски: „Thank you!“). Едуард има опит с властта и с преборването на бюрократичната система. Но... времената са сложни и изменчиви, бюстовете върху пиедесталите се сменят бързо (да си спомним как измираха съветските лидери в средата на 80-те години на миналия век) и той не знае пред кого точно да засвидетелства своята лоялност. Опитва се да свирука популярната оптимистична мелодия на Дунаевски, но това очевидно е грешка. Сnižава рамене, започва да се смалява... превръща се в мъничък гном, който ще мине почти незабележимо през тълпата, ще влезе под полата на властната сладострастна матрона, разнасяща документите, и така ще се добере до големия бос, причинявайки му страховит шок... Накрая сам ще си сложи печата върху нужното му разрешение. И ще премине триумфално през тълпата, възвръщайки отново старите си мащаби... Разпокъсаните истории се обединяват едва в петия, последен епизод, в който се оказва, че всички персонажи са участници в известната картина на Едуард Мане „Закуска на тревата“. И ето ги, събират се, отключват една градина и много бързо се приготвят – събличат се и механично застават в съответните пози, имитирайки точно известната композиция на Мане. Да си припомним изречението-формула, с което вече обозначихме сюжета на първо ниво: „как се „прави“ изкуство и как се намира съответният реквизит в годините на социализма“. Това уточняване, локализирането на историите именно в годините на социализма, е много важно за този сюжет. То ни води директно към следващото „историческо“ ниво на прочита - към последните години на социализма в Естония - като част от Съветския съюз.



„Габриела Ферита“

Осмислянето на времето и историята е постоянна тема на Прийт Пярн. Сюжетът на „Закуска на тревата“ е изграден върху абсурдите на системата и извън конкретния исторически контекст просто не би могъл да се състои. Прийт ни разказа и за личните си митарства с този проект из коридорите на Госкино, откъдето, като героя на четвъртата новела Едуард, и той е трябвало да получи разрешение... За днешните поколения, които нямат личен спомен от социализма, проблемите, свързани с дефицита и „доставянето“, вероятно изглеждат екзотика (през 80-те в Съветския съюз глаголет „купувам“ често бе изместван от друг глагол – „доставям“). Поднесени от Прийт Пярн в ключа на абсурдния гротесков разказ, именно тези образи приобщават днешните млади към историята и... изплъзващата се истина.

На следващото „екзистенциалното“ ниво Прийт Пярн изследва четири различни варианта на деформации на човешкото в абсурдния им гротесков свят. И четиримата герои са някак сами за себе си, самотни и изолирани, без общи допирни точки. Общото е, че Животът на всеки от тях някак се изплъзва... просто се стопява в подадените им и заключени в системата маршрути.

Нямам намерение да правя подробен анализ на „Закуска на тревата“. Просто исках да представя чрез този конкретен филм графичните модели на Прийт Пярн, за да видим и други нива, на които функционира този сюжет – както по време на създаването му, така и по време на всеки един негов прочит. Като такива постоянни смислови нива, ключови за цялото творчество на Прийт Пярн, бихме могли да изведем:

- творбата и твореца;
- механизмите на всепроникващия абсурд;
- иронията, черния хумор и гротеската;
- цитата и пародията като сърцевина на анимационния сюжет;
- сюрреалистичните образи и игри с времето и др.

Много може да се пише и говори през всяка една от тези теми. Прекрасно е, че това се случи по време на работилницата във Варвара. Ярък пример за филм, създаден изцяло от тези смислови полета, е пародийния „1895“, посветен на стогодишнината на киното и братята Люмиер.

Студентите бяха силно впечатлени от този стряскащ, провокативен разказ. Мотото на филма е „Киното е лъжа“ и той срива с тоталната си ирония и насмешливост всякакви претенции за историческа и художествена истина, разбърква факти, присъствия, цели времеви периоди. При цялата си съзнателно объркваща зрителя задкадрова бърливост филмът звучи изключително

чително ведро и е едно доброжелателно намигаване към известните личности и историята...

Наистина Прийт Пярн никога не дава еднозначни отговори. Посланията му най-често проглеждат зад тоталната му ирония, зад черния хумор и гротеската. Сюрреалистичните му образи просто се забиват във възприятията на зрителя.

Преди да ги отмие някой пореден негов дъжд... напомним потоп.

...

Крайно време е да оставим Прийт с неговата група в заседателната зала и да слезем долу, в пясъчната работилница на Олга Пярн. Тук, в затамнената малка стая на партера, тече основната практическа работа – заниманията с пясъчна анимация. А ето и самата Оля – млада, висока, лъчезарно усмихната, излъчваща доброта и детска непринуденост... Затаили дъх, гледаме възшебните ѝ ръце: за броени минути тя сътворява от пясък върху просветката известния офорт на Рембранд „Мелницата“.

... Съвършенството на допира, извайването на формите, превръщането на оживелия пясък в светлина ... С невероятна лекота и естественост Оля ни допуска до самия ритъм на сътворението на формите и хармонията...

Студентите нямат търпение да докоснат кварцовия пясък и да изпълнят своите миниатюри. Олга Пярн се оказва изключителен педагог – тя успя с невероятно търпение и усет към всеки индивидуален порив да помогне на студентите да раздвижат своите образи и да им дадат живот.

Ето - две раздалечени елхи се превръщат в къща, перурдата става цвете, а цветето – чудовище, охлювът се превръща в балон, сърцето в танцуващи фигури, булката във вдовица, линиите на ръката в пътища ... Достъпността на тази анимационна техника, живото усещане за сполука, възможността да се работи извън студио, в импровизирана среда, само с просветка, компютър и фотоапарат (при липса на камера) сякаш допълнително мотивира младите художници. От всички изработени миниатюри вече има монтиран филм - „Пясъчни метаморфози“, който може да се види на сайта на Нов български университет.

Всъщност при цялата си привидна простота и достъпност пясъчната анимация е изключително сложна техника, изискваща особена чувствителност и както всичко в анимационното изкуство – много труд и търпение. Самата Олга споделя:

„За мен работата с пясък е нещо живо... Тя е моята лична съпротива на механизмирането, виртуализирането и обездушаването на живота. При някои авто-

ри предварителната подготовка е по-голяма, а други – като Ференц Цако, предпочитат импровизацията и пърформансите. Дали полученото изображение ще е силуетно, или ще доминират сенките, зависи от сюжета. Най-важното е да се намери точното графично решение, органично за дадения сюжет. И материалите може да са различни – работи се с кафе, със сол, с оцветена захар. Но кварцовият пясък за мен е най-изразителен. Аз лично много държа на предварителните рисунки, но по време на работата винаги импровизирам. Води ме някакво дълбоко вътрешно чувство... Смешно ми е, когато се възхищават на ръцете ми. Ръцете и сръчността са задължителната предпоставка. Но самата пясъчна анимация е нещо друго, тя е състояние на духа..."

...Поредният слънчев ден си е отишъл зад плътните тъмни завеси. Изкуствената светлина на десетте лампи под просветките неспирно реже очите. А Оля е все така всеотдайна и усмихната. Поправя пясъчинките, шегува се, радва се като дете на всяка сполука. Времето като че ли е спряло в потока на пясъчните метаморфози.

Знам, че е крайно време да поставя точка. И все пак не мога да не кажа няколко думи за двата най-нови филма на Прийт и Олга Пярн. В тези филми те работят заедно. Едно рядко единение, щастливо събиране на живота и творчеството им. „Живот без Габриела Фери“ (2008) и „Водолази в дъжда“ (2010) излъчват особена чувственост и екзистенциална наситеност, каквато няма да открием в предишните филми на Прийт Пярн.

Това са изповедални филми в най-съкровения измерения на изповедалността. Филми – музика, в чийто асоциативен поток от образи е добре да се потопиш изцяло. Ако, разбира се, успееш ...

Надписите „Нежното неотразимо докосване“, „Животът е чудесен“, „Бюро находки и загубени надежди“, „Неудачник“, „Баща и син“ разрязват филмовата тъкан на „Живот без Габриела Фери“ както героите режат плътта на рибата. Сюрреалистични болезнени образи прелитат из целия филм: скокът от убийствената височина, разрязаната риба, охлювът, паякът и бухалът, черният мъж и черният женски силует, счупената ваза, отлитащите и простреляни птици...

„Живот без Габриела Фери“ е филм за раздялата с любимия човек, за неотразимото привличане между двама души и близостта, за смъртта като ужас и крадец, за разпадането на целия свят след загубата и за /не/възможността да допуснеш друг човек в живота

си, за да живееш нататък...

Самотата и осиротяването в този филм добиват някакви вселенски измерения, пустошта и болката са кънящи. Любовният триъгълник този път е само в душата на героя, в кошмара от загубата на любимата и в упоритото неприемане на другата млада жена.

Най-ужасяващ обаче е образът на детето, блъскащо главата си в стената. Детето с течащата слюнка, изолирано от всичко в своята стая, надничащо през ключалката и екрана, за да види поредния абсурд; детето, мъкнещо компютъра си и чаткащо по клавишите, обсебено от различни виртуални мании. Прийт каза, че този филм е посветен на децата. Не случайно при надписа „Баща и син“ момчето скъсва кабелите и чак в последния кадър слюнката от ъгъла на устните му изчезва: то счупва порцелановата си ръкавица и така освобождава ръката си за жив допир със света. А лицето му вече е чисто и гледа успокоено напред. Затова, при цялата си оголена болезненост, във филмала на този филм има дори някакъв оптимизъм. И двамата - бащата и синът, сякаш успяват да излязат от вцепенението и да се върнат към живота.

„Водолази в дъжда“ е филм за един ден от живота на един мъж и една жена. Зад тази простишка формула стои реален скандален сюжет: потъването на голям кораб в морето до Талин. Екипите от водолази така и не спасяват нищо и никого.

На основата на действителния случай и журналистически материали Прийт и Олга изграждат своя есхатологичен филмов разказ. Рисуват абсурден призракен свят, в който Любовта е оскъдняла и животът е сякаш изчерпан..

Ежедневните ритуални маршрути, в които са заключени двамата герои, се оказват абсолютно безсмислени. Това е филм за тоталното отчуждение - не само от човека до теб, но и от света, и от себе си. За постоянното ни разминаване. За неумението да живеем. Филм – вик. Предупреждение.

Докъде е реалността и къде е сънят?... В кое пространство е самоубийственият жест на мъжа във филмала? Той наистина ли се дави във ваната?... А може би просто потъва под безкрайния дъжд... в потопа... на отчуждението.

Прийт и Олга Пярн са превърнали последния си филм в поема за непоносимостта на отчуждението и самотата. Спирам дотук. С надеждата, че тази първа анимационна работилница във Варвара ще се превърне в ежегодна - не само за студентите и преподавателите от Нов български университет, но и за всички аниматори у нас.

Обяснение в любов в такт три четвърти

Димитрина Иванова

Една режисьорка, години наред опитвала се да реди пъзела на битието ни в документални кадри, в края на творческия си път е хванала перото и е превъртала лентата на своя живот с думи върху белия лист. „Докато паметта ми е жива...“ е озаглавила мемоарната си книга известната наша документалистка Невена Тошева. Причината да замени пословичната си прецизност към филмовия кадър с не по-малка прецизност към думите е дълбоко лична, съдържаща се още в заглавието. След прочита на книгата предпочитам да го обясня със свой превод: Обяснение в любов в такт три четвърти. В пренаситения ни литературен пазар тази книга предлага своеобразен летопис на времето – това време, за което един гениален българин беше написал, че то е в нас и ние сме в него.

Такт I – Корените

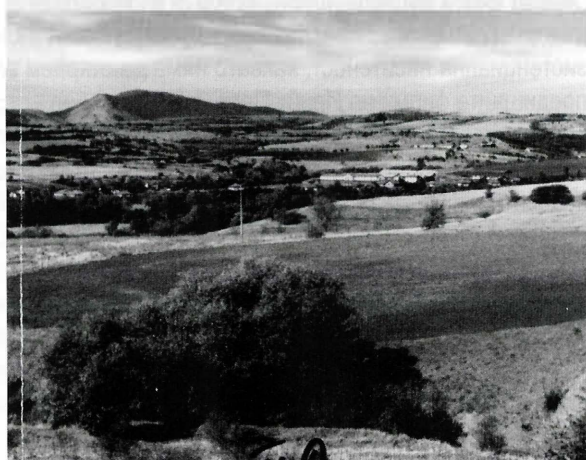
Тези, които познават Невена, знаят, че тя никога не е била площадна личност – винаги е предпочитала филмите ѝ да говорят вместо нея. Филмовите среди знаят фактите от биографията ѝ: учителстване, стаж в монтажа, режисьор и сценарист в документалното кино. Затова първата част от книгата ѝ поразява с изповедалния си характер: за трудното детство в трънското селце Гърло, за любовта в семейството, за стремежът към знание напук на бедността и недоимъка. И като символ на всичко това – онази овощна градина, израстнала под грижите на бащата и поддържана с усилията на децата, осигурявала материалното за похода им към образование. И безсмислено унищожена от некадърни властици... Тази изповед е изпълнена с любов: и към бабата – самородна майсторка на мъдрост и разказвачка на приказки, и към корените, и към Гърло, защищавало столетия своето място под слънцето. Без показан сантимент, тук е любовта към корените

и към дома, каквато (надявам се) дреме дълбоко скрита и в децата ни, опиянени днес от възможността да се чувстват граждани на света...

Такт II – Киното

Може би трябваше да кажа Изкуството, защото Невена Тошева споделя и страстта си към музиката. Музиката - преживяване, музиката - удоволствие, музиката - спасение в ежедневието ѝ през годините. Но киното като житейска съдба е в центъра. Разказът за филмовите събития в живота ѝ са подплътени с откъси от интервюта, давани по различно време за различни издания, протоколи от художествени съвети, записи на отделни филми (чудесна идея - днес новите до-

НЕВЕНА ТОШЕВА



*Докато
паметта ми
е жива...*

ИЗДАТЕЛСТВО „ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ“

кументални филми не намират път до зрителя, какво остава за правените преди години), добри думи за колегите, с които е работила... Така от фактите изкрystalизира нейният етичен кодекс: отношението ѝ към правдивостта на документалния кадър, почтеността към героите, задълбочеността на темите и идеите. Кодекс, към който режисьорката се е придържала в целия си творчески път и верността към който е мерило за почтеност в изкуството.

Такт III – Вкусът на живота

За книгата си Невена Тошева е избрала оригинална композиционна рамка: своите отговори на анкета, която покойният Александър Александров – неуморен събирач на факти от живота на българското кино, грижливо е скътал някъде в папките си. Тези дадени преди години отговори – не само за изкуството, но и за живота, тя използва

като повод за нови разсъждения – вече с днешна дата, обогатени, коригирани понякога, от натрупания житейски и професионален опит. В голямата суматоха на времето, в което живеем, известната наша режисьорка защитава своя гражданска позиция, откривайки мотивация за сегашните тревоги на интелектуалеца: за тоталното дискредитиране на миналото, за загубата на духовни ценности, за огрубяването на сетивата за стойностното, непреходното, за фетишизирането на пазара... И, разбира се, споделя безпокойството за съдбата на българското кино. Така освен свидетелство за нейното лично „приключение“, наречено Кино, „Докато паметта ми е жива...“ е и своеобразно предаване на щафетата на новия елит в българската кинодокументалистика.

И може би ще запълни пукнатина в разминаването на поколенията...



Носталгия по чезнещата духовност

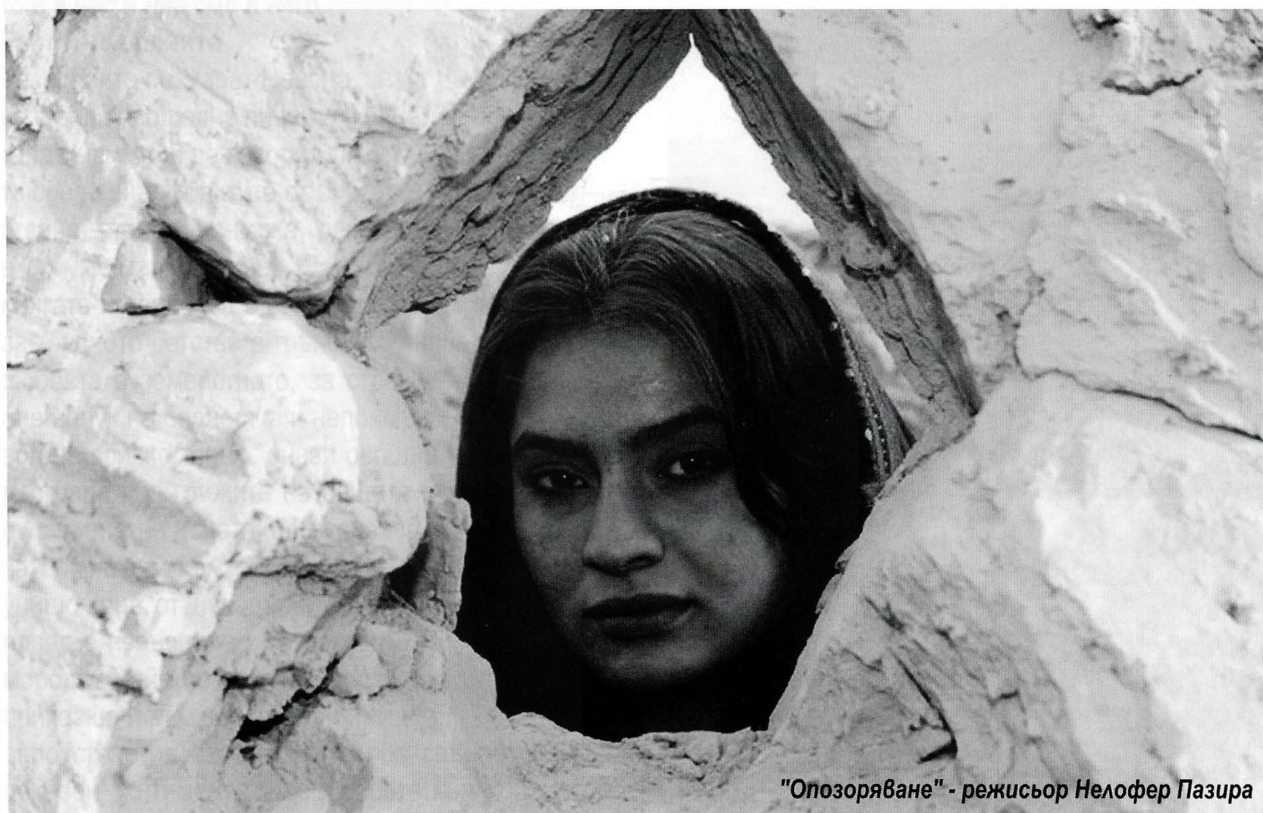
МАЙНХАЙМ - ХАЙДЕЛБЕРГ

Нега Крънзова - Станимирова

Ето вече близо 60 години този кинофорум отстоява името си "Фестивал на откритията". От 1973 г. пиша за него и съм споменавала откритите тук Трюфо, Фасбиндер, Менцел, Зануси, Киешловски, Джармуш, Каурисмаки... Радвах се, когато тук се представяха, а и награждавах български режисьори. Много са. Преди 1990 г. Манхайм бе за нас "прозорец към света", "мост между Изтока и Запада" (както пишехме тогава). Парадоксално е, че той се оказа и "мост между Изтока и Изтока". Запознаваше ни с филми на дебютанти и от съветските републики, Полша, Унгария, тогавашна Чехословакия, които често печелеха Голямата награда, а не стигаха до нас. Това

бяха филми неконформистки, противопоставящи се на официозната соцреалистическа естетика.

През последните 20 години, въпреки отпадането на идеологическите бариери и създаването на няколко престижни кинофестивала и арт-кина у нас, откритията на МФФМХ си остават все така непознати за публиката ни. Едно от тях е роденият в Чили през 1979 г. Матиас Бизе, чийто дебютен филм "Сабадо" бе увенчан в Манхайм през 2003 г. с Голямата награда. След още два успешни филма Бизе създава "Животът на рибите", включен през 2010 г. в МФФ Венеция. Именно този филм петдесет и деветият МФФМХ показва на откриването си, гордеейки се със славата си



"Опозоряване" - режисьор Нелофер Пазира

на "Festival of Newcomers". А самият Бизе сподели, че дълго е пътешествал и когато се е завърнал в Чили, се е почувствал там като турист, отчужден от близките си. Тези преживявания той възплътява в образа на героя си, цяло десетилетие пътувал по света. Приbral се в родината, 33-годишният Андрес се среща на парти с приятелите и любимата си, но въпреки прегръдките, няма какво да си кажат. По-точно има, но то е много и не може да се изговори. Нима не е познато това усещане на огромен брой млади хора, тръгнали да дирят щастието си по широкия свят и неусетно губещи връзката си с онези, които ги чакат? Усещане за стена, макар и прозрачна. Оттук и метафората със златните рибки, блъскащи се в стените на аквариума, пред който безмълвно стоят Андрес и любимата му. И двамата са с удивителни лица - не случайно са заснети предимно в едър план. Зад неизречените думи, тъжните усмивки и погледите – питащи, пълни и с любов, и с колебания - напират трескаво лутане между копнежа да започнат отново живота си заедно и съзнанието, че онова, което е било, е загубено.

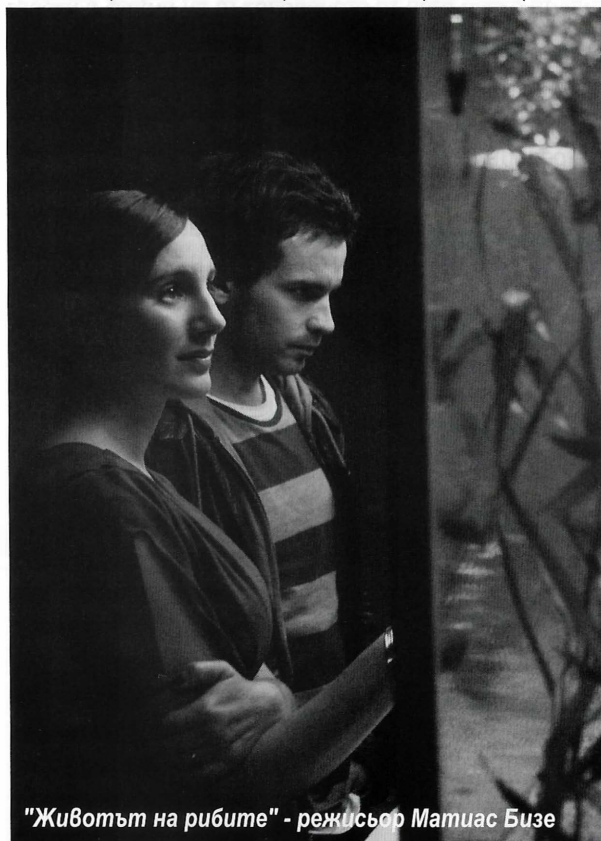
В контраст с подводното вълнение в "Животът на рибите", филмът, получил Голямата награда на тазгодишния МФФМХ – канадският "10 1/2" на Даниел Гру – стряска още с първите си кадри и така до края – шок след шок. Томи е на 10 1/2 и онанира пред порновидео. Принуждава момче към орален секс. Някой му нанася тежък побой. Намерен в безсъзнание, той е отведен в специализиран дом за агресивни хлапета. Когато възпитателят не смогва да го усмири, охраната силом натиква момчето в килията му. В безпомощния си гняв то руши всичко, до пълно изнемошаване. В ретроспективни кадри виждаме как майката на Томи го държи като по-малък, за краката, повесен с главата надолу, от висок мост над река, а той неистово крещи. Сега майка му е в психиатрия и отхвърля опитите му за контакт с нея. А баща му го връща след бягството му обратно в дома-затвор. След ново бягство Томи е приютен от съсед, оказващ се перверзен. Отчаяно, детето само се връща зад решетките (нарочна или не препратка към Трюфо - "400-те удара", "Детето-вълк"). Авторите на "10 1/2" постигат потресението, към което са се стремили. У мен обаче филмът породил и друга тревога – как ли ще въздейства върху психиката на невръстния изпълнител толкова искреното му вживяване в сексуалните възжелания и агресивните изблици у неговия герой?

Участниците в датския филм "Дръж ме здраво" (наградата на публиката) са по-големи, гимназисти. А и режисьорът Каспар Мунк ги щади повече. Завист към открояващата се с интелекта си Сара предизвиква

част от момчетата в класа да разиграят симулирано изнасилване, а съученичка заснема сцената с мобилния си телефон и я разпраща на останалите съученици. Изтерзана и унижена, Сара се опитва да сподели с майка си случилото се, но майка ѝ е погълната от служебните си дела, тя дори е предоставила на Сара грижите за братчето ѝ. Междувременно участниците в гаврата започват да се чувстват гузни, но – късно. Сара се е обесила.

В тези два филма, както и в белгийския "Марике, Марике" на Софи Шукенс, най-потискащо от всичко е бездушието на майките. То се долавя и в канадския филм "Два пъти една жена" на Франсоа Делизп, чиято героиня приема предложението на активистки от женска организация за взаимопомощ да я отведат далеч от съпруга ѝ побойник. Дават ѝ документи с ново име и поставят условие да не се обаждат никому. Тази промяна на идентичността ѝ е замислена като смела стъпка към еманципация. Обаче героинята попада в друга зависимост – от своите покровителки, които контролират съдбата ѝ. А дали и тя самата съзнава, че като взема 13-годишния си син със себе си без да го пита, извършва насилие над него? Откъсва го не само от баща му, но и от предишната му училищна среда, от приятелите.

Сродна "акция за освобождение" се извършва и в канадско-афганистанския филм "Опозоряване" (Специ-



"Животът на рибите" - режисьор Матиас Бизе

алната награда на журито), с който Нелофер Пазира, позната ни от филма на М. Макхмалбаф "Кандахар", дебютира като сценаристка и режисьорка в игралното кино. Тя изпълнява и ролята на Мейджан, емигрантка от Иран в Канада, пристигаща с канадски филмов екип в афганистанско село. Мейджан убеждава селското момиче Мена, гледало преди това навън само през дупката в зида на бащината си къща, да участва във филма. Като възнаграждение Мена ще получи мечтаната "бурка" за сватбата си – предложение, водещо до трагична развръзка. Добрите намерения с фатални последици подсказват "сблъсъка между културите" на западната модерност и традиционното родово общество в Афганистан.

Поредица от режисьорки, сценаристки и продуцентки манифестира в програмата на 59-ия МФФМХ. Масирано настъпление на жените в киното – аржентинката Сабрина Фаржи с "Ева и Лола" (наградата на публиката, поделена с "Дръж ме здраво"), финландката Майжу Ингман с нейния естонски филм "When the Day is Done", испанката Хуана Мачиас с "Планове за утре", италианката Микела Окипинти с "Писма от пустинята", белгийката Софи Шукенс с "Мариеле, Мариеле", холандката Дигна Синке с "Горестна пустош", хърватката Ивона Юка, босненката Инес Танович, македонката Мария Джиджева, сръбкия Ана Мария Росси, словенката Ханна Слак – с техния Омнибус-филм "Някои други истории", състоящ се от пет епизода в пет от републиките на някогашна Югославия. Особено ярко се откри филмът на шведката Лиза Лангсет "За това, което е красиво" (похвална грамота от журито и препоръка от киноразпространителите). Неговата 20-годишна героиня е така запленила от музиката на Моцарт, че се влюбва и в изпълняващия я диригент. Пламналата помежду им страст е за нея рязък обрат в живота ѝ, а за диригента - временно увлечение. Политането на героинята във висините и последващият го трагичен срив завладяват благодарение на необикновената емоционалност в играта на Алисия Викандер, специално отбелязана от журито.

Открай време фестивалът в Манхайм търси своите открития и в Далечния изток. През 1973 г. той представи за пръв път и китайски филм, все още белязан от естетиката на "великата културна революция". А през 1977 г. бе показана голяма панорама на китайското кино, изненадваща с обновителните процеси в него (тогава у нас китайски филми не идваха). На

59-ия МФФМХ китайският "The high life" на Цхао Дайонг (наградата на името на Фасбиндер за най-своеобразен филм и наградата на ФИПРЕССИ) бе също изненада с иронично обрисуваното ежедневие в посткомунистически Китай – плътна неореалистична тъкан от образи на гешефтери, измамници, дребни улични престъпници, затворници и надзирател, който ги "превъзпитавал" като им чете стихове. По време на пресконференцията си режисьорът на филма сподели: "Под повърхността на благоденствието животът в Китай е суров. И в двата свята – на небоостъргачите и на бараките - хората са затворници. Ние имаме богата древна култура, но хората не се интересуват от нея. Втурнали са се в гонитба за лукс, пари, накити. И губят връзка с духовното".

Тази носталгия по чезнещата духовност бе лайдмотив на цялата фестивална програма. В контрапункт с нея прозвуча тихият филм на литовеца Томас Донела "Балада за един щастлив човек". Героят му, около 40-годишен морски капитан, напуска борда и предприема поредица от срещи с приятели и роднини, с бившата си съпруга и детето си, без да им казва, че се прощава с тях. Болен е от левкемия. С прецизен баланс между меланхолия и саркастичен хумор (по адрес на руснаците и НАТО) е представена житейската равностметка на героя, съумяващ да погледне към близката смърт без самосъжаление. В края на филма той и с тъга, но и с ведрост си казва: "Аз бях щастлив човек!" И изкачил се на височина над града, разтваря ръце, сякаш готов да прегърне мирозданието. Асоциация със статуята на Христос над Рио де Жанейро...

Когато поради болест или старост преценяваш, че е дошло време да се сбогуваш, последните срещи добиват особено значение. Може би затова бяха така свидни и за мен разговорите в паузите между филмите с орделите вече стари познаници. Спомняхме си за онези, които вече ги няма. На тръгване казах на Михаел Кьотц: "Мисля, че е време да предам щафетата на по-млади колеги". Отговорът му бе дипломатичен: "Елате догодина заедно, за юбилейния 60-ти фестивал!"

Звучи примамливо, но и да не се сбъдне, аз също мога да кажа, че съм била щастлив човек – с хората, които обичам и с благословените мигове на досег с истинското изкуство. Много от тях съм преживяла и в Манхайм.

Български творчески гений във Висамбур

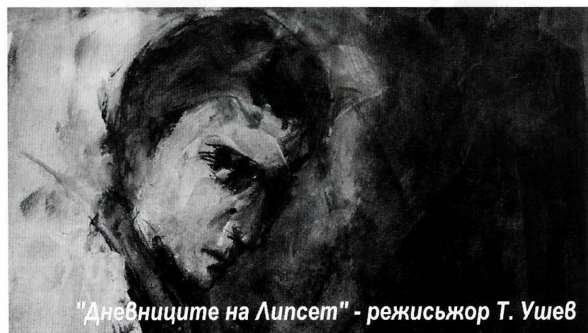
Боряна Матеева

Висамбур е малко живописно градче в Алзас, Северна Франция, почти на френско-германската граница, на 60 километра от Страсбург. Прилича на открит музей за Средновековието със старите си, поддържани къщи, по фасадите на които стоят издълбани надписи от 14-15-ти век. През годините мястото има драматична съдба, попадайки ту под френско, ту под немско владичество. Край него са се водили множество битки, но една е особено паметна – първата битка от Френско-Пруската война. В днешните обитатели няма нищо войнствено – усмихнати и ведри, местните поздравяват дори непознатите по улиците. Населението е около 8 000 души, като много от тях са младежи. Във Висамбур (името е пофренчена версия на немското Weissenburg – „Бял замък“) миналото и бъдещето щастливо се проникват. Символ на тази приемственост е новият културен център, наречен „Корабът“ (от фр. la nef – „кораб, предното пространство в храма“), защото представлява модерна многофункционална зала, артистично включваща фрагменти от стара сграда, където се провеждат 8-те Международни срещи на анимационния филм – RICA. Скромен и уютен като атмосфера, но амбициозен и безкомпромисен като артистична програма – такъв ми се видя фестивалът във Висамбур, където имаше честта да бъда член на международното жури. Фес-

тивалът донесе на България две много добри новини. Но за това – след малко.

Организиран от Киноклуба в градчето и с директор пенсионираният учител по класически езици Едмон Гранжорж (асистиран от бодра група местни киномани-доброволци), фестивалът предложи внушителен брой филми – 250, с което не отстъпва на големи европейски фестивали за анимация. Част от заглавията бяха разположени в 17 състезателни програми, оценявани от международно и две младежки журита от ученици. Представени бяха 2 програми „Почит към...“ – филми на наскоро напусналия ни Александър Тарарски и филми на ръководеното от него руско студио „Пилот“; 2 програми „Удар на сърцето“, посветени с любов на канадските майстори Клод Клутие и Жак Друен (работещ с уникалната техника „екран с карфици“); панорами с най-доброто от анимационната продукция 2007-2009, Новата вълна в чешката анимация, съвременното немско анимационно кино, френските школи по анимация; любопитни „Уроци по кино“; на шумели пълнометражни ленти.

Българското участие не беше голямо, но стана знаково. Селектираните за конкурса „Филиничита“ на Андрей Цветков, „Линията“ на Андрей Кулев, „Фарът“ на Велислава Господинова и „Анна Блуме“ на Весела Данчева стояха много добре в общата картина от 44 състезаващи се заглавия и показаха, че всички поколения в родната анимация са в отлична кондиция, а младите са направо във възход. Сюрреалистичната абсурдистка транспозиция на дадаистката любовна поема от 20-те години „Анна Блуме“ спечели журито със своята неистова експресия и то единодушно ѝ присъди Специалната награда (с покритие от 700 евро). „Линията“ беше поканен на други фестивали. Голямата награда (с 1000 евро в добавка) беше връчена пак на българин, но работещ от поне 15 години в Канада. Теодор Ушев и неговият „Дневниците на Липсет“



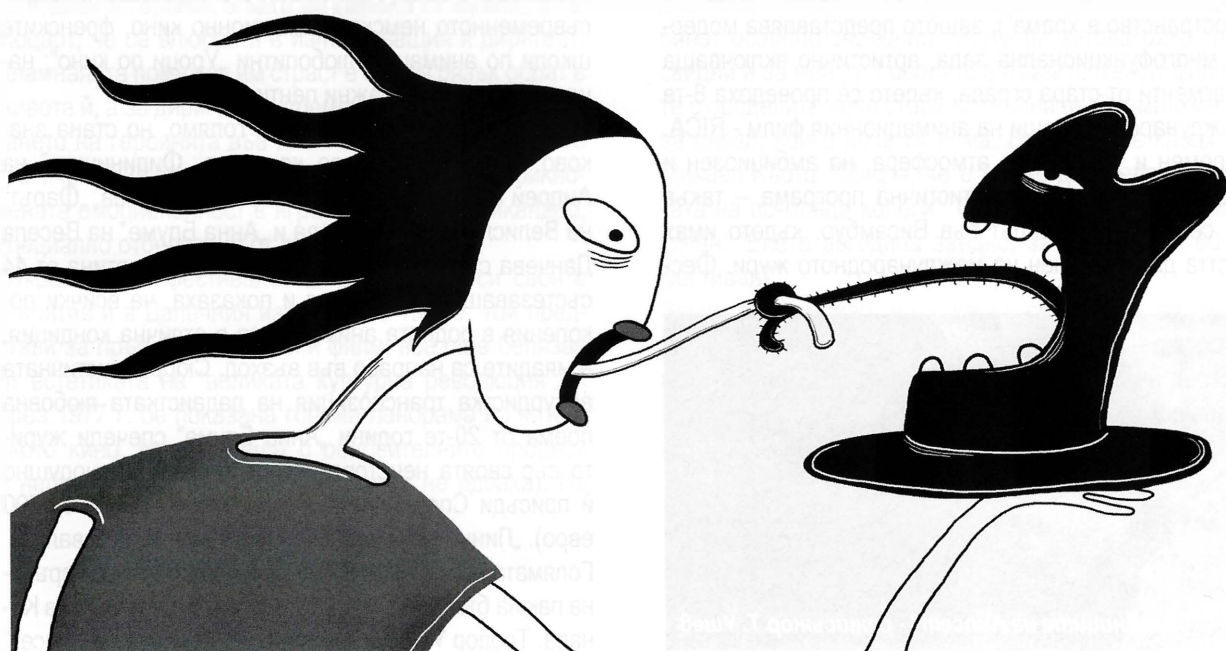
„Дневниците на Липсет“ - режисьор Т. Ушев

е свободна интерпретация на живота и творчеството на Артур Липсет - малко познат канадски режисьор с трагична съдба, снимал експериментални филми, останал неразбран, постепенно загубил разсъдъка си и умрял на 49. Липсет не е водил дневник (както гласи финалният надпис), но „измисляйки“ си несъществуващи текстове от негово име, вдъхновени от случки от живота му, ползвайки радиофрагменти с гласа му, откъси от интервюта в пресата, кадри от негови филми, хроникални кадри, дообработени с ротоскопска техника, Ушев прави разтърсващо интимен и многоизмерен портрет на един свръхчувствителен маргинал и времето, в което е живял – бурните 60-те години на миналия век. Рисунките върху хартия на „Дневниците“ поразяват със замаха и артистичната си свобода, с неистовата си художническа енергия. Те създават изключително експресивна и наситена монохромна визия, която зашеметява със своята флуидност и ритъм. Дори да

не сте гледали и кадър от филмите на Липсет и да не сте чували за него, ще се потопите в свят на мрачна гениалност, трескава лудост, пронизващи интелектуални проблясъци и безутешно страдание, присъщи на големите творци. И ще усетите болката и комплексите на един надарен, но неприспособим човек. Сложен и като графика, и като послание, филмът доказва, че съвременната анимация, освен развлечение, може да бъде и психоанализа, и разследваща журналистика, и изследване на творческия импулс, и рисково спускане в мрака на човешката природа. Високо изкуство, равностойно на литературата и поезията, родеещо се с философския трактат.

Така неочаквано, но напълно закономерно, двете най-престижни награди на срещите във Висамбур отидоха при българи... Което недвусмислено показва силата и дълбочината на българския анимационен гений...

"Анна Блуме" - режисьор Весела Данчева



Биографията на една филмова поредица

Иво Драганов

Историята и познанието за човека са теми, които винаги ще вълнуват хората, които разсъждават. За съжаление, в тези две огромни територии на науката и културата има огромни дефицити и варварски изкривявания. Официалната история е поднасяна винаги от гледна точка на победителите. Учебниците помнят битките, кралете, политиците. За обикновения човек, за неговите вълнения и стремежи място няма. В този смисъл документалните филми могат да попълват бели полета в тази територия и да възкресяват истинската, неофициална история.

В областта на познанието за човека тоталитарните идеологии наложили норми, които принизили личността и нейните потребности в интерес на епични, но обикновено безлични маси хора, обобщени от почти страшно звучаща и внушаваща еднородност дума в единствено число - народ. В и от името на народа, сиреч анонимно, безобразията изглеждат някак приемливи и /не/оспорими. Въпреки това въпросът какво става с нас, как се променяме, какви са представите ни за добро и зло, какви нагласи имаме и накъде вървим, безпокоят много творци.

Подобни въпроси откривам и в документалната поредица на сценариста Влади Киров и режисьора Любомир Халачев „Духът и битът на българина 1850-1950“, правена в продължение на повече от петнадесет години. Тя е сериозно постижение в разбирането на българския менталитет – хулен, навикван, сочен с пръст, превърнал се в нарицателно и отрицателно през 19-ти и 20-ти век. С известна смелост ще настоя, че тази четирилогия със средствата на документалното кино продължава познанието за българите, установено от Иван Хаджийски. Умелото вплитане на различни теми с много топлота и хумор, които се допълват взаимно, напомнят маниера на Е. Л. Доктороу в романа му „Рагтайм“. В смисъл че много сериозни проблеми и теми са поднесени с много словесна изящност в цялата разнородна пъстрота на общественно-политическия, икономически и културен контекст.

От тези филми може да се научи за българите повече, отколкото от много трудове с големи претенции. Посериозен проблем от създаването им обаче се оказва тяхното разпространение и среща с публиката. Осо-



бено когато става дума за поредица от четири филма. БНТ пуска от време – навреме някои от филмите по сателитния канал, но няма отчетлива програмна линия за показ на такъв вид кино, а останалите телевизии, претендиращи да бъдат национални, изобщо не се вълнуват от него, киносалони вече няма.

Възможна алтернатива на тази ситуация е подетата от Любомир Халачев инициатива поредицата да бъде издадена като албум, в обща опаковка и да се разпространява в училища, университети и български културни институти в чужбина. Първото представяне и дискусия със студенти и историци се състоя във военно-историческия музей на 22.12.2010 г. Професионалната общност заяви интерес. Как ще продължи тази идея все още е в сферата на предположенията, но първата крачка е направена. Мога да добавя само, че директорът на Музея за градска култура в Русе д-р Николай Ненов например от една година всяка седмица събира деца от различни училища, за да ги запознава нагледно с интересната история на града. И с това дава отговор на поне една страна от ключовия за нас въпрос – как се гради гражданско общество от десетилетия култивирани поданици? А четирите филма действително предлагат решение на този ключов за развитието ни въпрос. Затова си позволявам да ги представя на читателите на списанието именно от гледна точка на тяхното взаимно допълване и предполагаемо общо разпространение. Подобни тематични поредици могат да бъдат съставени за разпространение и от други наши документални филми.

Изследователската работа на Влади Киров в тези четири филма – „Копнеж по нови неща“, „Как Евро-

па влезе в България", „Френската жена на българския подофицер" и „Биографията на една снимка" - е огромна, обемът на историческите източници, които той е изчел, разчел и систематизирал, е стъписващо голям. Трудният за филмиране исторически материал е решен визуално много сполучливо и ефектно от режисьора Любомир Халачев и операторите Константин Занков („Копнеж по нови неща") и Емил Пенев (в следващите три филма). Водеща тема във всичките е превръщането на България от западнал османски вилает в модерна държава, на българите от рай - в народ, на част от него - в гражданско общество, в политически и икономически елит. Този процес е видян през гледната точка на различни по интелектуален и социален статус герои, допълван от разсъжденията на авторите. Водеща линия във всички филми е природният стремеж към качество у българите, ентузиазмът им да създадат собствена държава, желанието им да се впишат в европейския културен и цивилизационен контекст. В същото време, особено в последния филм - „Биографията на една снимка" - се долавя умора от поредицата национални катастрофи, от крушението на националния идеал – обединена България, усеща се страх и стрес от надигащата се поредна репресивна вълна, която между 1923 – 25-та и след 1944 –та години на два пъти помита всичко инакомислещо.

Най - изящен, лежерен и оптимистичен е първият филм от поредицата - „Копнеж по нови неща". Разказът започва с възкачването на трона на австрийския император Франц Йосиф, който обръща поглед към страните от долното течение на Дунав и изгражда стратегическа политика в тази насока. Това, което не може да се постигне чрез война, може да се постигне с търговия, изграждане на надеждни транспортни връзки и постоянно културно влияние. Сюжетът се базира както на историческите факти и сведения, които наблюдателният австрийски вицеконсул в Русчук Монтлонг изпраща до външното си министерство, така и на личните му впечатления, които споделя епистоларно със своята годеница. И двата информационни потока - официозният и интимният - разкриват и допълват картината на бурното развитие на русенци в европейци, желанието им да възприемат белезите на виенската култура, чието влияние лесно стига до тях по голямата река. „Родих се в град, в който почти всички хора говореха по няколко езика...." - започва своята автобиография Елиас (Илия) Канети. Градът е Русе. Консултът е млад, фин, изискан дипломат, с чувство за хумор и усет към детайла в общата картина на полуфеодалната турска империя. Възхищението му от бързото възприемане на граждански маниери и об-

носки във взаимоотношенията между русенци, скъсването с остарелите привички на затворените малки, почти без изключение селски общности, е елегантно пародирано чрез ориенталската мудност на администрацията, патриархалните навици, традиции и взаимоотношения, които спъват прогреса в този бързащ да сваля потурите и да си постави папийонката най-европейски град на България. Консултът е доловил задъханата припряност на тези българи, разбудили се от петстотин годишна социална, културна и политическа летаргия. Те вече не дремят пасивно в очакване на освободител. Те активно се вписват в Европа, по свой неподражаем, малко смешен маниер, от който струи огромното желание да се отдалечат поне в културно отношение от османлиите и да се притурят към европейците. Сценаристът е загатнал реформаторския дух на Митхад паша, който насърчава новопоявилите се европейски методи за развитие на селското стопанство в Дунавския вилает. Не е подминат балканският инат и вродената недоверчивост към всичко ново, субективното възприемане на обективни цивилизационни процеси. И до днес централната част на Русе напомня за Виена, за австрийската архитектура, за културата и за още нещо, което Влади Киров и Любомир Халачев са разчели просто като „копнеж по нови неща". Много деликатно обаче те поставят един тревожен акцент – границите на новото васално княжество ограничават донякъде търговията и поставят нови административни пречки за нейното свободно развитие. Процес, който век по-късно ще бъде преодолян от Европейския съюз...

Вторият филм „Как Европа влезе в България" е сложен като драматургическа конструкция поради многото нива и аспекти на бурния цивилизационен процес, променящ България за дни. Всъщност двата филма са оди на радостта на будните българи от възраждането им в духовно и културно отношение, от националното осъзнаване, от факта, че градят собствена държава. Поколение на опълченците – доста недодялани, диви и изостанали, осъзнава горчивата неправда от над 500-годишното забавяне на развитието си и полага епични усилия да навакса пропуснатото. Духът на съзидание и развитие от онова време е впечатлил хладните френски и швейцарски банкери, които препоръчват България като много добро място за инвестиране. По забележително ненатрапчив и увлекателен начин авторите поднасят кипежа в развитието на пътната мрежа, ж.п. комуникациите, телефона, телеграфа, електричеството, трамваите и най-вече пресата, промените, които носят в цивилизационен аспект. Основите на българската индустрия

са поставени с перфектни закони, създадени от един от най-мъдрите ни държавници, д-р Константин Стоилов, отменени чак от народната власт... Удоволствие е да се види как сценаристът и режисьорът са успели да представят процеса на подмяна на турцизмите с европейската лексика, в неустоимото желание да приличаме на Европа, да придобием белезите на европейската градска култура. Това е революция, за която свидетелстват и досега централните части на Русе, Варна, Бургас, Шумен и почти никак – София, поради масовото ѝ пренаселване през последните 66 години...

„Френската жена на българския подофицер“ е филгранен разказ за настроенията на хората от времето на Първата световна война и последвалата национална катастрофа. От една страна авторите повеждат разказ, опиращ се на официалните факти и документи, а от друга – представят тогавашните събития през погледа на днешните съселани, разказващи за съдбата на техен съсед - български военнопленник във Франция. Разказът за случките от живота му там се води нетипично, с лека ирония. Водеща е линията на впечатляващо любопитство, на жаждата за знание, на притежаване на сетива за качеството на живота, на бита и културните обноси в далечната страна. Картината, която изграждат двамата разказвачи - селяните Иван Чучуригин и Кръстьо Костурков, е почти идилична, като тих копнеж по някаква понятна само на тях хармония в личните и обществени взаимоотношения. Защо се е върнал любознателният подофицер Иван Чучуригин от Франция, след като там вече е имал жена и две деца, научил е френски и се е вписал в тяхната култура? Никой от наследниците не дава смислен и убедителен отговор.

Авторите показват obsesivната красота на българския пейзаж (много добра работа на оператора Емил Пенев) като една от възможните причини за носталгия, докато с музикалния фон на прочутия френски *chanson* „La vie en rose“ режисьорът прави деликатен намек за възможното емоционално разкрасяване на живота във Франция от страна на тези мъже. Все едно. Основната идея е изведена – и в най-обикновените селяни има усет за различията и качеството на живот по широкия свят и един вътрешен стремеж към ценностите от европейската култура. В началото на 20-ти век, когато все още националните идеали са живи, духът на хората не е сломен, надеждите им за по-добър живот не са убити...

„Биографията на една снимка“ слага край на четирилогията, която дава ново познание за духа и бита на българина от 1850 година до 1950 година. Всъщ-

ност филмовият разказ е за края на цяла една епоха. Снимка на водещи политици, направена на 1 май 1945 година, е повод за разсъжденията и заключенията на авторите. Не след дълго голяма част от хората на тази снимка ще изчезнат и политически, и физически, а за цели 45 години и исторически от самата снимка. Времето на нова пропаганда подменя истинските факти с митове и слага край на европейските стремежи на българите за близо половин век. Оптимизмът, иронично-есеистичният стил на разказа от първия филм „Копнеж по нови неща“ е сменен с философски скепсис в разсъжденията на интервюираните Милан Дренчев, Петко Бочаров, професор Владислав Икономов и Тодор Лютаков за събитията по и след 9.09.1944 година. Копнежите по „шарената“ Европа са изместени от организирания ентузиазъм на униформеното мислене, времената са сурови, хората разбират с ужас, че държавата е пионка в гамбита на световната политика. Едни от строителите на съвременна България са забравени, други забранени. Метафората с примитивната хазартна игра „тука има, тука няма“ обобщава безизходицата на малката държава, която не е имала никакъв избор в жестокия сблъсък между два тоталитарни режима. Както впрочем столетия е била разпъвана между интересите на две империи – турската и руската, преплетени с тези на британската и австро-унгарската. Корените на днешната неувереност в собствените ни сили, стремежът на младите да се махнат от България (немислимо за интелигенцията преди 1944-та година) се крият именно в това външно детерминиране на липсата на избор. Филмът завършва с кадри от 1950 година като още една метафора. Преди сто години папийонката и меката шапка изместват калпаците и потурите (официално забранени през 1935 година), докато през 1950 година каскетите на свой ред изместват тези символи на европейската градска култура. Спорът дали това е бил избор на българина продължава и до днес...



Френската жена на българския подофицер

Поглед в чуждата градина

Александра Боболина

За анимацията в България все по-често ни се случва да говорим в минало време: златните години, пионерите, вечната класика, оставила следа в световната филмова история... Не че нашите майстори не заслужават този реверанс, това почитание. Но за едно изкуство, което предполага прогрес и се поддава на най-еклектични влияния, е много важно да бъде в непрестанен обмен със световното и най-съвременно творчество. Това не е призив за пренебрежение към учителите или вечните образци, а апел за смелост, за нови търсения. Понякога трябва да се опитаме да изтрием в съзнанието си вече познатото и върху белия лист да започнем да творим с бяла мисъл.

И може би един поглед в чуждата градина би ни помогнал да съберем кураж за нови изяви. Не е необходимо да се отдалечаваме много от дома, достатъчно е да стигнем до колегите във... Франция.

Много са причините и доказателствата, но констатацията е категорична: френската анимация е в цвят, което здраве и цифрите го демонстрират. Вече години наред Франция е първа по производство на анимация в Европа и трета в света след САЩ и Япония. През последните 10 години данните показват растеж на френското кинопроизводство като цяло. За пример: една трета от износа на телевизионни програми е анимация, при положение, че тя представлява само 10 процента от произведените часове кино.

За 2009 Националният филмов център финансира 13 пълнометражни и 16 късометражни филми и влага 37,7 млн евро в телевизионна анимация (статистика на CNC). Причините за този разцвет са много: като се започне от синхрона между различните звена по веригата: обучение, творци, финансиране и разпространение, и се стигне до непрекъснатата актуализация в темите на филмите, чрез която да се привлича и задържа интереса на разнообразни категории зрители. Тази ситуация отразява и глобалното положение на анимационното кино като категория, което пуска

корени във всички форми на изкуството днес.

Можем да потърсим ключа в анализа на културата, политиката и историята на държавата, като започнем още от миналия век и появата на киното. В страна, повлияла и насърчила зараждането на много артистични тенденции, съвременният облик на киното е продукт на разнообразни течения и на водената от държавата политика за защита на изкуството.

Абсолютна истина за всяка културна политика е, че развитието на изкуството има нужда от духовен обмен, тоест трябва да се показва и да се гледа. Макар че и във Франция, както навсякъде другаде, търговският интерес диктува правилата и до голяма степен вкусовете на обществото, има лостове и механизми за развитие на некомерсиалното кино, към което анимацията се числи. Това са различните държавни и регионални институции, стимулирани от така наречената културна политика в разпространението на „трудно смилаеми“ - артхаус произведения. В тази категория се включват огромното количество фестивали, които са най-мощната сцена за показване на тези творби. За световната анимация Франция означава преди всичко Анеси. Това планинско градче от половин век всяко лято увеличава населението си няколко пъти по време на Международния фестивал на анимационния филм. По важност той е без еквивалент в световната панорама. Популярността на фестивала го превръща в ежегодна среща на индустрията и изкуството. Някога създаден от шепа артисти-съмишленици и приятели, днес фестивалът е без съмнение най-точният показател за развитието на анимацията във всички нейни форми. Тук анимацията има своите звезди и пазар и това е основната разлика с останалите международни форуми, а именно че киноиндустрията е обсипана с блясъка на елитарното изкуство.

Фестивалът трае една седмица, в която се резюмират последните творчески тенденции редом с техните предшественици под формата на ретроспективи и специални програми. Тук киното не само се показва, то

и се говори, и се вдишва. Диалогът между любители, създатели, журналисти, теоретици, организатори е неспирен. Те всички попадат в едно публично микро-пространство, за да разберат и да бъдат разбрани. И това е едно от безценните качества на това събитие - условията за диалог между публика и творци.

Навярно това е и една от причините за отворените врати пред анимацията на всички останали фестивали и класации във Франция. Кан, Клермон Феран (международният фестивал за късометражни филми), киноакадемията - всички включват задължително в програмата си анимационни филми. Според търсенето и предлагането се развиват и школите, които предлагат обучение за овладяване на анимационните техники. Някои имат отдавна изградено име и традиция, между които: Ла пудриер, Гоблинс, Супинфоком (специализирана в компютърна анимация), Сант Женевиер, Емил Кол. Всички те са със значително по-високи такси от университетите и изискват присъствие и отдаденост на студентите на „пълнен работен ден“. Но резултатът ги оправдава. Във Франция най-разглезените творци са студентите, защото техните учебни заведения предлагат материални възможности и творческа свобода, с които рядко частните продуценти мога да се похвалят. Това поражда много силна студентска конкуренция, преди всичко на техническо, но и на естетическо и концептуално ниво.

В производството са заложени различни формули, но една от най-успешните и забележителните е представена от „Pole image“, „анимационен“ комплекс, обединяващ продуцентска къща, школа и асоциация. В основата на това трио е Folimage, създадена през 1981 от режисьора Жак-Реми Жирер. Тринадесет години по-късно асоциацията L'Equipe за анимационно кино полага началото на „Фестивал за един ден“, който в рамките на 24 часа празнува това изкуство без жури и без награди, правейки достъпни за всички новите и старите анимационни филми, прожектирайки безплатно в множество кинозали и културни центрове стари и нови произведения. Това гнездо на творчеството се увенчава с професионалната школа Ла пудриер, открита през 1999 отново по инициатива Жак-Реми Жирер. Трите институции съжителстват в една бивша фабрика за патрони на 900 кв.м. и правят от градчето Бург де Валенс един почти самодостатъчен рай на анимацията. Folimage участва в системата за резиденции за артисти - програми, чрез които аниматори от цял свят могат, в рамките на определен период, да живеят и дадат живот на конкретен проект в условията, които се предлагат от различни продуцентски комплекси. Така в Бург де Валенс се раждат много филми

с международен успех, сред които късометражните „Трагична история с щастлив край“ на Режино Песоа, „Рибата и свещеникът“ на Майкъл Дудок Де Вит, късометражните „La prophétie des grenouilles“, „Mia et le Migou“, режисирани от Жак-Реми Жирер. Това е идеалният пример за симбиоза между различни артистични тенденции, производство и разпространение. Отварянето на границите също вече е факт. Франция е в много кино и телевизионни копродукции, между които „Брендан и тайната на Келс“ (2008, Франция/Белгия/Ирландия), „Despicable ment“ (2010, САЩ/Франция). През 2009 година повече от 60 процента от произведените часове анимация ползват чуждестранни инвестиции.

Над камината на френската анимация през последните години се редят все повече междуродни признания. Достатъчно е да споменем Берлинале (2009, „За „Брендан и тайната на Келс“), Европейската киноакадемия (2009, „Mia et le Migou“), Оскар (2010, „Logorama“), Кан (2010, „Chienne d'histoire“), Cartoon d'Or (2008, „La queue de la souris“). Не е възможно в една статия да се изброят дори част от всички забележителни заглавия, които обикалят света, номинирани за същите и още много престижни награди.

За съжаление, истината не е само в „любов и прясна вода“. Значим фактор за цветущо здраве са материалните възможности. Френската киноиндустрия е обект на анализ и пример за много професионалисти в киното. Макар и в процес на реформи, тя си остава модел на система за окуражаване на изкуството, особено що се отнася до анимационния филм. Финансовата помощ, която тази система предлага, е жизнено важна, като се има предвид природата на това изкуство. От една страна телевизионната продукция се радва на голям търговски успех и е лидер в износа на аудиовизуална продукция за страната. От друга страна късометражният филм, който е изворът на вдъхновение и диагностика за всички останали жанрове на художествено ниво, не може да претендира за подобни пазарни условия. Освен това за създаването на един анимационен филм понякога е необходимо двойно и тройно повече време, отколкото за създаването на игрален. Държавните и регионалните помощи са значителни и естествено в ситуация на (относителен) материален комфорт един творец може да си позволи да пренебрегне средностатистическия зрител или въобще зрителя и да развие търсенията и експериментите си с пълна свобода. Частните и държавните телевизии участват сериозно в създаването не само на телевизионни програми, но и на късометражни филми. Френско-немската ARTE сътрудничи с много анимационни

продукции и е една от най-важните референции за френските аниматори. Тя е и една от малкото, която ежеседмично включва в програмата си късометражно анимационно кино. Въпреки многоликия си облик, анимацията и тук, както навсякъде по света, остава наративно изкуство, при това най-често достъпно и за най-младите зрители. Паралелно с това много творци и творби търсят контакт с възрастната аудитория. Популярно е разпространението на комикси. Двете изкуства понякога директно си влияят, заемайки си публика и автори. Така естетиката на „BD“ герои често вдъхновява и екранни превъплощения. Пример за оживели от книжките истории са: „Персеполис“ на Винсен Пароно и Маржан Сатрапи, „Котката на равина“ (все още в продукция), Жоан Сфар и Антоан Делезо, „Peur(s) du noir“ продукция на шестима автори на комикси и илюстрации.

Преобладава тенденция към сравнително игриви или социално ангажирани сюжети. Със сигурност за това има основание политиката на финансиране, чиито предпочитания неизбежно се отразяват на това, което се вижда по екраните впоследствие. Тук можем да споменем етническата тема, понякога граничеща с документализъм: „Мадагаскар, пътнически дневник“ на Бастян Дюбоа, „Добър вечер, господин Чу“, пълнометражния „Азур и Асмар“ и много други. На преден план излизат техническите експерименти и иновационни подходи. Колажът, снимките, кадрите на живо са поети и смлени в най-разнообразни цветове и измерения. За цяло поколение аниматори рисуваните техники са предпочитани. Сред тези художници, обърнали картините си в движение, значително е присъствието на Флоранс Миал, чиито филми, изпълнени в различни техники - от маслени бои до пясък, винаги приемат облика на оживяла живопис. Чрез нея тя акцентира темата за женското начало и всяко петно боя е заредено с чувственост и сексуалност. Друг представител е Жан-Франсоа Лагиони. Започнал кариерата си с Награда от Кан (1969) за късометражния филм „Дамата и виолончелистът“, той до днес защитава своя графичен стил, одухотворен от деликатност и поезия. Мишел Осло, един от най-известните зад граница френски режисьори, анимира силуети и създава фан-

тастичен свят, който въвлича зрителя в приказните декори... Затова беше изненада, че и двамата автори реализират новите си филми почти изцяло в 3D. По думите на Лагиони, който до този момент упорито избягва използването на компютър, новият му филм с работно заглавие „Картината“ е предизвикателство, което спестява на продуцента му доста средства, но не скрива и страха си, че триизмерната анимация отнема от душата на героя. Да се избегне тази „трагедия“ е основна задача в работата му с екипа аниматори. Показаните кадри ме карат да мисля, че няма основание за притеснение. Явно екипът владее напълно триизмерната анимация, за да извлече всички преимущества и да избегне характерното за „Играта на играчките“ излъчване, което определено не приляга на почти приказните декоративни герои на мозаика на Лагиони. Да се надяваме, че филмът ще бъде своего рода победа на „душата над машината“.

Но това не означава, че индустриалните технологии не се използват от гилдията на аниматорите. Годици наред поколения студенти работят преди всичко с 3D, като имат възможност да се запознаят и с всички останали технологии - от марионетки до ротоскопия. Така във Франция има производство, което може да се похвали с индустриални мащаби, но често и със съвсем некомерсиален характер. Тези, които отпускат средствата, както и тези, които ги получават насърчават експериментите, добрата драматургия, както и уважение към „старите майстори“.

Разцветът на френската анимация не е изключителен, самостоятелен феномен, а по-скоро попада в един глобален възход на това изкуство.

Но Франция остава забележителна с продължението и развитието на традициите, поддържайки високо качество на анимацията си и сравнително благоприятни условия за нейните автори. Неин плюс по отношение на чуждестранните ѝ колеги без съмнение е публичността, на която се радва, позволявайки всеки да научи нещо - както малкия зрител пред екрана, така и този, който е дал форма на своята фантазия. Анимацията е жива и расте, и се променя в щастлива зависимост от обществото, което я заобикаля. Във Франция тя съумява да се развива в хармония с него.

Фелини: краят на карнавала

Антоан Асенов

Истинските, а това значи най-честните и дълбоки автори на комедии желаят не само да ни развеселят, но заедно с това те разтварят умишлено най-болезнените ни рани, за да ги усетим още по-силно".

Фелини

Обикновено посрещаме появата на клоуна със смях. Червеният голям нос, лицето, изрисувано в бяло и черно, стърчащата коса и широките гащи ни разсмиват с първосигнална спонтанност. Но ако задържим погледа си за по-дълго и започнем съзерцателно да разсъждаваме, ще видим може би, че клоунът може да разсмива без самият той да участва във веселието, което предизвиква. И колкото по-видим става човекът в клоуна, толкова по-малко смешна ни се струва маската му. Смяхът е първата възможна реакция – хилим се над комичната маска. Във втората реакция аналитичното вглеждане поставя бариера пред спонтанния ни смях – клоунът преставя да бъде смешен, защото виждаме живия човек, играещ неговата роля. В първия случай реагираме на комичното в ситуацията; във втория – на хумористичното.

Разделението на двата термина дължим на Луиджи Пирандело, който в есето си „Хуморизмът“ (1909) дели творците на два типа в зависимост от техния подход към смеха. Комици са тези, които, казано най-просто, разсмиват. Хумористи – тези, които правят крачка отвъд смешното, свалят маската, за да разголят скритото зад нея лице. В следния абзац от „Хуморизмът“ разликата между комичното и хуморизма е онагледена чрез забележителен пример: „Виждам една стара госпожа с боядисана коса – цялата несръчно разкрасена и издокарана с младежки дрехи. Става ми смешна, защото усещам, че тази стара жена е точно обратното на това, което си представям, че трябва да изглежда една възрастна и уважаваща себе си госпожа. Първото ми впечатление е комично, защото се поражда от несъответствието, но после, като се размислих, ми дойде наум, че може би самата тя не изпитва никакво удоволствие от това да изглежда като папагал и може би страда, но го прави само защото си мисли, че така издокарана, ще привлече любовта на много по-младия си съпруг. И вече не мога да се смея както преди, защото точно рефлексията, работеща в мен, ме кара да отида отвъд първото си усеща-

не много по-дълбоко и чувството за несъответствие е изчезнало, изместено от новото, породено от моя размисъл – ето това е разликата между комичното и хуморизма”.

Става ясно, че намерението да разсмива е чуждо на твореца-хуморист: той не създава комични маски – той ги сваля. Хумористът се гмурка под повърхността на комичното явление; задава въпроса „защо“, пред който смехът се стопява. Смеем се, докато не питаме за причините, а точно към тях ни води хумористът. Той гради един смешен образ с тайното намерение да покаже впоследствие, че се смеем поради инерцията от една заблуда – взели сме маската за самото лице. А когато маската е смъкната от лицето – нито тя, нито то предизвикват смеха ни, или ако го предизвикат, то той не е вече наивният спонтанен смях на наблюдаващия, а този на разбиращия. Хумористът търси нееднозначното, спуска се към дълбочината на привидно повърхностното явление и така в самото ядро на комичното той се вижда в неговото противоречие. Щом намери скритата сълза на смеха, причината нещо, което не е смешно отвътре, да изглежда така отвън, творецът е постигнал онова чувство за противоположното (*sentimento del contrario*), което разлага простата фактичност на явленията. Нещата вече не са това, което изглеждат – или поне не единствено това: зад тяхната привидност прозира същността им.

От сега нататък смехът не съвпада еднозначно с веселието. Искаме да се засмеем, а вместо това, обзети от чувство за противоположното, се оказваме близко до мига на сълзите. Пред очите ни е двойствен образ, в противоречие със себе си – комичен във вида, но некомичен в същността си. „Смехът, подобно на сълзите, е израз на болка. Хуморизмът на Пирандело допуска за възможно едновременно да изпитваме желание да осмеем и желание да симпатизираме. Хуморът за него е изящното съвокупление между смеха и тъгата“ (Styan. *The Dark Comedy*). Този образ на хумора, който докато се смее с едното око, плаче

с другото, силно напомня за афористичното определение на Лацарус: радостта и страданието се срещнали в една гора и се влюбили, без да се познават, те родили син - хумора. Но ако в подобна концепция е подчертана неделимостта на тъгата от веселието в хумора и той се разглежда като единство на комично и трагично, теорията на Пирандело е по-скоро аналитична, отколкото синтетична. „Хумористичната рефлексия е разкриването на трагичното и комичното в едно явление, но тя не ги обединява, а по-скоро поставя под съмнение всяко едно от тях. Писателят-хуморист възприема персонажите и историите, които разказва, като играчки, които иска да разруши, за да разбере механизма, по който са устроени” (3; 33). Ако комична е маската, а трагично - скритото под нея лице, хуморизмът черпи своя тонус от контрастите и противоречията между маската и лицето; в по-дълбок смисъл - между привидното и същността; в още по-дълбок - между илюзията и истината.

Пластовете на комичното трябва да бъдат разнищени. Подобно на глава лук от която смъкваме люспа след люспа, хумористът смъква маските на образа си, за да достигне до голотата му. И отново като при белене на лук, той обикновено върши делото си, плачейки. Демаскирането е сериозно занимание и крайната му цел е да се достигне до истината зад явленията, същата неудобна, обезпокояваща или плашеща истина, пред която е по-лесно да затворим очи като сложим маска. Хумористът отваря очите, сваляйки маските. Демаскирането. Фелини. Три сцени.

I

„Да бъдеш собствената си карикатура – това е истинският карнавал” Исак Динесен – „Карнавал”
Може да се каже, че маскарадът представлява интерес за хумориста предимно поради трагикомичния патос на свършека си. Тогава илюзията, която временно е триумфирала над реалността, трябва в крайна сметка да се признае за победена от нея. Демаскирането, свалянето на грима и одеждите, отрезвяването, вървящо неизбежно по дирите на опиянението – все моменти от края на карнавала и такива, от които творецът-хуморист извлича трагикомичния елемент. Първата карнавална сцена в творчеството на Фелини, епизодът с маскения бал от „Мамините синчета”, е показателна със своя свършек. Бурното веселие, уморено от себе си, прелива в пустота; от музиката остава само скрибуцане; тук-там звучи немошен смях и се губи в тишината наоколо. След всеобщия танц и лудуване остава горчива утайка. В литературата Гогол е ненадминат майстор на прехода от пияно веселие към трезво отчаяние. Във финала на „Соро-

чинският панаир” е пресъздадено същото чувство на самотност и пустота, осезаемо и в сцената от „Мамините синчета”: „Шумът, смехът, песните се чуваха все по-тихо и по-тихо. Лъкът замираще, отслабваше и ронеше неясни звуци в празнотата на въздуха. Още допиташе отнякъде тропане, нещо подобно на бучене на далечно море, и скоро всичко стана празно и глухо. Не така ли и радостта, прекрасна и непостоянна гостенка, отлита от нас и самотният звук напразно се мъчи да изрази веселие? В собственото си ехо той долавя вече тъга и пустота и се вслушва смяян в него. Не така ли веселите приятели на бурната и волна младост един след друг се загубват в света и оставят най-послед сам своя стар брат? Мъчно е на изоставения! И тежко, и тъжно е на сърцето му, и няма как да му се помогне”.

Далеч преди Гогол и Фелини, в библейските Притчи, е казано: „И при смях някога сърцето боли, и края на смеха бива тъга”. Преливайки, радостта се превръща в своята противоположност. А често, в кулминацията на възторга си, радостта вече е своята противоположност. „Ако понякога се смея и танцувам, то го правя, за да дам така израз на болезнените си сълзи”. Думите са на Макиавели, но биха могли да бъдат изречени и от Алберто, единия от мамините синчета и главния образ в карнавалната сцена. Във веселието той се впуска с яростен ентузиазъм, предрешен като жена – с червило, перука и рисувани вежди, рокля, пайети и шапка с перо – смешен, весел, напълно отдаден на удоволствието от дегизирането. Колкото по-шеметно маскарадът препуска към края си, толкова по-непосилно се оказва да бъде поддържан градусът на първоначалното веселие. Както в цитирания пасаж от Гоголевия разказ, щом затихват песните и шумът, става видима пустотата, която не може да се запълни с весели звуци. Тъгата под маските става осезаема. Ако карнавалът е празник на отрищания и триумфиращ смях, неговият финал е разположен в пределите на трагикомичното. От веселото чувство е останала умората в крайниците и пиянският световъртеж, а целият карнавален разкош сега е просто бутафория за изтръзнените сетива. За хумориста това е мигът, в който карнавалът сваля маската си и от него той се стреми да извлече всички нюанси на трагикомичното. Фелини е безпощаден към героя си Алберто – водейки го от празничен възторг към дълбоко отчаяние – или по-точно намирайки семето на отчаянието в самия зародиш на възторга. Зад веселието на празничната нощ е провалът да бъдеш щастлив. В края на маскарада, когато илюзията за празнично преображение се разпръсква, става доловим въпросът, прикрит от

маските. Въпросът за същността – „кой съм аз?“ – и също – „какво остава от мен, когато се разделя от своята маска?“ Отговорът, до който Алберто ще трябва да достигне, е съвсем невесел. Сред руините на едно несъществуващо вече веселие той, останал самотен, продължава да танцува: сякаш не иска да се откъсне от щастливата илюзия, под чиято власт е бил по време на вечерта. И тук настъпва мигът на опомнянето – два последователни кадъра отбелязват асоциацията. В първия камерата фиксира великанската фигура на бутафорен и мъртво усмихнат клоун. Той е показан отдолу нагоре, сиреч от гледната точка на Алберто. В следващия кадър виждаме Алберто отгоре надолу, през очите на клоуна. Двата кадъра се кръстосват като въпрос и отговор. „Това съм аз?“ – е репликата на първия. „Това си ти!“ – отговаря вторият.

В контекста на Пирандело можем да твърдим, че ако комичното е явление, хуморизмът е проблем. И ако намерението на комичното в крайна сметка е да разсмява, смехът е само най-външният слой на хуморизма. Безвкусно гримираната старица на Пирандело, както и Алберто от „Мамините синчета“, са смешни, докато погледът ни се спира на повърхността на привидното. И тъй като привидното винаги е маска за същността, в образа или ситуацията се поддържа иронично неравновесие между – да го кажем с израз на Хамлет – „изглежда?“ и „е!“.

Все по-зрим става образът под маската – зад гримираната и смееща се дама, която Алберто е по време на карнавала, виждаме самотата на хомосексуалиста, гримиран като дама. Така сцената добива многозначителна тежест – повърхността на образа е смешна, но под нея има бездни от сериозна ирония. Комичният танц с клоунската глава, прегърнат от Алберто, разкрива нови смислови измерения, когато помислим, че тази клоунска глава е неговият карнавален партньор, единственият, който няма да се умори да танцува с него. И когато призори Алберто напуска карнавала, докато влачи подире си същата хилеща се глава, и когато се обръща, за да ѝ каже „след мене, скъпи“, тогава отново усещаме неговата изоставеност и самота. Докато трае карнавалът, той напълно може да се вчувства в ролята на комичния си двойник, на дамата с рокля и пайети; но в края, щом паднат маските, се оказва, че двойникът не е нищо повече от гротескна карикатура на същността му. Истината, която става ясна в края на маскарада, е истина, видяна в криво огледало – нелепа и мъчителна за гледане. И все пак в това криво огледало Алберто трябва да разпознае себе си.

„Нали животът ни е бал с маски, стига ни радостта

от костюма, който на бала е всичко. Пленени сме от светлините и багрите, впускаме се в танца като в истина и не осъзнаваме – освен когато, уединени, не танцуваме – всепронизващия студ на външната нощ, смъртното тяло под парцалите, които го надживяват, всичко, което насаме със себе си смятаме за своя същност, а в крайна сметка е просто вътрешна пародия на истината за това, което се мислим“ (5; 140). В тези редове на Фернанду Песоа се долавя същото усещане за екзистенциална нищета, за кризис в живота и прилив на отчаяние, последвало и в крайна сметка надвило онова стихийно веселие, което по време на карнавала се е изживявало като непобедимо. Сериозността на живота абдикира през карнавалната нощ – скрива се под разнообразни маски, облича се във веселие, забравя за себе си. Но със свършека на нощта идват часовете на опомнянето. Временното царуване на илюзията е прекратено; многоцветното разнообразие избледнява на фона на първите слънчеви лъчи. Както в приказките, настъпил е моментът на разوماгьосването. Маската, която е карнавално лице, вече е просто маска – нещо голо и кухо. Одеждите, които са карнавално тяло, сега са парцаливи и непотребни дрипи. Нощното веселие е заменено от безрадостното униние призори. Карнавалните сцени при Фелини, епизодите на неудържимо веселие обикновено са погребани в мълчанието на всеобхватна пустота. Темата за тържеството на илюзията е последвана от темата за нейния крах. Тук, сред пейзажа призори, когато от маскарада е останал само пиян световъртеж и нервна умора, гримираният Алберто, който вече не е кралицата на карнавала, но все още не е обикновеният, всекидневният Алберто – разположен някъде на прехода между празничната нощ и делничния ден, между карнавалния и реалния си облик – в този миг той трябва да погледне истината за себе си. Тази истина е синтезирана в думите, които отправя към Моралдо: „Кой си ти? . . . Ти си никой. Всички сме никои! . . . Всички ние. Всички“. Карнавалът позволява да забравиш временно за този, който си. Но е тежко, както се убеждава Алберто, щом след края му осъзнаеш с безпощадна яснота, че си никой, когато си себе си.

II

Танцът с несъществуващия или с този, който съществува единствено в представата ни за него, е честа гледка във филмите на Фелини. Казанова танцува с женската кукла в заключителната сцена от филма: с механичната жена, идеална за механичния любовник – единствената, която е обичал. Но това е и мъртвата жена, присъстваща чрез отсъствие. Тя е жива,

доколкото е движеща се кукла; доколкото е реална жена, тя е мъртва. В „Мамините синчета“ маскираният в женски дрехи Алберто танцува с клоунската глава. Гротескният тон е винаги доловим при сливането на жизненото с механичното („Казанова“) или когато комично-фантастичният вид прикрива сериозна, трагична може би същност. Такъв е случаят с Алберто: нелепо смешен отвън и тъжен отвътре – сборът от това несъответствие го прави гротесков. Трагичното е преведено на комичен език – виждаме тъжната истина за Алберто „наопаки“, изказана не от самия него, а от смешния му карикатурен двойник. Парадоксално е, че гротескното идва на помощ не за да омаловажи тъгата зад маската, а за да я подсили – така че с цел да направи героя си самотен и отчаян, Фелини го гримира, облича го в рокля и закача перо на шапката му. Танцът е състояние на постигната интимност между двама души. Той осъществява идеална близост; танцуващите синхронизират движенията, намеренията, помислите. В известен смисъл танц като валса или тангото е винаги признание в любов – не непременно към личността на партньора, но към ролята му на партньор. Интимността на танца при Фелини може да бъде гротескна – в „Казанова“ или „Мамините синчета“ – може да бъде и форма на интимност между „аз“ и отсъстващия. В един от най-минорните моменти в „Амаркорд“ Тита танцува сам в мъглата, тоест танцува с мъглата. Липсата се реализира в копнежа по присъствие. Танцът с любимата е танц с несъществуващата. Коя е тя? Тя е мъгла в представите му, подобно на мъглата, която прегръща.

Присъствието е всъщност отсъствие, а интимността е самота. Така и Кабирия танцува с въображаемия Оскар на сцената на варietetния театър. Това е моментът, в който маската ѝ пада. В „Мамините синчета“ истината за Алберто се проявява след утринното разсейване на илюзиите; в „Нощите на Кабирия“ истината за героинята става прозрачна чрез плътността на илюзията, на която тя е жертва. Кабирия е извикана на сцената на варietetто, хипнотизирана е и сънува своето щастие. Отново целокупният образ е разслоен на две – на Кабирия преди да се качи на сцената – а това е социалната ѝ маска, щитът, с който едновременно общува и се предпазва от другия – и съкровения, вътрешния образ, разкриващ се в забравата за другия по време на хипнотичния сеанс. Кабирия остава насаме и танцува с Оскар – напълно имагинерен, но обичан и обичащ. Близостта с отсъстващото е илюзорно постигната по време на танца. Призрачният идеален Оскар е там без да го има; Кабирия е щастлива, но по волята на нейния хипнотизатор. Тра-

гикомичната ирония идва оттам, че сънят за нейното щастие е част от програмата на варietetния спектакъл, а Кабирия е наивният участник в една зрелищна атракция.

Илюзията, фантазията, карнавалът, съновидението – всички форми на реалност над реалността, на живот отатък възможното – те за Фелини са областта на същностното и в тях се формира истинското лице на индивида. „Обликът на персонажа се определя от нестабилното равновесие между външната му социална „маска“ и автентичното, често несъзнателно „лице“ – съставено от ирационални мечти, инстинкти, импулси и помисли“. Същинското лице става видимо във и чрез илюзията – маската пада в забравата за нея. Всеки от общо петте епизода в „Нощите на Кабирия“ представя различен аспект от характера на героинята, добавя нова вариация към темата „илюзия-реалност“. Пълната степен на искреност е достигната във варietetния епизод – най-дълбокият, най-истинският, в известен смисъл най-реалният пласт в съзнанието на Кабирия, е същевременно най-несъзнаваният. И точно тази сцена, в която е пълна доминацията на илюзията над реалността, дава ключа към развързката – към най-жестокия удар на реалността над илюзията. Един детайл подсказва тази развързка: Кабирия е облечена в бяло, на челото ѝ е поставен венец от бели цветчета, а осветлението от прожекторите подсилва белотата около нея. Сред тази символична чистота обаче се мъждее черно петно – чантата на Кабирия – все още празна, но намекваща злощастната развързка. Това е чантата, която ще побере всичките спестявания на героинята и която ще бъде открадната от Оскар – реалния двойник на нейния имагинерен любим.

III

Амелия и Пипо от „Джинджър и Фред“ са двойно маскирани. Чрез ролята си – защото те са някогашни двойници на Джинджър Роджърс и Фред Астер, покани в студиото на телевизионно предаване, където трийсет години по-късно ще изиграят още веднъж (за последен път) своя дует. Но освен това, този път неволно, те участват в още един маскарад. Ще го кажем с израза на Марсел Пруст (който също е представен от свой двойник в предаването) – Амелия и Пипо са маскирани от старостта. В първите секунди от тяхната среща те не успяват да се разпознаят. Въпросът е: дали разпознаването е изобщо възможно? Отново ще се сетим за гримираната дама на Пирандело. Тя може да цапоти лицето си колкото иска, без да успее така да измами и подмлади маската, наложена от старостта. Комичният ѝ вид е резултатът на един напразен и мъчителен опит да върне това, което безвъзвратно е изгубила. Под маската на старостта

Амелия и Пипо разпознават някогашните си лица, но ведно с това осъзнават, че вече е невъзможно да се познават като тези, които някога са били един за друг. Старостта става не просто биологически факт, а метафора на непреодолимото разстояние между тях, на изгубените години, на пропилените възможности. И едно подобно разпознаване е двузначно: едновременно казва „да, това си ти!“, но заедно с това – „да, ние никога вече няма да бъдем същите!“.

Карнавалният бал, циркът, кинопрожекцията, вариететното представление – все форми на материализиралата се илюзия. А за Фелини илюзията се „дематериализира“ при допира си с реалността. Тогава тя започва да се осъзнава като илюзия. Там, където протича стълкновението между карнавал и всекидневие, между мечта и действителност, там винаги звучи въпросът за същността. Кулминационният момент в „Джинджър и Фред“, очакваният танц на възрастната двойка, е краткотрайна реализация на една утопия – Пипо и Амелия са преобразени чрез танца, те временно са тези, които вече не са; имат право да вкусят мигновено от възвърнатото време на своята младост – но опиянението съвпада с изтрезняването, а възвърнатото време се оказва просто спомен за изгубеното. Триумфът на илюзията е всъщност нейна капитулация. Внезапно, докато Пипо и Амелия танцуват, спира токът. В тъмното те най-сетне могат да бъдат истински насаме. И в тъмнината отново прозвучава въпросът на Алберто или по точно ехото на онова отчаяно „кои сме ние?, защото въпросът добива тук носталгични обертонове и звучи по-скоро като „какво остана от това, което бяхме?..“ Отговорът: „Ние сме призраци, които идват от тъмнината и потъват пак в тъмнината“.

...

Хумористът се спуска в тъмните дълбочини на смеха и търси корените на комичното в сериозното. Но това е само едната страна на дейността му. Той търси полюсите на двузначното в привидното единство на образа или ситуацията – винаги усещането за амбивалентност. Смехът има своите сълзи – да, но понякога, сред отчаяние и безнадеждност, покълва зародишът на усмивката. По силата на някаква неразгадаема диалектика най-дълбоката фаза на едно състояние съдържа неговата антиномия. Това, което Пирандело нарича чувство за противоположното, не е ли то същото усещане, за което Апулей пише в „Златното Магаре“: „Тогава усетих как някои чувства се превръщат в своята противоположност. Защото както честичко от радост се появяват сълзи, така и при оная силна уплаха не можях да съдържа смеха си“ (1; 269). Хуморизмът е в докосването на два прехода, в омесването на смеха

със сълзите, при което смехът плаче докато над сълзите изплува усмивката. Такъв е смисълът на заключителната кода в „Нощите на Кабирия“. Героинята е изгубила всичко – парите, дома, надеждата и вярата в щастието. Останала сама, тя поема безпосочно в нощта и по пътя е застигната от весела тълпа. Звучи музика, чуват се радостни възгласи. Подобно на призрак, Кабирия блуждае сред обгърналото я веселие – но постепенно тя се връща към живота или по-точно животът я повлича със себе си. Малката трагедия на Кабирия е част от голямата комедия на света, чийто ход продължава. И този вечен ход на живота, това обновяващо движение напред е символизирано от карнавалната тълпа. Гигантското карнавалното хоро от „8 ½“, в което Гуидо намира спасение, е метафора за световния кръговрат; веселата процесия в „Нощите на Кабирия“ – това е ходът на живота, който тече и повлича напред и тези, които са стигнали до края на пътя си. Върху лицето на Кабирия се осъществява чудният преход от отчаяние към усмивка, две противоположни състояния преливат. С усмивка над сълзите Кабирия за миг поглежда обектива на камерата и деликатно ни кимва. Чудо на двусмислието нарича Андре Базен този кръстосващ се с нашия поглед. Екранът престава да бъде непроницаемо плътен и филмът прелива извън художественото си битие, в пределите на самия живот. Кабирия не просто поглежда към нас, а ни докосва и, кимвайки, ни кани (отново по думите на Базен) да изоставим ролята си на зрители и да я последваме по пътя ѝ.

Карнавалът като сън на живота. Барокови мотиви

От една страна – илюзорен блясък, бляскаво великолепие, изобилие на противоположности, парад от гротескни образи, смях и пьстрота. От друга – мълчанието на външната нощ, неизбежната загуба на илюзиите, унищожителният ход на времето, скрити сълзи във веселието, непреодолима самота. Ако има основна тема, която с проблематиката си захранва творбите на Фелини – това ще бъде темата за конфликтното единство (оксиморонът не е самоцелен) на илюзията и разочарованието.

Разбира се, всяко изкуство е илюзия. Но има изкуство, което за свой обект има живота като илюзия. Изкуство, което по думите на Хайнрих Вьолфлин гледа на света като на „нещо видяно“ и търси действителността не отвъд илюзията, а в самата нея. То ни е завещало вече клишираните метафори за света като театър и живота като сън. Динамиката на привидното, нюансите на неувимото, пълният спектър на пьстротата, изобилието и крайностите са част от репертоара му. Сред най-ранните му дефиниции се среща една, която макар

и с намерение да омаловажи стойността му, сполучливо е уцелила аспект на същността му – „превъзходна степен на странното“ (Encyclopédie méthodique 1788). А Монтескьо го поставя под една шапка с бурлеската и гротеската и го определя като „капризен и странен стил, смешен и абсурден“ (Dictionnaire de Trévoux). Става дума за барока.

Бързаме да направим необходимото уточнение. За да използваме понятието „барок“ в смисъл, приложим към творчеството на Фелини, трябва значително да разширим обема му и да приемем, че макар XVII век да е бароковият век, Барокът (като световъзприятие) се разпростира далеч отвъд тесните му исторически предели. Д'Ор разглежда барока като стил в културата, имащ малко общо с историческия стил и който е винаги налице там, „където на едно място са събрани много противоречиви намерения“. „Духът на Барока – нека се изразим вулгарно – не знае какво иска. Той иска едновременно да бъде „за“ и „против“. Паралелно се стреми към центъра и към периферията. Исква да ръкомахва с крак и да ходи на ръце. Едновременно се отдалечава и доближава в спиралата. Подиграва се на необходимостта чрез принципа на противоречието“. Анри Фосийон също разбира барока по-скоро като културно, отколкото историческо понятие и не дотам като определен стил, а като специфично състояние. Бароковият етап е миг от живота на формите – най-свободният миг. За Фосийон барокът е „маската, дегизирането, измамата на привидното, илюзията, метаморфозата, двусмислието, амбивалентността, освобождаването от идентичността, животът-смърт и смъртта-живот, блещукащата и разпръсната светлина, вихърът и затишието“. Подобно определение прави видим карнавалния корен в бароковото светоусещане (за д'Ор например барокът е не друго, а карнавал на историята). И карнавалът празнува амбивалентността, „вечното наопаки“, преобръща ценностите и ролите, заменя сериозността с весела относителност. Пищността, изобилието, пълнотата – толкова характерни за барока – са неизменен атрибут на всеки карнавал. Сборището на противоположностите, което д'Ор открива в бароковия стил, образува карнавалното единство. Но има и една значима разлика. Карнавалът е центростремителен: той постоянно се стреми към максимална гъстота; физическата теснотия заличава границата между отделните тела – някаква невидима сила ги тласка към сливане. Има нещо сексуално в това желание на тълпата да се себепрегръне по време на карнавала, да се слее и чрез единството си да превъзмогне идеята за окончателната смърт. Тук илюзията е тотална; няма реалност

извън нея, защото тя е реалността – карнавалната плътнос не допуска естетическа дистанция. Не е така при барока. И там властва илюзията – но не като абсолютен, а именно като илюзия. Бароковият карнавал е центробежен; не концентриран, а дифузен. Маската не е едно с лицето под нея, тя само го прикрива; освобождаването от идентичността е просто изтънчена форма на маскарад, а цялото многообразие постоянно се разсейва, разпръсква се във всички посоки и скоро сякаш ще се загуби в нищото, в съня. Барокът е изкуство на илюзията – безспорно. Но не само: той е изкуство на илюзията и разочарованието – и още повече на илюзията като разочарование. Оттук бароковият драматизъм – струпване на цветове, внушения, приказан разкош – но това изобилие е гранично на небитието, то е призрачно и скоро потъва в мрака, от който е дошло. „От сънища сме ний направени и сън отвред обгръща този малък наш живот“ – казва Просперо в Шекспировата „Буря“ – всичко е възможно, но същевременно му липсва онази плътнос на реалното – то е от веществото на съня. И ако „животът като театър“ е метафора на вселенската илюзорност, „животът като сън“ е метафора за разочарованието от ефимерността на представлението, с други думи – на самия живот.

Бахтин правилно разглежда „Дон Кихот“ в контекста на карнавалната традиция. Рицарят и Санчо са типична карнавална двойка противоположности, едновременно чужди и близки един на друг, неизменно функциониращи заедно в състояние на весело съгласие. Лудостта на Дон Кихот карнавализира света – отнема всекидневния елемент от реалното и го превръща така в реална мечта, в сън наяве. В края на романа Дон Кихот оздравява и умира (а може би умира, защото най-сетне е здрав). Маската на лудостта пада и вместо Рицаря на печалния образ зад нея става видимо лицето на добрия и напълно обикновен Алонсо Кихано. Карнавалните тонове съвсем заглъхват в този финал и остава да звучи един единствен звук – вече не карнавален, а бароков – подобно на траурна камбана, която повтаря: животът е сън. В края на романа фантастичните чудеса на живота се оказват нищо повече от „сън на лудостта“ (изразът е на Мигел де Унамуно). В тази среща на всемогъщата и преобразяваща мечта с разочарованието от живота с Еклисиастовото *vanitas vanitatum* е самата същност на барока. Със заряда на подобен патос са препълнени две контрастни сцени в „Нощите на Кабирия“ (а в по-общ план целият филм черпи богатството си от този контраст). В първата тя е поканена в дома на известна кинозвезда – Алберто Лазари – който, след като се

е напил и спречкал с приятелката си, решава да прекара нощта в компанията на проститутка. Изведнъж Кабирия има достъп до блясъка на едно чуждо за нея съществуване, до един свят „като на кино“, в който всичко ѝ се струва прекалено чудесно, за да бъде истинско. Щастието се преживява като сбъждане на илюзията за него – тоест като нещо нереално. За да се увери в истинността на случващото се, Кабирия иска автограф от актьора – нещо, което да надживее спомена за кратката им среща, което да ѝ доказва на сутринта, че тя все пак не е била сън. Преобръщането – от мимолетното потапяне в илюзията към *vanitas vanitatum* – се осъществява в следващия епизод. Кабирия е пренесена от върховете на живота, в чиято реалност ѝ е трудно да повярва, в осезаемо реалните му низини. Тя попада сред покрайнините на града, където в пещери живеят бездомниците. И тук, долу, тя среща някогашна знаменита проститутка, разполагала навремето с пари, младост и щастие. Но навремето. Нищо не е останало, всичко е преходно, всичко е изгубено. Всичко е било сън, от който е оцелял единствено споменът, така, както от срещата на Кабирия с актьора се е запазил само автографът му.

Не всяко великолепие, колкото и фантастично или екстравагантно да е, притежава барокови черти. Но то неминуемо става бароково, когато кулминационният миг на блясъка отбелязва и момента на разпръскването му в нищото. Фойерверкът например съществува във възприятието ни единствено като спомен за една искряща мимолетност – осъществява се като илюзия на фона на нощното небе и отново като илюзия безследно се стопява. Той е рожба на блясъка и преходността, неговото „тук“ съвпада с отсъствието му – и макар да не е изобретен по време на бароквата епоха, а много преди това – можем да кажем, че всяко изкуство, което функционира подобно на фойерверк, има бароков характер.

Във връзка с Фелини епитетът „бароков“ се употребява с досадна честота и с окастрено значение. За барокова обикновено се възприема връхната точка на ексцентризма във филмите му, моментите на гротескно разточителство, крайностите в стила на режисьора, ослепителният ефект от преливащи контрастни цветове, шествието на безумни персонажи – изобщо всичко това, което се оказва трудносмилаемо за зрителя. Не е нужно да казваме, че именно излишествата са същинското богатство на Фелини. Както карнавалът е немислим без разточителства, ексцесии, безумия, травестии, така киното на Фелини се нуждае от преливащо изобилие, за да поддържа вътрешния си

живот. За карнавала (както и за бароковия стил, както и за Фелини) излишното е необходимото. Всичко трябва да прелее извън границите, да надмине предела си – карнавалният празник е всеобща истерия, масов пристъп на временна лудост – и ексцентризмът не е отклонение от правилото, защото точно отклонението се е превърнало в правило. Така че да наречем Фелини ексцентричен, влагайки негативна окраска в подобна оценка, значи просто да се признаем за неспособни да разберем стихията на карнавалното, която бушува във филмите му.

Ако у Фелини има нещо бароково, то това няма да бъде карнавалът сам по себе си, а един отделен миг от протичането му във времето. Нека отново се сетим за фойерверк, който определихме като барокова форма *par excellence*. Бароков е не самият фойерверк, а мигът, в който искрите му потъват в нощното небе: специфичното отношение на пъстроцветното проблясване към небитието. Това е съвпадението на изобилие и нищо, на искрометност и мрак. Барокът е животът-смърт, казва Фосийон. Това е най-виталната секунда, в която се концентрира кулминацията блясък ведно със своята агония. Пълната власт на илюзията съвпада с осъзнаването на нейната илюзорност; самозабравилото се пианство е на крачка от трезвостта. Бароков е карнавалът, който е на границата да експлодира и подобно на фойерверк да потъне в пустотата. Бароков е пароксизмът на изобилието заедно с неговия срив. Така при Фелини след шумния цирк остава празният манеж; вариететното представление е внезапно прекъснато от воя на военни сирени; в края на всеобщия празник единствено няколко луди продължават танца си под лунната светлина. Карнавалът замлъква в тишината на нощта или умира при светлината на утринните лъчи.

Часът на зазоряването има двойствено значение. Той е начало, но той е и край: това е раждането на младия ден, но и последната фаза в старостта на нощта. Нощно веселие, което продължава през сутринта, става гротескно веселие – в самата природа на тези ранни часове има нещо убийствено за празничното опиянение. Безсилието се оказва по-силно от желанието да празнуваш; умората надделява над ентусиазма. Така утрото носи в себе си надеждата, която намираме във всичко ново и едва започващо, но заедно с това то е негативът на нощта, правещ видим онова, което тя е прикривала – а именно невъзможността за вечно пианство, за тотална забравя – и също видим проблема за смисъла. Тази му двойственост е показана най-добре във финала на „Сладък живот“: пианата тайфа излиза на брега

на морето в утрото, след края на нощната оргия. В мрежите си рибарите са уловили морско чудовище, огромна фантастична риба, която умира върху пясъка. Фелини, обикновено пестелив в употребата на свръхкрупни планове, използва подобен план тук, за да покаже празното мъртво око на рибата. Алюзията е очевидна – в него се оглежда Марчело; това е гротескният негатив, обратната страна на сладкия живот – неговата чудовищна и абсурдна празнота. Филмът обаче не свършва с това взиране в мъртвото око на чудовището. В далечината, от другата страна на плажа, ангелически красиво момиче се опитва да каже нещо на Марчело – думите ѝ са заглушени от вятъра и тътена на вълните – тя жестикулира, но той не узнава смисъла на жестовете, не се сеща коя е, дали я познава. Последният кадър на филма е вторият близък план в епизода – утрото ни среща с мъртвото око на гротескната риба, но и с живия, макар и тъжно усмихнат поглед на това загадъчно момиче. И ако в първия кадър се оглежда безсмислието, вторият фокусира надеждата.

Блясъкът, който потъва в съня, е бароков мотив. Във филма „Рим“ по време на разкопките изследователите се натъкват на антични фрески, съхранени херметически в земните недра. И ето че прелестните фрески, едва зърнати, започват да избледняват при допира с външния въздух и изчезват, подобно на сънища, докоснати от утрото. След векове на погребаност те са съживени от човешки поглед – и това мимолетно възкресение бележи мига на окончателното им изчезване. За Фелини античността е изгубеният сън на човечеството и докосването до нея (както е в сцената от „Рим“) е мигновеният спомен за този сън. В есето си за „Сатирикон“ Алберто Моравия разсъждава по темата: „след като в хода на историята античността е значела толкова много и различни неща, тя се превърна в сън, от който усещаме, че всеки момент можем да се събудим, така че във всеки момент той може да бъде трансформиран от сън в спомена за сън. Имат ли сънищата значение, подобно на събитията от будния ни живот? Да и не. По време на будването значението на нещата е винаги достъпно за интуицията ни; в съня то е там, но е скрито от нея. За Фелини античността е сън, осезаем като присъствие, но с изгубено значение“.

Превръщането на античността в сън, който е достъпен единствено в спомена ни за него, е илюстрирано в последните кадри от „Сатирикон“. Живите образи се превръщат във фрески – античността е съхранена в нейните руини, но съхранена единствено като развалина. Филмът се оказва не друго, а сънят на своя

създател, неговият сън за съня на човечеството.

...

Във втория том от романа на Клеменс Брентано „Годви“ (1801) по време на разходката си един от героите забелязва малко езерце и възкликва: „А, ето го езерцето, в което паднах на страница 146 от първия том“. По подобен начин във втория том на Дон Кихот рицарят узнава, че славните му дела са вече увековечени в книга и слуша разказа за собствената си история. Подобни парадокси, в които изкуството само пародира себе си, не са редки в литературата. Има ги при Стърн („Тристрам Шанди“), има ги при Дидро, който само след страница прекъсва един от анекдотите на героя си – Жак Фаталиста – и заявява, че единствено от автора на книгата зависи дали ще остави читателя да чака края на историята още година, две или три. Когато през 1925 г. в блестящото си есе „Дехуманизацията на изкуството“ Хосе Ортега-и-Гасет определя шеговитата игра на изкуството със самото себе си, търсенето на измислицата в самата измислица, изобщо автопародията за характерна особеност на модерното изкуство, той не е напълно точен. Както виждаме, такива примери се срещат в творби, далечни (макар и не чужди по дух) на модерността. Но едно е сигурно: ако някога подобни „логически гротески“ са били по-скоро изключение и все пак се броят на пръсти, в XX век изключението функционира едва ли не с тежестта на правило. Сега, без значение дали съдържанието на творбата е комично или не, тя се шегува с него, надсмива се над себе си. Изкуството вече не се крие зад някаква привидна естественост, наподобяваща естествеността на живота, нито се опитва да имитира това, което наричаме действителност. То иска да бъде възприемано като чиста и спонтанна игра с илюзията, тоест като нещо имагинерно, нещо, чиято реалност е мислима само като част от неговата илюзорност. Коренът на думата издава съдържанието ѝ – изкуството съдържа изкуственото, но обикновено се опитва да го скрие. Новото изкуство, за което говори Ортега, не прикрива изкуствения си характер. Напротив, излага го на показ. Опаката страна на дрехата се показва като нейно лице. В „И корабът пътува“ един от пасажерите се прехласва по залеза: „Ах, колко е хубав...като нарисован е!“ – а залезът е макет на залез – той не е истински, а фалшив – наистина нарисован. Вълните са от найлон, звездите са дупчици в изкуствения небосвод и самият кораб е просто клатеща се платформа. И в „Тоби Дамит“, и в „Казанова“, и в „Интервю“ Фелини не прикрива опаката страна на дрехата – не крие лъжата зад привидната истина, а показва цялата ѝ прелест като лъжа: хубавият залез

за него най-малко наподобява истински залез – хубавият залез е въображаемият, този, който реалността е безсилна да ни покаже. Изкуството прави залеза въображаем като отнема от неговата реалност – казано иначе, правейки го изкуствен.

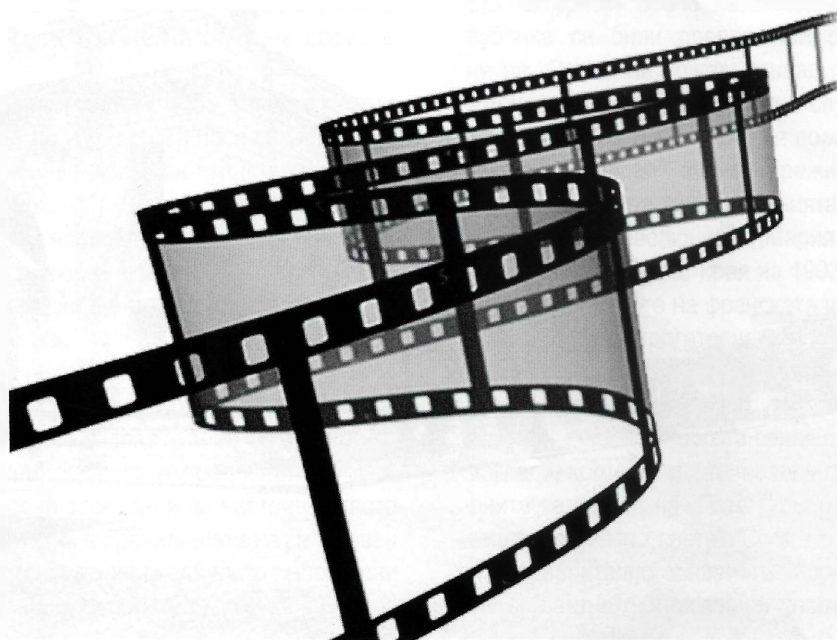
В края на „И корабът пътува“ виждаме екипа на Фелини да дърпа конците в този картонен свят. Можем ли в подобен жест да търсим нещо повече от шеговитата игра и иронично намигане? – Щом творецът влезе в творбата си, нейната илюзия е разрушена – но. . . чрез тази разруха се постига нова степен на илюзия. Реалността нахлува в един свят наукажим, но и тя е заснета – и тя е уж реална. Похвата обикновено наричат „театър в театъра“ – и, ако се върнем към двете големи метафори на барока за света-театър и живота-сън – в него те преливат. Фелини определя твореца като човек, който материализира сънищата. В края на „И корабът пътува“ процесът на сънуване (режисирането) става част от съновидението (творбата). Както при руските матрьошки, където голямата съдържа малката, представлението се оказва сън в живота на друго представление. И както при две отразяващи се едно в друго огледала, в един от кадрите камерата снима обектива на друга камера, зад която е скрито може би лицето на самия режисьор. И обективът на тази гледаща към нас камера се превръща отново в екран, върху който продължава краткият епигам на историята. Виртуозна игра на взаимноотразяващи се огледала, на илюзии, които си кореспондират. Но играта на сън и събуждане има за Фелини по-дълбок

смисъл. Преди всичко тя поставя един въпрос: знаем ли наистина къде е деликатната граница между съня и будуването; дали сънуваме един живот, или живеем в нечий сън? Известна е историята на онзи китайски мъдрец, който сънувал, че е пеперуда. Събудил се внезапно и се запитал дали сега е човекът, сънувал че е пеперуда, или пеперудата, сънуваща че е човек. Това е въпросът!

...

Цитирана литература:

1. Апулей. „Златното магаре“ в: Антични романи. Народна култура. С., 1975
2. Гогол, Н. В. Повести. НК. С., 1973
3. Дончева, А. Маската – свобода и затвор. Проблемът за идентичността в творчеството на Луиджи Пирандело. Изток-Запад. С., 2007
4. Паси, И. Смешното. Наука и изкуство. С., 1972
5. Песоа, Ф. Книга на безпокойството. С., 1997
6. Фосийон, А. Животът на формите. Наука и изкуство. София., 1984
7. Bazin, A. What is cinema? Vol. II University of California Press. 1997
8. Bondanella, P. The Cinema of Federico Fellini. Princeton University Press. Princeton 1992
9. D'Ors, E. Du Baroque. Gallimard. Paris, 1935
- 10- Federico Fellini. Essays in criticism. ed. Peter Bondanella. Oxford University Press. Oxford 1978
11. Versini, L. Baroque Montesquieu. Bibliothèque des Lumières. Genève, 2004



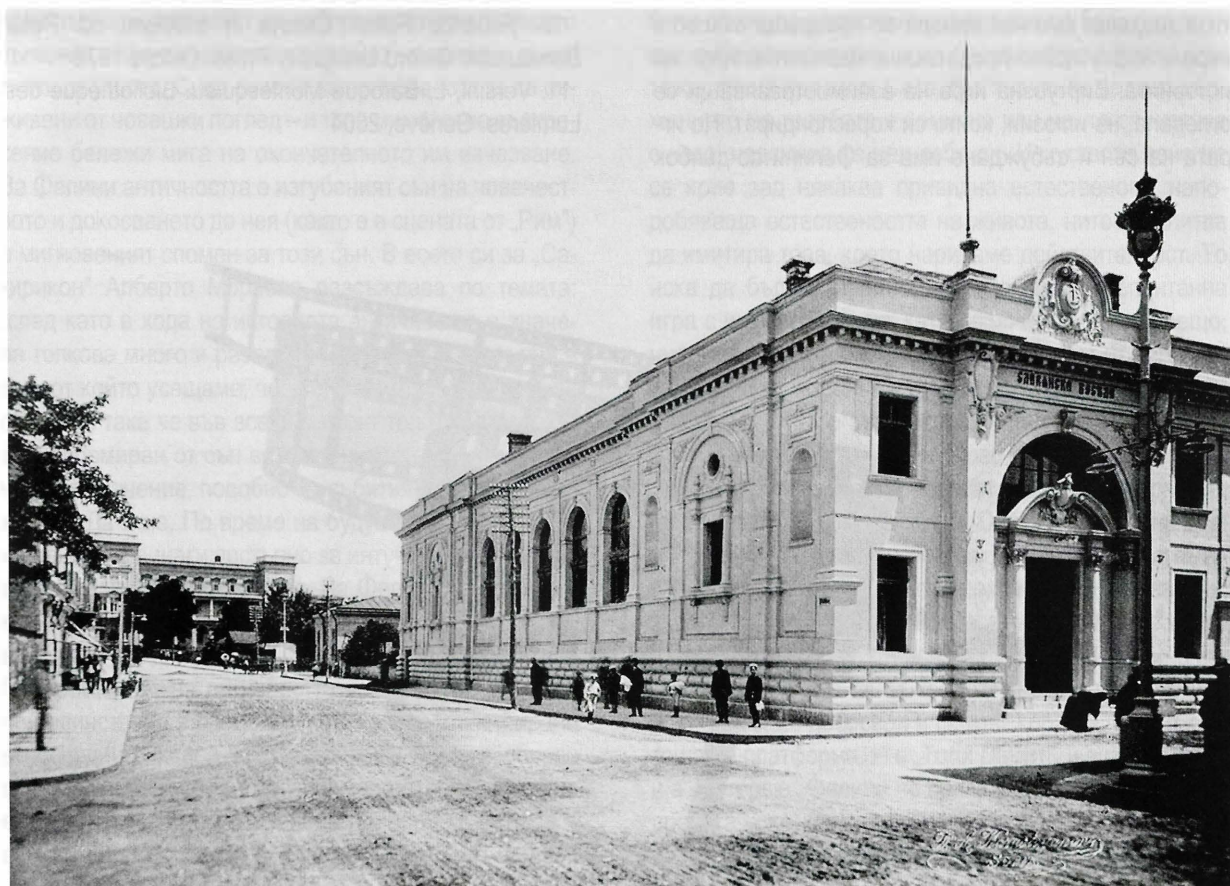
Разсейването на една заблуда

Петър Кърджиров

На 27 септември 1905 в София пристига от Белград някой си Геза Енгелман, който отсяда в „Гранд Хотел“. След два дни всезнаещият в „Дневник“ известява: „Научаваме се от чуждестранни вестници, че в скоро време в столицата ни ще пристигне един американски биоскоп, който в няколко вечери ще представи живи и извънредно пластични картини от последните събития по света, на първо място ще бъдат илюстрирани в естествен цвят и съвършена пластика събитията от руско-японската война. Според чуждестранните вестници, споменатият театър е имал голям успех в всички градове, които е посетил през време на обиколката си в Европа“. Същата информация бива повторена (по-кратко и по-късно) в друг столичен всекидневник – „Ден“. И двете обявления са изключително интересни. Защото или

препращат новина, случайно „прихваната“ от „чуждестранни вестници“ (чиято националност така и не се изяснява), или излъчват „подгряваща“ (предварителна) реклама (подадена незнайно от кого).

Следват няколко поредни земни труса (разлюлели България, ала слабо почувствани в София), за да се появи (на 9 октомври) съобщението, че „снощи пристигналият в столицата биоскопен театър даде първото си представление в салона на Славянска Беседа при извънредно голям успех. Представени бяха пред една отбрана многобройна публика богата серия от най-разнообразни изгледи, комични сцени, весели приключения. През всичкото време на представлението вниманието на публиката беше приковано от платното, дето се нижеха една след друга живи образи и картини, пълни с хумор и интерес. Прекараха се неза-



белязано три часа в приятна забава и след свършване на представлението всички се разотидоха с свежо и весело настроение. Ние се надяваме, че столичното общество ще намери истинско удоволствие в вечерите, устройвани от биоскопния театър, който представлява последната дума на оптичната техника. Довечера ще бъде повторена снощната програма”.

Цяла седмица след тези два сеанса, проведени на 7 и 8 октомври (петък и събота), пак „Дневник” огласява (напълно в съвременен, т. е. американизиран, стил), че „The American Bioskop устройва, по желанието на публиката, две представления с съвсем нова серия картини в петък на 21 т. м. и събота 22 октомврий. Продаване на билетите в сладкарницата „Панах”. По всичко (а най-вече по липсата на информация в софийския печат) личи, че обявените за 21 и 22 прожекции не са се състояли. Причината за това бива посочена отново от „Дневник” и отново след продължително затишие: „Американския биоскопен театър, който гостува от няколко време в столицата и даде вече две представления по-миналата седмица с извънредно голям успех, след дългата пауза, която беше принуден да направи по причина, че в едничкия салон в София, този на Славянска Беседа, беше ангажиран, ще даде на столичната публика отново две извънредно занимателни и весели вечери в четвъртък на 27, и петък на 28 т. по една свършено нова и богата програма. От многобройните, увлекателни до пълна заборава нумера, ще споменем тук особено великолепните картини на огромния пожар, станал преди две години в Америка, който опустоши толкова милиони долари, френската революция, възпроизведена в чудно правдоподобни и пълни с интерес образи, както и „честта на един баща” – една трогателна семейна драма в шест картини”.

До построяването на Военния клуб (в първите години на XX век) салонът на „Славянска беседа” (или само „Беседата”) е най-обширният, най-представителният, а и най-интелектуалният в София. Освен за нуждите на дружествените членове, залата бива ползвана още от външни лица и организации – за сказки, беседи, концерти, вечеринки, събрания, балове... Затова и едно от основните занимания на ръководството на дружеството, наричано настоятелство, е било тъкмо това – да обсъжда молбите за ползване на салона и да разрешава неговото отдаване (под наем) или отстъпване (безплатно). За щастие, протоколите от многобройните и редовни заседания на настоятелството са опазени до наши дни в хранилищата на Държавен архив София. Тъкмо там открих дебелите протоколни книги, съхранили върху страниците си историята на

„Беседата”. В тях словосъчетанието „кинематографически представления” се споменава за първи път в началото на 1904 във връзка с наемането на салона от англичанина Чарлс Райдър Нобъл. През април 1905 там се подвизава „Фантастическият театър” на французите Делон и Бенита, чиито сеанси биват съпроводени от покази на „картини с кинематограф”. Прожекциите на „Американския биоскопен театър” са третият поред киноцикъл, отразен както в официалните хроники на институцията, така и от цитираните съобщения в печата. Макар и последните да имат откровено рекламен характер, те дават възможност на съвременния изследовател да възкреси донякъде програмата от филми, показана преди повече от век в „Славянска беседа”.

Още през 1960 киноисторикът Александър Александров се опитва да „реставрира” част от репертоара на „гастролиращия у нас пътуващ американски кинотеатър „Биоскоп”: „Лакомият негр”, „Как се краде ноща”, „Отвлечане с автомобил”, „Как се крадат птици”, „Малкият крадец на ябълки”, „Сегашните слуги”, „Пияницата и луната”, „Светият Йерусалим”, „Тържествено пристигане в Сицилия на булката на германския престолонаследник”... „Само 2 - 3 от няколко десетки филми, включени в програмата му – пише той в рубриката „Нашият календар” на сп. „Филмови новини” – представляват известен научен интерес: „Панорама от Кайро”, „Как става ловитба в Канада” и „Лов на диви свини”. За съжаление, вече покойният Александров не упоменава източника, от който е почерпил тази информация, снижавайки по този начин нивото на нейната достоверност.

Със сигурност обаче на вниманието на столичната публика са били предложени споменатите картини на „Огромния пожар, станал преди две години в Америка” (много е вероятно в случая да става дума за „Живота на американския пожарникар”/„Life of an American Fireman”, заснет и режисиран през 1903 от Едуин Портър за кинокомпанията на Томас Едисън), „Френската революция” („Мария Антоанета”/„Marie-Antoinette” – филм от края на 1903, фигуриращ под № 1023 в каталозите на френската целулоидна империя „Пате фрер”), трогателната драма „Честта на един баща” („L'Honneur d'un père”, режисиран от Фердинанд Зека също за „Пате”, но през 1905 – каталоген № 1214), както и „богатата серия от най-разнообразни изгледи, комични сцени, весели приключения” (комедиите са силата на „Пате”), съпроводена от „последните събития по света”. Сред тях би трябвало да са и предварително обявените кадри „в естествен цвят” (т. е. цветни), отразяващи „по-важните събития от

руско-японската война" (1904 – 1905), които обаче така и не се споменават впоследствие. Ето защо днес е трудно да се каже дали те са били демонстрирани пред „софийското общество“, или са анонсирани само като примамка за аудиторията. През 1904 и 1905 г. „Пате“ предлага на пазара цели двадесет „хроники“ от войната (поне под толкова на брой каталожни номера те са посочени в каталозите на фирмата). Но и двадесетте са инсценировки, осъществени предимно край Париж!

Тъкмо заради тези филми сеансите на „Американския биоскопен театър“ са имали несъмнен успех, събирали са „многобройна“, „отбрана“ и „ентузиизирана“ публика, която след края на спектаклите се е разотивала „с неописуемо дълбоки впечатления“, прекарала часове „в най-приятна, с нищо неподправена наслада“. Истинският удар обаче бива нанесен на 28 октомври, когато „големи афиши“ разгласяват, че вечерта предстои „представление само за мъже“, а от „публикуваната програма“ става видно, че „зрелището ще бъде пикантно“. Характеристиката „само за мъже“ по това време може да се срещне в няколко варианта: „пикантни картини“, „мъжки вечери“, „парижки нощи“, „само за възрастни мъже“, „демонстрации на „sex-appeal“, „smoking room“ филми... Сега ги наричаме еротични – определението „порнографски“ се появява по-късно, когато нещата стават по-хард.

Успехът наистина е зашеметяващ. Най-яркото доказателство за това е спонтанната реакция на анонимен репортер, който оставя за потомците една от най-ярките „дописки“ в цялата история на родната преса, посветена на една най-обикновена кинопрожекция. Озаглавена „По вкуса на публиката“ и отпечатана в „Дневник“, тя няма рекламен характер (защото представлението е последно) и тъкмо затова ще си позволя да я предам с малки съкращения: „То е извънредно курioзно, да се разправи... Снощи Славянската Беседа беше окупирана от грамадна една публика, не-виждана до сега. Едно буйно човешко море кипеше, шумеше в салона, в коридорите и преливаше дори на улицата... Десет хиляден народ, кога в София е ставало такова чудо, бе-ше нахлул по един вандалски начин в сградата на Славянската Беседа, разграбил беше до един билетите от касата и се беше натъпкал против всякакъв ред, против всякакви правила, изпълнил беше буквално всички кътове на помещението... Кой демон беше махнал с магическата си пръчка и беше подлудил равнодушното иначе софийско общество? Много проста на глед причина: едно обявление из софийските улици, че вечерта ще се даде биоскопно представление само „за мъже“. Ето възшебната сила!...

Мисълта, че ще може мъжкото любопитно око да вникне в вечната мистерия на женските скрити прелести, беше наелектризирила мъжката буйна кръв и беше събрала на едно място всички мъже – и стари и млади и малолетни, женени и неженени, които по някакъв начин съ могли да се откъснат от дома си. И задушени в една гореща атмосфера, сварени в огън и от вън и от вътре, повдигаха се на пръсти, катереха се по рамената на предните, – това видохме да върши заедно с другите и един дебел генерал, – за да погълне всеки с затаен дъх и пламнал поглед съблазнителните женски образи, които се нижеха на опънатото платно...

Ние видохме, как маската на въздържаността и приструвката падна от мъжкия образ и как грубата човешка натура се прояви по най-свободен начин...

На другия ден в „Вечерна поща“ преповтаря написаното в конкурентното издание, като същевременно внася някои нови оттенъци и пикантни подробности, отнасящи се за „скандалиозната“ прожекция: „Предимно няколко дена в столицата дойде една немска трупа, която на няколко пъти даде своите биоскопни представления с хубави живи картини, представени чрез кинематограф. Тези представления, ако и доста интересни, се слабо посещаваха. Но чужденците добре умеят да експлоатират нашите ориенталски нрави. Те обявиха с големи афиши, че ще дадат снощи едно представление само за мъже. От публикуваната програма се виждаше, че зрелището ще бъде пикантно. И действително немците удариха на най-чувствителната струна на софиянци.

Салона на „Славянската Беседа“, в който се даваше представлението, разполага само с около 500 места. Още през деня обаче всички билети се разпродали... В галерията бяха се натрупали един въз други, викаха, пеяха „Солнце сходит“, подхвърляха смешки и закачки и всичко това приличаше на един вертеп, в който всеки с нетърпение очакваше да види мръсни и цинични картини – извратността на нравите“. Коментарът е излишен – се казва обикновено в подобни ситуации. В конкретната обаче той дори е задължителен. Пребиваването на „Американски театър „Биоскоп“ в София се оказва продължително – от 7 до 28 октомври. „Дневник“ обяснява застояването с ангажираността на салона, която е реален факт – през месеца там играе (и то редовно) трупата на Народния театър, концертират певицата Елвира Ревере, виолончелистът А. Фелдеш, цигуларят Емануел Ондричек... Но престоят може да е бил продиктуван и от интереса на зрителите, съвпадащ в случая с този на собственика на биоскопа. Дори „Вечерна поща“, недобронамерена откровено (но и логично – върху

страниците ѝ не се появява нито една реклама за целулоидните представления в „Славянска беседа“), признава, че „картините“ (филмите) са били „хубави“ и „интересни“. Програмата – както „нова и богата“ (което означава, че при всеки от сеансите заглавията са били сменявани), така и продължителна като времетраене – „три часа“ на 7 и 8 октомври и „два часа“ при представлението, предназначено „само за мъже“ (богатият асортимент пък предполага предварителна подготовка, предвидливост и опит в занаята). Репертоарът, освен разнообразен, е бил и актуален, предлагащ (поне в по-голямата си част) скорошна продукция. В жанрово отношение очевидно са преобладавали комедиите – „комични сцени, весели приключения“, „пълни с хумор“. Не са липсвали обаче и семейни драми (мелодрами), исторически платна, документални хроники... Някои от филмите са били полнометражни („в шест картини“), други даже цветни (вероятно колорирани на ръка)! От техническа гледна точка самите прожекции също са били на ниво – „съвършенството, което биоскопния театър е постигнал в пластичността и правдоподобността на възпроизвежданите от него живи образи, стои по-високо от всякакви похвали.“ Първо – защото прожекционният апарат е бил електрически (повечето уреди по това време използват като светлинен източник ацетиленови лампи) и второ – защото е представлявал „последната дума на оптическата техника“. Не е ясно само дали биоскопът е черпел ток от градската мрежа (тогава София е разполагала с такава), или е разчитал на собствен електрогенератор (локомотив).

Индикация за високия професионализъм на „трупата“, организираща кинопрожекциите, е и нейната рекламна стратегия. Началото на кампанията бива поставено още на 29 септември 1905 – цели десет дни преди премиерата! Тъкмо тази предварителна разгласа говори за добра подготовка и организация. Хвалебствената акция не се ограничава само с медийните изяви, които са повече от скромни, но и „слиза сред масите“, плъзва из столичните улици, удряйки „на най-чувствителната струна“ и даже подлудявайки „равнодушното иначе софийско общество“ с „големи афиши“ и „публикувана програма“ (написани навярно на български език). Рекламата на пръв поглед е сепла – „едно обявление из софийските улици“, а и вече позната (още от края на XIX век), но се оказва изключително ефективна – доказателство за уменията на чужденците „да експлоатират нашите ориенталски нрави“. Съвсем не е изключено крайният резултат от анонсираното „пикантно“ зрелище да е бил разочароваш, защото по време на сеанса едва ли се е стиг-

нало „до крайности“. Високонравствени дописници на „Дневник“ и „Вечерна поща“, станали свидетели на покварата, дори не си правят труда да опишат показаното на екрана. Те не се изкушават поне да загатнат съдържанието на онези „мръсни и цинични картини“, които програмата „само за мъже“ би трябвало да е предложила. И то не защото са си излезли възмутени преди края на прожекцията. А защото „порно“ просто е нямало (единият от репортерите даже признава, че филмите, макар и показващи „голи жени“, не са били „особено безнравствени“)...

Горещите отзиви в „Дневник“ подвеждат родните киноисторици, които уверяват, че показите на „американския биоскопен театър“ са дело на американци (на съобщенията във „Вечерна поща“, „Ден“ и „Мир“ попаднах наскоро, така че те биват публикувани за първи път сега). „Шумното турне на „Биоскоп“ из Европа е една от редките в онова време прояви на американското кино извън границите на САЩ – пише Александър Александров. – Скандалният „успех“ на неговите прожекции е знаменателен за упадъчния и реакционен характер на американското киноизкуство още в зората на съществуването му.“ Авторът не пропуска и „специалното представление“, което успяло да привлече „многохилядна буржоазна публика“ (навярно защото представляло една от особеностите на „американския начин на живот“). „По този начин – заключава г-н Александров – американското киноизкуство още със своето първо проникване у нас показва своя лик на проводник на духовна отрова, съобразена с менталитета на буржоазията и улицата“.

Макар и да плаща дан на характерните за края на 50-те „идеологеми“, моят преподавател по история на българското кино оценява значимостта на сеансите. Още през 1960 във връзка с „навършване 50 години от започване на българското филмопроизводство и написване труд върху историята на българското кино“ той съставя „работна програма за периода от проникване на киното в България до началото на родното киноизкуство“ (1897 – 1910). Озаглавена „За история на българското кино“, тя бива публикувана в сп. „Киноизкуство“, за да бъде както обсъждана от читателите на изданието, така и допълнена с „по възможност най-точните данни за историческото развитие на българското кино“ („уточнения на заглавия, дати и имена, сведения за други филми и пр.“). Тъкмо в тази „работна програма“ г-н Александров включва темата „Гостуване на американския „Театър „Биоскоп“ в София през м. октомври с. г. (1905 – б. а.). Репертоар на биоскопа. Скандалният „успех“ на филмите му с порнографско съдържание“. Освен дължимия и заслужен

поклон към Чарлс Нобъл (поставен на едно от първите места), изследователят отделя също така внимание на споменатите вече Делон и Бенита, включвайки ги заедно с американския „Театър“ в раздела „Други кинопредставления на чужденци в България през следващите години“.

От протоколите на дружеството се узнава, че през десетия месец на 1905 година настоятелството действително е отстъпило салона за „биоскопически представления“. При това за същите четири дена, посочени от печата като дати, на които в „Славянска беседа“ се е подвизавал „Американският биоскопен театър“ – 7, 8, 27 и 28 октомври. Предоставило е залата, но не на някакви си американци, а на някой си г. Геза Енгелманд (или Енгелман според в. „Мир“ – струва ми се, че този вариант на фамилията му име е по-достоверен). Дори е по-точно да се каже, че ръководството му е отдало помещението под наем (при това на два пъти) – първия път (за вечерите на 7 и 8) срещу 130 лева и втория (за 27 и 28) срещу 100 лева.

Оказва се, че не е имало никакви американци, никакви „прояви на американското кино“, нито дори „немска трупа“. Не е имало никакви „мръсни и цинични картини – извратността на нравите“, никаква „серия от порнографски картини“, никаква „духовна отрова“... Нещо повече – на 31 октомври дружественото настоятелство издава следната благословия: „Пред вид на участието, което г. Г. Енгелманд в вечеринката на Беседата на 29-и того, намалява се наема за представленията му, които той даде на 27-и и 28-и с. м. [същия месец – б. а.] на 120 л. вместо 200“. Излиза, че консервативното настоятелство е поканило този „развратител на нравите“ да покаже част от филмите си на вечеринка,

организирана от порядъчните членове на „Славянска беседа“. И то само денонощие след „скандализното“ представление, предназначено „само за мъже“, което очевидно е било повече от невинно. Което означава едно – сеансите на пришълеца са се харесали на публиката, отзвукът за тях е бил положителен. Затова и броят им е нараснал на пет!

Кой е Геза Енгелман? Най-лесният отговор – поредният австро-унгарски поданик, решил да припечели някой лев със своя пътуващ кинематограф на българска земя. При това задържал се на нея цял месец! В известните ми източници, сред които старателно се порових, не открих обаче нищо друго за него. Затова почнах да питам и разпитвам... Ала се оказа, че за колегите киноисторици от Унгария, Сърбия, Хърватска и Словения името му също е напълно непознато! Което засега го прави уникален и свързан единствено с нашата родина. Но има и друго, което произтича от лаконичното и вече цитирано съобщение във в. „Мир“, известяващо появяването на Енгелман в София. В същото издание, в същата рубрика („Хроника“), в същата подрубика („Лични“) бива известно, че в същия ден в столицата пристига, идещ от Пловдив, някой си А. Естерайхер (също австро-унгарски гражданин), който отсяда в същия „Гранд Хотел“. Така Провидението събира под един и същ покрив (макар и навярно за една само вечер) Геза Енгелман с Аладар Естерайхер, влязъл и останал под името Аладар Отай в историята на родното кино като основателя на първото стационарно кино в България (софийския „Модерен театър“) и като продуцента на първия български игрален филм – „Българан е галант“ (1914)!

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 62** 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

ОТ АУДИОВИДЕО ОРФЕЙ
ОТНОВО НА BLU-RAY

аудиовидео
ОРФЕЙ

ЛИЛЯНА
КОВАЧЕВА

БОГДАН
ГЛИШЕВ

ВЕСЕЛИН
ВЪЛКОВ

Една жена
на 33

Една жена
на 33

РЕЖИСЬОР ХРИСТО ХРИСТОВ



WWW.AUDIOVISUAL-BG.COM



EUROPE LOVES CINEMA

Бюро МЕДИА - България, бул. Дондуков 2а, София 1000, тел. 988 32 24, тел./факс: 987 53 69
MEDIA Desk - Bulgaria, 2a Dondukov blvd., Sofia 1000, tel. +3592 9883224, tel./fax +3592 9875368
info@mediadeskbg.eu, www.mediadeskbg.eu