

2014

съюз на българските филмови дейци

Ms. J 2 sur 2, March
Pavlov oct. 1899

zì yīn yí'

Козлов, Н.

Wenzl R. Danks (red)

История Доклада и обсуждения
История и роль Р. К. М.



пет разказа за един разстрел

АПЦАРОВ

филм на Костадин Бонев
сценарий Ивайла Александрова
оператор Константин Занков
музика Николай Иванов



4.50

списанието, с което филмовият свят играе при вас

кино

съюз на българските филмови дейци

АБОНАМЕНТ 2014

Абонирайте се за списание **кино**

в БЪЛГАРСКИТЕ ПОЩИ

каталожен номер **1402**

и чрез фирми **ДОРИ ПРЕС** и **НАР**

Очакваме да се абонирате и в

РЕДАКЦИЈАТА НА СПИСАНИЕТО

София 1527, бул. ДОНДУКОВ 67

тел: **02 946 10 62**

e-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

6 книжки - 27 лв **3** книжки - 14 лв.

киното в България

Филмовата копродукция –

универсални послания и национална специфика

- 02** Филмовата копродукция - между финансовите и творческите измерения
Вера Найденова
- 05** Транснационалният филм като естетически модел в европейското кино
Ингеборг Братоева
- 08** Европейските филмови копродукции - икономическа принуда в услуга на културата
Павлина Желева

Нови книги

- 11** Българското кино като лична история
Ингеборг Братоева

Да си спомним

- 14** За Людмил Кирков - с възхищение и тъга
Неда Станимирова

Киносъбития

Киномания 2013

- 20** Какво знаеше Мейзи за пияната на дните и нощния влак за Лисабон
Десислава Желева
- 24** Киномания - Déjà vu, но не съвсем (киноанкета)
Георги Ангелов

Златен ритон 2013

- 28** Награди
- 29** Българската документалност - теми и жанрове
Вера Найденова
- 35** Тъмните сенки на изпепеляващото слънце...
Иво Драганов
- 39** Празник въпреки хаоса
Олга Маркова
- 43** Познавателното кино на 20-ия Златен ритон
Димитър Кабаиванов
- 47** Проблемът с етиката и други истории
Боряна Матеева
- 52** Професионално качество без лидер
Надежда Маринчевска

Нова вълна 2013

- 55** Международен студентски филмов фестивал „Нова вълна“
Людмила Дякова

Гледна точка

- 59** За критиката и критиците...
Златимир Коларов

нашата история

- 61** Заснети ли са филми в България през XIX век?
Петър Кърджилков

световен екран

Фестивали

- 64** Дубай 2013 Шехерезада в Дубай
Божидар Манов

Ракурси

- 69** Джулиета Мазина - триптих за една велика актриса
Калинка Стойновска

73 сценарни ескизи

- Асансьорът - Ивета-Луис Контрерас Ернандес
Следващият ден - Вероника Якимова
Звън - Любо Йончев
Париж - Даниела Соколова



ФИЛМОВАТА КОПРОДУКЦИЯ

между финансовите и
творческите измерения



Вера Найденова ■

► В 4 -5 брой на сп. „Кино“ прочетох статия от Гергана Даковска, посветена на копродукциите: пространна, добре аргументирана, широко информираща. Между другото, в нея става дума и за критериите, прилагани от Евроимаж при оценка на проектите, близки до нашата точкова система, срещу която толкова много негодуваме. По всичко личи, че трябва да я приемем като целесъобразна, а най-вече неизбежна и в нещо само малко да я редактираме. По-важен ми се струва въпросът с избора на участващите в комисиите. Позволявам си да мисля, че начинът, по който ние го решаваме, е повече от смущаващ. Но това са други проблеми. А ако сега взимам думата, то е защото от по-отдавна ме вълнува въпросът за копродукциите в глоболизиращия се свят. И защото интересът ми скоро бе актуализиран от един частен случай. Ще започна от него. Когато се зададе последната „Киномания“, моя близка ме попита дали в програмата ѝ е включен филмът „Миналото“ на Асгар Фархади. Отговорих ѝ отрицателно. Когато втори човек ме попита същото, се усъмних в своята информираност. Вгледах се по-внимателно в заглавията и открих филма на знаменития иранец в раздела, наречен „Фестивал на френския филм“. Изобщо не му бях обърнала внимание, тъй като, уви,

френското кино от доста време насам не извиква у мен особен възторг. После забелязах, че в края на текста, представящ „Миналото“, е написано как Иран го е предложил за „Оскар“. Защо ли, запитах се, след като филмът се счита за „френски“?

Тук ще си позволя малък завой и ще припомня нещо, което по-опитните от нас добре знаят: поради множество причини от политическо и икономическо естество, през 50-те и 60-те години на XX век, на световната културна сцена излязоха множество национални кинематографии и отделни кинематографисти със свой уникален стил. Сред тях беше и нашата кинематография, и нашите най-талантливи кинематографисти. По-късно се въведе в употреба понятието „свременно кино“, интегриращо новопоявилото се и все по-обогатяващо се кинематографично многообразие от всички краища на земята в относително единство. (За да си спестя по-широкото осветляване на тези въпроси, ще подсказва, че по тях съм писала в книгите си „Керваните на киното пътуват“, 1978 г., „Кино познато и непознато“, 1986 г.). Ето че стигнахме и до съвременната ситуация, в която все по-често може да се срещне понятието „глобална кинематография“. (Ще си позволя да напомня също така,

че по-широко за този термин съм разсъждавала в книгата „Съвременният киносвят“, 2010 г. От гледна точка на нашата днешна тема ще се спра само на някои мотиви).

Чрез коопериране днес се решават преди всичко финансови проблеми, специфични за най-скъпото от изкуствата. Не е тайна, че за получаване на финансова помощ и включване в копродукции са готови най-вече кинематографисти, чиито страни не са в състояние да им обезпечат самостоятелна издръжка, както и по-широко разпространение.

Може би ще е малко пресилено, но не е невъзможно да се каже, че кинопродуцентите шетат из целия свят в търсене на места за снимане, а най-вече на по-евтина работна ръка. За уреждане на икономическите и трудово-правните отношения се прилагат традиционни, но и нови „глобални“ правила, чрез които се коригират до скоро съществуващите в това отношение стени между националните държави. Но разширяването на копродукционната дейност не ще бъде разбрано, ако не си дадем сметка за това, че глобализацията изостря потребността не просто от финансови трансфери, а от взаимодействие между културите.

„Меланжирането на културите“ е вечен процес, но поради революцията в комуникациите днес, той е по-обхванат и по-динамичен от всякога. Синтезирането на разнородни традиции и сближаването на далечни светове се проявява и при киното, и то може би по-силно и осезаемо отколкото в другите изкуства. Трансферът на творчески начала внася нова виталност в кинематографиите на поизморената в културно отношение Европа. През последните години Франция например привлича за сътрудничество творци, най-вече режисьори от Африка и Азия.

По силата на случая бях на пресконференцията, която Кан осъществи с Фархади след получаването на петте международни награди плюс Оскар-а за „Разводът“ през 2012 година. В присъствието на министърката на културата на ЕС му бе казано, че с европейски пари ще бъде подкрепен следващия му филм, независимо какъв ще е той. Така се роди „Миналото“. Била съм и на пресконференция, на която големият френски продуцент Марин Кармиц, открил ня-

кога за киното Годар, информираше, че Абас Киаростами му разказва поредните си проекти, а той избира кой от тях ще реализира тази година, а кой следващата. При това и с участието на иранската страна, но не само, напоследък се четат и имената на Италия, Япония... Посочвам само два примера, но в световната практика от последно време те са неизброими и различни. Всеизвестно е, че напоследък Уди Алън и Джим Джармъш снимат с европейски капитали и на европейска земя. Зад заглавието пък на един млад казахски режисьор изброих пет страни производителки. Но и могъщият Холивуд привлича интересни кинематографисти от всички краища на света. Като резултат от това в мултинационални творчески колективи се събират хора, които не са и сънували, че някога ще работят заедно. Има случаи само на финансово-производствено коопериране, при чисто национални снимачни екипи, но все повече се умножават тези с творческия обмен, от които се поражда новият, глобален дух на кинематографичния процес.

Известно е обаче, че културите не се поддават лесно на пренос, та дори на частичен обмен, на обичайно пресаждане. Във всички случаи става дума за труден процес на адаптация, при едновременно с това съхраняване на идентичността. Копродукционните „хибриди“ са многообразни по сложност и ефективност, но при всеки от тях се изправя проблемът за приемане на чуждата култура (в частност – кинематографична такава) при съхраняване самобитността на своята... Разбира се, талантът, в това число и кинематографичният, не само персонифицира националната си култура, а има способността и за проникване извън преградите, извън националната черупка. И тази способност решава успеха при филмите, създавани от интернационални екипи. Но винаги при кооперирането на творчески начала изниква въпросът и за тяхната идентификация – при интерпретиране на чуждестранния житейски материал, при взаимодействието с колеги, формирани от други култури и т.н... И всеки конкретен случай подлежи на анализ и оценка.

Тук е уместно да си припомним, че въпросът със стила при изкуство като киното, което се създава от индивидуалности, събрани в колек-

тив, е изначално сложен, но при случаи, когато се срещат хора, формирани от различни геокултурни региони, той още повече се изостря. Случва се при работа в международни екипи някои от творците да се обезличават. Разпространени са и примерите, като този с филма на Фархади, който посочих в началото, когато продуцента лепва на режисьора чужд национален етикет. Но това са сравнително по-редки, а и по-маловажни моменти в общо взето плодотворния за съвременната култура обмен на кинематографични сили, почерци, вкусове, в който с по-голяма интензивност би следвало да се включи и българското кино.

Някой би могъл да ми възрази с аргумента, че нашите собствени пари за кино са толкова малко, та ако при това ги разпилеем и в международни участия, нищо няма да остане. Както казах по-горе, към финансово коопериране се стремят именно по-ограничените в материално отношение кинематографии и кинематографиисти. От друга страна, нито е грешно, нито е демотива да се продуцират и, така да се каже, чисто национални филми. По-важното в случая е да си дадем сметка, че творческият трансфер на идеи и стилове е нещо не по-малко важно и ако не се включваме в него, се обричаме на нов провинциализъм. След като, впрочем, едва сме се измъкнали от една предишна самоизолация. Колкото и недостатъчни да са нашите национални средства за кино, част от тях би следвало да се отделят за коопериране с други кинематографии, в името на решаване не просто на финансови, а и на множество други проблеми – разработване на общи, важни и за нас теми, за интегриране на българските кинематографични умения и вкусове с други такива и т.н. Това не би попретило, а напротив, би помогнало за създаване на своя, национална школа, както копродуцирането не попрети това да се случи в Иран, а и в Румъния или Турция през последните години. Говорейки всичко това, си давам сметка, че до голяма степен чукам на отворена врата. Не са малко вече и нашите продуценти и творци, които участват в очертаната по-горе насока. Не е необходимо да изброявам филмите, създадени именно чрез копродукция и не е тайна, че те са сред най-доброто, направено напоследък. При това

с подчертано национална характерност. Добре е да ценим и да поощряваме усилията на създателите им.

Участието в успешни международни копродукции създава самочувствие на кинематографистите ни. Не забравям една фраза от интервю на наш оператор с международна кариера: „Допускам, казваше той, че чуждите режисьори ме избират и заради българската ми чувствителност.“ С понятието „чувствителност“ можем да си послужим като с част от цялото, т.е. от по-сложната категория стил – на драматурга, оператора, актьора и т.н. А най-вече на режисьора, който в кинематографичната йерархия е най-извисената и обединяваща личност. И тук вече е уместно да се върнем към случая с иранеца Фархади и обявеният като „френски“ негов филм „Миналото“. За хората с чиновническо, с технократско отношение към киното всичко е ясно и просто: френски е, щом французите са дали пари. За тези обаче, които проявяват чувствителност към днешната драма на културите, породена от ударите на унификацията, всеки жест за отчитане на творческата идентичност е важен. Добре, приемаме, че финансовият стопанин е този, който дава парите, а творческият кой е? Паричните единици, както знаем, дори националните, а не само глобализираните като доларът и еврото, са лишени от геокултурни измерения. Но режисьорският, а и по-общо всеки художествен стил в киното, той обезличава ли се от намесата на чуждия производител?

Ще завърша с това, че за информационното недоразумение, с което започнах, не виня организатора на Киномания Владимир Трифонов, чиято компетентност високо ценя. Допускам, че той е получил т.нар. „френски филми“ в пакет. Именно с Владо Трифонов неотдавна си говорихме, колко важно е, че през последните години в програмата си Кан представя филмите не чрез продуциралата ги държава или държави, а чрез режисьора и неговата националност. Не ще е зле и ние да прилагаме тази практика. ■

ТРАНСНАЦИОНАЛНИЯТ ФИЛМ като естетически модел в европейското кино



Ингеборг Братоева ■

► Неоспорим факт е, че вследствие на глобализацията днес филмовите индустрии по цял свят реализират своите проекти в две направления – от една страна като национално филмово производство и паралелно на него – като все по силно развиващо се международно продуцентство. Динамиката на този процес съществено усложнява връзката между киното и мястото и налага цялостно преосмисляне на подхода към съвременната кинокултура на всички нейни равнища – от анализа на отделното произведение до изучаването на т. нар. глобални филмови индустрии. Настоятелно се чувства нуждата от нова методология и съответстваща нова терминология.

Във връзка с това определени кинематографични среди и отделни автори започнаха да предлагат различни понятия, с които да се преодолее чисто географският принцип за идентификация на произведенията и на прехода между двете столетия да бъде описан новият тип филмова продукция. Появиха се дефиниции като европейско кино пост Берлинската стена (post-Berlin Wall European cinema), ненационално, постнационално, супернационално кино и т.н. Според мен най-адекватен на съвременните развития и най-продуктивен от изследователска гледна точка е терминът транснационален филм, предложен от Елизабет Езра и Тери Раудън в предговора на издадения в Ню Йорк сборник „Транснационално кино“ (2006).

Според Езра и Раудън транснационални са: „Филмите, които изграждат своя наратив и естетическа динамика по отношение на повече от една национална или културна общност и които отразяват влиянието на развития капитализъм и новите медии върху една световна система, основаваща се върху все-по-тесни взаимни връзки“. Тази дефиниция предполага, че екранът е поле на интензивно взаимодействие между различни национални кинематографии, а съвременното кино – продукт на една обща, глобална кинематографична култура.

Европейското кино от своя страна естествено откликва на процеса на глобализация, като утвърждава и развива модела на европейската транснационална продукция. Днес по-голямата част от европейските филми се произвеждат от международни продуцентски обединения и се разпространяват пред международна публика – може би двете най-важни характеристики на съвременната европейска аудиовизуална индустрия, които категорично поставят под съмнение идентификацията на европейските филми чрез националната им принадлежност. Транснационалната комуникация прехвърля чрез екрана социалната динамика, характерна за определен географски район, далеч отвъд границите му и поражда общности, които не се идентифицират с определени пространствени координати. Тяхното единство се крепи изключително върху комуникацията. Така екранът

изгражда в европейската култура нов тип социални връзки, които отменят или поне силно поставят под съмнение обществата, традиционно консолидирани по географски признак. Нещо повече – европейските транснационални продукции конструират нов тип идентичности и в рамките на отделното филмово произведение и постепенно започват да оформят и свой специфичен кинематографичен стил. Той се характеризира, в съответствие с определението на Езра и Раудън, с елементи на разнородни културни и кинематографични традиции, обединени в обща художествена система, без отделните компоненти да се използват и възприемат според традиционните за изходните култури кодове и контекст. Драматургията и визията се изграждат посредством универсални и общодостъпни кодове, които улесняват възприятието на разнородната аудитория.

Искам специално да подчертая, че практиката на създаването на европейски транснационални филми нито възниква през последните две десетилетия, нито е резултат само на политическото обединение на Европа. Тя започва в най-лошия случай още през 30-те години на миналия век (например съветско-турските продукции „Анкара – сърцето на Турция“, 1934, на Сергей Юткевич) и „Турция в поход“, 1937, на Есфир Шуб). Унгарско-българските филми, произведени през четиридесетте години, са пример от следващото десетилетие. Транснационалното продуцентство категорично се утвърждава като обичайна европейска практика още непосредствено след Втората световна война, но тогава вместо за транснационални филми се говори за копродукции. Очевидно става въпрос за отдавнашен процес в европейското кино. Затова съвсем не е случайно, че Розалинд Галт, един от американските автори, които се опитват да наложат термина транснационален филм в световна употреба, го аргументира с филма на Ларс фон Трир „Европа“, реализиран през 1991 като транснационална продукция между Дания, Швеция, Франция, ФРГ и Швейцария. Определяйки кинематографичния стил на филма „Европа“ като транснационален, в книгата „Новото европейско кино. Преначертавайки картата“ („The New European Cinema. Redrawing the Map“, 2006) Галт твърди,

че „филмът използва мрежа от интертекстуални референции, за да текстуализира своята хибридность. ...Кастингът му включва цял пантеон от звезди на европейското арткино... Освен това филмът е пълен с текстуални препратки и по-специално към филми от края на 40-те години – времето, в което се развива действието. Примерите включват „Германия, година нула“ (Роселини, 1948) и „Третият човек“ (Рийд, 1949), от които филмът заимства сюжета за денацификацията и наивния американски герой в един разделен на зони град. ...Режисьорското решение на филма в стил ноар цитира немския експресионизъм – например образът на хипнотизатора, който напомня за „Кабинетът на д-р Калигари“ (Вине, 1920). Разбира се, тези маркери могат да бъдат прочетени също и географски, като цитати от шведското, немското, френското, датското, италианското и британското кино“.

Очевидно е, че транснационалният кинематографичен стил възниква като резултат от хибридизацията на културната идентичност на автори и зрители. Той е едновременно резултат от стремежа към универсализация на художествените послания и средство за универсализиране на киноезика. В днешна Европа транснационалният стил е особено силно застъпен в кинематографиите на държавите, които поемат най-големите имиграционни потоци след втората половина на 20-и век – Германия, Великобритания, Франция и Австрия. Преобладаващата част от европейските режисьори, които развиват транснационалният стил, са сравнително млади и с двойна културна идентичност – първо поколение имигранти или деца на имигранти. Най-ярките примери – Фатих Акин (Германия), Матьо Касовиц и Абделатиф Кешиш (Франция), Шъкар Капур (Великобритания), Ферзан Йозтепек (Италия) и др. Тези режисьори, родени, израснали и учили кино извън традиционната си етническа среда, са европейци от ново поколение, носители на нов тип културна идентичност – смесица от несъвместими елементи (на пръв поглед) на източната и западната култура, които се преплитат във филмите им в невероятни комбинации. Техните филми ясно говорят, че идентичността на съвременните европейски филми повече не може да се определя по тема-

тични, езикови или чисто географски признаци. Нещо повече – най-младото поколение европейски режисьори е обречено да дебютира и се утвърждава в киното изключително в транснационални продукции. Още през 2005 генерацията, която навлизаше тогава в европейското кино, заяви своите виждания с „Изгубени – намерени“ (филм-омнибус, съвместен проект на Германия, България, Румъния, Босна и Херцеговина, Унгария, Сърбия и Черна Гора и Естония). Транснационалният модел се доказва като истински шанс за тогава начинаещите режисьори: две години след успешното представяне на „Изгубени – намерени“ на Берлинале двама от участниците в проекта, Ясмил Жбанич и Кристиян Мунджиу, получиха световно признание за следващите си филми: Жбанич „Златна мечка“ от Берлинале 2006 за „Гърбавица“ (транснационална продукция на Австрия, Босна и Херцеговина, Германия и Хърватия), а Мунджиу – „Златна палма“ от Кан 2007 за „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“ (съвместна продукция на Румъния и Белгия).

Филмите принадлежат към символния свят на образите, в който се създават знаците на принадлежност и се конструират идентичностите. Затова и въпросът за транснационалните взаимодействия в новото европейско кино не се изчерпва само с анализ на финансовите параметри и производствените принципи, наложени от документите на Съвета на Европа (например всеизвестната „Европейската конвенция за кинематографската копродукция“). Без да се пренебрегват безусловно важните производствени и финансови тънкости, един по-задълбочен анализ на явлението транснационално европейско кино предполага проследяване на процесите в културно-исторически аспект и преди всичко – изследване на новата естетика на транснационалния европейски филм. Това са задачи за бъдещи изследвания, а тук аз се опитах да въведа един нов термин и да очертая подстъпите към тези бъдещи търсения на практики и теоретици. ■



„Срещу стената“ – Германия, Турция, режисьор Фатих Акин

ЕВРОПЕЙСКИТЕ ФИЛМОВИ КОПРОДУКЦИИ

икономическа принуда в услуга
на културата



Павлина Желева ■

► Като човек, който от достатъчно години вече не разсъждава за филмовите копродукции, а се стреми да ги прави, не изгарях от желание да се намесвам в този разговор, но бях провокирана.

Твърдението на уважаваната от мен проф. Вера Найденова, че включването на филма „Миналото“ на иранския режисьор Асгар Фархади на последната „Киномания“ в раздела „Фестивал на френския филм“ е „информационно недоразумение“, ме изненада.

Нека видим какво пише на официалния сайт (респективно в каталога) на Кан, фестивал, който и проф. Найденова, и моя милост внимателно следим от години:

Там „Миналото“ е представен по следния лаконичен начин:

Режисьор:

Асгар Фархади

Страна:

Франция, Италия

„Миналото“ на иранеца Асгар Фархади е произведен от Франция и Италия. Следователно филмът е френско-италиански. Поради тази причина и Франция, и Италия могат (след като съответните институции придобият съответните права от продуцентите) да представят филма на форуми с културна насоченост. По същия начин примерно стоят нещата при носителя на

миналогодишната „Златна палма“ „Животът на Адел“. Въпреки че роденият в Тунис Абделатиф Кешиш е гражданин на Франция, филмът му е френско-белгийско-испански. Официалните институции и на трите държави при посочените по-горе условия могат да осъществяват културна промоция на филма.

И слава Богу, защото иначе публиката на родната Киномания нямаше да може да види тези две произведения, важни както за самите режисьори, така и за разнообразния пейзаж тъкмо на френското кино (и на двата филма Франция е мажоритарен копродуцент).

И така, говорим за копродукции, но знаем ли точно, за какво иде реч? Налагаме виждания за международното коопериране в киното, но в рамките на общовъзприетите норми на професионализъм ли го правим? Гневим се срещу нещо, но ясно ли ни е точно срещу какво?

Чувствам се неловко, че в прав текст трябва да повторя нещо толкова очевидно: страната-производител е тази, която определя националността на филма, а в случаите с копродукциите страните-производители са тези, които определят техните националности.

Казано още по-директно, дори в Европа произходът на парите винаги има значение. Още повече когато има обединяване (акмулиране) на финансови средства от различни държави, а

парите се отпускат след комплексни решения на държавни институции, публични телевизионни канали, регионални фондове или други икономически структури. Да не говорим, че част от средствата за подпомагане на филмопроизводството идват от данъкоплатците на отделните държави. Така е, в Европа е постигнат (извоюван) консенсус за безвъзмездна държавна помощ за киното! Следователно няма как един филм да бъде ирански, когато в него няма вложени ирански пари. Или тунизийски, когато няма тунизийски такива. Или български, или какъвто и да е друг... Защото европейските копродукции (независимо от националността на режисьора и културната среда, с която е свързан) са допълващи се финансови модели, в които европейските държави участват солидарно. А моделите са породени от чисто икономически причини.

Още преди България да стане член на Европейския съюз, в изследването си „Европейското кино – перспектива без алтернатива“ – част от проект на СБФД, написах: „...европейските филми съществуват в условията на икономически протекционизъм. Всъщност те продължават да съществуват поради и заради него. Този протекционизъм се изразява в опитите за установяване на икономически правила за поведение. Основанието за тяхното съществуване е в необходимостта да се подпомага съхраняването на основните духовни ценности на европейския континент“.

Тези, които ме познават знаят, че самоцитирането не ми е страст. Но след като в родното публично пространство продължават да се сипят заблуди, осъзнати или не толкова, очевидно е, че азбучните истини трябва да се повтарят непрекъснато.

Затова поемам риска и отново предлагам самоцитат (от същото изследване): „През втората половина на 1993 година, в един от поредните преговорни кръгове на ГАТТ, европейците съобщават позицията си за дефиниция на киното, квалифицирайки го като „културно изключение“. В този смисъл киното на Европа получава своя окончателен политически статут, базиращ се на двойствения му характер, обединяващ творчество и индустрия. Киното бива признато и за най-значимата част на аудиовизуалната индустрия“.

И след като вече съм почнала, нека продължа. Ето какво написах в списание ЛИК часове след закриването на фестивала в Кан миналата година: „Ето как държавата-фар, трасирала пътя на всички европейски директиви и норми за протекция на националното кино, не изостави собствения си фестивал и в този решителен момент. Министерството на културата и прилежащият му Национален филмов център (разполагащ с 500 души на щат и още 700 експерти) свършиха огромна работа. Те успяха да обединят всички сродни европейски институции в защита на културната кауза на киното. Организирах и проведех впечатляваща конференция на тема „Укрепване на културното изключение в Европа на бъдещето“. Този път мегаинституционалното събитие в Кан не бе поредно формално събиране на чиновници. Доказа го емоцията на директора на френския Национален филмов център Ерик Гарандо, който заяви: „Нека го кажем просто, без „културното изключение“ нямаше да има национални институции за кино, нямаше да го има и фестивала в Кан!“ Резултатът не закъсня: 27-те филмови центрове на страните-членки, но също и този на Хърватия, която на 1 юли вече ще е пълноправен член на Евросъюза, застанаха зад еврокаузата на страната домакин...“

Както можем да се досетим, става дума за 66-ия фестивал в Кан и европейската мобилизация по повод на стартиралите миналата година преговори за Трансатлантическо търговско и инвестиционно партньорство между САЩ и Европа. Към онзи момент над 5000 изявени творци бяха подписали петиция, изискваща от Европейската комисия „да не се поддава на либерален натиск“.

Та принудата европейските филми да бъдат съфинансирани не идва от никакви неясни амбиции за съчетаване на имажинерни културни модели, а от съвсем конкретната заплаха глобалният пазар да бъде окончателно завладян от само един тип „чувствителност“. Чувствителността с пари да се правят още повече пари!

За сметка на това притиснатата до стената Европа подпомага различни чувствителности. Подкрепя фигурата на режисьора и му дава свободата да изявява националната си и културна принадлежност. С други думи парите

се обединяват около и заради уникални творчески индивидуалности. Така че няма нищо страшно Франция и Италия да финансират иранец, но да му дават възможността да направи филма, който иска. Съвършено същият подход се прилага и към големи имена на европейското кино, каквито, например, Михаел Ханеке и Ларс фон Триер безспорно са. Тези режисьори никога не работят без финансовата подкрепа на няколко държави. Трябва ли Ханеке да се сърди на Франция, че филмите, които е подпомагала, са и френски и става ли той по-малко австриец заради това? Ами Триер по-малко датчанин ли е той, след като почти всеки негов филм се подпомага от всички скандинавски държави. И не само...

Европейските копродукции все още разполагат с крехкия лукс да стимулират името, таланта и авторитета на режисьора. В най-голяма степен това важи за паневропеския копродукционен

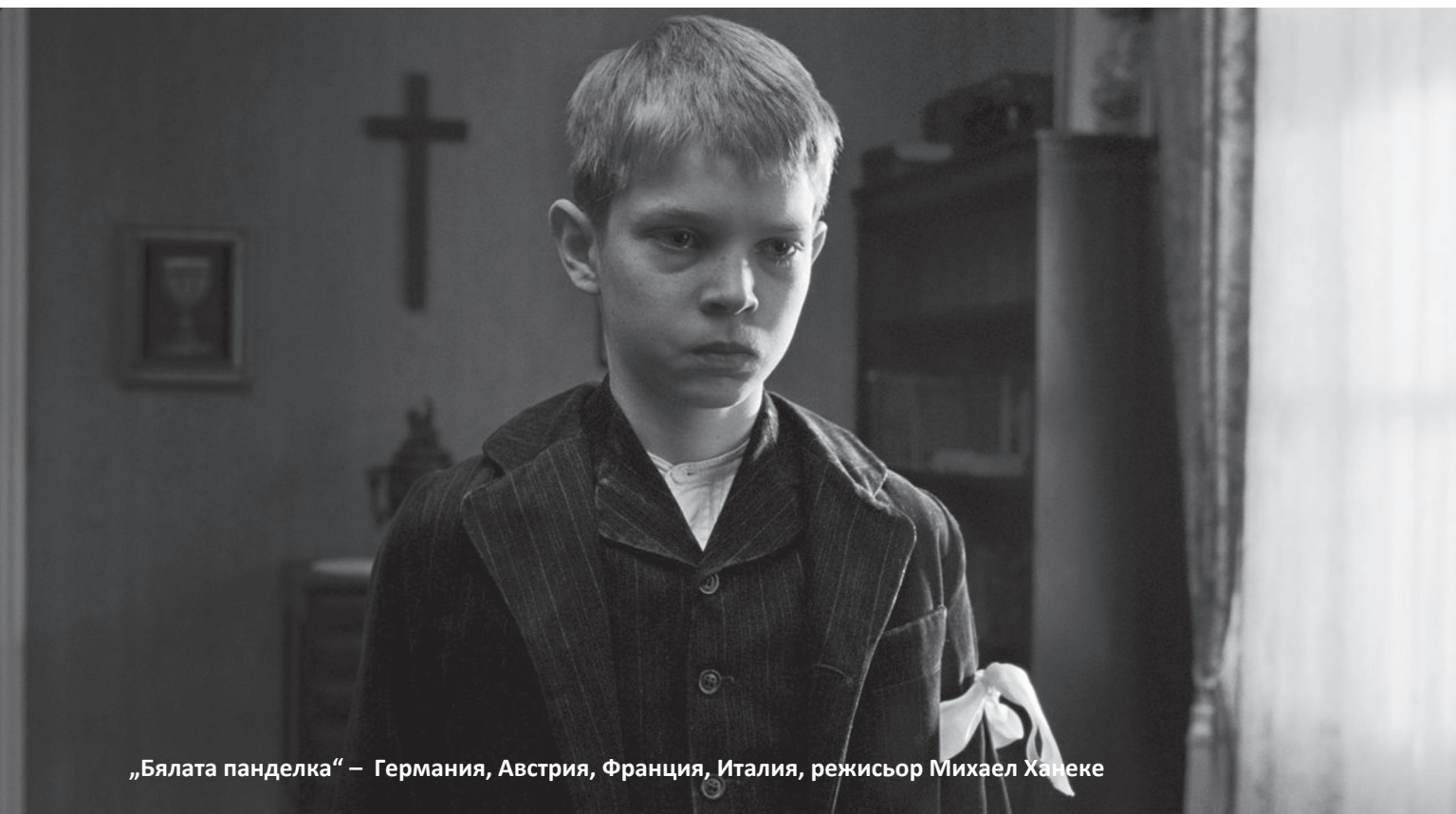
фонд „Евроимаж“, чието функциониране познавам достатъчно добре, за да знам, че фондът приоритетно подкрепя големите имена на европейското кино.

Затова апелирам: да се опитваме да опознаваме и разбираме материята, по която се изказваме.

Единствено професионализмът ще ни помогне да осъзнаем, че не този, който вика (най-силно) винаги е прав. Компетентността, дори когато е тиха, е най-важното условие за провеждането на качествен дебат...относно критериите за подбор на членовете на родните ни художествени комисии, относно контрола на държавното подпомагане на копродукции с българско участие, относно защитата на интересите на родното ни кино като цяло.

И на мен като на много други не ми се иска да живея в обстановка на „некултурност“!

„Бялата панделка“ – Германия, Австрия, Франция, Италия, режисьор Михаел Ханеке



БЪЛГАРСКОТО КИНО като лична история

Ингеборг Братоева ■

► „Българско кино. По следите на личния опит“ на Вера Найденова е една много лична книга. Изящно оформеният сборник текстове (издателска къща „Проф. Иван Венедиков“), писани и публикувани между 1966 и 2013, предлага своеобразна лична история на българското кино, писана от авторката през последния половин век. Скъпоценна заявена като опит да се илюстрират „стилистиката на филмите и умонастройанията на кинематографистите, на публиката и на критиката“ през целия дълъг и белязан от драматични промени период 1966 – 2013, книгата представя преди всичко ярката индивидуалност на авторката, огромната ѝ ерудиция, перфекционисткия ѝ критически стил и удивителната ѝ способност да улавя точно пулса на времето. Рефлексът ѝ, по-точно казано, дарбата ѝ да открива възможно най-адекватния на съответното време фокус във всяко филмово явление и да го интерпретира оригинално и адекватно винаги са ме удивлявали и, признавам си, са будили у мен истинска завист. Затова бих посъветвала най-младите читатели да се запознаят с последната книга на проф. Найденова отзад напред, като започнат да я четат от текстовете „Ново-старите задължения на кинокритиката...“ и особено

ни филми. Ефектът на бумеранга“ (и двата са от 2013 година!). И едва след като са се запознали с интерпретациите ѝ на актуалното българско кино, коментари, абсолютно чужди на всякакъв вид провинциални комплекси, след като са оценили трезвия ѝ поглед към реалностите на съвременния екран и са се насладили на особената ѝ мъдрост, житейска и творческа, която лежи в основата на тези два текста, най-младите читатели могат да се отправят, въоръжени с адекватния подход, на вълнуващо историческо пътешествие към далечната 1966 година, когато е публикувана първата статия, включена в книгата, рецензията за филма „Рицар без броня“. Според самата авторка всички текстове в изданието са подбрани като „жест на преоценка“ (библиографските данни на първоначалните публикации са изчерпателни и коректни). Това важи в особена степен за статиите, които оформят първата част на книгата, писани и публикувани в проблематичните откъм свободата на словото години между 1966 и 1989. Тези текстове убедително защитават амбицията ѝ да изтъкне „как във време на властващи идеологемии и естетически норми е можело в анализа да се тръгва с интерес към правилата за създаване на изкуството, към тънкостите на творчеството.“ В

тази първа част са публикувани и забележителните портрети на водещи български актьори, на най-големите в нашето кино – Невена Коканова, Георги Георгиев-Гец, Георги Черкелов, Григор Вачков, и заедно с тях – на тогава прождащите пред камерата Филип Трифонов, Иван Иванов и Ваня Цветкова. Анализът на актьорските изпълнения е едно от особените критически пристрастия на Вера, осмислено на високо теоретично ниво в двете проблемни статии „Анонимният актьор“ (1971) и „Актьорски марафон“ (1976), които с днешна дата се оказват учудващо адекватни на актьорските проблеми в най-новото българско кино. Тук са и онези три рецензии за филмите „Илюзия“ (Заглавие: „Продуктивната сила на съмнението“), „Масово чудо“ и „Бяла магия“ (Заглавие: „Изпитанията на поетичното кино“), които, ако бъдат прочетени като едно цяло, ще предложат единственият засега подробен анализ на сценарното творчество на Константин Павлов. И аз като нея вярвам, че „ще се появят изследвания върху неговото уникално сценарно творчество“, но каквото и да се публикува в бъдеще на тази тема, написаното от Вера Найденова ще запази стойността си, защото е запечатало уникалната рефлексия на поколението български интелектуалци, сред които се е формирал големият сценарист. Проф. Найденова скромно класифицира онези от текстовете си, в които обобщава процеси, като „Проблемни статии“ (в първата част „1966-1989“) и „Елементи от кинематографичния процес“ (във втората част „1990-2013“), но аз с чиста съвест бих ги определила като теоретични студии, защото в тях конкретиката е само повод, отключващ пътя на авторката към теоретични обобщения по проблеми, които очевидно я вълнуват дълбоко и трайно, не ѝ дават мира в продължение на десетилетия и най-вече я провокират като теоретик. Това са статиите, посветени на нейните собствени авторски теми. От такава гледна точка особено важни според мен са текстовете, които разглеждат гранични области в киното – например взаимодействията литература – екран или взаимното проникване между документално и игрално кино. В тези статии Вера Найденова още преди две десетилетия, през 80-те и 90-те години на миналия век, поставя в толкова модния днес проблем за „хибридните“ форми на изкуството и предлага

стойностни естетически теоретизации по темата. „Проблемните статии“ на авторката доказват, че в нейно лице българската филмова критика отдавна предлага естетическа рефлексия и теоретични обобщения от най-висок порядък. Тя не крие амбицията си, пишейки за кино, именно да „да извиси гледната точка, да одухотвори историята“. И заедно с това успява да улови изтичащото време по много индивидуален начин, толкова индивидуален, че е възможно, когато четем най-добрите ѝ текстове върху българското кино, да идентифицираме личните ѝ естетически пристрастия десетилетие по десетилетие.

През последните три десетилетия аз самата съм се учила да пиша критика от нея – възхищавала съм се на текстовете ѝ, подражавала съм на стила ѝ и търсейки собствения си авторски глас, съм се опитвала да се равнявам по нейната интелектуална безкомпромисност. Може би затова в този отзив я цитирам повече, отколкото изисква безпристрастното рецензентство. Може би отново се чувствам ученичка... И всеки внимателен читател сигурно поне малко ще се почувства такъв, защото най-важната цел, която проф. Найденова си поставя и блестящо отстоява в текстовете, които е подбрала за своята книга, е да възпитава, да създава естетически чувствителна и интелектуално ерудирана публика и критика. Тя никога не е адресирала текстовете си нито към конюнктурно адаптивния (1966-1989), нито към консуматорски настроения (1990-2013) зрител, нито пък си е позволявала да маскира като критически статии пропагандни писания (1966-1989) и рекламни съобщения (1990-2013). Затова оценявам сборника ѝ с текстове върху българското кино, като особено важна книга за мисловния, естетическия и критическия континуитет в нашето кинознание, като блестящо потвърждение на схващането ѝ, че „в моменти на промени... се решава, че предишното си е отишло тотално и безвъзвратно. После се разбира, че има и непреходни неща...“. Виждам „Българско кино. По следите на личния опит“ на проф. Найденова като книга с отворен финал, провокираща очакване за още точни и безкомпромисни анализи, за нови диагнози за пулса на изплъзващото се време, за неподозирани открития на онези непреходни неща, заради които съществува киното.

Вера Найденова

БЪЛГАРСКО

По следите
на личния опит

КИНО



за **ЛЮДМИЛ КИРКОВ**
с възхищение и тъга

Нега Станимирова ■

80-годишнината от рождението на Людмил Кирков е повод да се вгледаме отново в личността и филмите на този забележителен творец, завоювал си любовта както на професионалистите в киното, така и на зрителите. Знае се колко труднопостижимо е такова широко признание – и до днес се води битка дали да се отпуснат пари за „фестивални“ филми, или за „зрелищни“, „касови“. За Л. Кирков такова разделение не съществуваше – за него главното бе да стигне чрез образи достъпни и същевременно проникващи в сложността на човешката душевност до сърцата на обикновените хора, да ги призове към по-смислени жизнени идеали. Всички негови филми отдавна са анализирани и високо оценени от кинокритиката ни, на някои бяха присъдени и наградите ѝ. За мястото, което според мен Л. Кирков заема във филмовата ни история, говори фактът, че бях поставила негов пространен портрет в книгата си „Български кинорежисьори“ (1984) редом с най-големите имена – Борислав Шаралиев, Бинка Желязкова, Рангел Вълчанов, Вълко Радев (по реда на встъпването им в кинорежисурата). Всички те бяха доста по-възрастни от него. Когато той през 1961 г. дебютира в киното, те вече бяха доказали възможностите си. Някои от тях, предимно Бинка, си позволяваха

да не приемат натрапваните им конюнктурни сценарии, да останат „извън борда“. А Людмил Кирков тепърва трябваше да се утвърди като кинорежисьор и това изискваше работа, било и с цената на мъчителен компромис между желаното и наложеното. За незавидния му старт в киното е писано многократно. Наричаха неудалите му се филми „проба на перото“, „упражнения по краснопис“, „експлоатация на професионална грамотност“. А и самият той по-късно разделяше творчеството си на три периода – „неуспешен“, „успешен“ и „новозапочнал“. Но така и не обясняваше причините за несполуките си. Поемаше вината върху себе си.

Истината бе друга, но цензурата и автоцензурата тогава не допускаха да бъде изречена. За да се проясни тя, ще се върна още по-назад във времето – към 1951 г., когато заедно с Людмил Кирков постъпихме в тогавашното Държавно висше театрално училище. По-младите навярно си представят онова далечно време като тотална безпросветност. Всъщност нашето ДВТУ бе някакъв слънчев остров сред океана на сталинисткото мракобесие. Ректор и професор по западна литература бе Д.Б. Митов – учен с огромна ерудиция и авторитет. Под неговата егида доминираше свободомислие, подкрепяно от повечето преподаватели, формирали

се като личности и творци още преди войната – Н.О. Масалитинов, Г. Стаматов, Вл. Трандафилов, Б. Михайлов, подготвящи актьорите. Класът на режисьорите от нашия курс се ръководеше от Боян Дановски, чието име подсказва каква солидна професионална основа са получили учениците му. Ние, театроведите, имахме щастието да сме ученици на човек независим и смел, какъвто бе професорът ни Гочо Гочев. Помня потресението ни, когато Вълко Червенков се бе нахвърлил срещу него с гневна статия в „Литературен фронт“. При такива учители, поощряващи ни към разкрепостено мислене, не бе странно, че бяхме избрали именно Людмил Кирков за секретар на младежката организация на курса ни – бяхме го оценили като талантлив, скромен и етичен човек, респектиращ с принципността и антидогматичния си дух. С тези си качества той по-късно си завоюва признание и в театрите в Хасково, Враца и Варна и заслужено бе изпратен през 1959 г. на специализация по кинорежисура в Москва. Там той попадна при Михаил Ром, когото можах и аз да чуя как защитава от нападите на догматиците младите тогава Тарковски, Хуциев, Данелия... Неговото духовно излъчване, както и цялостната атмосфера на размразяване, доминираща в Москва от края на 50-те и началото на 60-те, също бяха допринесли за творческото съзряване на режисьора.

Какво обаче завари той при завръщането си у нас и постъпването си в Студията за игрални филми? Надеждите за отърсване от нормативната естетика бяха помръкнали след постановлението на ЦК на БКП от 5 юли 1958 г. Най-хубавите ни и дръзновени филми бяха забранени, ръководителите на кинематографията, допуснали тяхното реализиране – уволнени. Това всели страх във филмовите среди. За партийното опекунство и свързаната с него боязън от критично вглеждане в съвременността подробно съм писала в книгата си „Кинопроцесът – „замразен временно“ (2012). Тук само напомням в каква обстановка е трябвало да дебютира Людмил Кирков в киното, за да е ясно, че вината за несполучения му старт не е негова. Той усещаше надвисналият над кинематографията ни диктат и невъзможността да намери сценарий, отговарящ на вижданията му за съвременността, а да

се връща към исторически теми не желаше. Сигурно затова се бе заел да ръководи театъра при Студентския дом на културата. Въпреки завоювания златен медал там, киното продължаваше да го привлича. Тъкмо тогава, през 60-те, от странство заприиждаха филмите на Бергман, Фелини, Антониони, Тарковски, на френската „нова вълна“, полската школа, чешкото „чудо“ и колко, колко още... За творец като Людмил Кирков – дълбок и чувствителен – тези могъщи импулси несъмнено са били подтик да се завърне към киното.

Първият му истински пробив – „Шведските крале“ (1968) – бе приветстван от кинокритиката ни. Но при недостига на добри сценарии за съвременността режисьорът бе принуден да се заеме с тъй наречената историко-революционна тема. В новелата „Армандо“ (1969), въпреки поизносения ѝ сюжет за героя „на кръстопът“, бе съумял да изведе Константин Коцев до сполучливо съединение на трагедията с гротеската. Всъщност майсторството му в работата с актьорите бе проличало още в „Последният рунд“ (1961), завоювал две фестивални награди на Анани Явашев. За да бъде разбран допуснатият от Людмил Кирков компромис със съгласието да постави един толкова чужд на художническата му природа филм – екшъна „Не се обръщай назад!“ (1971), би трябвало да напомня за обстановката през втората половина на 60-те – отново забраняване на най-талантливите, спорещи със соцреализма филми, уволнения на непокорните автори и непредпазливите началници, разгромяване на „Пражката пролет“, ресталинизация в СССР и още куп заплахи срещу всеки, който не склони на отстъпки.

На фона на тази тягостна атмосфера можем да си представим какъв празник, какъв душевен подем е настъпил за режисьора, когато най-после той откри в лицето на Георги Мишев „своя“ автор. И се втурна да претвори на екрана неговата вселена, тъй близка до собствените му разбирания и чувства. По-късно споделяше в интервюта, че още като ученик се е увличал от музиката (свирел е на цигулка) и литературата, но не се е решил сам да си пише сценариите, тъй като изискванията му са високи и е търсил истински голям писател: „Личния си авторски стил бих формулирал като безкрайно уваже-

ние към драматургията и още по-точно казано – към литературата. Ако мога да направя някаква условна класификация на родовете филми, сред които има „актьорски“, „режисьорски“, дори „операторски“, то моите филми са литературни. Не мога да пристъпя към снимането, ако нямам пред себе си сериозна литература, която да интерпретирам, а и – позволявам си да го кажа – да дообогатявам в известно отношение“.

Именно в това взаимно дообогатяване на двамата големи художници е според мен тайната на филмовата магия, излъчваща се от техните съвместни филми. Усетил копнежа на Людмил Кирков да се преборва докрай с натрапваните му и потискащи го компромиси, Георги Мишев му бе предложил възможност – чрез образа на Ран в „Момчето си отива“ (1972) и най-вече в „Не си отивай!“ (1976) – да изрази стремежа си към отстояване на принципите, в които вярва. Отстояване, заплатено с множество жертви и... самота. В онези години официозната естетика

настояваше, че самотата е присъща на буржоазния строй. Кирков и Мишев деликатно подсказваха, че тя витае и сред нас – чрез картината „Самотни лодки“, подарена на Ран от приятеля му художник – единственото, което Ран взема със себе си при напускането на родния град, разделен с жена си, родителите, училището, несбъднатата и неосъществима първа любов... Именно в подтекста на такива сякаш незначими детайли се таи майсторството на Георги Мишев да подсказва невесели истини за живота ни. Те двамата с Людмил Кирков съумяваха да потопят тези детайли в такова пълноводие от разнообразни събития и емоции, че да не фрапират и да не дразнят управниците. Минорният финал на „Не си отивай!“ бе просветлен от внезапно прозвучалия „Върви, народе възродени!“, който в контекста на всичко струпало се върху Ран би могъл да се тълкува и като тъжна ирония. Но можеха ли да възразят цензорите срещу любимия ни химн? Все пак в призива му има надежда...

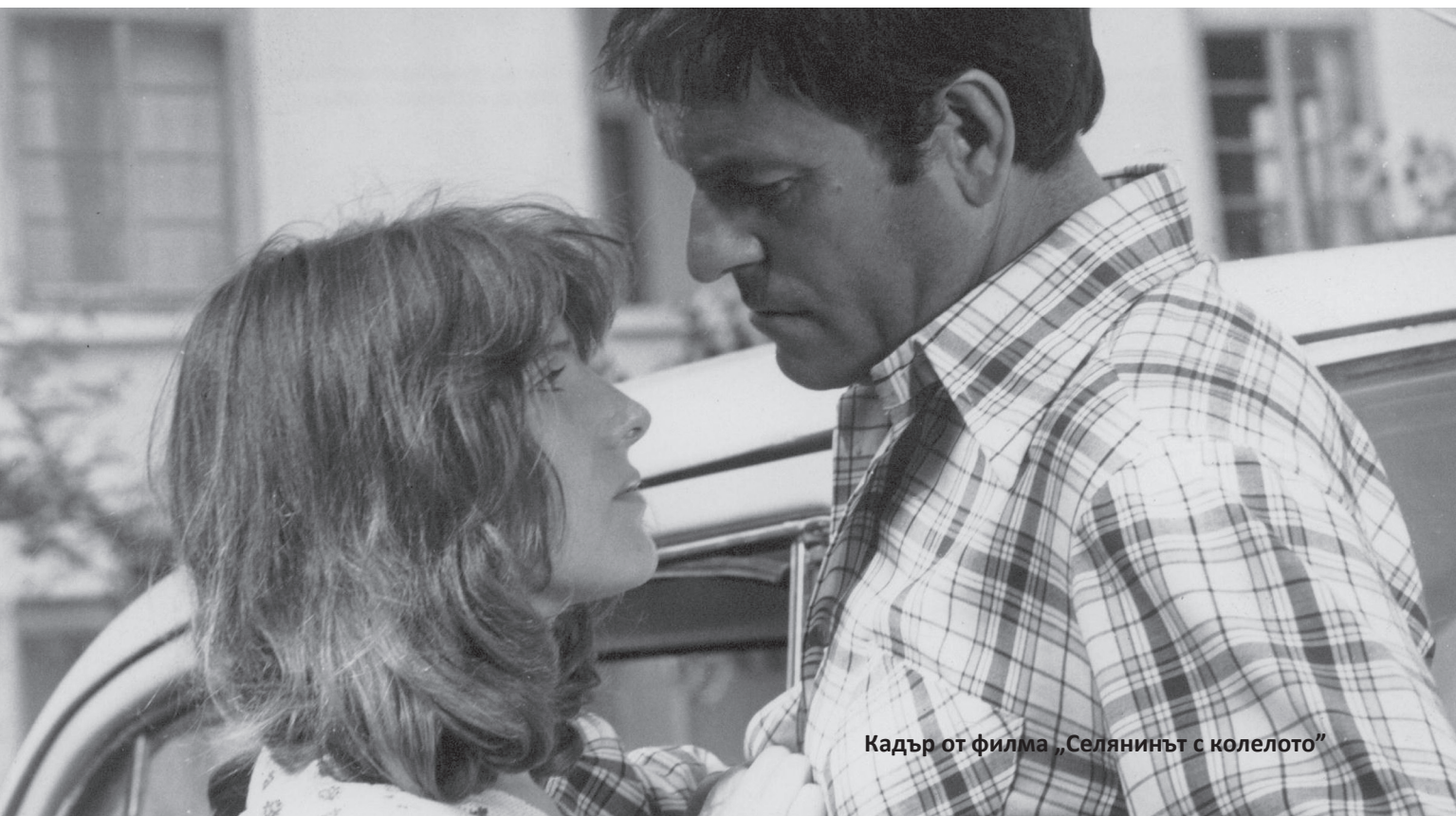


Кадър от филма „Момчето си отива“

Темата за самотата продължи да звучи – тихо, меланхолично – и в „Селянинът с колелото“ (1974), и особено в „Матриархат“ (1977). Тези два филма са сред най-прекрасното, което съм гледала. В представената неотдавна в кино „Одеон“ панорама от филми на Людмил Кирков те, заедно с „Не си отивай!“, се откриха като старо злато, придобило с времето още по-висока стойност. Какво излъчване на благородство, достолепие и доброта у тези скромни труженици, неламтящи за имане, копнеещи само за обич... В древните, изконни добродетели на селянките от „Матриархат“ бе вярата на авторите, че там, в „корена си“, ще намерим упование и подкрепа в устояването пред напорите на консумативната стихия. Днес този толкова правдив, дълбок филм буди и възхищение, и още по-силна тъга – не устояхме пред стихията... А междувременно ни напуснаха и Кирето, и почти всички участвали във филма актьори и актриси...

Още с дипломната си постановка в ДВТУ Люд-

мил Кирков ни бе запленил с дарбата си да претворява животворящата сила на любовта. Тази си дарба той разгърна и във филмите си – как ни впримчва в съпреживяване поезията, с която е пресъздадено любовното чувство у Йордан в „Селянинът с колелото“, у Ран и Тинчето в „Не си отивай“... В основата на тази поезия е, разбира се, чудесната литературна канава на Георги Мишев, но и какво режисьорско и актьорско изкуство е вплетено в нея! Всъщност филмите на Людмил Кирков са колкото „литературни“, както той скромно ги бе определил, толкова и „режисьорски“, и „актьорски“. Невена Коканова, най-царствената хубавица в киното ни, бе склонила да се появи в „Не си отивай!“ в непривлекателен вид – посърнала, без грим, без прическа, в семпли дрехи на сервитьорка, уморена от сноването край масите – сигурно защото при предишната си работа с режисьора се е убедила в дарбата му да разкрива у актьорите неподозирани възможности. И наистина тя постигна в тази неугледна на пръв поглед роля върхов-



Кадър от филма „Селянинът с колелото“

ната си изява на голяма актриса. Мълчаливият ѝ любовен дует с Ран (Филип Трифонов) преливаше от чувства – притеснение, плахост, нежност, благодарност за неотзвучалата му обич, мъка от безнадеждността ѝ... В безмълвието на тъй филигранно и трепетно изваяния епизод на срещата им в гостилничката се бе втурнала незабравимата мелодия от „Момчето си отива“ – вече не като песен, а в богата оркестрация, за да разбуди спомена у нас за юношеската любов на Ран. Нима не са филмите на Людмил Кирков и „композиторски“? Още при първата среща на режисьора с Борис Карадимчев в „Армандо“ бе възникнал синхрон помежду им при търсенето на просветлена меланхолия в музиката. Този синхрон предопредели по-нататъшното им неразделно и тъй великолепно сътрудничество. Изобщо Людмил Кирков умееше да си подбере екип и дълго – в поредица от филми – да работи с него. Не се страхуваше да привлича едни и същи актьори и не винаги изискваше от тях да се превъплъщават в коренно различни образи. Открил веднъж най-съвършения интерпретатор на търсения човешки тип, той му възлагаше сродни задачи. Н. Коканова в образите на Тинчето и Ганета бе въплътила еднаква съдба – на жена с душевна изтънченост, но примирена с нерадостното си съпружество. Г. Георгиев-Гец като Милор от „Матриархат“ сякаш продължаваше да е добрият, тих, кротък Йордан от „Селянинът с колелото“ – с неговата чистота, с трепетността на чувствата, със самотата му... А в поредицата контрастни нему образи на похотливи, озверели в алчността си хищници се появяваше най-често Георги Кишкилов – еднакъв и на вид, и в поведението си. Не бе ли тази настойчива поява на един и същ актьор като въплъщение на определен, ставащ все по-безскрупулен и агресивен социален тип, връзващ се като страховит образ в съзнанието ни, едно предупреждение – сякаш режисьорът е предчувствал какво ни предстои...

Сега, когато гледах накуп филмите на Людмил Кирков, ги възприех като звена от голяма сага за живеенето на обикновените хора у нас – на село, в малките градове – през последните три десетилетия преди промяната. Това усещане се поражда, въпреки тяхната камерност и личностност, от обемността на осмислянето в тях

на широк обхват от проблеми – нравствени, социални, съкровено интимни... То се подхранва и от родството на човешките типове в тях, и от един постоянен лайтмотив, прозвучал още в „Не си отивай!“ – Ран търпи упреците на жена си, която настоява, че „човек трябва да вземе всичко от живота“, а той смята, че „не е нужно“. И това ги разделя.

Людмил Кирков продължи да развива този лайтмотив и в сътрудничеството си със Станислав Стратиев. Те двамата бяха въвели темата за „вземането от живота“ в „Кратко слънце“ (1979) чрез интроспекциите на героя си Сашко – в тях се повтаряха оплакванията на любимата му от липсата на условия за срещите им, настояванията ѝ да идат на море и мрачната ѝ констатация: „Да, ти си чист, светъл и ме обичаш, но какво от това?...“. Неудовлетвореността и у младите герои в „Оркестър без име“ (1982) – от сивото ежедневиe, от това, че малко пари „падат“, бе породила копнежа им да се измъкнат от „сивотата“ и „анонимността“, да навлязат в „големия“, „истински“ живот. Виждаха се върху подиума на луксозните хотел-ресторанти в Златни пясъци и заради тази мечта бяха готови на малки предателства. Милко от „Равновесие“ (1983) като шофьор на филмов екип бе се добрал до морето, но и той бе неудовлетворен – виждаше се като победител в ралита – национални, световни... Обграден от „слава, пари, жени...“. Людмил Кирков и неговите съавтори бяха предусетили ерозиращото въздействие на консумативната стихия върху човешките чувства. Станислав Стратиев бе изразил по-директно това предусещане и затова трагичната развръзка в „Кратко слънце“ и „Равновесие“ подложи на изпитание „новозапочналия“ в сътрудничество с него трети период в творчеството на Людмил Кирков.

През 1990-а в едно интервю, след като разказва историята със свалянето от екран на „Кратко слънце“, за „Равновесие“ режисьорът споделя: „Горкото „Равновесие“. За него ме боли много повече.(...) Филмът бе определен за фестивала в Москва. И се започна едно виждане... Не можело с финала, който съм заснел. Тогава да не ходи. Не, да съм махнел края. И да не съм си правел илюзии, че ако не ги послушам, „Равновесие“ въобще ще излезе на екран. Тогава ре-

агирах емоционално, но какво ли друго можех да направя. Срязях докъдето те искат. Филмът замина за Москва, а аз останах. Не мога да се покланям за нещо, което не е мое.“

А на въпроса „Страхувахте ли се от репресии?“ отговаря: „Не искам да се изкарвам герой. Лично аз не съм бил репресиран. Имаше по-тежко пострадали. Но общата обстановка, в която работехме, потискаше и задвижваше автоцензурата.“

Дали поради тази обстановка режисьорът е бил принуден да прекрати сътрудничеството си със Станислав Стратиев? Следващият му филм – „Не знам, не чух, не видях“ (1984) е по сценарий на Свобода Бъчварова, а последният – „Петък вечер“ (1987) – по сценарий на Чавдар Шинов. И в двата продължаваше да се усеща онази болка за човека, от която бе пропито цялото творчество на Людмил Кирков.

Едва ли бих могла да завърша с по-точно обобщение от онова, което бе написал Георги Мишев:“(...) Той беше един мъдър българин, прозрял отрано смисъла на човешката философия:

да се бориш в себе си със суетата, тщеславието, инстинктите природни в името на моралния закон (...) Такива бяха и филмите, които създаде – без нищо пресметливо в тях, без гонене на пари и власт, звания, „златни рози“. Само с един стремеж – да надникне възможно най-дълбоко в бита и душата на българина от края на този век, да надникне деликатно, без бруталност и досадна нравоучителност, само от състрадание, от съчувствие към съдбата му.(...) Не познавам по-състрадателни, по-човешки филми в нашето кино от филмите на Людмил Кирков. На това се дължи тяхната известност вече две десетилетия и половина – твърде дълъг срок за едно изкуство, променящо се в ритъма на модата и новите технологии. Мисля, че те ще живеят още дълго (...) И ако, не дай Боже, някога се случи тези филми да бъдат забравени, това ще бъде един тревожен признак за съдбоносни сътресения на българската душевност. Людмил Кирков бе един от малкото синове на този народ, който се мъчеше да ги предотврати.“

Кадър от филма „Матриархат“



КАКВО ЗНАЕШЕ МЕЙЗИ

за пияната на гните
и нощния влак за Лисабон

КИНО
МАНИЯ 2013

Десислава Желева ■

► Когато говорим за филми, базирани на литературни произведения, винаги ще има ревностни защитници на предимствата на книжното тяло пред филмовото. Винаги ще има такива, които смятат, че екранът е прекалено тесен за достатъчно мощното разгръщане на характера на любимия им литературен персонаж. Винаги ще има такива, които, недоволни, че сюжетът във филма не отговаря изцяло на този в книгата, обръщат гръб на едното произведение на изкуството в името на другото.

Което, разбира се, е грешка.

В Киномания 2013 литературата зае своето почетно място и привлече зрителя-читател с филми като „Нощен влак за Лисабон“ (екранизация на романа на Паскал Мерсие), „Пияната на дните“ (екранизация на романа на Борис Виан) и „Какво знаеше Мейзи“ (по мотиви от едноименното произведение на Хенри Джеймс). Всеки от тези романи е създаден в различно време, делят ги поне няколко десетилетия. Филмите обаче са почти връстници – какво ново могат те да ни разкажат? Какво не сме прочели между редовете?

НОЩЕН ВЛАК ЗА ЛИСАБОН (2013, режисьор Биле Аугуст)

В динамичния и хаотичен свят на съвременната литература чудесата са често за три дни, а магьосниците им дори успяват да се изпарят още по-бързо. Въпреки че „Нощен влак за Лисабон“

предизвиква фурор още с публикуването си в Германия през 2008, след това сякаш потъва в неловката поза на вчерашен вестник. Така романът на Петер Биери, издаден под псевдонима Паскал Мерсие, скучае дълги години, преди филмовата камера да духне внимателно праха от него и да го върне на публиката. През погледа на Биле Аугуст позабравеният роман се изправя, разкършва рамене, костите му изпукват и се превръща във филм.

Раймунд Грегориус (Джеръми Айрънс) е преподавател по древни езици. Той е самотен, последователен, интелигентен и на пръв поглед трудно може да изненада някого с каквото и да е. Още в първите минути от филма зрителят наблюдава как Грегориус играе шах със самия себе си, потънал в крепостта си от книги. Ход след ход той мести ту черните, ту белите фигури, като след всяка смяна сяда на срещуположния стол. При добро желание за откриване на простички метафори зрителят би могъл да предположи, че Раймунд води вечна борба със себе си. И у публиката се появява желанието да види в какво точно ще се изрази тази борба.

И след броени минути тя ще стане свидетел на това, как скучната работа на Грегориус и потъналото в тебеширен прах сако не могат да му попречат да захвърли всичко и да тръгне за Лисабон по следите на една книга и на едно

момиче, което спасява от самоубийство в един дъждовен ден. Нощният влак потегля в края на същия този дъждовен ден. И може би героят никога няма да се върне обратно в Швейцария. Първоначално Раймунд не изглежда спонтанен мъж. Дори напротив – Джеръми Айърнс създава усещане за скованост, несигурност и нерешителност. Затова, когато без да му мисли много, героят му се хвърля във влака за Лисабон, зрителят е изненадан. И не спира да се изненадва почти през целия филм, не толкова заради почти липсващите моменти на съспенс, а по-скоро заради тоталната липса на адекватна мотивация за действията на главния герой.

Сюжетът на филма е изграден изцяло хронологично, следвайки точно романа. Това изглежда е естествено с оглед на факта, че сценарист е самият Мерсие. Промените целят единствено олекотяването на разказа. Книгата „Нощен влак за Лисабон“ е роман в романа – Грегориус попада на старо копие на книга, написана от Амадеу Прадо – млад мъж, философ в кожата на лекар, измъчван от екзистенциални мисли и потискан от политическия режим на Салазар. Авторите на филма пренасят този постмодернистичен дух на романа върху големия екран, където сюжетът се развива на няколко нива – едното е съвременният свят, онова днес, в което Грегориус попада на философска книга от Амадео Прадо (Джак Хюстън), другото ниво е онова на самия Амадео Прадо, живял няколко десетилетия преди Раймунд, а третото е равнището на самата книга. Авторите на филма намират просто решение на тази времева плетеница – историята и мислите на Прадо са представени чрез разказите и спомените на хора, които са го познавали и които Грегориус издирва, за да научи повече за тайнствения млад мъж. Различните разкази се преплитат, за да се развържат накрая и да освободят място за единственото останало – настоящето. Книгата на Амадео Прадо, историята, изградена върху друга история, достига до зрителя в много минимална степен и след края на филма няма как да не си зададем въпроса, дали такава книга наистина съществува и наистина ли философията на младия харизматичен бунтар е толкова значима.

Красивият фрагментарен език на писателя Мерсие еволюира в красивата филмова реалност на режисьора Биле Аугуст, основана върху умело и балансирано жанрово жонглиране с елементи

на мистерията, романа и трилъра. Резултатът е красив филм с добре изграден сюжет, представен на публиката от наистина добър актьорски състав. И читателите, и зрителите би трябвало да се чувстват доволни. Романът е разказан майсторски на езика на киното, като атмосферата и усещането за мистерия са запазени и пресъздадени адекватно. Филмът и книгата не се конкурират, а по-скоро са свързани като две змии, захапали опашките си.

ПЯНАТА НА ДНИТЕ (2013, режисьор Мишел Гондри)

Също толкова прецизен и съобразен с духа на литературния си първоизточник е филмът „Пяната на дните“ на Мишел Гондри, по едноименния роман на Борис Виан. И нека започнем с ясното уточнение, че нито романът е обикновен роман, нито филмът – обикновен филм. Къде се крие тяхната необичайност? Постмодернизмът властва с пълната си мощ в творчеството на Виан. Израснал сред изкуство в пълния му блясък, общувал с модерни интелектуалци, философи, музиканти и писатели, той познава брилянтно съвременната литература и като всеки уважаващ себе си французин иска да бъде различен от масата. Това негово желание се изразява от пародирането на останалите до сюрреалистичното описание на собствения му живот. „Пяната на дните“ е филм, който се стреми да се придържа максимално към романа. Хронологията на действието, героите, диалозите са съхранени с прецизност. Бохемската пищност на текста на пръв поглед изглежда трудна за филмиране, но филмът опровергава съмненията за възможността романът да бъде екранизиран успешно. Любовта на Мишел Гондри към джаз музиката, ексцентричните знаци-връзки, които отвеждат добре запознатите с личния живот на Борис към вторичните, (а всъщност изначални) значения на някои от елементите на историята дават възможност на режисьора да предложи достоен за уважение кинопревод на романа. Историята може да бъде разказана ето така – младият интелектуалец Колин се влюбва в красиво младо момиче, Клое. Любовта им е нежна, обогрета в прекрасните цветове на изтънчения и артистичен живот, който ги заобикаля. Не след дълго следва и сватба. Клое обаче има здравословни проблеми с дробовете, което променя нейния свят и този на нейния любим.

Но историята може да бъде разказана и така –

в света на Колин всяка вещ има свой собствен живот, може да се движи и да се трансформира в друга вещ. В неговия свят пианото е уред, на който свириш, за да направиш коктейл с различна емоция. В телевизора в кухнята живее готвач. Когато помислиш за нещо (като това, че ти се иска пъпката на лицето ти да изчезне), то се случва (тя изчезва). И когато на едно вечерно парти, на което хората танцуват скосиочи, разтягайки краката си до три пъти повече от реалния им размер, Колин среща Клое – красиво момиче, в което се влюбва, той едва ли подозира, че след сватбата в дробовите ѝ ще поникне цвете. А болестта променя светлия и пъстър дом на младото семейство в тъмна дупка. Иначе казано – метафорите оживяват, чувствата и емоциите се материализират, а всичко, което ви се струва невъзможно, всъщност не е.

„Пяната на дните“ е филм, предназначен за най-искрените почитатели на изкуството. Той балансира на ръба между абсурда и гениалността и макар постоянно да залива ту в едната, ту в другата посока, никога не пада. Това се дължи до голяма степен на актьорите, които успяват да се държат съвсем естествено в тази стра-

на на чудесата, в която са поставени. Одри Туту, Ромен Дюри, Омар Си и Гад Елмале се справят блестящо с ролята си на странни хора в странен свят със странни проблеми.

КАКВО ЗНАЕШЕ МЕЙЗИ (2013, режисьор Стивън Макджий, Стивън Сийгъл)

Заговори ли се за екранизация на класически романи, винаги има противоречиви мнения, вариращи от тезата, че класиката не бива да бъде променяна и видоизменяна до твърдението, че понякога е необходимо непреходните послания да бъдат облечени в съвременни дрехи. Успешен пример за втория подход е филмът „Какво знаеше Мейзи“ на режисьорите Стивън Макджий и Стивън Сийгъл, по мотиви от едноименния роман на Хенри Джеймс. Книгата на Хенри Джеймс е написана през 1897 година и разглежда съдбата на малко момиченце, чиито родители се разделят по груб, крайно войнствен начин. Какво и как вижда Мейзи, как възприема самотата, която настъпва след като виковете на бащата и майката стихнат?

Действието във филма се развива през 21 век. Майката на Мейзи е рок певица, бащата пък е изключително зает бизнесмен. Дватамата не са



„Нощен влак за Лисабон“ – Швейцария, Германия, режисьор Биле Аугуст

женени, но въпреки това раздялата им протича по-тежко и от развод. Съдът решава да даде попечителство на Сузана (Джулиан Мур), но това съвсем не означава, че амбициозната музикантка ще поеме истински грижите за Мейзи (Оната Ейприл). По време на купоните, които Сузана организира в къщата си, сред алкохол, мъже, цигарен дим и силна музика, малкото момиченце търси единствено вниманието и обичта на майка си. И понякога ги получава. Но по-често се случва да остане сама. Един ден на път за училището Мейзи вижда хвърчило, оплетено на жиците между два стълба, което се опитва да се откъсне от примката, но остава привързано.

Бащата на Мейзи се жени за нейната детегледачка. Майката на Мейзи се омъжва за млад и привлекателен барман, главно в името на отмъщението и играта „напук“. Скоро обаче интересът и на двамата родители към новите им половинки изчезва и те се потапят в професионалните си ангажменти, оставяйки Мейзи на грижите съответно на съпругата и съпруга си, Марго и Линкълн. И точно тогава, в края на филма, Мейзи пуска своето хвърчило, което лети

свободно. И освободено, като нея самата.

Любопитното във филма е, че Мейзи почти няма реплики, въпреки че всичко е съсредоточено около нея. Действието е изградено така, че зрителят само предполага както става в главата на детето, но не може да бъде напълно сигурен. Публиката вижда крайните емоции на всички останали герои, техните истерични пристъпи, сълзи, объркване, самота, гняв, но не и тези на Мейзи. Какво всъщност знае Мейзи? След повече от век историята на Хенри Джеймс продължава да е актуална и интересна, защото проблемът за детската самота е от онези вечни проблеми, които дори и след Оливър Туист и малката Дорит остават неизчерпани. Филмът „Какво знаеше Мейзи“ е меланхолична екранизация на основната идея на романа. Режисьорите използват нови метафори и нови сюжетни ходове, но запазват тъжната атмосфера на книгата. Така отново се е появил филм, отлично илюстриращ твърдението, че киното и литературата не са изкуства, които съществуват в противоборство, а именно обратно – тяхното единство е повече от задължително и неизбежно.

„Пяната на дните“ – Франция, Белгия, режисьор Мишел Гондри



КИНОМАНИЯ

déjà vu, но не съвсем

КИНО
МАНИЯ 2013

Георги Ангелов ■

► Неусетно се изтъркаля поредната Киномания. Отново препускащи от кино на кино киномани. Тази година освен специалните прожекции, екранизациите, фестивал на фестивалите и фестивал на френския филм имаше кулинарно кино, филми за киното и неговата история и добро детско кино извън холивудските стандарти. Класическите удоволствия бяха свързани с Фелини (20 години от смъртта му) и със 70-годишнината на Робърт де Ниро в четири филма на Скорсезе. Биографичните филми прераснаха в нов цикъл: „Живот като на кино“, най-вече поради необикновената съдба на своите герои (Валенса, Либераче, Цветаева, Нуреев, Гинзбург, Бъроуз, Керуак, лейди Даяна и останалите). Въобще изживяхме поредното „дежавю“, но не съвсем. Във френския оригинал на това понятие, синдром или състояние, означаващо най-общо „вече видяно“, ударението е на втората сричка. Напоследък очевидно не знаещи смисъла му пишещи слагат ударението на първата гласна, а вместо „вю“ употребяват „ву“ (явно като англоезични).

Киномания 2013 предложи 67 филма от 19 страни (срещу 63 от 17 за предишната година). Филмите от САЩ бяха 14, от Италия – 13, от Франция – 12, от Англия – 6. По 3 заглавия от Германия, Русия и България, по 2 от Полша,

Швеция и Израел, и по 1 от Индия, Швейцария, Канада, Норвегия, Испания, Хонг Конг, Китай, Австрия и Турция.

До последния момент не се знаеше дали ще има класация, защото не малко колеги останаха обидени, без акредитация или достъп до Дома на киното, макар че в повечето случаи в салона имаше места. Все пак става въпрос за българската филмова критика. И в този несъстетелен фестивал настоящата класация е вид награда на критиката, което е и своеобразен документ на времето. Провеждам класацията от самото начало на Киномания – от 1987 година, тогава с друго име – и повече от 20 години адресът е списание „Кино“, където освен анкетата се публикуват и други текстове, посветени на събитието. Макар и кръстник на Киномания, този път някак не ми беше до празник, въпреки че програмата беше добра. Треперех дали ще ни пуснат (най-вече в обновеното „Одеон“), ако салонът е продаден. Но ако това е все пак бял кахър, истинският стрес беше от ставащото из улиците. Протести, националисти, нацисти, насъскващи народа срещу страдащите бежанци, вълна от ксенофобия. Боже, това ли е България и как на човек да му е до кино в такъв момент?! Въпреки всички перипетии, имаше доста сериозни филми. Киномания 2013 не беше толкова

шумно афиширана, както рекордната като приходи миналогодишна, но като разнообразие и качество не беше по-лоша. Това личи и от отговорите на участниците в анкетата.

29-имата критици, посочиха 34 заглавия, т.е. над половината филми. Победител е норвежкият „Лив и Ингмар“ на Дхерадж Аколкар. За трети път предпочитанията са за документален филм – след киномаратона „История на филма. Одисея“ през миналата година и „Развод по албански“ през 2007. Но нека припомним последните пет победители от предишните класации: 2012 – „История на филма: Одисея“ на Марк Казънс; 2011 – „Полунощ в Париж“ на Уди Алън; 2010 – „Границите на контрола“ на Джим Джармуш; 2009 – „Антихрист“ на Ларс фон Триер (най-убедителна преднина откакто съществува Киномания) и през 2008 – „Дихание“ на Ким Ки Дук.

И така, първи с 40 точки е „Лив и Ингмар“. Втори с 35 точки е „Синият е най-топлият цвят“, за който критиците изрично настояха да се изпише оригиналното заглавие „Животът на Адел, епизод 1 и 2“. С 33 точки на трето място е „Великият майстор“. Четвърти с 29 е „Истинският Люин Дейвис“, пети с 28 – „Миналото“, а шести с 27 – „Само любовниците остават живи“. Седмото място с по 26 точки делят „Сезонът на носорозите“ и „Квартет“. Осми с 25 точки е „Син жасмин“. „Валенса: Човек на надеждата“ е девети с 22 и „Филомена“ – десети със 17. 11-ти е „Нощен влак за Лисабон“ с 14 точки. На 12-то място с 12 точки са „Пяната на дните“ и „История на децата и филмите“. 13-ти с 11 е „Странно е да се казвам Федерико. Скола разказва Фелини“, а 14-ти – „Зад свещника. Моят живот с Либераче“ с 9. 15-ти с 8 точки са „Огледала: Марина Цветаева“ и „Заплетени в мрежата“, а 16-ти – „Конгресът“ със 7. „Ню Йорк, Ню Йорк“ е 17-ти с 6 точки, 18-ти с 5 точки са „Линда Лавлейс. Дълбокото гърло“, „Петата власт“ и „Чичо Тони, тримата глупаци и ДС“. 19-ти с 4 точки – „Убий любимите си: Младите Гинсбърг, Бъроуз и Керуак“. 20-то място поделят 4 филма: „Паркланд“, „Полунощни деца“, „Министърът“ и „С Молиер на колело“ с по 3 точки. С 2 точки 21-ви са „Принцеса Даяна“, „Страст“ и

„Рудолф Нуреев: Метежният гений“. И накрая 22-ри с по 1 точка: „Път към Маракеш“, „Любов и лимони“ и „Шпионинът“.

Ето и гласуването:

Александър Грозев: 1. Истинският Люин Дейвис; 2. Синият е най-топлият цвят; 3. Министърът; 4. Квартет; 5. Валенса: Човек на надеждата.
Александър Донев: 1. Истинският Люин Дейвис; 2. Убий любимите си: Гинсбърг, Бъроуз и Керуак; 3. Полунощни деца; 4. Линда Лавлейс: Дълбокото гърло; 5. Синият е най-топлият цвят.
Александър Янакиев: 1. Чичо Тони, тримата глупаци и ДС; 2. Валенса: Човек на надеждата; 3. Линда Лавлейс: Дълбокото гърло; 4. Син жасмин; 5. Паркланд.

Божидар Манов: 1. Миналото; 2. Петата власт; 3. Филомена; 4. Зад свещника. Моят живот с Либераче; 5. Конгресът.

Боряна Матеева: 1. Истинският Люин Дейвис; 2. Миналото; 3. Синият е най-топлият цвят; 4. Ню Йорк, Ню Йорк; 5. Лив и Ингмар.

Вера Найденова: 1. Великият майстор; 2. Лив и Ингмар; 3. Миналото; 4. Сезонът на носорозите; 5. Зад свещника. Моят живот с Либераче.

Геновева Димитрова: 1. Само любовниците остават живи; 2. Истинският Люин Дейвис; 3. Лив и Ингмар; 4. Син жасмин; 5. Квартет.

Георги Ангелов: 1. Валенса: Човек на надеждата; 2. Синият е най-топлият цвят; 3. Сезонът на носорозите; 4. История на децата и филмите; 5. Миналото.

Григор Чернев: 1. Син жасмин. 2. Паркланд; 3. Миналото; 4. Принцеса Даяна; 5. Огледала: Марина Цветаева.

Димитър Бърдарски: 1. Конгресът; 2. Огледала: Марина Цветаева; 3. История на децата и филмите; 4. Истинският Люин Дейвис; 5. Синият е най-топлият цвят.

Димитър Кабаиванов: 1. Само любовниците остават живи; 2. Великият майстор; 3. Зад свещника. Моят живот с Либераче; 4. Страст; 5. Шпионин.

Деян Статулов: 1. Миналото; 2. Филомена; 3. Пяната на дните; 4. Лив и Ингмар; 5. Нощен влак за Лисабон.

Екатерина Гумнерова: 1. Сезонът на носорозите; 2. Синият е най-топлият цвят; 3. Пяната на дните; 4. Нощен влак за Лисабон; 5. Син жасмин.

Ивайла Александрова: 1. Валенса: Човек на надеждата; 2. Лив и Ингмар; 3. Квартет; 4. Нощен влак за Лисабон; 5. Сезонът на носорозите.

Иван Драгошинов: 1. Сезонът на носорозите; 2. Великият майстор; 3. Лив и Ингмар; 4. Истинският Люин Дейвис; 5. Конгресът.

Иван Иванов: 1. Великият майстор; 2. Заплетени в мрежата; 3. Странно е да се казваш Федерико. Скола разказва Фелини; 4. Лив и Ингмар; 5. Сезонът на носорозите.

Ингеборг Братоева: 1. Сезонът на носорозите; 2. Миналото; 3. Пяната на дните; 4. Валенса: Човек на надеждата; 5. Път към Маракеш.

Ирина Иванова: 1. Великият майстор; 2. Заплетени в мрежата; 3. Странно е да се казваш Федерико. Скола разказва Фелини; 4. Лив и Ингмар; 5. Сезонът на носорозите.

Искра Божинова: 1. Квартет; 2. Валенса: Човек на надеждата; 3. Огледала: Марина Цветаева; 4. Рудолф Нуреев: Метежният гений; 5. Син жасмин.

Калинка Стойновска: 1. Квартет; 2. Лив и Ингмар; 3. Великият майстор; 4. Сезонът на носорозите;

„Лив и Ингмар“ – Норвегия, Великобритания, Индия, режисьор Дхерадж Аколкар



5. Валенса: човек на надеждата.

Красимир Кастелов: 1. Синият е най-топлият цвят; 2. Истинският Люин Дейвис; 3. Филомена; 4. Лив и Ингмар; 5. Само любовниците остават живи.

Людмила Дякова: 1. Само любовниците остават живи; 2. Квартет; 3. Лив и Ингмар; 4. Великият майстор; 5. Син жасмин.

Мая Димитрова: 1. Син жасмин; 2. Ню Йорк, Ню Йорк; 3. С Молиер на колело; 4. Лив и Ингмар; 5. Петата власт.

Неда Станимирова: 1. Нощен влак за Лисабон; 2. Филомена; 3. Лив и Ингмар; 4. История на децата и филмите; 5. Квартет.

Олга Маркова: 1. История на децата и филмите; 2. Странно е да се казваш Федерико. Скола

разказва Фелини; 3. Квартет; 4. Нощен влак за Лисабон; 5. Филомена.

Павлина Желева: 1. Синият е най-топлият цвят; 2. Син жасмин; 3. Миналото; 4. Истинският Люин Дейвис; 5. Само любовниците остават живи.

Петя Александрова: 1. Синият е най-топлият цвят; 2. Само любовниците остават живи; 3. Зад свещника. Моят живот с Либераче; 4. Нощен влак за Лисабон; 5. Странно е да се казваш Федерико. Скола разказва Фелини.

Петя Славова: 1. Само любовниците остават живи; 2. Лив и Ингмар; 3. Синият е най-топлият цвят; 4. Квартет; 5. Любов и лимони.

Янко Терзиев: 1. Великият майстор; 2. Син жасмин; 3. Пяната на дните; 4. Филомена; 5. Само любовниците остават живи. ■



НАГРАДИ ЗЛАТЕН РИТОН 2013 ■

Голямата награда ЗЛАТЕН РИТОН за най-добър документален филм
ВАПЦАРОВ. ПЕТ РАЗКАЗА ЗА ЕДИН РАЗСТРЕЛ, продукция „Тривиум филмс“ – Костадин Бонев, сценарист Ивайла Александрова, режисьор Костадин Бонев, оператор Константин Занков

Голямата награда ЗЛАТЕН РИТОН за най-добър анимационен филм
НОН СТОП, продукция „Андро филм“ – Андрей Цветков, сценаристи Биляна Иванова, Андрей Цветков, режисьор Андрей Цветков, оператор Биляна Иванова

Специалната награда на журито за документален филм
на сценариста и режисьора Юлиян Табаков за филма ЦВЕТАНКА, продукция „Агитпроп“ – Мартичка Божилова, оператор Адам Нилсон

Награда за режисура на документален филм
на режисьора Георги Стоев – Джеки за филма ХЛЯБ И ЗРЕЛИЩА, продукция „Куган“ – Георги Стоев – Джеки

Награда за художник-постановчик на анимационен филм
на режисьора Ина Георгиева за филма ХАБИТАТ, продукция НБУ

Награда за дебют
на режисьора Павел Павлов за филма ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ. ЖИВОТ 24 КАДЪРА В СЕКУНДА, сценарист Петър Топалов, продукция „Аудио-видео Орфей“ – Александър Донев

Наградата на община Пловдив
на филма ДЪЖДОВЕН ДЕН, продукция „А.М. Студио“ – Андрей Чертов, сценарист и режисьор Андрей Чертов

ПОЧЕТНА ГРАМОТА в категорията документално кино
на филма ХУДОЖНИКЪТ И ВРЕМЕТО, продукция „Тристан филм“ – Станимир Трифонов, сценарист Даниела Лазарова, режисьор Иван Трайков

ПОЧЕТНА ГРАМОТА в категорията анимационно кино
на филма КРЪПКА, продукция НБУ, сценарист и режисьор Милена Симеонова

Награда на СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ
на филма РЕКИ БЕЗ МОСТОВЕ, продукция „Инкомс“ – Пламен Йорданов, сценаристи Марин Дамянов, Пенчо Ковачев, режисьори Кристина Грозева, Петър Вълчанов, оператор Крум Родригес

Награда на ГИЛДИЯТА НА КИНОКРИТИЦИТЕ към СБФД
на филма ЖИВОТ ПОЧТИ ПРЕКРАСЕН, продукция „Синеаст моуди“ – Светослав Драганов, сценарист и режисьор Светослав Драганов, оператор Веселин Христов

Награда на БЪЛГАРСКА НАЦИОНАЛНА ФИЛМОТЕКА
на филма ВАПЦАРОВ. ПЕТ РАЗКАЗА ЗА ЕДИН РАЗСТРЕЛ, продукция „Тривиум филмс“ – Костадин Бонев, сценарист Ивайла Александрова, режисьор Костадин Бонев, оператор Константин Занков

Награда на АСОЦИАЦИЯ на хабилитираните преподаватели по екранни изкуства АКАДЕМИКА 21
на филма ДЪЛГИЯТ ПЪТ КЪМ ДОМА, продукция „Синемаскоп“ – Иван Ничев, сценаристи Юрий Дачев, Татяна Гранитова, Боряна Пунчева, режисьор Боряна Пунчева, оператор Цветан Недков

БЪЛГАРСКАТА ДОКУМЕНТАЛНОСТ

теми и жанрове

20
ЗЛА
ТЕН
РИ
ТОН

Вера Найгенова ■

► От доста време насам колеги, които по-регулярно от мен гледат продукцията на документалното ни кино, говорят, че там се случват неща по-интересни и по-адекватни на действителността, в която живеем, от тези в игралното. Това се потвърди и при личните ми впечатления от проектите, обсъждани в последните две сесии на Художествената комисия при НФЦ. Предпоставките могат да се търсят в характерното за този вид кино по-пряко, по-непосредствено отразяване на живота, в необходимостта от по-малко финанси, в по-семплата технология при реализацията и т.н... И все пак видяното на „Златен ритон“ в Пловдив надмина очакванията ми. Панорамата от филми бе изключително богата. Във всеки случай – аз така я преживях. Мислех си, докато сме се вайкали, че преходът не се осъществява както трябва, животът подобаващо се е променял, вкусът и уменията на кинематографистите да го отразяват – също. Особено значение има и обстоятелството, че все повече документални филми се създават от телевизиите и се подкрепят от Столична община. За качествата им ще става дума по-нататък.

Макар че ще коментирам само състезателните филми, а не и тези в информационната програма, пак представяне е непостижимо без при-

лагане на някакво групиране (типологизация). Това неизбежно внася известен схематизъм, но пък иначе бихме се оплели в кълчищата на детайлите.

Както обикновено при документалната продукция, и тук преобладаваха филмите портрети (очерци). Знае се, че има и историци, убедени в по-голямата ефективност на отделните лични биографии при опознаване на миналото, отколкото тази на абстрахирането и обобщенията. При изкуството това важи с по-голяма сила. Успехът при портретния жанр се предопределя от избора на биографична траектория, която може да послужи за опознаване на народното битие; на персонажи, представящи живота в концентриран, в „самотипизирал“ се вид. Това обикновено са креативните личности, създателите на духовно и материално творчество. Макар че е добре да се помнят и думите на поета: в света няма неинтересни хора и даже живелият неинтересно е интересен пък с това... Успехът, разбира се, се поражда и от избора на кинематографичните средства.

Пирамидата от такива филми във фестивалната програма се увенчаваше от „Цветанка“ (на режисьора-дебютант Юлиян Табаков): персонаж – бабата на автора, д-р Цветанка Гошева, жена с богат и драматичен живот, в който се

оглеждат няколко десетилетия от българската история с повратности и изпитания. Строежът на филма се решава от интелигентната и мъдра рефлексия на героинята към обкръжението и към себе си и се определя на екрана в постмодернистичен меланж от автентична биографична реалност, фрагменти от чужда документалистика, естествена среда и... декор. (Защо портретът на журналиста Петко Бочаров е изваден от тук полагащото му се място, ще стане ясно след малко).

Според неписано правило при портретуването на талантиливите създатели на изкуство печели този, който успее да представи в убедителни пропорции единството от битие и дело. И да намери изразни средства, които са в тонален синхрон със стила на този, за когото разказва. Позволявам си да мисля, че добре познавам и личностното присъствие на Едуард Захариев, и филмите му, и това ми дава право за мнението, че при „Едуард Захариев – живот 24 кадъра в секунда“ на дебютанта-режисьор Павел Павлов (сценарист Петър Топалов) има такова съзвучие. Откривам го и в „Автопортрет с маска“ (сценарист Юрий Дачев). И тук, както при „Иван Кирков или да се спасиш в спомена“, режисьорът Атанас Киряков успешно експонира на екрана високата материя на първокласна живопис. От „Художникът и времето“ (сценарист Даниела Лазарова, режисьор Иван Трайков) научаваме изключително важни неща за приложника Харалампи Тачев, а и за българската култура от миналото като цяло, които позорно са били забулени в непопулярност. Респектира и задачата на Константин Занков в „Галин или споменът не губи давност“ да представи уникалната със своята експресивност скулптура на Малакчиев. Изпълнението ѝ щеше да е по-убедително, ако в сърцевината на филма бе положен по-качествен изкуствоведски анализ.

Особен чар има във филмите с групови портрети. Освен че са познавателни – от „Лорд Бънди от София“ (сценаристи Боряна Матеева, Константин Петров, режисьор Иван Трийков) младите с гордост могат да научат, че и България е имала своята рок-епоха. За този филм, както и за посветения на пловдивската бохема и на легендарния китарист Огнян Видев „Дъждовен ден“ (режисьор Андрей Чертов), чух колеги да

казват, че са неправомерно дълги. При първия това усещане може да дойде от не много прецизираната конструкция. При втория обаче аз лично не усетих излишества, тъй като отпуснах сетивата си за наслада – от джаза, от атмосферата на Пловдив, сниман в чернобяло, лишен от обичайната си пъстрота, дъждовен и от това (парадоксално) още по-истински. Като дълги по-скоро усетих „Библията на моето детство“ и „Диктатура на съвестта“ на режисьора Димитър Шарков – поради умозрителната пасивност на използвания телевизионен език, прогонващ атрактивността на пресъздаваната артистична материя. За съжаление този дефект се проявява и при други продуцирани от телевизиите филми – при „Брикети от съдби“ (сценарист и режисьор Цветан Соколов в голяма степен) е проиграна една изключително важна за страната ни тема – мини Марица-Изток. Особено ме огорчи непрофесионалният репортаж на Пепа Кошишка и Десислава Шишманова за постановката на Пловдивския театър „Възвишение“, който аз лично очаквах с повишен интерес. Мога да продължа тази поредица, но е важно да отбележа и изключенията: „Заговорът срещу Кудоглу“ на Пловдивската телевизия, автор Евгени Тодоров и „Още ли бродиш, Делчев войводо“, отличаващ се с подходяща за темата си – митарствата около погребването костите на герой – баладичност. Възприемам този филм като предвестие на по-цялостен филм за Делчев. Въпросът за телевизионната ни документалистика заслужава по-специално обсъждане – заради прецизиране на естетическата ѝ характеристика и заради неправомерността, с която ѝ се прилепва етикета „филм“ (вместо хроника или репортаж например).

Втората „подгрупа“ в портретната фаланга е тази на персонажите с героична биография. При оценката им е важно да се отчете обстоятелството, че се създават във време, когато у нас, а и в света, се променят гледните точки към исторически събития, откриват се нови документи, по-свободно се тълкуват вече съществуващите. Като резултат се случват дегероизации и се пораждат нови героизации, появяват се рисковете от нови залитания, от нови несправедливости... (Известна несправедливост и спекулативност откривам в „Чичо

Тони, тримата глупаци и ДС“ на Мина Милева и Весела Казакова и поради това го изваждам извън траекторията на наблюденията си.) В този контекст най-сложен е бил замисълът на Ивайла Александрова и Костадин Бонев при „Вапцаров. Пет разказа за един разстрел“. Те са заровили ръцете си в змийско гнездо от истини, полуистини и лъжи, свързани с личността на Никола Йонков Вапцаров. Изследването, което извършват, е професионален подвиг, логиката на кинематографичната конструкция, която изграждат – желязна. Оказва се, че Кольо е бил не любимец, а „грозното пате“ в домашното и приятелското обкръжение, оръдие на партия, в чиито редове дори не се е числял, винтче в престъпните механизми на Коминтерна, плячка на македонска/антибългарска организация, накрая май извършил и предателство... Не изключвам тази информация да извиква у някого и присъда, презрение. У болшинството зрители обаче, надявам се – съчувствие. Но при всички случаи ореолът на провъзгласения посмъртно подвиг се разсейва, героизмът се сменя в трагизъм. Тук ми идва наум поразително прилягащата към случая мисъл на известния от миналото наш професор Александър Балабанов: „Геният е много силен, но посредственикът го смазва със силата на своите съратници и в бойното поле на живота“.

Ако съдя по възторжените оценки, за преобладаващата част от виделите го филмът изпълнява мисията си. А на мен ми се струва, че той би следвало да извърви още една отсечка по пътя към своята цялост – като на финала се издигне в сферата на психо – философското обяснение. (Констадин Бонев го може). Както се знае, надарените за изкуство не винаги са „приятни във всяко отношение госпожици“, при тях често се проявява обратна зависимост между живот и дело, биография и творчество. Връзката обикновено е компенсаторна. Казано по-простичко, би следвало да се запитае, дали ако Вапцаров имаше по-праведно поведение и по-щастлива участ, щеше да ни остави такава силна поезия?! И в сегашния филм звучат мотиви от нея, но във финала (епилога, за който тук пледирам), тя би трябвало да се чуе повече и в оптималния си блясък. За да се убедим за пореден път, че посредственикът може и да смаже гения, но само

в ограничено, в „малко“ време. В голямото време – побеждава геният.

И филмът „В търсене на Списаревски“ (автор Адела Пеева) ни кара да разчупим черупката на един мит, да погледнем на един исторически случай (подвиг) реалистично. Чрез множество интервюта опитната документалистка противопоставя технократските обяснения около гибелта на пилота Списаревски на националистичното му обожествяване като камикадзе-патриот. Отредено е обаче и място за трета позиция: огнената битка между враждуващите във Втората световна война: врязването на българския самолет в американската „летища крепост“ е бил оценен като героичен жест. Ще призная, че на мен лично този позиция ми е най-близка и дори ми се искаше да бъде по-широко изведена... Първо защото приемам като верни думите на известния есеист Дмитрий Иванов: „Никой не знае (можем да добавим – а и едва ли някога ще узнае – В.Н.) как се е случило. Дали Спайч (така близките са наричали пилота – В.Н.) връхлита крепостта, защото с покосени крака е загубил управление над машината, дали като видял, че тя и без това вече пада, я е насочил към корпуса на челния Либерейтър b 17“ (в. „Сега“, 16. 01. т.г.). Втората причина за избора ми идва от факта, че считам Списаревски и за свой герой. Ето защо. По време на бомбардировките бях на осем години. Над родното ми село, в централна България, трещяха т.нар американски крепости. Идваха от Румъния, след като бяха бомбардирани я Плещ, я Русе или Плевен и се насочваха към София, Дупница, Скопие... Къщите се тресяха, малко по-късно чувахме тътена от хвърлените бомби (не преувеличавам). Но веднъж отнякъде, навярно от радиото, дойде новината за подвига на Списаревски, а с нея и песен: „Там над Витоша се вият американски машини, а над Карлово излитат живите торпили“. Следваха имената на капитан Списаревски и поручик Гюмюрджиев. Изнурени от трясъците, от недоимъка и затъмненията на прозорците при вечерните тревоги, ние, децата, я викаме на висок глас и на душите ни ставаше по-леко. Не подозирахме, че след 70 години за това могат да ни обвинят в национализъм...

Дегероизация има и при представянето на Пет-

ко Бочаров („Живот в три Бългрии“, сценарист Валентин Измирлиев, режисьор Станислава Калчева). Известен журналист, преводач, борец за демокрация е демаскиран като доносник. Познавам лично немалко такива хора и вярвам в думите на достолепния човек, че принудата „службите“ притискаше именно младите хора с буржоазен произход. По-важното е, разбира се, че и авторите са му повярвали и проявяват към него почителна толерантност. Щеше да е добре, ако в обясненията му по-нататък бяхме усетили нотки на трагизъм, а не равнодушие и дори лек цинизъм, както е сега. А не изключвам и авторите да не са успели да го изведат към катарзис...

Трите открити дотук филма, всеки с различен мащаб и специфика, имат своята стойност в общото добро качество на документалистиката ни. Но със сложността на личностните биографии, всяка от които олицетворява едно от многото лица на народната съдба, те вдъхват усещане, че видяното и чуто в тях може и трябва да бъде превъплътено и в художествени обоб-

щения, в игрални филми.

Симбиоза между документалното и игралното кино е оплодила групата от филми, отразяващи живота на ромите. Когато по време на фестивала откровено им се радвах, колеги ми подсказваха, че и преди сме правили добри филми с подобна проблематика. Спомням си нещичко и аз, но щом не са се превърнали в трайно впечатление, значи в нещо са били по-повърхностни, „по-служебни“. Силата и свежестта на новите се раждат от по-смелото навлизане в горнилото на живота, където са „заровени“ някои от най-тежките социални проблеми на обществото ни: бедност, неграмотност, пресъпност. Но защо да си кривим душата, има и много атрактивност. Та този живот в цялата му пъстрота сега е, така да се каже, оставен да се „самоизиграе“ пред камерата. А кинематографистите лекичко го движат към някакви жанрови конфигурации. „Хляб и зрелища“ (сценарист Христо Илиев, режисьор Георги Стоев) е бравурна гротескова смес от сериозно, драматично и весело в стил „Чарли, Джеки,



„В търсене на Списаревски“ – режисьор Адела Пеева

Джони“. „Дългият път към дома“ (сценаристи Юрий Дачев, Татяна Гранитова, Боряна Пунчева, режисьор Боряна Пунчева) – шокираща драма за момче от нашенско гето, което е осиновено и израснало във Франция. То впрочем е пример за оптималния вариант на циганската хубост и интелигентност, отгледана в нормални условия. Та европейецът Илия пожелава да се срещне с родната си майка. Завръщането му е нещо като попадане в преизподня. „Ром Кихот“ (сценаристи и режисьори Петя Накова и Нина Пехливанова) е леко приповдигнат в публицистичния си патос, но много важен с показването на стратификацията в самото ромско общество, което излъчва собствени идеи за подобряване на дереджето, за развитие. Лично за мен най-интересен по форма е „Реки без мостове“ (сценаристи Марин Дамянов и Пенчо Ковачев, режисьори Кристина Грозева и Петър Вълчанов). Това е повест за циганския Ромео, хвърлил се преди години под влака с българска Жулиета. И оцелява без нея... Малко странен е ритъмът на тази повест, но пък много кинема-

тографичен, антониониевски, благодарение и на камерата на Крум Родригес.

Същото документално-игрално двуначалие откриваме и в „Живот почти прекрасен“ на Светослав Драганов. Той не е за роми, а за българка от добро потекло, родила седем извънбрачни деца от различни бащи. Преди време Светльо разказа за едно от тях, фризьорчето Сашко. Сега пак за него, но и за още двама от братята му. И за баба им. Когато му казах, че е направил документален роман, не ме разбра. Но именно такъв е филмът. Снимане, така да се каже, на натура и с реалните герои, но при много умело изграждане на пространна сюжетна схема, на ярки индивидуални характери и взаимоотношенията между тях.

Според предварителната уговорка, състезателната програма на „Златен ритон“, 2013 бе представена при „затегнат режим“. Групирането според темата и жанра не изчерпва всичките представители, а е илюстрирано чрез отделни примери. Три-четири от филмите, за съжаление, не успях да видя. Но на финала бих иска-



„Живот почти прекрасен“ – режисьор Светослав Драганов

ла да отделя внимание и на следните: „Аз съм домашен ученик“, в който Ралица Димитрова продължава умното си наблюдение върху един новопоявил се у нас обществен проблем – образование в домашни условия. „Разбърканите нишки. Филм за Голо бърдо“ (сценарист Веселка Тончева, режисьор Екатерина Минкова), който, въпреки репортажната си небрежност, ме накара да се срамувам, че досега не съм знаела почти нищо за сънародниците ни, запокитени от Първата световна война на „ничия земя“. „Фърчи, о друже. Одеса в българското духовно възраждане“ (сценарист и режисьор Юрий Дачев), извикващ с по-елегантни кинематографични средства същия комплекс, но по повод най-голямата българска колония в чужбина от миналото и днес – Одеската.

Преди време последните два филма навярно биха носили названието „научнопопулярни“, сега, кой знае защо, не само у нас, всички се подвеждат под общия знаменател „документални“. Старото наименование още повече приляга на „Цената на дълголетието“ (сценаристи Златимир Коларов, Валентина Фиданова-Коларова, режисьор Валентина Фиданова-Коларова) с неговата здравна проблематика. А най-императивно на „В търсене на прабитие“, който на актуално световно ниво популяризира страната на догоните (Мали) с нейната архаична митология и уникални космологични прозрения. Тези филми с достойнство ни напомнят, че някога имяхме развито научнопопулярно кино, заслужаващо продължение.

С присъствието си в програмата „5 минути София“, част от поредица, реализирана от група сценаристи и режисьорите Мишо Ланджев и Камен Воденичаров, откри едно голямо отсъствие на този фестивал, а именно използването на компютърните средства, които не само биха поевтиниали, а и модернизират филмовото изображение. Впрочем това е само част от по-голямото отсъствие – на дигиталната технология. При по-смелото ѝ приложение нашите кинематографисти и телевизионери биха могли да постигат още по-пряко документиране на фактите от живота, да осъществяват още по-сложни взаимодействия между документалността и традиционните изкуства (театъра, изобразителното изкуство, литературата; в мо-

мента са особено модерни документално-анимационните филми). А нека се надяваме – и да проникват по-дълбоко в най-проблемните ниши на социалното ни битие, които, въпреки богатството от теми и форми, които видяхме на фестивала, май пак си останаха неразтворени... П.П. Ще повторя, че тук коментирах само филмите от състезанието. По-голямата част от тях са произведени с подкрепата на НФЦ; както стана ясно, има и продукции на телевизиите. Заслужава специално внимание участието на Столична община при създаване на немалко от видяното. Както и усилията на независимите продуценти.

Доверявам се на колегите от селекционната комисия, избрали и подредили състезателната поредица. Ако в нещо останалата извън ползрението информационна програма, съдържаща 28 заглавия, допълва очертаната картина, то толкова по-добре.

ТЪМНИТЕ СЕНКИ

на изпепеляващото слънце...

20
ЗЛА
ТЕН
РИ
ТОН

Иво Драганов ■

► Тази година коледните и новогодишните празници за киното започнаха още на 16-и декември с 20 юбилеен фестивал „Златен ритон“ в Пловдив. Освен конкурсната програма бе представена ретроспекция на филмите – носители на едноименната голяма награда. Бе показан „Стрели над водата“ – първият научно-популярен филм, спечелил „Златен ритон“, на класика Константин Григориев. Невероятните снимки на водните кончета – дело на прекрасната операторка Цветана Найденова, и оригиналната режисура на Григориев напомниха за блестящия период на този вид кино, който обаче в новата система на продуциране остана в сянката на документалното кино и загина. Ретроспекцията бе чудесна възможност по-утвърдени и по-млади творци да съизмерят творчески възможности както един с друг, така и със себе си. Примерно Георги Стоев можеше да сравни своя „Броени дни“ с най-новия си „Хляб и зрелища“. Любопитството му към маргинализирани социални групи, усетът към детайли в тяхното поведение, страстта на ромите към празнуване присъстваха и в двата. „Хляб и зрелища“ е поглед към живота зад оградата, която трябва да запази скрита ромската махала в Кюстендил от погледите на пътуващите по международния път. Да не се разстройат случайно. Зад нея – както във всяка общност,

има успели и неуспели хора. Главният герой бе забележителен със своята работоспособност. Нямахше кадър, в който той да седне и умува върху житейската неправда. Сладкодугмен, той показваше всички кътчета на махалата, разнасяйки хляб по бедните магазинчета. Той представяше различни хора с необичайни съдби, в свободното си време правеше своя си телевизия за махалата, радваше се и съчувстваше на своите познати – герои на този филм. Георги Стоев рядко прави изводи и не дава акъл – и в този филм бе така. Това е положението, драги зрители – в този живот едни успяват, а други не. Абитуриентите, парамедикът от САЩ, който шест месеца живее там, а шест тук, много красивата готвачка в Лондонски ресторант, бизнесменът от Холандия, той самият – търговец и телевизионер – сам снима, монтира и излъчва, пасторите от двете църкви, прекрасните музиканти са от успелите. Другите са крайно бедните, вечно гладни, нещастни и недоволни обитатели на тази махала. Обединяващото е, че всички някак си се чувстват уютно и щастливо в тази своя битност и общност.

Филмът, който се очакваше от всички, бе „Вапцаров. Пет разказа за един разстрел“ на сценаристката Ивайла Александрова и режисьора Костадин Бонев. Този режисьор е знак за изключително добросъвестно изследване на ис-

торическите факти, прецизност до най-малката подробност, пестеливост на разказа и пределна изразност на изображението (блестяща работа на Константин Занков). Десетилетия след смъртта на един много фин, чувствителен поет, деликатен човек и хуманист, режисьорът го изважда от пропагандната матрица, която го бе превърнала в паметник, и го връща на българите в неговите човечни измерения. Вапцаров е от стар род, със заслуги около българското Възраждане, самият той е силно емоционален, болезнено състрадателен. За съжаление не среща разбиране. Грубият меркантилизъм на обществото, прекомерната алчност, духовното огрубяване го отблъскват и той търси в себе си и в редица свои приятели нещо ново, и по-добре като обществена алтернатива. Дори то да звучи утопично. Времето обаче е свирепо. Два тоталитарни режима са вкопчени в смъртна битка един с друг. Малките държави никой не ги пита, а от чувствителни поети кой се интересува?! Вапцаров живее и твори с тягостното чувство, че не разбират неговите стихове. И мъ-

чителната истина е, че наистина не ги разбират. За него е голямо страдание бездушието, дори и на най-близките му. В моите очи Вапцаров е това, което е Жак Превер за френската поезия, но това е лично мнение. Във всеки случай и двамата имат сходна чувствителност и са отворени към болките на малките хора. Бонев разкрива една ужасна тайна – Партията с главно П, в лицето на свои безкруплни представители, така предпоставя нещата по време на процеса, че нарежда поетът и още един от обвиняемите да поемат цялата вина върху себе си, за да спасят по-важни партийни функционери. Как така? Кой там е по-важен от Вапцаров? А и каква вина носи той за (не)доказани намерения? Страшното за нас е, че интелектуалци от целия политически спектър не го защитават, не проронват и дума, че той е поет, че е ценен като част от културата на България. Ако времената бяха нормални, поетът би бил жив... Но те не са... Неговото поведение на самотник подсказва нещо страховито. Той сякаш преднамерено върви към своето самоунищожение, като от-

„Хляб и зрелища“ – режисьор Георги Стоев – Джеки



казва да живее сред примитивни хора с дива нрави на хищници. Вероятно това за него е била още по-голяма мъка от смъртта. Той е човек на избора, който ще отстоява докрай, дори с цената на живота си. Сам сред първични хора, които се водят единствено от инстинкта си да унищожат, да премажат и минат през останалите като валяк. Или сред другите, които се стремят да оцелеят на всяка цена и в своя конформизъм и нагаждачество губят човешкия си облик. Той е бил екзистенциално сам след тежки лични драми, стаени още от детството – авторитарният баща, който коли и беси враговете си, покъсно разколебаният му брак, разминаването на собствения му идеализъм с откровения цинизъм на формално етикирани партийци, но не и действителни левичари. Как би могъл да остане жив в този глобален сблъсък на две идеологии, чиято политическа практика е доста отблъскваща? Да, оказва се, че Никола Вапцаров не е бил просто член на БКП, някаква поредна, безлична тухла в стената на партията, а хуманист с голямо сърце и в голяма степен (не)по-

знат талант. Както разкрива филмът – никой не е припознал Вапцаров като поет – нито официалната литературна мисъл, нито представителите на работническата класа, нито кресливата пропагандна машина впоследствие. Неговото признание идва с този филм – стиховете му, прочетени от Цветана Манева, връщат тяхната истинска стойност. Филмът е част от неофициалната, но истинска история на България.

Друг филм за неординерен артист е „Автопортрет с маска“ на Атанас Киряков за художничката Вера Недкова. Самотна като творец, недооценявана, меко казано, от пъдарите в изкуството, тя е оставила зад себе си прекрасни картини, особено в жанра автопортрет, в културната история на България. След блестящите филми за художника проф. Иван Кирков и Жул Паскин това е пореден филм на известния с острата си полемика и непримирима гражданска позиция творец, посветен на изяществото в нашия живот.

Той се представя и с един много амбициозен документален филм – „Преходът“. Режисьорът ана-



„Вапцаров. Пет разказа за един разстрел“ – режисьор Костадин Бонев

лизира в дълбочина причините, поради които в обществено-политически план ние стоим като в подвижни пясъци и затъваме сякаш все по-дълбоко. Чрез мнението на много интелектуалци и на експерти от други посттоталитарни държави той прави заключение, че причина за това е нашата прочута нерешителност при вземането на решения. Изводът е ясен – тоталитарната машина у нас не бе демонтирана докрай, никой не пое отговорност за жертвите на грешната политика. Промените бяха козметични, само в отделни кратки периоди същностни като политика на трансформация. Като народ сме разколебани в посоката, която трябва да следваме, а половинчатите решения ни обричат на мизерно съществуване. Не желаем да научим цялата историческа истина за нас и това ни пречи да погледнем трезво на безпрецедентната ситуация на прехода. Нямаме общи ценности, цели и национален идеал. Факт е, че сме непоправимо разделен народ и това се вижда ясно и до днес. След 24 години се разбра, че палиативните решения и липсата на воля за промяна ни изиграха лоша шега. Имитацията на промяна не е промяна. Мимикрията помага единствено да оцеляваме. Бутафорията не е траен продукт. Андрешко отново надделя в националния ни манталитет, ама от това никой не печели. Бедни сме, защото сиромашията е първо в главите ни, а после в кесиите ни. „За кого бие камбаната?“ – този стих подхожда за гледна точка към този филм. А отговорът е – за всички нас. „Цветанка“ е филм на Юлиан Табаков за негова близка – баба му, която поради своя произход не е от светлата страна на „най-светлото“ общество. Животът на човек с етикет „син или дъщеря на бивши хора“, оцеляването, премълчаването на горчиви несправедливости е съдбата на една чувствителна лекарка. Тя мобилизира цялата си енергия в полза на неизлечимо болни от рак хора, посвещава се на тяхната предварително изгубена битка с болестта, защото така е възпитана. А именно това възпитание е било заклеяймявано от нейните зловидници – търтеи с научни титли, партийни хрантутници и готованци. Цветанка е от хората, направили труден избор в живота си, който отстояват докато са живи.

Голяма дискусия предизвика филмът „Чичо Тони“ на Мина Милева. В него е представена историята на аниматора Антони Траянов, който се е чувствал недооценен докрай. Някак винаги е оставал в сянката на други режисьори – и то по извънестетически съображения. Едни оценяха филма като закъсняло признание и откровение на Тони Траянов и апел за реабилитация от негова талантива студентка, други – също стойностни творци, като провокация. Проблемът, изглежда, се свежда до класически конфликт на интерпретациите, който е вечен източник на драми. Тони Траянов така е чувствал нещата и така ги е споделил...

Останаха още много филми – всички те бяха 80 на брой. Няма как да се споменат повечето, но се надявам редакцията да предостави възможности за още рецензии, посветени на фестивала, за да остане писмена диря за тези прекрасни мъже и жени, които творяха документално кино през цялото това време на – вече знае ли някой на какво, помни ли за какво...

Най-голямата награда за всички творци бе многобройната публика, която пълнеше залата на „Лъки синема“. Това напомни за годините, когато фестивалът се провеждаше в кино „Балкан“ при огромен интерес. А както казва Лестър Търоу в своята книга „Бъдещето на капитализма“: „Знам колко е трудно да убедиш хората да изгледат един документален филм от началото до края, защото това изисква интелектуално усилие от тяхна страна.“

За публиката от Пловдив нещата не стояха така...

ПРАЗНИК въпреки хаоса

20 ЗЛА ТЕН РИ ТОН

Олга Маркова ■

Тъкмо както се полага на респектиращ юбилей, двадесетият „Златен Ритон“ съхрани своята запазена марка и престиж на единствения у нас значим форум за неигрално екранно изкуство, както с нивото на подбраните 104 филма, така и с преимуществото на това издание на фестивала да предостави по-голяма възможност за непосредствен контакт с творбите и техните създатели. За разлика от предишните форуми, които изцяло се провеждаха в уютния и комфортен „Новотел“, сега прожекциите течаха едновременно в „Лъки синема“, галерия „Тракарт“ и клуб „Петното на Роршах“, които се посещават от различен вид аудитория, а входът за тях бе безплатен. Бързам да отбележа, че те бяха отлични в техническо отношение. „Този форум е най-големият коледен подарък за тукашната публика“ – отбеляза членът на журито Весела Статкова – преподавател по мултимедия и визуална реалност в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство в Пловдив.

Фестивалът категорично доказва, че създадената тук с много усилия дълголетна традиция не бива да бъде прекъсвана. Всяко дерайлиране би довело до „изпускане“ на преданата от години аудитория, което би било катастрофално, особено във време на тлееща духовност

и продуктово позициониране в изкуство като нашето. А оживените, често твърде разгорещени разговори след прожекциите, както и по време на всекидневните дискусии, на които се обсъждаха филмите, показани предишния ден, свидетелстват за безспорния интерес към този екранен вид, заявен още преди години в легендарната централна зала „Балкан“.

Очевидно, в отличие от игралното ни кино, съвременната ни кинодокументалистика действително откликва своевременно и отговорно на най-наболели обществени проблеми, вълнуващи всички ни.

Онова, с което ще се запомни Двадесетият фестивал, е изобилието от качествени филми (макар и някои от тях прекаляващи с дължината), които бяха масово посетени. А това наистина е Празник. В показаните едновременно пет програми – конкурсна с 54 селектирани произведения, от които 41 документални и 13 анимационни; информационна програма с 27 любопитни творби; както и три ретроспективни панорами, безспорно се открие художественият резултат от едно по-дълбоко и противоречиво изследване на историята и на ролята на личността в събитията, които я движат. На екрана видяхме успешен опит за разсичане на така наречения „гордиев възел“: за прониква-

не в истината след дългогодишно старателно натрупване в съзнанието на хората на купища угодни на управляващите полуистини. А този факт е от изключителна важност за възстановяване на изгубеното ни национално самочувствие и доверие в политически каузи и личности, в авторитета на държавните институции, на които отдавна никой не разчита. Липсата на това доверие заплашва нашата нация с разпад. Крайно време е да се възстанови вярата на сънародниците ни, да се изгради и защити обща национална кауза.

В това отношение показателно е единодушното удостояване с Голямата награда „Златен ритон“ за най-добър документален филм на „Вапцаров. Пет разказа за един разстрел“ на Костадин Бонев по сценарий на Ивайла Александрова, която преди три години откри в Златния фонд на радиото архивни записи на майката на поета, които до голяма степен озадачават

съвременника. За утвърдения ни режисьор това е втори „Златен Ритон“ след копродукцията „Европолис – градът на делтата“ (2009). Неслучаен бе значителният интерес към новата му творба – плод на тригодишно ровене в исторически документи. То е предизвикано от несправедливото, явно умишлено омаловажаване на една безспорна личност и талант. Филмът успява да изтръгне героя от забравата; да ни приближи към истината за неговата смърт, кодирана в поезията му, както и за убийството на редица други пречещи някому хора. Словото, звучащо от екрана, достойно представя Вапцаров като европейски поет, с който можем да се гордеем. „Българската история представлява огромна неизследвана пирамида, пълна с призраци и ужасяващи проклетия“, твърди Костадин Бонев. Крайно време е да се хвърли реална светлина върху тази пирамида, дори с риск да се разпадне цялата. Това обаче никак



„Дъждовен ден“, режисьор Андрей Чертов

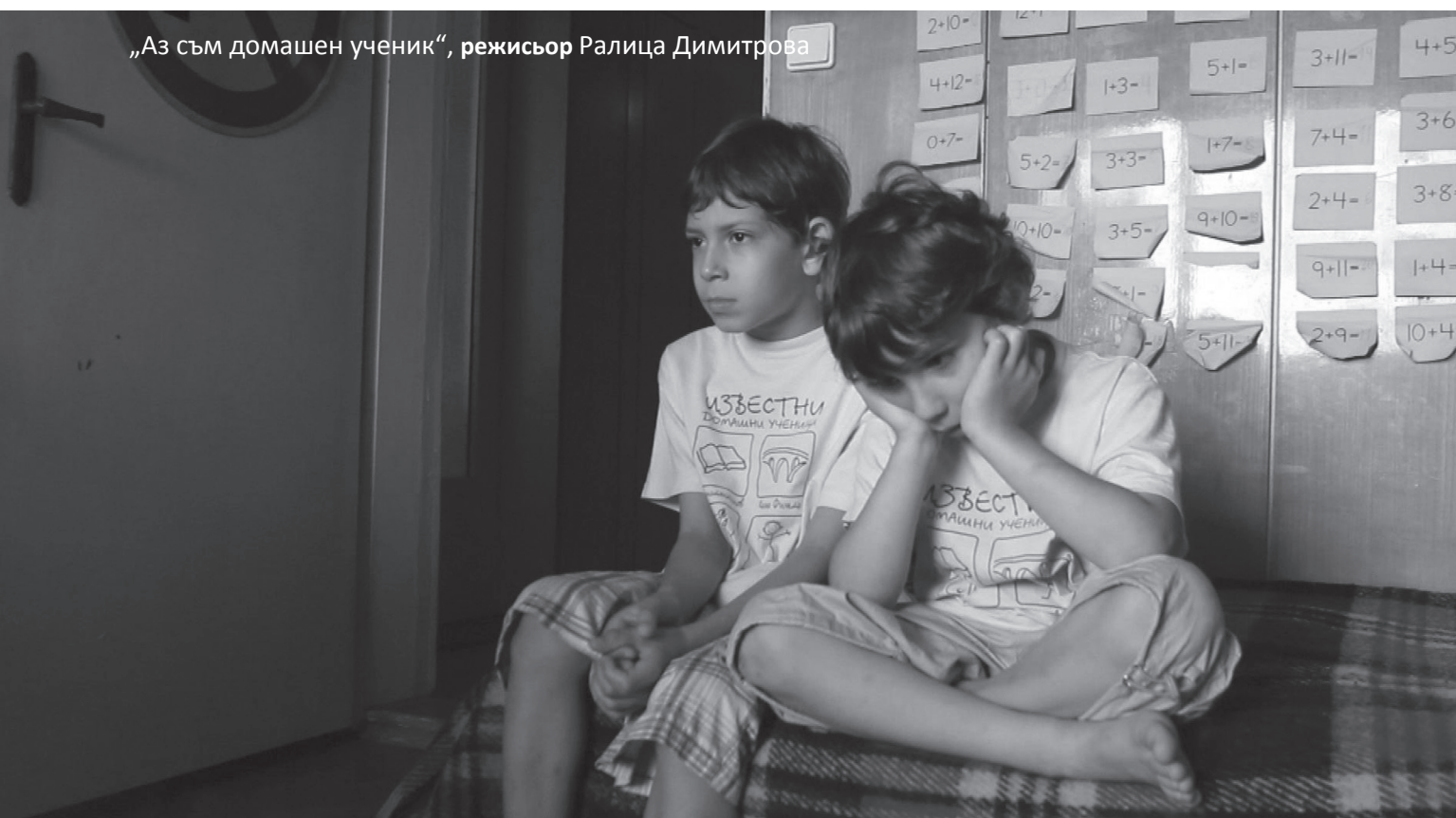
не е лесно, тъй като стереотипите, изградени на базата на митове, се съпротивляват.

Тук вероятно трябва да търсим част от причините за острите нападки над небезобидната документална творба „Чичо Тони, тримата глупаци и ДС“ на Мина Милева и Весела Казакова, започнали по интернет далеч преди фестивала и разгърнали се на обсъждането след прожекцията. За жалост реалната дискусия, която филмът заслужава с дръзки си опит да проникне зад кулисите на прочутата в цял свят през 70-те години Българска анимационна школа (при това – напълно заслужено!) и да реабилитира безспорна творческа личност (на аниматора Антон Траянов, умишлено „държан“ в сянка), бе изместена от хули и закани.

Високото ниво на съвременното ни документално кино бе защитено от произведения като „Хляб и зрелища“, което донесе на Георги Стоев-Джеки наградата за режисура за оригинал-

ност и артистизъм в трактовката на сложната ромска тема; от „Аз съм домашен ученик“, където чрез автентичността на ситуациите режисьор-сценаристката Ралица Димитрова и операторът Пламен Герасимов упорито продължават да изследват откритата от самите тях тематична територия в нашето кино, запознавайки ни с няколко семейства, предприели особен опит за съпротива срещу често тесногърдото българско общество, за да защитят правото си на личен избор в живота; от „Цветанка“ на Юлиан Табаков, получил специалната награда на журито за „авторска интерпретация на недалечната ни история чрез личната съдба на една жена“. Бих си позволила да споделя своето пристрастие към „Духове в старите къщи на София“ на сценариста Христо Илиев-Чарли, режисьора Здравко Драгнев (чийто глас трябва да звучи по-често на екрана!) и операторите Пламен Гелинов и Цветан Драгнев. Този про-

„Аз съм домашен ученик“, режисьор Ралица Димитрова



пит с носталгия разказ на актьора Ицко Финци и неговите събеседници провокира задрямалата ни гражданска съвест, настройва ни да се опитаме да проникнем в пластове на времето и в менталитета на онези, които са живели в него. Той завладява зрителя с невероятната си емоционална атмосфера, обгръщаща тези, които отдавна ги няма и местата, където никога няма да бъдем. Близък до неговата тоналност е „Дъждовен ден“ на Андрей Чертов, представящ в черно-бяло обобщен образ на артистичен Пловдив с колоритната му бохема. В никакъв случай не бих искала да подценя „В търсене на Списаревски“ на Адела Пеева със сложното и противоречиво проникване в героя; „Живот почти прекрасен“ (портрет на трима братя, произхождащи от сложна социална среда, и на тяхната баба) на Светослав Драганов с не-

говата интересна, близка до метода на белетристиката конструкция; „Брикети от съдби“ на Цветан Симеонов, разкриващ драматичната съдба на няколко села, погълнати от мините на енергетиката, и на обикновените хора от източномаришкия басейн, чиято цена е вградена в милиони тонове въглища; „Улица „Московска“. Хиляда крачки в историята“ на Галина Кралева, „Заговорът срещу Кудоглу“ на Евгений Тодоров и „Художникът и времето“ на Иван Трайков. Отсега е време да се запитаме: какво ще очакваме след юбилея? Стари митове, демитологизация, нови митове... Не бива да забравяме обаче, че продължаваме да живеем в душната атмосфера на криза на моралните добродетели, на пълна девалвация на духовните ценности.

„Духове в старите къщи на София“, режисьор Здравко Драгнев



ПОЗНАВАТЕЛНОТО КИНО

на 20-ия Златен ритон



Димитър Кабаиванов ■

► В последните години забелязваме едно „завръщане“ на познавателното и научно-популярното кино в родната ни кинопродукция. Едно кино, което преди десетилетия имаше своето достойно място в българската кинематография и печелеше престижни награди по света. Тук не е мястото да се спирам на причините за „изчезването му“ за дълго време от екраните ни. Но искам да отбележа, че за щастие най-мрачните прогнози сред киносредите, че през трудните години на прехода това кино ще загине, не се сбъднаха. Тази заплаха беше още по-реална за така наречения научнопопулярен филм (тази толкова специфично обособила се видова група в социалистическото неигрално кино), за което се оказа, че основният му проблем е преди всичко в това – кой и къде ще го гледа, а едва след това – ще има ли пари за производството му. Но последните твърде драматични години на обществена деструкция показват, че в държавата все ще се намират хора, пари и технически ресурси, за да се произвеждат и такива филми. И то с определен успех! Това личи особено в „историческите“ документални филми, които се опитват да дадат своя съвременна и адекватна на миналото интерпретация. Духовното общуване на миналото със съвременността играе важна роля за съхраняването му. Приобщаването към историче-

ските знания има голямо значение за днешния ден и за движението към бъдещето. Темите и проблемите в този вид филми се разглеждат от гледна точка на „високата култура“ (историята) с едно дълбоко вътрешно отношение. В тях днес се говори сериозно, без акцентирани патетични интонации, с които изобилстваше това кино в миналото. Акцентът е преместен от възхвалата към размишлението и намирането на аналогии и параметри в различни сфери. Тези филми дават научно познание, съобщават нова информация, раждат асоциации, имат литературни връзки в текста си с обрати и инверсии, а на екрана това се постига по чисто изобразителен способ.

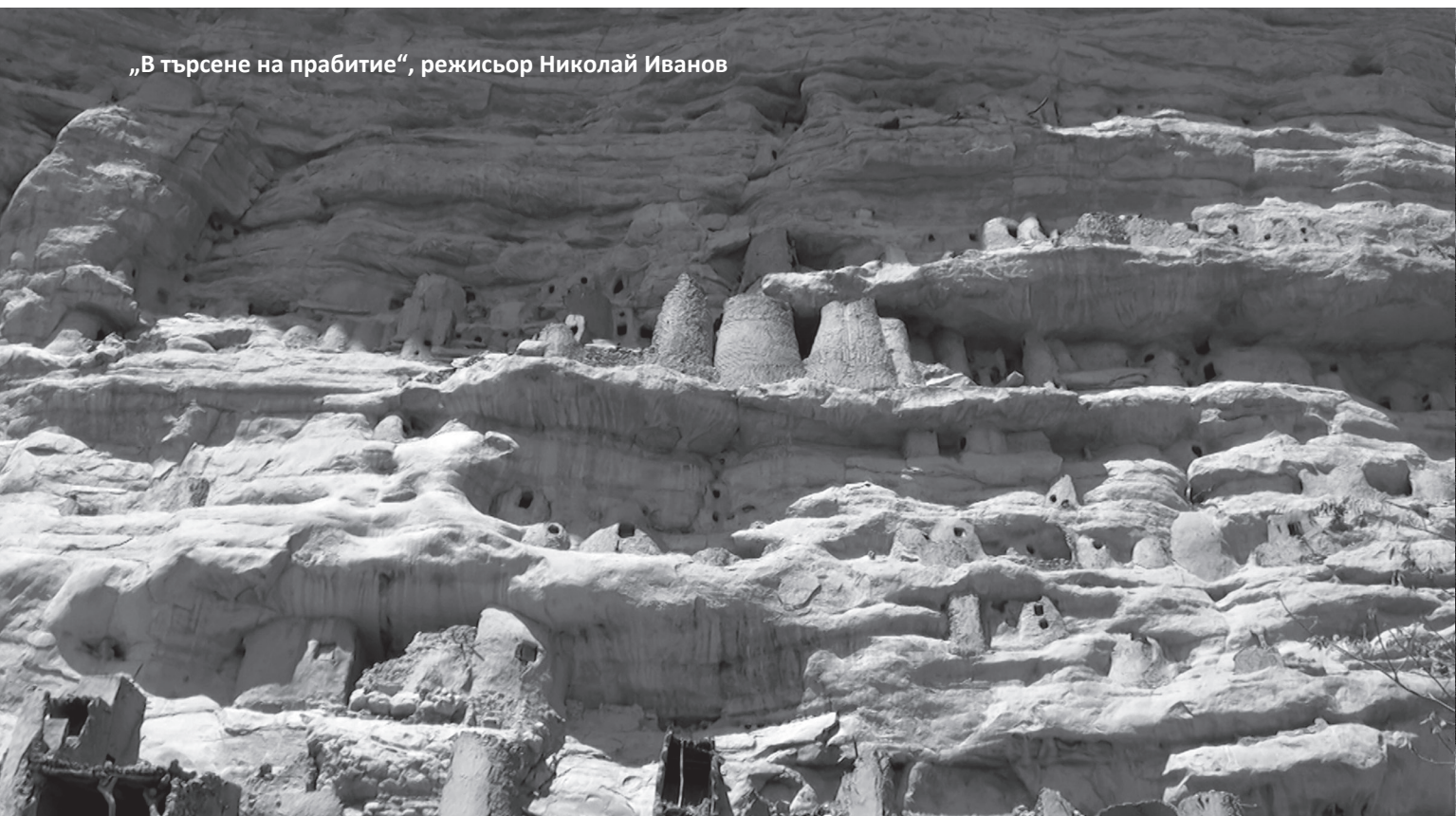
Пример за това е и Голямата награда „Златен Ритон“ за най-добър документален филм на филма „ВАПЦАРОВ. ПЕТ РАЗКАЗА ЗА ЕДИН РАЗСТРЕЛ“ (продукция „Тривиум филмс“, сценарист Ивайла Александрова, режисьор Костадин Бонев, оператор Константин Занков). Това е прочит на историческата тема по нов начин – един интерпретаторски филм, даващ много исторически документи за размисъл. Той не е само художествено-асоциативен, но и научно-изследователски. Тук обективните исторически събития и факти не само се съобщават, но и „разиграват“ със своя структура и движение. Има своеобразна драматургия на обиграване-

нето на документите от онова време, интерпретаторски текст (четен от Цветана Манева), който не заявява пряко идеята, а я поднася по най-енергичен начин. Това е драматургия на историческите факти със свои възможности и валенции. Затова и винаги възниква същественият въпрос за авторството и авторската позиция в този вид кино (поне що се отнася до добрите му образци). Историческият филм е филм, който има за обект историята, но сам по себе си контактът на камерата с обектите не създава документално кино. В историческия документален филм историческата действителност е пречупена през авторския мироглед, чувствителност и индивидуалност. Комбинацията от техниката и творческата личност създава такова изображение на тази действителност, което може да се нарече изкуство и от което да се изисква освен информация и познание, и естетическо наслаждение. Интересното в случая е, че такъв изявен автор като Костадин Бонев в този свой филм заема една почти обективистична гледна точка (скривайки позицията си

зад грамадния обем от документална информация и избягвайки да налага определени внушения). Позиция, достойна за интелектуалец, но уязвима в отношението с редовия зритель днес (привикнал вече към готови и изведени поанти).

Искам да отбележа един много добър авторски филм на Николай Иванов (сценарист, оператор, режисьор и продуцент), който мина малко незабелязан от жури и публика – „В ТЪРСЕНЕ НА ПРАБИТИЕ“ (В страната на догоните). Проникнал в затворената митична общност на догоните в Мали, Николай Иванов успява не само да ни покаже техния бит, ритуали и шаманска митология, но и да контактува с „посветените“ в едно вековно познание и традиции. И да ни покаже това в един филм, в които оживяват графичните знаци и пиктограми на тези митове. Филмът не е само етнографски и познавателен поглед към общността и културата на догоните, но и едно размишление за съвременното глобално общество и култура, които слагат вече свой отпечатък върху всичко (размивайки, за

„В търсене на прабитие“, режисьор Николай Иванов



да не кажа унищожавайки, всичко автентично). Искam да се спра и на два филма, засягащи актуалния за всички проблем с българското здравеопазване.

„ЦЕНАТА НА ДЪЛГОЛЕТИЕТО“ (сценарий: Златимир Коларов, Валентина Фиданова-Коларова, режисьор: Валентина Фиданова-Коларова, оператор: Мартин Димитров) е един и научно-познавателен, и философски размисъл за истинската цена на дълголетие (през медицинския проблем – остеопороза), илюстриран с картините на Караваджо, Гоя и Климт. Размисъл, който не може да остави зрителя си безучастен нито интелектуално, нито емоционално. Защото всичко (и особено дълголетие) си има своята цена – показана ни от различни гледни точки от този творчески тандем. Това, което впечатлява в този филм, е не само интересното поднасяне на една специфично медицинска проблематика, но и повдигането на основен житейски и философски въпрос – за качеството на живота и най-вече за личния ни избор.

„ЗДРАВНИ ЕМИГРАНТИ“ (режисьор: Ива Димова и оператор: Георги Лазаров) разглежда проблемите на здравеопазването ни в социален и екзистенциален план. Главният герой на филма Александър е здравен емигрант в Испания, защото само там го лекуват така, че да може да живее! Условиата за хемодиализа в България (след негов петгодишен опит) не му осигуряват това, а и перспективата за трансплантация е имажинерна. Затова изборът му наистина е екзистенциален – далече от приятели и семейството, но жив и здрав. Това е филм не само за избора да станеш „здравен емигрант“, но и за човешката взаимопомощ (групата „Помогни ми да живея“, подпомагаща хора със здравословни проблеми). И за Проблема (с главна буква) защо в България се правят само няколко трансплантации годишно, а в Испания – около 30 на ден!?

„ЗАГОВОРЪТ СРЕЩУ КУДОГЛУ“ (сценарист и режисьор: Евгений Тодоров, оператори: Асен Тихов, Тодор Васев) за пореден път поставя проблемите за историческата ни памет и от-



„Лорд Бънди от София“, режисьор Иван Трайков

ношението към миналото. Тютюнотърговецът Димитър Кудоглу е един от най-големите филантропи и дарители в Пловдив (през 20-те години на XX век той дарява 42 милиона златни лева за изхранване и лечение на бедни, болни, военнопленници, бежанци, а през 1927 година създава прочутия „Дом на благотворителността“). И парадоксът е, че всичко създадено от него е унищожено – в това число и паметта за личността Кудоглу. Затова и филмът повдига резонния въпрос – това само национална народопсихология ли е, или целенасочено действие в духа на социализма в миналото и либертарианската идеология днес.

Трябва да се отбележи приносът на Столична община (чрез СП „Култура“) за създаването на редица познавателни филми, свързани с историята на София и видни нейни представители. Ще се спра на „ХУДОЖНИКЪТ И ВРЕМЕТО“ (сценарий: Даниела Лазарова, режисьор: Иван Трайков, оператор: Емил Пенев) за художника Харалампи Тачев (автор на герба на града). През биографията на този малко известен днес художник и декоратор (днес бихме го нарекли и дизайнер), спомогнал за превръщането на малкото градче в европейска столица, ние се информираме за развитието на художествения ни живот от началото на XX век до 40-те години. Филмът ни запознава с украсата на емблематични сгради на столицата (по негов проект), както и с неизвестни за широката публика фотоси от участието на България в първите световни изложения. Както и със сложната житейска съдба на един от първите сецесионни модерни художници в страната ни.

Иван Трайков се представи на този фестивал и с филм за още една емблематична фигура за столицата ни – Димитър Милев (Бънди) – „ЛОРД БЪНДИ ОТ СОФИЯ“ (сценарий: Боряна Матеева, Константин Петров, режисьор: Иван Трайков, оператор: Емил Пенев). В този донякъде носталгичен разказ за първата наша рокгрупа „Бъндараците“, воден от Малкия Бъндарак (Иван Милев), пред нас се експонира музикалната ъндърграунд култура в София от 60-те години на миналия век. Но филмът, изграден от спомените на живите участници и свидетели на тези бурни години на „разкрепостяване“ и отваряне към света, не е само за спомена и

фактите от миналото. Посланието и желанието на Иван Милев младите рокаджии да поемат щафетата на Истинския Рокендрол с неговата искреност и свобода на израз звучи актуално и днес на общия фон на „чалгилизация“ на културата ни.

Могат да се изброят и други интересни познавателни филми от показаните на последния „Златен ритон“ в Пловдив. Общото усещане е за едно възраждане на този вид кино, където действителността е пречупена през авторския мироглед, чувствителност и индивидуалност. Комбинацията от техника и творческа личност създават такова изображение на тази действителност, което може да се нарече изкуство, от което се получава и художествена наслада, и познание. Именно такъв синтез на естетическо и научно познание по принцип е характерен за доброто документално кино. Нещо, формулирано още от Валтер Бенямин: „Действително тази определена ситуация, когато би могло да се каже точно посредством какво тя ни привлича повече към себе си: посредством артистичната ценност или научната приложимост. Това изглежда е една от революционните функции на филма – превръщането на простата снимка едновременно в обект на художественото и на научното познание“.

ПРОБЛЕМЪТ С ЕТИКАТА

...и други истории

20
ЗЛА
ТЕН
РИ
ТОН

Боряна Матеева ■

► За радост на всички, 20-ия юбилеен „Златен ритон“ показва зрелост на мисленето, владее на формата, експериментаторски хъс, стабилно и възходящо движение на всички поколения в българската документалистика. Видяхме искрената загриженост на кинематографистите за социалната безпътница и желанието за осветляване на болезнени отрязъци от историята. Имаше артистизъм и воля за истинност. Защото документалистиката е преди всичко обективно и цялостно представяне на действителността в иманентната ѝ сложност. В тази общо взето позитивна картина за мен се очерта един проблем, който, разбира се, не е нов, но който е фундаментален при заниманията с реално съществуващи хора, случки, събития. А още повече – съществували. Ще го нарека с известно намигане – проблемът с етиката и други истории... Той изпъква в двата филма, предизвикали най-противоположните реакции на фестивала – „Вапцаров. Пет разказа за един разстрел“ и „Чичо Тони, Тримата глупаци и ДС“. Първият беше единодушно признат от критика и публика и закономерно получи „Златен ритон“ и Наградата на Българска национална филмотека; вторият предизвика най-яръстия публичен скандал след промените и в резултат също получи доста зрители. Първият е дело на Костадин Бонев и сценаристката Ивайла Александрова, хора с дългогодишен опит в работата с архиви и има

двама консултанти; вторият е създаден от дебютанти – известната актриса Весела Казакова, с един любителски филм зад гърба си (заедно със сестра си актрисата Биляна Казакова) и Мина Милева, аниматор и режисьор на три студентски филма. Първият разказва за трагиката на политически употребения живот на един велик български поет, вторият – за белязаното от ДС съществуване на един български аниматор и режисьор. Макар и развиващи се в различен исторически декор, филмите имат доста сходна тема. Това, което драстично ги различава, е подходът – прилагането на етичния принцип и работата с архивните материали. Няма да анализирам „Вапцаров...“, тъй като това вече е направено многократно. Но не мога да не изразя мнението си за „Чичо Тони...“, което ще се опитам да отгласна от бурята на скандала и да базирам на обективния прочит. Държа да подчертая, че правя това доброжелателно с цел да подпомогна евентуални бъдещи занимания на амбициозните авторки.

При първата прожекция на филма със заглавие „Антоний Траянов“, представен на 25 ноември 2013 в рамките на „Киномания“ 2013, Весела Казакова заяви, че за екипа това е „филм-кауза“. Тогава тонът ѝ ме озадачи, защото вътрешното ми очакване беше за един артистичен филм, направен с чувство за хумор за един симпатичен, вечно забързан, попрегърбен човек със златни

ръце – филм, за който дори бях интервюирана. Знаех, че са ме изразали, но какво от това – в киното често се случва, пък и не бях от близкото обкръжение на чичо Тони. След края на филма видях, че екипът благодари на още двадесетина души, така и ненамерили място във финалната концепция и искрено се зарадвах, че са ме махнали. Тогава щеше да ми е много по-трудно да кажа това, което мисля. Защото видяното остави у мен остро усещане за несправедливост, подмяна и манипулация, независимо дали са търсени или неволни. Още повече когато четирима от участниците в него вече не са между живите. Но за това – след малко.

„Филм-кауза, който разкрива една тъмна епоха на зависимост от Държавна сигурност“ – това е веруюто на двете режисьорки. Тогава нека бъде кауза за кауза. Моята кауза е Българската анимационна школа, нейното неотменимо, незаменимо и незаобиколимо присъствие в културното ни наследство. И право на тази кауза (без да съм била в кухнята на производството и с извинение) ми дава 20-годишната ми препода-

вателската дейност в НБУ по дисциплината „История на българската анимация“. Не „митът“ за нея, както беше оповестено по БНР от авторките, а реалният ѝ международен престиж, измерим качествено и количествено с многобройни най-авторитетни международни награди. Изглежда се налага да припомним, че в рамките на цялостното развитие на българското кино анимацията ни безусловно е най-признатият вид и благодарение на езоповския си език успява да се промуши през иглените уши на идеологическата цензура и да каже разгромяващи истини за тоталитарния режим. В една статия я бях нарекла „шутът на българското кино“. Достатъчно е да си спомним само един-единствен филм – „дисидентският“ (както го определя Радой Ралин) „Маргаритка“ на Тодор Динов, за да се разбере за обобщение на какво ниво става дума. Но тъкмо въпросният Тодор Динов, „патриархът на българската анимация“ според големия историк на анимацията Джаналберто Бендаци, в „Чичо Тони, Тримата глупаци и ДС“ безотговорно е представен като тъп, бутафорен,



„Вапцаров. Пет разказа за един разстрел“ – режисьор Костадин Бонев

фанатично-лъчезарен номенклатурщик, който с една реплика се самоубива, предизвиквайки кикот и презрение. На въпрос на Иван Стоянович накъде върви анимацията той възторжено изстрелва: „Посоката е една – комунизъм, скоростта е една – светлинна!“. Тази ефектна реплика, импонираща на младите, изиграва ролята на „визитка“ на Тодор Динов. Множеството му появи по трибуни, сцени, официални събития с Тодор Живков и т.н. се гледат все с тази подигравателна оптика. И тук е манипулацията. Тя се постига лесно, но е и лесно разобличима от живите свидетели на процесите в българската култура. Методът е елементарното премълчаване на същността естетически принос на Тодор Динов. Представяне на частта вместо цялото, изваждането на нещо от общия контекст, разместването на ценностните величини. И по този начин – изкривяването на цялостната картина. Да, той изрича тези думи и присъства на всякакви официозни сбирки. Но освен апаратчик, директор и ръководител на студия той е въвел в професията, а не „вербувал“ както мимоходом

се подхвърля, цяла плеяда млади карикатуристи и художници (станали по-късно лицето на Българската анимационна школа), Тодор Динов е и неоспорим художник и режисьор, извършил естетическа революция, попътна на най-модерните формални търсения в своето време. Това е азбучна истина за специалистите, но не и за широката публика. Младият зрител злорадства и се надсмива, защото разпознава черно-бялото клише – добрият и работлив до изнемогачичко Тони, малтретиран от лошия партийен номенклатурщик. Истината е много по-сложна и в обективното ѝ, премерено и базирано на факти раздипляне е силата на истинската документалистика. Самият Динов, както се знае, е в сложни отношения с Партията. Изпратен да учи анимация в Москва през 1949, той е върнат скоропостижно само след две години, за да оглави отдела по анимация „по един грубичък административен начин“, както пише проф. Н. Маринчевска. След това срещу него се възбуждат седем анкети, които стигат дори до разглеждане в секретариата на Вълко Червенков. По-късно



„Чичо Тони, Тримата глупаци и ДС“ – режисьор Мина Милева, Весела Казакова

идват и идеологическите доноси, с които „обвиняват“ Динов, че е назначил хора със „съмнителен“ произход (става дума за Христо Топузанов, чийто баща е съден от народен съд, за Петър Шауер, който е „немец“, и за повишаването на Радка Бъчварова, която е от буржоазно семейство, в длъжност „режисьор“).

Всичко това доказва, че Динов не е само партиен функционер, а вещ ръководител. Но това дори не е загатнато във филма. Затова той може и да се харесва на част от публиката, но не може да бъде приет от общността на анимацията, от близките на чичо Тони, от другите участници, от живите свидетели на процеса. Авторките дълбоко трябва да се замислят над реакцията поне на роднините на чичо Тони. Такава реакция на нееднозначно приемане (с нюанс на неодобрение) е прецедент в българското документално кино. Тя говори, че явно са нарушени неписаните етични закони, че са засегнати деликатни отношения. Може би затова в последната версия на филма в него са премахнати епизодите с децата на Антоний Траянов, както и онези откъси от „Сънчо“, за които първо се твърдеше, че са с автор чичо Тони, но после се оказа, че авторите на петте миниатюри, създадени в периода 1975-1977, са други, живи и здрави творци – художникът Георги Чаушов, режисьорът Зденка Дойчева, аниматорът Димитър Петков, който почина неотдавна. Единственият откъс от „Сънчо“, останал във филма с автор чичо Тони е „русият Сънчо“. Тази колебливост на режисурата поставя и съществения въпрос каква версия, по-точно какъв материал (и в какъв монтажен ред) е гледал преди смъртта си Антоний Траянов (починал на 26 февруари 2013) и дали е дал благословията си точно за този филм.

Защото той го портретира по-скоро негативно – като свадливо, завистливо, мрънкащо старче и така върши лоша услуга на паметта му. Тони Траянов, поне в моите представи, беше човек духовит, интровертен, обсебен от работата си, виртуозен аниматор, всеотдаен преподавател. Напомняше ми с нещо персонажа на Чарли – в характерната ситнеща походка, в суетливото поведение. Достойният „малък човек“ в схватка с Големия, но равностоен нему. Във филма за съжаление той е представен като функция от Доньо Донеv, а не като самостоятелната творческа личност. И тук идва втората голяма ма-

нипулация – имиджа на Доньо Донеv, представен като селски хитрец, груб експлоататор на чуждия труд, „черния човек“ на Тони Траянов. Но ясно е, че без „величествената симбиоза“ (думи на Анри Кулев) между двамата и харизмата на Доньовите трима глупаци Тони не би станал това, което е бил. Тук няма да обсъждам Доньо Донеvия принос за българската анимация и за смеховата култура на България. Няма да обсъждам и принадлежността му към ДС. Няма да раздаваме присъди, защото казано е – не съди, за да не бъдеш съден. Но логично е да попитаме – щом кариерата на чичо Тони е пострадала от доносите на Доньо, каквото е недвусмисленото внушение, защо режисьорките не са отишли да разровят архива на ДС, да отворят досието на Антоний Траянов и да ни покажат какво пише там, както правят авторите на „Вапцаров...“? Ако такъв епизод присъстваше, това би доказало, че веселата и колоритна група на аниматорите е живяла наистина в „тъмната епоха на зависимост от ДС“. Вместо това е представена една вестникарска изрезка с донос – и то от трето лице: Георги Думанов, който също е изкаран жертва на Доньо. Това обаче не му е попречило да направи няколко авторски филма, както впрочем и на чичо Тони – справката показва, че той е самостоятелен режисьор на 13 филма, а още два прави в съавторство със Стоян Дуков и злодея Доньо Донеv... През 80-те в анимацията се произвеждат средно по 50-60 филма годишно⁴, кипи забава и вдъхновение и всеки, показал качества, става режисьор. Така че да се изкарва живота на българските аниматори като мрачно дебнене по коридорите на студия „София“ е просто несъстоятелно.

Силата на чичо Тони е в ненадминатия му талант да анимира, тоест да вдъхва душа на анимационните типажи. И да се подменя тази дарба с първичната инвенция, с измислянето, е непрофесионално. Художникът, аниматорът, режисьорът са отделни самостоятелни професии, които се реализират в интимна симбиоза. Никой не е по-голям или по-малък от другия, но основополагаща е визията на художника и режисьора, а аниматорът следва и обогатява техните концепции. В изкуството има йерархии и съизмеримост. Както е с музиканта-изпълнител и композитора. И съответно неизбежно е в

процеса на общуване да се роди напрежение, творческо несъгласие, съперничество. В световната практика е познат случаят с аниматора Ъб Айуъркс и Уолт Дисни. На първият е приписван „графичния аспект на Мики Маус“, но „характерът на персонажа“ е на Дисни и въпреки че бащинството на легендарната мишка се отдава на двамата, на никого не би му хрумвало да изтъква Айуъркс, омаловажавайки Дисни, или обратното...

За съжаление филмът на Весела Казакова и Мила Минева, осъзнато или не, се опитва да принизи две безспорни фигури от Българската анимационна школа, едни от най-значимите, за да възвеличи своя герой. Това е недостойно, най-вече заради младите, които не знаят нищо за чудесните български анимации, а още по-малко за тези, които са ги правили. Но най-вече техният талантлив герой няма нужда от помпани. Филмите на „трите Д“: Динов, Донов, Дуков, направени в неразделна сплав и с творческия потенциал на Антоний Траянов, са в националния канон и никой никога не може да ги махне оттам.

„Ние не вадим шпаги, нито развяваме знамена – казва в интервю Весела Казакова. – Искаме да поставим едни факти на масата. Те са част от живота на един човек, който е изработил ценни неща в анимацията“. Въпросът е, че никой никога не е оспорвал приноса на чичо Тони за филмите на Доньо и редица други режисьори. Доказателство за това е програмата „In Memoriam“ на IX-я Световен фестивал на анимационния филм във Варна 2013, където бяха представени авторските филми на Антоний Траянов: „Пардон“ (в сърежисура с душманина Доньо), „Тримата глупаци и автомобила“ и четири миниатюри от „Тримата глупаци в бита и спорта“. Просто професията на аниматора е осъдена на анонимност. След този филм обаче, вместо да се отдаде дължимото ѝ признание, остава един горчив вкус на обида, морално накарняване и криворазбрана борба за справедливост, без да се доказва връзката на ДС с неблагоприятния съдба на чичо Тони. Сякаш филмът е правен за износ и тъй като животът на един аниматор външно е неефектен, е трябвало да се намеси грозната сянка на ДС. Вътрешният драматизъм на отношенията между двамата творци се е видял недостатъчен за автори-

те и те са го подсилили с работещата формула ДС. Така са деформирали и цялата картина на българската анимация, която от 60-те години на миналия век е неизменно безкомпромисно критична, сатирична, дори саркастична спрямо режима. Не че е нямало ДС, не че не е белязала фатално съдби в изкуството. Но тук злоещата ѝ роля седи привнесена отвън. Целта не е тя да се дешифрира, а да се дискредитират авторитети. Като изключим моралните аспекти, формално филмът е изпипан – със специално (до)анимираните си епизоди, находчивите специфекти, елегантната възстановка на младия чичо Тони. И накрая нещо за Учителите, защото филмът се води от първо лице и поводът за създаването му е почитта на Мина Милева към делото на нейния учител Антоний Траянов. Едва ли неговите уроци, извън занаята, са били така едностранчиви, едва ли покойният чичо Тони е искал ожесточено да се окарикатурят в негова полза големи имена на българската анимация. Филмите-уроци и на другите нейни учители, макар и само в качеството им на редови преподаватели от НАТФИЗ, също възпитават единствено в служене на истината и извисяване на духа. Като говорим за етичност, морал и художествена мяра, на „Златния ритон“ имаше и други много важни класически „уроци“ – паралелната програма: „Златните Ритони на българското кино“. Селекцията представи избора на 46 критичи, посочили всеки своите 5 любими филма от всичките 37 „ритона“ от 1975 г. насам. 8 документални, 4 анимационни и 1 научно-популярен филм заинтригуваха пловдивската публика и припомниха, че неигралното ни кино е национално богатство. А живото присъствие на ветераните Константин Григориев и Иван Цонев, на Георги Стоев, Христо Илиев и Джоуни Пенков, на Костадин Бонев и Влади Киров, на младите Иван Богданов и Весела Данчева придадоха свеж смисъл на срещите творец – публика. Не може да не отбележим и две специални събития, важни за фестивал от ранга на „Златен ритон“ – анимационната програма In Memoriam Пенчо Богданов (1923-2013) и документалната In Memoriam Рангел Вълчанов (1928-2013), включваща неговия „Пътешествие между два бряга“ и „Пътешествие между два филма“ на Коста Биков, създаден 30 години по-късно като почит към маестрото.

ПРОФЕСИОНАЛНО КАЧЕСТВО

без лидер

20
ЗЛА
ТЕН
РИ
ТОН

Нагежга Маринчевска ■

► Анимацията на фестивала „Златен ритон“ през 2013 като че ли не можа да ни зарадва с безспорен филм-победител, който да предизвика дискусия и да остави усещането за подем, какъвто имаше до неотдавна. Наградите определено не достигаха през последните десетина години, за да бъдат отбелязани всички артистични достижения. А такива филми като „Баща“ на Иван Богданов, „Анна Блуме“ на Весела Данчева, „Три сестри и Андрей“ на Борис Десподов, „Фелиничита“ на Андрей Цветков, „Пианистът“ на Ася Кованова и Андрей Кулев, „Фарът“ на Велислава Господинова и много други творби ще се помнят още дълго.

Последното издание на фестивала отбеляза и чисто количествено свиване на българската анимационна продукция – само седем филма, подкрепени с държавна субсидия, и шест студентски творби. Очевидно кризата и сривът в производството на игрално кино са се разпространили и върху анимацията. И като че ли засега само документалното ни кино отбелязва видим растеж.

„Златният ритон“ отиде при филма „Нон-стоп“ на Андрей Цветков – двуминутна миниатюра, реализирана с традиционната за автора артистична рисунка, но позволяваща алтернативен прочит на посланието. Човекът, който поставя траверсите на влаковата линия, в последния

момент изпъва вместо релси собственото си тяло, за да може влакът да профучи отгоре му. За зрителя обаче остава да се досеща сам дали трябва да разчете това метафорично действие като саможертва, която правиш в името на голямата си цел, или като намек за това, че каквито и усилия да полага обикновеният човек, накрая все някой безцеремонно го прегазва. В това отношение предишните „Ритони“ на Андрей Цветков – „Дребосъкът“ (2003) и „Аква-тория“ (2005), бяха смислово по-ясни, но пък „Нон-стоп“ съхранява гротесковия стил и артистичната анимация на автора си.

„Джунгла под прозореца“ на Иван Веселинов е сюрреалистичен филм, наситен с множество странни образи. Той създава есхатологична картина на света, тръгнал право към собственото си унищожение. Човекът е еквилибрист върху цирково колело, рискувайки всеки момент да се продъни в бездната. Клоуни и дяволи, танкове и самолети са подредени в нарастващо кресчендо, за да създадат тревожна картина в безфабулен колаж. Музиката на Александър Рибицов като че ли изплаква един реквием за безвъзвратно загубените стойности. Другият доайен на рисуваното ни кино – Стоян Дуков – този път излезе от цикъла си за месеците и в „Обсебване“ се завръща към традиционния езопов език на българската анимация, за да

разкаже една история за човешкото братоубийство – чудесно нарисувана и анимирана и според мен, – претендент за голямата награда. Натрапчивата агресивност и кръвожадна маниакалност са представени чрез образа на вълка, а действието е изпълнено с различни по характер гегове – от „простите“ неочаквани изненади до обиграването на културни символи като тези за Ромул и Рем.

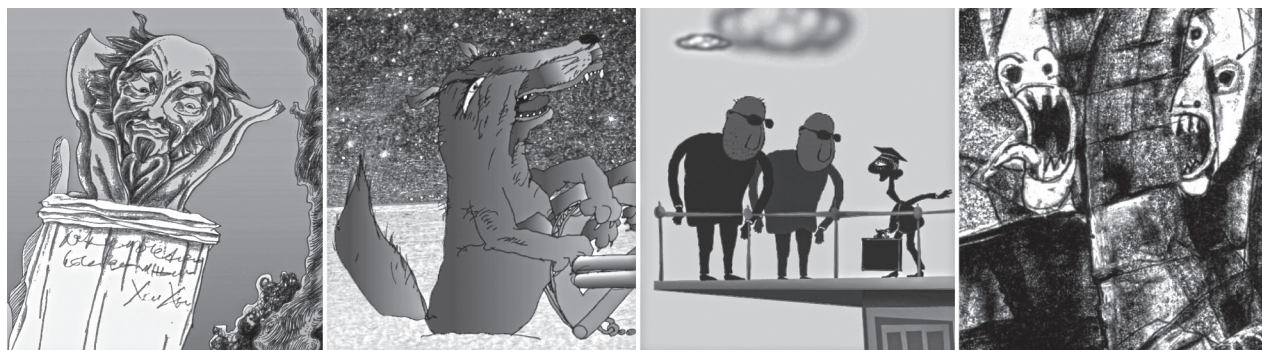
„Ден като ден“ на Господин Неделчев пък е впечатляваща силуетна стилизация на темата за кариеризма, за безогледната амбиция и готовността да минаваш през трупове в преследване на служебно положение. Авторът изобретателно е използвал компютърната изрезка, за да създаде интересни метаморфози и превръщания. Той разчита и на една специфично анимационна игра с променящите се мащаби на образа, която допринася за въздействието на тази сатирична гротеска. Другият филм, който също се обръща към темата за прекомерната амбиция, е „Екзистенция“ на Анна Харалампиева. Това е реплика към една голяма тема за фалшивите паметници – в нашата анимация има доста филми за паметници. Само мога да спомена, че „Грандомания“ на Николай Тодоров остава ненадминат засега. Дебютният филм на Пламен Николов „Нощта на бухала“ за съжаление е неуспешен експеримент за иронично морализаторстване, подкрепено с латински сентенции, изпълнен с несръчна анимация в 3D. Очаквах от един млад човек повече амбиция, повече смисъл, повече качества в изграждането на визията.

Единственият по-светъл лъч и усмивка в програмата от субсидираните филми беше „Завръ-

щане“ на Витко Боянов – цветна циркова импресия с въздушна анимация и лека рисунка, която обаче не разчита на занимателния сюжет, за да привлече детска аудитория.

Програмата на фестивала и тази година потвърди една отдавнашна тенденция от последните години – обръщането към сериозни, мрачни теми, към агресивността, маниите, фобиите, към болезненото усещане за неблагоприятно, към социопатични, екстремно-депресивни и херметични сюжети. Може би това е и закономерно (като имаме предвид реалното ни битие), но продължава да ми липсва виталността и подтекстовият гег на класическата българска анимация, която някак успяваше да интерпретира социалните и личностните проблеми на обществото, без да губи директния си контакт с публиката. И без да губи смеха...

Студентската програма традиционно беше интересна и отново доказва, че младите ни автори не отстъпват на утвърдените творци. Те също фокусираха сюжетите си към сериозни проблеми – на обществото, на личността, на психиката, на творчеството, на любовта и т.н. Тук обаче отново почти липсваше онзи ведър поглед, който бихме очаквали от младия човек. Филмът „Хабитат“ на Ина Георгиева (награда за художник-постановчик на анимационен филм) е гротескова антиутопия за херметичното живеене в затворените кутийки на панелните блокове – много агресивна и нарисувана в черно-бяло върху хартия, създаваща усещането, че хората са ръководени единствено от животинския си нагон. Гротесковата рисунка на Ина Георгиева е рязка, с едър груб щрих, подчертава липсата на духовно измерение у персонажите и създа-

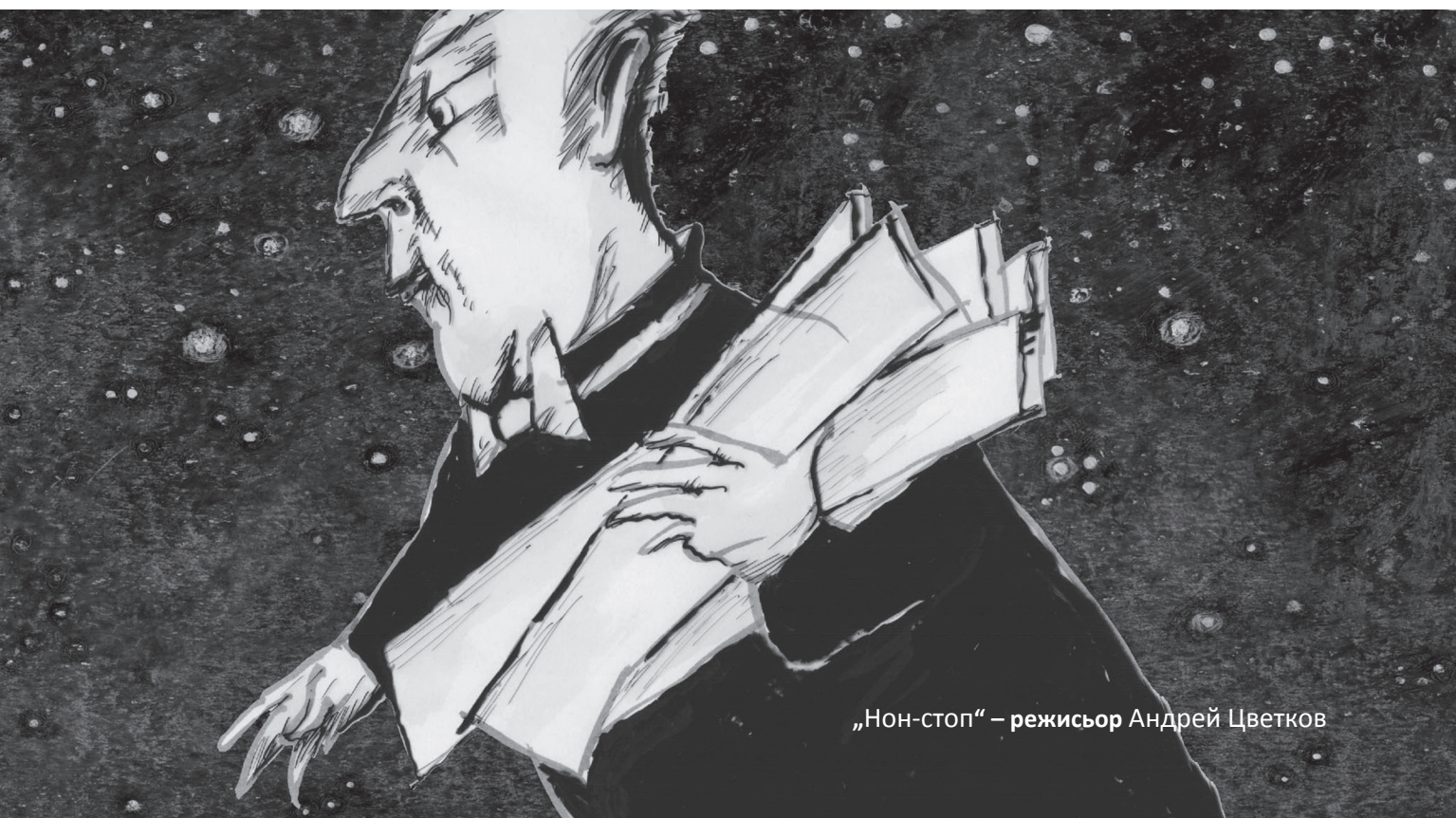


ва усещането за отчаяна безнадеждност, потопена в мрак. „Златната рибка“ на Ирина Арменкова е по мотиви от Христо Смирненски (те не се разчитат лесно), но всъщност е за една голяма социална измама, което е мащабна тема за изкуството. Тук имам обаче известни резерви към изграждането на типажите. Изплувалата от кална градска локва златна рибка не е нищо друго освен заблуда за наивници – според авторката. Веселин Дочев с „Камъни“ е психоаналитичен поглед към твореца и неговата творба, към едиповия комплекс, който дреме у него, и към това как да го преодолее – артистична форма и типаж, реализирани с изрезкова анимация. Това е един интересен филм, основан върху интерпретация на Фройд и Юнг – един от малкото в анимационното кино, които успяват да постигнат пречистване от комплекси, вини и срам с известна доза дискретен хумор. Единствено от студентските филми „Кръпка“ на Милена Симеонова (почетна грамота) не се

фокусира върху мрачните сенки на човешката психика и битие. Това е мила, нежна и замечтана история в стил ретро, чийто ироничен „хепи-енд“ предпазва филма от прекалена сантименталност, а в мотивите на журито е отбелязано – „за чистотата и младежкото преклонение пред Андерсеновите традиции“.

Студентската програма беше допълнена и с две миниатюри на Йоана Александрова – обемната анимация „Весел дрипльо“ забавно илюстрира човешки отношения, показани чрез приключенията на обувки. Другата е по-амбициозна пластилинова анимация – „Сътворението“, която чрез метаморфози илюстрира еволюционния процес.

В анимационната програма на фестивала, както споменах и в началото, липсваше големият филм-откровение. Но като цяло тя показва стабилно качество и професионализъм и това все пак ми дава основание да чакаме голямата творба през следващата година. ■



„Нон-стоп“ – режисьор Андрей Цветков

НОВА ВЪЛНА
международен студентски
филмов фестивал



NEW WAVE
INTERNATIONAL STUDENT FILM FESTIVAL

Любмила Дякова ■

► Да се правят прегледи, фестивали и обсъждания на продукцията на висшите училища по кино е ежегодна практика. У нас има и международни младежки филмови форуми като „Ранно пиле“ – фестивал, който се утвърди през годините и има свое място в облика на София. Но Кинодепартамента на Нов Български Университет ни изненада с нова амбициозна инициатива – Международен студентски филмов фестивал „Нова вълна“, фокусиран се върху филми от Балканите и Черноморския регион. За конкурса бяха селектирани филми от Сърбия, Косово, Турция, Армения, Грузия, Азербайджан, Русия и България. Озадачаващо е, че от наша страна участваха само филми на НБУ. Дали е въпрос на селекция, или на липса на интерес от другите две филмови училища – НАТФИЗ и Югозападен университет, не се наемам да гадая, но ми се струва, че всяка проява трябва да се използва, за да се показва колкото може повече студентско кино. Да се съпоставят и съизмерват филмите, да общуват и да обменят опит и идеи студентите, а и да се търсят отличителните белези и тенденции в стила на една или друга филмова Академия. Това е ползотворно за младите хора, полезно е и за преподавателите им, а е от значение и за тези, които следят младото кино. Определено мога да кажа, че селекцията беше много добра и не малко от показаните филми респектират със

своята зрялост и неоспорим авторски талант. Може би кратките срокове, в които е бил замишлен и реализиран фестивалът, са стеснили параметрите, но както се казва: „опитът се зачита“. Не липсваха организационни и технически гафове, което е естествено и обяснимо за първия път, но по-важното е, че за три дни Домът на киното кипеше от младежко оживление и от сутрин до вечер се гледаха филми. Последният ден се състоя дискусия и се проведе уъркшоп на тема: „Създаване на документални филми“, воден от д-р Хюля Йонал от Турция, а на закриването, освен наградите за филми, бе присъдена и „Honoris Causa“ на професор Мариана Евстатиева – Биолчева – престижна награда, която видната режисьорка и дългогодишен преподавател в НБУ отдавна заслужава.

Признавам, че ударното гледане на късометражни филми е задача с повишена трудност и изисква изключителна концентрация, затова колкото и да обичам документалното кино и анимацията, се съсредоточих върху игралните филми, които бяха около тридесетина. Най-обемната програма от тринадесет филма беше българската, но за нея ще стане дума по-късно – нали сме домакини. А най-добрата програма не само според мен, но и по преценка на журито, а и съдейки по реакциите на публиката, беше руската. Все пак почти стогодишната школа на ВГИК (институтът е основан през 1919

година) потвърди своя авторитет. В руските филми прави впечатление добре намерената сюжетна история, умелото водене на разказа, адекватното пластично решение и цялостната атмосфера, в която се ситуира действието, което ги прави ярки и запомнящи се. Веднага ще открия: „Бащата“ – режисьор Артур Мамедов (Grand Prix), чието действие се развива в окупирана от руските войски област, предполагам Нагорни Карабах. Безгрижни местни младежи се спречкват с руски патрул и са арестувани, а бащата на едно от момчетата търси начин да подкупи корумпираните военни, за да освободи сина си. Междувременно попада на заблудил се и изостанал от частта си руски войник, към когото се отнася дружелюбно и гостоприемно. Но се оказва, че за откуп са нужни няколко хиляди долара и старецът е принуден „да продаде“ войничето на мафиотски бос, който ще го изтъргува с руските военни. По щастливо стечение на обстоятелствата синът е освободен, защото висша инспекция от Москва е раз-

крила безчинствата на своите хора. Бащата инсценира бягство и спасява войника, но когато се връща в къщи, намира сина си в окървавен чувал. Мафията не прощава осуетената сделка. Така разказан, филмът може да изглежда бърз за кратката си форма, но е много силен, минималистичен и покъртителен в своята трагика. Наградата за най-добър филм бе присъдена на „Арал-тур интернешънъл“ – режисьор Альона Рубинщайн, който с деликатно чувство за хумор разказва тъжната история на две приятелки, които отчаяно се опитват да избягат от несретата и пустошта, в която живеят, като търсят любовна авантюра с чужденци, надявайки се, че ще ги отведат от това безнадеждно място. Усилията им са обречени, но духът им е несломим и след всеки крах те продължават да живеят в очакване на следващите туристи. В „Четири жени“ – режисьор Антон Коломеец (Награда за режисура и Награда на публиката) героините са актриси – близки приятелки, всяка със своя лична драма, но пленени и запленива-



„Арал-тур интернешънъл“ – режисьор Альона Рубинщайн

щи от сцената, която ги обсебва и не позволява, дори при трагични житейски обстоятелства, да се откъснат от нея. Филмът е монохромен, с релефна софистицирана графичност, като особено въздействаща е експресията в извайването на женските портрети. Много стилизиран и значим филм.

Адмиратори и симпатии предизвиква очарователният арменски филм „Предложение в японски стил“ – режисьор Ален Малакян (Награда за филмов монтаж). Остроумна и забавна реплика към филма на София Копола „Изгубени в превода“. Млад преводач води девойката, в която е влюбен, на кино, където трябва симултанно да превежда японски филм. По време на прожекцията, на фона на войнстващи династични армии и ожесточени самурайски спорове, той говори за красиви чувства – любов, обич. Това хвърля в смут зрителите и поражда комични недоразумения, но грейналият поглед на момичето е повече от красноречив. Лаконично, остроумно и забавно.

Пример за смислена и изненадваща с лаконизма си студентска творба бе триминутната турска миниатюра „Мама“ – режисьор Ахмед Бикич. Малко момиченце несръчно рисува с тебешир по асфалта. Камерата се изтегля, за да разкрие, че малката си е нарисувала майка, в чийто скют да се приласкае... изчистено, интимно, вълнуващо...

Сръбският филм „Пролетни слънца“ – режисьор Стефан Иванчич (Награда за сценарий) е близко до документалното наблюдение върху ежедневието на четирима младежи от Белград. Дните им минават сякаш безцелно. Електронни игри, къпане в река Сава, изписване на графити с комунистически лозунги, анархистични спорове, които едва ли напълно осмислят. В това почти нищонеправене се долавя някаква болезненост и неспокойствие, усеща се объркаността на младите хора и страхът им пред онова, което предстои... Искрен, много точен и събран филм.

На този фон българските филми направиха впе-



„Четири жени“ – режисьор Антон Коломеец

чатление с пъстротата си – тематична, жанрова, стилистична. Имаше стойностни експерименти, имаше не малко свежи попадения, но имаше и маниерност и необосновани претенции. Положително е сериозното внимание, което се отделя на драматургията, на структурирането на разказа. Повечето филми са по литературни произведения. Друга положителна според мен тенденция е ориентацията към постановъчно, жанрово кино, както и определен вкус към комичното, сатиричното, макабрено, а това са все компоненти, много важни за професионалното израстване на студентите. Като най-цялостен в тази насока, поне за мен, е филмът „Магазинът за самоубийци“ – режисьор Моника Лазова. Абсурдна черна комедия с готически закачки, в която бизнесът на едно семейство е да предлага на клиентите си „консумативи“ за самоубийство. Четири мрачни персони – мъж, жена, син и дъщеря, са скулптирани атрактивно до условността на маски, а между тях постоянно усмихнато и невинно щъкащо третото им дете. Момченцето е в пълен контраст с неадекватните си роднини и колкото и те да се стараят „бизнесът“ да просперира, то тайничко саботира сделките. Но няма нищо безнаказано на този свят и те със своите тъмни дела обричат на смърт дъщеря си. Всеобщо облекчение и, забележете, радост наставя, когато детето признава, че е заменило отровата с вода. Така макабрена история завършва с просветлено послание. Докато стъписващ и определено безпросветен е филмът на Любо Йончев „Каин“ (Награда за филмова музика). Последен ден преди лятната ваканция на един студент. Той се явява на изпит, тенденциозно предава празен лист и, отстранен от всичко и към всички, се връща в обществото. Вглъбен, решителен и хладнокръвен се барикадира в стаята си и започва да стреля от прозореца по младежите, които са в обсега на пушката му. Рационално, премислено, страшно. По своята изчистеност и рефлексия на наблюдението филмът би могъл да въздейства като документален, но някои условни зарисовки малко омаловажават неговата ударност.

Друг тип наблюдение със звученето на притча е филмът „Асансьорът“ – режисьор Ивета-Луис Контрерас. Действието се развива в един асан-

сьор, в който младо момиче постоянно се вози, за да слуша и наблюдава пътуващите, за да се вживява и да се изживява като героиня на всяка една от дочутите случки. Така преодолява самотата си и липсата на личен живот... докато накрая слиза от асансьора като прегърбена старица.

Колкото до хумора, той не беше само черен и абсурден, което доказва филмът „Сомнамбул“ на режисьорката Мария Веселинова. Млада жена, гост на пишно сватбено тържество в хотелски комплекс, страда от сомнобулизъм. През нощта тя напуска стаята и в сънно състояние и гола обикаля хотела. Стресната от нещо, се събужда и изпада в ужас от нелепата ситуация, а поведението ѝ в създалата се ситуация е повече от комично. Все пак успява да свие някакви дрехи от стаята на портиера и да узнае от полузаспалата администраторка номера на собствената си стая. Но когато се гушва в леглото до приятеля си, се оказва, че администраторката е сбъркала и тя се озовава в брачното ложе до младоженеца. Естествено това предизвиква паника, смях и най-вече яростта на булката. Филмът е реверанс към немите комедии и е решен в духа на бурлеската, което го прави особено симпатичен.

А аз с още по-голямо любопитство и симпатия ще очаквам следващото издание на фестивала „Нова вълна“. Така че на добър час!

ЗА КРИТИКАТА

...и критиците

Златимир Коларов ■

► Няколко пъти през последната година прочетох според мен методологично неправилно построени рецензии и критични материали, отпечатани в реномирани научни списания, вестници и книги. Още толкова чух и при обсъждания на различни научни и художествени произведения на различни научни и художествени форуми. Това бяха неподредени, непоследователни, неясни, еkleктични писания с претенция за критика, неизпълващи елементарните изисквания на „жанра“. Без да изпадам в дребнавост и назидателна дидактичност, бих искал да споделя моя опит от над тридесет години писане на научна литература във всичките ѝ възможни форми – монографии, дисертация, рецензии, учебници, статии, обзори, научно-популярни книги за лекари и болни... Освен това – шест художествени книги, шест реализирани сценария за филми, над шейсет публикувани разкази и публицистични материали. Мисля, че мога нещичко да кажа, че мога с нещо да съм полезен, без да накърнявам самочувствието на критиците, които, като авторите, са болезнени на тема знания и умение да пишат, да се изразяват, да оценяват и съпоставят...

Въпреки че съм лекар, ще си позволя да го направя в художествената сфера, тъй като рецензиите в медицинската и изкуствоведческата наука са коренно различни като съдържание, но структурата им като оценяващ интелектуален продукт е една. В случая ще говоря за структурата – за подредбата и формата на критичната рецензия.

Чувал съм много творци (режисьори, художници, писатели) да казват, че критиците с нищо не им

помагат в творческия процес. Нещо повече – че им пречат, отклоняват ги с мненията си от поетия път, не ги оценяват по достойнство, че са ненужен придатък в творческата верига – „творец-читател, зрител, с една дума – консуматор“... От друга страна творците търсят критиците и ги ухажват, понякога до раболепие, за да отличат произведенията им от другите. По този начин поставят критиката и критиците в обслужващата (ги), а не в творческата сфера. Категорично не съм съгласен с тях. Убеден съм, че компетентният и задълбочен критик може да е неоценим помощник на твореца в търсенето на пътя, в необходимостта да си „свери часовника“, за да е в крак с времето или да го изпревари, но не и да изостане и повтаря стари истини със стар изказ и с претенции за нов. Ангажиран със създаването на творбите си, творецът не може да следи процесите глобално, във всичките им измерения в страната и света, което е в прерогативите на критиката и критика. Още повече, че критикът може да „обработи“ твореца и от самобитен талант да го превърне в шлифован диамант. Ако, разбира се, творецът прояви мъдрост да се вслуша в препоръките и се съгласи да се „самошлифова“, следвайки съвета на критика.

Друг е въпросът какъв да е критикът. Съмърсет Моъм казва, че на писателя и литературата на всяка една страна критикът е жизнено необходим – познава процесите, следи насоките, има впечатления от творбите и възможностите на различните писатели. Тук съм съгласен с него. Според него на една страна са ѝ нужни четири-пет критици, не повече. И тук съм съгласен с него, но наполо-

вина. Има много пишещи, които претендират че са, а всъщност не са истински критици и поради това нямат място във веригата „творец-критик-консуматор“, и втората половина, с която не съм съгласен – четири-пет критици за една държава със значителна творческа продукция са малко. Естествено е критиците бъдат повече, за да следят, за да оглеждат процеса, творците и творбите им от различни ъгли, да съпоставят различните си мнения и виждания. Не мога да се ангажирам с цифри колко трябва да са критиците в България, но мога да кажа, че и в „планирането на критиката и създаването на критици“ от висшите училища по изкуствата трябва да се следва „средният път на Буда“, бих го определил като пътя на равновесието, пътя на мъдростта, пътя на успеха.

Говоря за идеалната страна на проблема, която приема, че има критика и условията тя да се развива. За съжаление всеизвестно е, че сега в България няма реални условия за развитието на критиката и за публикуването на критични оценки и статии. Малък е броят на списанията и вестниците, които публикуват критични текстове, огромният брой от тях не се хоноруват, критикът не може да живее, както и творецът, от „перото“, т.е. – от труда си. Поради това и критиката е непълноценна. Съвременната критика е мека, безлична, нежна, конформистка, по-скоро информираща, отколкото съзидателна. Това е другата страна на проблема, но не искам да се впускам в нея, целта на настоящия текст е друга – формата на художествения – като част от универсалния, критичен текст.

Винаги съм твърдял, че пълноценната критика трябва да е: компетентна, добронамерена и гравидна.

Ако липсва едно от тези три звена, то тя не е полезна, а щом не е полезна, е излишна, в крайна сметка – ненужна. Липсата на едно от тези три звена е категоричен симптом за „инсуфициенция“ (недостатъчност), т.е. че нещо му липсва на критика, най-често позиция и знания, или че е обсебен от маниакални настроения и чувства. Във всеки случай контактът с такъв човек е „опасен за вашето духовно здраве“ и творческо дълголетие. Поради това, когато чета критични материали и видя, че авторът не е спазил тези три основни постулата, разбирам, че той или не е „наясно с материала“ как се създава критика и какво трябва да съдържа тя, или че има сериозни лични проблеми. Казаното дотук не означава, че отхвърлям отрицателната критика. В никакъв случай – критиката може да е отрицателна, но от позиция, подкрепена с примери, доказана хладно, безпристрастно, необоримо, а не по презумпция, както често се случва... Поради това са неуместни изрази като: „На мен не ми звучи...“,

„Не ми харесва...“, „Това не се прави така...“, „Не изпълва представите ми за...“, „Аз лично имам проблеми с този (или онзи) автор (или филм)...“, защото това си е твой проблем, личен, емоционален, но не и на науката и на материала, който оценяваш и който трябва да оцениш максимално безпристрастно, без да слагаш себе си в центъра на оценката, а произведението или неговия автор. Рецензията би трябвало да се пише максимално концентрирано и безпристрастно. Да не преразказва текста, а да го анализира. Ако се налага, да цитира кратка част от него, най-показателната, най-въздействащата, най-типичната за обсъжданата теза. Посочват се: Положителните страни на труда; След това слабостите; Препоръки за тяхното отстраняване и накрая се дава оценката – стойностна или не е творбата.

Когато в един критичен материал липсват тези четири постулата, явно авторът няма какво да каже и как да помогне, защото творецът трябва да знае къде са силните му страни, за да ги развива, къде са слабостите му, за да ги коригира най-ефективно. Това не означава да следва сляпо препоръките на критика, те са интелектуалната провокация към автора. А той може да вземе друго, коренно различно решение от препоръчаните, които да надминат очакванията – неговите и на критика, но в крайна сметка спонтанността, изненадата, проблясъкът, завоят са част от чара на изкуството.

И накрая един много съществен въпрос – за отговорността на критика (рецензента) и неговата сила.

Винаги съм твърдял, че умението в живота е да отстояваш позиции и да правиш разумни компромиси, защото живееш в общество, заобиколен от хора с различни виждания, с право на свое мнение. Но това не бива да се отнася до критика. Ако е принуден да прави компромиси, по-добре е да замълчи, отколкото да се изкаже, защото критикът може да възвеличае, но може и да срина таланта и да му нанесе непоправими щети! В тази насока примерите са много – не искам да ги коментирам. Ще завърша с думите на моя приятел, литературния критик Никола Иванов, който цитира стара истина, че: „Класикът се създава не от автора, а от критика“; на Блага Димитрова, която цитира египетски папирус: „Какви времена дойдоха – всеки пише, никой не чете“, и на Марк Твен, който казва: „Класиците са автори, за които всички говорят, но никой не ги чете“. И тъй като не съм класик и живея сега, се надявам, че настоящият текст все някой ще го прочете. И дай Боже, да се замисли и да му е с нещичко полезен!...

ЗАСНЕТИ ЛИ СА ФИЛМИ

в България през XIX век?

Петър Кърджолов ■

► Най-ранното (известно днес) съобщение в периодичния печат, отнасящо се за кинопрожекции, осъществени в България, се появява на 8 декември 1896 в софийския в. „Народни права“ (№ 141). То посочва (прецизно) времето и мястото на показите – „секи ден от 4 до 10 часа вечер“ в „салона“ на столичния хотел „Македония“, охарактеризира апарата, с който са били реализирани – „едно ново изобретение на Едисона“, обяснява (накратко) основните принципи на действието му, подчертавайки разликата между него и магическия фенер – произтичаща от движението, от бързината, с която се „меняват фигурите“ (образите), споменава името на неговия евентуален притежател – „г-н Мелинсон, известен на столичната публика по своите сеанси върху хипнотизма“, предава (сбито) съдържанието на пет от включените в програмата филми, като дори успява жанрово да ги разграничи... Ала най-сензационното в текста са 7-те реда, описващи (при това в самото начало) една от тези „картини“: „Напр. пристанището на Варна се вижда цялото; след това пристига един параход и започва да излиза публиката из него в такъво множество, щото струва ви се, че цял мравуняк извирва: цилиндраши, турци, дами, коя от коя по хубавици, деца, изобщо секакви екземпляри. След това, дохождат любопитни да гледат парахода“! Изненадваща, невероятна, смайваща информация! Защото досега се знаеше, че първите кино снимки в родината ни са направени през есента на 1903. Но се оказва, че цели 7 години преди това някой е въртял манивела на кинокамера у

нас, оставил е даже целулоидна диря! За такава обаче няма никакви свидетелства в каталозите на фирмите, продуциращи филми по това време. И в този на „Люмиер“ („Société anonyme des plaques et papiers photographiques Antoine Lumière et ses fils“), и в тези на другите френски кинокъщи „Star film“ на Мелиес и „Патé фрер“ („Société Pathé Frères“), и в този на американската компания „Едисон“ („Edison Manufacturing Company“) България изобщо не се споменават, да не говорим за Варна и „пристанището“ ѝ. Въпреки че операторите на изредените филмопроизводители сколасват за по-малко от година след изобретяването на кинематографа да заснемат десетки „пристигания“, „акостирации“ и „дебаркирации“ на параходи по всички краища на света. Стъписването ражда подозрението и недоверието. Действително ли върху екрана в хотел „Македония“ (а вероятно и в хотел „България“ на 11.XII.1896) е бил прожектиран филм, показващ варненското пристанище? За което може да „мине“ всеки друг черноморски или средиземноморски кей. Но пък ако обявлението не е било само евтин рекламен трик, тогава кой е авторът на хрониката? Споменатият Мелинсон, който (макар и представян като „професор по физика“) едва ли се е занимавал сериозно с операторско майсторство? Или друг някой тайнствен жрец на Десетата муза? Който е имал възможността да пребивава през лятото или ранната есен на 1896 в България, а и е притежавал необходимата снимачна техника.

На 25 май/6 юни 1896 в Белград французите Андре Кар (Andre Carre) и Жил Жирен (Gilles Girin) осъществяват първата в Сърбия (а и на Балканите) прожекция с кинематографа на братята Огюст (Auguste) и Луи (Louis) Люмиер, чиито официални представители са. Сеансите им продължават около месец. Накъде поемат след това Кар и Жирен – не е много ясно. Според покойния сръбски киноисторик проф. Деян Косанович съществуват две възможности – „или да са се завърнали в Лион, или да са отишли в някой голям град, най-вероятно в столицата на някоя съседна държава“, посочвайки конкретно „София и Букурещ“. Отново проф. Косанович уверява, че „първите филмови кадри, заснети в Белград, също се дължат на Андре Кар“, но реализирани по време на второто му идване в града – през март 1897.

На 27 май/8 юни 1896 – два дни след белградските сеанси – и Букурещ бива озарен от лъчите на кинематографическия прожекционен апарат. Знаят се (от „История на румънското кино“ на Мариан Цуцуй) и имената на гастролиращите прожекционисти: Луи Жанен (Louis Janin), Шарл Делатр (Charles Delattre) и братята Бонер (Bonheur), които също (като Кар и Жирен) използват прожекционен апарат, произведен от „Люмиер“. И показаните филми са продукция на тази фирма – поредно указание, че гостите са хора на „братята“. Тричленният екип се застоява до септември, разпъвайки белия екран на няколко места из Букурещ. Година по-късно там са осъществени и първите кинокадри на румънска земя. На 10.V.1897 за Люмиер и с конструирана от тях камера е заснета хрониката „Roi et reine de Roumanie et leur escorte“, показваща празнично шествие по улиците на града, предвождано от яздейния на кон румънски крал и седящата в каретата си кралица. Авторът на краткия филм, фигуриращ в каталога на „Люмиер“ под № 551, е живеещият в северната ни съседка френски фотограф и оптик Пол Меню (Paul Menu).

Любопитен (а и съзвучен с разглежданата тема) факт е, че тъкмо през май 1896 споменатият Луи Жанен пристига (според Стивън Ботомър и „Encyclopedia of Early Cinema“) със своя кинематографически апарат в Константинопол – тогавашната столица на Турция. Но след като в продължение на „няколко месеца“ безуспешно се опитва да убеди официалните власти да му разрешат прожектирането на донесените от него филми, той е принуден да си тръгне. Оказва се, че султан Абдул Хамид II изпитвал страх от електричеството и затова бил забранил употребата на всякакви електрически уреди в империята. Така първите стъпки на киното там се оказват злополучни. Игнорирайки от една страна физическата невъзможност французинът да е бил на две различни места по едно и също време, ала

доверявайки се от друга на киноисторик от ранга на англичанина Стивън Ботомър, може да допуснем, че през лятото на 1896 Луи Жанен е преминал разстоянието от Букурещ до Цариград (в тази или в обратната посока). И в двата случая обаче той би трябвало да е прекосил България, освен ако не е хванал кораб от някое румънско черноморско пристанище (Констанца най-вероятно) за Константинопол (или в обратна посока). Железопътната линия между Букурещ и Гюргево функционира от 1889, а тази, свързваща Русе с Варна – от 1866. Отсечката е включена дори в международното трасе Париж – Истанбул, като между Гюргево и Русе пътниците са били прехвърляни („трансбордирани“) през Дунава с катери, а от пристанището на Варна до Цариград – превозвани с луксозните параходи на корабоплавателната компания „Австрийски Лойд“ (между 1883 и 1885 по този маршрут минава и легендарният „Ориент експрес“). Шосейната връзка Русе – Варна пък е завършена през 1865. В този ред на „транспортни“ мисли ми се ще да припомня, че Белград и София са свързани с железница от 1888, че помежду им лежат по-малко от 400 километра (на приблизително същото разстояние от българската столица се намира и Букурещ), а и че тогавашните парни локомотиви (ведно с прикачените за тях тренове) са вземали тази дистанция за почти същото време, което е необходимо и на днешните им дизелови или електрически потомци (справка – разписанието на „Ориент експрес“). Неколцина „демонстратори-пропагандатори“ на „Люмиер“ (определението е на американския киноисторик Джей Лейда/Jay Leyda) също шетат из черноморския басейн (но в неговата северозападна част) и прилежащите му руски портове. Сред тях са Мариус Шапюи (Marius Chapuis) и Декор (Decorps), които се появяват в Одеса на 5/17 август 1896, оставайки там до средата на декември – по това време екипите се състоят от оператор-механик (началник на прожекционната кабина) и асистент. Дватама осъществяват десетки сеанси в града, но и успяват да се изкъпят в Черно море (според пътните бележки на Шапюи). Междувременно те предприемат и неколнократни пътувания, прехвърляйки се от кораб на кораб, до близките пристанища Николаев, Херсон и Черков, където също прожектират Люмиерови филми. Успели ли са обаче да заснемат такива? Днес не е известно (поради изчезването на фирмения архив), но пък е известно, че едно от основните им задължения е било да правят филми. С помощта на своите апарати кинематографи – сравнително леки, преносими, удобни за ползване както в помещения, така и под открито небе. Ала преди всичко – универсални, превръщащи се, след замяна на някои от частите (сравнително рутинна процедура предвид опростената им конструкция,

позволяваща бърз демонтаж), от прожекторни машини както в снимачни кинокамери, така и в копирни прибори (правещи възможно прехвърлянето на негатива върху позитив).

Излиза, че всички потенциални „претенденти“ върху авторството на кинохрониката „Пристанището на Варна“ (1896) би трябвало да са от кръга на „Люмиер“ – „обичайните заподозрени“ по това време. Но в каталозите на френската компания такова (или подобно) заглавие не фигурира. В тях изобщо не се споменава топонимът България. Затова пък той присъства (под № 39682) в каталога на филмите, проектирани в Германия – като част от титула „Bulgaria-Feier“ („България-празник“ или „Български празник“), включен при това в раздела, обхващащ продукцията от 1899 година! В дигитализираната версия на справочника (преведена на английски език, озаглавена „The German Early Cinema Database“ и предлагаща данни за около 45000 филма, показани в немските кина от 1895 до 1920), е посочено още наименованието на фирмата производител (Produktionsfirma) – „Lumiere, Lyon {fr} (Frankreich)“ („Люмиер, Лион, Франция“), жанра на филма – документален („Nicht-fiktional“), времето и мястото на прожекцията му – „21.05.1899, Хамбург“, както и изданието, отразило събитието – „Hamburger Fremdenblatt“ (№ 118X, 1899). Това е цялата информация за „Български празник“ – повече от оскъдна. Но до вчера и нея не знаехме. И днес не знаем какъв е бил този празник – национален, общонароден, регионален, религиозен (християнски)? Или обикновен селски празник – с хора и ръченици, с тържествени обреди и представяне на местни обичаи, с нашенци, облечени в пищни носии, привлекли вниманието на кинокамерата? Знаем само, че е бил български празник, заснет в България! И то през 1899 или даже през 1898!? През 1897 пък избухва Гръцко-турската война. Поводът за нея е опитът на критските гърци да отхвърлят властта на Османската империя. Въоръженият конфликт продължава около месец – от 5/17 април до 8/20 май, обхващайки северногръцките области Епир и Тесалия. Но очевидно прекратява и в етнически български земи. Доказателство за това е кинохрониката (№ 3189), показана в Германия под заглавието „Einnahme eines Hauses in Turnavo“ („Завземането на къща в Търново“). В случая не става дума за старопрестолното Велико Търново, а за бившето село Търново, разположено на югозападния бряг на Малкото Преспанско езеро (и затова наричано още Преспа). Като Търновеч то се споменава още през 1530 година, през XIX век е „чисто българското село в Битолска каза на Турската империя“ – всички християни в него са под върховенството на Българската екзархия. След Балканските войни (1912–1913) Търново попада в границите

на Гърция, запазвайки наименованието си до 1927, след което е прекръстено на Анкатотон. Впоследствие жителите му биват изселени (предимно в България), а къщите им разрушени до основи – руините им и днес могат да се видят в подножието на Суха гора. Преспанските камбани замлъкват завинаги, но въпреки това чужди крак не посмее да стъпи в селото до ден днешен...

Оказва се и друго (важно за разглежданата тема) – по време на Гръцко-турската война из региона шетат снимачи и на други европейски кинокъщи. Досега се знаеше, че англичанинът Фредерик Вилиърс/Frederic Villiers (1851–1922) заснема няколко епизода, показващи всекидневието на гръцки бойци в пристанищния град Волос (Тесалия). Поради това неговите сънародници го величаят като „първия оператор, който поставя кинокамера на бойното поле“ (Who's Who of Victorian Cinema). Но там през пролетта на 1897 британецът очевидно не е бил сам. Редом с него ще да е бил някой немски колега, защото „Завземането на къща в Търново“ (1897) е продукция на фирмата „Филип Волф“ („Philipp Wolff“), носеща името на своя основател и собственик. Този германец бива охарактеризиран не толкова като продуцент и производител на филми, колкото като „доставчик“ и „търговец“. Навлязъл в занаята към края на 1896, Филип Волф започва да снабдява с филми (предимно френски, включително и такива на „Люмиер“) европейските кина, но предлага още прожекторни машини, кинокамери и аксесоари за тях. Скоро става важна фигура в бранша – открива свои офиси в Берлин, Париж и Лондон. През 1897 на пазара се появява и разработеният от фирмата прожекторен апарат, наречен „витафотоскоп“ (Wolff Vitaphotoscope) – според изследователя Джон Барнс.

До края на века, когато вероятно прекратява съществуването си, „Филип Волф“ заснема около 20 филма (поне толкова на брой фигурира в немския каталог), сред които е и не само „Завземането на къща в Търново“, но и осъществената също по време на Гръцко-турската война хроника „Разстрел на турски шпионин“ („Erschiessen eines türkischen Spions“ – № 3642). И двете документални ленти са рекламирани в изданието „Kostüme, Kulissen“ (№ 636, 1897), и двете са проектирани през месец май 1897 в прочутото берлинско вариете „Винтергартен“ (Wintergarten). Влязло и останало в историята на седмото изкуство с изключително събитие – тъкмо там на 20.X/1.XI.1895 братята Макс и Емил Складановски (Max и Emil Skladanowsky) за първи път в Германия демонстрират със своя биоскоп осем заснети от тях кратки филмчета – разбира се, в рамките на вариететната програма (близо два месеца преди Люмиеровия сеанс от 16/28.XII.1895 в „Индийски салон“ на парижкото „Гран кафе“).

ДУБАЙ 2013

Шехерезада в Дубай



Божидар Манов ■

Във фестивалната киногоеография се налага нова дестинация – Дубай, ОАЕ. Десетото издание на международния фестивал там (декември 2013) затвърждава позицията на този относително нов кинофорум като най-значим в арабския свят. Безспорно фестивалът в Кайро е по-стар и известен, но не само заради бъркотията в Египет след Арабската пролет от 2011 година насам, той вече изостава зад Дубай. По-съществено е, че в шеметния мегаполис на брега на Персийския залив (а там го наричат Арабския залив) кинофорумът набира невероятна енергия, огромен публичен интерес, предлага впечатляваща филмова програма, гостуващи световни звезди и не на последно място – сериозен паралелен кинопазар. А знайно е, че когато бизнесът подкрепя изкуството и финансирането е симетрично с респектиращите възможности на страната – домакин, резултатът е обезателно е впечатляващ, мащабен и дългосрочен.

Фестивалът в Дубай все още е напълно непознат у нас, затова малко фактическа информация не е излишна. Организира се от могъщия инвеститорски фонд Investment Corporation of Dubai под мотото „Най-добрите филми от най-добрите кинематографисти“ и селекцията на различните програми потвърждава тази ам-

биция. Провежда се в изумителния морски курорт Jumeirah Madina Beach, който е изграден върху ослепително белия пясък на залива, като са „откраднати“ няколко десетки квадратни мили от пустинята. Най-кратката илюстрация на този разкош (като в приказка от „1001 нощ“) е следният алтернативен пример: на изкуствен остров в морето е построен единственият в света 7-звезден хотел „Бурж Ал Араб“ (арабската кула), а срещу него в пустинята е изградена малка Венеция с канали, гондоли, други супер-люксозни хотели, ресторанти, барове, казина, тучен зелен парк и всичко, което разглезеният турист би искал да сънува! Логиката на тези огромни инвестиции е стратегическа: един ден петролът ще свърши и тогава ще остане туризмът от света на фантастиката!

Но да се върнем към сухата фестивална фактология: 174 филма за 9 дни; три конкурсни пакета: за национални филми от ОАЕ (общо 16 игрални, документални и късометражни заглавия); арабски конкурс с 42 филма в същите категории (игрални, документални, късометражни); секция Азия-Африка (29 заглавия от същите категории). В паралелните информационни програми Арабски нощи, Фокус Индия, Гласове от Залива, детско кино и т.н. има подходящи заглавия за всеки. Каймак на селекцията

са официалните гала премиери, сред които се оказват повечето номинации и победители със „Златни глобуси“ и „Оскари“ („12 години в робство“, „Американска схема“, „У дома през август“, „Замръзналото кралство“, „Омар“, „Labor Day“, „Мандела: дългият път към свободата“, „Спасяването на мистър Банкс“, „Метростанция Фрутвейл“ и други). Не са пропуснати и елитни гости като актьора Мартин Шийн („Апокалипсис сега“, „Ганди“, „От другата страна“) или ирландския режисьор Джим Шеридан („Левият ми крак“, „В името на отца“, а в Дубай – шеф на главното жури). И две любопитни подробности: за първи път виждам почетна награда за цялостен принос да се връчва на кинокритик – египетския колега Самир Фарид с огромен авторитет в арабското кино; и втората изненада – всички филми в каталога са посочени с ограничителна възрастова категория и пояснителен текст (секс, наркотици, вулгарен език, насилие, смърт, мъжка голота и т.н.) Селекцията е резултат от целогодишна работа на голям международен програмен екип под ръководството на артистичния директор на фестивала г-н Масуд Амрала Ал Али (с богат опит като сценарист, режисьор, продуцент на документални и късометражни филми, но също и поет в младежките си години). Десетото юбилейно издание съвпадна с националните тържества по повод 42 години от създаването на държавата Обединени арабски емирства през декември 1971 година, когато 7 емирства от източния бряг на Арабския полуостров са обединени от шейх Зайед бин Султан ал Нахиан в една административна структура. Фестивалът същевременно бе посветен на бъдещото Световно изложение World Expo 2020, чиято подготовка по размах и мащаби спира дъха още отсега!

Ето в такава рамка и среда един председател на международното жури на ФИПРЕССИ от далечна България, какъвто бях аз, сядаше всеки ден в тъмната зала заедно с колегите си от Дания, Турция, Бразилия, Тунис и Египет, за да гледат поредната „приказка на Шехерезада“ върху екрана на фестивален Дубай!

А „приказка“ с такова заглавие наистина имаше – документалният филм „Дневникът на Шехерезада“ (Ливан, 2013, реж. Зейна Дакаш), който получи наградата на ФИПРЕССИ в своята катего-

рия. Впрочем тъкмо в документалната секция се оказаха и повечето мои предпочитания. Спокойно мога да обобщя, че тъкмо 15-те заглавия от 11 страни (Ливан, Катар, Алжир, ОАЕ, Египет, Сирия, Йемен, Йордания, Палестина, Мароко и Тунис) отвориха на екрана широк прозорец към традициите, наследената култура, събитията от днешния ден и важните въпроси за бъдещето на арабския свят.

Не е изненадващо, че две години и половина след Арабската пролет много документални филми от региона се интересуват тъкмо от революционната вълна, но вече не като горещи репортажи от бурните събития, а в задълбочен аналитичен план, търсейки обобщения и изводи за изминалите и текущи политически процеси. Ала същевременно се обръщат с подчертан фокус към рефлексии на индивидуалното съзнание след преживените сътресения. От различен ъгъл авторите на безспорно добри филми като „Вълни“ (Египет, 2013, реж. Ахмед Нур), „Къщата с черница“ (Египет, Сирия, Великобритания, Йемен, 2013, реж. Сара Ишак), „Военен репортер“ (Тунис, 2013, реж. Мохамед Амин Бухис) гледат към отминалите събития, търсят и предлагат отговори за тяхната същност и възможно развитие.

Но безспорно най-успешен, задълбочен, цялостен и убедителен анализ постига „Площадът“ (САЩ, Египет, 2013, реж. Джихан Нуяим). Опитната режисьорка развива филма като продължително наблюдение не само с камера на драматичния площад Тахрир, но и като изследване на индивидуалната мотивация на шест главни персонажа, всеки от които от своя гледна точка осветлява събитията. Защото многото репортажи на всички световни медии показваха всекидневно общия план с хиляди хора на площада. Но персонажи като младите Ахмед и Айда, актьорът с успешна кариера Халид Абдала и особено един от активните членове на Мюсюлмански братя Магди Ашур чрез своите умни разсъждения и откровени изповеди внасят във филма изключителна аналитична сила и емоционална енергия. Така за зрителите, особено за по-слабо запознатите със скритите механизми на събитията и невидимия план на политическите манипулации, стават убедително ясни последователните вълни и трите

етапа на революцията, ролята на армията, на ислямистката групировка Мюсюлмански братя и на междувременно избрания президент Мохамед Мурси. Но особено ярко е подчертана ролята на младите революционери, въоръжени само с видеокамера и използващи възможностите на социалните медии и на клипове в YouTube, за да се борят за свободата на своя народ. „Площадът“ е показан за първи път в незавършена работна версия на фестивала „Сънданс“ (януари 2013), където веднага получава Наградата на публиката в категорията „Световно документално кино“. А в окончателната му версия са прибавени още десет минути, заснети буквално в последния момент преди селекцията за Дубай, за да получи безапелационно Главната награда Muhr Arab (Арабски жребец) като най-добър документален филм. Както всяко истински дълбоко и аналитично изследване, „Площадът“ не е еднопланов, а умело преплита различни житейски съдби и персонални идеи, устрем и умора, вяра и разочарования. И с това умело нюансирано съдържание има

всички шансове да остане в анализите на египетската революция, а не само като част от общия фон на стотиците часове телевизионни репортажи.

От друга тематична зона, но също така болезнено актуална и разработвана в някои страни от ислямския свят, е „Дневникът на Шехерезада“. Режиьорката Зейна Дакаш е известна актриса, която отдавна работи и като режисьор в специфичния жанр терапевтичен театър. Новият ѝ филм е сниман в продължение на 10 месеца в ливанския женски затвор Баабда. Този изключително увлекателен и трагикомичен документален разказ представя пъстра галерия от жени на различна възраст, всяка със свои особености на характера и на социалния произход, с различна житейска съдба и по различен начин оказали се извън закона, за да изтърпят заедно наложеното им наказание. Зад стените на затвора те разнообразяват времето си като поставят самодееен театрален спектакъл „Шехерезада в Баабда“. Пред очите на зрителите тези убийци на съпрузи, прелю-



„Дневникът на Шехерезада“ – режисьор Зейна Дакаш

бодейки и наркоманки споделят с поразяваща искреност своите „приказки“ за унижително домашно насилие от страна на съпрузите им, за травмиращо детство, провалени бракове, безнадеждни любови и депресиращо майчинство. Женските изповеди от килиите и от импровизираната театрална сцена в затвора се оказват сложно и обемно огледало, в което се отразява многоликото съвременно общество в Ливан. Преди 4 години Зейна Дакаш печели в Дубай главната награда Арабски жребец и отличие то на ФИПРЕССИ за филма си „12 разгневени мъже“ (Ливан, 2009), създаден по подобен начин, но в мъжки затвор. Междувременно братя Тавиани направиха забележителния си филм „Цезар трябва да умре“ (Италия, 2012, „Златна мечка“ от Берлинале). Въобще формата „театър в документален филм“ не е непозната или откривателска. Но когато филмът е направен професионално, с ярка страст, достоверна емоционалност и оголена искреност, моделът винаги работи успешно. „Дневникът на Шехерезада“ потвърждава категорично това наблюдение.

По-широкият поглед към арабския свят естествено не се изчерпва само с няколко документални филма. Игралното кино от региона по свой начин илюстрира местната специфика: културни традиции, религиозни норми, социални особености, политически процеси, индивидуални съдби и психологически характеристики. Но, разбира се, с присъщата за фикцията авторска намеса, жанрова опаковка и стилистична обработка. Затова малко или много, то винаги се гледа през лупата на условната достоверност и инкрустирната художествена окраска, особено в масовата продукция, където доминира мелодрамата и характерният за региона приказен наратив. Нищо чудно тогава, че и една фестивална селекция се съобразява с тези особености и включва в програмата си преобладаващо подобни филми. Но и някои наистина ярки авторски образци, които биха правили чест за всяка съвременна национална школа. Безспорният лидер на селекцията е палестинският фаворит „Омар“ (копродукция



„Площадът“ – режисьор Джихан Нуям

с ОАЕ) на вече именития режисьор Хани Абу Асад. Той е изключително популярен и уважаван в региона и негов филм за втори път открива фестивала в Дубай. През 2005 изборът съвсем логично се падна на „Раят сега“, който по-късно става световно известен със селекцията в конкурса на Берлинале 2006, после спечелен „Златен глобус“ за чуждоезичен филм и номинация „Оскар“ в същата категория. А сега „Омар“ е в краткия списък от 9 заглавия (преди номинациите) за „Оскар“ 2014 и при обективно оценяване има реални шансове да продължи триумфално към нощта на 2 март. Защото филмът действително е зряло авторско кино със солидна социална и политическа основа (суровата реалност в окупирана Палестина), но същевременно много убедително и майсторски изтласква във видимия сюжетен пласт една обикновена, ала драматична и трогателна любовна история. Тези два плана, разгърнати върху изсушения страдален пейзаж, напрягат екрана с достоверна енергия, която спонтанно завладява и зрителите. Режисьорът умело води разказа, внимателно градира емоционалната скала, доверява се на младите и неизвестни, но безспорно талантлив актьори. „Омар“ е от онези искрени и неподправени авторски опуси, в които най-точно личи органичното единство на изстрадан сюжет, обемно мислене и верен художествен усет.

В друга плоскост е разположен много поскромният като постановъчна задача „Момичето от фабриката“ (Египет, ОАЕ, 2013) на опитния египетски режисьор Мохамед Хан. В жанрово и сюжетно отношение филмът е в лоното на традиционната мелодрама (невъзможна любов на бедна шивачка с шефа на фабриката, като неочакваната бременност допълнително подчертава непреодолимите социални и класови различия между тях). В общата конкурс-на селекция с няколко подобни художествени схеми, филмът се откроява и печели симпатии преди всичко с искреността на разказа, своеобразния „фабричен реализъм“ и подсказани социални напрежения, които макар и непряко, но деликатно илюстрират „нещата от живота“ в арабския свят, довели до революционните сътресения в региона. Тези аргументи натежаха за присъждане на отличието на ФИПРЕСИИ в

игралната категория. А иначе интересни художествени идеи и екранни решения се открояваха в още няколко конкурсни филма: „Адиос, Кармен“ (Мароко, Белгия, ОАЕ, 2013, реж. Мохамед Амин Бенамрауи), „Кариера в Дамаск“ (Сирия, Ливан, Катар, 2013, реж. Мохамед Млас), „Миша дупка“ (Египет, ОАЕ, 2013, филм – омнибус с 6 млади режисьори).

Невъзможно е, разбира се, днешното арабско кино да бъде обхванато в програмата на един само фестивал, пък колкото и представителен да е той. Още по-трудно е за един гост – европейец в ограниченото време от 9 фестивални дни да формира свои пълноценни и всеобхватни впечатления. Дори и на недостижимата Шехерезада, за да разгърне разказваческия си талант, са й били необходими 1001 нощи. Които обаче под звездното небе на Дубай предлагат и много други изкушения, освен светлия екран в тъмната кинозала.

ДЖУЛИЕТА МАЗИНА

триптих за една велика актриса

Калинка Стойновска ■

► Елитно френско издателство под името „Зелената кула“ публикува в своята филмова колекция „целолудната муза“ книгата „Джулиета Мазина. Музата на Фелини“. Трима автори обединяват усилията си, за да представят на интелигентния читател, почитател на филмовото изкуство, нова книга-триптих за знаменитата Джулиета Мазина. Книга, която се прочита на един дъх. И след която остава тръпчивият вкус на изпитата докрай чаша на живота. Чаша, споделена от Мазина с великия магьосник на киното Федерико Фелини. Двамата са родени един след друг – той през 1920, а тя през февруари 1922 година. Точно преди двадесет години и двамата – един след друг – напуснаха тази грешна земя, всеки по своему страхувайки се от смъртта, но и двамата убедени, че в другите селения душите им пак ще бъдат заедно. Така поне разчетох основното послание на тази малка и много добре композирана книга. Тя според мен напомня музикалната сонатна форма, богата е на много теми, които се преплитат и взаимно се допълват, а има на финала и кодата – интервю със самата Джулиета, направено от един от авторите през 1991 година.

В есето си „Голямото картофче“ Зоя Валдес, съвременна писателка от кубински произход, живееща и публикуваща от много години във Франция, емигрантка от режима на Фидел Кастро, навремето заместник главен редактор на

списание „Cinema cubano“, което достигаше и до нашите ширини, участничка в големите журита на редица световни фестивали, в това число и в Кан, описва емоционално и вдъхновено първото си съприкосновение с малката, безкрайно тъжна и озадачена от зловещата грубост на живота Джелсомина. Огромните ѝ очи от екрана остават завинаги в съзнанието на младата литераторка: „Джулиета беше жена-соната и тази соната беше барокова, пишна, пълна с живот. Тази жена-дете, понякога изоставено дете, вибриращо с всички мелодии на живота, осветлява с играта си, фантастична и мистериозна, тайните на самотата, на страданието, всичките комплекси и мистерии на женската душа... В „Пътят“ Фелини и Мазина успяват да превърнат жестоката реалност в барокова приказка, едновременно ужасяваща и фантастична и само изкуството, великото им майсторство ни спасява от ужаса на живота и ни помага да разберем необяснимото, да осветлим тъмнината.“ Всичко, което по-нататък писателката създава в своята литература, носи според нея отпечатъка на омагьосващия свят на Фелини и неговата Джулиета – тъга и болка, радост и отчаяние, страдание и просветление... Във втората част на триптиха – „Госпожа Фелини“ – Франсоа Делуш, дългогодишен асистент на Фелини, общувал със семейството много отблизо, предлага на читателя един поглед отвъ-

тре върху съвместния творчески живот и ежедневие на Мазина и Фелини, пазещ своите тайни, хармоничен, но и драматичен, понякога жесток и немилостив в особения „сблъсък“ между две силни, раними и отстояващи индивидуалността си личности. Свързва ги радостта от реализираните творчески проекти, разочарованието и страданието за нереализираните. Страшната болка от загубата на единствено то им дете, живяло само една година, но останало завинаги с тях – тъкмо в неговия гроб ще бъдат погребани и двамата. Комплексите на Джулиета, намираща се в сянката на Фелини, негово висше творение – Пигмалион, но и блестяща актриса, която има таланта и силата да осветява ролите си отвътре, да им придава неизказана човечност и нежност. И в същото време – комплексите на Фелини, грешникът, който нито за миг не се откъсва от нея и от техния общ свят. Независимо от похожденията си, от изневерите, от крехкостта на всяка житейска ситуация, но и именно заради силата на връзката, която ги свързва.

В много от филмите на маестрото („8 и половина“, „Градът на жените“) можем да открием в образите на съпругата – иронична и всепрощаваща – следите на това противоборство, завършващо винаги в полза на значимото, което ги свързва. „Той е създателят, аз може би съм инструментът“ – признава пред автора Джулиета Мазина. Куражът, сигурността, надеждата – това е за Фелини Джулиета. За нея той е всичко. „Джулиета, моля те, спри да плачеш“ – изрича великият кинорежисьор пред цялата зала на церемонията по връчването на „Оскар“ за цялостно творчество само няколко години преди смъртта му. „Моторът на цялата негова духовна енергия, това е образът на Мазина, сянката и светлината на екрана, истинската икона, която оставя върху нас, грешните, горещите стигми (белези) на битието“.

В третата част на сонатата-триптих за музата на Фелини, в студията „Върху пътя на Джулиета“, кинокритикът Жан-Жак Межан пресъздава много личен, изповеден, драматичен портрет на актрисата в контекста на италианското кино от епохата на 50-те, 60-те и 70-те години. Всичките ѝ осем роли във филмите на нейния Федерико – „Белият шейх“, „Вителони“, „Светлините на

цирка“, „Пътят“, „Нощите на Кабирия“, „Джулиета и духовете“, „Джинджър и Фред“, „Дневникът на един кинематографист“ са като едно омагьосващо цяло. Авторът успява да разкрие и саможертвата ѝ в името на това да се снима при съпруга си – тя идва от театъра и цял живот мечтае да играе на сцената, има идеи да направи собствен театър, които така и не реализира. Но в спомените си много от участничките във филмите на Фелини след „Сладък живот“ и „8 и половина“ разказват за присъствието на Джулиета на снимачната площадка и за съветите при избора на самите актриси, и при създаването на музикалните феерии във филмите му – самата Джулиета е добра пианистка, баща ѝ е музикант, а майка ѝ – диригент на оркестър в родния ѝ град. А ако не знаете – от юношеските си години тя е в силни приятелски взаимоотношения с Марчело Матростяни – другия любим актьор на Фелини. Ето кой среща Марчело с Федерико!

След вълнуващото интервю на финала на книгата, което Межан прави с Мазина в къщата на знаменитото семейство в Рим, следва фотокопие на писмото, което той получава от Мазина през 1991 година – по повод на една от последните ѝ роли в киното и всъщност първата ѝ във френски филм – Бертил в „Може би днес“ на Жан-Луи Бертучели. Впрочем писмото е на френски, тъй като актрисата е знаела отлично този език, защото Франция е втората ѝ любима страна и култура след Италия. Там има един малък пасаж, елегантен и изискан като самата актриса: „Струва ми се, че киното, днес пълно с толкова жестокост, порнография и изкуствени чувства, има нужда от истории, които да разкриват на младите истинските ценности (често убивани), които все още са съхранени в живота на човека, защото го подкрепят и са позитивни“.

Самият автор има две книги за Фелини и още няколко – за Уди Алън, за Педро Алмадовар и за Емир Кустурица. Негова е идеята да обедини собствените си размисли с тези на кубинската писателка и френския кинорежисьор – при подобно преплитане винаги съществува опасността от повторения, от шаблони и трафарети. Мисля, че те не само не съществуват в тази книга, а напротив – тя наистина е необичайна,

A black and white close-up portrait of actress Zoé Valdés. She has short, dark, wavy hair and is looking slightly to the right with a serious expression. Her hand is visible near her head, and she is wearing a dark, textured garment with a chain-like detail around the neck.

ZOÉ VALDÉS
DOMINIQUE DELOUCHE
JEAN-MAX MÉJEAN

Giulietta Masina
LA MUSE DE FELLINI

оригинална, проникваща в териториите на тънките, сложни, нееднозначни отношения между двама отдадени на киното, но и на живота таланти – геният и неговата муза. Използвайки виртуозно цитати от немногобройните книги за Мазина, от лични разговори с нея – по телефона и в тяхната вила в Рим, от диалози с нейната племенница Симонета Таванти, Жан Клод Межан я пресъздава толкова жива, одухотворена, емоционално премерена, че остава усещането, че самият четящ беседва с нея, задава ѝ въпроси, следи мимиките и жестовете ѝ, поглъща думите ѝ, следва мисълта ѝ, усеща вълнението ѝ и го превръща в свое духовно и емоционално състояние. При това разказът често се превръща в лично обръщение-изповед към заминалата си от нас Жулиета, сякаш тя може да е в състояние веднага да отговори, да се приближи до нас или да се отдалечи. Това според мен

е истинско критическо попадение. А ето нещо, което бих искала да цитирам от финала на тази книга:

„Третият път, когато ви видях, беше на опелото на Фелини в църквата „Ангели на страданието“ – на това обречено и прикрито с воал лице, което всичките световни телевизии предадоха, имаше нещо повече от страдание. Върху него беше равностетката на живота, преминал в голяма степен трагично и магически. И това сбогом с ръка, което направихте след ковчега, на човека, който ви напускаше, който напускаше всички нас, оставяше ни осиротели и безнадеждни, няма да забравя никога. Нито аплодисментите, които го съпроводиоха – според римската традиция“.

Заслужава си някога – ако се намери издателство в България, а такава има – тази книга да бъде преведена и за българския читател. ■

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Асансьорът

Ивета-Луис Контрерас Ернандес

Следващият ден

Вероника Якимова

Звън

Любо Йончев

Париж

Даниела Соколова

приложение ■



АСАНСЬОРЪТ

*Ивета-Луис Контрерас Ернандес
по собствен разказ*

ПЪРВИ ЕПИЗОД: МЛАДОЦИТЕ Инт. Ден

В празния асансьор на бизнес сграда влиза млада жена на около тридесет години. Тя нетърпеливо гледа към коридора. Няколко пъти вратите тръгват да се затварят, но тя с бързо движение натиска бутона за задържане на машината на етажа. Малко преди поредното затваряне на вратите влизат две млади момчета, които са на не повече от двадесетина години. Те са свежи, усмихнати и дори леко арогантни в жестовете си. Увлечени в разговора си, не я забелязват.

Момче 1: Гласът ти го няма от снощи, бе.

Момче 2: Така е.

Момче 1: А кво ще правиш тая вечер, направо не те виждам.

Момче 2: Що, кво има тая вечер?

Момче 1: Е, как кво – пак парти, пак в Мери.

Момче 2: Парти във Мери отново?

Момче 1: Да.

Момче 2: ...

Момче 1: Не помниш ли как тичаше гола снощи около басейна.

Момче 2: Ааааа, значи пак ще има много ядене, пиене...

Момче 1: Знаеш ли кво? Да си вземеш новата шапка.

Момче 2: Новата шапка ще я взема. Дано Мери вземе старата, ако се сещаш какво ти говорях....

Момче 1: Ха, ха, ха!

Момче 2: Хах, ооо!

Пулсът ѝ се ускорява, цялото ѝ тяло се устремява към тях и тя притваря очите си.

Асансьорът се превръща в нощен клуб, в който тя и двете момчета танцуват, подскачат, пият, натискат се. Накъсаните светлини и силна музика сякаш ги опияняват и вече се виждат само отделни техни действия, части от лица, събличане на дрехи...

Звукът на асансьора от достигнатия етаж я връща в реалността и когато отваря очи, вижда как двете момчета си отиват. Тя остава сама, загледана след тях.

ВТОРИ ЕПИЗОД: ПОКРОВИТЕЛЯТ инт. Ден

Същата жена отново пътува с асансьора. На различните етажи влизат и излизат хора, които не я забелязват. Някои от тях се познават, разговарят помежду си, смеят се, карат се. Тя стои отстрани и ги наблюдава. След няколко етажа, точно когато всички слизат и тя е на път да остане сама, се появява мъж на около петдесет и пет години. Той разговаря по мобилния телефон със секретарката си.

Мъжът: Сузи, нека ти го кажа простичко – до 17,30 перлите трябва да са на бюрото ми.

Точно така. Не е сложно, нали?

Като се има предвид колко струват, не би трябвало да има проблем с доставката.

Не, не, не... ти не ме разбираш... след час и половина заминаваме за Варна.

Силвия си мисли, че отиваме на Златните, но ще ни закарат директно на морска гара, там е акустирал круизният кораб...

Знаеш какво е круизен кораб, нали, Сузи? Браво!

Идеята ми е още същата вечер да я изненадам с перлената огърлица и съм сигурен, че много ще я хареса. Чудесно!

Благодаря ти!

Жената е завладяна от увереността, която той излъчва, и неусетно притваря очи. Асансьорът се е преобразил в ресторант, където тя вечеря с новия си спътник. Шампанско се лее, звънтят чаши... Смеят се, той ѝ подарява кутия с огърлица от перли, следва наздравица. До масата стои келнер, който държи като декор, точно на нивото на главите им, огромни картички със забележителности от различни европейски градове. Той последователно и равномерно ги подменя, като създава усещането, че тази вечеря се повтаря в ресторанти, в различни държави.

Изведнъж звукът от достигнатия етаж я връща в настоящето. Отваряйки очите си, вижда как любимият ѝ напуска асансьора. Тя остава пак сама.

ТРЕТИ ЕПИЗОД: ИДЕАЛНИЯТ СЪПРУГ, инт. Ден

Жената пътува между етажите в очакване на следващ подходящ обект на своите фантазии. Разни хора влизат и излизат, не я забелязват. Тя обаче търпеливо изчаква, твърдо убедена, че ще се появи някой, който ще си заслужава прояве-

ното търпение. Преди вратите да се затворят и да се понесе към друг етаж, влизат млад мъж и красивата му бременна съпруга. Те се държат за ръцете, а тя е прегърнала средно голямо плюшено мече, в което се е сгушило малкото му. Те не забелязват жената и без притеснение изразяват любовта си.

Бременната съпруга: Закъсняваме малко.

Младият съпруг: По това време шефа го няма.

Бременната съпруга: Сигурен ли си?

Младият съпруг: В два часа не го търси изобщо – или има супер много работа, или спи някъде.

Остави го шефа, кажи ми харесва ли ти мечето?

Бременната съпруга: Много! И си има малко мече.

Младият съпруг: Точно като теб.

Бременната съпруга: Е, има известни разлики все пак.

Младият съпруг: Е, има, нали ти си най-красивата на света, мило! Според теб какво ще е?

Бременната съпруга: Нали ти не искаше да знаем?

Младият съпруг: Но аз съм сигурен, че ти знаеш.

Бременната съпруга: Аз всъщност вчера ходих на видеоозон и...

Жената ги оглежда с любопитство. Притваря очи. Пренася се в друг свят, в който тя е на мястото на бременната жена. Пред нея се разтварят вратите на асансьора, но той е преобразен. Превърнал се е в детска стая, в която стои самата тя в напреднала бременност. Подрежда дрешки и играчки в малка детска кошара, а до нея е господинът от асансьора. Той ѝ подава плюшено мече и тя започва да го люлее в ръцете си, все едно е живо бебе. Господинът се приближава, прегръща я, нежно гали корема ѝ и двамата се поглеждат нежно.

Внезапно звукът от достигнатия етаж я връща в реалността и когато отваря очи, вижда как двамата влюбени слизат от асансьора развеселени и прегърнати. Жената пак остава съвсем сама. Със затварянето на вратите сълзите ѝ се стичат по лицето. Тя се опитва да се овладее, избърсва сълзите, оправя косата си и пристига на следващия етаж.

тите. Вътре става съвсем тясно. Всичко се развива все по-забързано и по-забързано до степен, в която асансьорът започва да я задушаваша... тя не може да фантазира. Съсипана е, самотна е сред множеството, което не я вижда. Нещастна е и иска те да се махнат и да я оставят сама. Когато всички слизат, изпитва облекчение от освободеното пространство, сякаш е изпратила неканени гости.

ПЕТИ ЕПИЗОД: МОМИЧЕТАТА, инт. Ден

В асансьора влизат две момичета. Те се смеят и се побутват една друга.

Момиче1: Мило....

Момиче 2: Мхм?

Момиче 1: Ще пробваме ли новите процедури?

Момиче 2: Ами ние ще ги пробваме, обаче първо сме на фризьор.

Момиче 1: Не, първо сме на избелване и после сме на фризьор.

Момиче 2: Не, първо сме на фризьор, защото имаме запазен час и чак след това сме на... избелване.

Момиче 1: Не, това беше вчера.

Момиче 2: А, да. Оооо, да бе... вярно, че беше вчера. Ами така де. Трябва да сме бързи, обаче.

Чува се падане на бастун. Момичето се навежда и подава на жената падналия бастун.

Момиче 1: Заповядайте.

Възрастната жена взема бастуна си. Звукът от достигнатия етаж сепва всички. Момичетата бързо си тръгват. Старицата, крачейки бавно и подпирайки се на бастуна, излиза от асансьора. Вратите на асансьора се затварят и той се отправя към следващ етаж. Стъпките ѝ отекват, чува се потропването на бастуна.

КРАЙ

ЧЕТВЪРТИ ЕПИЗОД: ХОРАТА, инт. Ден

Влизат много хора, те всички са колеги и разговарят оживено помежду си. Едно момче се вмъква в последния момент преди затварянето на вратите.

СЛЕДВАЩИЯТ ДЕН

Вероника Якимова

ИНТЕРИОР. КУХНЕНСКА СТАЯ. ДЕН.

ОБ на жена, около четиридесет годишна, в профил, която стои над мивката, в кухня, не много широка, в панелно жилище и мие чинии. До нея са натрупани купища мръсни съдове. Жената стои с наведена глава, търка и мие забързано. Чува се течащата вода от чешмата, на фона на говорещия телевизор.

В кухнята тичешком влиза дете на около шест години.

Детето отива до хладилника и го отваря. Изважда оттам шише с прясно мляко и си сипва в чаша. Сяда на стола до масата.

Майката спира да мие, оставя купчината с чинии и се захваща да приготвя закуската. Изважда от хладилника филия и започва да я маже с масло. Дава намазаната филия на детето. То я взема и излиза от стаята.

Жената продължава да мие чиниите. Отново се чува чешмата на фона на телевизора.

След малко влиза в кухнята мъжът ѝ.

Жената оставя отново чиниите и започва да прави кафе. По телевизора се чува музика – известна балада. След малко кафето е готово и се чува звука на връщаното кафе на котлона.

Мъжът седи на стола и си пие кафето, а жената го пие на крак и бели картофи. Слага тенджерата с вода на печката и включва пералнята.

Мъжът ѝ излиза от кухнята.

Жената мие чиниите, които са ѝ останали. Телефонът ѝ звъни.

Чува се говорещият телевизор, пералнята, аспиратора.

Чува се и звънец от входната врата. Жената притичва да отвори.

Поглежда през шпионката, постоява за малко, но не отваря. Връща се отново в кухнята.

Там влизат мъжът и детето и сядат на масата.

Жената вади ядене от хладилника и го топли в микровълновата.

Тя пасира ядене с пасатора.

Всички сядат и ядат.

Жената поглежда към детето и започва да търси ученическата му чанта. Събира и прибира учебниците му в нея.

Облича го и го подготвя за излизане.

След това детето и бащата излизат.

След малко входната врата се отваря и в жилището влизат дъщеря ѝ на около шестнайсет години заедно с един скитник.

Жената поглежда дъщеря си, но не реагира.

Тя отново мие чиниите, силуетът ѝ е по-прегъбен и по-слаб от преди. Тя е леко смалена на ръст. Дъщерята вкарва скитника в хола и той сяда на дивана. Той е с вехти, но чисти дрехи, сини очи и бяла брада, с леко прегърбено телосложение. Скитникът вижда снимка на семейството, взема я и я разглежда.

Дъщерята изважда албум и започва да му показва снимките в него. На една от тях тя свири на цигулка, като по-малка.

Скитникът се усмихва впечатлен.

Дъщерята изтичва до другата стая и донася старата си цигулка.

Подава му я.

Той с удоволствие я взема и започва да свири невероятно добре.

Камерата проследява движенията на свирещия човек, насочва се към картина с нарисуван пейзаж на стената в хола, преминава през вазата с цветя на масичката в коридора и стига до силуета на наведената жена над мивката в кухнята.

След като измива всичко, жената спира чешмата и чува прекрасната музика от цигулката. Тя се заслушва за миг, но пералнята започва да центофугира и я заглушава.

След като скитникът свършва свиренето, дъщерята е впечатлена от изпълнението.

Отива в кухнята при майка си. Отваря хладилника и изважда оттам хляб. Когато се връща в хола при скитника, той си е заминал. Тя се втурва навън и трясва вратата след себе си.

Майката поглежда през прозореца и вижда тичащата си дъщеря.

Жената сяда на стола замислена.

Камерата се приближава към нея.

БЛ на жената, която седи спокойно и е видимо състарена.

Чуват се само капките на отцеждащите се чинии, отмерващи времето като часовник.

БЛ на врабче, което каца на перваза и нещо кълве.

ЗВЪН

Любо Йончев

по едноименния разказ на Дарина Герова

ЕКС. УЛИЦА В НЮ ЙОРК – СУТРИН

Алекс излиза от голям денонощен супермаркет. Току-що е приключил дванадесетчасовата си смяна. Видимо е изтощен. На входа се здрависва със свой колега.

Алекс: Bye Mark. Have a nice weekend.

Марк: Thanks, Alex. You too.

Алекс ходи по улицата и вади мобилния си телефон от джоба. Преглежда номерата и стига до номера на майка си. Набира го. Продължително време в слушалката се чува сигнал „свободно“. Точно когато решава да се откаже и да натисне червената слушалка, отсреща се чува:

Майката: Ало, ало...

Алекс връща телефона на ухото си.

Алекс: Здравсти! Как си?

Кратко мълчание.

Майката: Кой се обажда?

Алекс повдига вежди изумен.

Алекс: Хайде де... Не ме ли позна?

Отново кратко мълчание.

Майката: О! Ти как си?

Алекс минава покрай фитнес магазин. Във витрината виждаме контраста между него и плакатите на мускулести типове. Той е хилав и измършавял.

Алекс: Ми-и, все така. Здрав, прав.

Подминава магазина.

Алекс: Ти как си?

ИНТ. СЕЛСКА КЪЩА В БЪЛГАРИЯ – СЛЕДОБЕД

Виждаме майката, която е седнала в едно кресло и завита с одеяло. До нея има кислородна бутилка. Тя притиска телефонната слушалка в одеялото. Вдига кислородна маска и дълбоко поема от нея. Закашля се. Отново допира слушалката до ухото си.

Майката: Добре.

Алекс: Наистина ли?

Майката: Добре, добре!

Алекс: А как са близките?

Майката усеща, че отново се задъхва. Допира слушалката в одеялото и отново поема от кислородната маска.

Майката: И те.

ЕКС. УЛИЦА В НЮ ЙОРК – СУТРИН

Алекс седи на спирката и чака автобус.

Алекс: Какво „и те“?

Майката: И те като мен.

Автобусът идва и Алекс се качва през първата врата. В този момент, когато е точно до шофьора, връзката се разпада. Алекс си поглежда телефона.

Алекс: Майка му...

Отново набира.

ИНТ. СЕЛСКА КЪЩА В БЪЛГАРИЯ – СЛЕДОБЕД

Телефонът звъни. В същия момент възрастната жена си поема от кислородната маска. Телефонът продължава да звъни. Жената се пресяга трудно и го вдига.

Алекс: Мамо, кажи ми истината!

Майката: За какво?

Алекс: Как си?

Майката: Добре, бе. Ти как си?

Майката поглежда една снимка на сина си на масичката до нея.

Майката: Не пишеш, не се обаждаш, нищо не знам за теб

ИНТ. АВТОБУС В НЮ ЙОРК – СУТРИН

Алекс е седнал до стъклото и гледа оживения град. Едно щастливо семейство седи в улично кафене. Жената се навежда и целува детенцето си. След това целува и мъжа си. Те се смеят и видимо са щастливи. От окото на Алекс напират сълза, но не потича.

Майката: Ало..., ало...

Алекс: Нещо криеш, мамо!

Майката: Не крия.

Алекс: Криеш!

Майката: Не крия бе, човек!

Автобусът минава покрай болница и Алекс вижда как от входа излиза младо момче, бутачо инвалидна количка с възрастна жена.

Алекс: Наистина ли си добре?

ИНТ. СЕЛСКА КЪЩА В БЪЛГАРИЯ – СЛЕДОБЕД

Майката е стиснала слушалката в едната ръка, а в другата кислородната маска. Въздухът не ѝ стига, а от очите ѝ напират сълзи. Тя поема за миг от кислородната маска.

Майката: Не почвай отначало.

ИНТ. АВТОБУС В НЮ ЙОРК – СУТРИН

Алекс леко се ядосва.

Алекс: Какво не почвай, какво не почвай. Защо не ме позна?

Майката: Слушах музика, затова.

ИНТ. СЕЛСКА КЪЩА В БЪЛГАРИЯ – СЛЕДОБЕД

Майката гледа през прозореца към едно дърво, на което са кацнали птички и пеят.

Алекс: Каква музика слушаше?

Майката замечтано гледа към птичките с насълзени очи. Преглъща тежко и отговаря.

Майката: Хубава.

Алекс избухва по телефона, разбирайки, че нещо има, но майката не иска да му каже. Тя диша все по-трудно и кислородната маска е все по-често на лицето. Телефонната слушалка е опряна в одеялото, за да не я чуе синът ѝ, че не е добре.

Алекс: Мамо, ти не позна гласа ми! Аз съм твой син, а ти не ме позна. Ще ми кажеш ли най-последно какво ти е?

От окоето на жената потича сълза, която преминава по набръчканото ѝ лице.

Майката: (говори на себе си)

Момчето ми... Сто граници да мине, ще си останем същият.

ИНТ. АВТОБУС В НЮ ЙОРК – СУТРИН

Алекс не чува вече дишането в слушалката.

Алекс: Ало, мамо... Мамо, отговори ми... Ало...

ИНТ. СЕЛСКА КЪЩА В БЪЛГАРИЯ – СЛЕДОБЕД

Старата жена седи в креслото безжизнена. Телефонната слушалка виси от масичката и през нея се чува синът ѝ.

Алекс: Мамо... Ало... Ало...

ПАРИЖ

Даниела Соколова

по едноименния разказ на Деян Енев

НАЧАЛНИ НАДПИСИ – ИНТ., НОЩ, КЛИНИКА, КОРИДОР

Началните надписи са пресечени от кадри на Валерия, около 30-годишна жена, симпатична и силно гримирана, облечена в бяла сестринска престилка, която стои пред килия в психиатрична клиника и гледа притеснено през решетъчния прозорец на вратата.

Тя държи в ръцете си табла с малки чашки с лекарства. В дъното на килията седи Спас, около 35-годишен мъж, който е вперил поглед в прозореца. Позата му е странна. Чаршафите и възглавницата му са разхвърляни по земята.

ИНТ., НОЩ, КЛИНИКА, СТОЛОВА

ВАЛЕРИЯ върви около масите в столовата, където повечето пациенти вече вечерят, и раздава лекарствата. Деян, студент и санитар на 23-години, разсипва храна в метални чинии. На опашка чакат няколко от болните, облечени в пижами. Те взимат храната си, сядат на масите и започват да се хранят. В дъното на столовата има телевизор, поставен в дървена кутия с решетка, по който върви някакъв френски филм. Освен звука от телевизора се чува тихо подрънкване на прибори. След като всички болни са получили порциите си, Деян взима метално канче и сипва в него храна. Стои неподвижен и загледан в канчето, сякаш отлага момента да го занесе. Валерия го забелязва и се приближава към него.

Валерия: За Спас ли?

Деян: Да...

Валерия: Искаш ли аз да я занеса?

Деян: Не, Валерия, няма проблем. Благодаря ти!

Деян ѝ се усмихва с признателност и излиза с канчето от столовата. Валерия го проследява замислено с поглед.

ИНТ., НОЩ, КЛИНИКА, КОРИДОР

Деян предпазливо оставя канчето през решетката на килията и бързо се отдалечава на няколко крачки по коридора, спира се и чака.

След като е изял храната си, Спас пуска празното канче през решетката и то издрънчава на мозайката. На заден план друг санитар трупамръсни чаршафи върху количка. Деян се приближава и без да изпуска Спас от поглед, взима канчето от земята.

ИНТ., НОЩ, КЛИНИКА, КОРИДОР

Валерия стои в коридора пред килията на Спас и го гледа съчувствено. Тя инстинктивно хваща китката на лявата си ръка и я притиска силно.

ИНТ., НОЩ, КЛИНИКА, КАБИНЕТ

Деян седи в кабинета и пише разказ. Пепелникът е пълен с фасове.

На масата има отворен и разчупен шоколад. Вратата се отваря и влиза Валерия. Деян я вижда и се усмихва доволно. Тя се приближава до бюрото.

Валерия: Аз май те прекъснах...

Деян: А, не, не...

Валерия поглежда случайно към прозореца и вижда, че косата ѝ се е заплела.

Валерия: Ужас, косата ми... На нищо не приличам.

Докато Валерия оправя прическата си, Деян става от бюрото и се приближава към нея. Гледа я влюбено.

Деян: Като в разказа си...

Валерия: В разказа ли? Аз? Я ми разкажи повече за тоя разказ.

Деян: Ами ти си нещо като главна героиня... И си така... малко рошава.

Деян се засмива неловко. Тя отива до кушетката и сядат.

Валерия: Рошава? Ти така ли ме виждаш?

Деян: Не, всъщност... Някак по-освободена, по-небрежна.

Докато говори, Деян изважда от шкафа бутилка медицински спирт и налива в две чаши. Запалва течността и ѝ подава едната. Валерия става от кушетката и се приближава до бюрото.

Деян: А ти как се виждаш?

Валерия: В Париж. А това се пие така.

Тя духва все още горящия пламък, запущва носаси с ръка и изпива на екс спирта. Деян повтаря действието ѝ, но се задавя и започва да кашля.

Деян: Искаш ли шоколад?

Валерия: Благодаря. Когато тренирах, това ми

беше забранено... Тотална забрана, нали знаеш... Но искам да бъда в Париж. Да седя пред някакво бистро с голяма витрина, в която се оглежда Сена, а аз да съм с голяма сламена шапка. И един мъж, облечен в светъл костюм, да се приближи зад гърба ми и да ми поднесе букет хризантеми. Обожавам хризантемите...

Докато говори, Валерия отива до прозореца. Деян я слуша внимателно, след това вижда изкуствено цвете във вазата на бюрото, взима го и се приближава към нея.

Деян: Е, не сме в Париж и не е точно хризантема...

Валерия: Мерси!

Тя взима цветето и се усмихва на Деян. В този момент се чува Спас, който я вика от килията си. Двамата се сепват. Тя става нервна.

Валерия: Дали да не го пуснем малко на свобода да се разходи в коридора?

Деян: Добре си е там!

Валерия: Моля те, само за малко! Спас понякога гледа толкова тъжно зад тези решетки...

Деян: Спас е... Виж, дай да се върнем в Париж?

Валерия: Не мисля, че ще мога.

Валерия го поглежда хладно. Тръгва към вратата. Деян се пресяга към касетофона, който е на шкаф до прозореца и пуска радиото.

Зазвучава Едит Пиаф. Валерия се обръща и двамата се поглеждат учудено. Деян се засмива на ситуацията, приближава се към Валерия и двамата започват да танцуват. Постепенно се прегръщат все по-силно, вкопчват се един в друг, започват да се целуват.

ЗАТЪМНЕНИЕ...

Списание на Съюза на българските филмови дейци

Основано през 1946 година под името „Кино и фото“ –
издание на държавна фондация „Българско дело“.

От 1951 до 1955 година – „Кино“,
от 1955 до 1991 година – „Киноизкуство“,
от 1991 година – „Кино“

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

Редакционен съвет: проф. Александър Грозев,
проф. Божидар Манов, проф. Венец Димитров,
проф. Владислав Икономов, доц. Калинка Стойновска,
Людмила Дякова (главен редактор),
проф. Станислав Семерджиев

Дизайн: Ася Кованова, Румен Баросов

Печат: Печатна база „Симолени“

Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67,
тел. 02 946 1062

За реклама: 02 946 1062,
e-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com
www.filmmakersbg.org

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

КИНО е двумесечно издание.

Цена на отделна книжка – 4.50 лв.

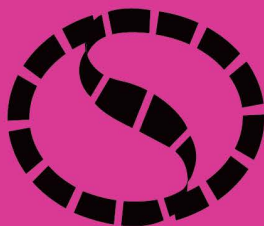
Редакцията приема заявки за абонамент
срещу преведени суми по пощата на адрес:
София 1527, бул. „Дондуков“ 67

ISSN – 0861 – 4393

СЪБИТИЕ
В ПОДКРЕПА НА КАНДИДАТУРАТА
НА СОФИЯ И ЮГОЗАПАДЕН РЕГИОН
ЗА ЕВРОПЕЙСКА СТОЛИЦА
НА КУЛТУРАТА 2019

**6-16-30
03/2014**

**SOFIA
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL**



**МЕЖДУНАРОДЕН
СОФИЯ ФИЛМ
ФЕСТ**

WWW.SIFF.BG



НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER



Творческа Европа

ТВОРЧЕСКА ЕВРОПА – програмата на Европейския съюз в подкрепа на културните и творческите сектори. Базирана на успешните програми **МЕДИА**, **МЕДИА Мундус** и **Култура**, тя съдейства на филмови продуценти, фестивали, разпространители на филми и издатели да развият устойчиво своите проекти и да ги представят пред широката европейска публика. Офисите **МЕДИА** и **КУЛТУРА** на програма **ТВОРЧЕСКА ЕВРОПА** в България са на разположение за информация и консултации.

CREATIVE EUROPE is the EU support program for the cultural and creative sectors. Based on the success of **MEDIA**, **MEDIA Mundus** and **Culture**, the new program will support film producers, festivals, film distributors and publishers to develop sustainable projects and to present them to a wide European public. The **MEDIA** and **CULTURE** offices of the **CREATIVE EUROPE** program in Bulgaria are open for more information and consultations.

www.creativeeurope.bg

офис МЕДИА
Национален
филмов център
бул. „Дондуков“ 2А
тел. 02 9883224



Творческа
Европа

офис КУЛТУРА
Министерство
на културата
бул. „Ал. Стамболийски“ 17
тел. 02 9400933