

2015

кино

01

2015 ■

съюз на българските филмови дейци

01 кино



4.50

РУСИ ЧАНЕВ в **БУФЕРНА ЗОНА**
филм на Георги Дюлгеров



United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization



СОФИЯ ГРАД НА КИНОТО

City of Film
Designated UNESCO
Creative City in 2014



ГОДИНИ YEARS
БЪЛГАРСКО BULGARIAN
КИНО CINEMA

SOFIA
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL



МЕЖДУНАРОДЕН
СОФИЯ ФИЛМ
ФЕСТ

19 МЕЖДУНАРОДЕН СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ

5-15-28 / 03 / 2015



ОЧАКВАЙТЕ

02	Късометражното игрално кино: модел на реализация, модел на комуникация
04	Суров разказ за сурова действителност с Орлин Милчев, автор на филма УЧИТЕЛ, разговаря Катерина Ламбринова
07	Паркинг за истории с Ивайло Минов, автор на филма ПАРКИНГ, разговаря Катерина Ламбринова
07	В крупен план Реката, наречена кинопроцес... с Георги Дюлгеров разговаря Людмила Дякова
16	Във фокуса на критика Българското кино отблизо (продължение) Кристина Стоянова
24	Ракурси Тревата, която поклъва: НОЩ И МЪГЛА на Ален Рене Антоан Асенов
29	Акценти Меланхолия и щастие по грузински Катерина Ламбринова
33	Нови книги Сеизмично кино Юрий Дачев за книгата на Ингеборг Братоева ЕВРОПЕЙСКО КИНО – ГЛОБАЛНО И ЛОКАЛНО
35	Киносъбития Ранно Пиле 2014 Важен фестивал за млади творци Росен Спасов
38	Смешен филм фест - Габрово 2014 Нюансите на изискания хумор Александър Янакиев
41	So independent 2014 За учителите и техните ученици Мирела Василева
44	Киномания 2014 В окоито на кризата: изпитание на ценностите Калинка Стойновска
50	Кинокласация-рекордът на БЪРДМЕН Георги Ангелов
53	Златен ритон 2014 Златния ритон през документалните ми очила Божидар Манов
55	Екранно пренаписване на националната ни история Олга Маркова
59	За възстановките и историята Петя Александрова
61	Дух, материя и вечност Боряна Матеева
65	Разнообразие и вариативност Росен Спасов
67	След нас потоп с Кирил Иванов за филма РАЗЛИКИ разговаря Катерина Ламбринова
69	Промяна в моделите? Надежда Маринчевска
74	нашата история 80 години Съюз на българските филмови дейци Александър Грозев
80	световен екран Фестивали Prix Europa 2014 Култура: made in Europe = демократичност Юлия Кънчева
83	сценарни ескизи Паркинг Ивайло Минев Учител Орлин Милчев



07



16



50



53



69



СУРОВ РАЗКАЗ
за сурова действителност

INTERVIEW

КЪСОМЕТРАЖНОТО ИГРАЛНО КИНО
модел на реализация
модел на комуникация

с Орлин Милчев, автор на филма **УЧИТЕЛ** разговаря Катерина Ламбринова ■

► **Сценарият на „Учител“, писан от Радослав Петров, е адаптация на разказа „Докато пари“ от Красимир Бачков. С какво те привлече тази история и плътно ли следвахте литературната основа? Какво добави от себе си?**

„Учител“ е правен като задача за екранизация на литературно произведение от български автор в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Това е история за доброто, може би донякъде приказна, която обаче се случва в една брутална действителна среда. Самият аз съм израснал в краен софийски квартал, където отношенията между българи и роми са били постоянно на фокус във всички възможни нюанси. Точно този личен опит ми помогна емоционално да се обвържа с историята на Красимир Бачков, който пък по професия е учител и има своя гледна точка към тази проблематика. Очевидно и двамата сме убедени в едно – без значение в какви условия израства човек, от какъв етнос е или каква позиция в обществото има – при подадена ръка в правилния момент той може да надскочи средата си и може изцяло да промени бъдещето си. Това послание е и основното във филма и мисля, че въпреки немалкото промени, които направихме по разказа, успяхме да го преведем адекватно на киноезик, както и да запазим реализма, който историята носеше от самото начало.

Работиш с талантливата операторка Лора Му-

шева и в други късометражни филми. Как изграждахте визуалната концепция за „Учител“? Най-важното в изграждането на визията беше да създадем едно почти документалистично усещане във филма – камера от ръка, игра с натурното осветление. Опит да моделираме реалността, без да прекриваме границата на документалността. Същото важи и за локациите – стремили сме се те да бъдат възможно най-близо до действителните, а не да ги създаваме изкуствено. Мисля, че в обществото, в което живеем, единственият начин зрителят да повярва на една история за доброто е, ако я поднесем по възможно най-суров начин. Целта на този подход беше и да се избяга от всякакъв намек за мелодрама – точно обратното, да говорим за доброто, но на груб език – езикът на улицата и на хлапетата от края на града.

Намирането на „правилния път“ е изведено чрез музиката. Ти също си музикант, познаваш ли подобни истории от живота?

Занимавам се с Хип Хоп от доста години и определено музиката е изиграла ключова роля в живота ми. Тя е била третият ми родител, възпитател, приятел и компас в трудни моменти. И наистина съм виждал хора, чиито съдби е променила тотално и ги е изваждала буквално от дъното. Убеден съм в силата ѝ и много се радвам, че музиката, която написа Стефан Христов (Mr Smiff) за нашия филм, сякаш придаде ново

измерение на филма. Той успя да улови целия ураган от емоции у Асен, закодирани в мелодията, която той свири накрая на филма.

Всички актьори са много убедителни – Веселин Владимиров, Захари Колев, Любомир Симеонов и учителя Николай Николаев. Как ги откри и как работи с тях? Кои от тях са непрофесионални актьори?

Единственият професионален актьор е големият Николай Николаев, на когото безкрайно благодаря, че обикна този филм. За мен беше истинска школа да режисирам актьор с неговия опит, научих много – и то не само за работата с актьора, но и в чисто житейски план. Веселин, който изигра ролята на Асен, е момче, което живее в съседния блок до моя в квартал Надежда. На него се падна най-трудната задача в този филм – без да бъде професионален актьор, той трябваше да играе и да изгради образ, който да се развива и променя в течение на филма. Да премине през състояния, персонален катарзис и израстване, което зрителят да усети и види в

него. Той се справи страхотно – имяхме дълга подготовка за ролята преди снимачния период и когато снимките започнаха, си дадох сметка какъв неподправен и натурален талант имам пред очите си. Захари, Любо, всички които бяха в класа на Асен, Юлияна, която изигра майка му – всички са непрофесионални актьори, които се справиха отлично и изпълниха най-важната и трудна задача – да бъдат себе си пред камера.

Какви истории искаш да разказваш?

Историите, които търся, трябва да имат няколко пласта – определено личен, интимен, но трябва да има нещо в историята, което да засяга някаква болка, рана във вече дебелината на обществото ни. Смятам, че киното все още може да изказва позиция, да създава горчилка – една сладка горчилка във възприятията на зрителя. Сладка, защото историята е била увлекателна и е докоснала нещо в душата му, но горчилка, защото напомня за проблеми, които сякаш искаме да подтиснем, да изключим от ежедневието си.



„Учител“, режисьор Орлин Милчев

ПАРКИНГ
за истории

INTERVIEW

КЪСОМЕТРАЖНОТО ИГРАЛНО КИНО
модел на реализация
модел на комуникация

с Ивайло Минов, автор на филма **ПАРКИНГ** разговаря Катерина Ламбринова ■

► По някакъв начин „Паркинг“ ми напомни за „Парчета любов“ (режисьор Иван Черкелов, 1989 г.). Поради темата си: една жена, която не е щастлива нито с мъжа си, нито в любовната си авантюра с друг мъж, но най-вече заради присъствието на Жорета Николова и Валентин Марнов – Пело. За разлика от „Парчета любов“, където в центъра са мъжките персонажи, в „Паркинг“ влизаме в света на една жена на средна възраст, в нейните лутания... Гледал ли си ранните филми на Иван Черкелов и Людмил Тодоров и дали би се съгласил с моята спонтанна асоциация?

Ивайло Минов: Когато развивах сценария на „Паркинг“, моят бивш преподавател (и личен гуру) професор Недялко Делчев ми препоръча да гледам „Парчета любов“. Съзнателно не го направих, както и с други препоръчани филми, за да поддържам идеята на „Паркинг“ свежа и своя.

Не съм повлиян по никакъв начин от предишни български филми в тази посока, просто защото не съм гледал споменатите от теб филми. За референция гледам филми много разхвърляно и неструктурирано – не мога по друг начин.

С какво бе важна тази история за теб, с какво те провокира, за да направиш филма?

И.М.: В началото въобще не ми беше ясно защо ми е важна тази история. Просто станах свидетел на малък пътен инцидент, подобен на

този във филма, пред едно кафене, и видях как шофьорът и жертвата в рамките на минути се сприятелиха и седнаха да пият кафе, дори да флиртуват. Хареса ми като идея за филм. Впоследствие сценарият премина през поне 15 версии в рамките на около четири години (предимно поради мързел и липса на дисциплина) и много се промени. Оставих го настрана в един момент, защото бях зациклил. Малко преди снимките, когато се завърнах към него, се появи образът на Васил, поразен от заболяване. Тогава ми стана ясно защо тази история ме е вълнувала толкова време – заради неща, случили се с мен и близките ми хора. Донаписах сценария и снимахме много скоро след това.

Филмът е заснет и монтиран сякаш по небележим начин – забравяш, че гледаш филм, всичко е много близко до действителното време, до действителното усещане, истинско е. Работил си с оператора Орлин Руевски и монтажиста Александър Етимов – Бог да го прости. Как постигнахте реалистичната визия и естествения ритъм?

И.М.: Реалистичната визия беше важен елемент на филма още от самото начало и е търсена нарочно. Бях доста повлиян визуално от филма на Кристиан Мунджиу „Отвъд хълмовете“, където всяка сцена е заснета в единствен кадър. С Орлин, с когото се познаваме и работим отдавна, искахме да подходим точно така. Но понеже

имахме много малък бюджет (и съответно ограничено снимачно време), се наложи да правим компромиси. Получи се една, бих казал, бърканица, която имах огромното щастие да мога да стоваря в ръцете на Сашо Етимов. Ритъмът на филма, начинът, по който той диша, е изцяло негова заслуга, въпреки моето вироглавство и инат на моменти. „Паркинг“ дължи страшно много на Сашето, който го монтира всеотдайно при доста лични трудности. На мен, а и сигурен съм на много други колеги, точно тази надъхана незабележимост на Сашето много ще ни липсва. **Вече споменахме част от актьорите – Жорета Николова, Пело... Във филма играят и Стефан Вълдобрев, и Валентин Ганев. Как се работи с толкова опитни и добри актьори? Имате ли време за репетиции, или всичко се случваше на терен, непосредствено преди снимки?**

И.М.: Не бих казал точно репетиции, а по-скоро срещи и разговори, които бяха супер полезни – не знам дали толкова на Жорета, Вальо и Стефан, които са с огромен опит, а по-скоро на мен, за да добия поне малко самочувствие и да се изправя от другата страна на камерата,

без да си гълтам езика и да обърквам снимачния процес. Тези срещи бяха по-скоро обстоятелни разговори за персонажите, какво ги движи и защо, отколкото задълбаване в детайлите. Съответно на терен имаше известна доза импровизация по отношение на тези детайли, но аз исках това. Исках да мога да се скрия и да оставя тези актьори да дават от себе си, без да съм им сянка. Или поне не постоянна сянка. А с Жорета, Вальо и Стефан се работи страшно леко – добри хора са и умеят да дават.

В диалога има лекота и естественост. Въпрос на импровизация ли беше, или следвахте плътно сценария?

И.М.: По-скоро следвахме диалога по сценарий, включително корекциите, които актьорите нанесоха по време на предварителните ни срещи, за да звучат нещата по-естествено. Импровизации на терен имаше, разбира се, поради динамичния начин на снимане, но те бяха съвсем дребни.

„Паркинг“ е реализиран със средства, събрани чрез крауд-фъндинг кампания. Какъв е принципът, по който работят тези сайтове? Колко



© Анастас Петков

„Паркинг“, режисьор Ивайло Минов

пари успя да събере проектът и би ли направил и друг филм по този начин?

И.М.: Процесът на набиране на средства чрез крауд-фъндинг платформата IndieGoGo беше страхотно преживяване. Крайно вълнуващо, тъй като в рамките на шест седмици получавах не просто пари, а дози доверие в това, което правиш. Принципът е прост – създаваш проект на сайта на IndieGoGo, с който представяш на света това, което искаш да направиш. Имаш срок, в който търсиш как да събереш определена сума, и трябва активно да разпространяваш по всички налични канали, така че да достигнеш максимално много потенциални спонсори. Гледам на нещата така – публиката спонсорира предварително продукт, който би искала да види готов. А всичко тръгва от най-близките приятели, роднини и колеги. Оттам нататък, ако имаш късмет (и интересен проект, разбира се), ще се задейства ефектът на снежната топка. Търсихме 3500 британски паунда, а събрахме около 3 900 паунда. И да, с удоволствие бих ползвал пак такъв начин на финансиране, но ми се иска да е поне в комбинация с друг тип публично финансиране, защото в някаква степен ще ми е неудобно да искам пак всички нужни пари от публиката – колкото и да е изпълнена тя с приятели.

Имаш богат опит в сферата на рекламата. В какво се различава работата на режисьора в рекламата спрямо игралното кино?

И.М.: Най-вече в това, че в игралното кино трябва да си наложиш да дишаш по-спокойно, да не се задъхваш постоянно. Да прекараш повече време с история и герои и да ги усетиш, да ти станат по-близки и да откриеш истината за тях, поне в някои конкретни посоки. Това, поне за мен, е най-трудно – да се пренастроя по този начин. Рекламата залага много повече на краткост, ударност и визия – във всяка стъпка на процеса. Иначе технически нещата не са много различни, затова и снимането на реклами е страхотна школа.

Какви истории искаш да разказваш?

И.М.: Най-ме дърпа към историите на обикновените, дори незабележими хора, разказани с вяръност към реалния живот.

Мислиш ли за дебют?

И.М.: Определено. Както предполагам повечето режисьори, имам две или три идеи в главата си и чакам една от тях да узрее и да ѝ дойде времето. За момента обаче мисля по-сериозно за следващ късометражен проект – той е със завършен сценарий и си търси финансиране.

фотокредит Росина Пенчева

„Паркинг“, режисьорски дебют на Иво Минов (работен момент)



РЕКАТА
наречена кинопроцес...

INTERVIEW

с Георги Дюлгеро̀в разговаря Лю̀мила Дя̀кова ■

► Повече от година се уговаряме за този разговор с режисьора, сценариста, преподавателя – професор Георги Дюлгеро̀в. По обективни и субективни причини все го отлагахме във времето, но ето че му дойде моментът: най-новият филм на режисьора „Буферна зона“ вече е факт. Тази година честваме стогодишнината на българското кино, а списание „Кино“ реализира проекта „Късометражното игрално кино – модел на реализация, модел на комуникация“ не само на страниците на списанието, но и с организиране на кръгла маса по темата на фестивала „Златна роза“ във Варна. Не малко от младите хора, които представиха филмите си там, са възпитаници на Георги Дюлгеро̀в от курса му в НБУ. Така че има за какво да си говорим.

Говориш за „Буферна зона“ като за филм-реверанс, филм-поклон пред киното, което харесваш, което обичаш. Но това е и изповедален филм, изповедален не само за човек, който е свързан с изкуството, с процесите на творчество, а изповедален за съвременния човек. За това колко той е объркан, несигурен и неспокоен. За неговите страхове и мании сред заобикалящата го реалност – конкретна и екзистенциална. Според мен колкото и да е арт филмът, защото той наистина е изящно

произведение на киното, не бих го определила само като филм за изкушени, за избрани зрители. Да. Той може като форма да не стига до всеки с всичките си цитати и препратки, но колкото и да е опосредствано неговото послание, той в линеарен план стига и до обикновения човек, попътен е на неговото световъзприемане.

Наистина филмът е изповедален, наистина е равносметка, но равносметка за и във времето на старостта. Не случайно мотото на филма, на което много държа, е мисъл на Фелини: „Светът на старостта е свят, който се свива. Малките неща стават големи. Малцина вече са важни за вас, но те пък са много важни“. Сънищата, които залегнаха в този филм (измежду петнадесет сънища, които през един период си записвах и които прегледахме заедно с продуцентките Надя Косева и Светла Цоцоркова, избрахме за филма шест), тези сънища са подчинени на откровена равносметка – къде съм бъркал? Насън човек изживява отново страховете си, насън човек по-лесно си признава греховете. За това и спорехме с Руси Чанев. Какво точно осмислят сънищата – греховете или страховете. Той държеше на страховете, аз – на греховете... И двете състояния ни тревожат в сънищата.

Споразумяхме се, че и двете състояния обсебват сънищата ни. Например епизодът с четвър-

тия сън, сънят, в който талибаните са окупирали страната ни. Много шантав на пръв поглед епизод, който най-много се хареса на Руси, когато за първи път прочете текста. Бях претърпял фиаско с проекта пред една комисия на НФЦ и реших да правя филма без пари. Закупих техника, събрах екип. Дадох сценария на Руси при условие, че ще работим без хонорар. Той хареса текста, смя се на епизода с талибаните. И се нави. Подкрепи ме, даде добри идеи, които помогнаха на втория вариант да стане по-хомогенен, по-„продаваем“, та да мине на следващата сесия. Та този епизод с нашествието на талибаните изглежда на пръв поглед извън контекста на времето, в което сме живели.

Но е парексаланс в контекста на днешното време.

Да. Оказа се в контекста на днешния ден. Това са вид страхове, които присъстват подсъзнателно. Не искам да се изкарвам пророк, но очевидно не случайно съм сънувал тази диктатура, защото конфликтът на цивилизациите много ме занимава. Не осъждам другата цивилизация, най-условно казано, „цивилизацията на шериата“ (дори не искам да кажа „на исляма“), мъча се да я покажа във филма като обиталище на образовани хора. Но наред с горното утопично предположение в този епизод присъстват и страховете на времето, в което сме живели. Дадох си сметка за това, когато трябваше да обяснявам на сътрудниците си защо правим епизода, за какво става дума в него. Когато правиш филм, си длъжен простишко да го обясниш на екипа. Завъртените фрази не помагат нито за общуване с актьори, нито с оператор, нито с когото и да било. „В този епизод става дума за страха“ – обяснявах аз. За кой страх? Ами за страха, който всява всяка една диктатура. Ние десетилетия живяхме под диктатура, която ни потискаше със страх. Механизмът за всяване на страх еволюираше; репресиите отминаха, но страхът не отминаваше, насаждаха го с по-перфидни методи. Страхът да говориш каквото мислиш... За мен най-действащата противоотрова срещу носталгията по „бай Тошовото време“ е да си спомням за унизителния страх. Това е по въпроса за равносметката.

Естествено, че филмът не просто се заиграва с формата, формата ме занимава изключително

много. И в тези си търсения трябва да кажа, че имах страхотен екип. Повечето бяха млади хора, но имаше и от моята генерация няколко човека – мохикани, които яко държаха фронта. Но младите също бяха страхотни.

Факт е, че продуцентките ти Надя Косева и Светла Цоцоркова са съвсем млади, при това талантиливи режисьорки с успешни първи филми. Как стигнахте до това те да бъдат продуценти?

Любовно. Такива са взаимоотношенията ми с моите бивши студенти. Ние сме приятели. Според мен това е едно от основните неща, които трябва да се случват между студенти и преподавател – задължително трябва да станат приятели. И то не приятели от страхопочитание, а приятели, които ти вярват. И ти да им вярваш.

Тази атмосфера, това настроение на близост се усеща и във филма, той е много хомогенен, цялостен, а естетски е филигранно изпипан.

За мен лично филмът „Буферна зона“ е прощаване с киното и ми се искаше в него да отдам почит на режисьорите, които са значили много за мен, а и за цялото ни поколение, влияли са ни.

Като стана дума за екип, иска ми да поговорим и за Руси Чанев. Той беше блестящ в „Авантаж“, а и „Авантаж“ има една от най-големите награди за българско кино – „Сребърна мечка“ на Берлинале 78. Великолепен е в „Мера според мера“ (и двата филма са в десетката на най-добрите български филми). Невероятен и неистов е в „Буферна зона“. Това дълго сътрудничество през годините сигурно има и своите противоречия. Как се постига такъв тандем? В какво се допълвате? С какво се провокирате, какви са предизвикателствата в съвместната ви работата?

Трудно. Когато нещо се ражда, то се ражда в мъки. С Руси се работи трудно, защото е пълен с идеи. Буквално ме засипва с предложения и в един момент аз трябва да отстоявам изградени конструкции. Ако следвам всичките му предложения, има опасност да се претовари гръбнакът на филма. Той е актьор, който върви към образа, осмисляйки драматургията. За него това е от първостепенна важност. Мисля, че най-добрите си роли е направил в нашите съвместни филми и то точно защото е

имал шанса и свободата да си измисля героя, да го твори още на ниво сценарий. Знам това и гледам да го насърчавам, макар че привидно протестирам, когато зацепи в невярна посока. Сближаването ни в „Авантаж“, докато пишехме сценария, беше болезнено. Знае се, че сме приятели от детинство. Знае се, че след това той имаше звезден път като артист още на млади години. А пък аз бях студент във ВГИК и като се прибрах от Москва, той ме гледаше със скептицизъм. После пък той имаше труден актьорски период, търсеше как да се отлепи от първия стадий в кариерата на всеки актьор: от „аз в предложените обстоятелства“ да намери начин да се слее с образа така, че да бъде истински. Да не си личи, че показва, представя, наиграва. Малцина актьори го постигат. Руси го може. Той създава образи, които стават част от него. Как го прави е загадка. В лекциите си цитирам епизоди от „Авантаж“, от „Мерата“ и си мисля (може би се залъгвам), че съм надникнал в творческата му лаборатория. Опитвам се да си обясня как условните рефлексии на героя стават негови, на Руси условни рефлексии. За да се случи това, той има нужда от дълга подготовка, още от сценария. В „Авантаж“ много спорехме, карахме се. Бяхме се докарали дотам, че си праскахме екземплярите по пощата. В крайна сметка се споразумяхме около един вариант – че това ще е литературният сценарий. След това аз направих моите корекции в режисьорската книга и се страхувах как ще снимаме. Дотогава не бях работил с него. Изведнъж на терен дойде един изключително дисциплиниран артист – знае си репликите, поддържа режим. Дори се сърдеше, когато партньорите му не си знаят текста и идват в лоша физическа форма. Разбира се, имало е моменти на съпротива, на несъгласие...

Естествено е – всеки, особено артистът, си има его...

Има един период на нерви, чувства се неуютно, докато образът му „проговори“. Този период трябва да се изчака с вярата, че нещата ще се случат. И те се случват. В „Буферна зона“ също имаше много дълъг период на подготовка. Освен идеите, които даде като драматург, той обогати образа с инструментите на актьора: грим, костюм. Например: героят е евреин –

как това да проличи, как да се подчертае? Така се стигна до къдравата коса, до определен тип дрехи. Той дълго облича героя. За Дориана Кебеджиева – не само талантлива, но и търпелива художничка по костюмите – това си беше цяла епопея. Мина се през много варианти на костюми за всеки епизод. Руси мереше, отхвърляше, мереше, докато накрая казваше: да, това е. Понякога и аз трябваше да променям вижданията си. Например в епизода, в който се среща с мъртвите си другари в една барака, цялата в блатиста вода...

Много красив и въздействащ епизод.

Руси изведнъж заяви, че ще бъде в смокинг. Това е последното нещо, за което бих си помислил. „Как ще бъдеш в смокинг?“ „В смокинг с червена папионка“. „Защо?“ – „Така го виждам“. Първоначално се стъписах, но после осъзнах, че става добър контрапункт. Оправдахме смокинга, като вкарахме репликата, че пътем ще мине да получи филмовите награди. Пътем ще мине през изложба, пътем ще мине да види и мъртвите си другари, а после ще отиде на връчването на наградите... Не съзнава, че повече никъде няма да отиде... Това чисто актьорско хрумване се оказа съществено за филма. Такива примери мога да давам много – и от „Мерата“, и от „Авантаж“. Истината е, че всеки голям артист мисли за костюма. Например Гришата Вачков, светла му памет, много дълго мери костюма на Постолъ войвода, който беше много тежък. Бяхме се постарали скрупулъзно и педантично да възстановим костюма по исторически снимки. Гришата го намираще тромав. Аз се шегувах: „Тежка е царската корона!“, но той търсеше логиката: „Как се тича с такъв костюм при сражение? Това трябва да е парадният костюм на войводата!“ И беше прав. Направихме и „работен“ костюм. Ето това е Актьорлъкът. С голямо „А“! Да видиш образа и да станеш героя! Това Руси го може и го може по един прекрасен начин. Иначе, пак казвам, той те затрупва със своята бясна фантазия и тук вече е моята работа – да го озаптявам. Мисля, че задача на всеки режисьор е да удържа конструкцията. Талантът на режисьора е в това – да вижда и да пази структурата. В момента, в който предложенията натежат, има опасност тази структура да се счупи, хребетът да се прекър-

ши, гръбнакът на филма да се строши. За това трябва да внимава режисьорът. Слава Богу, че Руси хареса филма. Треперех, докато го гледаше, защото той трудно одобрява, но „Буферна зона“ му допадна. За мен това е голямо признание.

Смея да кажа, че цялата общност – освен може би хората, които предпочитат комерсиално кино, но съм сигурна, че и те са респектирани, харесват филма. Той по фин начин кореспондира с душата...

Казвал съм го вече, че ако не бяхме толкова затворена, толкова изолирана държава, Руси щеше да бъде европейски актьор. Щяха да го снимат, както снимаха Даниел Олбрихски. Той не е по-лош, ако не и по-добър от Даниел. Но първо тази наша изолираност и второ, нашето поколение не знае езици. Зануси казваше, че Руси е прекрасен актьор, би искал да го снима, но е проблем, че не знае английски толкова добре, та да може да снима на този език. В онова време просто нямаше шанс да си пласираме талантите. Имаше достатъчно добри артисти,

които можеха да бъдат европейски звезди.

Така разговорът тръгва и към миналото. Тази година е под знака на 100-годишнината на българското кино. Искате ли да споделиш нещо за онова време, за киното ни отпреди 89 години. Защото каквото и да говорим, тогава имаше и много добри, прекрасни филми, а и талантиливи творци, някои от които работят и до днес.

През 70-те години се организира една международна среща на кинокритици. Бяха поканени много хора от западни медии. Забравил съм вече кой – струва ми се, един англичанин каза: „ние сме свидетели на тихото българско чудо“. Но правехме по 15–20 филма годишно. Че и отгоре в някои години... „Ветрилото“ на жанровете беше широко отворено: филмите по Хайтовите разкази, „Мишевиадата“ – филмите от тъй наречения миграционен цикъл, филмите по сценарии на Валери Петров, на Боян Папазов, на Станко Стратиев, на Жожо Данаилов, братя Мормареви, Никола Русев, Коцето Павлов... Не мога да се спра.



„Буферна зона“, режисьор Георги Дюлегеров

Нашето кино тръгва значително по-късно от останалите кинематографии. Ако говорим за стойностно кино, за кино, което е киноизкуство, то у нас се появи в края на 50-те години на миналия век. (Разбира се, и преди това има някои интересни филми.) Бях горд, когато отидох във ВГИК през 63-та и високите ми руски колеги, като разбраха откъде съм, реагираха с почит: „О, вие имате един добър филм – „На малкия остров“. А имаме и „А бяхме млади“... Трябва да помним хората, които създадоха това кино: Рангел, Бинка, Пискови, Людмил Кирков, Корабов, Вълко Радев, Гошо Стоянов, Еди Захариев, Шаралиев, Шарлето, Зако Хеския, Иван Андонов... Те имат прекрасни филми. Сигурно пропускам мнозина. Гриша Островски и Тотко Стоянов например с „Отклонение“. Гриша Островски бе изключително толерантен човек. След „Авантаж“ той ми написа писмо. Това ми се е случило един-единствен път през живота – колега да ми напише писмо. Рангел пък написа статия за „Мера според мера“. Не че всички братски се бяхме прегърнали, но имаше тър-

пимост. Може би защото имаше възможност всички да работят. Дотук аз говорих само за игралното кино. А какво силно документално кино имаме? Каква мощна анимация? Каква смислена и дълбока критика? Нея, критиката, все я забравят. А тя е съществена, неотделима част от кинопроцеса. Тогава имаше много места и за аналитични рецензии.

Реката, наречена „кинопроцес“ течеше и се саморегулираше, въпреки опитите на идеологическите отдели да я направляват. Тя си проправяше път сама. Ако се анализират по-дълбоко онези години (а интервюто не е място за подобен анализ), не може да се игнорират обществените процеси. През 70-те българската култура се осмели да се отвори към света и това много стимулира кинопроцеса. През 80-надделяха контрастите сред управниците и започна стагнация, но реката си течеше напук на нея.

После дойде „нежната революция“. Бурното течение секна изведнъж. Застоялата вода блатясва... „Нежната“ революция нямаше нужда от „тихото българско кино-чудо“ с неговия езопов-



ски език. (Езоповският език, апропо, стимулираше визуалното мислене, стимулираше актьорското поведение на нюансите, стимулираше лаконичния и недидактичен диалог.) Революцията наложи площадния език. А талантът не обича нещо да му се налага. Талантът има необходимост от време, за да осмисли. Кинопроцесът замря – веднъж заради липса на пари, второ – заради необмислената реорганизация на киното, която направихме слепешката, без достатъчна информация, и трето – поради стъписването на творците. Дотогава под една или друга форма киното ни осмисляше противоречията на времето, в което съществувашме – времето на тоталитарната система... Когато стана възможно тя, „системата“, да се ругае открито, киното ни се отказа от диалектичната дълбочина на анализа и възприе площадния език, езика на „черно-белите“ герои. Тогава голяма част от творците, най-вече младите, тези, които щяха тепърва да проходим, се отдръпнаха, трудно се приспособявахме. Те не можеха и не искаха да възприемат механизма на безочливото самоизтъкване, на „пробива“ с всички средства. Ала природата празно не търпи. Появиха се вторични, подражателни кандидати за славата, които заявиха, че щели да покажат как се правели филми. Сякаш от тях започваше българското кино...

С една дума кинопроцесът прекъсна и това бе големият зулум на прехода. Стореното преди се отрече.

За съжаление не всеки може да се радва на успехите на колегата.

Много е важно да ценим и да се радваме на киното, което сме имали. Но това означава, че изходните материали на старите филми трябва да се запазят на всяка цена. Състоянието на филмовия архив е плачевно. Също тъй важно е да се дигитализира кинонаследството. Цялото, не само избрани филми, защото не се знае след време кое ще е ценно...

Ето, откриваме някои уж по-обикновени филми, минали през годините някак незабележано от критиката, а днес изглеждат очарователно и младите зрители ги харесват, ценят ги.

Да. Оказва се, че някои от тях са направо хит днес. Например „Оркестър без име“. По онова време много повече се ценяха други филми на Кирето: „Матриархат“, „Равновесие“, „Селяни-

нът с колелото“, с по-остро социална тематика. Те продължават да са важни и значими, но ето че „Оркестър без име“ днес е попътен на много хора. Те се познават в този филм, спомнят си своя живот и филмът се превръща в документ за отминалото време. Затова подчертавам, че трябва да се дигитализира всичко. Документалното кино – на всяка цена! Колкото и да е скъп този процес, трябва да се направи и да се направи овреме. Например аз не притежавам своите филми на качествен носител. Имам ги свалени от „Замунда“ с ужасно качество и като се налага да показвам на студентите някои откъси, ме е срам. В контекста на други филми от личната ми филмотека, които са с добро качество, моите са с размазана картина, с лош звук. Това е обидно. Изходните материали трябва да се пазят в модерни хранилища, а не да са разхвърляни на различни места, в насипно състояние... Ако се извърши дигитализация, с един куршум ще се ударят два заека: и изходните материали ще се прегледат и реставрират, и филмите ще имат мобилни и качествени носители. При това съвременните технологии дават шанс за намеса, за подобрене и на картината, и на звука.

По този начин филмите не само се възстановяват, те се раждат повторно.

Отделен е въпросът колко съвременните технологии са трайни, но на този етап това е крачката, която трябва да се направи. Филмотеката кандидатства за субсидия по европейска програма. Дай Боже, да я спечели! Дай Боже държавата да дава рамо и по-нататък, защото процесът на дигитализацията ще отнеме години, ще изисква още ресурси. Киногилдията трябва да се обедини около идеята за неговата подкрепа. Това, струва ми се, е важно, ако искаме 100 годишнината да не е само „пара в свирката на парахода“ (нали помниш стария виц?). Да се съхранят и запазят филмите, както е не по-малко важно да се запази паметта за хората, които са ги направили.

В това може да помогне и самото кинообразование. Студентите би трябвало да познават много добре историята на българското кино и неговите автори.

Мечтая да преподавам курс по българско кино. Но няма къде. В Нов български университет

имам курс по сравнителен анализ, в който говоря за класиците на киното като Фелини, Антониони, Бергман и т.н., но с удоволствие бих направил курс за нашите големи режисьори. Рангел например, само неговите филми могат да се изучават цял семестър. Неговата еволюция – „На малкия остров“, „Слънцето и сянката“, „Вълчицата“, „Инспекторът и нощта“, „Езоп“, двата му чешки филма, „Бягство в Ропотамо“, (той милееше за този филм и му бе болно, че е подценяван), „Следователят и гората“, „Лачените обувки на незнайния войн“, Последни желаниа“, „За къде пътувате“, „А сега накъде“, „Немирната птица любов“, „А днес накъде“. Какъв диапазон на развитие!?

Такъв курс може да се организира в кино „Одеон“, там киноуниверситетът има традиция, а младите хора са жадни за такива срещи и съм сигурна, че ще има голям отзвук.

Предложил съм го и с радост бих водил такъв курс. Или изключителната личност на Валери Петров. Бинка Желязкова, а до нея Христо Ганев. Не са само филмите им. При тях става дума и за достойно гражданско поведение.

Те бяха преследвани, демонстративно спирани от власта.

Като си помисля само колко години не работеха! Как се издържа на това? След „Привързаният балон“ (67) чак през 1973 идва „Последната дума“. В най-творческата възраст! Човек направо може да откачи!

По други причини това се случва и в съвременното кино. Дълъг е периодът от филм до филм за един автор.

Така се случи, че аз след пет години снимах отново и честно си признавам – треперех преди да започна. Все едно, че ми е първи филм. А какво ли им е на младите, които нямат моя опит, а дълго време „изнасят“ своите проекти?

Не мога да не те попитам за преподавателската ти дейност. Няколко генерации активно работещи режисьори са били твои студенти. Дори не е пресилено да се говори за школата Дюлгеров, а сега водиш курс в Нов български университет.

Привърженик съм на отречената „съветска“ школа – един клас с художествен ръководител. Макар че тя съвсем не е съветска, а е позната още от древността. Школата на Платон да ре-

чем. Във ВГИК, където съм учил, класовете, водени от „мастери“ („майстори“) неслучайно се наричат „мастерская“. Буквално означава „работилница“. „Мастерская Рома“ (Работилницата на Ром), на Таланкин, на Герасимов... Между другото, споменавайки тези корифеи, още от самото начало се питах чий стил бих последвал. Например Герасимов много хвалеше студентите си, техните прояви. Нещо мъничко добро да види и започва да хвали. Докато моят професор Таланкин постъпваше точно обратно. Ругае, ругае, ругае и много рядко хвали. Това съм го изпитал на гърба си и затова като започнах да преподавам, реших, че ще хваля. Човек трябва да си повярва. Това е едно от най-важните неща. Да знае, че докато е бил студент, има нещо хубаво, което е направил. И когато след това започне да го блъска животът, като се обърне назад, да си каже: „Да, ама аз имам едно филмче, което се хареса, значи мога“. Според мен принципът на работилницата предполага да се съберете с твоите „чираци“ – бъдещите ти колеги и да сте горе-долу от една кръвна група. Нещо, в което ме упрекваха, бе, че подбирам студентите си. Да, така беше. Но не ги подбирах, за да правят филми като моите. От тези, които са завършили, кой прави филми „а ла Дюлгеров“? Иван Черкелов ли? Людмил Тодоров ли? Иглика Трифонова ли? Милена Андонова ли? Светльо Овчаров ли? Той има съвсем различен подход към митологията. Той се присмива, той иронизира. Те не са „излети“ по един калъп. Христо Христов ме научи (той беше голям педагог и ми даде хляба в ръцете като преподавател) така да подбирам студентите, че те да се сприятелят помежду си. Да станат група – това е много важно. Личността на педагога, ако трябва да го мерим на проценти, е частично важна. Другата важна част е те да станат група! Да си вярват и да се конкурират. Ето един пример от Нов Български Университет, където водя на този принцип майсторския клас. Наскоро имаме занаятие по актьорско майсторство и поисках да изпълнят нещо, да се проявят като артисти. Отначало се притесниха, не се решаваха, но един излезе, направи етюд, втори излезе и той го направи. И ги видях как всички се амбицираха: „Щом той може, защо аз да не мога?“ Всички го направиха, кой от кой

по-добре. „Защо и аз да не мога?“ е основополагащ принцип, който се обуславя от доверието вътре в групата. Това се отнася и за правенето на филми. В момента, в който Людмил направи добра курсова работа, Черкела направи също, Роска и Иглика и те дръпнаха напред; Светльо, Милена, Марио веднага тръгнаха да се съпоставят. Следващите класове ние със Светослав Овчаров подбирахме по този принцип. Държахме студентите да са от „една кръвна група“, за да могат да се разбират помежду си. В това няма опасност от „тиражиране“. Всеки преподавател е различен, всеки си избира студентите, така че да са му близки. На този принцип подбираше студентите си и Людмил Стайков, който освен добър режисьор е много добър педагог. При него израснаха режисьори като Драго Шолев, Петьо Вълчанов.

Но ето че се получи един изключително добре работещ тандем – Кристина Грозева, която е твоя студентка, и Петьо Вълчанов, който е студент на Стайков.

Да, наистина станаха страхотен тандем, макар да са вървели един към друг по различен път. Не виждам нищо лошо в това да има „работилници“. Говорех още докато се извършваше промяната, че не е обмислена докрай. Не бе направена както трябва. Защото, ако е на принципа на някои европейски академии, трябва да е като НБУ – приемът да е много широк. Да има встъпителен изпит, който просто да отхвърли всичко най-случайно и след това според естествения подбор до четвърти курс да отпаднат... И в магистърската степен да продължават тези, за които киното наистина е съдба. Освен това в НБУ е застъпен и друг принцип – студентите да избират преподавателя... Докато в НАТФИЗ набират пет човека, избира ги комисия, в която ти дори не присъстваш. След това тези студенти идват при теб да учат три семестъра. Това не е сериозно. На мен ми трябва един семестър само, за да ги опозная, да ги разбера що за хора са, кой какви заложби има, за да знам какво да насърчавам у него. Докато по време на приемния изпит, когато те са петимни да се разкриват, можеш да надникнеш в тях; особено в последните кръгове, когато се очертава кои ще бъдат избрани. Можеш да го разбереш как мисли, каква му е гражданската позиция.

Иска ми се да разкажа една случка с Христо, когато приемахме класа с Иван Черкелов и другите, за които вече говорих... Този клас трябваше да води Христо, но той беше много зает в Съюза на филмовите дейци и той ни остави нас – мен и Младен Киселов – да бъдем отговорни за курса. Младен ги учеше на театър и актьорско майсторство, аз – на кино. Тогава между кандидатите имаше един, на когото уж всичко му бе наред. Но в поведението му усещах някаква непочтеност. Но не можех да го разкрия. И си шепнем с Христо: „Този не е много читав. Как да го разберем?“ И ето, при събеседването Христо нещо си рисува (той почти не гледаше кандидатите; само от време навреме им хвърляше по един поглед и си рисуваше) и по едно време поглежда въпросния кандидат, и го пита: „Ти в парашутни войски ли беше служил?“ – „Да.“ – „А на комсомолското събрание защо предаде своя приятел?“ Въобще не беше ставало дума за никакво комсомолско събрание! Изведнъж кандидатът се сконфузи, почервения, взе да мънка, че се е изказал принципно. Но Христо го контрира: „Но приятелят ти вече не ти говори, нали?“ – „Да“. Естествено, че не приехме този парашутист. Страхотна интуиция имаше Христо... Когато пет години сме заедно, аз отговарям за студентите си. Опитомявам ги, както малкият принц – лисицата. Първата година преминаваше в това да си повярваме взаимно. Не бе необходимо да налагам авторитета си. Те трябваше да ми повярват, а за да се случи това, трябваше много да се старая, за да видят на практика какво мога. Работех по техните неща, практически всичко им показвах. Тоест първата година бе на принципа: „Аз правя, ти гледай“. Втората година, когато се поокопитеха, минавахме към: „Сега ти прави, а аз ще те гледам“. Третата година: „Ти прави, аз ще те гледам отдалеч“. Четвъртата: „Прави сам! Без мен“. Това е много важно. През всичките тези години не съм бил на терен, когато те снимаха. От самото начало трябва да свикнат, че режисьорът е този, който взема решенията на снимки. Може да се съветваме преди това, може да се съветваме по време на монтажа, но на терен ти снимаш сам. Ти си този, на когото се задават въпросите и ти си този, който отговаря. Но така или иначе, през всичките тези четири-пет годи-

ни на следване ние сме вече приятели. Търсим се, съветваме се и след като завършат.

И още едно е важно, за да завърши педагогическият процес – да изкарат смислена практика като асистенти в някой филм. Но не за да „носят кафетата“, а да бъдат въввлечени в създаването на филма, да опознаят неговите етапи, звената на екипа. Във всичките ми филми моите асистенти са били моите студенти.

В НБУ твоите студенти споделят, че работят заедно: едни са асистенти, други сценаристи, трети продуценти. Всеки минава през всички етапи на процеса.

Те и се снимат взаимно. Правят всичко заедно и в това е смисълът на групата. Разбрах го при първия випуск: те си обсъждаха безпощадно сценариите и филмите, говореха за какво ли не, даже си изработиха свой жаргон, своя кодова система – такава група бяха! И още са дружни. Неслучайно тези хора влязоха мощно в киното. Това е поколението, което заяви по-

зицията: „Ние не желаем да се съобразяваме с конюнктурата. Ние познаваме нашия личен свят и ще разказваме за него, за да не лъжем!“, независимо от призивите: „Вгледайте се в обществото, бъдете по-социални...“ Всъщност се оказа, че те са много социални, разказвайки за себе си. Във филмите им присъства Времето (с главно „В“) – чрез героите.

И днес се оформи ново поколение млади режисьори с позиция. Те не са шумни, те бяха търпеливи, те дочакаха своя час. Техни филми получиха признание – и у нас, и в чужбина. Обединиха се хора, които имат сходни разбирания за киното (нарекоха съюза си „Ракета“ заради заведението, в което са се събирали). Дадоха заявка и за гражданска нетърпимост, за обществено мислене. В тях е залогът за бъдещите успехи на българското кино. Но трябва да има поне по десетина игрални филма всяка година, повече и по-смислено да се пише за тях; само така кинопроцесът може да заякне.



„Мера според мера“, режисьор Георги Дюлегеров

БЪЛГАРСКОТО КИНО

отблизо

.....продължение

Кристина Стоянова ■

► Въпросът за амбивалентната роля на властта във филмите на „Златна роза“ е изключително интересен повод за размисъл и е здраво вплетен в драматургичната структура на фестивалните филми. Докато в „Съдилището“ властта преднамерено играе второстепенна роля, въплътена в номиналното присъствие на граничната полиция, чието дистанциране се корени повече в нежеланието да се поема какъвто и да било риск, отколкото с добронамереност, в „Урок“ официалната власт и нейните структури напълно отсъстват, подменени от клептократични финансови институции – частни банки и бирници, полукриминални заемодатели и техните „охранители“. Не случайно в черната комедия на Константин Буров „Отрова за мишки“ (Златна Роза за дебют) повествованието се води от името на успял клептократ Пламен (Николай Йовин), чиято изповедална откровеност далечно напомня наивната чистосърдечност на героя от „Авантаж“ (Г. Дюлгерев, 1987). Авторите обаче умело се възползват от радикално променения социален и идеологически контекст, придаващ на тази откровеност ницшеанска предизвикателност. Така зловещите мрачно-реалистични детайли, разкриващи генезиса на „първоначалното натрупване на капитал“ от края на 80-те и 90-те години на миналия век, си остават неомекотени – и неомаловажени! – от иначе свежия хумор и иронията на саморефлексията.

Наред с крещящото отсъствие на закона и неговите структури, „Отрова за мишки“ изважда на преден план жанровата еkleктика на повечето фестивални филми, където не жанровата конвенция, а психологическият и социален реализъм имат последната дума в баланса между Добро и Зло.¹ Подмамвайки зрителите да се идентифицират с харизматичния си

¹ В състезателната програма, „Отрова за мишки“ се открие между останалите комедийни филми именно защото не беше „чисто“ комедиен – един изключително труден жанр, на който за съжаление режисьорите на „Корпус за бързо реагиране 2: ядрена заплаха“ и „Още една мечта“ не са погледнали достатъчно сериозно. „Живи легенди“ на Ники Илиев (Награда на Публиката) заслужава внимание като безспорна крачка напред както за режисьора (особено след „Чужденецът“), така и за българската филмова комедия. Най-близо обаче до световните стандарти на избраната жанрова формула е „Вила Роза“ на Мартин Макариев, който демонстрира завидно за дебютант майсторство в един друг труден жанр – този на филма на ужасите. Макариев правилно е схванал урока на Хичкок, че най-доброто кино на ужасите е това, което зрителят сам създава във въображението си под въздействието на растящия съспенс от случващото се на екрана. Изпитан във всяко отношение – мизансцен, актьорска игра, монтаж и звук – филмът определено би спечелил, ако беше избягнал повторенията на случки и състояния и бе поне с 15-тина минути по-кратък...

протагонист и компанията му от симпатични бандити, авторите на филма ни оставят насаме пред този нравствен капан (sic!). И ни подканват да решим за себе си дали когато се смеем всъщност осъждаме феномена на бързото криминално забогатяване, чиято всекидневна жертва сме, или му симпатизираме, съжалявайки, че не сме се „уредили“ да бъдем част от него.

В контекста на посткомунистическата криза на мъжкото начало, спомената в първата част на тази статия, героите на клептократичната революция и тук, както и в „Съдилището“, се явяват единствените представители на активното мъжко начало. В дискусията си по повод мелодрамата Джофри Ноел-Смит пише: „Когато става дума за конструиране на (традиционна) мъжка идентичност, най-ефективни са „действениите“ жанрове (като уестърна или военния филм), които най-добре представят идеалното мъжко его, докато жанровете, предполагащи „страдание“ (като мелодрамата и т.нар. „женски филм“) обикновено представят герои, чието мъжко начало – в сравнение с митичната цялост и мощ на героя от уестърна – може да се определи като накърнено“². Българският еквивалент на митично цялостния и могъщ герой, или както е прието да се казва сега мъж от типа „алфа“, по времето на комунизма се подвизаваше като нормативен „положителен“ герой – в първите десетилетия след Девети септември предимно в съвременните филми като строител на комунизма, а после в скъпо струващите елегични възпоменания за „миналото невъзвратимо“ на някогашна Велика България. Съдейки по фестивалните филми обаче, съвременното издание на „алфа“ модела е метаморфозирал – или деградира? – в брутален мачо, част от клептократичната върхушка.

Най-общо казано, българското мъжко съсловие бе представено на фестивалния екран в предимно отрицателни вариации на два противоположни архетипа, определени от Карл Густав Юнг като „вечното момче“ (puer aeternus) и „стария мъж“ (senex). Към положителната разновидност на „вечното момче“ се отнасят редките появи на „свещеното момче“, носещо светлина и обновление, докато към отрицателната – все по-нарастващото число от унили и разглежени младежи, залутани в безвремието меж-

ду пубертета и зрелостта³. „Старият мъдрец“ от една страна и деспотичният пазител на патриархалния ред от друга представляват съответно положителния и отрицателен вариант на „сенекс“ архетипа. Според тази простичка схема повечето мъжки роли от фестивалните филми се наместват в негативния регистър и на двата архетипа, докато възплъщенията на „стария мъдрец“ и „свещено момче“ се срещат рядко не само в българското, но и в световното кино. Интересен в този ред на мисли е „Омбре“ (режисьор Захари Паунов, Специална Диплома на Журито), силно повлиян от формулата на късния уестърн от 1970-те и 80-те години, с неговите неочаквани обрати и накърнени антигерои. Действието се развива далеч от конкретното тук и сега на днешна България, в затворена комуна от дървосекачи и въглищари, която представлява своего рода модел за оцеляване в едно може би не толкова далечно антиутопично бъдеще, напълно лишено от илюзията за общи ценности и настъпило след окончателното разпадане на институциите и обществото. Комуната, състояща се предимно от българи с криминално минало, е приютила също мъже и от други Балкански страни, които по различни причини странят от закона – и по този начин напомнят за неотдавнашните политически и етнически патила на региона и вечно тлеещата опасност за нова братоубийствена разправа. Комуната се управлява с твърда, но интелигентна ръка от самозван Пастор, също бивш затворник, с помощта на единствената жена в тази мъжка среда, чаровна рускиня от далечен Сибир. Благодарение на духовното си излъчване (все по-голяма рядкост в българското кино) – както и на откровено библейските алюзии, заложили в сценария – героят на Любомир Бъчваров се откроява не само като лидер между набора от дванадесетте разнородни мъжки типажи (Силният, Умният, Хитрият, Мълчаливият, Предателя, и прочее), но и като всеопрощаващ стар мъдрец, закрилник на някогашната си голяма любов, сега ос-

² Nowell-Smith, Geoffrey. „Minnelli and melodrama“ in Christine Gledhill (ed.). *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute. 1987, pp. 70-74.

³ Както вече споделих в интервюто си с Геновева Димитрова, тенденцията на „вечните момчета“ да избягват отговорността и трескаво да търсят другаде вината за онова, което не се получава в живота им, е „повсеместно регресивно явление още от Втората световна война и познато под термина „momism“ или „мамизъм“, с който Филип Уайли обяснява нежеланието на младите хора да узряват с вездесъщото присъствие на майките им, но и с кризата на цивилизацията“ (в. „Народна Култура“, Брой 37 (2786), 07 ноември 2014).

ъзната блудница (въплътена с елегантна лекота от Стефка Янорова).

Според логиката на жанра, крехкия баланс в комуната се взривява от случайно попадналия в нея тринадесети член (Валери Йорданов), който става моментално любимец на умствено изостаналия син на Пастора и Рускинята, но и на самата нея. Естествено това изкарва наяве подтиснати индивидуални и колективни комплекси, ревност и съперничество, разпалва етнически вражди и довежда до кулминация нарастващото напрежение. Разигравайки до край фантазията, в която живее – прочутия уестърн „Омбре“ (Hombre) на Мартин Рит от 1967 с Пол Нюман – момчето загива, за да спаси пришълеца, когото отъждествява с Омбре. Егоцентричният авантюрист на Валери Йорданов няма много общо със саможертвения и изпълнен с добродетели Омбре на Нюман – истинският Омбре е всъщност недъгавото „свещено момче“ в образа на свещен глупак. Чрез този находчив драматургически и психологически обрат авторите на филма внушават, че единственият герой, способен на саможертва, „тук“ и „сега“,

е непоковареният свещен глупак, който живее в свой си имажинерен свят, незасегнат от вихрещия се наоколо нравствен апокалипсис.

Докато „Омбре“ е издържан в приключенски, наситено фабулиран стил и завършва с авантюриста, който, отхвърлен и изоставен от комуната, разказва (и заедно със зрителя осмисля) случилото се – филмът на Милко Лазаров „Отчуждение“ (Златна роза за режисура) изключва всякаква възможност за идентификация и емоционално ангажиращо послание. Разказът е преднамерено лишен от фабулен динамизъм и наподобява серия от живи картини, силно напомнящи унгарските експериментални филми от средата на миналото десетилетие като „Млечен път“ (Tejút, 2007, Унгария) на Бенедек Флиегауф, където средните и дълго фокусни кадри от предимно статична камера превръщат иначе несложни сюжети в енигматично-пророчески апокалиптични наративи. И наистина не би имало нищо изключително в простичката история за застаряващия бездетен темерутест балканец, гърка Йоргос (Христос Стергиоглу), за когото общуването със семейството – отда-



„Омбре“, режисьор Захари Паунов

ването на всекидневна почит към парализираната му майка и сексът със значително по-младата му съпруга – отдавна се е превърнало в лишена от емоции механична рутина, разнообразена единствено от ловджийската му страст. И, разбира се, от обладалата го тайна цел, която постепенно разгадаваме – а именно намерението му да си купи бебе от съседна България. Очевидно цената на човешкия живот там е паднала до степен, която прави подобна цел съвсем естествена. А отсъствието на всякаква законност позволява безболезнено да се транспортира новороденото нелегално през границата в цилиндър, маскиран като газов резервоар. И нито родилката, нито майката или акушерката, които присъстват на раждането, проявяват никакви особени угризения или терзания, а просто гледат на случващото се като на изгодна транзакция – десет хиляди евро срещу новородено бебе са си цяло състояние в осиромашала България! Само глухонемият брат на родилката (вездесъщият Ованес Торосян – още едно свещено момче!), проявява никакви чувства, но те са удавени в мелодраматично разразилата се буря

в нощта на раждането – единственият жест към публиката, който Лазаров си позволява.

„Отчуждение“ – особено „българската“ му част – е повлияна до известна степен от „мизерабилистичната“ естетика, доскоро предпочитана от много източноевропейски – а и от много български режисьори от средното поколение⁴. Филмът обаче дължи без-

⁴ Далечен отзвук от етическата безкомпромисност на „дисидентските“ филми от времето на комунизма, тези филми се ангажираха обикновено с крайни форми на човешка мизерия в материалния и духовен смисъл на това понятие, представяйки героите си като пасивни и безволни жертви на диaboлични, неидентифицирани сили. Сензационността на такива „фестивални“ филми прикриваше обикновено дълбокото непознаване на живота от страна на режисьорите им, съчетана с наивност и липсата на каквото и да било съчувствие и чисто човешка ангажираност с проблемите на техните герои. Така или иначе, „мизерабизмът“ е вече минало, част от новата, посткомунистическа история на източно и централноевропейско кино, и – да се надяваме – е изместен завинаги от социално-аналитичните, психоло-



„Съдилището“, режисьор Стефан Командарев

прецедентния си успех именно на контраста между тази естетика, очертаваща с мрачна констативност статичните български образи и разяждащата ги вътрешно и външно разруха, и психологически тънко изваяния образ на Йоргос като деспотичен „сенекс“ с неговата иначе комфортна патриархалност, извикана от друга епоха. Безспорно достижение е и акцентът, който Лазаров поставя върху отговорността за избора, който определя хората като нравствени и мислещи личности. Ако за Йоргос въпросът дали да се възползва от чуждата беда е екзистенциален, героините са поставени пред фундаментален библейски избор, пред който впрочем е изправена цялата ни цивилизация – дали да валоризират или не такива съкровени и осветени от времето неприкосновени стойности като майчинството!

Без да раздава присъди, но и без да представя героите си като безпомощни жертви на диaboлични сили (в духа на „мизерабилизма“), режисьорът откроява образа на свещения глупак, брата инвалид, който – както и синът на Пастора и рускинята от „Омбре“ – е представен като единствен нравствен и емоционален субект.

...

Докато досега разглеждахме обективно-повествователни филми, време е да се обърнем към два силни филма, решени в интроспективно-субективен режим, а именно „Потъването на Созопол“ на Костадин Бонев (Златна Роза за сценарий в лицето на Бонев и Ина Вълчанова) и „Буферна зона“ на Георги Дюлгеров (Наградата на СБФД). И двата филма са структурирани като имагинерен поглед навътре, към психиката (душата?) на главния герой, който се намира в гранична ситуация. Дейвид Бордуел⁵, един от най-популярните филмови теоретици в англоезичния свят, определя като „гранична“ ситуацията, в която се намират главните герои на „артистичното киноповествование“ (или *artcinemanarration*) – тоест повествованието на повечето авторски филми от втората половина на миналия век, чиито герои обикновено са в сериозна екзистенциална криза,

гигески и естетически високо издържани филми на новото румънско кино, чиито многобройни награди доказват вече повече от десетилетие, че доброто съвременно кино, особено реалистичното, е въпрос наистина на талант и добро кинообразование, но най-вече на чувствителност и съпричастие с героите.
⁵ David Bordwell, „Art Cinema Narration“ in *Narration in the Fiction Film*, pp. 205-233.

най-често на границата между живота и смъртта. Такъв е случаят с героя на Деян Донков от „Потъването“ – неуспелия архитект на средна възраст Чавдар (Чаво) – който заминава за Созопол с десет бутилки водка, които иска да изпие докато се рови в миналото си и търси причините за проваления си живот, с подсъзнателната надежда или да умре след последната водка, или да предизвика някакво чудо (бързам да добавя, че приликата с филма на Майк Фигис от 1995 „Да напуснеш Лас Вегас“ се изчерпва с този сюжетен ход).

Героят на Руси Чанев от „Буферна зона“ – застаряващият кинорежисьор Тодор Черкезов – пък е преживял тежка катастрофа, в която е загинала любимата си съпруга, и към угризенията за смъртта ѝ се добавят и сериозните му проблеми със зрението, настъпили в резултат на катастрофата. Той също се рови в миналото си, но през призмата на шест свои съня, които по някакъв начин отразяват дълбоката му същност, която досега му е убягвала.

И двата филма, отново в традициите на артистичното киноповествование, са структурирани като „психологически следствия в търсене на своите причини“ (Бордуел), където социалният контекст е сведен до минимум, а сюрреалистичното размиване на границите – между реалност и фантазия, между сегашно и минало, между героя и алтер егото му – е не само повествователен, но и стилистичен принцип, решен в реалистичен, конкретно-осезаем ключ.

Успехът на „Потъването“ се дължи най-вече на носталгичния му, мрачно-приглушен визуален стил (оператор Константин Занков), извикващ образа на онзи Созопол, който отдавна вече не съществува – а може би никога не е съществувал – затрупан под безобразията на мутренския барок и прекомерната търговска предприемчивост на жителите му. Като невидимия град Китеж от руската църковна митология, така и онзи, истинският Созопол – макар и потънал дълбоко в колективното безсъзнателно – се е превърнал в символ на недостижимото прекрасно за поколението, загубено в лабиринтите на поредния мъчителен и безкраен преход от една социално-икономическа и политическа система към друга. Бързо узнаваем архетипен представител на това поколение, към което принадлежат и създателите на филма – Чаво не без основание намира основната причина за проваления си живот в спомените за авторитарния си баща и патриархалната му „алфа“ мъжественост, която като Кронос унищожава собствените му деца. Подобна мъжественост, съчетана с

нагъл кариеризъм, очертаваше образа на управляващата комунистическа върхушка, чиято контролираща и инфантилизираща вездесъщност съсипа поколения от млади мъже и жени, превръщайки ги в несамостоятелни и лениви „вечни момчета и момичета“, но рядко намираше отражение на екрана поради разбираеми причини (неприятностите около „Маргарит и Маргарита“ се дължаха до голяма степен на органичното въплъщение на Васил Михайлов в ролята на отблъскващия комунистически бос). В тази жилавост на вездесъщия негативен „сенекс“ с лекота разпознаваме генезиса на посткомунистическите клептократи, водещ до прародителя им бай Ганьо. Нищо чудно тогава, че състезателният сексуален и творчески хъс на бащата довеждат до самоубийство по-малкия му син и разклащат психическите устои на по-големия.

За поколението на прехода, обезкръвено от безпрецедентната емиграция през 1990-те години, е разбираема и другата голяма драма в живота на Чаво – празнотата, оставена след като най-близките му и обичани хора напускат България. Нева, жената на живота му (Снежина Петрова, Златна роза за женска роля), е единственото му самостоятелно завоевание, несанкционирано от вездесъщия патриарх. Затова съкрушителният копнеж по Нева, заради която Чаво зарязва любима съпруга и деца, има потенциала да ангажира емоционално най-силно зрителя от това поколение. Но докато филмът дава поводи за идентификация на зрителите от поколенията на прехода, манипулирани преди и след 1989 от деспотични авторитети, режисьорът – и това е втората сериозна причина за успеха на „Потъването“ – остава обективен, на места даже хладен към духовната агония на героя си. За ефекта на това отстранение допринася и сдържаната игра на Донков, която нахочливо контрастира с наситено-сентименталния вътрешен свят на Чаво, населен с оживели призраци. И така безмилостно оголва саморазрушителния характер на героя си, потънал в емоционалния и алкохолен ступор на самосъжалението и отказващ да поеме отговорност за съдбата си дори пред лицето на смъртта, която волно или неволно призовава с пиенето на всичките тези водки. Така режисьорът прави възможна и друга интерпретация за обезлюдяването на реалния свят на Чаво – доведена до отчаяние от бездействието и безотговорността му, първата му жена Танечка грабва децата и хуква към Австрия. Докато бракът на Нева със заможен френски канадец се превръща от акт на опортюнистично

предателство, в което Чаво безмълвно я обвинява посредством чрезмерното си страдание. А това е спасение за нея от непоносимия емоционален товар да бъде едновременно негова майка, любовница и бавачка, без никаква надежда, че някога нещо ще се промени.

Героят от „Потъването“ е поредната разновидност на архетипа на „вечното момче“ от фестивалната кавалкада, към която принадлежат инфантилният съпруг на Учителката от „Урок“, аматьорите кандидат-клептократи от „Отрова за мишки“, себичният търсач на силни усещания от „Омбре.“ И, разбира се, Виктор от „Прелюбодеяние,“ дебютния филм на Явор Веселинов, в чийто център е също сексуалното съперничество между преуспял баща и зависим от него син, решено обаче в мелодраматичен ключ. В ролята на сина Ованес Торосян предлага интерпретация, която коренно се различава от тази на сина в „Съдилището.“ И макар че тацитното му присъствие придава известна обемност на образа, Виктор си остава едно разглежено и отмъстително синче на известен и заможен столичен професор – впрочем елитен екземпляр на самодоволен и деструктивно-авторитарен „сенекс“. Тъй като филмът разчита най-вече на внимателно изпитаното си изображение (оператор Росен Даскалов) – повлияно силно от съноподобната естетика на „В настроение за любов“, прекрасния филм на Уонг Кар Вай от 2000, елегантно сливащ реалност и фантазия – можем само да се досещаме дали след като става любовник на младата жена на баща си, Виктор го убива наистина или само в представите си. Което всъщност не е и толкова важно, тъй като никой от участниците в това трио от несимпатични конформисти, които са си лика-прилика, не извиква съчувствие въпреки отличната актьорска игра и виртуозно заснетите сексуални сцени, които се оказва единствени в състезателната програма и дадоха повод на колегите от журито да се питат на какво се дължи прекалената свенливост в българското кино...

Ако „Потъването“ е филм за синовете, „Буферна зона“ е за бащите от поколението на прехода, или по-скоро за онази шепа избраници измежду тях, които не само са събрали опит, но като утвърдени творци са се опитали да го осмислят и да го споделят. За разлика от „Потъването,“ където идентификацията между режисьор и протагонист се изчерпва повече или по-малко с принадлежността им към едно поколение, героят от филма на Дюлгеров е негово алтер его, отразяващ не само професионални,

но и лични, дори интимни черти на своя създател. Изповедалният патос на филма обаче е далеч от саморазголване и е по скоро споделяне – както Дюлгеров сам се изразява – на „все по-малкото важни, но затова пък много важни неща“ за него. И докато екзотичната мъжественост на Тигран Торосян в ролята на младия Черкезов стои някак си самовлюбено и външно, лично за мен епизодите с Руси Чанев като вече остарелия и плусляп герой бяха откровение. Истинско творческо алтер его на Дюлгеров, актьорът е органично свързан с пиковите моменти от кариерата на режисьора — филмите „Авантаж“ (1977) и „Мера според мера“ (1981) – прочее също така пикови моменти в българското кино. Руси изигра в тях с неповторим хъс не само главните роли, съответно на колоритния аутсайдер Петела и на не по-малко колоритния македонски революционер Дилбер Танас, но и беше съавтор на сценариите им. Така че изправеният пред житейска и творческа равностметка техен герой, „стария мъдрец“ Черкезов, е знаменателен момент на творческа и човешка равностметка и за двамата му създатели.

Друг знаменателен момент е онерическата (съно-подобна) естетика на филма, базирана на сънищата на режисьора, както сам той споделя. А сънищата, както добре знаем, са всепризнатият „царски път“ към индивидуалното (Фройд) и колективното (Юнг) безсъзнателно. Според Юнг в сънищата и фолклора появата на „сенекс“ архетипа в ролята на боледуващ владетел или духовен водач обикновено сигнализира нуждата от радикална промяна в „колективно-съзнателно“ – или в това, което Лакан определя като „символичен ред“. Тоест промяна в съществуващата културна, социална и религиозна ценностна система, която формира груповия и индивидуален манталитет на общността и чиято неприспособеност към изискванията на деня е метафорично въплътена в боледуващия, умиращ или просто нуждаещ се от обновление („жива вода“) стар владетел или духовен водач. Юнг и неговите последователи обаче не валоризират непременно тази промяна като добра или лоша и във филмите, базирани на Юнгиански наративи като „Междувъздушни войни“, „Властелинът на пръстените“ и „Хари Потър“, битката между добрата и лошата промяна е олицетворена от двама „сенекси“. Добрият стар мъдрец, отворен към света и собственото си несъвършенство, и неговият егоцентричен, нечувствителен и жаден за власт противник се стремят да привлекат на своя страна „свещеното момче“ – или „свещеното момиче“, което да

осъществи промяната. Не случайно шестте епизода-сънища на Черкезов, издържани в съответната естетика, отдават почит на големите майстори на киното от близкото минало – Фелини, Бергман, Тарковски – които означават все по-малко за все по-малко хора във века на дигиталната революция. Така благодарение на естетиката в стила на „зоната“ от „Сталкер“ (А. Тарковски, 1979) „Буферна зона“ достига своята художествена и изповедална, както и социално-философска кулминация в епизода на видението-среща на Черкезов с умрелите му колеги и приятели. Угризенията и съмненията, страхът от смъртта и смътния копнеж по нея, както и готовността за саможертва в името на една закъсняла любов (отново Снежина Петрова в другата си фестивална роля, която допринесе за награждаването ѝ със Златна Роза) са дълбоко съкровени чувства, заложили в основата на целия филм и изразени на един дъх в този епизод.

...

Вместо заключение, бих искала да се спра на два филма, които по особен начин отразяват и се вписват в дискутираните досега идеи и концепции, а именно „Виктория“ на Майя Виткова (изтеглен в последния момент от състезателната програма) и „Българска рапсодия“ на Иван Ничев (селектиран като българската кандидатура за „Оскар“). Без да искам да се намесвам в разгорелия се спор кой филм да представя България на Оскарите, за който неволно научих, мисля че всеки, който си даде труда по погледне списъка на номинираните и спечелили чуждестранен Оскар филми от 1956 година насам, и особено тези, идващи от Централна и Източна Европа, ще се съгласи, че най-подходящ кандидат е филмът на Ничев. Независимо от мнението на Стивън Далтън⁶, че „Виктория“ и „Отчуждение“ биха представили България по-добре, и независимо от твърдението му, че естетиката на „Българска рапсодия“ е „театрална, а сюжетът схематичен“, уникалният акт на спасението на българските евреи и жертването на евреите от Новите земи продължават да бъдат едни от най-важните теми от близката ни история, част от националната ни идентичност и международната ни репутация. И докато не се намери нов и оригинален естетически ъгъл към тази тема, ще трябва да се примирим – ако цитираме отново Далтън – с „подчертано новелистичната“ и „остаряла“ интерпретация на събитията във филма на Ничев.

⁶ Hollywood Reporter от 23. 12. 2014

В панорамата от фестивални филми, направени най-вече от мъже-режисьори и – като не броим двете силни роли на Снежана Петрова в „Потъването“ и „Буферна зона,“ както и тези на Стефка Янорова в „Омбре“ и „Буферна Зона“ – с мъже актьори и на „мъжки“ теми, „Виктория“ и „Урок“ са мощни и окуражителни изключения. Според феминистичната филмова критика и по-специално Таня Модлески, „най-ефективната дискусия на мъжкото начало и кризата му е тази, която взема предвид ефекта от тази криза върху женския субект“⁷. В този ред на мисли е интригуващо да се проследи житейската траектория на героинята Виктория, която за разлика от своите съвременници от мъжки пол отказва ролята на „вечно момиче“ (puella aeterna). И независимо че е безумно разглезена от комунистическия режим (а и от баща си) през първите девет години на живота си, Виктория съумява да порасне като самостоятел-

на млада жена, която осъществява латентната мечта на пасивната си майка да види далечна Венеция, но не намерила сили да напусне омразната си комунистическа родина. Всеобщата криза на „мъжкото начало“ има и друг положителен „ефект“ върху Виктория: за разлика от плеядата „вечни момчета“, тя съумява да узрее, поемайки отговорност за делата и трудния си характер дори с цената на разрыв с майката. И макар че е родена без пъпна връв – тоест с прекъснатата родова връзка и памет – тя възстановява моста между враждуващите поколения на баба си, заклета комунистка, и на отчуждената си, хронично-подтисната майка. Така сцената с ритуалното измиване на трупа на бабата от Виктория и майка ѝ се нарежда измежду най-силните в съвременното българско кино, активизираща колективното подсъзнателно и предсказваща, макар и предпазливо, че предвестник на обновлението може да бъде не само „свещеното момче“, но и „свещеното момиче“!

⁷ Feminism Without Women: Culture and Criticism – mina „Postfeminist“ Age, p. 7



„Потъването на Созопол“, режисьор Костадин Бонев

ТРЕВАТА, КОЯТО ПОКЪЛВА

„Нощ и мъгла“ на Ален Рене

Антоан Асенов ■

*„C'est un trou de verdure où chante une rivière“
Rimbaud, „Le dormeur du val“*

► Яма зелена, край която пее реката – такъв е първият образ от „Спящият сред долината“, сонета на Рембо: дочуваме шумолящата зеленина, съзираме пейзажа, от който извира покой. Сред покоя думите се движат. Да последваме траекторията, начертана от словесното движение. Някакъв невидим и реещ се поглед, някаква камера, изпреварила изобретяването на кинематографа, се спуска плавно над пейзажа, обхожда спокойната зеленина, съзира красиво спящото тяло на младия войник, доближава го, разглежда го и фиксира сетне финалния детайл: хармонията е пречупена от дисонанс, в тишината прониква смъртта, спящият войник е мъртъв: il a deux trous rouges au côté droit (с две дупки червени от десния край). Един сонет – едно движение; спокоен травелинг свързва първата строфа с крайната поанта: думата „trou“ (дупка, яма) се появява в началото и в края, оцветена различно: в зелено в началото – кървящо червена накрая. Няма монтаж. Сонетът е заснет в един кадър: план-епизод, ако си послужим с езика на кинотеоретичите, който не би бил неуместен при анализа на една тъй кинематографична поема. Камерата се спуска отгоре, криволичи сред пролетта на пейзажа, открива спящия войник, до-

ближава го – и движението ѝ спира там, където свършва поемата: при кървавото петно, скрито от зеленината, която покълва. Кръвта е прикрита от пролетта. Смъртта е обвита в спокойствие. Ехото на този сонет се долавя в мелодичните интонации от текста на „Нощ и мъгла“, дело на поета Жан Керол. Филмът започва и завършва с един и същ мотив, който, сменяйки оттенъка си в началото и в края, зазвучава в различен смислов регистър. Образът е този на настъпващата пролет: тревата никне наново сред въздух и светлина. И тук, както и в сонета на Рембо, ключовата дума е спокойствие – някаква амалгама от ужас и покой, онази „ужасяваща сладост“, която Франсоа Трюфо долавя като извор на визуалната мощ на творбата¹. Първата фраза от филма: „Дори спокойният пейзаж, дори полето с хвърчащите гарвани, с жътвата, с изпепелените треви, дори пътят, по който минават талиги, селяни и влюбени двойки, дори ваканционното селце с пазара и с камбанарията си могат – съвсем спокойно – да отвеждат към концентрационен лагер“. Идилия, чиято хармония се пречупва в края на изречението. Похватът е същият както в сонета на Рембо, където в последната строфа движението ни завежда до близкия план на тайната: виждаме кръвта в зеленината, разбираме,

¹ Cf. Truffaut, François. Les films de ma vie, Flammarion Paris 1975 p. 235

че нежният берсьоз на природата е приспивно песен за един мъртвец. И тук, във филма на Рене, виждаме пролетта, а миг по-късно – и бодливата тел, която я обгражда. Красивата пролет е пролет над Аушвиц.

Тя се завръща и в края на творбата – пролетта, която приспива ужаса, е същата, която го пробужда. „Войната заспива – с отворено око. Вярната трева покълва наново сред бараките, над лагерния плац. Изоставено селце, в което още се крие заплахата. Крематориумът не работи. Нацистката хитрост не е вече на мода. Девет милиона мъртъвци още витаят в пейзажа“. И тук последната фраза разкрива раната на пейзажа: девет милиона мъртъвци го обитават. И тук зеленината е компрометирана: тя покрива това, което остава живо под камуфлажа ѝ – историята. Пролетта като забрава – в началото на филма; като свършек на зимата, като надежда за начало. И пролетта от края му – като възможност за обновление на забравеното зло. Символичното покълване на тревата сред руините говори за опасността от повторение на всичко това, което никне върху почвата на забравата.

...

„Защото Бог повика вкупом пролетта и заколението: слънцето блестеше, акацията цъфтеше и колеше касапинът“.

Хаим Бялик, „В града на заколението“²

Във финалната строфа от „Спящият сред долината“ се постига хармонията на два враждуващи цвята, венчани в някакво дисонантно единство : зеленината кърви, обогрена в червено. В поемата си „В града на заколението“, написана непосредствено след погрома над евреите в Кишинев през 1903, Хаим Бялик изгражда образа на кървящата пролет : сезонът на младата зеленина е едновременно на цъфтене и на сеч – и всичко това под лъчите на слънцето. Двата образа – този на настъпващата пролет и на проливащата се кръв – в крайна сметка преливат: пролетта също участва в заколението, опетнена, тя стои далеч от невинността:

² За българския вариант на стиховете на Хаим Бялик, написани на идиш, съм използвал английския превод на Атар Хадари от сборника му „Songs from Bialik: Selected Poems of Hayim Nahman Bialik (Judaic Traditions in Literature, Music and Art)“, Syracuse Un. Pr., 2000, както и френския на Овадия Камхи.

„И с очите си ще видиш, и ще докоснеш с ръцете си по храсталаци, камъни, стени, дървета, засъхналата кръв и мозъка втвърден.

(...)

А по-далеч ще се изправят пред очите ти акации цъфтящи и оперени, ухаещи на кръв, и ноздрите ти ще вдъхнат без да искаш благовонието странно, поднесено от нежна пролет“

Пролетта настъпва, обкичена от традиционните, отдавна превърнали се в поетични клишета епитети: тя е уханна, цъфтяща, светла и сгряваща. Клишето обаче спира там, където започва цветът. Белият цвят на акациите ухае на кръв. Пролетната светлина служи за прожектор в една касапница на открито. И тук, и във филма на Рене, и в „Шоа“ на Клод Ланцман пролетта не пречи на престъплението: тревата расте еднакво добре и от двете страни на бодливата тел; в „Шоа“ полските селяни косят ливадите си в съседство с крематориума и уханията на пролетта се смесват с миризмата на горяща плът. Красотата не е пречка за ужаса, а негов декор.

Природата е способна за обновление, тъй като е способна на безразличие. Акациите цъфтят, защото са глухи и кръвта в крайна сметка попива в зеленината. Този образ на никнещи треви от филма на Рене – мотив, който циклично започва и завършва творбата, – е богат на двусмислие: тревата покрива зимата, слага край на мъртвия сезон, носи забрава; същевременно – забравили за събитието, забравили самата забрава, се изправяме наново – невинни и неопитни като покълваща трева – пред опасността от повторение. Пролетта е сезонът, който винаги се завръща. Лятото настъпва, есента настъпва, зимата настъпва. Пролетта обаче се завръща. В „Нощ и мъгла“ завръщането ѝ говори за възможността от ново покълване на злото, което вече е било посято. В края на филма, пред руините от лагерите, потънали в зеленина – сме пределно далеч от въздишката на облекчение: „ах, свърши се...“. Нищо не е свършило там, където пролетта настъпва. Подобно е и посланието на последния кадър от „Шоа“: „Влакът, който се движи безкрайно. Защото Холокостът няма край“³.

Лагерът – се казва във филма на Рене – е друга планета. Тази планета обаче не се разполага в

³ Lanzmann, Claude, A propos de La Liste de Schindler, dans „Le monde“, 3. Mars 1994

някаква чужда, далечна галактика, а в непосредствена близост – отсреща, в съседство. Бодливата тел – разделяща живот и смърт – не пречи на пролетта да настъпва и от двете ѝ страни; каспинът не се спира пред цъфтежа на акацията. Чуждата планета на лагера граничи с близостта на най-обикновено всекидневие и докато мъжът ѝ контролира процеса на изстребление в газовите камери на Аушвиц, Фрау Хьос прекарва времето си в своя „цветен рай“⁴ – в семейната вила на семейство Хьос, пак там, в Аушвиц.

Живот, смърт, всекидневие и оцеляване съжителстват в постоянен допир – цветният рай на фрау Хьос не е бил пощаден от ужасната миризма на Аушвиц; по ягодите от градината полепвала прах от крематориума, разположен на стотина метра. „Мийте ги добре, преди да ги ядете“ – казвала майката на децата си⁵. Но и вътре, в самия лагер, животът и смъртта са в някаква непрестанна и ужасяваща осмоза. Робер Антелм пише в „Човешкият вид“: „Смъртта и животът бяха на едно ниво, във всяка секунда. Коминът на крематориума димеше в съседство с този на кухнята. Преди да пристигнем, се случвало да намират кости от мъртвите в супата на живите, а златните зъби на труповете отдавна се разменяха за хляба на живите. По изумителен начин смъртта бе вплетена в кръговрата на живота“⁶. Самият механизъм на смъртта се задвижва от живота на онези „мъртъвци с отсрочка“, които осигуряват производството на трупове. Смъртта следва ритъма на живота; адът също познава всекидневието.

...

През 1943 година началото на Пасха съвпада с рождения ден на Хитлер – 20 април. На този ден нацистите нахлуват във Варшавското гето за неговата пълна ликвидация след безнадеждното въстание на евреите. Пролет е. Извън стените на гетото Варшава празнува Великден. Чеслав Милош пише „Campo di fiori“:

⁴ Cf. Höss, Rudolf, *Death Dealer: The Memoirs of the SS Kommandant at Auschwitz*, Da Capo Press, New York, 1996 p. 164.

⁵ „Когато децата искали ягоди от градината, баба ми казвала: „Първо ги мийте добре, миришат на сажди“ – думите са част от разказа на Райнер Хьос, внук на Рудолф Хьос, от филма на BBC „Hitler's Children“, 2011

⁶ Antelme, Robert, *L'Espèce humaine*, Gallimard, Paris, 1957. p. 23

„Спомних си Кампо ди Фиори
Във Варшава, до панаирната въртележка
В една мека пролетна вечер,
Под звуците на танцова мелодия.
Залповете зад стените на гетото
глъхнеха сред мелодията.
И политаха двойките.
Високо в безоблачното небе.
Вятърът откъм горящите къщи
носеше черни хвърчила,
ловяха дрипи от тях във въздуха
пътниците от въртележката.
Развяваше роклите на девойките.
Този вятър от пламтящите домове,
смееха се развеселените множества
в красивата варшавска неделя“⁷.

„Campo di Fiori“ е площадът в Рим, на който, през един карнавален ден сред празнуваща тълпа, цветя и кошници, пълни с маслини и лимони, на кладата изгорял Джордано Бруно. Вино се лее по паветата на площада и още преди огънят да изгасне, таверните са отново пълни. На Великден 1943 Милош се сеща за умиращия в самота сред карнавална глъчка във Варшава, където празничната въртележка се върти и топлият вятър от пожара в гетото повдига фустите на девойките. Три образа преливат: на смъртта, празника и пролетта, която е общият им фон. Пролетният вятър духа откъм гетото, но полът му единствено подклажда всеобщото веселие; саждите от изпепеляването се превръщат в карнавални пайети; смъртта гримира празника. Вътре в гетото е заключена самотата на умиращите. Отвън веселбата продължава. В близостта на „вън“ и „вътре“ се отваря бездната, която ги разделя. Границата не разделя две далечини: линията ѝ е мигът на техния допир. Въртящият се манеж и пожарът в гетото; площадът на цветята и горящата кладата – някаква невидима и непреодолима преграда разделя агония и празник – но тази преграда не би съществувала в далечината им една от друга: именно защото се докосват, те остават недосегаемо отдалечени, изолирани и чужди. Мигът на съприкосновение бележи крайния предел на дистанцията; границата е там, където разделеното се докосва: Джордано Бруно, изгарящ на кладата, не може да намери думи, с които да каже сбогом на тези, които пред изгас-

⁷ В превод на Вера Деянова: Милош, Чеслав, *На брега на реката*, Балкани, София. стр. 45

ващия му поглед вече бързат да пият вино, да продават морски звезди и цветя. Опожареното гето никога не е било толкова далеч от външния свят, колкото в тази пролетна нощ, докато черните снежинки от пожара там летят към въртележката и хората, увеселени, се опитват да ги уловят.

Зеленина и кръв – в „Спящият сред долината“; цъфтеж и сеч – в поемата на Бялик; карнавал и опустошение – в „Campo di fiori“. И в трите поетични примера тематичният дисонанс е фрапиращ. Но още по-фрапираща е хармонията на този дисонанс. Зелено и червено са противоположни цветове: ефектът от сонета на Рембо се дължи на това, че противоречието им е в акорд – тоест в съгласие. Два контраста – кръв и белина: един акорд – акациите, ухаещи на кръв. Противоречието присъства, но е престанало да бъде двойствено; пролетта не стои от едната страна, а човешката жестокост от другата: двата образа са вплетени в обезпокояващо единство. И така, „Нощ и мъгла“ е на пръв прочит сума на контрапункти: кадрите от актуалността на местата (цветни) и кадрите с тяхната история (черно-бели) се конфронтират; плавният травелинг над руините днес е в контраст с острия, рязък монтаж на секвенциите с архивни кадри; от една страна – времето, надживяло ужаса; реалността на ужаса като образ в паметта – от друга. Архиви и руини – това са двата противопоставящи се мотива. Архивите – неизбежно фрагментарните откъслечи от едно събитие, уловимо единствено като фрагмент – никога в своята пълна интегралност; документи с мигове от ужаса, който не може да бъде напълно документиран. И все пак – фрагменти от случването му, аспекти на истина. В „Нощ и мъгла“, мозайката на тези мигове се гради сред руините, които са ги надживели. Черно-белият архив с образи от миналото на лагерите контрастира с обезлюдения пейзаж сред днешната пролет. Но контрастира ли наистина? Принадлежат ли архивите наистина на едно минало, чийто остатък е в руини? Тревата, която наново покълва – какво покрива тя, какво пробужда? „The past is never dead. It's not even past“ – пише Уилям Фокнър. Филмът на Рене отзвучава със следните думи, произнесени сред зеленината, поникнала над разрухата: „...ние, които се опитваме да повярваме, че всичко това е дело на една епоха, на един народ, а не се оглеждаме, за

да чуем, че около нас викът е безкраен...“ В хода на целия филм образите от паметта са се вписвали в зелената гладкост на пейзажа: плавният травелинг сред празнотата е накъсван от искрометни и ужасяващи проблясъци на отминалото. Творбата диша чрез последователно и контрастиращо редуване на безметежен покой и спазми от припомнянето. В последния акорд на „Нощ и мъгла“ противоречието е уталожено: миналото се измъква от архивите – то не контрастира с днешния ден сред пейзажа, а се слива с него – достига до безвремието на едно неотминаващо събитие. Руините са живи в съня си. Пролетта е двойствена, символ едновременно на забравата и на обновление. А също така – на обновление на забвенията. „Холокостът няма край“ – казва Ланцман и показва в последния кадър на „Шоа“ безконечния влак, който се движи в сумрака – не се спира и не се отдалечава, а напредва, приближава ни. Миналото не отшумява – то върви към нас. Във филма на Рене то не е заключено, документирано и препарирано в архивите: то е част от пролетта. То настъпва.

Паметта – това е животът на „вчера“ в „днес“. Същевременно паметта е свързана със забравата; спомен и забравата са различни функции на една и съща способност. Последният образ от „Нощ и мъгла“ – руините, покрити от свежа трева – става метафора на тази двойна памет – съхраняваща и рушаща (се). Паметта-забравата в лоното на обновлението: ужасът на отминалото спи сред руините на този пейзаж – същевременно руините са двойно разрушени – веднъж от хода на историята и веднъж от настъпващата пролет. Опустошението отстъпва място на изчезването. Присъствието на изчезналото в забравата обаче е възможност за ново покълване на забравеното. Изчезването на руините, повторната разруха на разрухата – точно в отдалечаването си миналото остава най-близко до нас. То не се свежда до спомена, не е остатък от случилото се – а кълн за идващото настояще.⁸

На междата между минало и бъдеще, едновременно

⁸ Томас Елиът започва своите „Четири квартета“ със следните стихове:
*„Настоящото и миналото време
 навярно заедно минават в бъдещето време,
 а бъдещето се съдържа в миналото.
 Ако цялото време винаги съществува,
 цялото време е непоправимо“.* Превод: Владимир Левчев

менно отминало и настъпващо, но никога непосредствено тук и сега, случващо се извън времето, извън пространството, близко и далеч, винаги предстоящо и все пак – вече тук и сега. Такива са част от парадоксалните характеристики на това изплъзващо се и трудно описуемо нещо, на което Морис Бланшо посвещава цяла книга: бедствието (*le désastre*). Разсъжденията му, струва ми се, са в съзвучие с тоналността от последния кадър на „Нощ и мъгла“: катастрофата там се вписва в полето между отминаване и настъпване: отминалото предстои, докато бъдещето се проявява като *déjà vu*. „На прага сме на бедствието, без да съумяваме да го разположим в бъдещето: изглежда, че то вече е настъпило и при все това сме останали на прага му, под заплаха“⁹. Разруха – но разруха в пролетта, като част от пролетта, пораждащата се разруха – идване на

⁹ Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980. p. 7

отминалото като приближаващо се, отсъстващо и все пак случило се. Разграждането на руините в тишината – тишината, която е вик от миналото. Изразът на Бланшо е „покоят на катастрофата“ – „покоят, пепелта на холокоста, унищожението по пладне“¹⁰. Нищо не е свършило, викът около нас е безкраен. И все пак е тихо – викът е ням. По повод на Холокоста – „Абсолютното събитие на историята“¹¹, Бланшо произнася тази красива и мрачна фраза, за която неизбежно се сещам, разсъждавайки над последните кадри от „Шоа“, от „Нощ и мъгла“: „изплъзващото се мълчание на безчетния вик“¹². Тишината, изглежда, не настъпва с изчезването на вика, а с трансформирането му в ултразвук – пронизващ, но недоловим, далечен, но погубващ. И не се знае дали този звук пътува към бъдещето, или идва оттам.

¹⁰ Ibid. p. 15

¹¹ Ibid. p. 80

¹² Ibid. p. 80



„Нощ и мъгла“, режисьор Ален Рене

МЕЛАНХОЛИЯ И ЩАСТИЕ

по грузински

Катерина Ламбринова ■

► Филмът „Срещи на сяло“ на Леван Когуашвили спечели трите основни награди на „София филм фест“ 2014 – Голямата награда, наградата за режисура и тази на международната критика ФИПРЕССИ, после получи „Златна маслина“ на фестивала в Лече, Голямата награда на фестивала в Загреб, наградата за режисура на фестивала GoEast във Висбаден и Специална награда на журито в конкурса „Нови хоризонти“ от Абу Даби. „Срещи на сяло“ се разпространява от Арт Фест по българските екрани. Преди официалната премиера на филма в Дом на Киното имах възможността да се срещна със актьорите Мириам Антадзе и Андро Сакварелидзе, който е и съсценарист на филма.

Мириам, вие сте непрофесионална актриса. Как получихте тази роля и имате ли колебания дали да приемете?

Мириам Антадзе: Познавам Леван отдавна. Той от доста време ми казваше, че ще участвам в негов филм, но аз въобще не му вярвах. Помня, че го срещнах на един рожден ден и разказвайки за някакви мои лични проблеми, се разплаках. Мисля, че нещо в начина, по който плачех, му хареса и затова ме избра за тази

роля. Обаче когато ми предложи, се уплаших. Страхувах се, че нищо няма да излезе, тъй като персонажът е твърде трагичен.

По професия сте психолог. Помогна ли ви вашият професионален опит в тази малка, но много атрактивна роля?

М. А.: Не, за съжаление не ми помогна. Но пък актьорството помогна на професионалния ми опит (смее се).

Андро, от самото начало ли работихте като сценарист по проекта?

Андро Сакварелидзе: Да. Всъщност с Леван сме много добри приятели, а сме работили заедно и преди – бях един от сценаристите на последния му филм „Улични дни“. Един ден се видяхме и той ми разказа какъв филм иска да направи – смешно-тъжен, истински, за хората около нас, за нашите приятели. Започнахме да пишем сценария, а по-късно към нас се присъедини Борис Фрумин, преподавател на Леван от следването му в Нюйоркския университет. Процесът на работа беше наистина интересен, защото с Леван мислихме в една посока и

представата ни как да изглежда филмът беше наистина много близка.

Променихте ли по някакъв начин образа на Сандро, за да е по-близък до вас?

А.С.: В началото въобще нямаше такава идея аз да изиграя ролята на Сандро. Дълго провеждахме кастинг с професионални и непрофесионални актьори, но в един момент Леван ми каза, че ще е много по-добре ако аз изиграя Сандро.

Имате ли предишен опит като актьор?

А.С.: Съвсем не, това е първата ми роля в киното.

Вашият персонаж минава през различни състояния, взема различни решения, но сякаш е някак отстранен, застинал, няма промяна в израза на лицето му, нито в жестовете на тялото.

А.С.: Не е само по моя вина (сmee се). Леван непрекъснато ме контролираше, във всяка сцена ми казваше какво точно иска от мен. Имаше много дубли и при монтажа се избраха най-добрите, тоест това е съвместно усилие.

Как успяхте да направите образ с такова поведение да изглежда истински, а не свръхстилизиран?

А.С.: Персонажът бе написан така. Леван го виждаше по този начин – много спокоен, много стриктен, без външно отчетлива реакция на събитията. За мен не беше много трудно да вляза в този образ, тъй като биографиите ни наистина са много сходни, а и докато го изграждахме, се базирахме на моя личен опит на ерген и самотник (сmee се).

М.А.: Андрo, тъй или иначе, никога не изразява емоция... (смях)

А.С.: Разбира се, във филма има известно художествено преувеличение и стилизация на поведението на персонажа.

Имахте ли определени референции за изграждането на образа на Сандро? На мен ми

напомня на Майлс от „Отбивки“ на Александър Пейн, както и цялата атмосфера на филма.

А.С.: Не съм го гледал, но си спомням, че Леван ми казваше по време на снимки: „Бъди като Бъстър Кийтн!“.

Всички персонажи във филма изглеждат напълно автентични. В какво се различаваше подхода на Леван спрямо професионалните и непрофесионалните актьори?

А.С.: Не мисля, че Леван подхождаше различно към непрофесионалните актьори. Много важно според мен качество на режисурата му е, че успяваше да създаде много спокойна атмосфера на терен, много подобна на атмосферата във филма. И винаги се опитваше да обясни какво точно очаква от конкретна сцена, от поведението на персонажите. В интерес на истината професионалните актьори много ни помогнаха и някак ни издърпаха от нашето първоначално объркване, защото някои сцени бяха наистина много трудни.

М.А.: Той ни даде достатъчно свобода и време да се подготвим. Беше много търпелив и спокоен на снимки и може би по-търпелив и внимателен към нас, непрофесионалните актьори.

А.С.: Неговото желание беше актьорската игра да е максимално обрана, автентична и искрена и работеше с нас, за да постигнем максимално добър резултат. Има режисьори, които не задълбават в работата си с актьорите, но според мен Леван печели точно от това.

Каква е формулата на грузинската меланхолия? От къде идва?

А.С.: То е странен микс от меланхолия и щастие. Грузинците обичат да пеят, да танцуват – радват се на живота. Но в същото време, замисляйки се над живота си, над това как живеят, изпадат в меланхолия.

М.А.: Не мисля, че това е само грузинска формула. Такъв е животът. Меланхолията на „Срещи на спяпо“ е меланхолията на истинския живот.

Грузинското кино има силна и дълбока традиция в трагикомедията. Как според вас „Срещи на сляпо“ оглежда съвременната грузинска тъга?

М.А.: Любопитно е, че Леван искаше филмът да бъде по-скоро в ключ драма, макар и свръхобрана, но се получи и комедия – по случайност. И все пак това е смях през сълзи или пък горчица усмивка.

А.С.: Леван искаше да продължим традицията на грузинското кино от 60-те, кино, което той много обича. Филмът се стреми да бъде максимално верен на реалността. Проблемите, за които говори филмът, са универсални. Може би стилът на разказване е малко по-особен, ритмът е по-различен. Но в сърцевината си филмът е дълбоко истински и вярвам, че чувствата, ситуацияите и проблемите, които засяга, могат

да бъдат усетени навсякъде. Затова и се приема толкова добре в чужбина.

„Срещи на сляпо“ се разпространява в България чрез Арт Фест, но също и в Украйна, Швейцария. Как се приема филмът в Грузия?

М.А.: Досега е показван само веднъж в Грузия, но премиерата му предстои през март.

Андро, работите ли върху нещо и планирате ли отново съвместна работа с Леван Когуашвили?

А.С.: Работя по сценарий, но все още нямам идея как ще го развивам, а също и в какви срокове. Но с удоволствие бих работил с Леван отново, защото резултатът наистина си заслужава.



„Срещи на сляпо“, режисьор Леван Когуашвили

Ингеборг Братоева

ЕВРОПЕЙСКО КИНО- ГЛОБАЛНО И ЛОКАЛНО



РИВА

СЕИЗМИЧНО КИНО

Европейско кино – глобално и локално

Юрий Дачев за книгата на Ингеборг Братоева ■

► Петнадесет години стоят между кориците на книгата на Ингеборг Братоева-Даракчиева „Европейско кино – глобално и локално“. Щях да кажа, че са затворени, но това щеше да бъде невярно, дори в логиката на условия израз. И не защото темата за съжителството, преливането или конфликтите между локалното и глобалното е сама по себе си неизчерпаема. А защото това, което ни поднася Ингеборг в тези двеста страници, при цялата си завършеност: и като цяло, и в отделните си фрагменти, очертава възможни нови полета за изследователски размисъл и открития. Започвам с това обобщение, защото то разкрива нещо важно като авторов избор. Ингеборг не се блазни да анализира пластове на културата, в които е утихнала сеизмичната активност. Тя избира риска, но и удоволствието да се вглежда в процеси, в които има много движение, около които тлеят спорове, които са далеч от финалната точка. Навлиза в тях с ясна позиция, но без ограбващата тенденциозност на предварителни концепции. И може би затова съумява да ни разкрие сложността на тези процеси и да ни внуши, че избраната гледна точка е само една от възможните. Ингеборг Братоева е категоричен, но не и безпрекословен автор. И още – много смел автор. Ако прочетете съдържанието на книгата, ще

разберете, че всяко от заглавията на всяка една от отделните неголеми между другото статии би могло да бъде на корицата на отделна книга. Като например: „Глобализация и идентичност – европейско кино и европейски стил“, „Новото европейско кино – идентичност и транснационалност“, „Десетилетие на голяма носталгия и малки драми“... Като че ли Ингеборг хвърля предизвикателно ръкавица на самата себе си: възможно ли е такива огромни теми да се проектират в броени страници. Оказва се, че да. С ерудиция и със споменатата по-горе отвореност на разсъжденията, която разкрива текстовете също като част от един процес. И различните посоки, които събира тази книга, набелязват внушителните очертания както на темата, така и на авторския интерес. От търсенето на естетическата „самоличност“ на балканското кино до проблемите на безграничния дигитален свят. От освободеността от старите клишета до експортната привлекателност на нови. От ясно произнесения въпрос „кои сме ние“ на филмовата карта до преднамерения отказ от културните ни родови белези... Не се чувствам равностоен познавач на филмовите територии, в които навлиза тази книга. Чувствам се обаче спечелен и заинтригуван читател. Защото нейният автор не е прекосил

годините и събитията, които осмисля, наведен над лаптопа си, европейски извисен над филмовото ежедневие. Това е книга на зрител, чието надмощие в теоретичното познание не е затрупало емоциите му. Книга на критик, в чиято зрителска непрестореност вярвам. Може би защото никога не съм вярвал, че задълбоченият анализ е постижим само с безстрастен ум и тежък речник, тази книга ме респектира без високомерие. Преди време признах на Ингеборг това си усещане и тя с чувство за хумор ми припомни признанието на Антониони, че когато иска да гледа един филм, го прави. Вярвам, че Ингеборг е написала книга, която би искала да чете. И не само тя. Читателите на умните и разбираемо написани книги като тази са много. Но има и нещо друго, което се чете в междуредията на „Европейско кино – глобално и локално“. В нейната проблематика е вградено търсенето на съотношението, на съизмеримостта. Ингеборг Братоева има всички основания да заявява и аргументира своите позиции като критик, който не сверява часовника си по местно време. Но има и това качество, че е свързан с българското кино, с неговите усилия и драми на враждането му в европейски пейзаж. Тя много често търси съизмерването. Без дистанция или снизхождение. Затова особено ценя това измерение на книгата ѝ – и българското кино да бъде проектирано в големите културни процеси – достойно, непреднамерено, аргументирано. В книгата е намерил точно то си място анализът на един прекрасен български документален филм – „Европолис“ на Костадин Бонев. Тук не само темата на филма насочва към разчупването на рамките на рецензията. Документалният филм се оказва изключително по пътен на интереса на Ингеборг към осмислянето на един художествен факт в широка проблемна сфера. В същото време филмът на Костадин Бонев остава в критическите редове, запазил силно и привлекателно

емоционално разсъждение.

По отношение на сравненията-находки бих искал да спомена и статиите „Кино от Балканите в началото на века“ и „Балканско кино в края на десетилетието“. Много бих искал едно друго заглавие: „Изпитания на конюнктурата на прага на Европейския съюз“ да бъде продължено от друго: „Нови изпитания на конюнктурата след присъединяване към Европейския съюз“. Това не е шега. Първата статия, която изключително интересно диагностицира някои явления на европейската киноарена през наблюденията на фестивала в Котбус, със сигурност има в каква посока да бъде продължена днес, някакви и много, и малко осем години след написването ѝ.

Всъщност това усещане за липса – твърде лично признавам, по някакъв начин е предопределено от правилата, които самата Ингеборг е поставила в писането и събирането на своята книга. Непрекъснато да търсим новото завръщане, наслагването между минало и настояще, между вчерашна и днешна тревога, между предишна и сегашна радост от бурния киноживот на стария континент. Но за това има следващи книги. Последното признание е, че това, което четем сега, като че ли е било отворено за нови впечатления и анализи едва ли не до момента, в който книгата е тръгнала за печатницата. Например приобщаването на сериала „Четвърта власт“ към наблюденията за уроците на италианския политически трилър.

Книга в движение към следващата е „Европейско кино – глобално и локално“. Като фигурите от корицата на Чавдар Гюзелев, изискана като повечето от книгите със знака на издателство „Рива“. Фигури, които се движат по ръба на сипей, но вдъхват увереност с това, че толкова различни индивидуалности вървят в една посока, очертавайки с достойнство пространството около себе си.

РАННО ПИЛЕ 2014

Важен фестивал за млади творци

early bird
student
film
fest

INTERVIEW

Росен Спасов разговаря с членовете на международното жури ■

► Десетгодишнината на фестивала за студентски филми „Ранно пиле“ бележи и неговата еволюция на няколко нива. Чрез независимото сдружение „Ранно пиле“, създадено в 2013 година, организаторите на филмовото събитие се еманципират юридически от Американска фондация за България, която обаче остава основен спонсор на фестивала. Освен това прожекциите вече не се провеждат в учебно заведение, а в истински кинозали – „Дом на киното“ и „G8“. Този път в състезанието участваха 122 филма от 37 държави. Това наложи разделянето на филмите в три отделни категории: игрално, документално и анимационно кино. Затова беше интересно да се срещна с членовете на международното жури.

Председател на журито е **Тюдор Кристиан Юргу**, който през 2013 година със своя дипломатен филм „В аквариума“ („In the Fishbowl“) спечели първа награда на фестивала. Същата година той реализира и първия си пълнометражен игрален филм „Японското куче“ („The Japanese Dog“), който има награди за най-добър игрален филм на IFF Варшава и за най-добър филм на фестивала във Вилнюс. В момента работи върху нов късометражен филм и върху проект за пълнометражен филм, инспириран от „В аквариума“ („In the Fishbowl“).

Бюлент Кючүкердоган е роден в Брауншвайг,

Германия. Той работи задълбочено върху теми, свързани с филмовия монтаж и има няколко издадени книги по темата. Директор е на South Eastern European Cinema Schools (SEECs). Кючүкердоган е професор във факултета по „Изкуства и дизайн“ в Istanbul Kultur University. Преподава по специалността „Комуникации и кино“ и е шеф на департамента по „Комуникации и дизайн“ в същия университет.

Дмитрий Гелер е роден в Свердловск (Екатеринбург). Завършил е студиото за анимация на „А-Филм“. От 1993 насам работи като режисьор, сценарист и арт-директор на повече от тридесет компютърни анимации за реклами и е автор на няколко анимационни филма.

Чавдар Чернев е завършил специалност „Филмова и телевизионна режисура“ към НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ – София. По време на обучението си режисира редица късометражни филми, между които „Клаустрофобия“ (2004), „Виж ме“ (2005), „Прекъсната линия“ (2006), „Пътят към морето“ (2010). Филмите му печелят награди на фестивали в Русия, Полша, Грузия, Хърватска, България.

Филмът му „Клаустрофобия“ е носител на наградата за най-добър филм от първото издание на фестивала за късометражно кино „Ранно пиле“.

Повечето от вас по един или друг начин са свързани с фестивала „Ранно пиле“ и имат наблюда-

дения за него през годините. Как бихте описали развитие му и с какво е важен този фестивал в изграждането на един млад кинотворец?

Тюдор Юргу: Вярвам, че е важно студентите да се откъснат от университетската среда, от своите приятели, колеги и преподаватели. Фестивалите дават тази възможност и тя става база за успешното им общуване с публиката. Авторите виждат нейната реакция. Освен това се срещат със студенти по кино от други школи и държави.

Чавдар Чернев: Първата година, когато участвах, това беше и първото издание на фестивала, имаше 23 филма в конкурсната програма и всичко се случи за ден. Сега на десетото издание има 122 филма, които трябваше да изгледаме за четири дни. Мисля, че фестивалът расте и филмите стават все по-добри. Иначе за ползата от фестивалите? Да, полезно е за всеки, особено за младите кинотворци. Виждаш какво правят другите и това ти помага да разбереш къде стоиш спрямо тях. Да разбереш какви теми ги вълнуват и как ги реализират. Фестивалите са много добър ориентир в това отношение.

Бюлент Кючүкердоган: Това е шестата ми година на този фестивал. Филмите, освен че са повече, стават и все по-добри. В нашето училище (Istanbul Kultur University) непрекъснато има съревнование между студентите. Те искат да снимат и след това да дойдат тук – на този фестивал. Това е възможност за тях да излязат от страната си, а и евентуално да получат награда.

Дмитрий Гелер: Наградите са нужни на младите. Когато човек направи повече филми, веднага разбира дали филмът му заслужава награда, или не. Затова фестивалите като този са важни.

Фестивалът вече е достатъчно популярен и утвърден, количеството на филмите и страните на участниците са показателни за това. Има ли нужда от по-строга първоначална селекция, или всички филми бяха на сравнително добро качествено равнище?

Б. К.: Повечето от филмите бяха близки по качество. В журито имаше много спорове и много трудно стигнахме до решенията си.

Т. Ю.: Мисля, че първоначалната селекция трябва да е по-строга. И освен това всеки блок да има своя идентичност. Да съдържа определен вид филми – независимо дали подборът ще се прави на естетически или тематичен принцип. Трябва повече кохерентност в рамките на от-

делните блокове, за да може публиката да знае какво да очаква.

Ч. Ч.: Имаше много добри филми, но и доста слаби. Добре е повече филми да получават шанс за участие и да бъдат видени от широка публика, но си мисля, че това влияе и на имиджа на фестивала. Ако отидеш и гледаш цял блок слаби филми, едва ли ще останеш и за следващия. По мое мнение може самите блоковете да са по-кратки.

Т. Ю.: Да, имаше цели блокове с лоши филми. Когато някой изглежда един такъв блок, придобива грешни впечатления за продукцията на фестивала и не отива да види останалите заглавия, които си струват. Факт е, че имаше и много добри филми.

Д. Г.: По мое мнение няма баланс между игралните, документалните и анимационните програми. Осезаем е количественият превес в полза на игралните филми. Би било добре на ниво предварителна селекция да се изберат повече документални и анимационни филми или ако това не е възможно, да бъдат по-стриктно отсети игралните.

Какви са впечатленията ви от българските филми на фона на киното, което познавате в световен мащаб?

Т. Ю.: Повечето български филми не бяха добри. Имаше един много добър – този, който наградахме („Оловно сърце“ на Слава Дойчева, Награда за най-добър български филм – б. а.), но като цяло нямаше нищо впечатляващо.

Б. К.: Миналите години българските филми бяха много по-добри. Тази година има огромен проблем. Може би студентите не искат да участват или имат друго мнение за фестивала. Миналата година имаше десет – петнадесет филма от НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.

Тази година са им забранили да участват поради междуособици между Академията и „Ранно пиле“. (Въпреки забраната, в конкурса взимат участие „инкогнито“ два филма от НАТФИЗ: „Мечти“, режисьор Камен Коларов – Специален диплом за български игрален филм, и „Исус“, режисьор Боя Харизанова – б.а.)

Б. К.: Разбирам. Значи има проблем.

Т. Ю.: Но филмът, който наградахме – „Оловно сърце“ – е много добър. Не само защото е правен в Londonfilmschool, но си личи българското в него, а и актрисите бяха много силни.

Ч.Ч.: За съжаление нивото на българските филми тази година не беше задоволително, но пък добрите филми веднага се откриха. Наградата за най-добър български филм решихме най-лесно.

Д. Г.: Бяха много малко филмите тази година, но сред тях два се открояваха и са отбелязани с награди.

С цел осъзнаване ролята на късите форми в кинопроцеса списание „Кино“ организира серия от дебати за късометражното кино. Често то се припокрива в представата на хората за студентски и учебни филми. Професионалистите в сферата знаят разликите, но възможно ли е по-широк кръг от хора да бъдат по-информирани в това отношение? Чрез различните фестивали например?

Т. Ю.: Не мисля, че е важно публиката да прави такава разлика. На фестивала имаше студентски филми, които са направени много професионално. Не мисля, че те трябва да се оправдават предварително с това, че са учебни. Някои от тях дори не изглеждаха като такива. Важно е авторите да срещат публиката с равен старт – отива-

ме да гледаме филм в киното.

Ч. Ч.: Споделям мнението на Тюдор. Няма значение дали филмът е правен по определено задание с учебна цел, или не. Всеки кинотворец се надява филмът му да развълнува публиката и това е най-доброто, което може да се случи.

Б. К.: За всички нас филмът си е филм, но публиката познава само Холивудските филми, които са направени с много пари и в тях участват известни актьори и актриси. И иска да гледа само тях. Но ние знаем как един режисьор започва да снима филм, колко е трудна задачата му. Започвайки от едноминутен филм, студентите поетапно стигат до пълнометражен дебют. Първоначално всички филми са на хартия, като проект.

Д. Г.: Единственият шанс да бъде по-публично късометражното кино е държавата да го подкрепя, включително и в показва. Този тип филми не са популярни сами по себе си. Ако държавата подкрепя фестивали, които показват късометражни филми, повече зрители ще могат да ги видят и по този начин ще се запознаят с разликите между учебни, студентски, непрофесионални и професионални филми.



© Ранно пиле

Бюлент Кючукердоган, Чавдар Чернев, Тюдор Юргу, Дмитрий Гелер

СМЕШЕН ФИЛМ ФЕСТ 2014

нюансите на изискания хумор



Александър Янакиев ■

► Габровският Смешен филм фест отбеляза през 2014 г. малък юбилей – петото си издание. Той вече има ясна физиономия и параметри на провеждане и местната публика го познава и цени.

Програмата е разделена на конкурсна и съпътстващи прожекции и прояви. Но истинското разполовяване на фестивала настана, когато в края на октомври в Габрово наваля повече от половин метър сняг и беше обявено бедствено положение за няколко дни. И въпреки всичко фестивалът не спря. Храбрата габровска публика продължи да посещава прожекциите сред преспите. Това наистина заслужава да се види. По-голямо доказателство за привързаността на хората към тази културна проява и на уменията на всеотдайните ѝ организатори е трудно да бъде намерено.

Конкурсът включваше осем заглавия, което подчертава колко дефицитен е този жанр. А може би това е подходящият обем, за да не се претрупва или разводнява селекцията. Струва си да се отбележи, че между тях два филма бяха от България. „Живи легенди“ на Ники Илиев предвидимо спечели наградата на публиката. Този най-касов български филм за 2014 е направен, за да привлече симпатиите на зрителите. Всички съставки са дозирани умело – от станалата популярна песен, през носталгията

за прекрасните приятелства в ученическите години до актьорите, които привличат погледите и сърцата на младата аудитория. Вторият български филм е „Още една мечта“ на Николай Мутафчиев, който преплита крими сюжет с психологическо разкриване на героините. Произведението е наситено със забавни и пародийни елементи на едно по-високо ниво. Той може да предизвика по-скоро вътрешен смях, отколкото взрив от весело настроение в залата. В това отношение „Живи легенди“ печели аудиторията със своя светъл заряд, без да е външно комичен. В „Чужденецът“, дебютният филм на Ники Илиев, имаше много повече първичен, телесен хумор. Но зрителският му успех е наполовина в сравнение с новата лента на режисьора. Очевидно Илиев усеща публиката и прави правилни изводи – дори от успешните си произведения, как да увеличи този потенциал.

По-примитивният хумор не е привлекателен за днешната аудитория. Но той е в основата на съвременното кино, както можаха да се убедят зрителите на програмата „На киното с любов“ – колекция неми филми, предоставена от Белгийската кралска филмотека, с която се откри фестивалът. Това е чудесно припомняне на нивото, от което е започнало филмовото изкуство преди повече от век. Тези ленти са забавни и приемливи именно в този контекст. Програма-

та включваше заглавия в широк спектър – от „Преследването на тиквите“ (1907, Етиен Арно) през „Пътуване до Юпитер“ (1909) на класика Сегундо де Шомон до не по-малко христоматийния Бъстър Кийтн с „Една седмица“ (1920). Когато обаче в днешно време се забелязва примитивизъм в мисленето и сюжетостроенето, то това е непростимо. Затова не остави добро впечатление включването в конкурса на „Жалки тъпанари“ (Русия, Александър Якимчук). Подобно присъствие не прави добра услуга на една утвърдена кинематография.

Няма нещо изключително в „Тежка сватба“ (САЩ, Джъстин Закам), но перфектната игра на актьори от ранга на наскоро починалия Робин Уилямс и на звезди като Робърт де Ниро и Даян Кийтн веднага отправя произведението в друга категория. Към това трябва да се добави перфектното снимане и добре навързаната драматургия, в която се редуват комични, лирични и (мело)драматични епизоди. Резултатът е много приятен, но надали този филм ще остане за дълго в паметта ни.

Опасявам се, че подобна е съдбата и на „Коза Ностра“ (САЩ-Франция) на Люк Бесон. Режисьорът демонстрира майсторството си да води разказа и истински се наслаждава на пародийно поднесената мафиотска касапница в малко френско селце. Семейството на разкажал се мафиот, който по програмата за защита на свидетели се оказва във Франция, охраняващите агенти, съвременните деца, на които им е омръзнало всяка година да започват в ново училище, и всесилната американска мафия с италиански корени, която на всяка цена трябва да си отмъсти – всичко това е чудесна основа за свежа комедия, какъвто е и филмът на Бесон.

На друг фестивал бях гледал „Соня и бикът“ (Хърватия, Влатка Воркапич) и не ми беше направил особено впечатление. Очевидно там контекстът е бил друг. Сега, в обкръжението на други кинокомедии, качествата на филма се открояха както по линията на чисто комичното, така и в съдържателен аспект. Любовната линия е доста традиционна. Около нея обаче се натрупват по-интересни послания. На зрителя е поднесена храна за размисъл както за отношението ни към животните (сблъсъкът е около традиционни борби на бикове – да не се бър-

кат с коридата), към местните традиции и европейските правила, така също и към претенциозните и кухи екодвижения.

В рамките на фестивала Хърватия беше на фокус. Така зрителите можаха да видят още два филма от тази балканска страна. „Духът на Маршал Тито“ (1999, Винко Брешан) е вече класика с доста награди. Режисьорът остроумно изследва и осмива носталгията по миналото на част от старата генерация от постсоциалистическите страни. Малките хърватски острови са любимо място за развитие на сюжетите на филмите на Брешан. На западното островче се появява духът на Тито и предизвиква неочаквани реакции – кметът, който е новият „капиталист“ и е изкупил обществените сгради в селото, набързо ги пригажда за новия вид туризъм, а от страната се стичат железни стари комунисти, готови отново да се включат, доколкото им позволяват болезните, в борбата.

Показът на втория филм „Какво е мъж без мустаци?“ (2005, Хървойе Хрибар) беше съпътстван от представяне на едноименната книга на Анте Томич в превод на български от Русанка Ляпова. Младата героиня от малко селце остава вдовица, след като съпругът ѝ загива като гастарбайтер в Германия. Оттам се е завърнал друг гурбетчия и вдовец с голямата си дъщеря. Но вдовицата се влюбва в младия местен католически свещеник, който се разкъсва между догмите на църквата и позивите на сърцето. Има и още полустранни обстоятелства, които изграждат тази чудесна романтична комедия. Журито на фестивала – проф. Емилия Стоева, доц. Марин Дамянов и Виолета Стаменова – бяха изправени пред дилемата да изберат един от двата безспорни лидери в програмата. Режисьорът на „Парцел № 12“ (Кипър-Гърция) Кириякос Тофаридис е завършил театрална режисура в НАТФИЗ, но се е ориентирал в родния си Кипър към киното. В остра и впечатляваща форма във филма си той поставя въпроси за наследството от времето на британците и проблемите с разделения остров. Поради грешка в космическото разузнаване пустинно парче земя е нарочено за скъпоценно и започва надпревара кой ще го купи от коравия собственик, който си има достатъчно проблеми с порасналите и банкрутирали деца и свадливата си жена. На-

края не бликва петрол, а заровени по време на войната отпадъчни вещества. Безумното преплитане на абсурдни ситуации е гарнирано от далекоизточна прислужничка, която омагьосва всички мъже и ги потапя в страната на мечтите им. Добре измислената основа е разработена с впечатляваща изобретателност и увереност. Този филм може да бъде украшение на всеки подобен фестивал. Може би малко не е достигнало, за да бъде отличен в Габрово.

Мога само да предположа, че за решението на журито да присъди Голямата награда на Габрово'2014 на „Квартет“ (Великобритания, Дъстин Хофман) е надделяло топлото човешко чувство, което изпълва този филм покрай комичните ситуации. И ако в „Парцел № 12“ надделява фарсовото, карнавално, южняшко чувство, то в

„Квартет“ са водещи изискаността, английският хумор, пастелното изображение и човечността. С този филм изключителният американски актьор Дъстин Хофман дебютира като режисьор на 75 годишна възраст. Той прави това в Англия освен всичко, защото действието се развива в имение, превърнато в старчески дом за европейски оперни певци. Годишният благотворителен концерт в чест на Верди и пристигането на още една примадона, която е била женена за кратко за един от обитателите на дома, взривява ситуацията в имението. И това е добър повод за доста комични ситуации, които обаче са представени с изключителен финес и такт. Силен филм с хумор от най-висока проба – истинско украшение за петия Смешен филм фест в Габрово.



„Соня и бик“, режисьор Влатка Воркапич

SO INDEPENDENT 2014

за учителите и техните ученици

SO FIA
INDEPENDENT

Мирела Василева ■

► Фестивалът на независимото американско кино се проведе в София за пета поредна година. Освен обичайните фестивални локации, откриването на „So Independent“ съвпадна и с откриването на новото софийско арт кино G-8 Cinema.

Селекционерите представиха на публиката общо 24 заглавия от последната година, като освен американски, фестивалът предложи и български, немски, сирийски и австралийски филми. Основната програма беше допълнена от ретроспектива на няколко филма от миналите фестивали – „Думите“, „Стръкчета трева“ и „Учителят“.

Сериозни претенденти за зрителското внимание на тазгодишното издание бяха „Учителят“ на Пол Томас Андерсън – режисьор на „Магнолия“ и „Ще се лее кръв“, и „Ловецът на лисици“ на Бенет Милър – автор на „Капот“ и „Кешбол“. „Учителят“ ни връща в следвоенна Америка, където ветеранът от Втората Световна война Фреди (Хоакин Финикс) се лута между съжалението по изгубената си любов, неудържимите си еротомански страсти и желанието да намери нещо, за което да се хване в този разпадащ се свят. По пътя си той среща Ланкастър Дод (Филип Сиймур Хофман), персонаж, вдъхновен от реалната личност на Рон Хъбард, писател на

фантастични романи и по-късно основател на популярната секта сциентология. Дод е в началото на кариерата си на водач на ново учение, наречено Каузата, изследващо човека и неговите емоции. Фреди и Дод се сближават покрай взаимния интерес към алкохола, но в отношенията им ясно проличава нещо много по-дълбоко и истинско – взаимното разпознаване и разбиране на двама абсолютно противоположни по качества и характер мъже.

Фреди е пристрастен към секса самотник, тласкан от животинските си страсти към задоволяване на желанията си, без никаква по-висша идея за живота или бъдещето си. В известен смисъл той персонифицира фройдисткия Ид (То) – природата на несъзнателното. Ланкастър Дод е семеен мъж, интелектуалец и философ, заобиколен от близките си, но не по-малко самотен от Фреди. Ако приемем, че Фреди е персонификация на Ид, то Дод е архетипът на Свръх-его. При срещата им двамата мъже несъзнателно усещат, че се допълват и това предопределя бъдещата им връзка, в която Дод ще бъде „учителят“, а Фреди – най-верният последовател.

Темата за лидерството е основна и във филма „Ловецът на лисици“, който пренася на екран истинската история на убийството на Дейвид

Шулц, бивш борец и треньор по борба, извършено от милионера Джон Дюпон.

Филмът започва с въвеждането на персонажите на двамата братя Шулц – уравновесения, повъзрастен Дейвид (Марк Ръфало) и младия и наивен Марк (Чанинг Тейтъм), който живее в сянката на брат си до деня, в който получава мистериозно телефонно обаждане от наследника на богатата фамилия Джон Дюпон (Стив Карел).

Дюпон предлага спонсорството си на Марк и възможността да бъде негов треньор в луксозното имение „Ловецът на лисици“ срещу единственото условие той да стане световен шампион и да прослави Америка. Великодушието на Дюпон е подкрепено от патриотичните му подбуди и Марк, изкушен от невероятното предложение, става част от отбора му, трениращ в „Ловецът на лисици“. След постигнатата победа на Олимпийските игри в Сеул Дюпон постепенно се отдалечава от Марк и настоява и брат му Дейв да се присъедини към отбора. Базирани повече („Ловецът на лисици“) или по-малко („Учителят“) на реални събития от близкото минало, и двата филма извеждат темата за лидерите и техните последователи. Действието и на двата се развива в близкото минало на Америка. Персонажите са главно мъже, като женските образи в „Учителят“ са само набелязани, а в „Ловецът на лисици“ те почти отсъстват.

Гледната точка за събитията и в двете истории е предимно на „учениците“. В „Учителят“ се запознаваме с Фреди доста преди той да се срещне с Дод, а в „Ловецът на лисици“ първоначално виждаме Марк и неговия истински наставник и учител в живота Дейв преди телефонното обаждане на Дюпон да наруши рутинното ежедневие на братята.

И Марк, и Фреди са в особен период в живота си, като и двамата нямат нищо зад себе си и се чувстват сираци и самотници в свят, определян от семейните традиции и ценности. Самотата на Марк е подчертана чрез контраста с брат му Дейв, щастливо женен и баща на две деца. Самотата на Фреди е представена в сцените, в които го виждаме да изразява чувствата си към въображаеми жени – пясъчната фигура, до която той си ляга, моментът, в който се опитва

да открадне мраморна статуетка, но я оставя, след като тя не се побира в джоба му.

От своя страна Ланкастър Дод и Джон Дюпон са хора, които, изглежда, имат всичко. Дод притежава интелект и уравновесеност, така необходими на Фреди, а Дюпон може да предложи на Марк финансова сигурност и бащинска подкрепа, каквато очевидно винаги му е липсвала. Но с развитието на сюжета става все по-ясно, че колкото учениците се нуждаят от учителите си, толкова и учителите се нуждаят от учениците си.

Интересно е как Дод и Дюпон представят себе си. При първата си среща с Фреди Дод нескромно заявява „Аз съм писател, доктор, ядрен физик, теоретичен философ. Но преди всичко съм човек“. Този момент е още по-ярък и дори абсурден при Дюпон, който не просто представя себе си с ласкателните определения „патриот, писател, орнитолог, филантроп, филателист, бивш атлет, треньор... Златният Орел на Америка“, а и очаква от Марк да прочете тези хвалебствени слова пред огромна публика на значимо светско събитие.

Сцената, в която Марк заучава речта си в хеликоптера, е ключова за по-нататъшната връзка между двамата мъже. Именно в нея Дюпон показва сенчестата си страна и това би трябвало да е моментът, в който Марк би могъл да се отдръпне от него. Той обаче се поддава на манипулацията на милионера и най-искрено цитира написаната от него реч. Нещо повече – за пръв път опитва предложения от Дюпон кокаин и това е началото на падението в спортната му кариера. От своя страна Дюпон използва момента, в който Марк, вече спечелил шампионската титла, става ненужен и започва да го свива надолу по пътя, по който му е помогнал да се изкачи.

Въпреки многото прилики, в двата филма Пол Томас Андерсън и Бенет Милър разкриват по различен начин симбиотичната връзка между двама мъже, учител и ученик, нуждаещи се до болка един от друг и все пак много различни. Андерсън изгражда една романтична, но и доста двусмислена история за приятелство на двама души, всеки от които е колкото добър, толкова и лош, колкото несигурен в себе си, толкова уверен в другия. Фреди и Дод са като

парченца от пъзел, в който би трябвало да бъде подреден перфектният човек. Раздялата им на финала на филма ни представя един по-спокоен и в известен смисъл излекуван Фреди.

Персонажите на Милър са доста по-ясни и разпознаваеми, като параноично-шизофреничния и емоционално незрял Дюпон влиза в ярък контраст с по-скромния, но истински учител на Марк – уравновесения и реализиран както в кариерата си, така и в личния си живот Дейвид. Това несъответствие в характерите на фона на отдалеченото от света имение „Ловецът на лисици“ предвещава фаталния развой на събитията между двамата мъже.

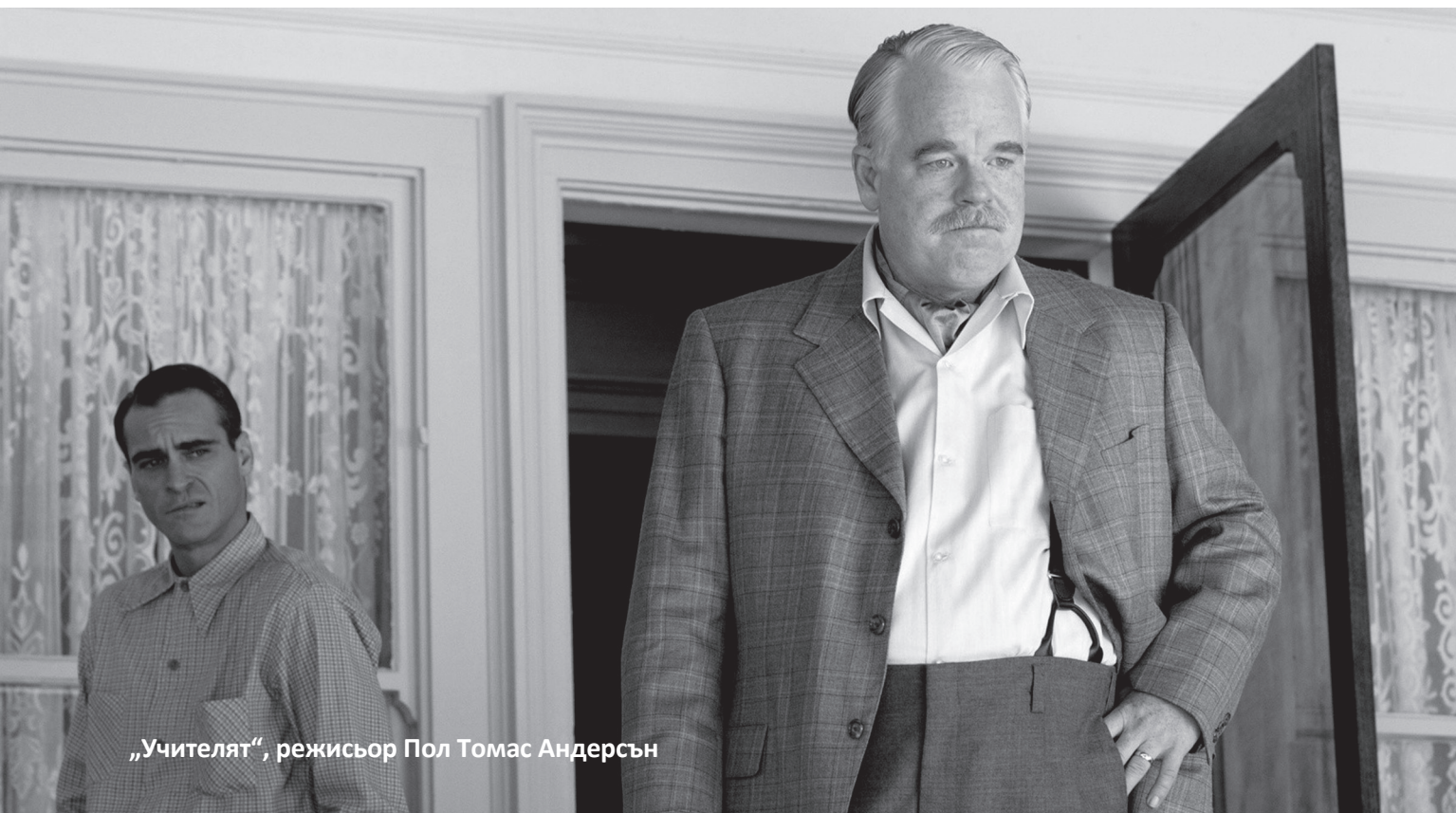
Ако в „Учителят“ наблюдаваме взаимното влияние между Фреди и Дод и развитието на характерите им вследствие на общуването помежду им, то при „Ловецът“ различията между братята Шулц и техния спонсор все повече се задълбочават в течение на филма, като слабия психически милионер безуспешно се опитва

да продължи манипулациите си с другия брат, Дейвид, а неуспехът му води до трагичния финал.

Днес основаната от Рон Хърбарт (прототипа на Дод) сциентистка църква е базирана в Лос Анджелис с клонове навсякъде по света и е една от най-известните и влиятелни секти. Нейни членове са Джон Траволта, Шарън Стоун, Уил Смит, Том Круз и много други холивудски знаменитости.

Малко по на изток, в щатския затвор в Пенсилвания, през 2010 година умира Джон Дюпон по време на излежаването на доживотната си присъда за убийството на Дейвид Шулц. Дюпон завещава имението „Ловецът на лисици“ и почти цялото си имущество на друг член на отбора – българския шампион по борба Валентин Йорданов. Интересен детайл, разбира се...

Семейство Дюпон и семейство Шулц все още оспорват завещанието.



„Учителят“, режисьор Пол Томас Андерсън

КИНОМАНИЯ 2014

В окоето на кризата
изпитание на ценностите



Калинка Стойновска ■

► Мъдри хора казват, че новият 21 век отвори за пореден път всички стари рани на човечеството – етнически, политически, религиозни, духовни. Живеем в епоха на сриващи се социални системи, преобърнати идеологии и разпънати на кръст екзистенциални вселени, определящи битието на всеки от нас. Най-често срещаното определение е „криза“. Дали това е само една от тенденциите, които характеризират днес състоянието на света, или има и друга, достатъчно оптимистична, която обещава един по-добър свят? Най-вероятно истината е по средата. Но във всички случаи е тревожна и нееднозначна. А в изкуството, и особено в киното, тенденциите се проектират изострено и драматично.

Голяма част от филмите на отминалата Киномания 2014 сякаш попадаха в окоето на кризата. Кризата на интелигентния човек, който се терзае от чувство за вина и отговорност, който търси отговори на основните въпроси на битието – кой съм и накъде отивам, какъв е светът, в който живея, какво е предназначението ми в него, правилно ли постъпвам и къде греша. На изпитание са подложени основни човешки ценности – правото на избор и достойнството на личността, усещането за дълбока самота и безперспективност, не винаги стигащи до ка-

тарзис. Психическите депресии и драматизмът на творческото оцеляване в много от тези филми са основна тема. Какво може да ни спаси? Както се казва в една чудесна песен – ако не ми провърви в смъртта, ще ми потръгне в любовта. Дали наистина единственият изход е любовта и красотата? Най-вероятно, защото ако го нямаше изкуството, всичко щеше да изглежда апокалиптично. Няма начин да се съхраним духовно, освен чрез преживяванията, които в случая ни предлага светът на киното.

Може би в това отношение най-впечатляващ и разтърсващ беше „Голгота“ на Джон Майкъл Макдона. В него един ирландски провинциален свещеник, благовъзпитан, деликатен и състрадателен, но и възискателен към себе си и собственото си несъвършенство, всеки божи ден изслушва и опрощава греховете на другите, стреми се да помогне, да вдъхне надежда, да подаде ръка. Докато един ден тъкмо по време на изповед получава предупреждение, че ще бъде убит. Както се оказва, заради грехове, сътворени от други, недостойни служители на църквата. Но именно той ще трябва да поеме кръста, ще трябва да извърви своята Голгота и да понесе изкуплението в името на вярата си. Последвалите срещи с миряните от паството, цинични и обезверени, потънали в лъжи,

измами, лицемерие и изневери, в неистова борба за ежедневно оцеляване; посещението на единствената му дъщеря, също като него носеща бремето на съвестта и порядъчността; разговорите с помощника му, рационален и „правилен“ служител на вярата, разкриват бездна от въпроси, на които той не винаги има отговори. Уникален е начинът, по който режисьорът Макдона и неговият актьор Брeндън Глийсън успяват да придадат на една обикновена история за човека с духовна мисия мащабите на философска притча, в която се откроява метафората за греховността на нашия свят, за непреодолимото разделение между духовното и материалното, за огромната липса на вяра и надежда, които биха могли да спасят човека. Режисьорът и актьорът сякаш се спускат в ада на човешките прегрешения, в травмиращите рани на миналото, в безутешните пориви на цинизма, бездушието, живеенето без усещане за Страшния съд, пред който човекът рано или късно се изправя.

Отец Джеймс Лавел поема чуждите грехове като свои, за да се изправи пред неизбежната среща със смъртта, която обаче е насилствена и затова също е греховна. Финалът на филма е повече от безутешен, но кой знае, може би тъкмо чрез него авторите напомнят, че загубим ли човешкия си облик, губим всичко на този свят. На изпитание на ценностите са подложени и героите на филмите „Бърдмен“ на Алехандро Гонсалес Инярито, „Принизяване“ на Бари Левинсън и „Облаците на Силс Мария“ на Оливие Асаяс. Драмата на „слизането от сцената“ и тъжната житейска равностметка са в центъра на авторското внимание. И тримата герои са актьори в залеза на своята кариера, били са в прегръдките на славата, която вече ги е отминала, и все още са в примките на суетата и собственото си его, които не им позволяват да приемат действителността такава, каквато е. Но рано или късно отрезвяването идва. Макар че някъде дълбоко в същността им просветва искрица на надеждата, помагаша им да останат верни на себе си – „не се предавай“, „погледни истината в очите“, „продължавай“.

Майстор с впечатляващо творческо въображение и иронична изостреност, напомнящи най-вече за стила и мисленето на големия ки-

носатирик Робърт Олтман, в „Бърдмен или неочакваната добродетел на невежеството“ Алехандро Инярито смесва елегантно и артистично драмата с комедията, въображаемото с действителното, поетичното със сатиричното в поведението на главния си герой. И създава задъхана, леко истерична, налудничава атмосфера на действието, в която изпълнението на Майкъл Кийтън в ролята на бившата филмова звезда Рикан Томсън направо покорява. Някога летящият човек на Кийтън (самият актьор е един от изпълнителите на многобройните холивудски Батмани преди десетина години) е вече натежала и приземила се холивудска звезда, обладана от желанието да направи на Бродуей истинска драматична пиеса, в която да изрази силата на творческите си пориви. Само че всичко се оказва една битка – със себе си и бившата си слава, с бившата си съпруга и порасналата си дъщеря, с неуверени и самоуверени колеги, с високомерни и самовлюбени критици, които са готови да смажат всичко заради личните си капризи и амбиции, използвайки силата на медийните си позиции. Финалното излитане на героя е отворено и в някаква степен двусмислено – то е въображаемо и като в сън, а в сънищата всичко е възможно. Какво ли ще бъде приземяването?

Кризата на интелигентния човек, намиращ се на жизненото поприще в средата и доста поотминал го, виртуозно и с размах интерпретира в „Принизяване“ режисьорът Бари Левинсън, като избира за свой главен съмишленик Ал Пачино – един от най-даровитите актьори на голямото холивудско кино. И тук героят Саймън е актьор, слязъл от сцената след дълга и нелека борба за отстояване на собствените си творчески принципи, минал е през психиатричните извивки на маниите и депресиите, преследващи и най-талантливите, и едва оцелял, започва следващия рунд от живота си. Трагикомичният сюжет на филма смесва реална и илюзорна действителност. И смешен, и тъжен е неговият опит да се остави в ръцете на разкошна вихрена девойка, която като в странна и жестока приказка ту се появява, ту изчезва, боготвори го, а след това го срива в пъкъла на адски страдания, предлага му изход от кризата, дарява му надежда, а след това го „принизява“ до старче-

ското му безсилие. И никак не е ясно дали де-войката съществува, или това е неговото „алтер его“, едновременно ласкаещо го, подкрепящо го и жестоко сринащо го в пропастта на безна-деждността. И само ироничното намигване на автора от време навреме спасява душата на летящия с главата надолу артист. Все пак става въпрос за интелигентността на писателя Филип Рот, написал романа, по който е направен филмът.

В „Облаците на Силс Мария“ младият френски режисьор Оливие Асаяс също се впуска в стран-но и двусмислено приключение със своята ге-роиня.

За свой съюзник Оливие избира камерната пси-хологическа драма, затворените пространства на ранимото човешко его. Образът на загадъч-ната, претенциозна, едновременно искрена и твърде преиграваща актриса – интелектуалка, кумир на публиката от преди години, превъ-

плътен от забележителната френска кинозвез-да Жулиет Бинош, смайва със своята изтъкана от крайности същност. Знаменитата актриса сама измисля, режисира и разиграва най-труд-ната пиеса на живота си – да остане или да слезе от сцената, да продължи сред почитатели и обожатели, но вече в друга роля, в железни-те ръце на изтичащото, променящо се време, с което идва ново поколение, безцеремонно изискващо своето място. И в този филм дейст-вието се лута между реално и нереално, между въобразяем свят и оголена до болка действи-телност, в която героинята на Бинош трябва да се справи най-вече със себе си, със собствената си депресия и нервни кризи. За да приеме на финала живота такъв, какъвто е.

Разбира се, всичко това би било недостатъчно, ако не привлечем като доказателство за силата на изкуството да осмисля човешкото битие още един великолепен филм от Киномания – „Ма-



„Голгота“, режисьор Джон Майкъл Макдона

гия в полунощ“ на изключителния Уди Алън. Ако има някой, който с цялата си творческа мощ опровергава идеята за това, че старостта е с изчерпано вдъхновение, това е Уди Алън. Годиците му все пак са 79. Но има ли някой, който може да му излезе насреща?

На пръв поглед режисьорът като че ли прави един и същи филм. Но само на пръв поглед. След втория се увличаш безотказно в магията на света, в който попадаш на екрана. Този път Колин Фарт и Ема Стоун са актьорите, на които той се доверява да сътворят поредната „магия в полунощ“, поредната изящна лирична комедия или поредния комедиен любовен филм, както искате го наречете. И представете си, всичко се получава по превъзходен начин!

Намираме се в края на двадесетте години на миналия век, в епохата на първите пълпещи автомобили, сред великолепието на опияняващи произведения на архитектурата, но и с все по-

настойчивото нашествие на медиуми и гадатели, пророци и лъжепророци, установяващи връзки с отвъдното, а значи и в предчувствие за нова световна катастрофа. Но героите още нищо не подозират за това и пребивават във вълнуващата нега на красивата френска провинция, сред омайната природа и очарование то на елегантни, целомъдрено облечени жени, страдащи млади влюбени, самоуверени застаряващи мъже и коварни и загадъчни дами. Виртуозните диалози и сентенции във филма не само са удоволствие за ухото, те насищат зрителското въображение и зареждат с емоции. И в крайна сметка носят дълбоки хуманни послания – всичко, което правим – добро и зло, рано или късно се връща, всичко е в ръцете на съдбата, но и в наши ръце – минало, настояще, бъдеще. Кой ли чува днес подобни послания?! Сред групата филми, интерпретиращи състоянието на криза у съвременния интелигентен



„Магия в полунощ“, режисьор Уди Алън

човек, бих включила и филма на Костадин Бонев „Потъването на Созопол“. На мен той ми напомня за меланхоличността и красотата на френския шансон, в който мъж и жена се срещат, обичат се въпреки всички обстоятелства, но животът отминава, те се разделят и остават спомените. Разбира се, от това меланхолично танго Костадин Бонев успява да изтегли сложна, психологически нюансирана история на героя си – архитект на средна възраст, който постоянно живее между отминало и отминаващо време, рови се в спомените си с яростното желание да открие собствената си вина и отговорност, но и чуждите намеси и най-вече доминиращата роля на бащата, довели до смъртта на брат му, раздялата с истинската любов, комплексите на несъстоялия се живот. Всичко това се случва в един град на морето, в сезона на не-

спиращи дъждове, в които избухват страхове, видения, образи и случки, неспирно водещи към въпроса – какво се случи и защо се случи, къде сгрехих и има ли смисъл да продължавам? Такива въпроси може да си задава само човек на ръба на пропастта. Отвореният финал на филма сякаш отскача от дъното на кризата и кой знае, крие искрици надежда...

И още един изключителен филм на Киномания поне според мен доказва, че няма нищо по-силно, по-привлекателно и вълнуващо от саморазкриването на личността и времето чрез документалните свидетелства, превърнати в драматичен сблъсък. Включени във филма „Да нахълташ у Бергман“ на шведските документалисти Джейн Магнусен и Хинек Палас, те се превръщат в епохални. Филмът за Бергман не е толкова за тайните и загадките около живота и



„Да нахълташ у Бергман“, режисьори Джейн Магнусен и Хинек Палас

творчеството на великия автор – те са били разгадавани-неразгадани в много други подобни творби.

Двамата документалисти успяват да съберат на загадъчния, мистичен остров Фарьо, последното убежище на маестрото, днешни филмови величия от цял свят, но не просто и единствено да говорят за това колко велик е Бергман, а за да разкрият себе си, собствените си комплекси, съмнения и колебания в търсенето на непостижимото съвършенство чрез отношението си към него..

Особено смайваща и неочаквана е изповедта на Ларс Фон Триер, забележителен автор на съвременното кино, който цял живот се е стремил да следва Бергман, да бъде негов духовен ученик, а е останал извън полезрението на най-откъснатия от външния свят филмов режисьор. Бергман е отклонявал всяка среща

с него. Просто не го е чувствал от своята кръвна група. Затова пък щедро е допуснал до себе си друг знаменит режисьор – Анг Лий. Всичко това разбираме от финала на филма – две фотографии са фиксирани срещата на вече много стария Бергман с Анг Лий. Бергман с порив протяга ръце към по-младия си колега, а Анг Лий застива в старческата му прегръдка – сякаш като завръщането на блудния син. Толкова значения има в тези два кадъра, че не се наемам да предложа каквото и да е тълкуване. Може би това е знакът на съдбата, може би е духовното завещание на Бергман. И си мисля, че ако и в нашето време, както и във всички предишни епохи, духовната криза на интелигентния човек може да бъде изкупена, този филм стига до това изкупление. И предлага просветление. Каквото и да се случи по-нататък...



„Облаците на Силс Мария“, режисьор Оливие Асаяс

КИНОМАНИЯ 2014

рекордът на БЪРДМЕН



кинокласация

Георги Ангелов ■

Още от 1987 година, когато стартира Световната кинопанорама – предвестникът на Киномания, провеждам настоящата класация. Употребявайки спортния жаргон, борбата обикновено е доста оспорвана, като разликата между първия и втория филм е била не повече от една точка. Съвсем естествено през 2009, когато филмът на Ларс фон Триер „Антихрист“ изпревари с цели 33 точки следващия в класацията, се заговори за безпрецедентна преднина, която едва ли скоро ще бъде достигната. Но ето че само след пет години този рекорд е надминат – и то убедително. Новият любимец на критиката е „Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството“ на мексиканския гений Алехандро-Гонсалес Иняриту.

Така че 30-то издание на Киномания ще се запомни най-вече с този рекорд. И с иначе доста добрата (без да е изключителна) селекция. А защо е 30-ата за 28-те си години? Просто през 1991 и 1992 се е провеждала по два пъти.

Тази година видяхме 57 филма от 21 страни (12 от Франция; 7 от САЩ; по 6 от България и Англия; 5 от Италия; 3 от Швеция; по 2 от Германия, Ирландия и Мексико и по 1 от Холандия, Финландия, Китай, Сърбия, Норвегия, Япония, Русия, Бутан, Австрия, Канада, Бразилия и Полша). За сравнение, миналата година филмите

бяха 67, държавите 19. И тогава, и сега откликнаха 29 колеги, които тази година споменаха 28 заглавия – около една трета от включените в програмата.

И така, пръв с рекордните 91 точки е „Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството“. Филмът е в петицата на 22-ма критици, като останалите или не са успели да го гледат, или не са го припознали като фаворит. Вторият, „Г-н Търнър“, събира 44 точки. Трети с 39 точки е документалният „Да нахълташ у Бергман“. Четвърти е „Мамо“ с 36 точки, а пети с 31 точки е „Белите нощи на пощальона Алексей Тряпичин“. На шесто място е „Голгота“ с 30 точки, на седмо – филмът за Тони Андрейков „Гражданинът Кино“ с 22 точки, а на осмо място с 13 точки – „Принизяването“. Девети с по 12 точки са „Измет“ и „Госпожица Юлия“, а десети – „Игра на кодове“ с 11 точки. Три филма поделят единайстото място с по 10 точки: „Човешкият капитал“, „Мангелхорн“ и „Магия в полунощ“. Дванайсти с 8 точки е „Думи към боговете“, тринайсти със 7 – „Облаците на Силс Мария“, а 14-ти с шест – „Вятърът се надига“. Петнайсти с 5 точки е „Невидимата жена“. С по 4 точки на шестнайстото място са „Чаплин: Легендата на века“ и „Да живее свободата“. С 3 точки седемнайсти е „Гийом, момчета, сядайте на масата“.

Три филма: „Дипломация“, „Пътувам сама“ и „Китайски пъзел“ са с по 2 точки. И накрая с по 1 точка са 3 филма: „Преди зимата“, „Истинският Сен Лоран“ и „Чуждо тяло“.

Ето как отговориха колегите по азбучен ред:

Александър Грозев: 1. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 2. Голгота; 3. Мамо; 4. Да нахълташ у Бергман; 5. Игра на кодове.

Александър Донеv: 1. Мамо; 2. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 3. Облиците на Силс Мария; 4. Мангелхорн; 5. Човешкият капитал.

Божидар Манов: 1. Г-н Търнър; 2. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 3. Измет; 4. Да нахълташ у Бергман; 5. Мамо.

Борислав Колев: 1. Принизяването; 2. Магия в полунощ; 3. Измет; 4. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 5. Белите нощи на пощальона Алексей Тряпицин.

Боряна Матеева: 1. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 2. Мамо; 3. Да нахълташ у Бергман; 4. Вятърът се надига; 5. Магия в полунощ.

Вера Найденова: 1. Мамо; 2. Да нахълташ у Бергман; 3. Г-н Търнър; 4. Потъването на Созопол; 5. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството.

Геновева Димитрова: 1. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 2. Голгота; 3. Г-н Търнър; 4. Да нахълташ у Бергман; 5. Дипломация.

Георги Ангелов: 1. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 2. Мамо; 3. Голгота; 4. Измет; 5. Вятърът се надига.

Гергана Дончева: 1. Госпожица Юлия; 2. Гражданинът Кино; 3. Белите нощи на пощальона Алексей Тряпицин; 4. Принизяването; 5. Облиците на Силс Мария.

Деян Статулов: 1. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 2. Г-н Търнър; 3. Човешкият капитал; 4. Игра на кодове; 5. Мангелхорн.

Димитър Бърдарски: 1. Гражданинът Кино; 2. Потъването на Созопол; 3. Игра на кодове; 4. Магия в полунощ; 5. Голгота.

Димитър Кабаиванов: 1. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 2. Да живее свободата; 3. Игра на кодове; 4. Китайски пъзел; 5. Потъването на Созопол.

Екатерина Гумнерова: 1. Бърдмен, или неочакваната добродетел на невежеството; 2. Голгота; 3. Мангелхорн; 4. Госпожица Юлия; 5. Истинският Сен Лоран.

Зорница Йончева Даниловска: 1. Госпожица Юлия; 2. Магия в полунощ; 3. Облиците на Силс Мария; 4. Да нахълташ у Бергман; 5. Мамо.

Ивайла Александрова: 1. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 2. Г-н Търнър; 3. Да нахълташ у Бергман; 4. Гражданинът Кино; 5. Чуждо тяло.

Иван Драгошинов: 1. Мамо; 2. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 3. Г-н Търнър; 4. Белите нощи на пощальона Алексей Тряпицин; 5. Дипломация.

Иван Иванов: 1. Г-н Търнър; 2. Думи към боговете; 3. Белите нощи на пощальона Алексей Тряпицин; 4. Да нахълташ у Бергман; 5. Гражданинът Кино.

Ирина Иванова: 1. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 2. Г-н Търнър; 3. Думи към боговете; 4. Белите нощи на пощальона Алексей Тряпицин; 5. Магия в полунощ.

Искра Божинова: 1. Да нахълташ у Бергман; 2. Белите нощи на пощальона Алексей Тряпицин; 3. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 4. Голгота; 5. Измет.

Калинка Стойновска: 1. Голгота; 2. Да нахълташ

у Бергман; 3. Г-н Търнър; 4. Белите нощи на пощальона Алексей Тряпицин; 5. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството.

Красимир Кастелов: 1. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 2. Чаплин: Легендата на века; 3. Да нахълташ у Бергман; 4. Вятърът се надига; 5. Гражданинът Кино.

Людмила Дякова: 1. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 2. Да нахълташ у Бергман; 3. Г-н Търнър; 4. Белите нощи на пощальона Алексей Тряпицин; 5. Принизяването.

Недка Станимирова: 1. Белите нощи на пощальона Алексей Тряпицин; 2. Гражданинът Кино; 3. Потъването на Созопол; 4. Да нахълташ у Бергман; 5. Думи към боговете.

Олга Маркова: 1. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 2. Мамо; 3. Гийом, момчетата, заповядайте на масата; 3. Човешкият капитал; 5. Вятърът се надига.

Павлина Желева: 1. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 2. Мамо; 3. Г-н Търнър; 4. Белите нощи на пощальона Алексей Тряпицин; 5. Преди зимата.

Петя Александрова: 1. Голгота; 2. Човешкият капитал; 3. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 4. Пътувам сама; 5. Уикенд по френски.

Ралица Николова: 1. Белите нощи на пощальона Алексей Тряпицин; 2. Потъването на Созопол; 3. Гражданинът Кино; 4. Г-н Търнър; 5. Магия в полунощ.

Теодора Дончева: 1. Невидимата жена; 2. Мангелхорн; 3. Гражданинът кино; 4. Игра на кодове; 5. Магия в полунощ.

Янко Терзиев: 1. Принизяването; 2. Бърдмен, или Неочакваната добродетел на невежеството; 3. Измет; 4. Голгота; 5. Да нахълташ у Бергман.



„Бърдмен“, режисьор Алехандро Гонзалес Иньяриту

ЗЛАТЕН РИТОН 2014

златния ритон
през документалните ми очила



Божидар Манов ■

► Бях забравил, че в Пловдив трябва да се ходи с два чифта очила: документални и анимационни. А тази година така се случи, че във фестивалната ми чанта се оказаха само „документалните цайси“ – бях тръгнал с такава нагласа. Едва под тепетата усетих липсата на анимационните. Затова тази част от общата картина ми е малко „без фокус“ и размита. Но и с просто око се вижда, че анимацията ни излиза от (ре) анимация: появяват се нови млади автори, те демонстрират овладян професионализъм (при съвременната компютърна технология това не е чак толкова трудно), носят нови идеи, вероятно ще започнат да печелят и международни награди. Ала кратките им филмчета, колкото и свежи да са, колкото и благосклонно да ги приемаме и оценяваме, все пак се губят в общата филмова многотия и няма как да оставят следа или поне да подскажат начало на нов творчески период в родната анимация. И това едва ли е възможно, след като тези филмчета не могат да стигнат

активно до зрителите и да наложат впечатление за подем. Защото на практика нямат никакво разпространение, чезнат в телевизионните програми и разчитат на отделни фестивални участия. Но държа да отбележа поне две от добрите заглавия в Пловдив: „Приказка от вълненото кралство“ (реж. Ангел Манов, 20 мин.) заради добрата класическа обемна анимация, при това направена с плетени кукли и текстилен декор; и „Малко сутрешно престъпление“ (реж. Аспарух Петров, 4 мин.) заради добрата идея на сценариста Георги Господинов и елегантното графично решение. Ето че и без специални „анимационни очила“ добрите филми все пак се забелязват. Разбира се, много по-ясно, четливо и пълноценно се потопих в документалната селекция. А пък и численото съотношение между двете категории в конкурсната програма е категорично – 39:16 заглавия. Като сумарно екранно време документалните филми изцяло доминират, тъй като пълнометражните заглавия (дори до



100 минути) вече съвсем не са малко. Кое от своя страна поставя въпроса за евентуалното им разпространение в кината, ала подобна практика у нас засега е изключение и изисква друг специален разговор. Ясно е, че количествените параметри не са определящи при една толкова интересна, разнообразна и стойностна художествена продукция. Но пък предопределят богатството на теми, на разнообразни авторски подходи и почерци, което води до съществени наблюдения и значими обобщения върху документалния екран. И откроява някои безспорни изводи.

Документалното ни кино е в добро здраве и в добри ръце. В полюсния диапазон „субект – социални процеси“ в продукцията 2014 преобладава интересът към личността. Но не само и не толкова в портретен план, а като знак за възможен индивидуален статут и оттам – като своеобразен образец на житейско поведение. Най-ярките филми от тази отчетливо оформила се категория представят предимно персонажи от артистичната общност – може би защото те „по дефиниция“ са нестандартни, по-цветни, по-благодатни за екранно разработване. В тази посока добро впечатление оставят филми като „Цветовите на гласа“ на Росен Елезов (за голямата джаз-певица Йълдъз Ибрахимова), „Гражданинът Кино“ на Коста Биков (за човека – кино Тони Андрейков), „Дух и материя“ на Михаил Венков (за скулптора Александър Дяков). Тук са още филмите „Щастлив съм“ на Ралица Димитрова (за големия „малък“ художник Павлето), „Гласът, който моли Бога за България“ на Росен Елезов (за оперния гигант Борис Христов), „Навътре в камъка“ на Валентина Фиданова – Коларова (за поета Иван Динков) и някои други. Анри Кулев е снимал „Книга на мълчанието“ през своеобразния „поетичен обектив“ на поета Борис Христов. Респектиращ образ на интелектуалец и писател от миналото предлага „Димитър Шишманов. За размишление“ на Ралица Димитрова. Своеобразна пъстра „групова

снимка“ на сегмент от съвременното оживява на екрана в „Последните черноморски пирати“ на Светослав Стоянов.

Но не можем да не забележим, че в тази безспорно качествена подборка липсват много „пропуснати хора“ – така назовавам цяла една възможна галерия от важни персонажи на съвременното ни, които безспорно не притежават артистична харизма, не блестят с интелектуални прозрения, не излъчват магнетично обаяние, ала са съществена съставка от „солта на живота“. А чрез тях, чрез тези „неизвестни хора от фабрики и канцеларии“ (Вапцаров), времето пише своята история. Т.е. в програмата отсъства другият плюс: подобен равностоен пакет от филми, които да улавят, осветяват и анализират със същата сила и убедителност пълния спектър от важни процеси (социални, икономически, политически) на днешното ни време и общество. А то гъмжи от (не)ферментирала „социална алхимия“, която могъщо кипи във всекидневието и трябва да бъде отразена на документалния екран. Любопитен опит в тази посока е „И България е една голяма грешка“ на Георги Лозанов и Стоян Радев. Засега обаче по-отчетлив и с определени резултати е погледът към по-близкото или далечно историко-политическо минало („Чуй“ на Диана Иванова, „Мъртвите отварят очите на живите“ на Станислава Калчева, „Отмъщението: дългата сянка на ДС“ на Атанас Киряков). Дано на следващия 22-ри „Златен ритон“ документалната програма компенсира тази особено важна потребност и предложи убедителни филми с остър фокус върху пълноценната картина на днешния ден!

И едно „техническо“ предложение. Трябва да се помисли за отделна категория с авторски телевизионни репортажи, които още в проекта си изглеждат като „полуфилми“ спрямо стандартните на истинското документално кино. А от това съседство репортажите, сложени в един общ куп, не издържат конкуренцията, очевидно страдат незаслужено и несправедливо губят позиции.



ЗЛАТЕН РИТОН 2014

екранно пренаписване
на националната ни история



Олга Маркова ■

► След успешния XX фестивал на българското документално и анимационно кино в Пловдив някак естествено пред нас се „изправи“ въпросът: какво да очакваме след юбилея? Свикнали сме с изстрелването на фойерверките в празника, а на същността на изкуството като че ли е присъщ вечният делник...

За радост и на публиката, и на критиката количеството на селектираните за конкурсната надпревара творби, представени на XXI-вия форум, а и тяхното художествено равнище, се запазиха. Очевидно дълголетната традиция в устояване на престижа на този единствен у нас значим фестивал на неигралното кино си казва думата. Една от съществените тенденции, с които свързвам споменатия престиж през последните години, е резултатният опит в преобладаващата част от показаните на фестивалния екран произведения за пренаписване по автентичен документален начин на българската история, която непрестанно е била „маша“ в ръцете на управляващите за манипулация на общественото мислене. Крайно време беше да скъсаме с голяма част от заблудите, залегнали в процеса на обучение на редица поколения, за да проникнем в същността на явленията и пре/открием личностите, които са ни съхранили като нация,

допринесли са за изграждане на ценностната ни система.

Да си призная, вече ми омръзна телевизионното „разголване на истината“ чрез някак дежурно, демонстративно отваряне на досиета. Още повече, че съм дълбоко убедена в преднамереното, организирано, кампанийно отваряне на част от онези досиета, които са потребни на определен политически момент в страната. Досиетата на някои от най-отговорните за нелепия безкраен преход у нас личности за жалост никога няма да бъдат отворени. От друга страна високо ценя мисълта на Веселин Ханчев: „Хората не са къщи без врати и прозорци – откъдето искаш да влезеш, откъдето искаш да излезеш“. Това съждение ни връща към същността и ролята на истинското изкуство, каквото видяхме в програмата на XXI-вия фестивал на нашето неигрално кино в Пловдив. Според мен този форум ще се запомни с изобилието от художествени портрети, в които, редом с изграждането на една или друга личност, се осветляват важни страници от националната ни история. На всички наши сънародници е ясно, че политическият преход е голяма грешка, както твърдят сценаристът Георги Лозанов и режисьорът Стоян Радев с документалния си филм „И България

е една голяма грешка“; „интензивна симулация“, обслужваща определени политици и бизнесмени. До ден днешен обаче виновниците за тази катастрофа остават в сянка. Разкриването на техните образи и действия на екрана е първостепенна задача на българската кино-публицистика и документалистика. По думите на известната ни режисьорка Малина Петрова, „българският преход е нещастен, защото не е прекъсната пъпната връв със старата власт“. От изключителна важност за цялата ни нация е екранът да разкрие къде сме сбъркали и кой е отговорен за грешките. И именно творци като Малина Петрова (в „Приключено по давност“) се опитаха да проникнат в дебрите на най-зна-

чимото ключово събитие, което няма аналог в съвременната ни история – подпалването на Партийния дом. С него у нас стартира цялата глобална симулация. Но за този феномен умишлено се мълчи. Той някак се подминава. А сред нас, още живи, са хората, които отлично знаят цялата одисея с нейните герои: дори някои от тях активно са участвали в нея, маскирайки се като демократи.

Искам обаче да припомня, че в навечерието на 10 ноември нашата филмова документалистика бе набрала достатъчна скорост. Редом с режисьори като Юрий Жиров, чийто публицистичен зов за правда не можеше да бъде заглушен, се изяви една смяна от млади творци с

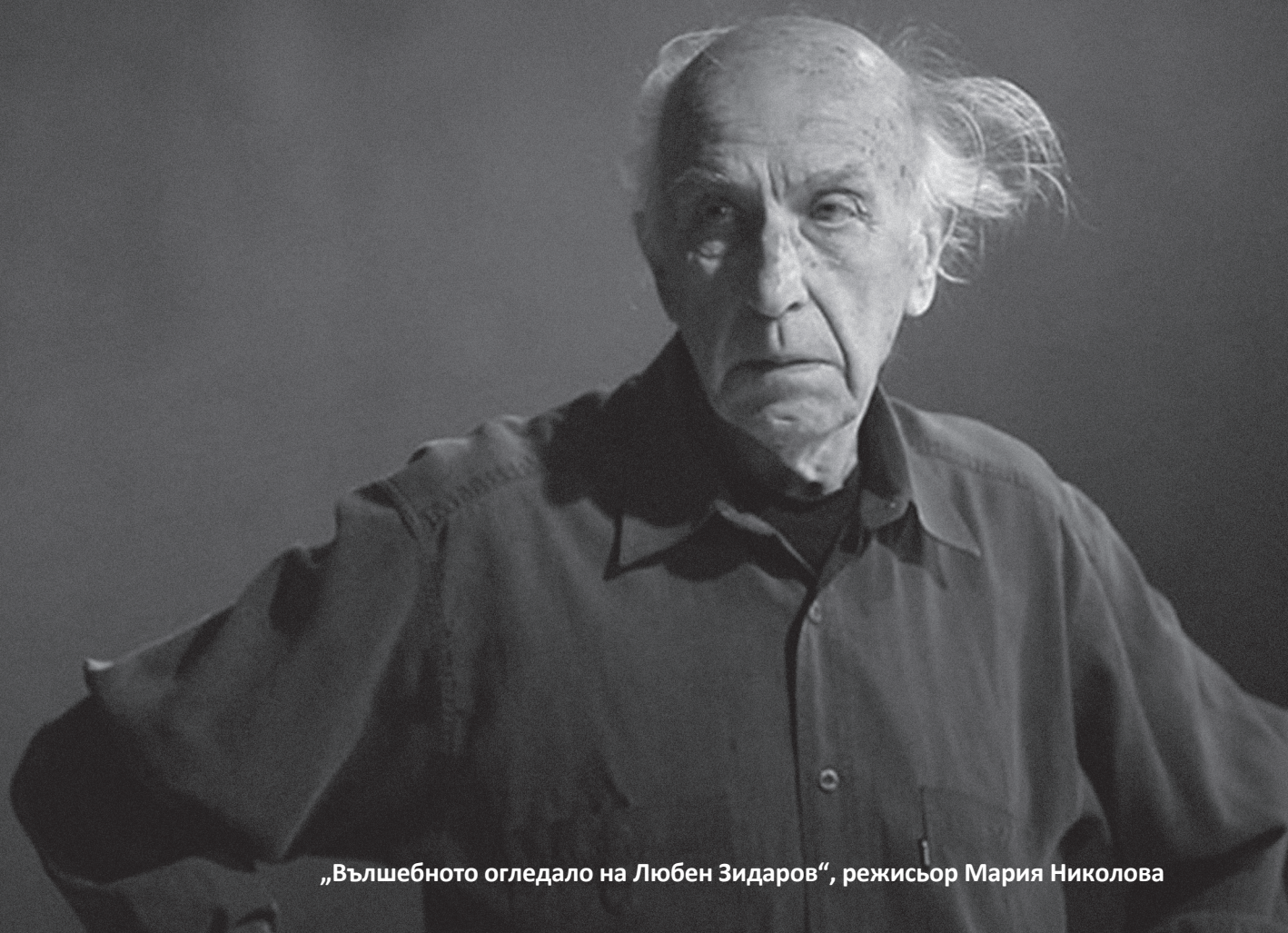
„Цветове на гласа“, режисьор Росен Елезов



недвусмислено ясна позиция, стремяща се да разкаже за времето, в което живеем. Странно е, че тя сякаш някъде пропадна. Очевидно партийните функционери направиха необходимото, за да внесат разединение в нейните редици и да пропадне общата кауза. Вече понятието „обща кауза“ звучи като анекдот. И оттук тръгва безвремието, на което сме обречени!

Вероятно и тъкмо по тази причина зачестили-те напоследък постижения в сферата на художествените портрети, създадени на достоверен социално-исторически фон, будят респект. На първо място ще отбележа явлението Росен Елезов с трите му зареждащи творби за проектиране на българския дух в света: „Цвето-

вете на гласа“, „Гласът, който моли Бога за България“ и „Лондон, България“. С обективно, високохудожествено поднесената на екрана патриотична и креативна позиция техният автор заслужено получи престижната награда за режисура. В цялото си досегашно творчество той насочва своето внимание към неслучайни личности – към онези, с които всяка нация би могла да се гордее. Същевременно трасира и една нова тенденция в документалното ни кино, свързана с отношението на държавната политика към тях. За мен „Цветовите на гласа“ е най-яркият и обемен художествен портрет на този фестивал. Разкривайки пътя към върха на уникалната джаз певица с четири октави Йъл-



„Вълшебното огледало на Любен Зидаров“, режисьор Мария Николова

дъз Ибрахимова, с драматичните превратности в живота ѝ, както и нейния рядък по рода си импровизаторски талант, покорил редица световни сцени, режисьорът съхранява докрай позитивното звучене. Човешкият дух и гений надмогат политическите системи. Филмът зове за толерантност и великодушие. Тази ненасъскваща, а философска промисленост е необходима особено днес, когато хората са изгубили вяра в националните духовни ценности, което води до липса на опора и смисъл на тяхното съществуване!

Високо ценя и документалния портрет-импресия „Навътре в камъка“, възкресяващ една скъпа за мен и за цялото мое поколение личност: на неподражаемия самотник в нашата литература и политика на XX век Иван Динков – еталон за морал, принципност и достойнство. По време на обсъждането на филма бях смутена от факта, че доста зрители, особено представители на младото поколение, изобщо не са чували за него. С точно намереното заглавие на мемоарната книга на поета авторите на филма – сценаристът Златимир Коларов и режисьорката-съсценаристка Валентина Фиданова-Коларова, категорично дефинират творческата си позиция: да дълбаят в същността на персонажа чрез съчетаване на посланието от неговата изумително прозорлива, гротесково-митологична, мрачна поезия с изграждането на цялостния му образ. Филмът се базира на документи и снимки от личния архив, на автентични рецитални изпълнения, на интервюта с близки на поета, с подходящи критични, познаващи отлично и таланта, и системно поставяните пред него политически препятствия – организирани кампании, „изтласкващи го всеки момент в покрайнините на литературата“. В структурата на творбата органично се вплитат и възстановките, които доближават героя до възприятието на съвременния зрител, привикнал да очаква на екрана „екшън“. „Патинираната“ цветова тоналност, в която е издържано повествованието, както и музикалното оформление допринасят за постигане на цялостната емоционална атмосфера, в която трескавият дух на поета триумфира въпреки всичко, напук на пигмеите.

В тази поредица интерес предизвиква и задълбочения портрет „Димитър Шишманов. За раз-

мишление“ на високо професионалния тандем: режисьорката Ралица Димитрова и оператора Пламен Герасимов. Той внесе една нова тоналност на фестивалния екран, показвайки целенасоченото преследване на интелектуалния елит на нашата нация през годините. Докато Иван Динков бе представител на низините, тук пред нас оживява наследникът на известната фамилия Шишманови, потомственият интелегент, юрист и дипломат, писател и хуманист, чието име насилствено е заличено след 1945 година. Камерата прониква деликатно и органично (благодарение и на умело „вплетеното“ в документалния материал присъствие на актьора Атанас Атанасов) в свръхчувствителността на героя, в това „сърце на длан“, което не би могло да устои на похода за интелектуално заличаване на високообразованите ни личности, които усърдно са изграждали нашето духовно наследство. Създаден по дневник от монолози, назован „Писма до самия мен“, филмът повдига завесата на несправедливото забвение, възкресявайки за поколенията една уникална личност чрез собствените ѝ изповеди и откровения.

Редом със зрелите документални произведения, към които включвам и „Поучителната история за живота на братя Прошек“ на сценариста Влади Киров и режисьора Любомир Халачев; и „Първият“ на Петко Горанов за полета на Георги Иванов (всъщност за подвига, славата и забравата), приветствам и дебюта на Мария Николова „Вълшебното огледало на Любен Зидаров“ (с оператор Войчех Тодоров). Младите творци са се отнесли с голямо чувство за отговорност и уважение към личността на един автор, който като никой друг е повлиял за формиране на визуалната култура на четящите хора от всички възрасти в течение на повече от шест десетилетия, уникална образност, особено въздействаща на детското въображение. С богат спектър от интервюта и изобразителен материал те доказват на екрана, че колкото повече се вглеждаме в неговото творчество, в креативното му дълголетие, в процеса на съзиждане, толкова представите ни за художника се променят и надграждат.

ЗЛАТЕН РИТОН 2014

за възстановките и историята



Петя Александрова ■

► След като на фестивала „Златен ритон“ се оформи ясно тенденцията към филмови портрети от близкото минало и те се превърнаха в предмет на всеобщ коментар и анализ, ми се струва любопитно да се вгледаме в различните начини, по които в тях се пресъздават не толкова епохата, колкото героите ѝ. Ще се спра на няколко заглавия – не според качествата им, а заради разнородните им стилистични решения: „Борис III – загадъчната смърт на царя“ на Николай Чадаров, „Баба Тонка, отвъд легендата“ на Елена Машкова, „Поучителната история за живота на братя Прошек“ на Любомир Халачев, „Навътре в камъка“ на Валентина Фиданова-Коларова и „Димитър Шишманов. За размишление“ на Ралица Димитрова.

Очевидно авторите на тези произведения отвъд писаните текстове разполагат с ограничен автентичен материал, повече фотоси, отколкото лента (в някои случаи случващото се е преди появата на киното в България). Което ги поставя в статичната ситуация да компенсират невъзможното да се види по два начина: чрез обяснителен дикторски текст или чрез възстановки. Всъщност намирам за по-точно определението „инсценировки“, защото се възстановява нещо действително случило се, а се инсценира предполагаемо състоялото се – а авторите, дори при точно документално описание, изобразявайки

го чрез актьори или статисти, неминуемо се отклоняват от плътната достоверност.

Традиционният начин години наред беше първият, но чуждите телевизии, а и нашата развила се практика вървят към комбинация от двете. Изброените заглавия, дори когато включват глас зад кадър, се облягат на инсценировки в различна степен – и с противоречив резултат. „Борис III – загадъчната смърт на царя“ приятно ме изненада с богатия си архив за цар Борис, както и с находките си да открие непознати свидетели от последните му дни. Николай Чадаров сподели, че му е бил любезно предоставен царският архив, както и че е имал пълно съдействие и доверие от страна на семейството, което е снимал – а това само по себе си е журналистическо постижение. Най-слабата част на филма бяха именно възстановките, в които се е търсила известна прилика с много познати личности като Борис и Хитлер, за което е правен кастинг, но не сред актьори. Резултатът е тъжен: Борис прилича повече на Путин, а Хитлер е неуместно карикатурен. При „Баба Тонка, отвъд легендата“ актрисата, която играе баба Тонка, свежда своята интерпретация до изкачване и слизане от стълбите на стара къща и припадане. Разбирам, че тези две телевизионни продукции са разполагали с малко средства за реализация, без необходимите постановъчни възможности.

Но сега възстановките изиграват обратна роля – те са под нивото на документалния материал. В „Поучителната история за живота на братя Прошек“ не братята Прошек са обект на инсценировките, а стилът на живот. Така те са едновременно негови създатели и ползватели. Това препраща към другите филми на екипа Влади Киров-Любомир Халачев-Емил Пенев, посветени на втората половина на XIX и първата на XX век. Дамите с дългите рокли, ръкавиците и шапките, журовете с кекс и чай, мъжете с бомбета пред халби бира, пространствата като от стари фотографии – тези изискани и стилизирани възстановки ми напомнят за предишен филм на Халачев – „Копнеж по нови неща“.

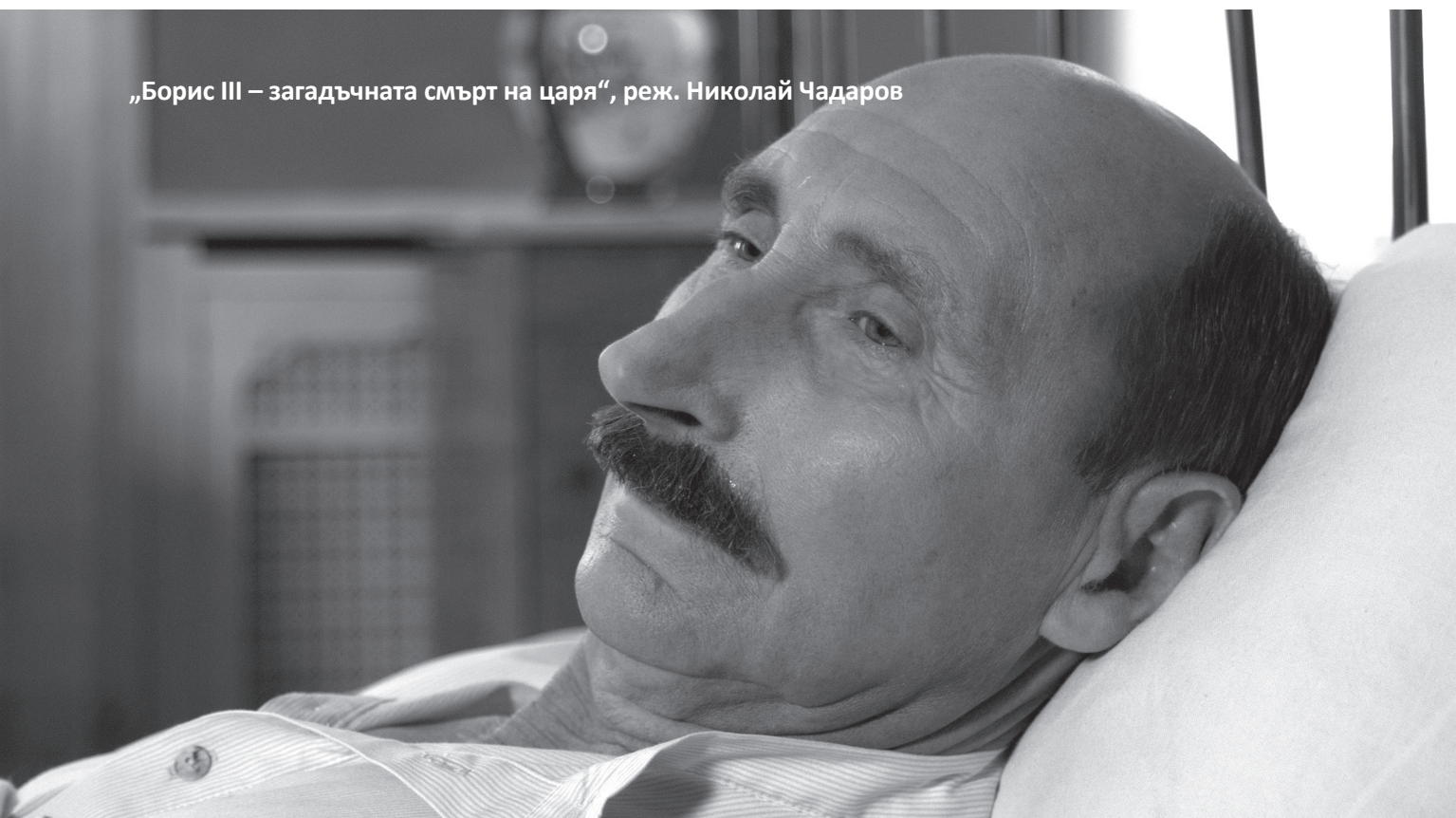
„Навътре в камъка“ за поета Иван Динков включва по-скоро импресии, чрез които да онагледят ефирния свят на своя герой. Поради сложните отношения между него и майка му (заради стихотворението, посветено приживе на смъртта ѝ) ние виждаме двама души в гръб в замъглени сцени, така че да ги разпознаваме, но и да насладваме по сокуровски представителите си за всеки тандем „майка и син“. Търсена е адекватност между твърдостта и дълбочината

на стиха на Динков с неопределеността на визуалния образ, неговата отвореност към доизмисляне и интерпретации.

И накрая, в „Димитър Шишманов. За размишление“ имаме демонстративно избран известен актьор, който на пръв поглед няма външна прилика с Мика от фотосите. Но колкото повече той опознава героя си, сякаш пише дневника му, толкова повече се превръща в друга личност. Както Шишманов вече не е министърът на външните работи, убит от Народния съд, син на проф. Иван Шишманов, а авторът на романи и на проникновени есета, писани в екзистенциална самотност, така и Атанас Атанасов вече не е изпълнителят от последните си сериали „Стъклен дом“ и „Четвъртата власт“, а е олицетворението на същата екзистенциална самотност, който само с потрепване на ръката върху чашата може да изрази примерно страха си от зле поставяне при толкова скрито достойнство.

Намирам подобно многообразие в подхода към възстановките за умело измъкване от априорната им изкуственост и двусмислени резултати. Така самата ситуация, породена от недоимък на материал, се превръща в стилистичен похват.

„Борис III – загадъчната смърт на царя“, реж. Николай Чадаров



ЗЛАТЕН РИТОН 2014

дух, материя и вечност



Боряна Матеева ■

► Всеки фестивал откроява свое тематично-жанрово ядро, което се запомня във времето. На 21-я „Златен Ритон“ това бяха портретите на личности от по-далечното и по-близкото ни минало, които с делата, таланта, интелигентността и предприемчивия си дух са изградили основите на националната ни идентичност и самочувствие. Много може да се разсъждава (но едва ли тук ще го изчерпим) по темата защо вниманието на документалистите бива привлечено не толкова от героите на нашето време, колкото от онези крепители на духовното, които са проправяли нови пътища (като са платили, без изключение, висока човешка цена). Тези личности е трябвало да преодоляват невежеството, посредствеността и съпротивата на средата, ударите на идеологическата преса и това е калявало решимостта им. А днес социалните процеси са главно последица и резултат от посттоталитарния травматизъм, всички усещат упадъка на нравствени ценности и загубата на смисъл, докато в съдбите и борбите от миналото се намира насъщното морално упование. И дори да прозвучи патетично – поведенчески пример за младите поколения.

Разбира се, имаше и филми, анализиращи съвремението, и един от тях – „Последните черноморски пирати“, взе „Златен ритон“. За него се

писа много и затова ще се съсредоточа върху пакета портрети на български интелектуалци, които според мен очертаха профила на това издание. Тези филми освен произведения, повече или по-малко сполучливи като структура, ритъм и киноезик, са художествени свидетелства за знакови личности, някои вече в историята, които оформят корпуса на националната ни памет. И те са ценни именно поради това, че въплъщават концентрирана образна памет. А с времето това става безценен материал – суровина за бъдещи артефакти. Ако се опитаме да видим нещата от една бъдеща перспектива, с очите на зрител от втората половина на 21 век, ще си дадем сметка, че не е толкова фатално дали филмът има екзесивни дължини, смислови повторения, че не е достатъчно артистичен или пък на моменти е маниерно „авторски“ – важен е обектът в него, оживелият човек от екрана с всичките му особености и „тикове“, материалната среда край него, възгледите на хората, свързани с този „обект“, мрежата от взаимоотношения със съвременниците, сблъсъците с властта и т.н. Фундаменталната задача на документалното кино е, струва ми се, да съхрани и да „предаде нататък“ културното наследство и своеобразие, защото то е единствената ни котва и ориентир в бушуващото

глобално море. И това документалистите са усетили с интуицията си на хора, пристрастени към общуването с архивни кадри и хроники. А дали разказът е съвършен като драматургична структура и монтаж, дали режисьорът е овладял стихията на образите, дали има ненужни дължини, едва ли е толкова съществено. Апропо – в предишни писания полу на шега, но без успех, бях предложила нестандартната позиция „критик по монтажа“ като вид предварителна консултация с режисьорите, която да им даде и второ око...

Разбира се, на всеки фестивал, за художествената завършеност се произнася журито. Но за мен са не по-малко важни и онези не така съвършени филми, в които главното е да се съхрани излъчването на духовните ни водачи и смисълът на делото им, приносът им за общността – с цялата истина за живота им, разбира се. Давам си сметка, че това е повече филмотечната гледна точка. За един национален архив всички филми са равнопоставени, защото

само времето отсъжда кое ще бъде ценно след век например. В светлината на започналото не отдавна честване на 100-годишнината на българското кино тази нагласа ми се струва правомерна. Сред множеството филми-портрети на „Златен ритон“ бих открила няколко заглавия, които с различен визуален стил и ниво на художествена организация на материала оставят жив спомен. „Гласът, който моли Бога за България“ на Росен Елезов, посветен на 100-годишнината от рождението на Борис Христов, е класически портрет на великия оперен бас. Не очаквах да науча нещо ново за този колос на българския гений, но авторите успяха да ме изненадат с богат и непознат хроникален материал от оперни сцени извън България, както и със страници от досието „Гарибалди“, водено от тайните служби. Едно неизвестно досега „арестувано“ интервю, както и внушителното физическо присъствие на артиста в хроники и филмирани спектакли, носи мощта на българския дух, без да спестява житейските перипетии и

„Книга на мълчанието“, режисьор Анри Кулев



трудности. В другия си филм „Цветовете на гласа“ Росен Елезов излиза от строгия класически канон и с изумителна лекота потегля в ритъма на джаза. Изображението и внушението се градят като импровизация, отличителен белег на джазовото пеене. Движения на камерата, композиция на кадрите, монтажни връзки, поразителните пейзажи от Кападокия в контраст с мрачните хроники от Голямата екскурзия на българските турци, са ключове към живота на уникалната джаз-певица Йълдъз Ибрахимова, чиято съдба е белязана от историческите превратности. „Цветовете на гласа“ е не просто забележителен човешки портрет, това е химн на творческия дух, отлитащ отвъд нации, граници, езици и идеологии, подобно на гроздовете цветни балони над древната Кападокия.

„Гражданинът Кино“ на Коста Биков, филм-почит за най-големия киноисторик в България Тодор Андрейков, е решен в по-друга стилистика, но също се превръща във възхвала на творческия устрем и гражданската съвест, надмогва-

щи идеологическите норми. Без героизация и идеализация – режисурата извайва жив и хаплив образ на вечния бунтар, безкомпромисно отдаден на неистовата си любов към киното, успял да я предаде на няколко поколения. Визуалното богатство на филма е достойно за своя „обект“ – кадри от игрални и документални филми с режисьор Т. Андрейков; ефектните му актьорски участия и находчивото концептуално обиграване на мотива с фотографа от „Юдино желязо“ (реж. Св. Овчаров); основополагащият цитат от филма „Пантеон“ (реж. М. Петрова) с Тони Андрейков в акция; вълнуващите спомени на негови роднини и една от шестте му съпруги; множеството безценни хроникални кадри с него; и, разбира се, искрените свидетелства на стари приятели от юношеството, негови ученици и съратници, все хора, посветени на киното. Сложно емоционално кинопостроение, в центъра на което е многоизмерният „човек-кино“, вградил себе си в най-новата ни културна история.



„Гражданинът Кино“, режисьор Коста Биков

Още няколко портрета на „Златния ритон“ ме впечатлиха със своята формална завършеност, информационна изчерпателност и художествена интерпретация. „Димитър Шишманов. За размишление“ на Ралица Димитрова по сценарий на Елена Михайловска и Константина Гуляшка, запознава зрителя с наследника на прочутата интелектуална фамилия Шишманови, като разглежда трагичната съдба на сина на Иван Шишманов Димитър паралелно в няколко плана – исторически, психоаналитичен, социално-политически. Забележителен интелектуалец, юрист, дипломат и писател, след 1945 Димитър Шишманов е постигнат от участието на болшинството изявиени „буржоазни“ интелектуалци – смърт. Режисьорката изгражда образа му чрез стилизирано-артистична възстановка, в която се въплътява актьорът Атанас Атанасов като Д. Шишманов. Изпълнението му като психологическа разработка и дълбочини е достойно за игрален филм, а попадението като физическа прилика, натюрел и излъчване е отлично. Чрез интимните дневници, оставени от един високоинтелигентен човек и техния изповеден тон, проникваме до съкровени за личността и времето истини.

И още един филм-портрет непременно трябва да споменем като успешна реализация в жанра – „Поучителната история за живота на братя Прошек“ на режисьора Любомир Халачев по сценарий на Влади Киров. Там също откриваме възстановка, често използвана от този екип, но тези кадри са колкото живописно-познавателни, толкова и сдържано-иронични, приближавайки зрителя през призмата на забавното до бита и нравите от началото на XX век. На този фон, с изключително богат и съвършено организиран хроникален и снимков материал, както и съвременни кадри от днешна Чехия, авторите изграждат образа на двама предприемчиви, умни и смели европейски мъже, кои-

то пряко са въздействали на индустриалния и културен възход на България, но са завършили живота си съсипани от агресивната балканска злоба и посредственост. Независимо от мрачния край филмът внушава, че творческият дух рано или късно триумфира и полезните дела остават за поколенията.

На фестивалния екран преминаха и други портрети на хора на духа, някои дискутирани за своите формални несъвършенства, като „Дух и материя“ за скулптора Александър Дяков – режисьор Михаил Венков, който беше критикуван за дължини и драматургична неорганизираност. „Навътре в камъка“ на Валентина Фиданова-Коларова навлиза в трудната съдба на „инкриминирания поет“ Иван Динков, „Вълшебното огледало на Любен Зидаров“ – режисьор Мария Николова, ни запознава с формирането и арт-търсенията на един голям европейски художник в разстояние на близо шейсет години.

„Щастлив съм“ на Ралица Димитрова пък във формата на краткия телевизионен портрет отдава почит на творчеството на художника Георги Павлов-Павлето, представяйки ни го и като колоритна част от софийската бохема. „Човекът от Европа“ на Васил Барков е сложен разказ за противоречивата личност на д-р Кръстьо Раковски – държавник, политик, дипломат, претърпял множество обрати в личната си и политическа съдба, активен участник, но и жертва на драматичните събития от 20-те и 30-те години на миналия век в СССР. Макар и различни в степента на художествената си завършеност, всички филми-портрети проектират високото послание на своите автори: хората на Духа са основни стълбове на нравственото, пътят им трябва да бъде изследван, битките им и отстояването на истината да бъдат положени в образната памет на нацията и „предадени нататък“.

ЗЛАТЕН РИТОН 2014

разнообразие и вариативност



Росен Спасов ■

► През последните десет години документалното ни кино е в много добра форма. Това е всеобщо мнение и то се изказва най-често в контекста на игралното ни кино. Но на националния фестивал „Златен ритон“ тази година имаше известен спад в качеството, поне на фона на 2013 година. Това също е всеобщо мнение. 55-те филма, които се състезаваха в конкурса, използват различни подходи при наратива и изнасянето на фактите. Служат си с богатия инструментариум на съвременната кино и ТВ документалистика – непознати архивни кадри, 3D-анимация, различни гледни точки, възстановки... Но особено при последните качествено изпълнение е твърде вариативно и поражда противоположни чувства, дори в рамките само на един филм.

В дискурса на сравненията с предишния „Златен ритон“, започвам с „Гражданинът Кино“ (режисьор Коста Биков), който предизвика най-много емоции. Сравнявам го с „Чичо Тони, Тримата глупаци и ДС“, защото отново пред зрителите е опортретувана личност от българското кино. Тони Андрейков, за разлика от Тони Траянов обаче, не предизвика разединение, а затрогващо обединение на кинообщността. Филмът на Коста Биков е зареден с много емоция, респект и обяснимо пристрастие към персона-

жа. В определени моменти това е слабост, но „Гражданинът Кино“ постига своята цел – да покаже цялата любов на Тодор Андрейков към седмото изкуство. В неговия филмов портрет се оглежда не само личната му история, но и историята на киното.

Традиционно историята на България намира място в голяма част от филмите. След ДС името на Цар Борис III се споменава най-често. Филмът на TV7 „Борис III – Загадъчната смърт на Царя“ (режисьор Николай Чадаров) използва убедителни възстановки (Борис Гаджаров е Борис, а Емил Стайков – Хитлер), разкази на очевидци (Симеон II и Мария Луиза) и непознати архивни кадри. Историята е разделена на глави, анимирани като книга. Разказът е поднесен по атрактивен начин, което повишава зрителския потенциал.

На същото разчитат и авторите на „49 172“ (режисьор Пламен Петков). Борис III е действащо лице и тук. Филмът разказва за спасените български евреи по време на Втората световна война. Умело се изгражда напрежението, а разказът се води на английски, което е белег, че филмът е предназначен за разпространение извън България, където тези факти не са чак толкова познати. Някои исторически ТВ канали продължават да твърдят, че Дания е единстве-

ната страна, чиито евреи не са изпратени в концлагери.

Също с положителен знак, но в края на XIX век, ни връща „Поучителната история за живота на братя Прошек“ (режисьор Любомир Халачев). Изразните средства са разнообразни, по-близо до класическия разказ, без особена динамика, но с безупречно изложени факти и затрогващи и симпатични възстановки.

Отново по всеобщо мнение остава въпросът как тези филми ще достигнат до българския зрител. В рамките на фестивала беше представена платформата за легално он-лайн разпрос-

транение на български филми (включително документални, анимационни и студентски) – НЕТСИНЕМА. Всички нейни настоящи и бъдещи функции и възможности предизвикаха аплодисменти, но от презентацията не стана ясно как масовата аудитория ще разбере за съществуването на сайта.

Още едно всеобщо мнение от „Златен ритон“ 2014 – анимацията ни бележи скок в нивото, но дали се дължи на случайни творчески залпове, или е устойчив процес, все още никой не може да каже и предстои да видим на следващия фестивал. ■

„49, 172“, режисьор Пламен Петков



ЗЛАТЕН РИТОН 2014

след нас потон



INTERVIEW

с Кирил Иванов за филма **РАЗЛИКИ** разговаря Катерина Ламбринова ■

► „Разлики“ е филм с много ясно социално послание, изведено чрез буквалното съпоставяне на два модела на живеене – този на бедняка, който се радва на малките неща в света, и този на бизнесмена, живеещ в лукс, успех, слава. В края на филма става ясно, че вторият начин на живот може да се разпадне за секунди. Това ми напомни за историята на исландския милионер Тор Бьорголфсон, който след колапаса на исландските банки през 2010 от един от най-богатите хора на планетата се превърна в един от най-задължнелите. Какво ви провокира да разкажете тази история в нейния социален аспект и как избрахте подхода на прякото сравняване?

Анимационният филм позволява в кратка форма да се изведе синтез с минималистични средства и визия. Не за първи път важни житейски проблеми са разглеждани в късите форми на анимационното кино. Докосвам се всеки ден до тази тема – откъде идваме всъщност и докъде сме готови да достигнем – и на каква цена. Младите хора са по-лесно податливи на резки и крайни промени и чак в последствие разбират по какъв начин всъщност са се променили нещата за тях и околните. Доста често неблагоприятно за всички. В личен план никак не ми допада начинът, по който се осъществя-

ват промените в модерния свят, защото те не се случват с оглед на натрупания човешки опит, разум и морални ценности. Промените се случват сега – в момента сме на гребена, на ръба, пък после ще му мислим. Вече е рядкост някой от младото поколение до 30-35 да се замисли, че оставя нещо след себе си. И още по-малко, че то трябва да е добро.

Как виждате тези персонажи? Какъв според вас е бил възрастния човек преди, има ли „биография“?

Идеята ми е метаморфозата на единия в другия. Затова е юпито. Млад и нахъсан, той е воден от предметни цели, светски живот, запленил от свърхмодерността. Добре облечен, лъснат, готов да премине всичко и всеки, но в крайна сметка без да е сигурен защо. Възрастният човек, клошарят, е преминалия през всичко младеж, стигнал до прозрението, че всичко е преходно и че откъдето идваме, там и ще отидем. Затова и неговото лице е изцяло обърнато към природата и спокойствието.

Работили сте със съвсем младия аниматор Атанас Филипов, който е студент в НАТФИЗ. Как го открихте?

С Атанас Филипов се познаваме от специалност анимация в „НАТФИЗ“, където му преподавах няколко години. Той е млад аниматор с големи възможности и потенциал. Вярвам, че ще видим много добри неща от него в следващите години.

Във филма има комбинация от анимация и архивни кадри. Каква е техниката, която използвате?

Търсихме принципа на контрапункта в игралната визия – клошарят е по-живописен, по-омекотен, близък до природата, докато юпито е в стила на комиксите и представите за борсов агент. Според мен се получи прилично разказана история, която използва смесена техника – анимация и игрални кадри.

Как намерихте архивните материали?

Повечето игрални кадри са заснети от мен, а някои специално са подбрани и закупени за филма от продуцента.

Продуцент на „Разлики“ е студия „Спектър-92“ към СБФД с представител Васил Маревков. Как се насочихте към нея?

Дълго търсих продуцент, с когото да споделя идеите си за анимационни проекти. Искан продуцентът да е разумен млад човек, който да се вслушва и размишлява с мен по въпросите на филма. Разчитах и на това той да дава своето мнение, без да се притеснява от каквото и да било. В лицето на Васил Маревков намерих освен добър професионалист и голям приятел, на когото мога да се доверя. Имаме бъдещи планове за нови филми, така че скоро ще ви изненадаме отново.

Кога „Разлики“ ще може да се види на голям екран?

Филмът вече беше показан на фестивала „Златен ритон“. Тепърва, надявам се, му предстоят и други фестивални участия.

Успех!



„Разлики“, режисьор Кирил Иванов

ЗЛАТЕН РИТОН 2014

промяна в моделите?



Нагeжгa Маринчeвскa ■

► Днешното документално кино като че ли е позагубило част от зъбите си, с които в миналото традиционно захапваше актуални и наболели проблеми на съвременното общество. В програмата на 21-я „Златен ритон“ филмите, посветени на днешния живот на българина, могат да се преброят на пръсти. За сметка на по-слабия интерес към днешния ден филмите с историческа тематика оформят много силна тенденция. Това се налага като лице на тазгодишния фестивал. Мога да открия като интересен и неочакван филм „Три свещи“ на Диана Захаријева, разглеждащ материал, който досега почти не е бил обсъждан в нашето общество. Това е втората Балканска война, войната между съюзниците и съдбата на хиляди българи (не само войници, но и мирно население), които са били избити като пленници по изключително жесток начин. Филмът на Захаријева е шокиращ и същевременно прецизно подплатен с доказателства от труднодостъпни архиви. Артистичен и същевременно дълбок поглед към катаклизмите на историята ни има и в „Поучителната история на братя Прошек“ на режисьора Любомир Халачев и сценариста Влади Киров (почетна грамота на журито). Спокойният реториказ и прекрасната визия (оператор Емил Пенев) в случая обаче разкриват повтаряща се

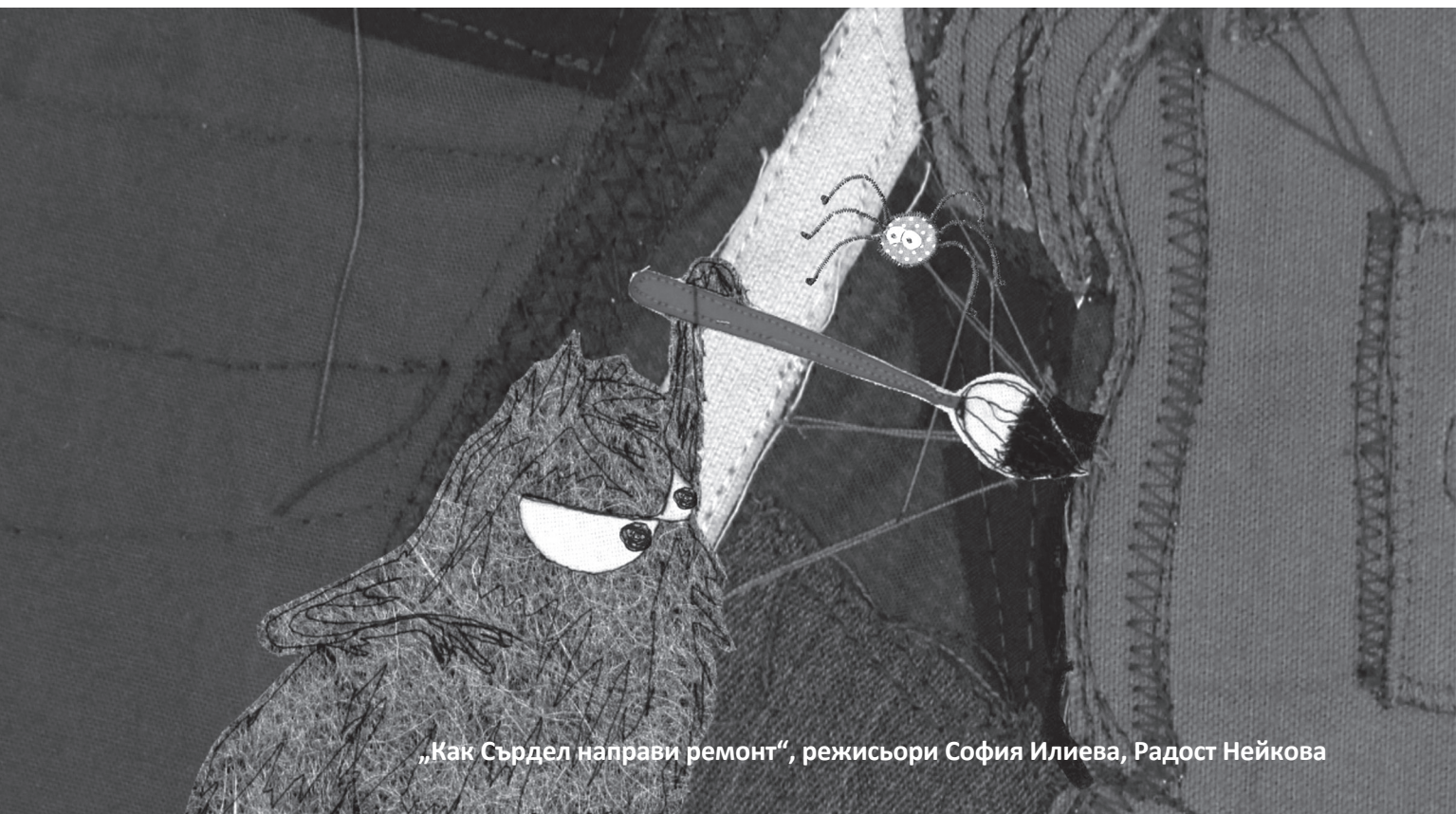
черта в българското развитие – умението да саботираме сами себе си и да прогонваме инициативните и предприемчиви личности, които ни водят към прогрес. Алтернативна гледна точка към смъртта на царя видяхме в „Борис III – загадъчната смърт на царя“ на Николай Чадаров. На фестивала се открии и ролята на Държавна сигурност в близката ни история и съпротивата срещу тоталния контрол на свободата и словото „Чуй“ на Диана Иванова, (награда за дебют), „Отмъщението – дългата сянка на ДС“ на Атанас Киряков.

Филмите – портрети обаче съставиха стабилния гръбнак на фестивалната програма. „Димитър Шишманов. За размишление“ на Ралица Димитрова по един ненатрапчив, но въздействащ начин разказва за историческа личност, но е и горчив размисъл за катаклизмите в общественото ни развитие (награда на СБФД). Поскорошната ни история пък е фон, върху който се проектират такива ярки творци като Тодор Андрейков, Любен Зидаров, Борис Христов, Йълдъз Ибрахимова, Иван Динков, Александър Дяков, Павлето... Макар и да не са равни като художествен резултат, документалните портрети отдават почит на изключителните личности на България. И заслужено Росен Елезов получи наградата за режисура за двата си „му-

зикални филма „Гласът, който моли Бога за България“ и „Цветовете на гласа“, а на „Гражданинът Кино“ на Коста Биков беше присъдена наградата на Пловдив.

Акцентът във филмите за съвременността беше изместен в неочаквана посока. Българската документалистика традиционно е слагала пръст в раната, търсила е социалния проблем, конфронтирала се е със силните на деня, била е трън в очите на властта. Но в това издание на фестивала подобни филми бяха много малко, а неочаквано и повечето от тях бяха създадени от студенти. „Човек/Invitro“ на Ася Атанасова или „Исус“ на Боя Харизанова в стегнат драматургичен разказ се фокусират върху нестандартните си герои, излизайки извън рамките на приетото. В първия случай – върху детската проституция на момчета, във втория – върху герой от малцинствата, зареден с необикновен оптимизъм. Най-интересната тенденция на документалния екран обаче беше обръщането на редица режисьори към алтернативния начин на живот на

днешния човек. Тези автори не толкова искат да размахат томаха към определен обществен недъг, а изследват начините, по които техните герои са се „спасили“ от обществото, загърбили са лицемерните и неработещи правила, създали са собствени, алтернативни светове. Това може би е показателно, че вече сме уморени от 25 години демагогия и търсим свои, индивидуални ниши за духовно оцеляване. В такъв контекст могат да бъдат разгледани „Книга на мълчанието“ на Анри Кулев, „Последните черноморски пирати“ на Светослав Стоянов или дори „Любов и инженерство“ на Тонислав Христов. „Книга на мълчанието“ (Специалната награда на журито, Наградата за операторско майсторство на Светла Ганева и Наградата на гилдия „Критика“) е екзистенциален размисъл за битието на човека, за духовното, което е останало/изчезнало у него, за смисъла/безсмислието на думите, които сме обезценили. Множеството препратки към поезията на Борис Христов, към библийски текстове или дори



„Как Сърдел направи ремонт“, режисьори София Илиева, Радост Нейкова

към предходни филми на Кулев изпълват филма с визуални метафори, които са рядкост в документалното кино, но всъщност и филмът е на границата между видовете. Артистичен, мощен и визуален филм за хора, които са избрали да живеят извън човешката суета. „Ако не бяхме изобретили оръжията – с думи щяхме да се изтрепеме“, казва горчиво един от тях. А музиката на Любомир Денев допълва тази паралелна вселена със звука на страдащата душа. „Последните черноморски пирати“ на Светослав Стоянов („Златен ритон“ за документален филм) също показва една алтернативна, капсулирана групичка хора, но разказът в случая е белязан от висока доза абсурд. Многогодишното копаене в търсене на златно съкровище от капитан Иван-Джака и неговия „екипаж“ по хълмовете над Карадере е често смешно, но и стряскащо. А колоритният живот извън обществото е заплашен от агресивното настъпване на цивилизацията в най-грозните ѝ бетонни форми. И в този филм, както и в „Книга на

мълчанието“, образът на морето е антипод на фалшивото и бездушно живеене в „модерния свят“, който отдавна е забравил най-истинските и най-древните устои. Дали пък документалното кино не променя модела и не тръгва в посоката, която се набеляза още преди няколко години с филмите на Ралица Димитрова („Който тръгнал е сам...“)?

На 21-я „Златен ритон“ анимационното кино изненадващо отбеляза голяма крачка напред, както и съществена (този път ясна и категорична) смяна на модела. Първо: чисто количествено филмите бяха повече от предишната година; и второ: детското кино като че ли се завърна на анимационния екран.

„Приказка от вълненото кралство“ на Ангел Манов („Златен ритон“ за анимационен филм) е точно каквото подсказва и заглавието – приказка. Подлите молци открадват гоблена на краля, предназначен за подарък на неговата кралица. В битката за вълненото съкровище се включват както средновековни оръжия и доспехи,

„Приказка от вълненото кралство“, режисьор Ангел Манов



така и мощно оръдие, изстрелващо топчета нафталин срещу враждебната планета в стил „Междувъздушни войни“. Тези леки намигвания към съвременното дете – между класическата и съвременната технологична приказка – освежават филма и същевременно придават неочаквани обрати в сюжета. В дебюта на Ангел Манов може да се пожелае малко по-стегнат ритъм на места, но изключителното качество на куклите компенсира отчасти този недостатък. Куклите са много артистично изработени и съобразени с конкретния характер на персонажите – от пухкавия златен овен през кълбетата прежда, служеща за носове на краля и верните му стражи, до завъртените хоботчета на молците или крилцата на звездата от нощния им клуб (изработка: Дина Кабадиева). Връщането на нашата анимация към кукленото кино в случая е отбелязано с мащабна продукция: множество персонажи, на места – почти масовка от кукли, богат и подробен декор с разнообразни пространства – дворец, пещера, космос... Към това трябва да се прибави и фактът, че молците летят, а летящите персонажи са особено трудни за анимационната покадрова снимка, тъй като са окачени на корда и за стабилизирането на позата на всеки един от тях е необходимо време – в случая около 120 снимачни дни. А в някои кадри летят доста молци едновременно...

Показателно за това, че в българската анимация има известна промяна на посоката в търсене на зрители е, че и редица други автори се обръщат към киното за деца. Може би това ще е добър старт за появяването и на сериали, и на други комуникативни анимационни форми. „Вълшебният сладкиш на Лелка Брелка“ на Георги Димитров и Свилен Димитров е прекрасен, светъл и ведър филм, който точно така и завършва: подсказва ни да чакаме продължението на перипетиите в следващия епизод, този път – в тъмно-виолетовите измерения на нощта и детския страх от лошия магьосник. Филмът се отличава с добрата си анимация, където дори едно слизание по стълби може да бъде превърнато в гег, а изобразителното решение съчетава триизмерно изградени герои заедно с двуизмерно нарисувани лица, които придават живост на мимиката. Разбира се,

сега е въпрос на финансиране, време и капацитет на екипа, за да дочакаме продължението. Защото производството на първата серия се проточи много години поради необходимостта аниматорите да сместят някак работата си между производството на реклами и поръчки, които на практика хранят семействата им – вечен гордиев възел, който така и не успяхме да разсечем за 25 години.

Единичните детски продукции също имат своите финансови проблеми, но все пак са по-лесно разрешима задача. „Локва“ на Вера Донева (почетна грамота на журито) пресъздава поетичния детски свят на скучаещо момченце и е нарисувана вдъхновено и с въображение, а типажите (особено този на кучето) са едновременно комуникативни и артистични в пастелния стил на тебеширена рисунка по асфалта. Авторската приказка на Радостина Нейкова и София Илиева „Как Сърдел направи ремонт“ (сценаристи Георги Мерджанов и Радост Нейкова) експериментира с текстилни платове, които създават особена материалност на котака, Сърдел, плъха и паяка на един стар, пращен таван. Отделните фази са рисувани на ръка, изрязвани от плат и зашивани върху декора. А съставеният от топка рошави конци „сърдит Сърдел“ е просто още един симпатичен персонаж, който обаче мрази светлината, но в крайна сметка така и не успява да я премахне от живота.

Обхватът на филмите, които търсят близък зрителски контакт, не се изчерпва само с детската тематика. Хуморът, закачката, смехът, които ни се струваха трайно загърбени от българската анимация за много дълъг период от време, се върнаха отново на екран. „PissedOff“ на Илиян Великов (награда за художник-постановчик, сценарист, режисьор и аниматор) е супер забавна история за едно куче, на което много му се пишка, но от сюжетния отказ на стопанина му да го разходи навън се ражда метафора за несправедливостта на живота. Финалът е изграден с класически анимационен обрат (горкото куче е буквално опандизено от блюстителите на реда), но това ни връща вярата, че българското анимационно кино все още не е забравило съвсем за добрата, стабилна драматургия. Нарисуван в карикатурен стил и ани-

миран в стегнато и динамично темпо, филмът има всички качества да спечели публика (ако в България това изобщо е възможно за анимационното кино). Дебютът на Даниел Чакъров „Любовна ръченица“ пък е абсурдна любовна история, решена по възможно най-неромантичния начин, но парадоксално достигаща до същността на любовта, привързаността и топлината между двама – е, често прекъсвани от търкалян от упорита коза камък. Много интересен аспект от визуалното решение на компютърно генерирания 3D образ е комбинирането на фолклорната стилизация с карикатурната и модерната форма. В тази поредица от смешни филми, разбира се, се нарежда и поредният месец от календара на Стоян Дуков – „Януари“ – този път създаващ весела тупаница в борба за кръста на Богоявление.

Ориентацията към по-широка зрителска аудитория върви като процес едновременно и с появата на нови филми, които не са разположени в полето на развлекателното, смешното и забавното, но носят своите стойности в авторската анимация за възрастни. „Денят на кървавите венци“ на Димитър Димитров (почетна грамота на журито) е интересен експеримент, нарисуван върху смартфон. Филмът е създаден по разказ на Дилян Еленков, а задкадровият текст е размисъл за художника, за смисъла (или липсата на смисъл) на творчеството, за продажбата и продажността, за творческата криза. Димитър Димитров е визуализирал този материал с много въображение, богати метаморфози и трансформации, които да покажат неустойчивостта на света, липсата на стабилна опора, потъването на вдъхновението в небитието. Тъмният фон и светлият тънък щрих допринасят за цялостното усещане за това, че светът е черна дупка, в която само за малко се мярват тленните човешки същества. „Малко сутрешно престъпление“ на Аспарух Петров по стихове на Георги Господинов е част от по-големия проект „Щрих и стих“ на „Компот колектив“, който обединява шест авторски анимации по творби на български поети. Черно-белият изчистен графичен стил на Петров с изящната и пластична „недозавършеност“ на образите си много добре илюстрира темата за малките грехове, които ежедневно правим, и вината,

която спохожда чувствителния човек, настъпил по невнимание малък охлюв по пътя си. Една будистка в същността си концепция, която не йерархизира живота на висши и нисши, а безусловно приема стойността му във всяка форма. Филмът „Портали“ на Симеон Сокеров е странен и духовен филм. Той е доказателство, че 3D технологията вече и у нас не е индикатор за стандартна продукция и с успех може да избяга от стерилния „пластмасов“ облик на компютърно-генерирания образ. Тук имаме друг вид „показване“ на 3D измерението. Виждаме извънземен свят – красив, отвъден и изключително добре нарисуван от Виктор Мъжлеков. Свикнали сме фантастичните филми да бъдат на всяка цена агресивни и в тях да има сблъсък на цивилизации. Но тук имаме същества, които всъщност символизират човешки духовности. Много красива и смислена творба.

Именно в посока на използването на компютърно генерирания образ в необичайна посока мога да спомена и филма „Вектор и Лектор“ на Сотир Гелев и Алекс Филипов, който продължава поредицата от „Уробор“ и в случая препраща към странна притча в стил „В очакване на Годо“. Филмът е за безсмислието от това да се движиш непрекъснато и да стигаш все на същото място, дори и да предприемаш преместване в пространството. Странната монотонност на битието или напротив – непрестанното движение – не дават отговор на въпросите за смисъла. Той се крие не във физическите измерения, а авторите оставят търсенето на значенията извън кадър, за зрителя. Времето в този филм е спряло (колкото и странно да звучи това, отнесено към анимационен филм), то е „мъртвото време“ на авторското кино, изпълнено със скрити послания и необходимост да се вгледаме в себе си.

Сред анимационните заглавия на фестивала имаше и още интересни филми, но и тези примери показват, че кризата от предишната година е останала в миналото, а българската анимация е заредена с нови енергии, отправени както към широката публика, така и към тесния кръг ценители на интелектуалния артистизъм. ■

80 ГОДИНИ

съюз на българските филмови дейци



Александър Грозев ■

С появата и развитието на киното у нас започват да си пробиват път и да се налагат разнообразни форми на кинематографичен живот, в които се оглеждат малко известни подробности от порядък, различен от параметрите на художественото. Покрай експанзията на новата медиа се активизира обществена енергия, плахо материализираща се в зараждането на непознати дотогава синдикални сдружения в сферата на киното. Те са свидетелства за появата на колективно мислене, загрижено най-вече за защитата на конкретни професионални права. Това е естествена и закономерна реакция на постепенно оформящите се пазарни отношения в една област, високомерно считана в тогавашното българско общество за социално и икономически непрестижна. През годините неколцината пионери на филмовото дело започват непосилна битка за признаване на българското кино като част от националната ни култура. Множеството възникващи и отмиращи организации в сферата на киното свидетелстват за извървения път. Те са неотделима част от историята на Съюза на филмовите дейци, чиято 80-а годишнина честваме.

В годините преди Първата световна война се установява пазарният монопол на софийския първенец „Модерен театър“, чиято дейност в

страната постоянно се разраства. Акционерното дружество открива свои филиали, внася и разпространява филми, доставя на други собственици своите програми при определени условия. Това често пъти поражда напрежения от сблъсъка на разнопосочни интереси. Арена на конфликти в Русе става конкурентната битка между два киносалона. Тя е интересна най-вече с факта, че завършва с основаването на „Българския кинематографически синдикат за доставка и разпространение на филми“ – групировка на провинциалните собственици на кинотеатри в борбата им за независимост от хегемонията на софийското акционерно дружество¹. Това е първото по рода си у нас сдружение за защита на някакви колективни интереси – стъпка, която във времето ще търпи различни модификации до появата на организация на филмовите труженици. След опита на русенските кинопритежатели отпреди войната необходимостта от професионална общност осъзнават и хората, обслужващи разпръснатите из страната кинематографи. През декември 1920 година прожекционистите, безспорно най-многочислените представители на филмовия бранш, учредяват свой „Съюз на кинооператорите в

¹ Тук и по-нататък виж: Д. Миндов, „Из историята на киното в град Русе“, сп. „Кино и време“, бр. 4, стр. 134-136).

България“² (Основатели на съюза са Кирил Петров, Стефан Болчев, Георги Кепов, Койчо Коев, Михаил Александров, Георги Петров, Иван Христов, Александър Георгиев и др. – виж сп. „Кино“, бр. 2, 1996, с. 57) от чийто устав разбираме целта на обединението – защита на икономическите им права и интереси пред собствениците на кинотеатри.

На 10 септември 1924 година във Велико Търново е основана друга синдикална организация – Съюз на кинопритежателите в България, която учредява собствена производствена и потребителска кооперация „Кино-филм“³. (сп. „Кино“, бр. 2, 1996, с. 58-59) Кооперацията функционира близо четири години и дава своя принос за развитието на националното ни кино, финансирайки филма на Борис Грезов „Весела България“. Тя издава и списанието „Кинозвезда“.

За отбелязване е, че дълги години тези изникващи с и без повод „съюзи“ съществуват, без да имат сериозна естетическа или идейна платформа. Те са затворени в тесния кръг на малобройната гилдия и вършат скромна синдикална дейност, която няма широк обществен резонанс. Това създава множество пречки за сближаването им със сродни организации както у нас, така и в чужбина. Към крайно неблагоприятните условия, задържащи професионално-творческото израстване на българския филм, се прибавят цеховата изолираност на неговите създатели, взаимната им подозрителност, липсата на единство във възгледите за характера и целите на българското кино, ниският хоризонт на художествените устремления.

Наистина колегията на няколко пъти прави опити да се организира професионално и да се обедини около някакво общо виждане за развитието на българското кино. Но аморфността на учредяваните съюзи и сдружения, както и неясните цели пред тях, са от решаващо значение за мимолетния им организационен живот. Пък и взаимоотношенията между самите кинематографисти, у които егоизмът и крайният индивидуализъм винаги са вземали превес, тровят атмосферата на колегиалност в тези по същество синдикални сдружения. От време на време групови или краткотрайни лични инте-

реси сближават хората от бранша, но идеята за обединяване на всички в самостоятелен професионален съюз се реализира успешно едва в средата на 1934 година.

Лаконичен журналистически анонс известява събитието: „На състоялото се на 23 т. м. общо годишно събрание на Съюза на филмопроизводителите се взеха няколко важни решения, които имат голямо обществено значение. Така например Съюзът се преименува в Съюз на филмовите дейатели в България. С това се цели да се привлекат за членове на съюза наши общественици, писатели, журналисти, композитори, театralи, артисти и други“⁴. (в. „Слово“, 15 авг. 1934)

Сбирката в популярния столичен локал „Охрид“ полага основите на днешния Съюз на българските филмови дейци. Това професионално сдружение ще извърви през годините нелек и често пъти противоречив път на организационно укрепване и избистряне на неговите специфични обществени функции. То възниква едва ли не случайно – като естествена реакция на самозащита от рязко влошаващите се условия за нормална професионална дейност. Постепенно всички осъзнават необходимостта от организация, която да отстоява интересите на гилдията. На първо време те не се простират в кой знае колко широки граници. Съюзът на българските филмови производители, независимо от гръмкото си название, не е имал нито нужната тежест в обществото, нито е будил уважение у чиновниците на държавната администрация. Впрочем, като по някакво неписано правило, правителствените институции години наред не проявяват интерес към развитието на националното ни кино. Всички нормотворчески документи, приемани от Народното събрание и имащи отношение към киното, начиная с Правилника за контрола на кинематографическите филми от 1915 година, визират само вторични проблеми – уреждането на едни или други финансови преференции за българските филми, организацията на кинопоказа, контрола върху съдържанието на разпространяваните филми, статута на Ученическите и Читалищните кинематографи и пр. Липсва какъвто и да е цялостен възглед за необходимостта от нацио-

² Пак там.

³ Пак там.

⁴ Пак там.

нална стратегия за съществуването на българско филмопроизводство. Дори създалите се в един момент неформални взаимоотношения между Акционерното дружество „Луна-филм“ и кабинета на Александър Стамболийски са чиста проба палиатив, използван по-скоро за целите на задграничната пропаганда на Земеделското правителство. Характерът на тези връзки е далеч от представата за някаква премислена и дългосрочна програма за развитието на българското кино. Такава цялостна платформа не съществува и през 30-те години, независимо от гласувания през 1930 година специален Закон за кинематографите. Скоро и той се оказва на практика нефункционален, поне в онази му част, която визира насърчаването на родното филмопроизводство.

След военния преврат от 19 май 1934 година властта предприема строги мерки за укрепване и оздравяване на финансовото положение на държавата. Сред поредицата ограничителни разпоредби управлението на Българската народна банка издава разпореждане, с което се преустановява отпускането на валута на частни лица. Всъщност това предполага забрана за внос на киноматериали, което пък означава прекратяване на всякаква филмова дейност. Напразни били опитите на неколцина режисьори и оператори, разчитащи на своите лични връзки и контакти с влиятелни високопоставени държавни чиновници, да заобикалят параграфите на наредбата. Именно този факт дава живот на идеята за учредяване на професионална организация, която официално да поеме функциите на активен защитник на правата на своите членове.

Основателите, все познати имена на личности, свързали дейността си с развитието на киното у нас, избират помежду си управително тяло на новоучредения Съюз на филмовите дейци. Председател става пионерът Васил Гендов, за негов заместник е избран режисьорът Александър Вазов. Васил Бакърджиев поема функциите на секретар-касиер, за членове на Управителния съвет са посочени Симеон Симеонов, Стефан Петров и Васил Пошев. В Контролната комисия са включени Борис Грежов, Минко Балкански и Иван Йотов, а като „редови“ членове на ръководството остават единствено

малко познатите на широката общественост Кирил Кисъов и Васил Чобанов⁵. (виж сп. „Киноизкуство“, бр.10, 1960, с. 37)

Първите стъпки на младата организация били насочени към прокарането на конкретни икономически искания пред държавната администрация. Буквално дни след учредителното си събрание Съюзът подхваща нелека битка с правителствените чиновници за отмяна на злополучното разпореждане на Българската народна банка. Усилията се увенчават с успех, който окуражава ръководството да предприеме активни разговори със собствениците на големите кинотеатри за финансова подкрепа на бъдещи филмови проекти. Очевидно е имало някаква практическа полза от подобни срещи, защото през следващите години неколцина кинопритежатели и разпространители са в основата на създаването на повечето нови игрални филми – „Грамада“, „Страхил войвода“, „Настрадин Ходжа и Хитър Петър ортаци“, както и на десетина късометражки. Според някои сведения делегация на Съюза се е срещала и с тогавашния министър на просвещението проф. Богдан Филев, пред когото са били поставени ред искания за насърчаване на родното кино: освобождаване на филмите от задължителния акциз, премахване на вносните мита за снимачна техника и материали, безвъзмездно предоставяне на парцел за построяване на снимачен павилион, осигуряване на държавна субсидия за нови филми⁶. (виж сп. „Киноизкуство“, бр.10, 1960, с. 8)

Претенциите на съюзното ръководство остават обаче без конкретен отговор и реални практически действия, а наивните илюзии за някакво по-осезаемо участие на държавата в съдбините на българското кино постепенно се изпаряват. Това пречупва и без това нестабилната организация, която от самото начало на своето съществуване е принудена от обстоятелствата да свие дейността си в рамките на обикновено професионално сдружение. В дневния ред на Съюза доминират въпроси, непосредствено засягащи само интересите на отделни членове на ръководството. Уморени от постоянните битки за оцеляване, нашите кинематографисти така и не

⁵ Пак там.

⁶ Пак там.

успяват с колективни усилия да предложат на обществото смислен дебат за нуждата от подкрепа на националното кино, нито да подготвят сериозна стратегия за неговото развитие.

След събитията от септември 1944 година българското кино радикално поема друг път на развитие. Одържавяването на филмопроизводството е ясен знак за значението, което властта придава на киното като мощно средство за пропаганда. За приложните нужди на идеологията то веднага получава силна държавна подкрепа. Създават се производствени структури, изпращат се в чужбина младежи, които ще се завърнат като подготвени специалисти, започва строителството на Киноцентъра. Развитието на българското кино изцяло следва философията на модела, заимстван от кинематографията на Съветския съюз с всичките ѝ особености: вертикална система на субординация във всички звена, пълен контрол от замисъла до реализацията на филмите, пряко подчинение на партийния апарат.

Правителственото решение за закриване на Съюза на филмовите дейци през 1948 година може да се тълкува като следствие от липсата на подобна институция в СССР (тамошният Съюз на кинематографистите се учредява чак през 1962 година – б.м. А.Г.), но струва си да се обърне повече внимание и на друг факт. В онези години към поколението на пионерите се отнасят, меко казано, с голяма доза подозрителност. В очите на партийните функционери те са от „бившите“, т.е. свързани с предишния режим, поради което постепенно са изтласкани от активния кинематографичен живот. Номинално обаче те все още ръководят Съюза и много е вероятно именно по тези причини той набързо да е разтурен. На негово място се появява т.нар. „Дом на киното“ (пак по подобие на Московския „Дом кино“ – б.м. А.Г.) – просветителска по характера на своята дейност институция, която трябва да компенсира липсата на истински Съюз с програма и отговорности в сферата на творчеството.

Едва през 1954 година Съюзът на филмовите дейци е възстановен като самостоятелна институция. За негов пръв председател е избран режисьорът Дако Даковски. След него на този пост последователно се редуват творци от но-

вото поколение, което навлезе в българското кино в средата на 50-те години. Оттогава фактически започва съвременната история на Съюза, който през десетилетията извървя сложен път на развитие, израства в организационно отношение и се утвърди като авторитетна творческа организация със свой принос за укрепването и възможаването на националната ни кинематография.

Няма съмнение, че в началото на своето ново обществено битие на Съюза на филмовите дейци, подобно на аналогичните творчески организации в другите сфери на културното строителство – на писателите, художниците, композиторите и журналистите, е отредена скромната роля на казионна организация – своеобразен придатък към Държавната кинематография и ръководещите го идеологически отдели на Партията. От Устава разбираме, че пред Съюза императивно са поставени изисквания „да сплотява кинематографистите около партийната линия в изкуството“, „да отстоява принципите на социалистическия реализъм“, „да организира и направлява творците в техните професионални изяви“, „да осъществява контакти със сродни организации от социалистическите страни“ и т.н. – все в духа на популярните тогава идеологически заклинания.

В общи линии след възстановяването му Съюзът на филмовите дейци се придържа в дейността си към изпълняване на голяма част от предписаните му функции. Той настоятелно търси свое място в кинематографичния живот, отделяйки основно внимание на мероприятия от клубен характер – сбирки и обсъждания на въпроси от производствено естество, просветни събрания с агитационен характер.

Но в същото време неговите членове активно се включват в процесите на промяна от средата на 50-те години. Благодарение именно на тази гражданска активност на членската маса Съюзът започва да изгражда автентичността си като творческа организация с обществен престиж в битка с ретроградството, закостенялото мислене и догматизма.

Произведения като „Животът си тече тихо...“, „На малкия остров“, „Звезди“, „А бяхме млади“ и др. приобщиха българското кино към актуалните художествени тенденции. Тяхната

новаторска природа влезе в противоречие със съществуващия нормативизъм, със закостенелите естетически норми. Те откриваха хоризонти за търсенията и експериментите на много творци. Цензурните забрани и показните обществени разправи с тези филми не успяха да пречупят особения дух на волнодумство в Съюза.

Съюзът на филмовите дейци преодоляваше периодичните кризи в отношенията си с властта, воюваше за правото на експеримент, защитаваше своите членове от произвола на администрацията. С годините Съюзът съумя да излезе от налаганата му роля на послушна трансмисия между властта и творците и така авторитетът на организацията растеше. Забележителен е неговият принос за изграждането на оптимални производствени структури на Кинематографията, за квалификацията на кадрите, за издигане художественото равнище на филмовата продукция. Съюзът се утвърди като инициатор и двигател на различни по своята насоченост дискусии и разговори по проблеми от професионално естество. Под негова егида списанията „Киноизкуство“ и „Филмови новини“ се превърнаха в сериозна критическа трибуна със свое място в културната периодика.

В историята на съществуването на Съюза на филмовите дейци 70-те години на миналия век са белязани от няколко важни завоевания – Кабинетът на младия кинематографист, а малко по-късно и Експерименталната студия за филмови дебюти. Създаването им бе далновиден ход, осигуряващ не само възможност на една нова генерация творци да навлезе в професията, но и приемственост в търсенията.

В онези години бе създаден и Творческият фонд, който за кратко време реши битови проблеми на съюзните членове и изгради солидна материална база – Дом на киното, собствена студия за учебни и рекламни филми, клуб-ресторант, почивни бази в Созопол, Лесидрен, Балчик и Смолян.

Общественият престиж на Съюза укрепваше през годините в синхрон с възхода на българското кино. Активен, но същевременно и критичен партньор на администрацията и ръководството на Кинематографията, той се превърна в незаобиколим фактор при решаването

на множество организационно-творчески проблеми благодарение на професионалната експертиза на своите членове и тяхната лична обвързаност със съдбините на българското кино. Въпросите от художествено естество неизменно са в центъра на оживени дискусии и обсъждания, които в много случаи бяха коректив на погрешни управленски решения. Духът на свободомислие не позволи Съюзът на българските кинематографисти да се превърне в послушна казионна организация със синдикални функции. Достойнството, с което неговите членове се съпротивляваха срещу идеологическия примитизъм, срещу тоталитарната липса на усет за автентичния характер на творческия процес, е реално завоевание на господстващата в Съюза атмосфера на демократизъм. Затова именно кинематографистите бяха в авангарда на движението за политически промени, което в края на 80-те години бе актуално състояние на интелектуалния живот у нас, а годишното отчетно събрание, проведено в навечерието на промените от 1989 година, бе ярък изблик на гражданска енергия и воля за нов път на развитие. Рухването на тоталитарната система изправи пред драматични предизвикателства не само дейността, но и самото съществуване на СБФД като обединяваща колегията творческа организация. От една страна пазарната революция доведе родното филмопроизводство до колапс. От друга – стихията на приватизацията отключи непримирими междуличностни противопоставяния, активирали от своя страна центробежни процеси. Започна разпадът на довчера успешно функциониращи организационни структури. Монополът на Съюза като уникален представител на професионалистите в киното рухна и той вече трудно можеше да претендира за предишната си позиция в кинематографичния делник. Това допълнително насищаше с драматизъм налагането на т.нар. „продуцентски“ модел в условията на бездарно разпродадени активи, трупани в годините с участието на всички членове на СБФД.

Въпреки сложността на създалата се ситуация, Съюзът не абдикира от ролята си на фактор в кинематографичния живот. С негово участие бе изработен Законът за филмовата индустрия, както и цяла поредица нормативни актове и

правилници, осигуряващи условия за развитие на българското кино. Беше запазено и членството ни в такива авторитетни международни организации като ФЕРА, ФИПРЕССИ, СИФЕЖ, благодарение на което Съюзът продължи да отстоява интересите на нашите кинематографисти.

През 2010 година беше учредена Българската филмова академия, която наред с присъждането на традиционните годишни награди за постижения в областта на киното, бе важна стъпка към обединяване на фрагментираната филмова общност.

Днес Съюзът е изправен пред множество трудни решения, от които зависят както собственото му битие, така и нормалното развитие

на кинематографичния процес: преодоляване изолацията между поколенията, възвръщане на помръкналия му обществен престиж, активизиране на вътрешносъюзния живот с акцент върху художествено-творческата проблематика, рационално управление на собствеността и т.н. Намирането на най-верните подходи е първостепенна задача пред всички, които милеят за българското кино. Временните трудности са поредното изпитание за зрелостта на СБФД. Неговата 80-годишна история неведнъж е показвала, че с общи усилия те могат да бъдат преодоляни в името на големите цели. Дълг на днешното поколение кинематографиисти е да продължат делото на пионерите. ■



80 години
съюз на
българските
филмови
дейци

PRIX EUROPA 2014

култура:

made in Europe = демократичност



Юлия Кънчева ■

► Пристигнах в Берлин и тревожността бавно започна да ме покорява заради предизвикателствата, които ме очакваха като член на международното жури в документалната категория на фестивала PRIX EUROPA. Нееднократно съм била в тази „роля“ от 1990 година и знаех каква голяма отговорност и работа ме очакват.

Традицията бе спазена и тази година. Всички номинирани програми се дискутират публично с техните създатели, а след всеки състезателен ден те биват оценявани от журито по десетобална система с пет основни критерии: идея, развитието ѝ във филма, режисура и продуцентство, визуалност и ефекти, както и цялостно впечатление от творбата. Все си мисля, че може нещо да „вземем на заем“ от тази немска яснота и справедливост при оценяването и на нашите прословути и вечно дискутирани оценъчни карти към предложените проекти за държавно финансиране от ИА НФЦ.

Носител на „PRIX EUROPA“ в документалната категория стана шведският пълнометражен филм „Свобода зад решетките“ (Frihet Bakom Galler) на режисьора Нима Сарвестани. Това е разтърсващ и трогателен разказ за женски затвор в пост-талибански Афганистан. Голяма част от героините в него са осъдени на 10 -15 години затвор само защото са избягали от безпощадно биещите ги, обиждащи и изневеряващи им техни съпрузи. Те живеят там с децата си и по-

някога не искат да бъдат освободени, защото зад решетките са на сигурно място, а навън ги очаква роднинска мъст и вероятно убийство. Историята на главната героиня Сара е покъртителна – след като петнадесет години очаква да се събере с любимия си, който е в мъжката част на затвора, тя е предадена и изоставена от него от страх... Филмовият екип я спасява от ритуално убийство и тайно я извежда в Швеция. Още веднъж този филм повдига въпроса за преплитането на изкуството и отговорността на документалиста към героите му. Четири месеца кинооператорката живее в затвора, а бюджетът на филма от 312, 227 евро явно помагат това да е един изключителен документ за непознат на европейците жесток свят. Не мога да не отбележа с респект и получените Специално признание в документалната категория два филма: датския „Споразумението“ (The Agreement) и шведския „Аз спирам времето“ (Jas Stanner Tiden). Първият е изключително, леко иронично, но с прекрасни детайли наблюдение зад завесите на Европейския Парламент и опитът на ексцентричния преговарящ г-н Роберт Купър (за който май най-важно е да избере подходяща вратовръзка от колекцията си за преговорите!) да постигне някакво съгласие между амбициозния представител на Сърбия и легендарната президентка на Косово за мирно съвместно съществуване. Младата дат-

ска авторка Карен Поулсен е успяла да заснеме уникални моменти – както от дългите преговори между тях, така и мигове от техния извънполитически, човешки живот (подготвянето им във фризьорския салон, концерт на рок-банди, където сърбинът участва с цялото си сърце, пътуванията му из Европа и пр.) и ни кара да се замислим доста сериозно в чии ръце поставяме или оставяме живота и съдбите си. Както и каква е цената за просперитета на народите, за тяхната история, за обикновените хора на всяко уж дипломатическо компромисно „споразумение“ между „главните“ в Брюксел...

Режисьорката от северна Швеция Гунила Брески пак спира вниманието си върху руския оператор Владислав Микоша (1909-2004) с филма си „Аз спирам времето“. Въпреки че съм изучавала подробно история на руското кино във ВИТИЗ, не помнех неговата професионална и лична история. А тя се оказа уникална и много вълнуваща. Изградена е предимно от непознати за нас архивни кадри и лични негови снимки и коментари. От почитта му като юноша към „Нанук от Север“ на Робърт Флаерти той самоотвержено преследва мечтата си да прави кино и така става един от водещите военни оператори през Втората Световна война. Незабравимите му срещи с големите звезди от това време – Чарли Чаплин, Ингрид Бергман и Хеди Ламар са вълнуващ документ за всеки кинаджия.

Като цяло – отново скандинавското документално кино доказва своето превъзходство! Миналата година Голямата награда с пълно мнозинство грабна прекрасният финландски документалист Юка Каркайнен с „The Punk Syndrome“ („Пънкарският синдром“ – произведение, познато на нашите киномани от София Филм Фест – 2013).

На мен особено ми допадна „Гробарят“ (The undertaker) на амбициозния сръбски режисьор Драган Николич. Филмът в крайния му вариант е разказ за относително млад, чувствителен, донякъде весел погребален агент, който обикновено „обслужва“ многото сръбски емигранти в Европа. Чрез неговите преживелици ние виждаме ярка и вярна картина на съвременна Сърбия. Впечатляващ е също полският документален филм „Обещанието за едно щастли-

во детство“ (The Promise of a Happy Childhood) на режисьорите Ричард Качински и Пьотър Моравски – сниман в продължение на 15 години в Полша и Щатите. Това е филм за съдбата на пет полски деца – братя и сестри, осиновени от уж симпатично американско семейство в края на 90-те. Оказва се, че така наречената и възжелана от всички ни „американска мечта“ често е една голяма илюзия...

За отбелязване е и брилянтният по БиБиСи „стайл“ филм, класирал се на четвърто място – „Life & Death Row: Judgement“. Режисьор на трилогията е Джон Дъглас. Проблемът за съществуването все още на смъртната присъда в някои щати на САЩ е в основата на разказа. Филмите му предизвикват широк обществен дебат сред младите хора в Обединеното Кралство! Да убиеш ли убиеца? Вечен въпрос. Помните ли „12 разгневени мъже“ на Сидни Лъмет от 1957? Е, нещо подобно. Явно документалното кино може да променя мисленето! Чудя се колко от нашите документални филми могат и искат да променят общественото мнение?

Обобщено – май пак Изтокът отстъпи пред Запада в документалната категория! По-големи бюджети, по-голяма конкуренция, по-големи възможности, по-сериозна дисциплина... Къде ли е разковничето на успеха им?

В игралната категория победител стана черната комедия от Чехия „Осем“ (Osmu), в която Ричард, обикновен служител, се превръща в герой въпреки волята си. Режисьор е Юри Страч. А специалната награда получи продукцията на БиБиСи „The Chalmers“ (Чалънджър) с режисьор Джеймс Хейвс – история, свързана с трагичната американска космическа совака и нейните астронавти, загинали някъде там – в неизясненото пространство.

Наградата за цялостно творчество бе присъдена на датчанина Инголд Габолд – наричан „криейтив продуцент“, който сподели, че всеки сценарий първо чете със стомаха си! Но когато усети таланта, той му се посвещава изцяло!

Не се наемам да изброявам наградите в многобройните радио категории. Като цяло обаче наистина е респектиращо вниманието, което се отделя на различните формати и жанрове. Скъпото българско присъствие тази година беше именно там – 2 програми от БНР с авто-

ри Ирина Недева и Даниела Манолова. И нито един филм! Причините за този тъжен факт са неизвестни. Може би умората и тъгата от битието ни напоследък са дали своето отражение и тук – в огледалото на изкуството. Иначе спомените за аплодисментите и наградите през годините на документалните творби на Юлия Кънчева („Без упойка“ и „For Sale“), Костадин Бонев („Търпението на камъка“), Светослав Драганов („Млади сърца“), Адела Пеева („Развод по албански“) все още са в архивите на фестивала.

Свидетел съм, че „Под прикритие“, „Подслон“, „Военен кореспондент“ и други наши игрални филми, реализирани с подкрепата на БНТ, бяха в селекцията на фестивала през последните години, което е сериозно признание за качество. Дано в следващото издание на фестивала отново се впишем в картата на културна и образована Европа! Животът ни е труден и сме подложени на ежедневни изпитания и страдания, така че – има какво да разкажем на света за нас. ■

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Паркинг
Ивайло Минев
Учител
Орлин Милчев

приложение ■



ПАРКИНГ

Ивайло Минов

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА ИРИНА – ХОЛ – ДЕН
Топло, чисто, уморено лице гледа директно в камерата. Жена на около 45-48 години. Коса, подредена с грижа. Облечена в семпла риза, без бижута, ръкавите на ризата – небрежно навити. Това е Ирина. Тя говори бавно и ритмично на някого пред себе си. Помага на думите си с мимики. Потиска някакво нетърпение.

ИРИНА

Целувка... усмивка... целувка... усмивка... це-е-елувка... добре... и пак усмивка... още веднъж.

ЕКСТ. ЖИЛИЩЕН БЛОК – ДЕН

Облачен есенен ден в София. Висока гледна точка от нивото на прозорец на трети или четвърти етаж: в лек шлифер, с плетени еспадрили с дълги връзки на краката и с голяма пазарска чанта в ръка, Ирина излиза от входа на жилищен блок и влиза в чист, добре поддържан малък автомобил.

ИНТ. АВТОМОБИЛЪТ НА ИРИНА – ДЕН

Ирина шофира в централна София. Задръстване. Тя нервно тактува с пръсти. Иззвънява телефон. Ирина кара и вдига.

ИРИНА (припряно, с извинение)

Идвам!... Карам, на пет минути съм... Ще слезеш ли долу?... Да, знам – извинявай!

ЕКСТ. ОФИС СГРАДА – ЦЕНТРАЛНА СОФИЯ – ДЕН
Ирина върви забързано по тротоар покрай паркирани коли, на моменти дори подтичва. Камерата я следи в гръб. Пред нея, пред входа на висока бизнес сграда, до табела на адвокатска кантора, я чака изправена мъжка фигура. Тя вдига ръка и махва. Приближава се до висок мургав мъж с очила и прошарена брада, в джинси и поизмачкана риза. Той изглежда уморен и малко изнервен. Подава ръка на Ирина и неловко я целува по бузата.

ИРИНА (укротява дишането си)

Здрасти, Петко.

ПЕТКО

Ирина.

ИРИНА

Виж, по същество... Аз няма да мога да се върна.

По-добре вземи някой на моето място.

ПЕТКО

Хм. Виж, можем да удължим неплатената.

Още месец. Два ако трябва дори.

ИРИНА

Месец... А една година проблем ли е? А две?

Пет?

ПЕТКО

Ирина... Не казвам, че знам какво ти е... Но няма да те освободя. Да говорим отново след месец. *Ирина го гледа упорито.*

ИРИНА

Моля те. Наистина.

ПЕТКО (поклаща глава категорично)

Не.

Ирина отмества поглед.

ПЕТКО

Защо не се качи? Всички щяха да се радват да те видят.

ИРИНА (разсеяно)

Не... Не.

Тя тупва Петко по рамото, обръща се и тръгва с бърза крачка.

ИНТ. АВТОМОБИЛЪТ НА ИРИНА – ДЕН

Ирина шофира по натоварен централен булевард. От време на време трафикът ѝ освобождава малко пространство и тя натиска газта докрай. След това спира рязко. И отново газ. И отново спирачки. С едната ръка избира сиди от класъор. Пъха го и докато шофира, превърта бързо няколко песни напред. В колата зазвучава „Kiyaawa (Inca Love Song)“ на Има Сумак. Ирина приглася на неравноделния вокал с нисък, мек глас.

ЕКСТ. ПАРКИНГ НА СУПЕРМАРКЕТ ПИКАДИЛИ – ДЕН

Ирина паркира колата и изключва двигателя. Гласът на Има Сумак секва рязко в най-високата октава. Ирина излиза от колата и поправя силуета на дрехите си. Вади от дамската си чанта списък с покупки. Тръгва целенасочено към входа на супермаркета, лавирайки между редиците паркирани коли. Върви бързо покрай

редица задници на коли и гледа пред себе си. Точно пред нея лек автомобил леко се помещава на заден ход. Стресната, Ирина се спира рязко до задницата на колата. Поглежда през стъклото и удря багажника с длан.

ИРИНА

Хора вървят тук, ей!

Тя продължава бързо напред.

ЕКСТ. ВХОД НА СУПЕРМАРКЕТ ПИКАДИЛИ – ДЕН
Ирина тегли пари от банкомата до входа на супермаркета. Докато чака, отново тактува нервно с пръсти. На екрана се появява надпис „Заявката ви не може да бъде изпълнена“. Ирина ядосано удря няколко пъти бутона „Откажи“. Изважда портмонето си и проверява колко пари има в брой.

ИНТ. СУПЕРМАРКЕТ ПИКАДИЛИ – КОРИДОР
МЕЖДУ РАФТОВЕ – ДЕН (ПО-КЪСНО)

Ирина стои на кръстопътя на няколко коридора в супермаркета. Оглежда се, като че ли се е загубила. Домакини и семейства пъплят покрай нея.

ИНТ. СУПЕРМАРКЕТ ПИКАДИЛИ – КОРИДОР
МЕЖДУ РАФТОВЕ – ДЕН

Ирина бута количка и избира продукти, които разсеяно трупя в количката, като сверява със списъка с покупки. Пакет киноа. Кашкавал. Пълнозърнесто брашно. Две кисели млека. Замразен спанак. Тарелка мариновани и овкусени пържоли. Две бутилки червено вино. Още една бутилка червено вино.

ИНТ. СУПЕРМАРКЕТ ПИКАДИЛИ – КАСА – ДЕН
Ирина чака, докато служителката на касата обслужва клиента пред нея. Иззвънява телефон. Ирина бърка в джоба на шлифера си, поглежда дисплея, вдига. Касиерката кимва към Ирина и започва да маркира покупките ѝ.

ИРИНА

Да?... Какво? Ти каза ли му, че...? Ох, добре, идвам... Качвам се в колата, идвам!

Ирина затваря ядосано. Поглежда дисплея на касовия апарат, където сумата е 37,50 лева. Тя бързо преглежда съдържанието на количката и връща пакета киноа на рафта до касата. Плаща в брой.

ЕКСТ. ПАРКИНГ НА СУПЕРМАРКЕТ БИЛЛА – ДЕН
Ирина крачи през паркинга с торбите с покупки. Пред нея зелен Опел Вектра маневрира, за да излезе от паркинга. Ирина не спира и минава зад колата. Удар. Ирина пада. Пакетът с брашно изхвърча от торбата и се разбива върху асфалта. Шофьорът изскача. Около 40-те, тридневна брада, наченки на оплешивяване, добри очи. Не знае къде се намира. Приближава до Ирина и се чуди дали да я вдигне на крака, или да не я докосва.

ИРИНА (тихо)

Ах...

Ирина поглежда към разсипаното на асфалта брашно. Оглежда и себе си. Коляното ѝ кърви. Тя го докосва и вдига окървавените си пръсти пред очите си.

ИРИНА

Ще ме убиеш...

ШОФЬОРЪТ

Аз...

ИРИНА

Къде гледаш?!

ШОФЬОРЪТ

Колата не е моя...

ИРИНА

Какво?

ШОФЬОРЪТ

Не е моя колата. На брат ми е...

ИРИНА

Какво ме интересува чия е колата!

Нещо в нея изригва.

ИРИНА (гледа Шофьора в очите)

Не ме интересува! Нищо не ме интересува! Чува ли? Край!

Ирина хваща пакета замразен спанак, който лежи до нея, и го мята силно по шофьора. Той го улавя и държи неловко.

ИРИНА

Писна ми! От всичко ми писна!

Тя мята кофичка кисело мляко, което прелита край Шофьора и се разбива в колата му.

ИРИНА

И от това ми писна!

Тя мята неумело и кашкавала, който прелита встрани. Шофьорът опитва да лови летящите продукти, не много успешно.

ИРИНА

И от това!

ШОФЬОРЪТ (с несигурна усмивка)

Ама аз...

Полита и тарелка пържоли.

ИРИНА

И от това ми писна, чуваш ли? От всичките тия... говна ми писна!

Пауза. Загубила сили, Ирина хлипа.

ИРИНА (умоляващо)

И аз съм човек...

Тя вдига поглед към шофьора.

ИРИНА

Не съм ли?

Той най-сетне поема дъх, като хвърля нервен поглед наоколо.

ИРИНА

Майчице, докъде се докарах...

Тя се опитва да се изправи. Стъпва на ударения крак и изохква. Шофьорът се притича и ѝ подава ръка. Облягат се на колата. Ирина подсмърча и намества крака си. Шофьорът мълчи. Оглежда паркинга, крадешком поглежда и към Ирина. Забелязва коляното на Ирина, което все още кърви.

ШОФЬОРЪТ

Искате ли до Пирогов да ви закарам...

ИРИНА

Не, не...

Той отваря колата си и продължително търси нещо. Накрая открива аптекката, вади антисептична течност, лепенки и памук. Отваря малка минерална вода, навлажнява памука и кляка пред Ирина. Започва изключително внимателно да почиства коляното ѝ. Ирина я е гъдел и тя не може да потисне лек кикот. Шофьорът спира и я поглежда, тя му кимва да продължи. Докато той дезинфектира раната с ново парче памук, потиснатият кикот на Ирина постепенно прераства в истеричен, болезнен смях през сълзи. Шофьорът също се усмихва неловко. Той довършва превръзката с лек бинт и лепенка. Ирина се успокоява.

ИРИНА

Благодаря.

ШОФЬОРЪТ

Не знам дали е... Погледнете го после пак.

Ирина внимателно прави няколко крачки наоколо. Шофьорът вади поизтъркана метална табакера с тютюн и пали готова свита цигара. Следи Ирина с очи и се оглежда неспокойно.

ИРИНА

Може ли?

Той ѝ предлага цигара от табакерата, дава ѝ огънче.

ИРИНА

Не съм пушила от девет години.

ШОФЬОРЪТ (поусмихва се)

Е, сега се чувствам още по-виновен.

Чак сега тя забелязва разхвърляните по паркинга продукти. Поклаща глава. Навежда се и вдига тарелката с пържоли.

ИРИНА

Извинете ме. Не трябваше така. Като някаква луда...

ШОФЬОРЪТ

Е, не, недейте...

Ирина кимва.

ШОФЬОРЪТ (колебливо)

Не е моя работа да ви се бъркам, но... нещата като не вървят...

Ирина поглежда встрани.

ШОФЬОРЪТ

Никога не е късно да...

ИРИНА (усмихва се)

Да де...

Широкият паркинг е задръстен с автомобили. Две коли бавно обикалят и търсят място за паркиране. В далечината пълничък мъж разтоварва пълна количка в багажника на голямо комби. До него жена му се бори да вкара двете им деца на задната седалка. Телефонът на Ирина иззвънява отново, но тя не реагира. Ирина и шофьорът наблюдават сцената и пушат мълчаливо.

ИНТ. АВТОМОБИЛЪТ НА ИРИНА – ДЕН

Ирина шофира, намалява и отбива колата край пътя – пресечка на голям булевард. След няколко секунди мъж на около 55 влиза в колата и сяда отпред до Ирина. Двигателят продължава да работи. Двамата мълчат за малко. Той хваща ръката ѝ.

КОСЬО

Какво става? За пет месеца се видяхме три пъти точно. Само на есемеси карахме.

ИРИНА

Именно.

Пауза. Трафик.

КОСЬО

Ти какво, робиня ли стана? Прислужница...

ИРИНА

Айде, стига.

КОСЬО

Да де, стига. Но с нас какво се случва?

ИРИНА (някак разсеяно, през прозореца навън)

Нищо.

КОСЬО

Нищо?

ИРИНА

Мхм.

КОСЬО

Ирина, как си?

ИРИНА

Не знам. (пауза)

Май почнах да не ги мисля нещата, спрях да се притеснявам... (с детско любопитство) дали всъщност не ставам... безчувствена?

КОСЬО

Не, не си безчувствена, знаеш какво си за мен.

Да висим в нищото ли? Ей така, да си... съществуваме някак си. Дай да видим какво правим.

Ирина се обръща към мъжа. Концентрирана.

ИРИНА

Нищо повече не правим, Косьо.

Косьо я гледа в очите. Поклаща глава.

КОСЬО

Това ли е решението?

ИРИНА

Това.

КОСЬО

Хубав план. Лесен план.

ИРИНА

Щом казваш. Друг няма.

Двамата мълчат. Косьо поглежда таблото.

КОСЬО

На дъното си, трябва да сипеш малко.

Ще закъсаш някъде.

ИРИНА

Тръгвам.

Косьо я поглежда. Навежда се към нея, понечва...

ИРИНА (твърдо)

Тръгвам.

Косьо я поглежда за последно, излиза от колата. Ирина потегля.

ИНТ. АВТОМОБИЛЪТ НА ИРИНА – ДЕН

Ирина шофира през софийския трафик. Няма го рязкото подаване на газ и спирачки. В този

момент тя е тиха, истинска, но и празна, дори отсъстваща.

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА ИРИНА – АНТРЕ – ДЕН

Ирина влиза в дома си, натоварена с торбите с покупки. Шлиферът виси праметнат през ръката ѝ. Ирина понася торбите към кухнята.

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА ИРИНА – КУХНЯ – ПРИВЕЧЕР

Ирина влиза в просторната кухня. Седнала на кухненската маса, там я чака около трийсетгодишна жена в пораздърпани спортни дрехи. Жената се изправя, напрегната. Ирина стоварва торбите с покупки на масата за хранене.

ИРИНА

Закъснях, Нина, извинявай...

НИНА

Трябва да съм в болницата след десет минути. Нощна съм...

ИРИНА

Извинявай, извинявай.

Тя припряно търси портмонето си. Вади двайсетолевка ѝ я подава на Нина.

ИРИНА (кимва към коридора)

Какво стана? Успя ли?

НИНА

Не. Ами доста е упорит.

ИРИНА

Да. В сряда ще можеш ли?

НИНА

Сряда не. Петъка мога.

ИРИНА

Окей, ще се чуем.

Младата жена излиза. Ирина отваря бутилка вино и си налива чаша. Отпива голяма глътка. Поглежда през прозореца. Навън градът кипи в края на деня. Входната врата тропва след Нина. От вътрешността на апартамента долита настойчив, някак монотонен мъжки глас.

ВАСИЛ (извън кадър)

Ирина! Ирина!

Ирина глътва чашата на екс, грабва шлифера си и излиза от кухнята.

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА ИРИНА – СПАЛНЯ – ДЕН

ВАСИЛ (извън кадър)

Ирина!

Ирина влиза в спалнята. Съпругът ѝ Васил е на двойното легло, в полуседнало положение. Той е на около 60, но изглежда по-млад заради правилните си черти, запазената от времето кожа, прошарената коса, късата и небрежна брада. В лицето му има нещо леко странно – то сякаш е застинало в някаква междинна фаза, устата е почти незабележимо изкривена надолу. Облечен е в удобни домашни дрехи – тениска с дълъг ръкав и спортни панталони. На масичката край леглото има няколко чаши с различни течности, разпръснати лекарства, книги и вестник, полуизяден банан. Васил диша тежко, полуизправен на едната си ръка, с измъчена физиономия.

ВАСИЛ

Закъсня много. Къде беше?

ИРИНА

Тук съм.

Тя бута плъзгащата врата на вградения гардероб и смъква празна закачалка.

ВАСИЛ (говори бавно, с леки затруднения и усилие да бъде разбираем)

Ама много се забави.

ИРИНА (окача шлифера, вади портмонето си от джоба му)

Яде ли?

ВАСИЛ

Само банан. Чаках те теб.

Гладен съм вече. Тя тръгна ли си?

ИРИНА

Аха.

Васил се опитва да седне на ръба на леглото, изкривен на едната си страна.

ВАСИЛ

Ще се напикая.

ИРИНА

Е защо стискаш така? Нина нали затова е тук?

ВАСИЛ

Не мога с нея. Помогни ми.

Ирина помага на Васил да се изправи. Той се обляга на нея и двамата тръгват към вратата на спалнята. Васил е като цяло подвижен, контролира със затруднение само десния си крак.

ИРИНА

Сам? Стъпвай. Лекичко. Можеш вече.

ВАСИЛ

Не, не. Ще падна.

ИРИНА

Васе, трябва да опитваш вече. Ето, тук съм.

ВАСИЛ

Ще падна, ще падна!

Той се държи здраво за Ирина. Двамата излизат бавно от спалнята. Разговорът им продължава извън кадър.

ВАСИЛ (ГЗК)

Това момиче... не го харесвам. Не говори. Мълчи само, с тия очи.

ИРИНА (ГЗК)

Ти никого не харесваш.

ВАСИЛ (ГЗК)

Не искам да идва повече.

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА ИРИНА – КУХНЯ – ПРИВЕЧЕР

Ирина вади от торбата в покупка тарелката с пържоли. Навежда се над мивката и почиства полепените по опаковката песъчинки. Ирина приготвя вечеря – маринованите пържоли цвъртят в тиган, тя реже салатата. Бързо, сърчно, с отработени движения.

ВАСИЛ (извън кадър)

Ирина! Ирина!

Ирина излиза от кухнята. Пържолите продължават да цвърчат.

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА ИРИНА – ХОЛ – ПРИВЕЧЕР

Ирина внимателно помага на Васил да седне на масата, на която е наредена протичка, но хубава вечеря. Сипва му салатата. Слага пилешка пържола в чинията му. Дръпва стол, сяда и започва да я реже на хапки. Сипва на Васил трийсетина грама ракия в малка чашка. Долива вино в своята. Отива до прозореца. Отпива голяма глътка. Васил се храни гладно, ползвайки само лявата си ръка.

ВАСИЛ

Силви звъня ли днес?

ИРИНА

Да, сутринта. Току-що се беше върнала от библиотеката.

ВАСИЛ

Току-що? При нея е било... след полунощ?

ИРИНА Да. Много е изморена. Още две седмици до изпитите. Тази година са много тежки.

ВАСИЛ

Аха. Ще си идва ли за празниците?

ИРИНА

Не знам... Не съм я питала, натоварено ѝ е сега. То и не знам дали не е по-добре да не пътува – и билетите са скъпи, и времето кой го знае как ще е, пък и са се юрнали едни тълпи, хора навсякъде... по магазините само боклуци, но хората купуват, купуват, животът им ли от това зависи, не знам... не че е лош празникът, ти знаеш, аз Коледа много си я обичам, ама... а знаеш ли, Венчето ми каза, дъщеря ѝ трета година поред вече си прави елха от книги. Някак концентрично ги подрежда, мятал един гирлянд отгоре, вика, и става супер елха, и то без пари, екологично, красиво било много. Не съм виждала де. Но звучи интересно, а?

Двамата гледат през прозореца града навън. Тихо е. Над София пада нощ. Васил се навежда отново към чинията си.

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА ИРИНА – ХОЛ – ВЕЧЕР (ПО-КЪСНО)

Повечето съдове са вдигнати, но масата не е напълно почистена. Васил седи на дивана, вече в тениска с къс ръкав и боксерки. Права до него, в суичер и къси панталони, Ирина му помага да се намести в долнището на пижама. След това сяда на масичката срещу него. Пресяга се и залепя двата си показалеца плътно над веждите на Васил.

ИРИНА

Айде бутай.

Васил се опитва да повдигне пръстите ѝ нагоре с лицевите си мускули. Веждите му едва помръдват. Прави с усилие три повторения, преди погледът му да се спре на превързаното коляно на Ирина. Той кимва към превръзката.

ВАСИЛ

Днес?

ИРИНА

Днес.

ВАСИЛ

Къде?

ИРИНА

Паркинга на супер. Паднах.

ВАСИЛ

Трябва да внимаваеш повече.

Ирина мълчи. Васил разглежда превръзката ѝ, в центъра на която се вижда по-тъмното петно засъхнала кръв отдолу.

ВАСИЛ

Аз... сигурно ти дотежавам понякога.

Ирина му се усмивва и поклаща глава в отрицание. Навежда се напред и го прегръща.

ИРИНА (нежно)

Не говори глупости.

Двамата остават така за момент. Накрая Васил се размърдва, и Ирина го пуска.

ИРИНА

Хайде. Още един път. Усмивка...

Васил бавно, много трудно разтяга лицето си в усмивка, след това издава устни напред в целувка. Ирина прави същото синхронно с него, за да поддържа ритъма на лицевата гимнастика.

ИРИНА

Целувка... усмивка... целувка... усмивка... це-е-е-лувка... добре... и пак усмивка... усмихни се, можеш, можеш... Усмихни се...

Камерата се отдръпва. Фигурите на двамата, в профил, остават в дълбочината на кадъра, лице в лице. Гласът на Ирина продължава да долита до нас с ритмични паузи.

УЧИТЕЛ

Сценарий: Орлин Милчев, Радослав Петров

Режисьор: Орлин Милчев

СЦЕНА 1 – УЧИЛИЩЕН ДВОР – ЕКСТ – ДЕН

Асен, Иван и Клечката са в училищния двор, пушат цигари и си подават двулитрова бутилка бира. Иван и Клечката са със светла кожа, от български произход, а Асен е мургав, от ромски произход. Иван си играе въодушевено с автоматичен нож. Другите им съученици играят футбол близо до тях.

ИВАН (играейки си с ножа)

Снощи го тафих от баща ми, ама изобщо няма да му го връщам.

КЛЕЧКАТА (подавайки двулитровата бира на Асен)

Е, той баща ти сигурно също си избухва с него, надали ще се изкефи, че си му го взел.

ИВАН

Боли ме фара, той няма и да разбере, че го няма.

Асен подава бутилката на Иван, дръпва си от цигарата и сяда до него. Асен гледа към играещите футбол.

АСЕН

Як е, да.

В този момент топката случайно е изритана към Асен, Иван и Клечката. Асен се изправя, поема топката и си играе с нея на 21.

КЛЕЧКАТА

Добре бе, Асенчо, на бас на една цигара, че до 30 не можеш да докараш.

АСЕН (засмива се, играейки)

Стой и гледай, Клечка, как се играе играта.

Валентин, едно от момчетата, които играят футбол, се обръща към Асен.

ВАЛЕНТИН

Аре, бе, манго джери, дай топката.

Асен се обръща рязко и губи контрол над топката.

КЛЕЧКАТА (смее се)

Айде сега, дай една цигара.

АСЕН

Т'ва не се брои.

Асен изритва ядно топката към играещите футбол.

АСЕН (сядайки до Иван)

Подай ми бирата.

СЦЕНА 2 – МАГАЗИН – ИНТ. – ДЕН

Асен е в магазин, дошъл е неговият ред на касата. Около рафтовете в магазина виждаме непознатия за Асен господин Димов. Асен е сам пред касата.

АСЕН

Ще може ли да ми покажеш тия, готовите супи там горе?

Продавачката кимва, обръща се и се качва на столче, за да стигне супите. През това време Асен бързо се пресяга и взема пакет цигари, които тръгва да слага в джоба си, но Димов хваща ръката му. Асен поглежда Димов стреснато. Продавачката се обръща.

ПРОДАВАЧКАТА

По левче имаме, имаме и по 60 стотинки.

АСЕН (стреснато)

Много са ми.

Асен бързо излиза. Продавачката се обръща към Димов.

ДИМОВ (спокойно показва пакета цигари в ръката си)

Тия цигари. А може и една супичка, така или иначе си ги взела.

СЦЕНА 3 – УЧИЛИЩЕ – ИНТ. – ДЕН

Асен е пред класна стая с Иван и Клечката.

КЛЕЧКАТА

Я кажи пак, що трябва да ходим?

ИВАН

Има нов даскал, дай да го видим колко струва.

АСЕН

Може и отсъствия да пише.

ИВАН (смее се)

Да бе, отсъствия по дървообработка, няма как да стане.

Иван, Клечката и Асен влизат в класната стая. Останалите им съученици вече са вътре. Иван и Клечката влизат и бързо се насочват към задните чинове, Асен обаче се спира рязко. Новият учител е непознатият за Асен господин от магазина – Димов. Асен е изненадан.

ДИМОВ

Добър ден, седнете си по местата и да започваме.

Видимо изненаданият Асен бързо отива към задните чинове и сяда сам, близо до Иван и Клеchkата. Пред него е Валентин, момчето, което го е нарекло „манго джери“ в училищния двор.

Асен вади химикал и тетрадка от джоба си и започва да си драска. На чина му пада мазна хартия заедно с огризка от баница. Асен вдига поглед и вижда хилещия се Валентин.

ВАЛЕНТИН (подигравателно)

Мангал, тренирай за бъдещето, прибери ми боклуките.

Асен замръзва. Иван и Клеchkата виждат какво става, Димов също забелязва.

ИВАН

Валенце, що не си затваряш кирливата уста?

ВАЛЕНТИН

Аз му правя услуга, нека трупа стаж.

АСЕН (тихо, заплашително)

Млъквай...

ВАЛЕНТИН

Що, ще ми вземеш чина за скрап ли?

Асен бързо се изправя и блъска Валентин, заобикаля чина и тръгва да го удря, когато на пътя му застава Димов.

ДИМОВ

Спрете веднага, кви са тия простотии?

ВАЛЕНТИН

Мангалът ме блъска, иска да ме ограби.

КЛЕЧКАТА (възмутено)

Ебати лъжливото копеле, честно.

ДИМОВ

Не ме интересува, без такива изпълнения в моя час.

Асен е бесен, диша тежко, Димов се обръща към него.

ДИМОВ (строго)

Ти, как се казваш?

АСЕН

Асен.

ДИМОВ

Браво, заповядай на първия чин.

Асен поглежда Димов, после Валентин.

АСЕН (бавно, заплашително)

След даскало... ще ти направя главата крива.

ДИМОВ

Хайде, пред мен.

Асен отива и сяда на предния чин. Димов оглежда всички и се връща на учителското място.

СЦЕНА 4 – УЧИЛИЩЕН ДВОР- ЕКСТ. – ДЕН

Димов седи близо до входа на училището и го наблюдава. От училището излизат Иван, Клеchkата и Асен. Иван и Клеchkата се смеят, Асен е мрачен. Димов тръгва към тях.

ДИМОВ

Асен беше, нали? Към вкъщи ли си тръгнал?

АСЕН (смутено)

Ами да, явно.

Иван и Клеchkата се споглеждат.

КЛЕЧКАТА (към Димов)

Ние щяхме за тетрадки да ходим, да пишем после.

ИВАН

Асене, по-късно?

АСЕН

Да, ще се видим.

Иван и Клеchkата си тръгват. Асен бързо тръгва в обратната посока, Димов върви до него.

ДИМОВ

Ще се разходя с тебе, къде живееш?

АСЕН (без да поглежда Димов, рязко)

Вкъщи.

ДИМОВ

Ясно.

Димов вади пакета с цигари, който е взел от магазина, и подава една на Асен. Асен го поглежда и си взима. Димов му подава запалка.

ДИМОВ

А братя, сестри, имаш ли?

АСЕН (докато си пали цигарата)

Брат, ама вече не е вкъщи. Голям е.

ДИМОВ

Аха, а майка ти, баща ти, те у вас ли живеят?

АСЕН

Майка ми работи, само вечер си е вкъщи.

ДИМОВ

А баща ти?

АСЕН

Няма го.

ДИМОВ

Къде е?

АСЕН (след кратко мълчание)

Бил е в затвора, сега не знам.

Известно време двамата мълчат, докато вървят.

ДИМОВ

А майка ти знае ли?

АСЕН

Не.

ДИМОВ

Защо е бил в затвора?

АСЕН

Майка казва, че е свирил твърде шумно.

ДИМОВ (изненадано)

Свирил е твърде шумно?

АСЕН

Да, свирил е твърде шумно, бил е музикант, преди да... да влезе в панделата.

ДИМОВ (тихо, почти на себе си)

И оттогава го няма.

АСЕН (хвърля си цигарата, ядно)

Да. Аз съм натам. Довиждане.

Асен се отдалечава бързо. Димов го гледа, преди да продължи в друга посока. Асен изчаква зад ъгъла, вижда Димов да се отдалечава и се връща към училището.

СЦЕНА 5 – Класна стая – ИНТ. – ДЕН

Асен барабани мелодично с пръсти по училищен чин (детайл), като в това време разсеяно гледа настрани. Виждаме, че Асен е с насинено око и рани по кокалчетата на пръстите.

ДИМОВ

Асене?

Асен продължава да си барабани, не чува Димов.

ДИМОВ

Асене, казвах, че си бил провокиран, нали?

Асен излиза от унеса си и объркано поглежда Димов и майка си, която е видимо ядосана. Асен кимва неколkokратно.

МАЙКАТА НА АСЕН

Това не значи, че трябва да се бие с всеки, който му каже, че ... който го обиди.

ДИМОВ

Сигурен съм, че това няма да се повтори.

МАЙКАТА НА АСЕН

Да, да, та нали вие казахте, че си бил защитаващ достойнството.

ДИМОВ

Така е, но Асен осъзнава, че да се бие с Валентин не беше правилният начин. Нали така, Асене?

Асен вече слуша внимателно целия разговор. Асен е изненадан от думите на Димов и от това, че трябва да отговори на въпроса му. Майка му го гледа.

АСЕН (смутено)

Да, господине.

МАЙКАТА НА АСЕН

Ще я видим тая работа. Хайде, Асене, към вкъщи. Довиждане.

ДИМОВ

Довиждане, надявам се повече да не ни събират подобни поводи.

МАЙКАТА НА АСЕН

Дано.

Асен се задържа малко и гледа Димов, после тръгва след майка си. Асен се спира.

АСЕН

Довиждане, г-н Димов.

Асен продължава след майка си.

СЦЕНА 6 – УЧИЛИЩЕ – ИНТ. – ДЕН

Димов върви към изхода на училището, когато пред стаичката на портиера вижда голям кашон с музикални инструменти. До този кашон има и други кашони със стари предмети. Димов се спира и ги разглежда. Портиерът излиза от стаята си.

ДИМОВ

Здрасти, Шерифе, какви са тия кашони?

ПОРТИЕР

А, почиствахме склада тая неделя и ги намерихме. Боклуци, от едно време. За скрап.

ДИМОВ (замислено)

Ясно.

Димов разглежда тромпет.

ДИМОВ

И тромпети ли е имало?

ПОРТИЕР

От училищния оркестър има инструменти, ама само тоя е цял. Отива на кино, като другите неща.

Димов върти тромпета в ръцете си и го разглежда.

СЦЕНА 7 – УЧИЛИЩЕН ДВОР – ЕКСТ – ДЕН

Асен излиза от училище сам и тръгва към изхода. Там среща Димов, който стои с тромпет в ръка.

ДИМОВ

Здравей, Асене. Да ти се намира една цигара?
Асен вади от джоба си малка кутия цигари и дава една от последните на Димов.

ДИМОВ

Благодаря ти.

Димов пали цигарата, Асен тръгва да си ходи.

ДИМОВ (показвайки тромпета)

Чакай малко, знаеш ли какво е това?

АСЕН

Ами, т'ва е.. тромпет, нали?

ДИМОВ

Точно така. Пробвай.

Асен се поколебава, но взима тромпета.

Димов му подава тромпета. Асен оглежда тромпета и под одобрителния поглед на Димов успява да изкара няколко тона в кратка мелодия.

ДИМОВ (смее се)

Браво бе, Орфей, почти разплака оградата.

АСЕН (смутено, намръщено)

Не ви разбрах.

ДИМОВ

Имам предвид, че ти се удава, явно.

АСЕН

А, мерси.

ДИМОВ

Хареса ли ти?

АСЕН (въодушевено)

Много.

ДИМОВ

Ако искаш, ще ти го дам, със сигурност си по-талантлив от мен.

Асен е изненадан, продължава да държи тромпета.

ДИМОВ

Но при едно условие.

АСЕН (подозрително)

Какво?

ДИМОВ

Ще завършиш 12-ти клас.

АСЕН (въодушевено)

Готово.

ДИМОВ

Не, не, ще ми обещаеш и ще го направиш.

АСЕН (кимва, гледа Димов объркано)

ДИМОВ (с усмивка)

Не се чуди, някой ден може да се окаже, че аз съм дал лирата на новия Орфей.

Асен очевидно не разбира какво точно има предвид Димов, но след неговата реплика продължава да разглежда тромпета.

ДИМОВ

Хайде, сега право вкъщи да се упражняваш.

АСЕН

Благодаря ви.

ДИМОВ

За нищо.

Димов си тръгва, Асен остава на място и отново опитва да свири.

СЦЕНА 8 – УЧИЛИЩЕН ДВОР – ЕКСТ. – ДЕН

Иван и Клечката са в училищния двор и си играят с автоматичния нож на бащата на Иван. Иван показва на Клечката как се отваря ножа.

ИВАН

Ей така, бате, като ми дойдат, за секунди ще ги ръгам.

КЛЕЧКАТА

И ще има – шак, шак, шак.

Незабелязан от Иван и Клечката, Димов се приближава зад тях.

ИВАН (засмива се)

Заеби шак-шак, смърт за говедата.

КЛЕЧКАТА

Смърт бе.

Димов чува разговора им, приближава се и ловко измъква ножа от ръцете на изненадания Иван.

ИВАН (изненадано)

К'во правиш, бе?

ДИМОВ

Нямаш право да го носиш тука.

ИВАН (ядосано)

Ти пък ще ми кажеш, дай го веднага.

ДИМОВ

Остава в мен.

Димов си тръгва, Иван бесен започва да ритам кофа за боклук.

КЛЕЧКАТА (разочаровано)

Няма вече шак-шак.

ИВАН (ядосано, заплашително)

Искам довечера да видиш къде живее т'ва копеле, щото утре си взимам ножа.

СЦЕНА 9 – УЧИЛИЩЕН ДВОР – ЕКСТ. – ВЕЧЕР

Асен стои до училищната ограда и пуши цигара. В раницата му се вижда тромпета. Към Асен бързо се приближава Иван, Асен бързо закопчава раницата си – ципът ѝ е развален, Асен я закопчава с безопасна игла.

ИВАН

К'во правиш с тая раница, айде ставай.

АСЕН

Къде бе, бате?

ИВАН

После ще ти обясня, аре, че Клечката чака.

Асен е объркан, но се изправя и двамата тръгват почти на бегом.

СЦЕНА 10 – ПРЕД БЛОК – ЕКСТ – ВЕЧЕР

Пред блок Иван, Клечката и Асен чакат прикрити.

АСЕН (нетърпеливо)

Аре кажете, бе, кой чакаме?

ИВАН

Димов.

АСЕН (изненадано)

Димов?

КЛЕЧКАТА

Има да ни връща един нож от вчера.

АСЕН

Абе, пичове..

ИВАН (прекъсва го, сочи към отключващия вратата си Димов)

Айде, Айде!

Иван и Клечката тичат към Димов и го събарят. Асен се колебае какво да стори. Асен се затичва към борецките се Димов, Иван и Клечката и се опитва да ги разтърве.

ИВАН (изненадано, блъска Асен)

К'во правиш бе?

Асен пада върху капака на кола, включва се аларма. Иван и Клечката се споглеждат объркани и тръгват да бягат. От раницата на Асен е изпаднал тромпетът. Димов и Асен се споглеждат за момент, когато от блока се показва Съсед.

СЪСЕД

К'во става там долу, бе, мамка ви мръсна?

Асен бързо се изправя, взима тромпета и побягва.

СЦЕНА 11 – ПРЕД БЛОК – ЕКСТ – ДЕН

Няколко дни по-късно. Асен застава неуверено пред блока на Димов. След кратко нервно колебание Асен вади тромпета си. Асен гледа към балконите на блока. Асен започва неуверено да свири кратка мелодия, като не се справя особено добре. Димов се показва на прозореца, има следи по лицето му от скорошното сбиване. След като Асен спира да свири, Димов му се усмихва.

СЦЕНА 12 – ИНТ – ДОМЪТ НА ДИМОВ

Димов отваря вратата на Асен, Асен влиза и се оглежда. Виждаме по-ясно белезите от скорошния бой по лицето на Димов. Апартаментът е едностаен, скромно обзаведен. Има много дървени предмети, с красива дърворезба на тях, с различни мотиви.

АСЕН

Аз, такова, съжалявам за Иван, той Клечката за всичко го слуша...

ДИМОВ

А, не се притеснявай, мен от Клечката не може да ме заболи.

Мълчание. Димов посочва масата на Асен. Асен сядна на масата, Димов приготвя чаши за кафе в малката кухня.

ДИМОВ

С тромпета труд трябва, фалшиво ти се получава все още. Ще стане. Кафе пиеш предполагам?

АСЕН

Пия, ама предпочитам други работи – биричка, нещо.

ДИМОВ (сопва се)

Тука други работи вече няма.

Асен е изненадан от острата реакция на Димов.

АСЕН (смутено)

То и с кафето върви цигарата, няма проблем за мене.

ДИМОВ

Оставаше и да има. Това ли правите с Иван – напивате се и ходите да биете хората?

АСЕН (объркано, извинително)

Не, аз не исках така да го кажа.

ДИМОВ (по-спокойно)

Няма значение.

Мълчание. Асен гледа в чашата си с кафе, пали цигара и поглежда извинително Димов. Ди-

мов го вижда и става да му донесе пепелник. През това време Асен оглежда стаята, спира погледа си на малка и красива дървена маса в ъгъла, където има няколко снимки на жена (с няколко години по-млада от Димов) и момче (приблизително на възрастта на Асен).

АСЕН

Това на снимките, жена ви и детето ли са?

ДИМОВ

Да.

Отново мълчание, Асен видимо се чувства неловко.

АСЕН

Те сигурно са по задачи сега, работа, училище, а?

ДИМОВ (след кратко мълчание)

Не, тях ги няма. Загинаха в катастрофа преди време.

АСЕН

Сигурно ви е било много тежко. Една приятелка на майка ми...

ДИМОВ

Аз карах.

Неловко мълчание.

ДИМОВ

Така де. За тропета – бачкай много, свири всеки ден. Иначе няма да стане – а музиката е велико нещо, голямо изкуство.

Димов мълчи за кратко, отпива от кафето си, преди да продължи да говори с лека усмивка. Асен чака и слуша внимателно какво ще каже Димов.

ДИМОВ (посочвайки дърворезба с образа на Орфей)

Ето най-великия музикант – Орфей. Толкова хубаво е свирил, толкова красиво, че даже мъртвите е връщал. ..Кой знае?..

СЦЕНА 13 – БАР (?) – ИНТ – ВЕЧЕР

НАДПИС

НЯКОЛКО ГОДИНИ ПО-КЪСНО

Иван, Клечката и Асен са седнали на малка маса в квартално кафене-кръчма, задимена и с мазни петна по мебелите. Асен е от едната страна на масата, Иван и Клечката от другата. Асен е облечен небрежно, но стилно – Клечката е с домашен анцуг и тениска на ЦСКА/ Левски, Иван е с черен суитшърт, тип нинджа. Тримата мълчат неловко.

КЛЕЧКАТА

Къде се шля толкова време?

АСЕН

Румъния, Сърбия... В Италия и Испания също ходихме. С един оркестър обикаляме. Добре върви.

Мълчание.

АСЕН

А вие как я карате?

КЛЕЧКАТА

Все същото.

ИВАН

Само дето взеха по-често да те хващат.

Мълчание.

АСЕН

Както и да е, нещо ново по квартала? Виждали ли сте Димов, тоя по дървообработка, скоро?

СЦЕНА 14 – ГРОБИЩЕ – ЕКСТ – ДЕН

Асен вади тропета си. Асен започва да свири майсторски красива мелодия. Виждаме, че Асен е пред гроба на Димов.

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,
Иван Стефанов, доц. Калинка Стойновска,
Катерина Ламбринова,
Людмила Дякова (главен редактор),
Светослав Овчаров, проф. Станислав Семерджиев

Дизайн: Ася Кованова, Румен Баросов
Печат: Печатна база „Симолини“

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

списанието, с което филмовият свят играе при вас



кино

съюз на българските филмови дейци

АБОНАМЕНТ 2015

Абонирайте се за списание **кино**
в **БЪЛГАРСКИ ПОЩИ**

каталожен номер **1402**

и чрез фирми **ДОБИ ПРЕС** и **НАР**

Очакваме да се абонирате и в

РЕДАКЦИЯТА НА СПИСАНИЕТО

София 1527, бул. ДОНДУКОВ 67

тел: **02 946 10 62**

e-mail: spisanie_kino@sbfid-bg.com

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

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