

2015

кино

06

2015

съюз на българските филмови дейци

ЖАЖДА

дебютен филм на

Светла Цоцоркова

В ролите: Моника НАЙДЕНОВА Александър БЕНЕВ Светлана ЯНЧЕВА
Ивайло ХРИСТОВ Васил МИХАЙЛОВ Стефан МАВРОДИЕВ Иван БЪРНЕВ

06 кино



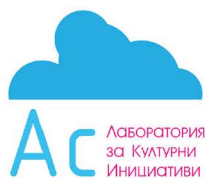
4.50

ЕДИН ГРАД ВЪВ ФОКУСА НА КИНОТО

СОФИЯ

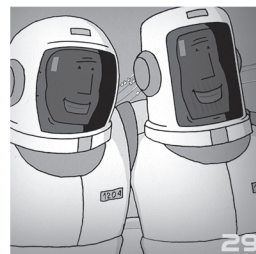
100 ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА - ГОДИШНОТО НИ КИНО

Документални филми за София.
Есета на кинокритици, културолози
и социолози.



Проектът е финансиран от Столична програма "Култура" на Столична община за 2015 г.

02	Един град във фокуса на киното
08	Софийските градски метаморфози <i>Кристиян Христов</i>
11	София – как се строи социалистическият град на красотата? <i>Невена Германова</i>
	София – la femme fatale, без която не можем <i>Венцислава Миладинова</i>
13	Нови книги
	Вера Найденова за фестивала в Кан <i>Божидар Манов</i>
	Киносъбития
15	ЛЮБОВТА Е ЛУДОСТ 2015
	Възнаградена и благодарна публика <i>Людмила Дякова</i>
19	Кръгла маса
	Българското road movie <i>Геновева Димитрова</i>
23	Нови теми върху българското кино <i>Вера Найденова</i>
26	Неюбилейни бележки от някога и сега <i>Божидар Манов</i>
	СВЕТОВЕН ФЕСТИВАЛ НА АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ - ВАРНА 2015
29	Ведрост, креативност и не само... <i>Людмила Дякова</i>
32	Младите, митологиите, майките, мистиката, майсторството <i>Надежда Маринчевска</i>
36	Детската програма –добри послания и артистични внушения <i>Красимира Герчева</i>
	СРЕЩИ НА МЛАДОТО ЕВРОПЕЙСКО КИНО
39	Кратки преживявания оставящи следи <i>Деница Петрова</i>
	СЕВЕРНО СИЯНИЕ 2015
42	Шведските филми на фестивала <i>Мирела Василева</i>
	ЗЛАТНА РОЗА 2015
45	Речник на заглавията от каталога <i>Божидар Манов</i>
47	Филми от зимата на нашето недоволство... <i>Иво Драганов</i>
54	Голямото отваряне <i>Боряна Матеева</i>
58	Младите се втурват, въпреки всичко... <i>Олга Маркова</i>
61	Малки празни приказки от моя живот с лице напред <i>Пламен Михайлов</i>
63	Жажда и хлад <i>Пламен Михайлов</i>
65	Дискретният чар на фестивала <i>Деян Статулов</i>
	Ракурси
67	Незабравимият глас - спомен за Мария Русалиева <i>Неда Станимирова-Крънзова</i>
	нашата история
	100 години българско игрално кино
	Значими теми в игралното кино и тяхното отразяване в кинопериодиката
70	Периодичният кинопечат в България (1944-1989) <i>Боряна Матеева</i>
	световен екран
	Фестивали
	DOCS BARCELONA 2015
78	Филми, които не променят света <i>Мариана Христова</i>
	ВЕНЕЦИЯ 2015
81	Венециански преживявания <i>Соня Александрова</i>
	БИТОЛЯ 2015 – БРАТЯ МАНАКИ
84	Филмът е красив <i>Зорница Йончева - Даниловска</i>
	сценарни ескизи
87	Нощни светлини и бягащи риби <i>Петър Русев</i>



ЕДИН ГРАД ВЪВ ФОКУСА НА КИНОТО

Софийските градски метаморфози

Кристиян Христов ■

► Преобразяването е сякаш изначално присъщ за всеки модерен град процес на постоянна промяна, сякаш единствената му характеристика спрямо всички други, оказващи се мимолетни в опита си да дефинират градското веднъж и завинаги. Промяната обаче никога не протича едноизмерно, а е нещо извънредно комплексно, което по парадоксален начин остава незабележимо за всекидневния обитател на градската среда.

Ето защо деветте заглавия в рамките на проекта „София през погледа на 100 годишното ни кино“ представляват истинско предизвикателство за всеки, който би се опитал да ги осмисли цялостно както поради тяхното жанрово разнообразие, така и благодарение на различните изразни средства и контексти, които поставя (и в които е поставено) всяко от заглавията. Въпреки че съм далеч от мисълта, че бих могъл да предложа собствена кохерентна интерпретация на тези толкова различни едно от друго филмови заглавия, заснети в продължителния период между 1960-2014, оставам изкушен да проследя някои ключови елементи от множеството трансформации на град София, пръснати като мозайка из показаните филми. Правя това, изхождайки от убеждението, че прожектираните на екрана образи не изразяват само

външните преобразувания във физическата „тъкан“ на града – булеварди, сгради, алеи, паркове (и всички други фини и сложни технологични елементи от градската инфраструктура, които често не забелязваме), а също и по-мощните обществени промени, преживени от столичани през последния век, доловими в някои от лентите благодарение на подходящия кинематографичен изказ.

В направената филмова селекция бихме могли с лекота да открием ясно трите големи периода от историята на София, които са тясно преплетени с общата история на начеващата българска държавност след третата четвърт на 19-ти век. Тези три периода, а именно: от 1879 до Втората световна война, от 09.09.1944 година до „началото на промените“ и „времето на Прехода“, носят със себе си специфични идеи, нагласи и най-вече практики, около които е изградена съвременна София.

Ако следваме хронологичния принцип в засегнатата проблематика в съответните заглавия, е редно да обърнем поглед най-напред към документалния филм на Адела Пеева и антоний Дончев „Кметът“ (2010). Авторите му съумяват да ни покажат как София израства и се оформя като европейска столица в трудния следвоенен период благодарение на усилията

на един изключително образован за времето си инженерен талант в лицето на инж. Иван Иванов. Животът на най-дълго управлявалия София градоначалник е разказан умело чрез поредица от архивни кадри и свидетелствата на неговите дъщери, даващи възможност на зрителя едновременно да се запознае с мащаба на градоустройствените практики през тази епоха, но и да надникне в личните амбиции, надежди и страхове на изтъкнатия градоначалник. Майсторският монтаж успява да задържи вниманието на зрителя с плавните си преходи между оригинален снимков материал от епохата и епизодичните актьорски възстановки, изиграни от опитния Валентин Танев. Житието на дълбоко уважавания от съгражданиците си (впрочем роден в Сливен) специалист увелича публиката най-вече благодарение на поставянето му в контекста на драматичните обществени колизии от края на Втората световна война. На практика именно вещата намеса в градоустройствените планове на София и най-вече тяхното прецизно изпълнение от страна на инж. Иван Иванов водят до откриването през месец април 1933 година на един от най-стратегическите проекти в историята на града изобщо – Рилския водопровод. С откриването на това впечатляващо и днес хидроинженерно съоръжение завършва един ключов за града етап – неговото инфраструктурно модернизиране и осигуряването на достъп до питейна вода на голяма част от софийските жители. Освен този мащабен проект, през този период София се сдобива и с едни от най-важните си публични сгради, които оформят центъра на града и днес. Това е свидетелство за огромното влияние, което може да окаже една личност върху облика на града чрез възприемането на своите колосални за времето си усилия като призвание, което вместо заслужено признание ще му донесе редица професионални и най-вече лични огорчения и житейски несполуки.

Друг, макар и насочен към същата историческа епоха, е ракурсът на филма „Димитър Шишманов. За размишление“ (2014) на режисьорката Ралица Димитрова, предлагащ ни детайлен и емоционално изпъстрен портрет на големия български дипломат и интелектуалец от междувоевния период. Тук картините от младата

столица представляват по-скоро фон за дълбоките личностни конфликти и съмнения, съпътстващи Димитър Шишманов през сложния му житейски път чак до трагичния му завършек. Въпреки това присъствието на София като средоточие на младата българска интелигенция е лесен за разчитане символ на трудно, но неумолимо настъпващата модернизация на българското общество. Засилващият се културен живот в столицата, натрупаните средства от определени софийски фамилии и желанието за интензивен културен обмен със западните общества в множество сфери от живота, сред които архитектурните и градоустройствени достижения на тамошните специалисти, задават постепенно новия облик на софийския градски ландшафт. Филмът ни запознава с този период от раждането на столицата чрез разходките из централните части на града, писателските крамоли в Съюза на българските писатели и изграждането на сградата на Ректората, обречена отсега нататък да бъде може би най-впечатляващият софийски градски символ.

Двата филма, посветени на личности и събития от първата половина на 20-и век, използват за основа на своята повествователна структура сблъскването на контексти – индивидуален и обществен: големите политически и обществени размествания по време на Втората световна война и особено в края ѝ изправят дори известните личности пред неразрешими вътрешни съмнения. Въпреки тяхната трагична предрешеност обаче София отдавна е престанала да бъде онова срамежливо китно градче, изпълнено с множество минарета – тя се е преобразила (поякога с методите на една същинска „вестернизация“) в модерен град със самочувствие. И двата кинематографски биографични документа носят със себе си леко горчивия привкус на изведнъж прекъснатото плавно модернизиране, внушено и чрез постоянно растящото напрежение във филмовото повествование, което въвежда внезапния и предрешен сблъсък на двете изтъкнати личности с новите политически реалности. Започналите със съюзническите бомбардировки в периода 1942-1943 трансформации буквално разчистват много от изграденото през предшествашите десетилетия и откриват пътя за нов етап в историята на София.

В периода след 09.09.1944 година и по-късната „десталинизация“ София вече има ново амплуа – за нея е предвидено да се превърне в своеобразен команден център на един все-странно прокламиран и налаган „нов тип“ общество. Така можем да разчетем предвидената за столицата роля, която съдържа в себе си голям идеологически залог за установилия се еднопартиен режим (а с това и за тогавашните български документалисти). Модернизацията в своя веществен и технологичен аспект е основният рефрен, който е подет по подобие на казионните кинопрегледы, с които българският зритель бива запознат при всяко свое влизане в киносалон.

Във филма на Борислав Пунчев „Светлините на София“ (1961) изпъкват тъкмо образите на новите герои на ежедневието – обикновеният „социалистически човек“, трудещ се неуморно в името на Прогреса и Светлото бъдеще, докосващ ги през удобствата на техническата цивилизация, щедро обещавани му от големия екран, в замяна на неговата енергия и всеотдайност, допринасяща от своя страна за хармоничното изграждане на новото социалистическо общество. На езика на тогавашната кинематография спуснатите вертикално идеологически концепции придобиват плътност в реалистичното от-

разяване на работния процес в различни отрасли от тогавашната промишленост. На екрана шестват образите на задружно и целеустремено трудещи се миньори, транспортни работници, оператори в различни разпределителни центрове, сякаш произвеждащи сами огромни количества енергия, които са способни да трансформират София, а с нея и цялото тогавашно общество. Тук на преден план е изведена границата между техните колективни производствени задачи, отменящи изморения от дългия работен ден социалистически гражданин, чиято изгасваща лампа в жилищната кооперация е знак за продължаване на работния процес дори при вече спусналия се над града мрак.

Внушителният характер на тогавашните значими градоустройствени промени е демонстриран от респектиращите със своите размери сгради от софийското Ларго, сред които личат силуетите на окъпаните в неоновата светлина „Гранд хотел“, „Хотелски комплекс Балкан“ и „Централен универсален магазин“. Разходката из нощна София ни показва, освен тези важни отправни точки в ежедневието на социалистическия гражданин, и нощния живот на емблематичните за епохата идеологически монументи, какъвто е мавзолеят на Георги Димитров и неговият нощен караул, изпълняващ дис-



циплинирано своите задължения. В подобна перспектива зрителят е запознат с атмосферата в управленския център на производствена инсталация, а демонстрацията на отговорност е допълнена от кратък епизод с положените грижи от екипа на софийско родилно отделение. У зрителя остава впечатлението, че сигурността и несекващият трудов процес във всички сфери на живота са неговите основни характеристики, в които няма и следа от привилегироването на определени социални прослойки – София със своите светлини е преобразена в пълнокръвен социален организъм, нуждаещ се от множество работни примери в различни професионални направления, които да поддържат технологично нейното съществуване. И все пак метафората за „градът-машина“ не се разгръща изцяло – цигарата, запалена от току-що излезлия от операционната лекар и намигването с романтичната милувка на нощта оставя глътка въздух за младите влюбени, снизходително подминато от властта, ни напомнят за наличието на човешки елемент в иначе стройната производствена организация.

Социализмът също така е представен и в неговия по-късен етап, в който могат да се усетят първите по-критични гласове. Представител на този тип документалистика е филмът „Раз-

красяване на градската среда“ (1989) на режисьора Юлий Стоянов. В почти изцяло шеговит и неизменно ироничен стил той ни запознава със София такава, каквато я заварваме от средата на 80-те години – разграфена на „представителни“ части и останалите в периферията гигантски „квартали-спални“. Фасадното решаване на градоустройствените проблеми стига дотам да се преобладават публично видимите площи от лицата на сградите в централните софийски части, оформили т.нар. „маршрут А“, по който преминават чуждестранни делегации, дошли на посещение в НРБ. Иронично патетичният глас зад камера, обясняващ подробно твърде неубедителните резултати от впрегнатите в изнурителен труд стотици бояджии, посветили се на „ударното“ освежаване на столичната градска физиономия, ни напомня за валидното в този контекст разграничение между намерения и действителност. Идеята за „перестройка“ манифестира по обществените места под формата на информационни табла, но не и като истински следван пример, що се отнася до градските политики, останали на ниво бутафорна претенция, че всяка сграда е важна и ценна. Играта между близък и далечен план препраща към възможна скрита критика на режима, чийто привидно убедителен имидж потъмнява

© www.stara-sofia.com



при всеки близък план на някоя централна софийска фасада.

Подобно настроение има и във филма „Живей, Сердика!“ (1985) на режисьора Атанас Киряков, насочващ директно поглед към проблемите на София и нейното иначе богато и ценно археологическо и културно наследство. Цялата проблематика не може да бъде откъсната от големите идеологически градоустройствени проекти от края на 60-те и 70-те години, изразяващи се в бурния строеж на гигантски квартални комплекси с панелно строителство, загатнати в документалния филм „София на бъдещето“ (1974) на режисьорката Невена Тошева. В него обсъждащата ключовите за новонастанените софиянци проекти и най-вече тяхното некачествено изпълнение експертна комисия, съставена предимно от архитекти, е поглед към практическата безпътица на отказа от конкретно решение от страна на квалифицираната професионална общност. Взорът остава отправен към бъдещето, което би трябвало да разреши тези противоречия, което прави София заложник на специфичната за този режим идеологическа организация на времето. Столицата тук не е просто модернизиращ се град сам по себе си, а се е превърнала неусетно в сърцето на една „софийска агломерация“, която е модернизирана на бързи обороти чрез фор-

сирана индустриализация, жертвала много от нейните предимства в името на специфичната за конкретните политически реалности надежда за по-добро бъдеще.

След метаморфозата на израстването и тази на форсираната индустриализация и технологично трансформиране под прецизен идеологически контрол стигаме до „нашата“, съвременна и противоречива София. Този път идеята е тя да бъде представена „каквато е“ към съответния момент, което обуславя богатството от вмъкнати ракурси във филма „Кой е този град?“ (2012) на режисьорката Мария Аверина. Привидно лекоеватото редуване на картини и гласове, в които образ и субект не са синхронизирани, имат за цел единствено да подчертаят столичната еkleктика, отекваща между различните планове и обектите, които се снимат. Режисьорското решение основните герои във филма да бъдат хората, живеещи в София и нейните стотици проявления успява да ни сблъска с всичко, което тя е и същевременно не е.

Шареният софийски пъзел прескача от модерните търговски сгради с техните отчетливо светещи огромни рекламни надписи през любимите родни улици и къщи до някак далечните и непознати ромски махали. Обясненията в любов и омраза към столицата оформят един малък (пост)



модерен софийски калейдоскоп, в който взаимно се преплитат детските спомени за извършени пакости, междупоколенчески опити за (само) разбиране, носталгични погледи към случилото се в началото на 90-те години на миналия век, биографични военни спомени на фона на някога унищожени, а днес реставрирани или преизградени емблематични софийски къщи и публични сгради. Градските трансформации не се изчерпват вече само с промяна в материалната среда, а е направен интересен опит за типология на персонажите, който е подсилен от разминаването между показваните образи на екрана и постоянно сменящите се гласове зад камера. За някои от героите София се оказва „жертва“ на общата тъга по (не)сбъдналите се промени през последния четвърт век, което я превръща в отправна точка за техния нов живот извън границите на България, а за други пък тя е тъкмо обратното, доколкото София е пристан на уют и сигурност. Един от любопитните моменти във филма е когато софиянци от различни възрасти и контексти се опитват да дадат отговор на въпроса „Колко стара е София?“. Оказва се, че диапазонът е твърде широк – „един век – осем хилядолетия“ – което изглежда дори комично, но след внимателен размисъл всеки зритель може да намери аргументи за няколко от посочените

отговори. Филмът не дава конкретни отговори, а поставя винаги актуалния за жителите на града въпрос: какво за тях е София?, от чийто отговор се нуждаем все по-настойчиво. Един възможен отговор би могъл да бъде споделеното твърдение от един от героите във филма: „Това е София – малка и... така... наша си“.

Преобразуванията в градската среда, случили се в София през последните 135 години и показани в поредицата филми, едва ли оставят някого равнодушен. Докато се опитваме да схванем някои от тези общи смислови линии, очертали се в хода на изпълнената с множество премеждия история на града през 20-и век, в която далеч не без конфликти се съчетават често противоречащи си контексти и разнообразни социални групи с техните специфични културни хоризонти, София вече се е преобразила за пореден път. И все пак подобно на авторите, задали към себе си и към своите зрители въпрос „кое всъщност е София за Вас?“, еднозначният отговор в днешно време е практически невъзможен. Затова предпочитам да перифразирам една известна българска рок група, казвайки, че „другата София, която да стане, тя все някак успява“, ще продължи да бъде все така актуално предизвикателство за следващите поколения български кинематографи.



© www.stara-sofia.com



ЕДИН ГРАД ВЪВ ФОКУСА НА КИНОТО

СОФИЯ
как се строи
социалистическият град
на красотата?

Невена Германова ■

► Как се строи социалистическият град?

Давам бърз отговор:

„Градът се строи с циментова кръв, която се влива във вените му...“ „Майсторите се носят като ангели във въздуха. Ръцете им сякаш милват уморените фасади, за да им вдъхнат нов живот“.

Отговорът обаче не е мой, това са реплики на гласа зад кадър от два документални филма за София – „Един ден София“ от 1946 година на режисьора Захарий Жандов и „Разкрояване на градската среда“ на режисьора Юлий Стоянов от 1989. Позволих си този колаж, защото ми се струва, че е много добра илюстрация за социалистическото говорене за града, което от 40-те до края на 80-те години на миналия век запазва бодрия тон на социалистическия разказвач. Въпреки че контекстът, в който е представен градът в двата филма, е изключително различен, риториката сякаш е много обща. И това изобщо не е случайно, именно поетичното говорене и постоянно естетизиране на баналното се оказват основни черти от идеологизирането на града като социалистически не само в документалните филми, а и във вестници, списания, пътеводители. София непрекъснато се представя като град на красотата, като „жив

социалистически организъм, от чието сърце по големи и малки артерии всестранният живот на Народната република се носи, пръска и всява бодрост и вяра в светлото комунистическо бъдеще“ – както се описва в един географски очерк от 50-те. Вглеждането в града се конструира като приказно утопичен разказ, в който всекидневните образи на заобикалящата ни среда сякаш придобиват магически значения. След здрач лампите по столичните булеварди светят като слънца. „...казват, че няма по-красив миг от мига, в който пламват неоните“. Булевардите, построени от властта, от една страна са доказателство за модернизация, от друга се именуват идеологически – бул. „Руски“, бул. „Ленин“, бул. „Девети септември“ и накрая романтично се наричат просто булевард на кестените, на розите и на тополите. Послучай честване на 100-годишния юбилей от раждането на Владимир Илич Ленин в списание София е публикувана и статия за столичния булевард „Ленин“. Там риторично се пита „как се ражда обичта към този неповторим по хубост столичен булевард? Кое е онова силно и непреодолимо нещо, което минава през нас и ни насочва към неговите сенчести пешеходни алеи?“ и веднага след това идват отговорите: „не са ли виновни изящната

красота на фасадите, тънката игра на светлини и сенки, тъмночервените трендафили! Сутрин той може да бъде закъснел и препълнен тролейбус, но може да бъде и едно синьо небе и една полудяла от свежест зеленина. Той може да бъде гърмяща река от автомобили, но и тих залив за влюбените! Той печели приятелите си с няколко първокласни заведения, които са тихи пристанища край бреговете на пълноводна река. Бледорозовата фея е полегнала върху също тъй бледорозов камък пред малко водно огледало“ и така нататък. Градските пейзажи се конструират чрез метафората за природното. Сякаш колкото повече документалните кадри показват сивите, еднообразни новопостроени панелни блокове и преплетени пътни детелини, толкова повече гласът зад кадър кара зрителя да привиди в тях нещо отвъд погледа на очевидното, отвъд безличния бетон. И всичко това е с дълбок идеологически залог, в който са вплетени фигурите на архитекта и на кинорежисьора, които непрекъснато трябва да произвеждат и възпроизвеждат социалистическите образи. В статия на списание „Архитектура“ арх. Иван Рахнев е красноречив, че „специфичното за художествения образ на архитектурата на социализма е, че на него се възлага да предизвиква само бодро, оптимистично, радостно, вълнуващо въздействие... Архитектът не може да си позволи свободата например да изрази в своята творба други чувства като скръб, протест, разочарование, обида... Багрите и тоновете на архитектурното изкуство, с което то въздейства върху нас, са само светли и мажорни“. В същото време в чл. 3 от Наредба за пропагандата киното официално е обявено за средство, чрез което властта може да възпитава народа и да изгражда действителността спрямо идеите си.

И все пак образите на София са построени по различен начин. Тук само ще скицирам три стратегии за документиране на социалистическото строителство.

Първата стратегия се изгражда около оптимизма за възстановяване на столицата след войната. Тя може да се види във филма на Захарий Жандов „Един ден София“. Тук възстановяването на града след бомбардировките от Втората световна война е фонът, на който се разказва един образцов ден на социалистическия граж-

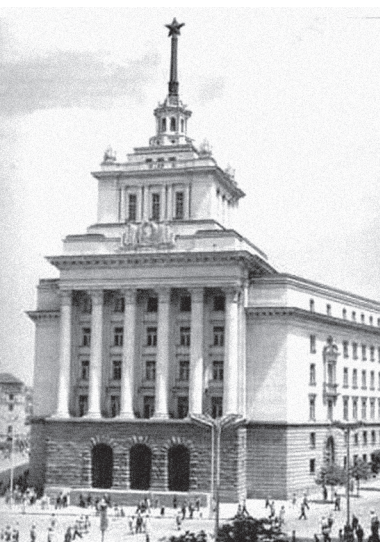
данин. Ключова е фигурата на работника, който кърти останки на разрушени сгради, той е новият герой, който извършва всекидневни подвизи, за да преобрази руините на града. Той е заснет на ръба на висока сграда или се спуска по въжена стълба докато сваля водосточната тръба. Но той не е сам, кадърът продължава с огромната паст на багер, който сякаш поглъща разрухата, за да може социалистическият град да бъде изграден наново. Всяка възстановена сграда е една зараснала рана.

Втората стратегия е за преустройство на социалистическия град. Действието се развива по-късно, през 80-те години, когато документалното кино вече може да си позволи дори с ироничен тон да постави под въпрос градоустройствените работи на града. Филмът „Разкрсяване на градската среда“ на режисьора Юлий Стоянов по изключително щекотлив начин откровено показва колко бутафорно е социалистическото преустройство на София. Операторът постоянно играе с общия план, в който „последователната красота доминира над всякакви ненужни подробности“, и с едрия план, „който служи, за да се поставят по-сложни проблеми“. Камерата тръгва от общия план на прилежно композирани сгради, улици, дървета и бавно се фокусира върху пропукана или изкъртена мазилка на токущо преобоядисана фасада. В кадрите на няколко пъти влизат поставени из града лозунги за преустройство – „Народ и партия – единни по пътя на преустройството“; „Преустройство – активна позиция и лична съдба на всеки. Истински всенародно дело“. Преустройство, но какво е то? Всъщност филмът е чудесна критика към показния социалистически град, който трябва да бъде видян от „важни гости от приятелски страни“. Затова особени усилия се полагат само за разкрсяване на главната артерия на града, така наречения Маршрут А – от летището до центъра. Дори специален химичен завод започнал производството на хиляди тонове фасадна боя... „било доказано, че е далеч по-ефектно да се положи нов слой свежа боя върху сивите фасади, отколкото целите да се реставрират или ремонтират с години. Просто нямало време!“ Затова и всяка къща си имала две лица – „едно усмихнато към улицата, представително за града, и друго, където се разкривал делнич-

ният, сив живот и за него нямало нужда да се вдига много шум и да се харчат пари“. Оказва се, че социалистическото преустройство внимателно се грижи да прикрива недостатъците на градската среда. Прави го не само с фасадната боя, както е показано във филма, прави го и със строителство. Още през 50-те години масивните сталински блокове по ключовите столични артерии се превръщат в паравани, които препречват погледа на минувача към големи парчета от градската мизерия. Такъв е случаят с Ючбунар – първият софийски квартал, който се създава след Освобождението, на запад, на мястото на мочурливи пасища и бостани, където се наемства градската беднота по време на капиталистическия режим. Той години наред не успява да се справи с регулацията на мястото и с вкарването му в елементарни санитарни норми, което го превръща в софийското гето на запад от булевард „Христо Ботев“. Гледката не е красива, затова, ако се движиш по булевардите, няма и да я забележиш – там се извисяват колоните на масивно сталинско строителство.

Последното наблюдение се отнася до стратегията на социалистическата власт за ударен строеж на жилищни блокове, които трябва едновременно да бъдат доказателство за постоянен напредък и модернизация на социалистическия град и, разбира се, са единствената възможност за решаване на жилищната криза в София и разширяване на хората, които живеят накуп, по няколко семейства в един апартамент. Затова е изключително важно публично постоянно да се показва на столичаните бързото строителство на жилищните комплекси. В кинопрегледите гледката на сглобяващи се панелни блокове и огромни кранове става обичаен фон, на който с патос се съобщава количеството новопостроени апартаменти и както казва гласът

зад кадър, „Девизът на София „Расте, но не старее“ постоянно се пълни с ново съдържание“. Едновременно с това тонът продължава да бъде бодър и светъл. Той се преповтаря и в списание София, издание на Градския съвет. Например за квартал Младост се пише: „Младост. Каква хубава дума. И колко добре приляга тя на новия красив, окъпан в слънце и открил се на фона на Витоша в югоизточната част на столицата жилищен комплекс. Осемдесет хиляди души ще бъдат щастливи да живеят в него след окончателното му завършване“. Какво обаче се случва – ударното строителство е предпоставка за некачествено изпълнение. Документалният филм на Елдора Трайкова от 1980 „Поема за хлебарките“ отново по изключително щекотлив маниер критикува некачественото строителство. Филмът проследява съдбата на един двадесететажен показан жилищен блок, който се намира на главния маршрут А за влизане в града. В блока обаче буквално са избили недостатъците на строителството – тръбите текат, героите живеят сред стени, пропити с влага, децата им се разболяват, баните, тоалетните са наводнени. Дори на фона на тази нова разруха бременната жена, която е поканила оператора в дома си, сякаш не е ядосана, тя спокойно разказва за гущерите, мишките и други животни. Констатацията на строителите е, че просто не са подготвени за високо строителство. В крайна сметка решението е всички обитатели на блока да бъдат преселени в нов блок. Последните кадри от филма преминават през стаите на празен апартамент, докато около десетгодишно момче чете написаната от него поема за хлебарките. После се показват контражурните силуети на високите блокове на „Младост“. Дори критика трябва да е красива.



ЕДИН ГРАД ВЪВ ФОКУСА НА КИНОТО

СОФИЯ
LA FEMME FATALE
без която не можем

Венцислава Милагинова ■

► „София през погледа на 100-годишното ни кино“ е инициатива, която няма как да не се съгласите, даде широко поле за размисъл. Ако сега например ви попитам „коя е най-значимата тема, повдигната в рамките на прожекциите в Дома на киното?“, най-вероятно и тук ще сте съгласни с мен: трудно е да се отговори на този въпрос. Защото всяка от трите прожекции имаше своя атмосфера, свои усещания и разкри различни актуални за столицата теми. А освен всичко останало в пълната кинозала на Дома на киното бе изключително приятно.

След което прожекциите свършиха. Това обаче, противно на очакванията, е един вид начало. Начало на един много интересен анализ, който може да направим заедно. И така: коя е най-значимата тема, повдигната в рамките на прожекциите, и съответно кое е най-характерното в и за София? Дали хората, които правят София такава, каквато е? Дали личностите, които са градили основите ѝ и са я строили и рушили през годините? Нейните проблеми? Нейната магия? Вероятно изпускам нещо... Разбира се, реакциите на публиката по време на прожекциите също могат да бъдат разглеждани като един вид показател за усещането ни като граждани на този град.

От друга страна може би трудността на тези въ-

проси е обяснима. Все пак София е съвкупност от традиции. При това тази сложна плетеница намира своето естествено продължение в характеристиката на обитателите на самия град. Вследствие на емоцията, която цялата инициатива събуди у мен, започвам да мисля, че София – това са нейните жители! (казано в стила на громките лозунги от социализма, залегнали в основата на ироничния филм на Юлий Стоянов „Разкрасяване на градската среда“ (1989). В този смисъл няма как да не се съглася с един от гласовете зад кадър от филма „Кой е този град?“ (режисьор Мария Аверина, 2012) „София има един неповторим колорит, който е вътре в хората“. И като че ли наистина именно хората правят града ни такъв, какъвто е. Начинът, по който Мария Аверина ни представя тази алегория на София през погледа на нейните жители, правят филма изключително близък до всеки от нас. „Кой е този град?“ успява по прекрасен начин визуално да демонстрира как София съчетава трупаните в течение на векове обичаи и история с краткотрайните импулси на времето, как събира в себе си различни периоди на развитие и влияние, които могат да се усетят в архитектурата и външния ѝ вид, как приютява много националности, вероизповедания и езици.

От друга страна чрез гласовете зад кадър „Кой е този град?“ ни приобщава към вътрешния свят на неговите обитатели. И съм уверена, че всички присъстващи в залата са разбрали и споделили усещанията, смели са се на абсурдите в живота и въобще са се припознали в тях. Тази вербална илюстрация на съвременна и на стара София ни позволява да усетим как тя е (и е била) едновременно гостоприемна, но и предпазлива към непознатото, как пленява с красотата на някои от своите райони и отблъсква с неугледността на други. Изобщо с помощта на „Кой е този град?“ отново виждаме, че София е изключително противоречива и може да бъде както приветлива и очарователна, така и студена и неразбираема.

„Кой е този град?“ ни води по параболата между градския пейзаж и личните истории на неговите обитатели. Показва ни софийските паркове и любовта, спомените за първата целувка и софийския ландшафт. Също така филмът ни припомня историята – тежките рани, нанесени на София. Усещаме военното безпокойство и еуфорията от промяната, любовта към града и едновременно с това желанието да се изпарим от него. Виждаме всичко, което е около нас: панелните блокове, различните сезони, уличното изкуство, гвардейците след смяна, разбитите улици, шарените сгради, прането на съседите си... И всички тези картини и усещания са ни близки. Режисьорката Мария Аверина ни помага да видим абсурда в уюта и уюта в абсурда

на града ни, усещането за дом, което изпитваме в него, макар и да не знаем колко точно години е расла без да старее София.

Всъщност се оказва, че ми е трудно да пиша за София като за град, особено в контекста на филма на Маша Аверина. Защото София има душа. София, лутаща се между своите крайности, е видяна във филмите като една истинска *femme fatale*. И може би всички носим в себе си част от нейната противоречивост – понякога шизофрено тя ту ни харесва, ту – не, понякога я приемаме студено, понякога – надутно съобщаваме, че живеем или сме родени в някой от нейните райони... Ще припомня края на един от другите филми от програмата на „София през погледа на 100-годишното ни кино“, а именно края на „Нощ в София“ на Станислава Калчева (все още резониращ в главата ми), в който един от героите казва: „България е най-добре пазената тайна в света“. И ще добавя, че София е нейното сърце.

Всеки филм от програмата ни е дал усещането за едно от лицата на София – дали това ще е през ироничния поглед върху козметичното обновяване на града в „Разкрояване на градската среда“, дали ще е градска импресия „Светлините на София“, дали ще е през размислите и коментарите на нейните жители в „Кой е този град“. Подобни филмови програми помагат да видим София по-цялостно. Благодарим ви, списание Кино, Сдружение АС и Програма Култура на Столична община за тази възможност!



© Августа Илиева

ВЕРА НАЙДЕНОВА

за фестивала в Кан

Божидар Манов ■

► Книгата „Фестивалът Кан“ на професор Вера Найденова не изненадва никого. Защото авторката повече от 20 години е редовен наблюдател и анализатор на най-важния кинофестивал в света! Зад гърба ѝ са двадесет и три фестивални издания от 1993 досега, без нито един пропуск. А това означава стотици гледани филми от „каймака“ на годишната кинопродукция, десетки публикации, присъствия на пресконференции, лични срещи с най-изтъкнати представители на световното кино, разговори с тях, участия в дискусии и други подобни професионални дейности. И така всяка година през май на Лазурния бряг, а след това в родината, където фестивалното ехо отзвучава във вестници и списания, в радио – и телевизионни предавания, в часовете със студентите. Затова е напълно естествено Вера Найденова да обобщи огромния си фестивален опит, натрупаните богати впечатления, анализите на конкретни заглавия и по-обща наблюдения, да проследи цялостния кинопроцес, осветен от екрана в Кан. И закономерно дойде време редовно публикуваните през годините оперативни критически текстове в различни издания (най-вече във вестниците „Сега“, „Култура“ и списание „Кино“), да бъдат събрани и поднесени имен-

но като преосмислен и обобщен критически възглед, който не само описва и систематизира филмовия феномен Кан, но го разглежда като част от един цялостен културен дискурс. Защото фестивалът само географски е ситуиран на Лазурния бряг, а иначе е вграден в по-общата идейна и художествена параболна на световното кино, което пък от своя страна акумулира много и разнообразни съпътстващи характеристики на социума и времето.

Книгата е разумно структурирана в две големи части, всяка от които „тежи“ на мястото си и изпълнява възложените ѝ функции. Съвсем логично началото на текста предлага кратък исторически преглед към „феномена Кан“. Това е потребната отправна точка за разбиране на понататъшните фактически натрупвания през годините – както на екрана, така и в особено важната фестивална атмосфера, която невидимо и неусетно, но с решаващо значение изгражда целостта му именно като културно, а не просто календарно събитие.

Водена от своя неоспорим опит, компетентност и ерудиция, професор Найденова правилно е решила да съчетае в тази ретроспективна книга не само филмови анализи и текущи наблюдения на процеса (идейни, социо-културни, ин-

дивидуално творчески, дори и технологични), които влияят върху развитието на киноезика. Редом с тях, с видима лекота на фразата и усет за словесна бравурност, читателят неволно се пренася в реалното фестивално всекидневие, което придава допълнителна достоверност на текста.

Появата на тази книга в настоящия момент се мотивира от поне още две важни обстоятелства: от една страна, критическата професия, която по дефиниция не е външно ефекта, шум-

на и светска, тук се разкрива по убедителен начин в своята малко позната същност на всекидневна, напрегната, дори изтощителна работа и то сред изкушенията на фестивалната суета; и от друга страна, това е направено от един от доайените в професията – професор Вера Найденова, тъкмо в годината на нейния достоен личен юбилей! А това придава и допълнителен аромат на увлекателно написаните страници, събрани между кориците на „Фестивалът Кан“.



ЛЮБОВТА Е ЛУДОСТ 2015

Възнаградена
и благодарна публика

Love Is Folly

Людмила Дякова ■

▶ Напълно закономерно бе, че двадесет и третото издание на филмовия фестивал „Любовта е лудост“, независимо, че е международен, премина под знака на „100 години българско кино“. Специален акцент за Юбилея бе концертът с българска филмова музика, в който взеха участие Маргарита Хранова, Орлин Горанов, Дони и Нети, Мариана Попова, Иван Лечев и др. Публиката въодушевено и възторжено аплодираше хитовете от любими филми, а култовата песен на Борис Карадимчев „Оставаме“ от филма „Оркестър без име“ на Людмил Кирков взриви аудиторията и припевът многократно огласяше залата – публика и изпълнители не искаха да се разделят. На голям зрителски интерес се радваше и панорамата от филми, посветена на юбилея: „Господин за един ден“, „Два диоптъра далекогледство“, „Двойникът“, „Йо-хо-хо“, „Дами канят“, „Рицар без броня“, „С деца на море“, „От нищо нещо“, „Самодивско хоро“, „Аудио Рио“, „Гола съвест“. Така помладите зрители усетиха пулса на българското кино през годините, а по-възрастните изживяха отново емоциите, предизвикани от тези филми. Ежедневно от фотоизложбата, организирана във фойето на залата: „19 секунди с Татяна Лолова“, с дяволито намигване от всеки фотос ни посрещаше голямата актриса, а в книжарница

„Сиела“ във фестивалния комплекс, кинокритикът Атанас Свиленов представи новите книги на Александър Грозев, на Георги Смиленов и Георги Мишев, и на Вера Найденова. Професор Вера Найденова бе удостоена с Наградата за цялостен принос в развитието на българското кино, което се случва за първи път в историята на фестивала – кинокритик да бъде оценен за тази награда. Това безспорно е признание за приноса на кинокритиката ни в развитието на стогодишното българско кино. Кръглата маса, организирана ежегодно от списание „Кино“ и екипът на фестивала, също бе посветена на българското кино и неговата стогодишнина и някои от експозетата могат да се прочетат в този брой. По повод на юбилея в официалната филмова програма бяха включени и четири български филма: „Каръци“ – извън конкурса (режисьор Ивайло Христов) – Награда на Гилдия „Критика“ към СБФД и Награда „Горчивата чаша“ на Факултета по журналистика и масова комуникация към СУ „Климент Охридски“, „Бартер“ – в конкурса (режисьор Атанас Киряков) – Награда на Татяна Лолова за майсторско изпълнение от община Варна, „Жената на моя живот“ – извън конкурса (режисьор Антоний Дончев) и „Събирач на трупове“ – извън конкурса (режисьор Димитър Димитров), за които

публиката изпълваше залата до краен предел. „Каръци“ откри фестивала и изключителния интерес към него се дължеше не само на Голямата награда от Московския филмов фестивал – „Златен свети Георги“, а и защото варненската публика познава и обича филмите на Ивайло Христов. А „Каръци“ е сред най-добрите, създавани в българското кино през последните години. Безпросветната провинциална битност, на която са обречени младите герои във филма, не може да ги задуши, те са личности, индивидуалисти, непримирими... в пътя си за никъде... и може би тъкмо в това се съзира искра просветление? Прочувстван, топъл, обнадеждаващ с хумора си филм, който Емил Христов, ако използвам тийнейджърския жаргон, е снимал като бог. От реакциите в залата бе видно, че младите зрители се припознават с героите, но филмът не предизвиква безнадеждна покруса, а по-скоро решимост нещата да се променят. В друг полюс на безизходицата и невъзможността Атанас Киряков разполага филма си „Бартер“ – римейк на документалния му филм „Омагьосан от морето“. Действителната история за борбата на хората с мутри и институции за запазване на едно от най-старите рибарски селища във Варна, добива още по-плътен релеф и мащабност благодарение на Филип

Аврамов, Татяна Лолова, Михаил Мутафов и целия актьорски ансамбъл. Като утвърден документалист Атанас Киряков проявява тънък усет за автентичност и цвят в актьорския избор, а това е от голямо значение за въздействието на филма. Публиката го прие спонтанно като реален факт от варненското ежедневие.

Сложен като повествование и разположен в широк времеви отрязък е филмът на Антоний Дончев „Жената на моя живот“. Всъщност това е чувствителен любовен филм, който отначало звучи като приказка, за да прерасне в политически сага, в която намират отражение кюрдските и иракски проблеми от последните десетилетия на XX век, темата за бежанците и тероризма, ролята на българската ДС във всичко това и невъзможността на една красива любов. Камерата на Иван Тонев е публицистична и репортажна, търсеща автентичност в събитийната канава на филма, и едновременно с това е поетично-романтична, извайвайки портретите на главните персонажи – изключително точно актьорско попадение – Виолета Марковска и Соран Ебрахим. Публиката, въпреки обстоятелствеността, разчете верно кодовете на филма и го прие с внимание и интерес.

В „Събирач на трупове“ дебютантът Димитър Димитров улавя зрителската рефлексия чрез



Татяна Лолова във филма „Бартер“, режисьор Атанас Киряков

каноните на жанровото кино, обигравайки повече или по-малко успешно трилър, драма, любовна история, черна комедия и абсурд, за да прозрат през макабрени зарисовки реалиите на днешния ден. Може да се предявят много претенции към филма, но все пак става дума за дебют, а Теодора Духовникова е неустоима и в аrogантната си безцеремонност, и в ранимата си крехкост – прекрасна актриса.

Стойностни и разнолики бяха повечето показани филми. Професор Грозев с безспорния си вкус и доказан професионализъм и тази година демонстрира високо ниво на селекцията, както при конкурсните, така и при филмите от съпътстващите програми. В зала „Европа“ почти за всяка прожекция имаше и правостоящи, а конкурсните филми пълнеха голямата зала. Явно варненската публика цени и следи този фестивал. Наистина видяхме добри и интересни творби: най-необичаен от конкурса бе иранският „316“ – дебют на Пайман Хагани. Младият автор си е дал сметка, че едва ли ще стигне образците на иранските майстори, затова е намерил начин да бъде различен. Оригинал е подходът му да разкаже историята на една жена – от детството до старостта – обигравайки като персонажи обувки: детски, тийнейджърски, дамски, мъжки, всекидневни, официални,

за да завърши с последните пантофи. Режисьорът твърди, че през живота си човек износва 316 чифта обувки, оттам е и заглавието на филма. Задкадров женски глас разказва, а обувките „изживяват“ разказа – биографията на един живот. Но филмът не е само обувки, има и други предмети, човешки лица или по-скоро фрагменти от тях, хроника и анимация, и всичко е компактно, хомогенно и въздействащо. Такова майсторско обиграване на детайли, толкова виртуозна игра с тях, съм виждала само в най-доброто анимационно кино. Неслучайно журито удостои този странен филм със Специален диплом за успешен експеримент в полето на филмовата форма. Не по-малко странен бе „Последният езекутор“ – Тайланд, режисьор Том Уолър. Той е създаден по действителен случай – историята на Чаворет Ярубун, който е последният езекутор в Тайланд, изпълнявал смъртни присъди, чрез разстрел, преди да се приеме „хуманната“ спринцовка. Филмът проследява живота на този човек от младежките му години, когато е запален рокаджия и иска да се посвети на музиката, но трябва да се грижи за семейството си и единствената работа, която намира, е тази на езекутор. Драстични и прекалено натурни са епизодите с езекуции, но те са, за да подчертават леденото хладнок-



„Жената на моя живот“, режисьор Антоний Дончев

ръвие на главния герой, когато безстрастно върши своята работа. Обаче в себе си той е безутешен. Вътрешният му свят е раздиран от противоречия, стигащи до налудност. Измъчва се заради кармата, която може да тежи и на децата му. Чувства се като изверг и постоянно има призрачни видения на жертвите. Всъщност и самият той е жертва – разнищван от обсеесиите си. Много силен психологически и труден за гледане филм.

Грузинският филм „Младоженки“ (Специална награда на журито) дебют на Тинатин Кайришвили, също е създаден по действителен случай. Самата режисьорка е имала участва на своите героини. Съпругът ѝ е бил в затвор, а в Грузия, за да имаш право на посещения, трябва да си сключил официално граждански брак. Така няколко жени на различна възраст и от различни социални слоеве стават младоженки и веднъж месечно посещават своите мъже. Главната героиня е млада жена с две невръстни деца и трудно се справя сама с живота. Постепенно трепетите от посещенията стават рутинни, а и децата се отегчават в затвора. Появява се и друг мъж, а точно тогава управата на затвора разрешава на жените да пренощуват при мъжете си. Неловка е срещата на двата свята – този отвън и този вътре. Неимоверни усилия са нужни, за да се запази онова, което вече не е. Всичко е привидно, а страданието е болезнено. Когато жените си тръгват, прозвучава изстрел, и последният кадър „забива“ върху обезумелия поглед на главната героиня през процепа

на желязната врата. Финалът е отворен, не се знае кой е загинал, но болката е осезателна. И остават размислите: Колко ефимерна е човешката хармония и колко крехко е равновесието в душите ни. Дълбоко емоционален и по грузински мъдър филм.

Но най-силен и разтърсващ бе „Изпитание“ – Русия, удостоен с Голямата награда „Златна Афродита“. Режисьорът Александър Кот нашумя с блокбастери, сред които „Брестката крепост“, но в този артфилм съзираме изящен и филигранен художник. Всеки кадър е като живописен фриз – обсебващ и безмълвен (буквално). Оператор е Левон Капанадзе. Минималистичен, пречувстващ, зловещ и неистово красив филм. Някъде в степите на Казахстан баща и дъщеря живеят недалеч от ядрен полигон, дори намират препитание, продавайки металните осколки. Момичето е неизразимо красиво, примирено и самотно, но неподвластно на трепетите на любовта. Две момчета се борят за сърцето ѝ, а когато бащата умира от радиация, тя трябва да направи своя избор. Красивата двойка стои сред нищото с преплетени ръце и влюбени очи, когато големият взрив помита всичко и заглушава ужасения и ужасяващ вик – единствен глас във филма. Напълно съм наясно, че да се разказва такъв филм е профанско, дори нелепо, защото няма начин да се преразкаже изключителната му визуална фактура. Той трябва да се види, да се почувства, да се изживее, за да се вдълбае в паметта силата на неговото послание...

„Младоженки“ – Грузия, режисьор Тинатин Кайришвили



КРЪГЛА МАСА

Българското road movie

Love Is Folly

Геновева Димитрова ■

► Въпреки че газта често се натиска, не може да се твърди, че road movie (или филм по пътя) заема важно място в по-голямата част от изминалия век на българското игрално кино. Но избрах тъкмо него в тази юбилейна кръгла маса по две причини: Първо – колкото и парадоксално да е, първото наше road movie „Бъди щастлива, Ани“ (1961) на Владимир Янчев е създадено осем години преди еталонния филм на Денис Хопър „Волният ездач“ (1969). С уточнение – ако по времето на Ричард Никсън, когато излиза, той се смята за „най-пародийно-антиамериканското произведение в историята на киното на САЩ“, нашето road movie се опитва с наивна виталност да надхитри идеологическата скованост, характерна за епохата. Там сияйната шофьорка Ани на Невена Коканова обикаля по задължение България със съветски пилот (Василий Меркуриев), а пътуването им с шкода кабрио е свързано с любов и ревност от страна на любимия ѝ (Коста Цонев). Втората и по-важна причина да избира road movie е отчетливото присъствие на жанра в поне дузина филми от първото десетилетие на XXI век, повечето от които са дебюти. И именно през неговия демократизъм се изваждат съществени елементи от спецификата на българския преход и промяната на менталитетните нагласи.

Роденият в САЩ жанр road movie е синоним на американската контракултура и двигател на филмовия нонконформизъм в глобален мащаб. Генезиса му бихме могли да търсим в националния му „батко“ уестърна. Третиран по-скоро като атмосферна „опакровка“ (на драма, трилър, комедия, мюзикъл), отколкото като суверенен жанр, в стотици филми от разни националности, road movie артикулира културната психоза, че именно поемането нанякъде е обещание за ново начало. Пределно лаконична е дефиницията му, предложена от Сам Норт: „Придвижване с превозно средство на индивид или група хора, храбри или отчаяни, по пътя им към бягството от света, който обитават, към друг житейски вектор“.

С хедонистичните видения за „раничната революция“, с будизма, медитацията и безхаберността Джак Керуак (с Алън Гинзбърг и Уилям Бъруоз) е идеолог на битничеството от 40-те и 50-те. То маркира американския (и не само) XX век, заедно с хипи-движението от края на 60-те с девиза Make love not war!, „Бийтълс“ – манията и Джонленъновия хит All you need is love (пример – нонконформисткото road movie „Забриски поинт“ на Антониони). Не знам дали романът „По пътя“ от 1957 е все още валидно изкушение за младите, но психоделичните

скиталчества из Америка и Мексико на начинаещия писател Сам Парадайс и неуправляемия Дийн Мориарти са белязали самопознанието на няколко поколения... Именно тази книга, авторът ѝ, джазът (по-късно и рокът) – с радикалното им бягство от статуквото – се смятат за вдъхновители за най-дишащия жанр в днешното кино: road movie или филм по пътя. А напоследък – и най-експлоатирания в независимото кино, включително и у нас.

Като демистификатор на американската мечта и подстрекател към диви изцепки, „битническата библия“ е вдъхновила десетки филмови интерпретации – от Холивуд до Владивосток и обратно.

В Европа road movie е импортиран бързо – настроени срещу илюзорността на конвенционалното кино и вдъхновени от мита „Америка“, експериментаторите Годар, Трюфо и другите от Френската нова вълна се втурват с коли, мотори и самолети подир автентичният живот на младите с цигарите и хъса... Още по-радикално това прави Вим Вендерс. Една от категоричните фигури на Новото немско кино от началото на 70-те, той фактически узаконява статуса на road movie като интелектуално кино. И до днес Вендерс прилага философията на бунта през пътуването, изследвайки дремещата духовност в пресата на социалните утопии, независимо дали прави тревожно-урбанистично или иронично-копнежено road movie.

Що се отнася до българското кино, въпреки че то е доста по-уседнало, има поне пет заглавия до 1989, където road movie присъства като колоритна стратегия за придвижване – както по пътищата, така и в търсене на ненамерената или изгубена идентичност. Миналата година фестивалът „Златна роза“ бе открит с „Автостоп“ (1971) на Никола Петков с Цветана Манева – един от малкото автентични представители на road movie преди Промаяната. С френска елегантност и симпатична ръбатост филмът представя пътуването като търсене на свобода в различните ѝ измерения – от избора на придвижването през влюбването (т.е. проглеждането) до посоката.

„Щурец в ухото“ (1976) на Георги Стоянов е миграционно road movie с елементи на абсурд, в което Евтим (Павел Поппандов) и Пешо (Сте-

фан Мавродиев) се лутат по пътя от село към града, сваляйки както товара на вещите, така и на угризенията.

„За къде пътувате?“ (1985) на Рангел Вълчанов е не само един от най-абсурдните филми в 100-годишната история на киното ни, но и от малкото в света философско road movie, където подир търкаляща се гума и музиката на Моцарт се движат животи и фикции, комплекси и загуби, корени и природа. Математикът доцент Радев (Стоян Алексиев) предприема профилактика на битието си, отправяйки се към различността с трабант и стигайки до козите и дядото (Георги Калоянчев) – единствените обитатели на затънтено село.

Още в дебюта си „Парчета любов“ (1988) Иван Черкелов въвежда road movie като сегмент от атмосферата на екзистенциално отчаяние. Верен на духовната си целеустременост и дълбоко взрян в света наоколо, той изследва времето с антропологична прецизност и един от окуларите ѝ е пътуването – към себе си, Бащата, Бог, смъртта... Черкелов продължава заниманията си с търсенето на Смисъла по пътя, където всеки е устремен към своята си бездна от увиснали въпроси и в „Търкалящи се камъни“ (1995), и в „Раци“ (2009), и сега във величествено-безутешния „Семейни реликви“ (2015).

„Писмо до Америка“ (2000) на Иглика Трифонов е първият от многото дебюти в новото ни кино, които залагат на road movie като опит за запечатване на времето. В случая имаме автопешеходно road movie подир родовата памет, вплътена в народна песен. Между София и Пирин, България и Америка (през японец), кино и видео, документалност и мистика филмът преодолява препятствията на межкултурното общуване в разни аспекти, за да изведе идеята за глобалните измерения на копнежа и силата на националния автентизъм.

„Аве“ (2011) на Константин Божанов е чародейно стопаджийско road movie, през чиято сугестия откриваме както народопсихологични орнаменти, така и универсални занимания с живота и смъртта, покрусата и въодушевлението, мрака и светлината. Дишащ филм за млади по българските пътища, „Аве“ се оказва вълнуващ и за други нации, получавайки куп международни награди и бе показан на чужди екрани.

„HDSP: Лов на дребни хищници“ (2010) на Цветодар Марков е микс от младежка драма, road movie и гангстерски филм. Представяйки нашата съвременност през американски клишета, филмът не само ги побългарява, а и излъчва нова за киното ни неистовост. Той е първият от три знаменателни дебюта, където груповата дестинация от София е морето, а внушението е тоталната българска безприютност.

„Кецове“ (2011) на Иван Владимиров и Валери Йорданов и „Джулай“ (2011) на Кирил Станков отправят от софийската маргиналия до морския бряг. Първият с група младежи, вторият с три фрустрирани жени, те продължават традицията на road movie като израз на екзистенциалната безутешност в киното. Можем да ги положим и в универсалния контекст на „Волният ездач“ или „Телма и Луиз“ например, и в нонконформисткия български – от „Парчета любов“ до „Емигранти“ и „Стъпки в пясъка“. И, ако с трагичния си финал „Кецове“ би могъл да се възприеме като автентичен поколенски крясък за децата на пропиляното време, отправянето в „Джулай“ към Румъния е забавна поанта на лутането из българския кошмар.

Когато говорим за българското road movie, не пренебрежими са два филма на наскоро отишли си метафизик на киното ни Красимир Крумов-Грец: „Под едно небе“ (2003) и „Нощ и ден“ (2006). Интелектуалец от най-чиста проба, той разсъждава върху земните несъвършенства, въоръжен с бинокъл за взиране в дълбините на познанието и Бог през парадигмата родители-деца. Road movie се превръща в изходен пункт и фактурен контрапункт на духовните му занимания с Волята, Свободата, Любавта в контекста на междуетническото живееие. Поантата в „Под едно небе“ – „срещнаха се и не се видяха“ – е филмов образ на емоционалната „еманципация“ в буквален, но и в метафизичен смисъл – издига се до освободеност на Волята чрез отприщването на нови, непознати досега стимули – любовните.

Иронията на сюжета е безмилостна: поела към емигрантството в Турция, ерго – към баща си с цялата невъзможност на своята преданост, петнадесетгодишната Руфие (Марта Кондова) се сблъсква с любовния трепет и се вковава в непознатото чувство. Пътят към Бурса, т.е. към

свободата, за нея е двойно натоварен – от една страна е неизвестността, от друга – знанието за новата близост. Търненето, спирането, лазенето по снежната пътека е нейната Голгота, но и освобождение – вече няма необходимост от бащината закрила, от старата къща, от спомените си. Небето обаче е същото. Именно в него ще стрелне поглед бащата, когато се връща в България без знанието, че дъщеря му е другаде. Важното е да се обичаме. И да вярваме.

В „Нощ и ден“ пътуването е с каруца, а момченцето Марко и многострадалната му майка преминават през истинската Голгота от скверност под мекия релеф на Родопите, озарен от небето с отвъдно могъщество. Отново с безпощаден нео-неореализъм Грец изследва орфаното българско живееие, съсредоточен в единението между човек и природа и парадигмата дете-възрастен. Но, за разлика от „Под едно небе“, героите рядко вдигат поглед нагоре: едва на финала, след като е дочула църковната камбана, Севда отправя зелен взор към небето. В „Нощ и ден“ режисьорът се връща към едновременната си страст към капсулираната знаковост, към софистицираната метафорика и към грохота на собствения си духовен монолог, но, след като е изгледал перипетиите на героите, човек се чувства по-силен.

„Пату“ (2004) на Станислава Калчева е притчово road movie за двама млади и еуфорични щураци подир абсолютната свобода: Дългия (Деян Донков по джапанки и с кално-жълто сако на гол гръб) и Дребния (Иван Бърнев с тениска и харпун). С клетвата „Пату“ и стопаджийството те бягат от урбанистичната врява. Минават през тревожни пейзажи, асфалтови отблясъци, ревнив кон, орисници, дъжд... Дългия се чувства все по-безпътен на пътя. Заедно се хвърлят в морето. На финала Дребния е сам на моста. „Няма за къде да бързае“ е реплика, но и ритъм на филма. Поела риска с мъжки филм и екзотична за режисьорка жанрова специфика, Станислава Калчева щеше да активира безутешността на своето road movie, ако бе укротила експанзията на речта. А Пату всъщност е името на дизайнера, чието сако Дългия носи на гол гръб.

„Буферна зона“ (2014) на Георги Дюлгерев е изповедално, живописно и концептуално обяс-

нение в любов към авторското кино през сънища и road movie. При катастрофа съпругата (Стефка Янорова) на филмов режисьор (Руси Чанев) загива, а той едва не си изгубва окото. По време на пътуване в Гърция, откъдето са нейните корени, той сънува миналото и сегменти от творчеството на Бунюел, Фелини, Антониони, Тарковски, Рангел Вълчанов... И се е получило особено рекапитулационно кино – и живописно, и фантазно, и смазващо, и някак оптимистично.

В българските road movies – и преди, и след Промяната, битието е представено като лутане между желано и действително, а пътуването е или на стоп, или с раздрънкани коли. Движението е терапия за наранени души, включваща скорости, измами, креативност, насилие или алкохол. И екзистенциалната безпътица се превръща в стратегия за спасение от социалния кошмар.



„Аве“, режисьор Константин Божанов

КРЪГЛА МАСА

Нови теми
върху българското кино

Love Is Folly

Вера Наїденова ■

► Именно „върху“, а не „в“, тъй като темите обективно съществуват, но тук се пледира за това те да бъдат формулирани и осъзнати като ядра с изследователска насоченост. Давам си сметка, че с посочването им не откривам непознати хоризонти, но същевременно допускам, че някой от колегите ще се възползва от тях и от предложените кратки характеристики. Би било добре да осъществим и един общ сборник с разработките им.

С уговорката, че предлаганите тук теми са само част от възможните, които аз самата бих могла да открия, ще започна с

Любовните отношения в българските филми.

И тук, както навсякъде в драматургичните изкуства, те са не просто пружина на действието, а важен, понякога всеобемаш съдържателен пласт. Следователно тези отношения могат да послужат като индекс за проследяване както на еволюцията в социума, чийто живот отразяват, така и на професионалната еволюция в киноизкуството. За своеобразни жалони в това отношение могат да послужат популярните „любовни двойки“ – Невена Коканова и Йордан Матев („Тютюн“), Невена Коканова и Раде Маркович („Крадецът на праскови“), Невена Коканова и Иван Андонов („Отклонение“), Доротея Тончева и Апостол Карамитев („Бялата стая“), Янина Кашева и Иван Иванов („Всичко е любов“), Ваня Цветкова и Иван Иванов („Бумеранг“) и др.

Всеизвестно е, че изкуството като цяло, в частност киното, през последните десетилетия се освободи от предишните си задръжки в интерпретиране на интимните отношения, засили интереса си към „телесността“. На екрана все повече се изобразяват сексуални контакти. Известна свобода в това отношение прояви и българското кино (във филми като „Моето мъничко нищо“, режисьор Дочо Боджаков; „Изпепеляване“, режисьор Станимир Трифонов; „Мила от Марс“, режисьор Зорница София; „Аз съм ти“, режисьор Петър Попзлатев и др.). Но примерите са повече по посока на т.нар. хард-секс, а еротиката, считана за поезията на секса, все още твърде малко ни се отдава.

Темата е важна, тъй като се знае, че любовните отношения в изкуството са проекция на манталитета, на психо-физическите особености на персонажите, а с това и на техните етно-психологически и национални особености. Разбира се, и на уменията, с което кинематографистите ги експонират.

Кинематографизмът в българските филми.

Като преподавател често ми се случва да гледам някои от по-старите ни филми. И си давам сметка колко малко е писано за собствено кинематографичните особености на тези филми, за кинематографизма им, който, в произведения като „Ребро Адамово“ на Антон Маринович, в „Земя“ на Захари Жандов, да не говорим

за по-късните режисьори – Рангел Вълчанов, Вълчо Радев, Людмил Стайков, Георги Дюлгеров и т.н., стига до изящество. А и носи някакви много тънки и трудни за откриване, но несъмнено съществуващи национални особености в киноизразяването.

Кинематографизмът, както е казал един от класиците на седмото изкуство, е онова нещо във филма, което не подлежи на разказване. Той се поражда от невидимите сцеления на множество елементи, но несъмнено при него определящо място има изобразителният пласт, визията. Следователно – работата на операторите. Затова ще го открием най-вече там, където са снимали Васил Холиолчев и Бончо Карастоянов, Димо Коларов и Вълчо Радев, Атанас Тасев и Тодор Стоянов... Днес в българското кино работи огромна група изключително талантиливи оператори.

Надявам се с констатацията си да не оскърбя никого: тази страна в българското филмово творчество е оставала до голяма степен встрани от нашия и критически, и теоретичен интерес. Ако преди десетилетия от нас се изискваше да се интересуваме на първо място от съдържанието, от идеите, то днес би трябвало по-смело да се насочваме към формите, в които се излива българското кинематографично въображение. При това да открием и осмислим и създавани в по-отдавнашното ни кино.

Има ли българското кино своя постмодернизъм?

Докато някои се питаха съществува ли такова чудо, а други съзираха проявите му във всичко, което се случваше след 60-те години на XX век, този, както го наричат „квазистил“, свърши своето – отлепи киното от елитарните модернистични структури и го сроди с популярната, с масовата култура. Някои изследователи свързват началото му с творчеството на Фелини: симбиоза между интелектуално-философичните идеи и плебейското буйство на карнавала. Аналогично двучаение можем да открием и в по-късните (от „Лачените обувки на незнайния войн“ насам) филми на Рангел Вълчанов. Но ние не само не потърсихме подобаващо обяснение за тази своеобразна еkleктика, а проявявахме неразбиране и към по-нататъшните прояви на постмодернизма. Посрещнахме на нож например филма на Киран Коларов „Испанска муха“ с обвинение като това, че в него „актьорите нямат роли“, след като азбучна истина е, че постмодернистичното кино често сменя актьорското умение „да се играят роли“ със знаково присъствие на звезди от всякакъв бранш (които „играят себе си“). Не разбрахме адекватно и опита на Коларов в по-сетнешните му филми да заменя жанровите форми с клишета, да реабилитира несправедливо низвергнатите „низки жанрове“ – като мелодрамата например. Нещо, което направиха (може би по-сполучливо) някои от най-големите режисьори на нашето време. Малко по-гостоприемно, но пак не кой знае с колко по-адекватен анализ по-

„Аз съм ти“, режисьор Петър Попзлатев



срещнахме прекрасната пародия на режисьора Димитър Коцев – Шошо „Лора от сутрин до вечер“. Окачествихме „Дзифт“ като филм-ноар, но не открихме в него по-общото стилово начало – нарочно търсената и блестящо осъществена еkleктика. И т.н.

Постмодернизмът може би вече изживява силния си период, някои дори съзират залеза му. Но в него все още има потенциал, който не е за пренебрегване. Важно е да бъдем адекватни в оценката на новите му прояви, а ще е добре да се върнем към осмисляне на старите, колкото и малко да са те в родното ни кинотворчество.

Комерсиално или меркантилно кино?!

Напоследък у нас често ще чуеш режисьори (най-вече от по-младите) да казват, че искат да направят комерсиално кино. Добре е в този случай да им припомним, че преди много години големи познавачи на кинематографичните закони са направили разграничение между комерсиалното и меркантилното кино. Към първото принадлежат много добре направени филми, които с жанра и изразните си средства са насочени към широк кръг от зрители (в това отношение предимство имат мелодрамата и епосът). Най-високите примери в това отношение е дал Чаплин, а в наше време може би Спийлбърг. Изобщо до широките зрителски кръгове (т.е. до „тълпата“) достига сътвореното от гениите. Просто желанието да угодиш на повече зрители като опростиш и огрубиш изразните средства, като смелиш по-сложно-

то към по-просто води само до... меркантилно кино, търсещо бързия касов успех, който обаче е кратковременен.

Боя се, че съзнателно или подсъзнателно (а най-вече поради ограничени творчески възможности) към това се стремят и това постигат нашите радатели на комерсиалното кино...

На другия край, но също толкова опасно, е профанирането и на т.нар. нискобюджетен филм, в името на който напоследък се провежда и специална сесия на Националната художествена комисия. Един от колегите ми ме убеждаваше, че в случая не би следвало да се търсят никакви естетически особености, че сесията била създадена просто за да се „отпуши“ тапата на многото проекти. С други думи, нека кандидатите да получат някой и друг лев, пък после ще си намерят останалите, за да си направят „комерсиалното“ кино. ХОПА! Пак побългарихме практиката. В световната „нискобюджетен“ филм е синоним на „авторски“, т.е. по-камерен, с по-евтини технико-технологични средства, но с интересна идея, с индивидуално пречупен кинематографичен език.

Само че преценката за качествата на тези проекти не се осъществява по специфични критерии, а с общата и засега единствена т.нар. оценъчна карта, която действа и при не-нискобюджетните. Но... това вече е тема за друг разговор...



„Дзифт“, режисьор Явор Гърдев

КРЪГЛА МАСА

Неюбилейни бележки
от някога и сега

Love Is Folly

Божидар Манов ■

► Първото столетие на киното ни отминава. Настъпва второто. В разкрача между двете погледът назад ни е нужен. И много повече – върна ориентация днес. Нали затова са юбилеите – да прочетем добронамерено миналото и да търсим пътя си сега.

100 години и още малко

Някак лесно се отказахме от поне 5-6 години собствена културна история на родното ни кино, проходило поне през 1910 със скромни документални филмчета, снимани от прожекциониста на тогавашното кино „Модерен театър“ и прожектирани от него преди „главния филм“. Знаем поне за едно от тези филмчета, назовано „Беловърха Витоша“. По-късно, през 1912-13 година Александър Жеков прави забележителния документален филм „Балканската война“, който без никакво снизхождение и умилителни бонификации можем да считаме за първия истински голям и важен филм в историята на нашето кино, от чиито документални кадри и до днес европейски продукции ползват архивни цитати за епохата. Този филм е много по-стойностен и ценен от евтината бонвиванска закачка на г-н Васил Гендов „Бълга-

ран е галант“. Но така е в киното: медийният ефект много често избухва от екрана други действителни стойности и кампанията „100 години българско кино“ подлъга хиляди недостатъчно информирани хора за истинското начало на родното ни кино. Все едно да пропуснем братя Люмиер и да броим началото на световното кино от фантазиите на Жорж Мелиес и постановъчните драми на Пате.

Има още поне два забележителни примера, които несправедливо са забравени и подценени. През 1928 година режисьорът Велико Стоев прави великолепия документален филм „Сърцето на България“ (или „Мини Перник“). Тогава мините са дадени на концесия на немска компания и поради това филмът се отличава с всички положителни качества на немското кино от онова време: прецизна техническа и технологична информация по темата, перфектно качество на негатива и позитива, много сериозен акцент върху техниката на безопасност при подземния труд и най-изненадващото: цялата последна част е фактически великолепен екологичен филм на тема „рекултивация на унищожени земи“! Защото при повърхностното изгребване на пластове лигнитни въглища

се унищожават десетки хектари ниви, които обаче на следващата година отново са плодородни житни поля след нарочна рекултивация и обработка. Категоричен съм, че това е първият български екологичен филм, а навярно и един от първите в европейското кино. Уви, нашите еколози днес са недостатъчно информирани и дори не подозират за този бисер, а би трябвало да ползват филма като изключително силен аргумент в акциите си. Но те малко се интересуват от селскостопанска екология, залагат повече на морски плажове и дюни, замърсени води и планински гори в ски-курорти.

Друг подобен документален филм е „Нашето море“ (1929, режисьор Кирил Петров) – впечатляващ географски документ, който спокойно би могъл да се излъчи в рубриката „Атлас“, ако тогава е имало БНТ. Но пък днес морските общини от Каварна до Ахтопол могат да го ползват за разумни градоустройствени решения по агресивно застрояването крайбрежие, като аргумент за опазване на Морската градина във Варна, в битката за Алея Първа, Златните пясъци, Слънчев бряг, Карадере, Иракли и така до Резово.

Следва важна обща поука: недооцененото старо документално кино ни укорява, че покрай любимото глезено дете „игрално кино“ несправедливо сме го забравили като „грозна пате“ сред претенциозни лебеди. Нима някога някой се е съмнявал, че Андерсеновата приказка е просто четлива басня за човешки съдби и късоголедство?

Уроци за каръци

Навярно мнозина помнят прекрасния филм на Георги Мишев и Людмил Кирков „Момчето си отива“ (1972). Там се разказваше за гимназисти от малък провинциален град, които приключват гимназиалното си образование, в градчето идва музикална група от София и Ран си „отива“ от безгрижното юношество, за да поеме пътя, в който сам ще носи отговорност за себе си. Сега гледаме един нов, също така прекрасен филм за подобни момчета и момичета от малък провинциален град, и при тях идват музиканти от София, и те търсят пътя си, но филмът можеше да се казва и „Момчето няма къде да отиде“. За „Каръци“ става дума, разбира се. Когато

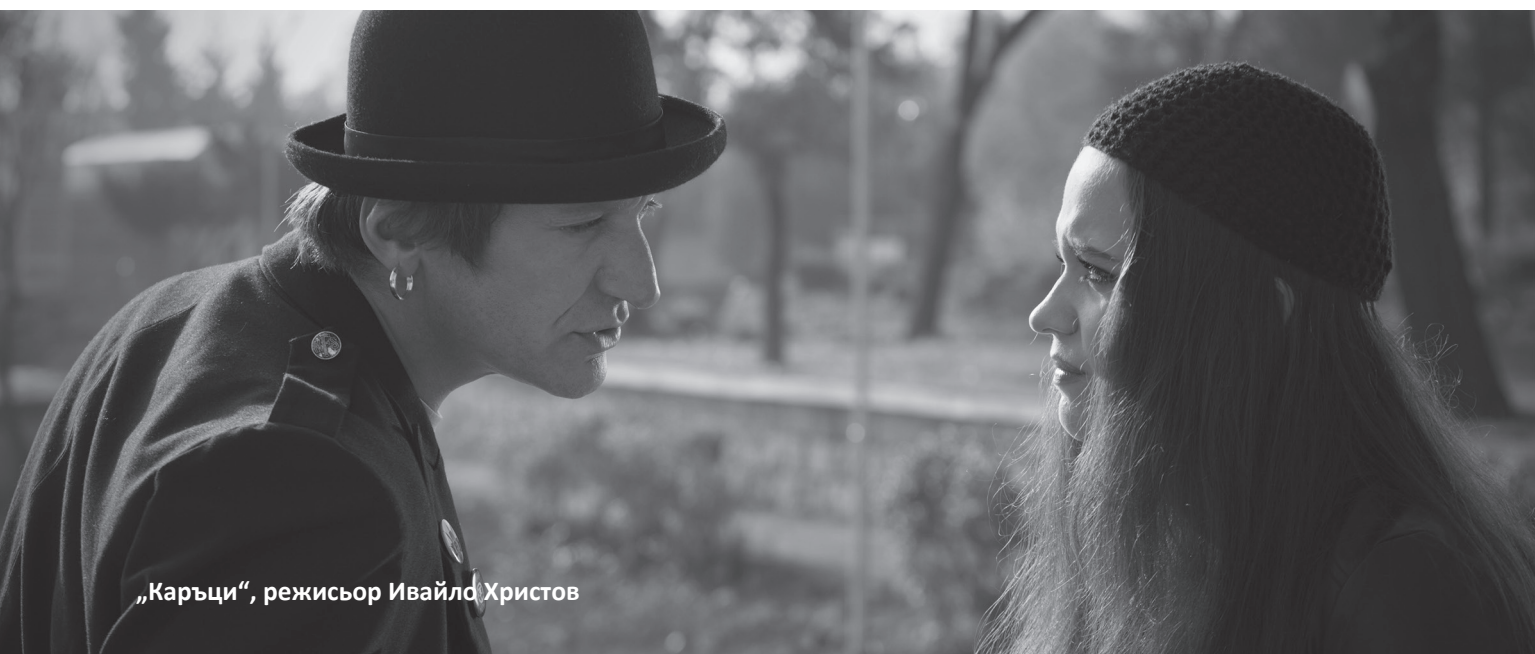
преди няколко години четох първата версия на сценария, а миналото лято и окончателния вариант, признавам, не си представях, че филмът ще е черно-бял. И той наистина не е. Защото е черно-сив! Така Емил Христов визуализира по великолепен начин художествената идея на Ивайло Христов. Дори и далтонистите ще забележат, че на екрана няма бяло поле, няма чиста светлина. Защото момчетата и момичетата от екрана няма къде да отидат, изправени пред сивата безнадежност на своето бъдеще. Като че само склерозиралата баба знае къде отива и всяка сутрин, качена върху железопътната дрезина, поема нататък. Филмът постига с изящна лекота иначе толкова трудното съчетаване на отчайваща житейска безнадежност с мек, незлоблив хумор, от който искреността на болката още повече боли. Авторът очевидно обича много своите герои, та е успял с еднаква подкупваща тийнейджърска искреност и да им се радва, и същевременно да страда за тях. А това става, разбира се, през искреността на младите, спонтанни актьори. И понеже те са студенти на Ивайло, очевидно той не само им вярва, но и ги обича. Това струи от всеки кадър. Сега филмът печели награди и респектиращи фестивални селекции, говорим за него и го оценяваме високо, ала да не забравяме, че проектът бе отхвърлян два пъти и чак на третия успя да получи финансиране. А преди него „Урок“ така и не получи дори 1 (един) лев държавно финансиране, та Кристина Грозева и Петър Вълчанов го направиха „на мускули“. Да припомним ли отново колко очевидни провали бяха субсидирани междувременно, в колко безполезни за нас копродукции сме участвали неразумно! Например случаят с „Аферим“ на румънския режисьор Раду Жуде. Става дума за един безспорно добър филм на талантлив автор, който сега ще представя Румъния в надпреварата за чуждоезичен „Оскар“. Но във филма няма българско творческо участие (само звук от Момчил Божков), нито пък сюжетен, исторически или тематичен пласт, в които да се вписват нашите проблемни интереси. Дори румънската продуцентка Ада Соломон подчертава в продуцентската си експликация: „Филмът е посветен на определена историческа епоха, а действието се развива в една определена държава и за-

сяга една конкретна малка общност“. (За тези, които не познават филма, да уточня: през 1835 година във Влашкото княжество един циганин – роб угажда сексуално на жената на княза и той за отмъщение го скопява). Във филма шетат всякакви колоритни етноси: румънци, турци, руснаци, евреи, унгарци, но техните днешни наследници кой знае защо не участват като копродуценти. В сюжета липсват само българи, но пък техните днешни потомци възторжено участват като копродуценти! Възниква въпросът: дали този иначе добър филм бе жизнено необходим за нашето кино в настоящия труден етап, при това с твърде сериозно копродуцентско участие – 322 хил. лева от НФЦ? Нима не можеше вместо „Аферим“, със спестените пари да направим един български нискобюджетен филм (като „Урок“, например)? Защото във всяка конкурсна сесия има подобни много добри проекти, но те се оказват предварително „погребани“ след финансирането само на два или три скъпи филма. По подобен начин преди няколко години бяха „хвърлени в бунара“ 330 хил. лева грешни пари за каприза на една диалектна бургазлийка с европейското име Мишел Бонев и нейния кич „Сбогом, мамо“. А това също са пари за един нискобюджетен филм. Разбирате, че говоря за този тип копродукции, където нямаме съществен тематичен,

сюжетен, проблемен или творчески интерес, а изпълняваме само ролята на „резервна гума“ в багажника, която обаче ни излиза прекалено скъпа.

И въпросът се натрапва сам: защо става така, че най-добрите ни филми от последните години („Урок“, „Каръци“, по-рано и „Източни пиеси“) са отхвърляни по 3-4 пъти, а пари за безполезни копродукции се намират? Безспорно, това са грехове не само на системата за оценяване на проектите, но и субективна вина на некомпетентни или недобросъвестни (меко казано) членове на Националната художествена комисия. Нейното формиране на квотен принцип гарантира участието на фалшиви „експерти“, които решават не само съдбата на един проект и неговия автор, а препъват националния филмов процес. Затова е време да се промени съществуващия модел на конкурсно финансиране. В по-смелите си идеи можем да помислим и за принципно нов подход със субективизиране на оценъчното начало (например национален селекционер с определен мандат и формиран от него малък екип оценители. Затова казвам субективизиран, а не субективен подход.)

Ала това днес звучи като невъзможно фентъзи и едва ли има смисъл да го обсъждаме сериозно. Може би след време, когато изпращаме второто столетие на киното ни...



„Каръци“, режисьор Ивайло Христов

СВЕТОВЕН ФЕСТИВАЛ НА АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ ВАРНА 2015



Вегрост
Креативност
...и не само

Любмила Дякова ■

► Трябва да се каже, че 11-ото издание на Световния анимационен фестивал във Варна не само богато представи световната анимация, но достойно отбеляза и 100-годишнината на българското кино. Панорамата „Българската анимационна школа – възход, падение и реанимация“ включваше пет програми, които обзорно представиха развитието на българската анимация през годините – от създаването на Отдел по анимация към Българска кинематография през 1948 година до наши дни. Зала „Европа“ на Фестивалния комплекс не можеше да побере многото желаещи да видят тези филми и това е доказателство, че българската анимация се радва на внимание и обич от страна на зрителите и е жалко – говорим го за кой ли път, че телевизиите не могат да намерят модел, за да я показват. В рамките на фестивала бяха представени и три книги – а специалистите знаят, че книгите за анимация в България се броят на пръсти. Луксозното издание „Анимационният свят на Иван Веселинов“ – със съставител Светла Христова, представя големия художник и аниматор Иван Веселинов с богат илюстративен и текстови материал от и за него, и дава визуална представа за творческите пристрастия, търсения и уникален стил на бележития творец. Книгата на Цветомира Николова „Хипотезата за „странната долина и анимацията“ е мащабно изследване, показващо високата ерудиция и интелектуална мощ на авторката, но за съжаление бе представена по-

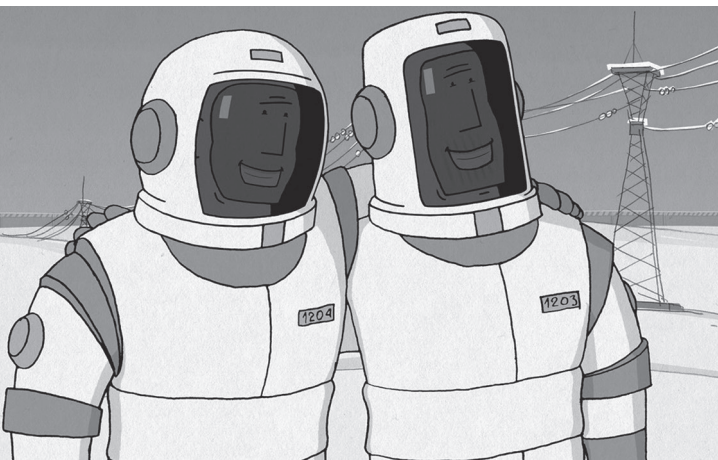
смъртно. „Анимационните хибриди“ е третата книга на Надежда Маринчевска – единственият автор у нас, който постоянно с писането на книги за анимация. Организираната в галерия „Графит“ изложба „Автори-художници“, аранжирана изключително професионално и с изискан вкус от Ася Кованова и Андрей Кулев, също кореспондираше с Юбилея и беше силно емоционално преживяване за всички присъстващи. В нея участваха около шейсет автори от всички генерации, включително техни деца и внуци. Талантът на творците, разнообразието от почерци и стилове – изкрещи от хумор, поразяващи с ирония и сатиричност, стъписващи с мрачна обреченост, но и вдъхновяващи с витален оптимизъм – ни върна в най-добрите години на българската анимация. Към чувството за общност, единение и креативност...

Иначе единадесетото издание на фестивала, въпреки финансовия недоимък, отново доказва световното си ниво и утвърден авторитет, което пролича както в селекцията на филмите за петте конкурсни програми, така и в програмите на филмовите училища от различни страни, а също и в панорамата „Най-доброто от света“. Анимационната работилница за деца, въпреки че разполагаше с по-голямо пространство в галерия „Графит“, и тази година не можа да побере всички желаещи. Особеност на нашия фестивал в сравнение с останалите световни форуми е стилът и начинът на провеждане на пресконферен-

циите. Те не са посещавани от много журналисти с трафаретните въпроси и отговори, а преминават като работни срещи на професионалисти – споделя се опит, разменят се идеи, обсъждат се особености на световния анимационен процес и това е изключително ползотворно. Атмосферата е неформална и вдъхновяваща.

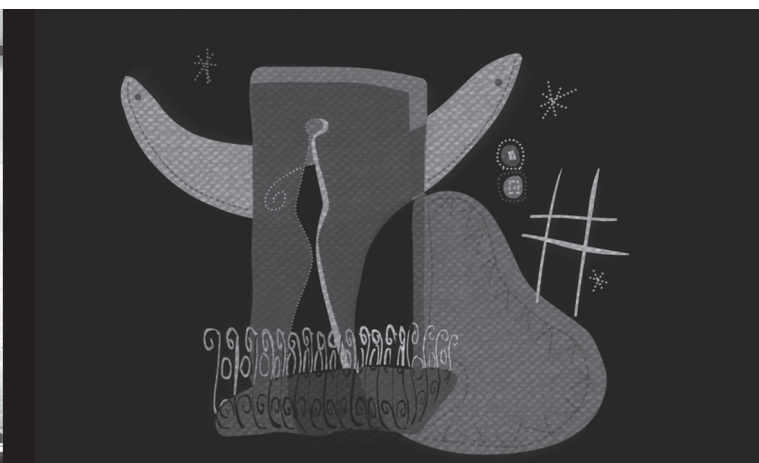
Конкурсната програма за късометражни филми включваше 33 творби на автори от 16 страни и това, което ги обединяваше най-общо, беше относително ведрият тон на филмите. Не че нямаше мрачни творби, но те не бяха толкова апокалиптични, каквито сме гледали през миналите години. Техниките бяха сравнително разнообразни, като преобладаваха рисунки върху хартия и 2D анимация. Нямаше залитания по 3D, освен като необходим помощен способ. Но затова пък някои от филмите бяха скучни и твърде обстоятелствени: френският „Бум, бум“ (режисьор Жулиен Бизаро) разказва за младо момиче, което за 25-ия си рожден ден получава от баща си подарък – апартамент, който банката на бащата е конфискувала, а обитателите му са изхвърлени на улицата. През това време започва ловният сезон и момичето като преследван звяр бяга из гората, като така изразява съпротивата и противопоставянето си на меркантилния и нехуманен съвременен свят. Така разказан, филмът звучи дори по-смислено, отколкото по начина, по който е реализиран. В тази посока бих отбелязала и друг френски филм, твърде подробен в наратива си и доста сепъл във визията и пластиката си – „Плажни флагчета“. Стремешт на иранската жена към реализация и независимост е илюстриран с разказа за млада спасителка, която тренира за международно състезание в Австралия, но е изместена от момиче с връзки. Накрая двете девойки си подават ръка и спасяват едната от нежелан брак, но разказът е тромав, обстоятелствен и твърде буквален. На другия полюс – лаконизъм до безсмисленост – бих поста-

вила два филма: „Морето – дълбоко място, пълно с неща“ – България/Италия/Русия, режисьори Николай Иванов и Фаусто Монтанари. Филмът с причудливи рисунки показва подводната фауна и флора... и нищо повече! Авторите могат да бъдат оправдани с това, че са се свързали и работили само по интернет и филмът им има по-скоро експериментален, лабораторен характер, докато българският „Записки на чудовището“ на Димитър Димитров по сценарий на Дилиан Еленков е само една елементарно развита идея. Разочароващо е, като се има предвид първият им филм „Денят на кървавите венци“, удостоен заслужено с множество награди. Разочароващ е и друг български филм: „Метаморфози“ на Андрей Цветков по сценарий на Слав Бакалов. Не могат да се отрекат усилията и сполуката на автора в изобразителната и пластична реализация на филма, но разказът е толкова объркан, че не става ясно дали е срещу консумативизма и вещоманията с МОЛ-а като тяхно олицетворение и защо героят трябва да е Икар, а пък да се превърне в примитив, който приема статуквото? Хаотичен и доста объркан поне според мен филм. Но има и успешни български филми, разбира се: „Януари“ на доайена Стоян Дуков е от поредицата за месеците от българския календар и както всеки от тях е витален, ироничен, изпъстрен с гегове и много забавен. Преди време изразих въодушевлението и задоволството си от поредицата „Щрих и стих“ на Compote Collective с продуцент Весела Данчева. Нейна е идеята да се обединят няколко миниатюри, инспирирани от текстове на български поети, във филм-омнибус. В конкурса бяха включени три от тях: „100% настроение“ (Награда на Съюза на българските филмови дейци), режисьор Дмитри Ягодин, сценарист Дилиан Еленков. Мрачна черно-бяла гротеска за малкия човек и безличния му дребен живот като нищожна клетка в смилащия механизъм на човешкото обществено. „Млекарката“ на Иван Бог-



данов е по текст на Димитър Воев и артистично и оригинално обиграва идеята за марионетките в съсипателен и съзидателен план. Нестандартна метафора на живота и случването и неслучването в неговото преминаване е филмът „Одеон“ на Борис Десподов по стихове на Георги Господинов, решен с ротоскопска техника и преосмислящ в нов контекст кадри от „Една омъжена жена“ на Годар. Тези филми са показателни за приемствеността, за родството им с ярки поетични образци в анимацията, свързани с творчеството на Валери Петров, Христо Ганев, Стефан Цанев и др. Това са не само добри филми, а напълно равностойни на най-добрите в конкурса. А ето и тези, които според мен ще се запомнят и които заслужено бяха отличени от журито: филмът от Великобритания „Семеен портрет“ (Специален диплом на журито) на Дейзи Джейкъбс. Решен със стоп моушън техника, с необичайни като рисунка персонажи и интериор, филмът разказва за отношението на двама братя към болната им майка. Както често се случва, този, който е грижовен и отдаден, е пренебрегваното дете, а егоистът-мързеливец, който изоставя майката в последните ѝ минути, е любимият син. Мрачен размисъл за роднинските връзки и отношения. „Кой ще плати сметката“ – Германия, режисьор Даниел Хоке. Това е политически памфлет-пародия на ток-шоу, в която героите, надянали маски, се задъхват, отстоявайки позиции, но всичко е само фалш и лицемерие. „Черно тиксо“ – Дания, режисьор Мишел Кранот, също може да бъде разглеждан като политически, антимилитаристичен протест, в който насилник и жертва са вплетени в смъртоносно танго. За разлика от него от филма „Глад“ – Хърватия, режисьор Петра Злонога, струи порив за живот – гладът е представен като метафора на всичко онова, което стимулира желанието за живот. Като апотеоз на живота може да се тълкува и швейцарският филм „На зазоряване“ – режисьор Мауро Караро – сюр-

реалистична импресия, ритмично подчинена на стилна пиеса за виолончело, която вдъхновен челист изпълнява на зазоряване, когато всичко живо се пробужда за нов живот. Като сюрреалистична импресия, завихрена от игра на форми и цветове, в които се долавят щрихи на Пикабия, Хуан Миро, Пикасо, с неустоим музикален саунд на Котарашки и вдъхновена от стихотворението на Лорка „Романът на сомнамбула“, може да се разглежда и „Сомнамбулът“ – Канада, на Теодор Ушев. Една феерия – апотеоз на фантазия, артистизъм и художнически хъс. Също толкова вдъхновен и завладяващ е филмът от Великобритания „Утрешният свят“ (Специален диплом), режисьор Дон Херцфелд, в който малко момиченце поема уникално пътешествие към бъдещето си. За съжаление филмът не беше преведен на български и голяма част от блестящия дикторски текст, поне за мен, остана неразбрана. Не бих се изказала толкова възторжено за носителя на Големата награда за късометражен филм „Не можем да живеем без космос“ – Русия, режисьор Константин Бронзит. Очаквах повече след наградата му в Анеси и със съжаление трябва да призная, че ми се струва доста елементарен. Не че е лишен от хрумки и забавни гегове, докато разказва историята на двама кандидат-космонавти и близки приятели, които са буквално неразделни, но за полета е избран само един, който, уви, се „изгубва“ в космоса. Другият изпада в тежка депресия и нищо не може да го утеши. Не става ясно дали страда, защото е втори, или за липсващия приятел. Накрая, абсолютно съшит с бели конци, той се отправя към космоса в свободен полет. Може пък да е филм за приятелството, но защо да се намесва и космосът? Или това е ирония към руската космическа мегаломания, а може и да е авторски инфантилизъм... Аз поне не разбрах, но това няма да помрачи усещането ми за стойностни и значими филми и за един много добър фестивал.



СВЕТОВЕН ФЕСТИВАЛ НА АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ ВАРНА 2015



Младите
митолозиите
майките
мистиката
майсторството

Надежда Маринчева ■

► От години вече следя отблизо и нашите, и международните фестивали на анимационния филм и убеждението ми, че младите не отстъпват на утвърдените световни майстори, а с хъс и напориста енергия им дишат във врата, се потвърди и на поредния фестивал във Варна. Студентският конкурс определено представи стойностни произведения, като във времетраенето си те варираха между 1 и 12 минути. С малки изключения професионалният конкурс за късометражни филми също разполагаше историите си в подобен интервал от време. В случая обаче има съществена разлика и тя е във финансирането. Студентите осъществяват филмите си с минимален бюджет, често почти само със собствени средства; грантовете не са нито твърде многобройни, нито твърде щедри. Но резултатите, за радост, надминават вложените парични средства. Очевидно, че амбицията на младите да докажат способностите си, е този бърз локомотив, който тегли напред много от глобалните процеси в авторската анимация. Наградата за най-добър студентски филм тази година беше присъдена на „Митополис“ (Чехия, режисьор Александра Хетмерова) – филм с много интересна и иронична двупластовост. Древногръцката митология в него е като че ли нарисувана от петгодишно момиченце, провокирайки с цялата си привидна невинност знанието ни за форма и архетипна дълбочи-

на. Момченце-Минотавърче, мишки-сиамски тризнаци, майка-Горгона с коса от змии (особено забавно е, когато тя ги свива на кокетен висок кок в подготовка за предстояща среща), кълбото на Ариадна, поставено на входните постелки в многоетажен градски блок, Сатир на гости (гол, със синя вратовръзка)... След митологическа разправа със Сатира в пародиен план (майка сваля розовите си очила и го вкаменява) следва абсурдно преобръщане на сюжета в битово-сентиментална плоскост. Момченцето загубва нишката за връщане към дома. След известни перипетии и грешки Овчар-Циклоп го води вкъщи, звънейки погрешно в апартаментите на Харибда, Аргус, русалки, еднорози, трите Мойри, Мидас... Следва хепи-енд. Детето събира Горгона (оказала се междувременно медицинска сестра) и Циклопа в сентиментално-сълзлив финал с ядене на сладолед и посещение на кино. Филмът на Александра Хетмерова обаче не е само поредната пародия върху гръцката митология. Той е и печално наблюдение на съвременното общество, което е заменило древните мъдри архетипи със сурогат за всеобщо ползване.

Мориц Муглер и Николай Мадертонер във филма си „Вълна“ (Германия) интерпретират митовите по различен начин – чрез неомитологията на уестърна. Мачовските фигури и добре проучените от авторите стереотипни компози-

ции са представени този път... като контури от вълнени конци. Хуморът, който се съдържа в луфта между „сериозно разказаната история“ и „женския“ материал, заслужено завоюва и специалния диплом на журито.

Традиционна територия на студентското кино от много години насам е и психоаналитичната проблематика. Най-често тя се интерпретира в мрачни, депресивни краски, които поставят на изпитание търпението на публиката. Тази година обаче подобни терзания ни бяха спестени в голяма степен. Видяхме необичайно хумористичен начин да бъдат показани различен вид подсъзнателни колизии. „Страхове“ (Канада/Украйна/САЩ, режисьор Ната Метлък) е забавна пародия на черната психоаналитична тенденция, фокусирана върху страховете. В случая Метлък смята страховете за животоспасяващи в буквалния смисъл на думата и рисува черни безформени „демончета“ в шарения свят на ежедневието. Глътка въздух в депресивното пространство на (анти) Фройд, особено когато страхът ти те предпазва от автомобилна катастрофа. „Физическо“ (САЩ, режисьор Алън Дженингс) също разчита на черния хумор и измамно примитивната графика, за да покаже как можеш да си изгубиш окото във всеобщата обсебесия по гимнастиката.

Разбира се, традиционният начин за интерпретиране на психоаналитичната проблематика нямаше как да бъде избегнат. „Нещо важно“ (Тайван, САЩ, режисьор Най Вей Лиу) е колажно интровертно пътешествие във вътрешния свят на своя автор, съставено от графика, акварел, фотографии, пиксилация, но само за да ни остави леко отегчени. А получилият доста награди „Междувременно“ (Ирландия/Великобритания, режисьор Стивън МакНали) като че ли не оправда предварителните очаквания с доста разкъсаната си драматургична линия, обхващаща четири различни истории за самота и гузна съвест, без обаче да може истински да ги вплете една в друга във финала. В стандартно „сериозен“ стил е интерпретиран и „Подстрижка“ (Франция/Италия, режисьор Вирджиния Мори).

В този контекст „Плътски свят“ (Германия, режисьор Ара Йо) е сюрреална и много артистична история за първото плътско осъзнаване на

младо момиче за собственото ѝ тяло, оглеждащо се в малката повърхност на чашата чай. Тази суперкратка миниатюра от 1 минута успява да внуши и усещането за себе си, и все още за неясния „друг“, чувството на несигурност и срама от околните. Наситен и тотално анимиран, този филм е концентрат на неясната тревога и боязън, както и на ониричната привлекателност на неизвестността от плътските взаимоотношения.

Любовта и омразата в най-разнообразни варианти също бяха фокус за редица студентски творби. „Дуо“ (Франция, режисьори Джанис Осел, Елза Боайер, Мари-Пиер Дьомесан, Дориан Лий, Лоран Моа, Гити Моджаби, Арон Ботман) е почти макабрен разказ за две акробатки, изпълнени с омраза и завист една към друга зад кулисите. Животът на едната обаче зависи от другата. Финалът е изведен извън кадър, но...

Любовта беше доминираща тема в селекцията, което се оказва наистина необичайно в контекста както на предишните години на фестивала, така и на традиционните акценти, обичайни и за чуждите форуми. Може би пък 2015 е щастлив дар за зрители? „Флирт“ (Швейцария, режисьор Рахел Гербер) е минорно-поетична история за любовта, реализирана чрез прането на простора, опънат между два съседни прозореца. Първата ми асоциация беше с филма на ненавременно напусналата ни Цветомира Николова „А+Е“. Същата символика на нежността и любовния акт, осъществена с мъжки и женски дрехи и бельо. Рахел Гербер обаче е доста по-безпощадна в своя финал, където се оказва, че простиращите дрехите не са двама, а е само един единствен самотен мъж, който създава чрез играта на облеклата с вятъра празна самосътворена илюзия за топлота и обич. „Амир и Амира“ (Франция, режисьори Марсиал Андре, Сара Аюб, Бенжамен Конди, Ариан Дедюл, Сесилия Матюри, Татяна Чумакова) пък е история за любовта на две пораснали деца, постепенно осъзнаващи религиозните и традиционни ограничения над собствените им воля и чувства. Филмът е символистичен и буквализира тиранията на бащите и духовните водачи чрез множеството нишки, които прорастват през дланите и стъпалата им, за да ги насочат в правилната

посока. Това е и моментът, когато персонажите губят органичния си облик и се превръщат в дървени марионетки. Утопичният финал е направен откровено „като на кино“ (с киносалон, скъсване на лентата и т.н.), но се опитва да вдъхне вяра в едно неясно бъдеще.

Показателно за темата обаче беше фокусирането не върху мъжко-женските отношения, а върху любовта към майката.

„Майка“ на Дина Великовская (Русия) получи специален диплом на журито за студентски филм. Творбата ѝ е необичайна комбинация от стилизация на африкански рисунки и обобщаваща символична история. Косата на майката е силата на децата – играчка, наметало, чадър... Когато обаче децата порастват и напускат дома, те все още имат нужда от мамината коса. Тя ще я реже постепенно и ще праща на единия риболовна мрежа за кит; на другия – парашут, а на третия – зимна дреха. А когато майката остане обръсната и без косъм, на мястото на черното знойно вълмо ще се появи искряща белоснежна и нова коса, която може би ще бъде само нейна? Дали майките имат шанс за себе си? „Майчице“ (Италия, режисьори Франческа Маринели, Милена Типалдо), за разлика от символизма на предишния филм, работи на нивото на личния спомен. Привличането-отблъскване е в основата и на двата разказа на момичетата, а различните стилове потвърждават очевидното: мама може и да е динозавър, но е страхотна...

Младите автори много често се фокусират върху технологичната страна на творбите си в стремежа към себедоказване. От практиката си знам, че мнозинството от тях се обръщат към

компютърната 3D техника като заявка за бъдеща професионална реализация. Този фестивал обаче ни изненада. Вероятно селекционерите са ни поднесли този приятен подарък, в който почти липсваха технологични компютърни упражнения. За сметка на това видяхме изключително добре реализирани авторски стилове, обвързали органично сюжет и визуална интерпретация. В „Чая“ (Великобритания) рисунката на Дебанджан Нанди е подкрепена с компютърна обработка, но е изключително индивидуална, използвайки рембрандовска светлина. Възрастен мъж живее самотен живот – следван, подпомаган и донякъде ръководен от сянката на починалата му съпруга. Играта със сенки обаче не се изразява толкова в нейния плосък персонаж, колкото в светлинното драматизиране на неговия. Майсторското извайване на обема чрез мъждукащото осветление, потопяващо ненужните подробности в тъма, е постижение, което логично изпепелява и двамата съпрузи в пламъците на финалния пожар. В „Отпращане“ (Франция, режисьор Клеманс Бушро) артистичната техника с пясък е обвързана с крайно необичаен сюжет – възрастна мотоциклетистка потегля в множеството метаморфози на последното си въображаемо пътешествие. Моливната рисунка на Ема Вакарелова в „Тази нощ е нощта“ (Франция) е оплетена в абсурдния сюжет за това, че звезда (такава от небето, а не от шоубизнеса) е женена за космонавт-алкохолик и в крайна сметка се оказва цопнала в едно езеро. „Леон Д'Орал“ (Франция, режисьор Аликс Физе) е вихрено нарисувано конно състезание. Резкият контраст между шеметните ракурси, ярките цветове, стилизи-



раните декори и неподправения усет към преувеличението в анимацията и финалът, където победителят умира от изтощение, придават на филма значимост на темата. „Черното семе“ (Естония, режисьор Франческо Росо) е доста странен за филм от прибалтийска страна с италиански режисьор с това, че действието се развива в Сибир. Мистика и реалност – човек, гост с качулка, черен гарван и символично черно семе – са преплетени в тоталната подвижност на ръчно изработената живопис върху стъкло в гама сепия. В случая обаче малко се чудя дали е творческо постижение в авторската анимация, или е „много шум за нищо“.

Хуморът, слава Богу, както видяхме, присъстваше в много филми. Искане ми се специално да отбележа „Мустакът“ (Финландия, режисьор Анни Оя) – куклена пародия на мъжката обсеия от красивия мустак. Егото на силния пол, преобърнато през кривото огледало на суетата. Забавен и смешен разказ, който ми напомни репликата на стогодишния старец към Сталин: „Защо не вземеш да го обръснеш тоя мустак?“ (Юнас Юнасон. „Стогодишният старец, който скочи през прозореца и изчезна“, Колибри, 2013, с. 225)

Българското участие в студентската програма във Варна беше сравнително второстепенно. „Пробуждането“ на Стела Танева (НАТФИЗ) и „Няма втора земя“ на Теодор Христов (НБУ) не успяха да привлекат вниманието. За сметка на това „Pissed Off“ на Илиан Великов (НАТФИЗ) с абсурдния си хумор спечели Награда на фирма „Дайс“ за най-добър български студентски филм. Гротесковата история за едно куче, на което много му се пишка, за безхаберния му

стопанин и последвалия арест на горката животинка, е реализирана с много добър усет за темпото, за разнообразието на геговете и в крайна сметка постига идеята си за липсата на справедливост и неадекватност на правосъдните институции.

В програмата на Варненския фестивал по традиция бяха включени и селекции от множество филмови училища – Колежа по изкуствата в Единбург, Филмовата академия Баден-Вюртенберг, Училището за изкуство и дизайн в Люцерн, Университетът на Южна Калифорния, Нов Български Университет и НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Всяка от тези прожекции се радваше на пълна зала с млади хора, които откликваха на филмите с жив интерес.

Въпреки че ще оцеля множество чудесни филми на младите автори, бих искала да открия две неща. Едното е „първопроходящата“ програма от осем филма на второкурсници от НАТФИЗ – Даниел Иванов, Цветина Костова, Мартина Виденова, Ива Диманова, Лидия Коцева, Росен Кючуков, Сиана Попдонева, Александра Пройнава. Второто е поредното успешно провеждане на анимационното предизвикателство 10x10x15. Това е уникален учебен проект, стартирал преди три години, чиято цел е всеки студент по анимация да успее да направи десет филма за десет дни през януари съответната година. Филмите са стотици, а между тях има наистина блиц-бисерчета.

Картината на студентското анимационно кино през 2015 беше изненадваща и различна. Повече хумор, по-ясни сюжети, по-ведър поглед към житейските проблеми, повече артистизъм. Искане ми се да вярвам, че това е тенденция...



СВЕТОВЕН ФЕСТИВАЛ НА АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ ВАРНА 2015

ДЕТСКАТА ПРОГРАМА
добри послания и
артистични внушения

Красимира Герчева ■

► Джоан Грац, член на журито на XI Световен фестивал на анимационния филм във Варна–2015, ни върна в спомените си към далечната 1981 година, когато прожекциите на фестивалните филми се провеждаха в Спортната зала на града, а публиката беше почти изцяло от деца. Препълненият салон удивляваше кинематографистите, но и ги хвърляше в смут, тъй като техните филми не бяха адресирани към малките зрители. Фестивалите в Анеси, Загреб, Отава и Варна – под егидата на АСИФА, бяха извикани на живот, за да дадат тласък на авторската анимация като контрапункт на комерсиалната продукция, да станат средище за обмяна на опит и творчески дискусии и естествено да приобщат публиката към новите идеи и търсения в анимационното кино. Варна даваше възможност на много кинематографисти от социалистическите страни, за които пътуването до Франция, Канада и Югославия беше реален проблем, да бъдат в крак с времето си и да се съизмерват с най-големите постижения в анимацията. Постепенно Варненският фестивал започна да създава своя публика, а за децата бе обособена специална категория „детски филми“. Всъщност конкурсната програма „филми за деца“ винаги и навсякъде е присъствала, но рядко акцентът на специализираните анимационни фестивали е паднал върху нея. В прицела винаги е била категорията „късометражни

анимационни филми“ – областта на авторското новаторско кино, откъдето по принцип се излъчваха и главните награди. Тази година журито взе доста нестандартно решение, избирайки филм от категорията на пълнометражните филми. С Гран при бе отличен „Песента на морето“ – Ирландия, режисьор Том Мур – изключително впечатляваща с артистизма и визуалното си изящество приказка за деца и възрастни.

Пълнометражните анимационни филми, предназначени за широко комерсиално разпространение, подобно на филмите за деца, не се ползват с особен авторитет сред специалистите. Разбира се, има изключения. Дори във Варна на първия фестивал Голямата награда бе присъдена на пълнометражния филм на Бруно Бозето „Алегро нон тропо“, който съвсем не беше за деца. Но изключенията са сякаш за да подкрепят правилото, че фаворит е късометражният анимационен филм.

Означава ли това, че нещо се е променило в разбиранията на аниматорите за целите на техните творения, или пък самото кино дотолкова се е променило, че налага корективи в оценките за него? Всъщност тези въпроси са взаимно свързани и взаимозависими. През 60-те и 70-те години на миналия век спонтанната реакция срещу унифицирането на анимационния филм от стила Дисни доведе до невероятни художествени резултати в съдържателната и визу-

алната интерпретация на нови сюжети и идеи, като роди цели национални школи, между които не на последно място бе и българската анимация – учредяването на Варненския фестивал бе официалното ѝ признание. С течение на времето новостите в анимационната изразност проникнаха и в комерсиалното кино, а верните на идеята, че анимацията е предимно за деца, потърсиха нови форми за интерпретация на стари или нови сюжети. Особено показателни са промените в руската школа и всички останали страни от бившия СССР, които и досега на подобни международни форуми като Варненския фестивал са главните участници в раздела „детски филми“. В тази категория на тазгодишния фестивал бяха показани деветнадесет филма, от които седем руски. На второ място се нарежда Франция с пет филма. България е представена с два, Чили, Германия, Англия, Холандия и Унгария – с по един. Става дума само

за раздела „детски филми“. Към тази поредица обаче трябва да прибавим още множество филми за телевизията, която стана главният канал за разпространение, няколко студентски творби, както и три от шестте конкурсни пълнометражни филма „Пчеличката Мая: филмът“, „Магьосникът на равновесието“ (Русия) и „Песента на морето“ (Ирландия). Трите пълнометражни филма за деца бяха селектирани сякаш нарочно, за да набележат три от главните направления в съвременното анимационно кино за деца.

„Пчеличката Мая: филмът“ (режисьор Алекс Шадерман) е доста успешна 3D анимация, разказваща поучителната и изпълнена с приключения история на новоизлюпената пчеличка, която отказва да играе по правилата на кошера и се сприятелява със Стършелите, смятани от другите пчели за врагове, което не се оказва истина. Проблемът на този филм е в самата 3D



„Песента на морето“, режисьор Том Муур (Ирландия)

анимация, която, подобно на някога използвания еклерен метод в рисувания филм, се стреми максимално да се приближи до натурното движение, но е ограничена от възможностите на обема, макар и 3D, за създаване на нова художествена категория. Предполагам, че още дълги години 3D анимацията ще търси своите възможности, а дотогава ще бъде посрещана с великодушно повдигане на раменете от болшинството аниматори, имащи големи резерви към компютърното анимиране. Пример за художествено обоснована 3D анимация бе детският филм „Меча приказка“ (Чили, режисьор Габриел Осорио), който заслужено получи наградата за най-добър филм за деца. Това е тъжната история на една мечка, разказана с помощта на механичен театър. Така и обемът, и самото движение са оправдани и художествено обосновани. „Магьосникът на равновесието“ (режисьор Сергей Серегин) се мъчи да обедини в едно приказка и историческа фактология със средствата на едва ли не класическата рисунка от минали години. Обременен сюжетно и драматургически неравностоен, той с нищо не изненадва, но е любопитен за гледане от децата. И накрая носителят на Голямата награда на фестивала „Песента на моретата“. Ирландският филм преплита национални легенди и битови сценки в сложна амалгама, обагрена с поезията на фантастичното и невероятното. Тази тенденция за търсене на национални наративни традиции, която доскоро беше белег само на някои късометражни филми, е успешно реализирана във формата на пълнометражен филм. Задавам си въпроса обаче, съдейки по реакцията в залата, дали децата са толкова възторжени от срещата си с този филм, колкото нашето международно жури и ако трябва да избират, дали нямаше да изберат някой от другите, по-неартистично, но по-динамично направени

филми? Не се ли разминава детското възприятие на филма от това на възрастните и най-вече на специалистите? Но нали фестивалите затова и съществуват, за да налагат високите художествени критерии и да възпитават своята публика.

Като цяло детската програма беше много интересна, изпълнена с добри послания и артистични внушения. Страни като Русия и Франция демонстрираха специално внимание към малкия зрител и това не може да не буди респект. Френският филм „Тигри на въже“ (режисьор Беноа Шю) получи Специален диплом за „изненадващо хумористичен преразказ на народна приказка“, както и копродукцията Франция/Швейцария „Джуджето великан“ (режисьор Фабиен Гизентарен) – за „изключително майсторски илюстративен стил и красив дизайн“. И все пак тези хубави филмчета се губят в морето от анимационни сериали със съмнително качество, които заливат френските телевизионни канали.

Положително явление бе и участието на България с двата детски филма „Как Сърдел направи ремонт“ (режисьори Радостина Нейкова и София Илиева) и „История от вълненото кралство“ (режисьор Ангел Манов), който бе специално отбелязан с Наградата на българските артисти. И двата филма използваха различна фактура, която е умело вплетена в сюжетите линии на творбите.

Хубаво е, че нашата анимация все по-успешно реализира филми за малките зрители, но къде се прожектират те, за да бъдат видени? Полупразната зала на Фестивалния център във Варна надали ще допринесе много за изграждането на художествени предпочитания и вкусове у днешните деца. Да вярваме ли на думите на Джоан Грац, че публиката, макар и малобройна, днес е по-качествена?



СРЕЩИ НА МЛАДОТО ЕВРОПЕЙСКО КИНО

Кратки преживявания
оставящи следи

Деница Петрова ■

► Вече се убеждаваме, че среднометражното кино заедно с късометражното се превръщат не само в едни от най-гледаните и предпочитани от зрителите филми, но и ярки представители на авторското кино. Във виртуалното пространство вече отдавна не живеят „клишета“ като пълнометражен, среднометражен и късометражен филм. Все повече филмови творци, както дебютанти, така и много по-утвърдени, създават филми в тези формати, а всеки притежател на телефон или таблет познава удоволствието да изгледа един подобен филм в метрото на път за работа.

Цялата тази прелюдия идва да покаже, че именно заради нарастващата значимост на късометражното и среднометражното кино появата на едно сериозно начинание като фестивала „Срещи на младото европейско кино“ е още по-важна.

В рамките на второто издание на фестивала филмите бяха разпределени в три раздела: „Поява на ново френско кино“, „Европейски срещи на среднометражния филм“ (Брив, Франция), и „Картбланш на Международния фестивал за късометражно кино Курташ – Вила до Конде“ (Португалия). Допълнителните събития включ-

ваха уъркшопа „Кино, транс и крос-медия“ с участието на лекторите Алекс Пиърсън, Янив Волф и Георги Грошков, които коментираха новите предизвикателства пред киното в дигиталната ера. Организаторите на фестивала Ралица Асенова, Лена Руксел, Йоана Панкова, Елена Мошолова отново проведоха семинар по кинообразование, като този път паралелно с него се състоя и ателие „Първи опити в киното“, чиято цел бе да запознае ученици от две столични гимназии с „магията на европейското кино“. Сред гостите на фестивала тази година бяха Елза Шарбит, артистичен директор на „Европейски срещи на среднометражния филм“ (Брив, Франция), Натали Буржоа, ръководител на „Киното, 100 години младост“ (Френска Национална Филмотека), както и някои от режисьорите на филми от програмата.

Първият раздел на програмата „Появата на ново френско кино“ ни показва два пълнометражни филма: „Хипократ“ (2014) на Тома Лилти и „Хубавият живот“ (2013) на Жан Денизо. Режисьорът на втория филм пресъздава действителната история на Ксавие Фортен, който заради ожесточена битка за попечителство със своята съпруга отвлеча двамата си сина и в про-

дължение на 11 години ги отглежда сам в отдалечен район на Френските Пиринеи. Филмът впечатлява с естествената актьорска игра на съвсем младия и почти неопитен състав, както и с формата на заснемане „синемаскоп“ (2.35:1), който позволява на зрителя в киносалона да се наслади на едно „хоризонтално“ кинопреживяване. Изключвайки добрата актьорска игра и операторско майсторство, Денизо не съумява да разработи убедително историята за бащата-отшелник и двамата му сина.

„Хипократ“ на Тома Лилти е един от участниците в селекцията „Седмица на критиката“ (Кан, 2014) и има награда „Сезар“ за най-добър актьор в поддържаща мъжка роля на Реда Катерб. Трагикомичната и правдиво разказана история на младия доктор Бенжамен е въздействаща и поставя общовалидни проблеми, които един от героите страховито, но съвсем точно обобщава с фразата: „Медицината не е професия. Тя е проклятие“.

В рамките на програма „Брив 1“ имаме рядката възможност да видим и филми като „Сянка от облак“ (2013) на румънския режисьор Раду

Жуде, участвал в „Петнадесетдневка на режисьорите“ (Кан, 2013), както и носител на наградата за най-добър късометражен филм на фестивала в Сараево през същата година. Жуде за пореден път ни въвежда в поразително реалистична и изключително близка до документалното кино атмосфера. Задушаващите минути в стаята на умираща жена, където близките ридаят, а свещеникът просто извършва задължителния ритуал – отблъскващи реалистични кадри, пресъздаващи последните минути от човешкия живот: подготвения празен ковчег, голото тяло на мъртвата... Смъртта е настъпила...

„Реализъм“ и „минимализъм“ са термините, с които най-често свързваме много от румънските филми от последните десет години, включително и тези на Жуде. Силово до това кино в някаква степен се доближава и младият ирански режисьор Али Асгари със своя кратък „Бибето“ (2014), част от трилогия, включваща още две късометражни произведения – „Повече от два часа“ (2013) и „Барби“ (2012). „Общата тема е налагането на ограничения – от властта, обществото, семейството. Исках да покажа как на



„Хубавият живот“ – Франция, режисьор Жан Денизо

семейството се налагат ограничения, които понякога биха могли да доведат до опасни и дори фатални ситуации“ – това казва режисьорът на „Бебето“, номиниран за награда „Хоризонти“ за най-добър късометражен филм на фестивала във Венеция през 2014 година.

Програма „Брив 3“ ни представи два филма на френския автор Гийом Брак – „Свят без жени“ (2012) и „Корабокрушенецът“ (2009).

От програмата „Курташ – Вила до Конде 1“ специално впечатление направи филмът на норвежката авторка Торил Ков „Аз и моят Молтон“ (2014), номиниран за най-добър анимационен късометражен филм на тазгодишните награди „Оскар“ (а между другото Ков вече е носителка на тази награда през 2007 година за предишния си късометражен анимационен филм „Датският поет“, в който разказвач е... Лив Улман).

Режисьорът Джакомо Абрудзезе представи филма си „Сте́ла Марис“ (2014), отвеждащ ни в друга епоха, с кадри, заснети в позабравено италианско градче, в което привидно времето е спряло – местните жители следват вековния ритуал, събирайки се на брега, за да посрещнат

традиционната светеща статуя Сте́ла Марис. Абрудзезе представя в комиксов план сблъсъка между корумпираната власт в лицето на кмета и местна бунтарка, чийто любим е осъден вместо нея и се бори за свободата си, опитвайки се да докосне пръв „обляната“ в икономично LED осветление и свещи Сте́ла Марис.

В „Курташ – Вила до Конде 3“ се отличи „Амелия и Дуарте“ (2014) – дебютният опит в киното на младите португалски режисьорки Алис Гимараш и Моника Сантос, които ни водят в „Amores Perdidos“ („Изгубени любови“) на нашето съзнание, онова място, в което пазим спомените за минали любови – осъществени или не. Филмът е изработен посредством така наречената пикселация (използване на живи актьори за стоп-моушън анимация) и ни поднася едно иронично пресъздаване на завършека на една любов. Но ни остава радостта от фестивала „Срещи на младото европейско кино“. Напускаме кинозалона с носталгия по времето, когато имаше много кина и можехме да гледаме добри филми по всяко време... за разлика от „удоволствието“ да ги гледаме на компютъра или на таблета – сега. ■



„Амелия и Дуарте“ – Португалия, режисьори Алис Гимараш и Моника Сантос

СЕВЕРНО СИЯНИЕ 2015

Шведските филми
на фестивала

Мирела Василева ■

В седмото поредно издание на фестивала „Северно сияние“ за скандинавско кино бяха включени петнадесет филма от Швеция, Норвегия, Дания, Финландия, Исландия и Естония. Най-силно присъствие имаше шведската програма с „Его“, „Хотел“, „Срещата на випуска“ и „Без сълзи“. „Его“ (2013) разказва за повърхностен младеж, който ослепява и тази драматична промяна му помага по-късно да разбере по-добре света около себе си и истински важните неща в живота. В „Хотел“ (2013) героинята бяга от себе си, прекарвайки дните си в различни хотелски стаи заедно с групата си за справяне с житейски травми. Псевдодокументалният „Срещата на випуска“ (2013) представя една неслучила се среща между режисьорката Анна Одел и нейните съученици, които не са я поканили на събирането си двадесет години след завършването. Младежът от „Без сълзи“ (2013) се бори да преодолее крайната си чувствителност в желанието си да стане известен музикант.

Ако потърсим връзката между тези четири съвсем независими филма, то можем да я обобщим със заглавието на първия от тях – Его. Конфликтът на персонажите е със собствено име Его, с невъзможността да пораснат и да преодолеят

изпитанията, които животът им е поставил.

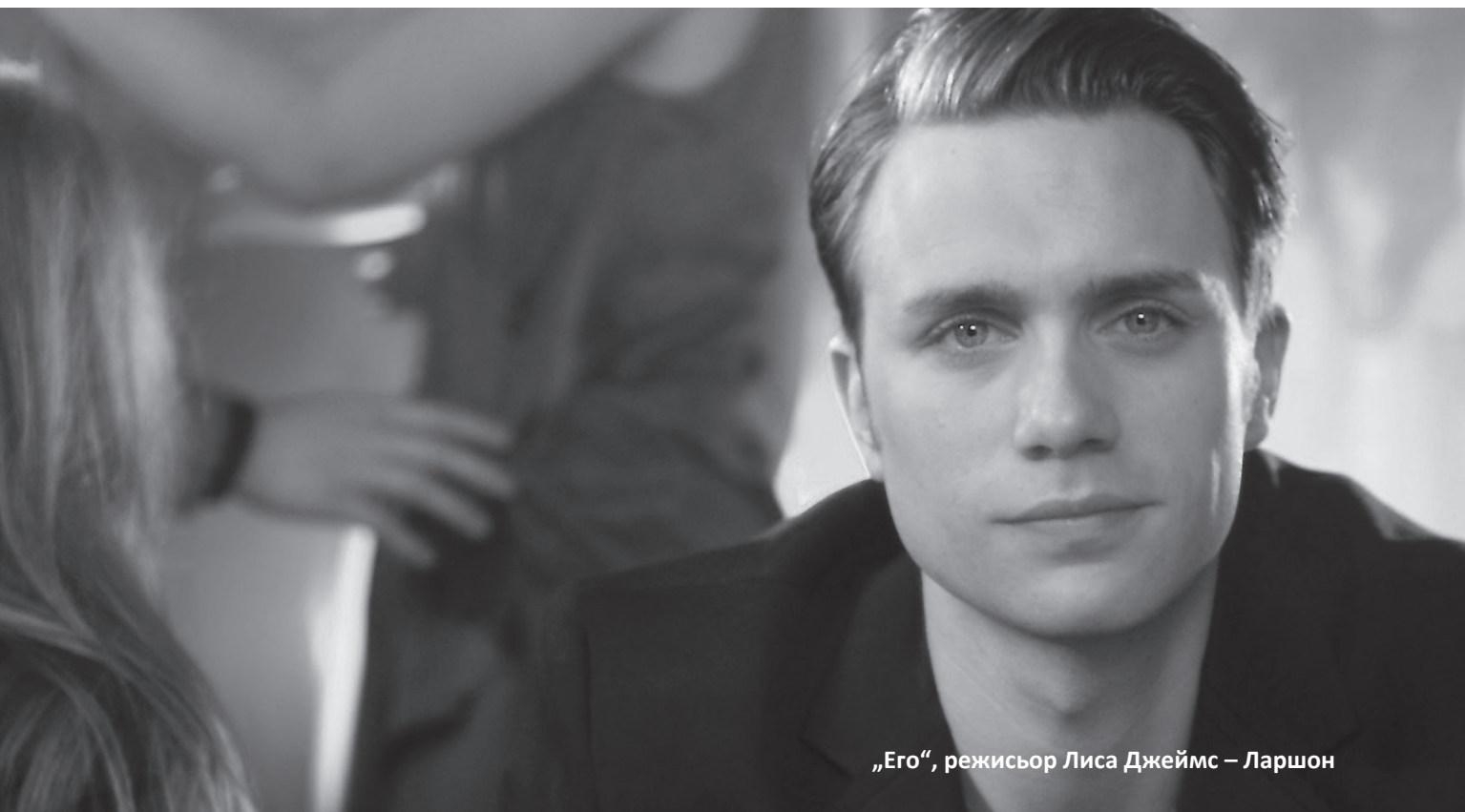
В дебютния филм на Лиса Джеймс-Ларшон „Его“ красивият Себастиан (Мартин Валстрьом) е абсолютно сляп за света около себе си егоист, който прекарва дните и нощите си в безсмислени забавления, докато нелеп инцидент не довежда до истинското му ослепяване. Този поврат в живота му го среща с невзрачната Мия (Милене Хедрол). Връзката им продължава, докато съвсем неочаквано се оказва, че зрението на Себастиан може да бъде възстановено чрез операция. Емоционалната слепота отново замества физическата и Себастиан отблъсква Мия, която не отговаря на високите му естетически критерии. Така филмът извежда темата за липсата на ценности в младото поколение, за емоционалното му безразличие и търсенето на бърза слава.

Неочакван инцидент преобръща живота и на младата Ерика (Алисия Викандер) в „Хотел“. Подобно на Себастиан тя живее в своя подреден и луксозен свят в очакване на първото си дете. Реалността обаче не съвпада с плановите ѝ и нейното бебе се ражда преждевременно с мозъчно увреждане. Ерика не може да приеме нищо извън идеалите си и егоистичните си представи и напуска съпруга си и новоро-

деното си бебе, за да търси спасение от травмата. Така попада на група неудачници, които се борят със собствените си проблеми и които си мечтаят да се събудят като различни хора и да оставят зад гърба си своето подтиснато и комплексирано Аз. Желанието им да живеят в хотел, в който всеки ден са в различна стая, ги отвежда на истинско пътешествие през хотели и стаи в рамките на седмица, по време на която се опитват да се променят и да забравят какви са били. За Ерика обаче именно припомнянето на подтиснатото майчинско чувство, което се събужда у нея, грижейки се за страдащия от Едипов комплекс Рикард, ѝ помага да преживее катарзиса, който да я върне при изоставеното ѝ дете.

Интересен е проблемът, поставен в „Срещата на випуска“ от аутсайдерката Анна Одел, която прави възстановка на неслучилата се среща с класа ѝ двадесет години след завършването. Филмът започва с препратка към сцената от филма „Празникът“ („Festen“) на Томас Витен-

берг, в която Кристиан разказва за блудството на баща си пред гостите на неговия юбилей. По подобен начин отхвърлената Анна се изправя пред бившите си съученици и разбива на пух и прах празника с твърдението, че те са я подтискали през всичките тези години и това в значителна степен е повлияло на живота ѝ. Каква е целта на Анна – само да каже това, което преди това не е могла да направи? „Срещата на випуска“ е разделен на две части и епизодът, който сме видели в началото, е нейният творчески проект – мнимата среща на класа, на която тя не е била поканена. Втората част са срещите с нейните бивши съученици, на които тя показва филма си. Нашето внимание се движи между насилник и насилници. Преди време нейните съученици са я подтискали, но сега тя се опитва да направи същото с тях. Анна иска да оправдае себе си като жертва на жестоки деца, които, пораствайки, са станали безчувствени възрастни и да получи от тях това, което през всичките години в училище ѝ е липсвало – внимание.



„Его“, режисьор Лиса Джеймс – Ларшон

„Срещата на випуска“ разглежда както отношенията между хората в естествено създадените йерархични структури като училище, офис или която и да е група, така и правото да въздействаш с изкуството си и да въвлечаш участници в собственото си „представление“ против волята им. Този проблем е поставен и в предишната работа на ексцентричната шведска режисьорка, която инсценира психическа криза и опит за самоубийство на улица в Стокхолм, след което преминава през цялата процедура в такива случаи – намеса на органите на реда, отвеждането ѝ в психиатрична болница и дори лечението ѝ, след което разкрива, че случилото се е неин пърформанс.

Последният филм от шведската програма разказва за талантлив, но притеснителен младеж, който не може да се справи със страха си от публика. „Без сълзи“ на Менс Мерлинд е за порастването и сбъдването на мечти и куража, който се изисква за това. Пол (Адам Лундгрен) прави музика, но не може да погледне публиката в очите. В поредица от случки той се изправя пред собствените си бариери, но така и не успява да ги преодолее, докато не загубва

най-близкия си приятел, чието последно желание е да свири на погребението му. „Без сълзи“ следва хаотичния живот на младия Пол през първото влюбване, първите концертни изяви и първата истинска трагедия, като ни оставя да се потопим в объркани чувства на едно порастващо момче, което трябва да се справи преди всичко със себе си.

Филмите разглеждат темата за нашите вътрешни борби и откриването на себе си в един променящ се свят, който ни налага и ние да се променяме. Четиримата персонажи – Себастиан, Ерика, Анна и Пол, търсят себе си в една нова среда, към която трябва да се адаптират.

Дали самото шведско кино също търси собствения си облик в новата ситуация на глобализация и конкуренция на монополизиращата англоезична култура? Бих казала, че тези филми, макар някои от тях да подражават на американските популярни образци, като цяло са верни на идентичността си като кинематография, която ни разкрива задълбочено душевността на хората от студените европейски страни. ■

„Хотел“, режисьор Лиса Лангсет



ЗЛАТНА РОЗА 2015

Речник на заглавията
от каталога



Божидар Манов ■

► **11 А** – ученически филм, ученическа режисура, ученически надежди. Зрелостен изпит за младата Михаела Комитова, но до режисьорската зрелост я чакат още много „изпити“ пред взискателната „дипломна комисия“ на зрителите и критиката.

БАРТЕР – в изкуството няма равностоеен бартер, винаги един филм е по-добър, друг – по-малко. В случая познайте кой: документалният „Омагьосан от морето“ или игралният „Бартер“ – и двата на варненеца Атанас Киряков.

ВИКТОРИЯ – означава победа, но не винаги и не обезателно. А в изкуството – само понякога...

ДОКАТО АЯ СПЕШЕ – други „будни“ режисьори и сръчни продуценти направиха доста скъпи и лоши филми, като похарчиха грешни пари. Най-после нискобюджетната Ая се събуди и се видя, че добрият филм се случва в главата на режисьора, а не в бюджета на продуцента. Очаквам и следващите заглавия от нискобюджетната серия да потвърдят тази безспорна истина.

ДОСИЕТО ПЕТРОВ – като проект беше „Досието Попов“. Както е известно, името не прави човека. Оказа се, че не прави и филма.

ЖАЖДА – добро заглавие на добър филм. Утолява жаждата за ярък, четлив и убедителен кинематографичен дебют. Очакваме от Светла Цоцоркова да засити и глада ни за добро кино.

ЖЕНАТА НА МОЯ ЖИВОТ – тя във всеки живот винаги е само една! Но талантливият Антоний Дончев не трябва да остава с един филм, а по-скоро да подготвя нискобюджетен проект и да снима без отлагане, че не е в първа младост и има да навакства.

ИМАЛО ЕДНО ВРЕМЕ ЕДИН УЕСТЪРН – работата е, че не е само един, а са много. Да се надяваме обаче, че няма да правим късен римейк на всички.

КАРЪЦИ – бяха каръци докато преодолеят Националната художествена комисия (чак от трети опит). А сега са успешен български филм с респектиращи фестивални селекции и награди, които ни отсрамват по света и радват у дома. Дай Боже повече такива „каръци“!

С ЛИЦЕ НАДОЛУ – след толкова надежди около „Източни пиеси“, дойде провалът „Островът“, а сега Камен Калев е „с лице надолу“, независимо от пресилената награда за режису-

ра. Все още вярваме, че у него има творчески живец за бъдещ успешен филм. Дано не ни опровергае още веднъж.

СЕМЕЙНИ РЕЛИКВИ – те затова са семейни, защото са предназначени за семейно ползване от родата и фамилията, но не и от публиката. При неволна печатна грешка заглавието става „Семейни реликти“. Случайност някаква.

СНЯГ – успешен „първи сняг“ за режисьора Венцислав Василев. След няколко добри сценария очакваме и следващите му успешни режисьорски сезони. Под снега кълнат пролетниците, които винаги са метафора на обновлението и надеждата.

СЪБИРАЧ НА ТРУПОВЕ – млад режисьор (Димитър Димитров) може да дебютира и със събиране на трупове, ала по-добре е да продължи с живи сюжети за живи зрители. Т.е. да търси във филмите си *exitus vitalis*, а не *exitus letalis*.

ЕССЕ НОМО – според Евангелие от Йоан това са думите на Пилат Понтийски, когато показва невинния Иисус Христос на тълпата пред Синедриона. С измислените думи *Esse direttore* можем да посочим младия Димитър Кутманов на кинематографичната общност у нас като обещаващ млад режисьор, който в своя късометражен филм прилича на Бела Тар. Но дано по-бързо забрави това и намери себе си.

СИНЪТ – в сюжета на този добър късометражен филм Синът замества Бащата. Ала в режисьорската професия никой никого не може да замести, а трябва да търси и открие своя самостоятелна оригиналност. Това пожелавам на младия Христо Симеонов.

СОЛВЕЙГ – когато добра актриса направи добър режисьорски филм, това е знак за внимание! Яна Титова напусна (засега) театралната сцена, дано екранът я приласкае трайно. При Ибсен и Грэг Солвейг е символ на вярната любов – въпреки дългата раздяла. Ала в днешното кино и театър подобни 40-годишни раздели не са препоръчителни, Яна.



„Каръци“, режисьор Ивайло Христов

ЗЛАТНА РОЗА 2015

Филми от зимата
на нашето недоволство...



Иво Драганов ■

Честно казано, от 2010 не е имало фестивал с толкова много силни филми като тазгодишното издание на „Златна роза“. Сред тях се откриха две тенденции. В едната, доминиращата, имаше гняв към невероятно бързо ширеща се посредственост и организираше престъпност и много отчетлива тревога за съдбата на децата на прехода, които бяха пренебрегнати от родителите си в името на оцеляването. А това е повече от едно поколение.

Втора тенденция очертаха филми, които показваха нравствената устойчивост на обикновения „голям малък човек“, която му дава сили да не изпада в отчаяние и резигнация, а да продължава да се бори с живота, да търси и открива светлите му страни и въпреки цялата горчилка да остане доверчив към другите. Тези филми укрепват крехката ни надежда и упование във вярата и духовността у хората.

Като цяло в селекцията имаше от всичко. За щастие нямаше безразличие към хората.

De profundus clamavi... (Извиках от бездната – църковен химн)

В този регистър на отчаяние от сивото, смазващо сетивата ежедневие поставям няколко филма. Основната тема, която ги обединява, е цената, която децата плащат за този преход. Семейството просто го няма, независимо дали

родителите са в България или гурбетчийстват по света. Обществото, държавата и нейните институции боледуват, учителите са разколебани и нямат авторитет.

Голямата награда „Златна роза“ и Наградата на гилдия „Критика“ отиде при „Каръци“ на Ивайло Христов. Главните герои са лутащи се тийнейджъри (Елена Телбис бе удостоена с Наградата за женска роля), изоставени на самоотглеждане от своите родители. Близките им са или неадекватни (бабата на героя на Ованес Торосян), или безпричинно груби и себични (майка на момичето). Малките се опитват да намерят ориентир в убийствено безличен и скучен град, в който събитие – празник за душите се оказва концертът на една неформална и маргинална поп-рок група. Желанието им да отидат на концерта е огромно, но финансовите възможности оскъдни. И те правят чудеса, за да се справят със ситуацията, но не за себе си, а за техният приятел. На финала режисьорът ги оставя на надлеза, под който по релсите върви поредното малко каръче, родено в тихия, обречен малък град. Удоволствие е да се наблюдава майсторската работа на Ивайло Христов с актьорите, спокойният тон, с който поднася тази тъжна история, без да отнема надеждата. Напомня и е съизмерим с най-добрите образци по темата

като „Американски графити“ например. „Докато Ая спеше“ е забележителен филм. Цветодар Марков ясно, отчетливо, дори гневно поставя проблема с търговията в храма на изкуството. Действието е камерно и се развива в театър. Малкото момиченце Ая спи във фоайето му, докато нейният баща – водещ актьор, се бори с театралния директор, който олицетворява овластената посредственост – зловна, тъпа и отмъстителна особено към таланта. Тази персонафицирана посредственост се опитва по административен път да го елиминира. Талантът също не е ангел небесен – той се напива, нехае за семейството си, забравя спящото си дете в преддверието на неговото светилище – театъра. Героят (великолепно изигран от Стефан Денолюбов – награда за мъжка роля) е всичко това, което иронично наричаме „душата на артиста“, а преведено на езика на здравия разум означава просто безотговорен егоцентризм. Въпреки таланта. Такава е конкретната история във филма. По-важна е метафората – режисьорът предупреждава, че като жертваме най-висшата ни ценност – децата и смазваме изкуството, което оставя важна диря в историята ни и прави хората по-добри, ние се самоубиваме като народ и културна общност. Изгубихме цяло поколение, а какво постигнахме в замяна? – това е един от въпросите на Цветодар Марков към всички нас. И в „Семейни реликви“ на Иван Черкелов семейството е полуразпаднато, удавено от либералните отношения на постмодернизма – време на загубените ценности и ориентири. Действието се развива във вековна гора. Докато героинята на Жана Караиванова споделя своята надежда, че човек с молитва може да помогне на починалите си близки, героят на Андрей Андреев шофира самонадеяно нейния джип из безкрайната гора с объркани посоки. Разговорът на двамата в колата по някакъв начин напомня на разговора на Франи с Лейн Коутъл за значението на молитвата в знаменития разказ на Дж. Д. Селинджър „Франи“. И във филма, и в разказа мъжете слушат, без да чуват...

Той не прави опит да я изслуша – дори се подиграва снизходително на нейните чувства, докато търси път към някакво убого селце из горските дебри. Много силна метафора на нашето лутане през последните десетилетия.

Накрая колата затъва в непроходимия кален път, а те – в невъзможността да разберат накъде пътуват. Един мъж и една жена на средна възраст, градски хора, неизвестно защо попаднали в тази несвойствена за тях среда, се изгубват, защото не са наясно със себе си, какво и защо търсят в тази неизбродима от векове гора. От двамата тя е чувствителна, той по-земен – меко казано. Тя има сетива към природата, той не я забелязва. Тя мисли за отвъдното, той се е вторачил в пътя, но без да знае кой е той и защо трябва да върви по него. Всъщност на практика път няма – поне за там, закъдето си мислят, че са тръгнали. Някъде наблизо в същата тази гора (във филма тя е силно активен фон) две момчета (Александър Бенев и Блаже Димитров) търсят своя общ баща (Венцислав Занков). Той е в психиатрична болница поради алкохолизъм. Бащата видимо няма нужда от децата си, а от бутилка алкохол. Опустошена душа. Те знаят това, но все пак таят някаква остатъчна надежда за него като опора и напътствие, търсят капчица любов и разбиране. По-малкият мечтае да стане кравар в Индия. След срещата с тъй наречения баща още повече вярва, че там ще намери търсеното спокойствие, съчувствие, възможност за размисъл и сродна душа.

Нечия дъщеря излудява сама във вила, докато чака някой да дойде и да си поговорят. Може би за вечния въпрос – защо сме пратени на тази Земя и какво се очаква от нас? В цялото това лутащо се в дебрите на вековната гора мини-общество се намесва катун цигани. Те безмълвно убиват с тояги двете момчета. Защо? Докато търсят бащата из горите, едното е правило секс с циганка и те са засегнати на чест. Сцената е прекрасно заснета от свръхдалечен план, горна гледна точка, зрителите имат идея какво става, но нямат ужасяващите подробности на насилието. Две съвсем млади същества са убити от банда озверели примитиви. Те няма да имат поколение, убийците обаче ще имат. След почти ритуално къпане в мътна река бащата ще промълви: така е по-добре за тях. Дали чувства вина към децата си?

„Бъдете мили към хората винаги, когато може. Винаги може“ – казва Далай Лама. У нас малцина го чуват и моралът ни е почти нулев. В България дано поне душите на двете момчета

намерят вечен покой. В края на филма дори енигматичният африканец бяга от това място и търси убежище в Индия.

Още едно оцеляващо семейство в малко село във филма „Жажда“ на дебютантката Светла Цоцоркова (Награда за дебют) В него героите (Светлана Янчева, Ивайло Христов и Александър Бенев) са почти отчаяни от невъзможността да развият малкия си семеен бизнес, с който едва се препитават. Просто защото няма вода за малката им пералня. За съжаление битката за оцеляване е деформирала техните отношения. „Когато нуждата влезе през вратата, любовта отлита през комина“ – гласи българска поговорка. Това скучно и сурово ежедневие, belastano от дефицит на чувства, е разтърсено от пристигането на двама сондьори, баща и дъщеря (Моника Найденова и Васил Михайлов). Появата им би трябвало да донесе желаната вода, а отключва стаени и потискани страсти и води до (не)очаквани обрати в отношенията. Прави впечатление високата кинематографична култура на режисьорката, прекрасната работа на оператора Веселин Христов и на художника Георги Тодоров. За съжаление финалът на филма не е достатъчно убедителен като изход в лабиринта от наслоени и новосъздали се отношения...

Филмът „С лице надолу“ на Камен Калев шокира с това, че е по истински случай. Французинът Сам (Мелвил Пуло) пренася фалшиви евро от България за Франция. Заловен, той е принуден да сътрудничи в разкриването на канал за трафик на момичета и жени от България за Западна Европа. Тази задача го среща с малолетната Елка, която му съдейства. От раздразнение Сам преминава през съчувствие и накрая се влюбва в нея. Но това не е драмата. Драмата е в социалния и цивилизационен контекст. Елка го въвежда в (не)познат свят на цигани, за които склоняването към проституция е престижен бизнес, знак за успех. Те продават жени, момичета, дори момчета, за да се снабдят с лесни пари. В този свят понятията добро и зло са обърнати наопъки. Единственото, което има значение, са парите, спечелени по престъпен начин. Елка (Сехер Небиева) се колебае дали да избере Сам и да се борят заедно за свободата и живота си, или да се остави на течението и да живее по волята на сутеньорите. Финалът е смазващ.

Елка не е способна да направи важния избор и да поеме трудния път на свободен човек. А и, изглежда, по мащабите на мафията това не е възможно. Инстинктът за оцеляване я връща при сутеньорите, а Сам остава в ръцете на безименни убийци. Френският авантюрист и дребен престъпник, съхранил някаква човечност и достойнство, е смазан от перфектната машина на този престъпен бизнес, който е корумпирал всички повсеместно на Балканите. Изглежда и в Европа. Три години Камен Калев е правил своето разследване, за да стигне до основните опорни точки на тази история. Какъв избор имат ромските момичета? – това е въпросът на режисьора в този смразяващ филм.

След двадесет и пет години имитативна демокрация Георги Балабанов в „Досието Петров“ навлиза дълбоко в логистиката на трансформирането на политическата власт в икономическа, наречена за благозвучие преход. Балабанов е използвал театъра като фон на действието и така поставя ясен, напълно отчетлив знак, че преходът у нас е само театър и карнавал. В него генерал от ДС прецизно води своята игра, в която правилата са написани от него и гарантират, че никога кукловодите няма да загубят. Актьорите в неговата пиеса си въобразяват, че играят главна роля, а всъщност са жалки и лесно заменими марионетки от миманса. В този измислен и режисиран от него карнавал всички са преследвачи и преследвани, като смъртта е включена в ценоразписа на бързия, но кратък финансов успех. Режисьорът оставя малка надежда в лицето на дъщерята, но и тя е абсолютно объркана сред тези зловещи маски, които са си нахлузили протагонистите на този преход... Романът „Гепардът“ на Джузепе ди Лампедуза завършва така: Всичко трябва да се промени, за да остане същото... Това финално изречение може да бъде отнесено изцяло към нашия преход, разкрит във филма „Досието Петров“.

Може би най-голям песимизъм, макар и художествено защитен, предизвиква новелата „Зевс“ на Павел Веснаков. Малка, отчайващо бедна селска общност, в която няма надежда за свястно съществуване и почтен живот. Двама братя са толкова бедни, че нямат пари да погребат баща си. Опитът им да надскочат смазващата бедност, да се опаричат и да заприли-

чат на другите – по-богати (поне в техните очи) ги води право към престъпността. Та кой у нас може да спечели бързо пари по почтен начин? И закономерно се стига до убийство, а оттам и доживотен затвор. Вероятно... Експресивно заснет, с малко реплики и великолепно актьори – Александър Алексиев, Валери Йорданов, Деян Донков и Яна Титова.

Отново разпадащо се ромско семейство в новелата „Синът“ на режисьора Христо Симеонов по разказ на Деян Енев. Баща, бременна за четвърти път майка и децата живеят в изоставен фургон в полето. Всеки ден бащата пътува по буферите на товарни влакове, за да отиде в града и от кофите за отпадъци да намери нещо за прехрана. Така ден след ден... Единствената емоция е враждебното отношение на бащата към едно бездомно куче. Иначе помежду си те почти не разговарят. Синът обаче общува с кучето, храни го, инстинктивно търси някаква топлина и привързаност – повече, отколкото с домашните. Ден след ден минават, докато една вечер бащата не се връща. Майката е смазана, а синът на невръстните си плещи поема неговия

кръст. Остава важният въпрос – доколко синът ще издържи на това натоварване като глава на семейство? Финалът остава отворен – не е докрай ясно дали момчето ще се върне при семейството си, или ще изчезне като баща си... Без да е преднамерено мрачен, филмът въздейства с автентичната си атмосфера, великолепно изображение и невероятния Александър Емилов в ролята на Синът.

Винаги има надежда...

Много топлият и оптимистичен филм „Бартер“ на известният режисьор Атанас Киряков е по действителен случай, претворен от него в документалния филм „Омагьосан от морето“. Главният герой Хиндо (Филип Аврамов) е рибар. В скромната си барака той приютява и храни хора, които са на ръба на социалното оцеляване. Във филма (а и в живота) Хиндо непрестанно помага на всеки в беда, сам отглежда синовете си. Малкият е със забавено развитие. Хиндо не го изоставя в дом, а се грижи за него и най-важното – възпитава двете момчета. Колкото може и знае, ги учи на добро и зло. В цялата му тайфа, а и сред неговите врагове, той единствено има



„Докато Ая спеше“, режисьор Цветодар Марков

ценности и морал. Майката (Койна Русева) отсъства – тя не е лош човек, но животът я иска и милосърдието е свръх нейните сили. Киряков е изградил почти идилична атмосфера на човешки отношения, приятелско съжителство, съчувствие, взаимна помощ и подкрепа на групата лузъри – според лексиката на неолиберализма. Щастието е в малките неща, не в големите, в приятелството, в готовността да помогнеш на другия. Тогава ставаш личност със своя избор, а не примитивен индивид, воден единствено от инстинкта си за оцеляване – това внушава режисьорът. Обаче срещу честния, почтен и милосърден Хиндо противостои погубващата човешкия облик алчност на някаква групировка, която иска да заграби терена и да го застрои. Дори кметът, който някак си се води приятел на рибаря, участва в този „проект“. Негов познат – наркопласър също го съветва да не се бори с мутрите и да се примири със злото. Това обаче Хиндо не го може. Групата му се стапя, хората са сплашени и го напускат. Охранените дебеловрати мутри се блещат тържествуващо от джиповете си... Режисьорът оставя своя герой в

лодка с малкия му син в морето. Деликатна метафора на добрия пастир Христос, който често е бил в лодка с учениците си. Детето е щастливо, защото иска да стане рибар. Хиндо е щастлив, че ще му предаде занаята си и горещо вярва, че Господ бди, и вярва в него. Това е финал с библейско звучене. Направи добро и го хвърли зад себе си – така и Бог ще ти помогне – така прави този малък голям човек, който с поведението си връща вярата и надеждата ни в доброто у хората...

„Сняг“ е забележителен дебют (остана незабелязан от журито) на Венцислав Василев – сценарист, режисьор и монтажист. Според мен този филм е един от най-завършените филмови разкази като драматургия и екранно звучене. Отново история от дъното, заснета и монтирана блестящо. Режисьорът поставя на внимание обърканите отношения родители – деца. Отново семействата са разбити – двете майки ги няма и две момчета са оставени на възпитанието на бащите си – лумпени. Двама полубратя – единият от Украйна (Владимир Ямненко), а другият местен (Красимир Доков) не са точно



„Събирач на трупове“, режисьор Димитър Димитров

от социалните низини. Поради липса на морал, ценностна система и елементарно чувство за родителски дълг те ввличат в престъпна дейност собствените си синове (Ованес Торосян и чудесния Пламен Великов). Алчност, страх, взаимни измами водят до убийството на единия брат от другия. Тук няма обаче Каин и Авел. Всъщност няма значение кой кого ще убие – двамата братя са безпросветни престъпници. Те изоставят дори малкото момче при обира на пощата. В края има лъч надежда – малкият се прибира в поправителния дом, като се отказва от измамното щастие да харчи откраднати пари... Тази история е драматургично разказана перфектно като логическа структура, градация на напрежението и обрати в действието. Режи-сьорът е водил актьорите умело и талантливо, като е представил Ованес Торосян в нова светлина и така го е извадил от маската, която непрекъснато му поставят в други филми. Операторът Димитър Костов е изградил чрез кадрите си метафора на студа, който е сковал душите на двамата братя и мъчи двете момчета. Естетиката на изобразителното решение напомня някои епизоди от блестящия филм на Андрей Герман „Моят приятел Иван Лапшин“.

Оптимистичен е филмът „11А“, дебют на Михале Комитова. Историята е позната, разисквана е в световни филми, включително и български. Млада учителка попада в клас с агресивни, невъзпитани и арогантни ученици. Те може би търсят себе си и затова не се вписват в училищната система на авторитети и воюват без причина с учителите, бунтуват се срещу реда. Това е всемирен проблем – възрастта е трудна, авторитетите в постмодернизма сринати, вседозволеността все по-ужасна. Тийнейджърите не винаги намират подкрепа, разбиране и насърчаване и тогава започват война срещу системата. И тук възникват някои въпроси. Новата учителка (Яна Маринова) е бивш шампион по спортни танци, тя преподава винаги с бял панталон, доста бляскава сред бедно облечените и сиво изглеждащи други учителки. Проблемът е дали всеки учител, за да успее в педагогическата си работа, трябва да бъде бивш спортист? (И в американския филм „Директорът“ The Superior директорът бе шампион по карате.)

След редица перипетии най-бодливите „таралежи“ от класа прибират „бодлите“ си, когато разбират, че тя ги напуска. Вероятно авторите (сценарист Николай Колев) се надяват младите

„Семейни реликви“, режисьор Иван Черкелов



зрители да повярват на думите на героинята на Яна Маринова, която в края е изправена пред труден избор – тежката и неблагодарна работа в училище или частната школа по спортни танци, където е поне по-красиво...

„Събирачът на трупове“ на сценариста Марин Дамянов (Награда за драматургия) и режисьора Димитър Димитров отново ни потапя в социалните низини. Двамата герои (Стоян Радев и Стефан Щерев) са колеги. Тяхната работа е да прибират човешки трупове в клиниката по патологията. Авторите обаче се интересуват не от екзотиката на тази професия, а от човешките отношения между двамата, контактите им с близки хора, странните влюбвания на главния герой, реакциите на двамата срещу злото, което ги връхлита неочаквано и ги превръща от пасивни свидетели на смъртта в нейни активни субекти. И в този момент лъсва голямото отсъствие на държавата. Полицията само брои трупове, но не е в състояние да предотврати престъпление или да открие и да накаже изнасилвача на дъщеричката на героя на Стефан Щерев. В сходна ситуация е и другият герой – той е влюбен в сприхава красавица (Теодора Духовникова), която го използва, гнуса се от него, бърчи нос и

вежди, но приема той да я обслужва. В същото време е любовница на застаряващ мафиот и му се подчинява безусловно. Двамата герои са в безизходица и решават, че след като институциите са мъртви, сами трябва да раздадат правосъдие. И го правят – всеки от тях убива виновника за своите нещастия по един и същи начин – с брадва. Както пише Яворов в пиесата „В полите на Витоша“: „Навсякъде по света убиват, но в полите на Витоша убиват с брадва...“ Спорната позиция за саморазправата като единствен изход би могла да бъде защитена с много плътна драматургия, която тук на моменти изтънява. Актьорите носят безусловната си харизма на екрана, но няма как да защитят напълно убедително авторските тези. И все пак оптимистичният финал е като глътка свеж въздух – главният герой намира сродна душа, която да замести изпразнената от разум и чувства красавица на повикване...

Освен споменатите филми, които очертаха тези две много важни за мен тенденции, имаше и други интересни. Вероятно други колеги ще им посветят време и място.



„Бартер“, режисьор Атанас Киряков

ЗЛАТНА РОЗА 2015

Голямото отваряне



Боряна Матеева ■

► Новият импулс от „Златна роза“ 2015 за мен дойде по линия на отварянето на българското кино и кинопроцес към света. Това става на много нива и в двете посоки, като копродукциите са най-видимата част – от тринадестте конкурсни филма пет са копродукции. Но за тях много се говори, включително и на фестивала – и като за „европудинги“, и за мажоритарния елемент, и за неизбежността им като бъдеще на световното кино.

Отварянето, разбирано като основен елемент на сценарното мислене, на сюжета и фабулата, ми се струва обновяващата силна страна на тазгодишното издание на „Златна роза“. Не че преди е нямало примери – „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ с режисьор Стефан Командарев е достатъчен, но все пак единичен случай – мощна копродукция, тласък за сценария от писател с български корени – Илия Троянов (който е и съсценарист), действие в няколко държави, чужди звезди в главни роли.

Нещо много важно е отварянето като макроструктура в културен смисъл. Изненадващ брой такива филми се появяват по едно и също време на един и същи фестивал и това може да се възприеме като същностна промяна в мисленето и нагласите на авторите. Художествената реализация не е равностойна, но основното,

което ги обединява, е желанието за разширяване на миросгледа, за преодоляване на националните, регионални и кинематографични граници.

Най-мощно, да го наречем геополитическо отваряне показва дебютният филм на Антоний Дончев „Жената на моя живот“. Той е копродукция от пет държави – България/Ирак/Кюрдистан – регионално правителство/Македония и Румъния и действието се разгръща от Ирак през Ливан, Турция, България до Германия. Основната тема е представянето и съпоставянето на различните култури, но не като „сблъсък на цивилизации“ и религии, а през интимно навлизане в традиции и бит, заплашени от грубите политически реалности на региона. Според режисьора това е „любовна история на криминално-политически фон. Малко наивна, малко като в приказка за възрастни...“ Водещата нишка са емоциите на Изад и Виан, сгодени като деца, както повелява местната кюрдска традиция, и перипетиите пред тази любов, разкриващи сложни социални и съвсем нееднозначни политически ситуации. Първоначалната идея идва от кюрдския журналист от Ирак Али Талиб, който става и съсценарист. Актьорите са от десетина държави и народности и успешно и ефективно си взаимодействат.

Ясно е, че межкултурното общуване, толерантността, проблемът за мястото и ролята на жената и отстояването на културната и национална идентичност са остро актуални в този момент на най-голямото „преселение на народите“ след Втората световна война, но ценното е, че (подобно на „Съдилището“) филмът не е бил замислен „конюнктурно“ – авторите са задвижили проекта си години преди вълната от мигранти да натисне портите на Европа. Разказът балансира точно на пресечната точка между интимното и политико-социалното, динамиката и психологията, игралния подход и документалното третиране и може би тази му, да я наречем изчерпателност (а може и раздвоеност), оставя леко чувство за неудовлетвореност по линия на чувствата. Но мащабната картина и професионалният замах при овладяване на многото обекти със сигурност респектират. И ако „криминално – политическата мелодрама“, както може условно да определим „Жената на моя живот“, е движена от изстрадана любов, то с „С лице надолу“ (България/Франция/Белгия) на Камен Калев, който също сюжетно отваря пространството на българското кино, е движена от криминални интереси, в които няма място за любов. Трафикът на момичета за Западна Европа, криминалният контингент на прехода, мутрите, екзотиката и мизерията на циганските гета в България, знаем, са продаваем продукт. Въпреки забележителната работа с непрофесионални актьори – главен успех на режисурата, филмът остава на повърхностното ниво на публицистичния патос. Трескавите движения на главния герой (Мелвил Пуло) от България до Франция и обратно, принудителните му своднически изпълнения, намесата на френските тайни служби, на български гангстери, изместват темата за достойнството въпреки всичко. Дори загатнатата близост с малолетната българска проститутка звучи дистанцирано и студено. С този криминален трилър, изглежда, Камен Калев е избрал пътя на комерсиалното кино, в което няма нищо лошо. Просто с „Източни пиеси“ той даде силна заявка в посока на независимия авторски филм с разтърсваща изповедалност. Оттук и разочарованията на почитателите му.

Отваряне, но с вътрешно-кинематографични

последиви, ни поднася и „Досието Петров“ (България / Германия) на Георги Балабанов. Името на световноизвестния сценарист Жан-Клод Карьер в надписите като съсценарист само по себе си е комплимент за българското кино. Да припомним, че той е съратник на Бунюел в много филми и негов близък приятел до смъртта му. Гледната точка на Карьер е някак отстранена и това може би дразни част от българските зрители, преки свидетели и потърпевши от прехода. Няма го човешкото страдание. Но целта на този филм е не да вълнува, а хладнокръвно да демаскира механизмите на тоталитарната държава преди и след разпадането ѝ, да внуши моралната безизходност на посттоталитарните общества и да ни накара да преосмислим собствения си нравствен опит, намирайки в него причина да продължим напред. Тази универсалност на погледа обаче можеше да бъде по-полезна за българското кино по света от филм, изпълнен с повече сочни детайли и битова автентичност.

Отваряне на сюжетно ниво има и в поразяващия и отлично заснет (оператор Димитър Костов) дебют „Сняг“ (България/Украйна) на режисьора-сценарист Венцислав Василев. Това е семейна криминално-психологическа драма, в която много зряло и умело режисурата борава с различни времеви пластове, за да ни разкаже една заплетена история за престъпления и прошка между братя и синове, живели в различна, но все криминогенна среда. Отварянето тук е „отвън-навътре“ и идва през украинска сюжетна (и продуцентска, за щастие удачна) линия. Изненадващо за главния герой (изигран сдържано, но много експресивно от Пламен Великов) се оказва, че баща му има брат-украинец, дребен мошеник и престъпник, тоест момчето се обзавежда с колоритен, но и опасен чичо (Владимир Ямненко). Има си и братовчед. Сблъсъкът между тях отначало е битово-криминален, но достига високи морални измерения и след кулминацията му героите излизат променени. „Понякога прошката е пречистващият за човека момент, чрез който наказанието се приема по-лесно, така че цената няма значение. Вярвам в прошката, така, както простих на баща си чрез този филм. И надявам се, и той на мен“ – изповядва режисьорът Вен-

цислав Василев, един от съсценаристите и на „Жажда“ на Светла Цоцоркова.

Друг вид кинематографично отваряне към неовладян досега от българското кино жанр предлага игралният дебют на Борис Десподов „Имало едно време един уестърн“. И изненадващо за замисъла си този филм е чисто български. Действието се развива в култово място в Испания, където са снимани стотици спагети-уестърни, включително класическите филми на Серджо Леоне. „Местните хора продължават да живеят в смесица между реалност и фикция, изтъкана от множество митологии. Те носят каубойските си костюми от филмите и живеят живота на персонажите, които са изиграли в тези филми“ – разказва Борис Десподов. На този фон сюжетът се разгръща „отвътре-навън“, ако приемем схемата с център България. Българката Мила е отишла на работа в Испания и се препитава като домакиня в къщата на мистериозна дама, която се оказва Клаудия Кардинале. Мила има лош съпруг, който я тероризира и на финала ще ѝ създаде проблеми. Легенда-

та иска да помогне. Но психологическият контакт между скромната българка и нея някак не се получава. Достолепната звезда е оставена сама на себе си и преминава през филма величествено, като случаен минувач. Колкото уестърните, в които е играла, са пълни с действие и драматизъм, толкова „Имало едно време един уестърн“ остава драматургично рехав. Магнетизъм и екзотика на пейзажа, ексцентрични персонажи, мощна визия са силните му страни. Но документалният подход, препратките и игралният елемент не си взаимодействат хармонично. Любопитно е как хора, непознаващи митологията на уестърна и превъплъщенията на Кардинале при Фелини, Висконти и други класици, биха възприели тази чудата история... Накрая може би най-радикалното отваряне ни предлага „Семейни реликви“ на Иван Черкелов – отваряне към други култури и религии. Това определено е сложен авторски филм, решен като психологически ребус, който затруднява дори опитни зрители. Категорично на другия полюс на развлекателното, трите паралелни

„Имало едно време един уестърн“, режисьор Борис Десподов



истории те карат да мислиш интензивно и да свързваш разпокъсани реплики, намеци, детайли. Във филма хората от няколко свързани семейства, кръвно близки, се лутат в отчуждението, отчаянието и самотата си, лишени от цел и нравствено упование. Режисьорът ги наблюдава хладнокръвно, надличностно, отгоре (съвсем не е случайна гледната точка от прелитащ често хеликоптер). Няма емоции, дори когато се случва трагедия и две момчета са зверски убити. Всъщност музиката и нейното екстремно използване (джаз и възвишена класическа музика на границата на поносимото като интензивност) носят коментара на чувствата. Филмът завършва с абсолютно неочакван обрат, който стъписва, но и очарова, защото свързва в едно съзнателно разпилените нишки и ги издига до религиозно-философско внушение. Финалният епизод носи авторовото послание – енигматичният чернокож непознат, който се мярка през филма, външен на действието и чужд на персонажите, ще изпълни мечтата на загиналия син да отиде в Индия. Поразяващ е този

нощен епизод – проникване в друга култура и друга религия, без отричане на християнските ценности и православната вяра – чернокожият носи кръстче на врата си, същото като това на загиналото момче и майка му. Просто човешкото съществуване е велика енигма и само Бог решава за нас, а той е един. И ние всички сме едно, свързани като Пижо и Пенда от мартениците във филма.

Както видяхме, отварянето на българското кино може да се осъществи концептуално и сюжетно, с препратки към жанрове и стилове, през различни продуцентски стратегии и с различна степен на художествена завършеност. Но вече е факт.

Не зная защо, но се сещам за киното на наскоро напусналия ни Красимир Крумов-Грец. За неговата иманентна нравственост и метафизичност. Той най-добре от всички умееше да трансцендира реалността.



„С лице надолу“, режисьор Камен Калев

ЗЛАТНА РОЗА 2015

МЛАДИТЕ СЕ ВТУРВАТ
Въпреки всичко...



Олга Маркова ■

► 33-тото издание на Фестивала на българския игрален филм „Златна роза“ ще се запомни според мен не само с юбилея за всички онези, които посветиха у нас живота си на седмото изкуство, но и с изобилието от нови имена и почерци, заслужаващи наистина добро бъдеще! В понятието „бъдеще“ включвам и ефективна разпространителска стратегия. Не е нормално кинотворбите на младото поколение да имат само фестивален живот. Убедена съм, че те трябва да се показват на публиката в блокове в Дома на киното, в „Одеон“, а и по Интернет, например в сайта „Cinema bg“. Както дебютите, така и активното участие на младите творци в обсъжданията по време на пресконференциите с техни по-опитни колеги, безспорно обнадеждават. Неволно си спомняме миговете, в които по време на празници, с букети цветя, посрещаме и изпращаме на софийската аерогара наши възпитаници, реализиращи се в чужбина. Какво щедро изтичане на национален капитал! Проблемите с младите явно започват веднага след дипломирането им. Да вярваме все пак, че са разрешими. И да не забравяме, че българското кино е неделима част от нашата вековна култура, от духовното извисяване на нацията ни.

Каквито проблемите, такива и темите на екрана. Възможно ли е един наистина професионално подготвен и старателен преподавател, дори в елитна гимназия, да овладее недоверието, своенравието и разюздаността на днешен ученически колектив, възпитаван от примера на обкръжаваща го обществена среда? Пълнометражният игрален дебют „11-ти А“ на сценариста Николай Колев и режисьорката Михаела Комитова емоционално дава на екрана утвърдителен отговор, но при едно условие – учителят искрено да обича учениците и да намери подход към тях. Доказала своя интерес към проблема „Майки и дъщери“ в едноименния документален филм, създаден в сърежисура със Светослав Драганов преди седем години, сега Майя Виткова продължава да го изследва в игралния си 155-минутен дебют „Виктория“. С него тя отправя към зрителите тревожния въпрос: могат ли да намерят мост за сближаване помежду си най-близки хора като неотстъпчивата Боряна и нейната дъщеря Виктория в подтискащата политическа криза на новото време. Венцислав Василев, съсценарист на удостояния със „Златна роза“ за дебют през 2008-ма „План за отмъщение“ и сценарист на успешния „Отрова за мишки“ (2014), на този фестивал се

изяви с режисьорски дебют – „Сняг“ (копродукция с Украйна), съвместно с талантливия, също млад оператор Димитър Костов. Филмът поставя в центъра на своето екранно изследване отношенията между братя и синове на фона на една сурова, безнравствена действителност. Умело поднесенят драматургичен разказ за избора, предателството и прошката е увенчан с адекватен финал. От любопитния сценарий на опитния Марин Дамянов, награден на този фестивал със „Златна роза“, начеващият режисьор Димитър Димитров успява да изгради с възможностите на пълнометражното кино цялостен интригуващ филм с недвусмисленото заглавие „Събирач на трупове“.

Моите пристрастия в тази конкурсна програма, съставена от тринадесет пълнометражни игрални произведения, сред които осем дебюта, са за „Докато Ая спеше“, втори филм на Цветодар Марков след успешния дебют „Лов на дребни хищници“ (2010) – с няколко престижни награди. Сега отново младият творец доказва авторското си умение на разказвач със своя собствена, при това категорична позиция, която завладява както широката публика, така и взискателните професионалисти. Това умение се изявява и в точния, прецизен подбор на актьорския състав: Юлиан Вергов, Ирини Жамбонас, Станка Калчева, Георги Кадуринов, Красимира Кузманова, но преди всичко изпълнителя на главната роля Стефан Денолюбков, спечелил категорично „Златна роза“ за мъжка роля. В този филм заслужава да се отбележат още два дебюта: на оператора Кирил Паликарски и на продуцента Христиан Ночев (сърежисьор на незабравимия Илиян Симеонов в „Граница“). Второто игрално произведение на Светла Цоцоркова „Жажда“ (с награда за най-добър пълнометражен дебют) успява да задържи вниманието на зрителите върху семейна на пръв поглед история, развиваща се в покрайнините на едно западнало село. Но обикновеното ежедневие, с прането на чаршафи от хотелите и непрестанното спиране на водата, напуска своята монотонност с пристигането на двамата сондъори – баща и дъщеря. Тяхното присъствие убедително разбива мизерния, но хармоничен по своему свят на семейството и довежда до неразрешим конфликт, в който всеки обича

и ненавижда всекиго. В пластичната визия на филма с изключителни актьорски попадения от професионалисти и натуршчици и с експресивната камера на младия Веселин Христов, получил „Златна роза“ за операторско майсторство, умело се съчетават екзистенциално и социално. На екрана жаждата за вода и любов е толкова осезаема, че само смъртта и финалният дъжд могат да я утолят. Онова, което неусетно се налага на вниманието ни в този дебют, е своеобразният народностно-патриархален дух – въпреки духовната кома на страната ни. Вероятно тъкмо тук трябва да търсим основание за радушния прием на филма от взискателната публика в Сан Себастиан, където беше включен в конкурса „Нови режисьори“.

В конкурсната програма на късометражното кино, включваща седемнадесет творби, се открояват според мен две копродукции: „Падаща звезда“ (България/Италия) – игрален дебют на Любо Йончев и „Зевс“ (България/Германия) на Павел Веснаков, чиято световна премиера е била в рамките на МФФ в Локарно. Първата някак спонтанно ни потопява в трескава, почти монохронно сива тоналност, близка до синеноар, на тревожно очакване за „отключване“ пътя към истината. Успехът на този дебют е както в прецизното и изчистено режисьорско решение, постигнато и с деликатната камера на младия оператор Дамян Димитров, и с чудесното изпълнение на Стефка Янорова в главната роля на Майката, която поема вината на сина си, убил човек при катастрофа, за да изкупи греха. Не случайно то е забелязано и наградено на фестивала в Глазгоу. Проектът „Зевс“, получил субсидия за копродукция от фондация „Робърт Бош“, е създаден по разказ на очевидец и поизменен в процеса на работа. В интересната история, проследяваща взаимоотношенията между Зевс (така се казва единият герой) и неговия по-голям полубрат Васил в процеса на организиране на погребението на техния баща, долавяме лично съпричастие. Многократно награждаваният режисьор Павел Веснаков гради повествованието последователно, динамично, подчертавайки видимото отчуждение между героите, чийто говор на места, за съжаление, не се разбира. Проблемът с дикцията на изпълнителите се оказва препятствие за възпри-

емането и на други от показаните филми като „Синът“ и „Празни приказки“. Жалко, че режисьорът на „Зевс“ е свел киноразказа до тридесет минути, а имам усещането, че той би могъл да се разгърне като пълнометражен. Със „Златна роза“ за късометражен филм бяха отличени две тенденции, очертаващи се в творбите „Есе homo“ (Специална награда на журито на МКФ в Бусан т.г.) – дипломна работа на Димитър Кутманов във Филмовата академия в Единбург, и „Синът“ на Христо Симеонов, автор на няколко документални произведения. В първата, снимана на лента, режисьорът максимално се е възползвал от възможностите ѝ, визуализирайки в графична експресия скромния камерен сюжет и релефно изградените персонажи на Ада и болната ѝ майка – доизживяваща дните си, потънали в самота и бедност. Тяхното монотонно, почти ритуално всекидневие напомня откровено структурата на „Торинският кон“ на

унгареца Бела Тар. Поразяващата експресия на чернобялото изображение превръща семейната драма също в екзистенциална притча за битието. Втората тенденция, която се набелязва в „Синът“, по едноименния разказ на Деян Енев, предлага авторска трактовка с неподправена автентичност на кинематографичното наблюдение, стремеж с пестеливи детайли да се градят герои и характери...

Съжалявам, че някои талантливии късометражни произведения като „Нощни светлини и бягащи риби“ на сценарист-режисьора Петър Русев, са останали извън конкурсната програма. Преобладаващата част от филмите на новото поколение са своеобразен вик от бездната.

Така младите български таланти идват, очертавайки мрачна, но вярна картина на живот в съвременна България. Трябва да сме готови да ги посрещнем отговорно и колегиално; да ги обнадеем и насърчим.



„Виктория“, режисьор Майя Виткова

ЗЛАТНА РОЗА 2015

Малки празни приказки
от моя живот
с лице напред



Пламен Михайлов ■

В конкурсната късометражна програма на тазгодишното издание на фестивала „Златна Роза“ участваха 17 филма, но често се получава така, че този тип кино остава в сянката на пълнометражното. Късият филм е „карък“ в това отношение и гледа малко или много „с лице надолу“. А тази форма е също толкова интересна, защото има своите специфични структурни изисквания, които се различават от тези на пълнометражния филм. И също се изискват характер и вкус, така че резултатът да е добър.

Все пак мисля, че трябва да се отърсим от нагласата да сме доволни от всичко, защото „си е наше“, българско. Добре е да останем обективни и критични, защото това е в интерес на всички занимаващи се с този тип изкуство, а и на зрителите. Трябва ясно да се покаже, че има критерии и не може просто да направиш филм, да ти лепнат званието „режисьор“ или „сценарист“ и да вървиш гордо. Всички харесваме големите автори в киното и се стремим да се учим от тях. В този смисъл подминаването на грешките около естетиката и съдържанието на филмите е вредно и нездравословно и ще доведе до безкрайни „кръгли маси“, на които всеки път ще се тъпче на едно и също място.

От тези 17 заглавия само 4 или 5 са наистина добри. В останалите има куп слабости, дебнещи отвсякъде. Личи си, че не е помислено докрай,

не е вложено достатъчно старание.

Филм като „Окото на Брахма“ например провокира у мен думата „просташки“, като започнем дори с грозната типография, която е и оцветена. По замисъл филмът се стреми към жанрова заигравка, но в действителност се е получило нещо безформено и безвкусно. Нека споменем и прекаленото използване на дрон. Този толкова модерен начин за снимане тук се преекспонира. Идеята е когато разполагаш с дрон, да го използваш там, където ти трябва, а не да го използваш максимално, защото разполагаш с него.

Има филми, преследвани от идейна недостатъчност и посредственост като драматургично разтегляния „Sms до мама“ на Калоян Петарков или свръхнаивния „Магазин „Обичам те“ на Пламен Николов. Едно от най-важните правила на късометражното кино е, че то изисква цялостно, стегнато, но и изчерпателно разказване. В рамките на минути трябва да съумеш да изразиш всичко важно за историята. И ако това се обърка, ще се получи неграмотен продукт като „Празни приказки“ – режисьор Ясен Геннадиев, където разказът е претрупан от обстоятелства и герои. Звукът е кънтящ и затлачен. Имаш чувството, че искат да те изгонят от кинозалата. Изглежда сякаш казват „сега ще покажем нещо набързо“. В „Стопанинът на къщата“, режисьор Галина Георгиева, пък са допуснати елементарни операторски грешки,

а темата е онова зациклало елементарно мислене – клише, което слушаме, докато се возим в градския транспорт – „скапана ни е държавата, младите напуснаха“. Козът на този филм е, че звучи актуално. Или друг – „Auf Wiedersehen“ (режисьори Йордан Петков, Еди Шварц), който също не мога да разбера какво точно цели да разкаже, освен вицът „колко е луд този Слънчев Бряг“.

Но за да не е всичко толкова черногледо, ще изтъкна зрелостта на филмите, които наистина заслужават внимание и изпъкват контрастно на фона на останалите. Например „Зевс“ – режисьор Павел Веснаков. Мрачна безизходица, отсъствие на всякаква надежда. Филм, в който можеш да се довериш на цялото действие. Разказвателен и увличащ. Силни и достоверни локации. Може би добрият късометражен филм е този, за който забравяш, че е късометражен. Това важи и за наградения от журито със Златна роза „Синът“, режисьор Христо Симеонов, и „Ессе Ното“, режисьор Димитър Кутманов, както и за дебютния в игралното кино филм на Борислав Колев „Коледа“. Не чакаш края. Той сам идва. В тези филми я няма натрапливата очевидност на сюжета. Не прозира.

„Ессе Ното“ е филмът, който прави най-силно

впечатление и към който бих се връщал, мислейки за „късометражките“ на „Златна Роза“ 2015. Красив филм, който провокира със своята интелектуалност и виртуозна визуалност. Не е лесен за улавяне. Зрителят може да го разглежда от различни ъгли. Не е двуизмерен, а е изпълнен с мистериозност – религиозна, философска. Напомня за „Торинския кон“ на Бела Тар. Сериозен филм, зрял. И наистина визуално не може да се мери с нищо друго от конкурсната програма. Връщам се към цифрата 17 – наистина е хубаво, че има жажда за правене на филми, но не трябва да се омайваме от щастие, че са толкова много. Старата приказка „качество, а не количество“ би била добър урок.

Често се използва етикетът „младо кино“. По презумпция то носи перцепция към света на младите автори. Това обаче не го прави задължително добро. Напротив, често то се движи опасно близо до празните приказки.

Все пак, за да завърша с умерен оптимизъм, с окото на Пламен като „събирач на впечатления“ бих обобщил по следния начин – имало едно време една „Златна роза“, чиято късометражна програма оставя у мен три вида емоции – негативни, равнодушни и ...позитивни.



„Ессе Ното“, режисьор Димитър Кутманов

ЗЛАТНА РОЗА 2015

Жажга и хлаг



Катерина Ламбринова ■

► Два важни дебюта през 2015 година правят състудентите от класа на професор Георги Дюлеверов в НАТФИЗ Светла Цоцоркова с „Жажда“ (Златна роза за дебютен филм) и Венцислав Василев със „Сняг“. И в двата филма авторите дълбаят в семейните отношения, пускат дълбоко сонда в отсъстващите духовни и нравствени стойности, като оголват най-вече болезнената липса на любов. И двамата кодират метафората за тази недостатъчност дори в заглавията на филмите си, а в хода на действието изкуплението идва с висока трагедийност, която разполагат върху активен природен фон (сняг/огън). В „Сняг“ темата за предателството и изкуплението е разработена сурово и натуралистично, а природата е в унисон с жестоките отношения между персонажите, докато в „Жажда“ пресъхналата земя има важна драматургична роля за изграждането на конфликта. Във фактурата на разказите си и двамата автори полагат лични истории и спомени от детството, преработени в монолитни художествени структури. За Венцислав Василев разказването в жанр е начин за отгласване на историята от конкретно и интимното: „Исках да направя филм за баща ми, без да разказвам лично преживени неща. Филмът има криминален сюжет, но мисля, че в основата на разказа стоят взаимоотношенията между баща и син. А те са ми по-важни“. Във филма на Светла Цоцоркова спомените са замесени в

сюжетната тъкан: „Израснала съм в странджанско село. Всеки ден баба ми пътуваше до Приморско, където переше чаршафи в тогавашния Международен младежки център. Като дете прекарвах много време сред стотиците развяти чаршафи. Разбира се, в сценария мекотата на детските спомени е изострена от дистанцията на времето.“ Намерени са и запомнящи се кинематографични образи – разветите чаршафи на хълма и замръзналото езеро с дървото... И в двата дебюта прозират дълбока кинематографична култура и умение за опитомяване на средствата – било то жанрови или стилови. Ако „Сняг“ извежда силното внушение за разпад на ценностите и човешката оскотялост върху жанрова конструкция, то в стопроцентовия артахус на Цоцоркова драматургията е равна, но плътна, конфликтите се експонират бавно, а взаимоотношенията на персонажите градират върху дребни, почти незабележими натрупвания. Сценарият на „Жажда“ е писан от Венцислав Василев и Светла Цоцоркова под работното заглавие „Тетрадката“, а на по-късен етап към сценарния екип се присъединява и професор Светослав Овчаров. Режисьорката вгълбено и прецизно работи с актьорите (Александър Бенев, Моника Найденова, Светлана Янчева, Ивайло Христов и Васил Михайлов). Намерен е и визуален израз на сушата и жаждата, която изгаря душите на героите (Награда

за операторско майсторство на Веселин Христов от Златна роза. Междувременно филмът получи три международни награди – „Сребърен атлас“ от МФФ Арас, специална награда на журито в секция „Youth on the March“ и награда за най-добър актьорски ансамбъл на МФФ Минск).

Венцислав Василев (съвместно с оператора Димитър Костов) също съумява да изгради ярка визуално-смислова среда, извеждайки ожесточените семейни отношения на суровия фон на пернишките покрайнини и индустриални зони, където всичко е потънало в кал. Накрая снегът измива и калта, и мъстта. И идва опрощението. Цоцоркова потушава жаждата за любов на своите персонажи в смъртоносен пожар, а след това от небето се изсипва и библейски дъжд. Все ярки символи.

С вглеждането си в тъканта на ежедневието и в привидното нищонеслучване „Жажда“ напомня образците на българското кино от 70-те години („Силна вода“, „Мъже без работа“), но се стреми да спусне смисловата си сонда в дъл-

боки битийни пластове. Така, както и „Сняг“, успява да надскочи жанровата си парадигма и достига до големи обобщения за жестокостта у човека и за силата на опрощението.

В този смисъл може да се направи паралел с друг филм от конкурсната програма на „Златна роза“ – „Семейни реликви“ на Иван Черкелов (Специалната награда на журито, Награда на СБФД), който разглежда живота на едно семейство от три различни ъгъла, като обедняващата трите разказа линия е нелепата смърт на две момчета (Александър Бенев, Блаже Димитров). Природата при Черкелов, както и при Цоцоркова, и при Василев, е активният фон, върху който се разгръщат семейните трагедии. Ако в „Семейни реликви“ и „Жажда“ под повърхността на битието се крият големи емоционални и смислови липси, то в „Сняг“ тази недостатъчност е оголена до скотско живеене.

И в трите филма смъртта (или доближаването до нея) носи усещане за изкупление, макар че в „Семейни реликви“ дори и тя не успява да доведе до катарзис.



„Жажда“, режисьор Светла Цоцоркова

ЗЛАТНА РОЗА 2015

Дискретният чар
на фестивала



Деян Статулов ■

► Навсякъде по света на фестивалите съществуват паралелно няколко реалности, които понякога се случва да се пресекат, но това не е задължително. От едната страна са филмите, участващи или не в конкурсната програма, а от другата – животът извън киносалона по време на антрактите, във фоайетата, барчетата, кръчмите или хотела. В това отношение 33-тото издание на „Златна роза“ не се различаваше много от предходните с изключение на един факт – липсата на зрители, зажаждали да попият не само новите филми от програмата, но и да се докоснат до своите любими и не толкова актьори, режисьори, оператори, сценаристи. Нямаше я публиката. „Нейно величество“ отсъстваше, и то в годината, в която се отбелязват 100 години от раждането на българското кино. Варненци и гости на морската столица подминаваха фестивалния комплекс, сякаш там нищо не се случваше. През повечето фестивални дни залата беше празна, а филмите бяха почетени най-вече от професионалната общност, но не и от обикновения зрител.

Тази година конкурсната програма от пълнометражни филми беше изключително силна. Всяка от творбите се отличаваше със своята индивидуалност и по-важното, със стил – от „Каръци“ на Ивайло Христов, „Жажда“ на Светла Цоцоркова и „Семейни реликви“ на Иван Черкелов

до „Сняг“ на Венцислав Василев и „Докато Ая спеше“ на Цветодар Марков. Добрата новина е, че в програмата имаше силни дебюти, а лошата е, че повечето от тях са създадени от творци на възраст от тридесет и пет – четиридесет години и нагоре. Ако изобщо може да се мисли в посока тенденция, то тя е свързана с все по-застаряващите дебюти, което е парадоксално и абсурдно. Този факт е показателен за сериозни финансови и производствени проблеми в процеса на филмопроизводството в България. Затова не може да се говори за никакви устойчиви тенденции в идеен и художествен план. Вероятно лъч надежда са първите лястовички на т. нар. нискобюджетна сесия на НФЦ, рожба на която е „Докато Ая спеше“. Следващата година ни очакват още няколко филма, които ще дадат по-ясна представа дали си е струвала идеята. Финансирането на филмите, работата в копродукция с БНТ и бъдещият показ на готовите творби на български и международни фестивали бяха в основата на дискусиите, които се проведоха като част от програмата на Фестивала. В тях пролича безпокойството на общността и страховете на колегите. В представянето на новите инициативи на NU Voyana Film липсваше воля за диалог и желание за взаимно изслушване. Разговорът претърпя пълно фиаско. Младите представители на студията не успяха ясно да

формулират какви цели си поставя новото ръководство и какви конкретни ангажименти поема в бъдещата съвместна работа с българските си колеги. От друга страна част от общността продължава да ближе стари рани заради приватизацията на Киноцентъра, която намира за порочна и несправедлива. Колко е болезнена темата пролича с репликата от място: „Искаме национализация на Киноцентъра!“. Идея, която е претопляна през последните години без особен резултат, а в конкретния случай е насочена в грешна посока. Представителите на новото ръководство не могат и не са длъжни да поемат такава вина. Липсата на модератор на срещата беше основен пропуск на неосъществения разговор, а той можеше да бъде полезен и продуктивен, особено за младите колеги, които искаха да научат повече за новите условия, които NU Воуана предлага. Уви, нищо не разбраха!

За поредна година се провежда и безплодна дискусия, свързана с проблемите на филмопроизводството в България и тяхното решаване. На фона на разгорял се скандал, предизвикан в медиите от бившия и.д. директор на НФЦ Павел Васев, колегите от общността продължават да настояват за промени в нормативната уредба.

Тази година формулировките на дискусиите бяха: „Стратегии, перспективи и възможни решения за развитието на филмовата индустрия в България“ и „Устойчиво развитие на кинофестивалите в България – ролята на държавата, общините и бизнеса“. Тези „тежки“ и витиевати формулировки могат спокойно да служат като евфемизъм на отлагани с годините проблеми в българското кино и пълната безизходица, свързана с целия филмов процес – от разглеждането на проектите в НХК и последвалите съдебни дела до покази на филмите в кината. Както очаквах, въпреки препълнените зали в хотел „Черно море“, дискусиите не „произведоха“ новина, не доведоха и до някакви решения и резултати. Не знам и кой би се вслушал в тях при положение, че не бяха поканени депутати или представители на изпълнителната власт, които могат да

инициират и да предложат в Парламента предлаганите промени в нормативната уредба, която да промени „правилата на играта“ в нашенската си „велика илюзия“. За поредна година виждам дори добри предложения, които остават нечути, защото не са поставени пред верния адресант.

Последният ден от Фестивала беше оставен буквално празен откъм събития, сякаш отделен специално за шопинг терапия или за избор на вечерни облекла за официалната церемония по закриването. Дори се лишихме от пресконференцията на журито, която беше обявена предварително, а впоследствие отменена с неясни аргументи от риск да не се издаде „Златната роза“. Всички ние имахме нужда да чуем членовете на журито, да разберем техните аргументи за и против, да получим коментар на цялостната филмова картина на конкурсната програма. Тъкмо в този ден, когато вече нямаше конкурсна програма, гостите на Фестивала можеха спокойно да видят и специалните заглавия, включени в извънконкурсната програма – като „Аферим!“ например.

На финала ще се върна отново към публиката. Не искам да я обвинявам за каквото и да било, тя винаги има право. Явно е, че в морската ни столица „ситуацията се е изчерпала“. Зрителите са се наситили на фестивални събития. Приемат ги като даденост, като част от декора. Но, както бе писал Албер Камю: „...моментът, в който актьорите внезапно са лишени от своите декори, се създава усещането за абсурд“. Ако не искаме да попадаме в такава ситуация, по-добре Фестивалът да бъде пътуващ. Всяка година да бъде в различен областен град, където публиката, лишената от културни събития от национално значение, ще може да се докосне до български творци и до техните филми. Сигурен съм, че залите ще бъдат пълни с благодарни зрители и автори. Варна ще си остане роден дом на „Златна роза“, но нима всеки един от нас живее и работи само в родния си град?

А дали варненци ще разберат, че фестивала го няма...



РАКУРСИ

Незабравимият глас
спомен за МАРИЯ РУСАЛИЕВА

Нега Станимирова-Крънзова ■

► Помня този глас от детските си години. Бях 4-5 годишна, а Мими Русалиева бе с четири години по-голяма от мен. Песните, които тя изпълняваше при честите взаимни гостувания на семействата ни, особено серенадата на Шуберт, изпята от нея с още детски, но много красив глас и с учудващ артистизъм, ми станаха любими. Когато бях вече на 9, а Мими – на 13, родителите ни ни бяха изпратили да летуваме в детска колония в Костенец. Всички момичета спяхме в огромна стая с около 20-30 легла и вечер, за приспиване, Мими ни пееше така хубаво, че бяхме като омагьосани. Приятелството ни с нея се задълбочи по-късно, през 1951, когато постъпих в ДВТУ, отдел театрознание, а Мими бе в трети курс, в отдел актьорско майсторство. Разказваше ми как две години тя и Георги Георгиев-Гец кандидатствали и все не ги приемали, та чак на третата... През тези две години тя следвала философия.

Влечението си към сцената Мими бе наследила от баща си. Ето как е описал неговите актьорски изяви моят баща в мемоарната си книга „Пленник на две музи“ (1984): „Бях на тринайсет години, когато се запътих към непознатото ми село Драганово. Най-дълбоко в паметта ми се вряза литературно-музикалната вечеринка. Там видях за пръв път 19-годишния Ангел Пенков. Той се появи на сцената окован във вериги, с окъсани

дрехи, разчорлени коси и издекламира „Лудият“ от Петьофи. С такова вътрешно изживяване изпълни той популярното в ония години стихотворение, че веднага съзрях бъдещия професионален актьор. Две години по-късно той е участник в полупрофесионалния работнически театър в Перник. Там актьорът Ангел Пенков написва поемата си „Рудничари“ (1923), за да се прехвърли на литературното поприще с името Владимир Русалиев. Когато през пролетта на 1929 се срещнахме отново, той вече бе от ония интелектуалци, които ходеха с очила, бастун и широкопола шапка. И имаше самочувствието на творец, свързал съдбата си с „най-нещастните в света“, особено след като проф. Асен Златаров бе писал в един предговор, че стиховете му са „пропити с дух на човечност и носят болката на сърце, узряло за жертва и подвиг“.

Очевидно бащата на Мария Русалиева е оказал решаващо влияние за формирането на личността ѝ. Когато тя представи автобиографичен моноспектакъл в театър „Възраждане“, в спомениите ѝ доминираха не личните ѝ актьорски успехи, а разговорите на баща ѝ с писатели – разговори, на които тя е присъствала и ги е запомнила.

Сигурно театроведи ще публикуват анализи за изявите ѝ в Театъра на българската армия, в който тя дебютира блестящо в централни роли (в „Лудетината“ и „Хусарска балада“) и му ос-

тана вярна докрай. Ще спомена само нейната Катерина в постановката на „Железният светилник“ – темпераментна, вихрено прекосяваща сцената, но спотайваща обречената си любов. В тази роля Мими сякаш бе изиграла себе си – на вид тя винаги бе весела, духовита, но това бе маската на един тъжен човек. Споделяше с мен, че мнозина я смятат за „финтифлюшка“, а всъщност в душата ѝ се бяха загнездили преживявания, свързани с полудяването на майка ѝ след смъртта на малката ѝ сестричка, както и спомени за четирите ѝ несполучливи брака. Останала без любещ съпруг, тя бе отдала цялата си обич и преданост на дъщеря си Елена, наследила фамилията актьорски ген, и на внука си Мартин.

В киното Мария Русалиева влезе през 1951 година – заедно с голяма група млади актьори – във филма „Утро над родината“. В „Димитровградци“ (1956) тя и Георги Калоянчев бяха в главните роли – влюбена двойка бригадири. И двамата дребни на ръст, но с огромен талант. За жалост дарбата им и в този, и в други филми не можеше да се прояви в пълна сила поради схематичните сценарни образи, сковани от каноните на нормативната естетика. Истинските си възмож-

ности на киноактриса Мария Русалиева доказва във филма на Борислав Шаралиев „Рицар без броня“ (1966) по чудесния сценарий на Валери Петров. В него тя деликатно се включи в забележителен актьорски квартет – редом с Апостол Карамитев, Цвятко Николов и детето-чудо Олег Ковачев – без да се самоизтъква, предоставяйки възможност на партньорите си да блеснат. Имаше и филми, в които красивото ѝ лице с големи, изразителни черни очи не бе на екрана, а звучеше само гласът ѝ. Така бе в „А бяхме млади“, за който Бинка Желязкова търсеше съвсем млади, непознати изпълнители. Открила бе за главната женска роля студентка по архитектура, която по външност отговаряше на изискванията ѝ. Успяла бе да постигне и правдивото ѝ поведение пред камерата, но при звукозаписа неопитната дебютантка не се е справила. Мария Русалиева бе озвучила нейните реплики.

А когато по телевизията показаха цикъла „Шекспирови пиеси“ в изпълнение на английски артисти, всички женски роли бяха дублирани от нея. Това бе истински актьорски подвиг, доказващ изключителността на таланта ѝ. За този дублаж тя бе номинирана през 2004 за наградата



Икар в категория „Златен глас“. А през 2007 ѝ бе присъдена наградата „Дубларт“ за цялостен принос.

Богатия си опит като четец-виртуоз пред микрофона Мими бе натрупала още в началото на 50-те години от миналия век, когато участваше в предаванията за деца на радио София в ролята на Ружка-дружка. Гласът ѝ остави незаличим спомен и с участието си в предаванията на радио „Дойче веле“, поднасяйки ни филигранна интерпретация на стихове от наши поети.

През 1995 се обърнах към нея с молба да бъде главният четец и водещ на честването, което организирах заедно със Съюза на писателите и Музея на българската литература във връзка с 90-годишнината от рождението на покойния ми баща. Тогава Мими се разгърна в цялата си актьорска стихия. Прочете откъси от мемоарите на баща ми и разказа спомени за него, сред които и един в неговия дух на шегобиец. Веднъж минавала през кафенето на писателите, където той, на маса с приятели, се провикнал: „Това момиче съм го държал голо в ръцете си!“. Ето как се е случило това. През 1929 той се бил уговорил с Владимир Русалиев да занесе в дома му първата

си пиеса – „Земята в кърви“, драматично видение, предчувстващо Втората световна война – за да чуе мнението му. Когато отишъл, домакините тъкмо били изкъпали бебето и помолили госта да го подържи, докато изхвърлят водата от коритото. Сетне Русалиев прочел на глас пиесата, харесал я заради пацифистичния ѝ плам и настоял баща ми да се преименува при издаването ѝ от Георги на Гео Крънзов.

Също като баща си Мими откликваше с душевна щедрост на всеки зов за помощ. Когато през 2008 година се бях заловила да правя филм за покойния ми син, помолих я тя да прочете при записа моя монолог – обръщение към сина ми. Знаех, че тя ще направи това стократно по-добре от мен. Мими прочете на глас целия сценарий – това бе неподражаем урок по артистично четене – и... успя да ме убеди сама да си прочета текста. А тя дойде в студиото да запише думите за сина ми, изпратени от една приятелка в Германия.

Човечността, благородството и съпричастността на Мария Русалиева редом с таланта и интелекта ѝ, с голямата ѝ потомствена духовна култура остават наистина незабравими. ■



Мария Русалиева с Олег Ковачев във филма „Рицар без броня“

100 ГОДИНИ БЪЛГАРСКО ИГРАЛНО КИНО

Значими теми в игралното кино
и тяхното отразяване
в кинопериодиката

Периодичният кинопечат
в България
1944 – 1989

Боряна Матеева ■

► В периода от 9 септември 1944 до началото на 1946 специализирана българска кинопреса отсъства. Радикалните социално-политически промени са предизвикали трусове във всички области на живота, а културата и киното са последна грижа на новата власт. Хроникално-документалният вид кино и в частност „Отечественият кинопреглед“ изчерпват нуждите на времето. Но отзиви, съобщения, рецензии, реклами за филмите от киноафиша, включително и българските, се появяват във вестниците и списанията, които тогава все още са стотина¹. Така например първият български филм, излязъл на екран след 9.9.1944 „Ще дойдат нови дни“ (започнат 1943, реж. Антон Маринович) е представен богато преди и след премиерата си във вестниците „Дунавски отечествен фронт“, „Земеделско знаме“, „Изгрев“, „Народна армия“, „Отечествен глас“, „Отечествен фронт“². „**Кино и фото**“, първото профилирано списание за кино след деветосептемврийските събития, започва да излиза от 20 февруари 1946, но всъщност е замислено много по-рано – през

1934, когато Съюзът на филмопроизводителите се преименува в Съюз на филмовите дейатели в България и се обсъжда идеята сдружение-то да има свой специализиран орган³. Както отбелязва Александър Грозев, то наследява „прогресивните традиции на своите ярки предшественици от 20-те и 30-те години „Нашето кино“, „Кино“ и „Екран“ и „не се лута в търсене на своя облик“⁴. През първата си година то излиза в четиринадесет книжки и на цена двадесет лева. Издава се от „редакционен комитет“ с редактор Асен Бояджиев и се заявява като полумесечно списание за кино и фотокултура, а в т.нар. *Editorial* се набелязва програмната му политика: „Изкуството не е самоцел, а средство за познание и строеж на живота... Пред общественото мнение трябва да бъдат изяснени основните философски, научни, художествени и технически въпроси на кинематографията. Също и въпросът за създаване на българска кинематография следва правилно да бъде поставен с оглед художествените, технически и организационни възможности у нас“. Виждаме обемна и свободомислеща издателска платформа, но само след две години политическата ситуация и тонът коренно ще се променят.

¹ Александров, Александър. Рекордърът на българската кинопреса. 60 години списание „Кино“. Издание на СБФД, 2006, с. 27

² Кърджолов, Петър. Български игрални филми. Анотирана илюстрирана филмография. Том първи (1915-1948). ДИ „Д-р Петър Берон“. София, 1987, с.217-218

³ <http://www.film-makersbg.org/history-bg.htm>

⁴ Грозев, Александър. Началото. Из историята на българското кино – 1895-1956. Издателство на БАН. София, 1985, с. 121

Новото списание впечатлява с широтата на информацията, компетентността на списването и изобилието на добри фотоси. Още първият брой налага фундаменталната рубрика „Творци на киното“, която стартира с очерка „Давид Грифит и световната кинематография“. Следва рубриката „Те ни говорят“ – преводно интервю, в което четем размисли на Грифит за киното. Статията „Рождението на едно чудо“ в рубриката „Поглед назад“ запознава читателите с пионерите на киното братя Люмиер. Насочеността на материалите е образователно-информативна. На 14 октомври 1946 влиза в сила Законът за кинокултурата и това естествено е отразено в уводна статия. През 1947 броевете вече са шестнадесет. Разбира се, разглеждат се и много аспекти на фотографското изкуство, ориентирани към практиката. Ситуацията в киното тотално се променя след 5 април 1948, когато е обнародван Законът за кинематографията, обявяващ национализацията на кинопроизводството, киноразпространението и кинопоказа в България (той ще бъде отменен чак през 2000). Кинопечатът влиза в труден и стерил период, през който трябва да се спазват строгите идеологически норми. Ето пример за стила на реториката от епохата: „Въпросът за общественоразложителното влияние на реакционните американски и американизираните западно европейски филми израства с цялата си важност и решително се налага на нашето внимание...“ Тези филми „ще окажат зловредно влияние върху нашата публика и особено върху нашата младеж... Ясно е, че трябва да се предприемат мерки за това зловредно влияние“⁵ – пише Пантелей Матеев.

Свободомислието на редакцията, отвореността към световното кино стават немислими в новия период на идейно втвърдяване. Списанието е сериозно порицано, обявено е за „чуждо на проблемите на нашето киноизкуство“⁶. Логично следват кадрови промени. Лозан Стрелков поема редакцията⁷. През 1949 дизайнът се променя. Основният акцент в материалите се

премества върху родното кинопроизводство – обсъжда се в детайли създаването и реализацията на първите социалистически филми, но се търси баланс и в отразяването на многобройните съветски заглавия от репертоара. От 5/1950 главен редактор става писателят Стефан Станчев. „Идейност и партийност в изкуството“ или принципите на марксистко-ленинската идеология са водещото начало в списването на списанието, което е навлязло в най-мрачния сталински период. Терминологията на задължителните уводни материали е военна – „идеологически фронт“, „боен комунистически орган“ и т.н.

От 1951 „Кино и фото“ става **„Кино“**. Тиражът по това време е 3000. Няма промени във визията, формата и ръководството, както и в редакционната политика, освен че отпадат материалите по фотографски въпроси. Издателят е държавно издателство „Наука и изкуство“. През 1952 списанието започва да излиза като орган на комитета за Кинематография. Културният живот е силно централизиран – на 31 януари 1952 излиза Постановление №91 на Министерския съвет „Относно състоянието и задачите на българската кинематография“ и то задава „правилната“ посока на мислене. В брой 4/1952 в редакционната бележка „Необходими изводи за кинокритиката“ властта скръцва със зъби и под формата на самокритика се очертават допустимите граници на личната свобода в индивидуалните оценки. От 1953 списанието променя (намалява) формата си, лишава се от цветната полиграфия и вече няма да променя съществено визията си през десетилетията. Ръководството се поема от редакционна колегия, в която влизат Дако Даковски, Павел Матев, Яко Молхов, Богомил Нонев, Г. Стоянов-Бигор, д-р Александър Тихов, Рашо Шоселов. От бр. 3/1953 остава орган на Комитета за кинематография и СБП. Тиражът пада на 2000. От брой 2/1954 за главен редактор е назначен Яко Молхов, който ще остане до брой 8/1963. От 1955 „Кино“ се преименува на **„Киноизкуство“** и под това заглавие излиза до края на 1990. От брой 5/1964 начело на редакцията застава Емил Петров, който организира екип от интелигентни автори от различни поколения – д-р Ал. Тихов, Христо Берберов, Христо Кирков, Вера

⁵ Сп. „Кино и фото“ бр. 5/1948, с. 4.

⁶ Цит по: Кърджилов, Петър. И списанието пътува... – От „Кино и фото“ през „Кино“ до „Киноизкуство“. 60 години списание „Кино“. Издание на СБФД, София, 2006, с. 13

⁷ Пак там – с. 14.

Найденова, Красимира Герчева, Люба Кулезич, Павлина Желева, Александър Донов. Той е и най-дълго задържаният се на този пост главен редактор – до 1990.

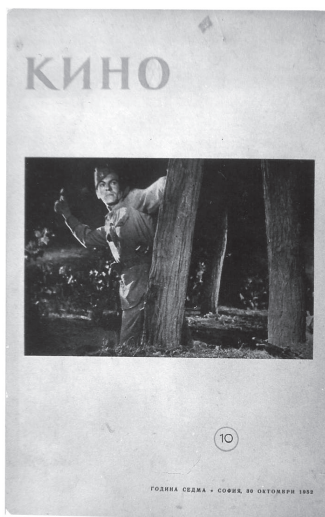
„Киноизкуство“ е „тежката артилерия“ на българската кинопериодика – единственото теоретично списание, където се публикуват фундаментални текстове из историята и теорията на киното, материали за кинодраматургията, литературни сценарии, рецензии за български и чужди филми, обзорни аналитични статии, отблизо се следи киноживота, публикуват се портрети на значими кинотворци, отбелязват се юбилеи и др. По случай неговата 60-годишнина СБФД организира „кръгла маса“ и публикува в специален юбилеен сборник част от докладите, съдържащи мемоарна носталгия, но и приносни изследвания, белязани от строгата оценка на специалистите. В нея обективно и отчетливо е проектиран незаменения принос на списанието през десетилетията. Всеки, който иска детайлната картина за еволюцията и различните аспекти на списанието, може да се довери на това издание⁸.

„Филмови новини“ е другото голямо българско списание за кино – безспорно най-четеното и популярно през годините на социализма. То е единствен източник за информация по пробле-

⁸ 60 години списание „Кино“. Издание на СБФД, София, 2006. Виж специално статията на А. Янакиев: „Топография, типография, типология, табу или трибуна, тематика, тенденция, тираж“ – с. 31-39

мите на киното за широката читателска маса. Учредяването му през май 1955 (до края на годината излизат само 4 книжки) е свързано с любопитен факт, който разкрива механизма на директно идеологическо влияние на СССР в годините преди XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на БКП. Ето какво откриваме в малко каре на предпоследната страница на първия брой: „Бюлетинът на представителството на „Совекспортфилм“ в НР България за в бъдеще ще излиза всеки месец под заглавие „Филмови новини“ като издание на отдел „Пропаганда“ при ДП „Разпространение на филми“⁹. За редакционния екип не научаваме нищо, но пък се разбира, че художественото оформление е на Стефан Сърмабожов. Полиграфическото изпълнение и дизайн от самото начало впечатляват с доброто качество и особено с черно-белите фотоси. В брой 3 се появява редакционна колегия с главен редактор Никола Спиров. В следващите години списанието, излизащо в 12 книжки годишно, редовно публикува портрети на български режисьори и актьори, рецензии за всеки новоизлязъл български филм, не е забравено късометражното кино, хрониката, документалните и научно популярни филми и техните автори, анимацията. Най-често се отразяват нови съветски филми, популярни актьори, посещения на културни делегации и т.н. През 60-те се отваря към явления и нашумели имена в световното кино – например в брой

⁹ Сп. „Филмови новини“, бр.1/1955, с.15



6/1966 българският зрител е могъл да прочете материал за канадски гений на анимацията, който не е кинозвезда или прочут режисьор: „Майсторът на трикфилма Норман Макларен“ с илюстрации на абстрактна анимация, рисува на директно върху лента. През 1968 от брой 4 главен редактор става Камен Тодоров. Дизайнът на корицата се променя, става по-модерен. Качеството на списваните материали е в пряка зависимост от факта, че на щат в него от края на 60-те и началото на 70-те прииждат млади критици, завършили театрознание във ВИТИЗ, философия в Софийския университет „Климент Охридски“, както и във ВГИК – Москва: Иван Стефанов, Ивайло Знеполски, Дима Димова, Искра Димитрова, Искра Божинова. В сложен валс с властта екипът се опитва да отмества идеологическите норми в посока на професионалната аналитичност, но практиката първите материали във всеки брой да бъдат посветени на актуални политически събития, пленуми, годишнини и чествания на партийни дати остава задължителна. Характерен пример – заглавието на резюме от доклада на председателя на СБФД, с който започва един произволен брой – „Неделими от партията и народа“¹⁰. Иначе от корицата се усмивва Шер... През 80-те тиражът е зашеметяващ – 80000 – 75000¹¹. Редакционната политика става по-динамична, навлизат и теоретични рубрики, публикуват се режисьор-

ски и операторски портрети, обзори на световни фестивали – Кан, Оберхаузен, Краков и др., поддържа се рубрика „Разговор с читателите“, рецензиите са сериозни и аналитични, има и множество преводни материали. Текст и илюстрации са в добро съотношение, ориентацията е към отваряне за света. Както и при „Киноизкуство“, редакцията постепенно дава път на млади киноведи, идващи от киноспециалността „Кинознание“ на родния ВИТИЗ. „Филмови новини“ излиза до 1992. През 1993 се преименува на „Филм“ и в крак с времето става много по-богато илюстрирано и с лъскав цветен печат, теоретичните текстове отстъпват на по-разкрепостения език, таргет-групата е най-масовата аудитория, жадна за недостъпна до скоро информация от интимния живот на звездите. Но добрият професионален тон е запазен.

Освен теоретичния орган „Кино и фото – Кино-Киноизкуство“ и по-информативното и масово списание „Филмови новини“, периодичната кинопреса в България се състои и от немалко други издания с по-скромни цели, обем и по-специфичен профил. Социалистическата периодика за кино е изключително обширна тема, достойна за дисертация, затова в рамките на този текст ще се задоволим само да споменем заглавията и да определим най-общо насочеността на тези издания.

Списание „**Киноработник**“, орган на ДО „Българска Кинематография“, започва да излиза през 1973 с месечна периодичност от дванаде-

¹⁰ Сп. „Филмови новини“ бр.7/1985

¹¹ Сп. „Филмови новини“ бр. 1/1985; бр. 3/1985



сет книжки годишно. Впоследствие те намаляват на десет. Надсловът на първа страница на първи брой е „Пролетарии от всички страни, съединявайте се!“ и както повелява идеологическият канон, първите рубрики са календарно обвързани с идеологически дати, чествания, годишнини. Главен редактор е Димитър Градев, последван от Димитър Франгов. Насочеността на списанието е ведомствена – то е ориентирано главно към работещите в областта на кинематиката и киноразпространението в страната, а спецификата му е да отразява киноживота в по-практичен план – от производството през разпространението и кинопоказа до връзката със зрителя. Тиражът е 2500, има малко илюстрации. Във фокуса на редакционната политика често попадат редки професии, свързани с кинопоказа¹², печатат се очерци за местни кинодеатели, но също и прегледи за българските фестивали, български седмици в чужбина, рецензии за нови български филми, исторически обзори като „Началото на кинематиката в България в първите години след 9.IX.1944“¹³, изследват се отблизо зрителските нагласи. От брой 3/1982 отговорен редактор става Влади Киров и с неговото идване вратите на списанието широко се отварят за новото поколение български кинокритици, които правят първи стъпки в професията. За съжаление издаването на „Киноработник“ приключва през 1984.

„Кинобеседи“, отначало „Кинобеседи за радиотранслационните възли“ (десет книжки годишно), е друго периодично издание, което е изцяло с прагматична и образователно-информационна насоченост, орган на отдел „Пропаганда и реклама“ на ДП „Разпространение на филми“. То излиза от 1955 до края на 1981 или цели двадесет и шест години! Разбираме, че държавата е имала целенасочена културна политика по места и специално е обгрижвала провинциалната публика. В „Кинобеседи“ месечно се публикуват 11-15 рецензии за новите филми от репертоара, български и чужди, които са били четени по местните радиоточки.

¹² Стоянов, Стоян. Професия програматор. // Сп. „Киноработник“ бр. 2/1984, с. 42

¹³ Янакиев, Александър. Началото на кинематиката в България в първите години след 9.IX.1944. // Сп. „Киноработник“ бр. 10/1984, с. 10

Структурата на информацията е еднаква – рецензия, няколко ударни изречения тип анотация с коментар и глава на филма. На местно ниво културтрегерите са могли да избират как да комбинират информацията за своите нужди. Включват се нови рубрики като „Филми за студийно разпространение“. Тук липсват задължителните идеологически рубрики, обвързани с партийни събития – идеологическият натиск се развива в множеството рецензентски гледни точки. Списанието излиза на циклопечат, без илюстрации, доста неугледно е, но за разлика от вида му съдържанието му е напълно професионално. Можем да прочетем добра рецензия за „Любовта на русокосата“¹⁴, когато „чешкото чудо“ още не е задушено и обявено за табу. През 70-те отговорен редактор е Стойчо Стойчев, заменен по-късно от Александър Соколски. Политиката и на това издание е постепенно да се привличат младите поколения кинокритици.

„Нови филми“ донякъде дублира профила и функцията на „Кинобеседи“-те, но е с далеч по-широк информационен и тематичен обхват. Началото му е положено през 1956, с идеологическото размразяване след Априлския пленум. Издава го ДП „Разпространение на филми“, редакция „Пропаганда и реклама на филми“, а по-късно и ДО „Българска кинематография“. Рецензират се филми с либрето и анотации (отначало главно съветски), но има и материали за създаването на филмите, портрети на известни актьори, репортажи от снимачните площадки, вести от киностудиите, разговори с кинематографисти, прегледи на различните видове кино. Промъкват се киновести от света – можем например да научим нещо дори за аржентинската кинематография¹⁵. Печатат се преводни материали. Отговорен редактор е Александър Соколски, после идва Стойчо Стойчев. Полиграфията не е на нивото на „Филмови новини“, но многообразието на материалите компенсира външния изглед. Списанието излиза до 1979. В пейзажа на кинопериодиката списание „Български филми“ блести не само с високото си полиграфическо качество и богат цветен печат,

¹⁴ Сп. „Кинобеседи“ бр. 4/1966, с. 17

¹⁵ Родолфо Г. Раго. За положението в аржентинската кинематография. „Нови филми“, 1/1959, с. 5

но и с полиглотския си профил – то се печата на четирите световни езика по осем книжки годишно. Замислено и реализирано като рекламната витрина на българското кино в чужбина, от 1960 то започва да излиза първо на руски, през 1961 вече на руски и френски, а от 1964 – на руски, френски, английски и испански. Целта е да представя и популяризира родното киноизкуство и това се прави умело и професионално от редакцията, която успява гъвкаво да балансира пред идеологическия натиск – главен редактор е Иван Стоянович, несменяем до 1990 ръководител на интелигентен екип. Отразяват се всички етапи от създаването на новите филми, предпочитани са разговорите-интервюта с автори, но и репортажите от снимачната площадка, портрети на кинодейци от всички професии и видове кино, пространни рецензии. Тонът избягва острата критичност, но спазва йерархията на ценностите. В кръга на авторите са привлечени и млади начеващи критици. Списанието следи както изявите и успехите на български филми по света, така не пропуска да информира и за значимите явления в киното ни – като появата на Българската анимационна школа през 70-те или мощното навлизане режисьори-дебютанти в началото на 1989. Особено интересен е разговорът с тези момчета, инициран от редакцията, който се върти около въпроса „Може ли да се говори за „нова вълна“ в игралното кино?“¹⁶ „Български филми“ излиза до края на 1990. За кратко метаморфозира в „Интеркино“ до 1993 – преди да изчезне от книжния пазар.

Особено важен за „повишаване квалификацията на кинотворците“ в България е **„Бюлетинът на СБФД“**, специализирано елитно издание на Съюза на българските филмови дейци, което започва да се печата от 1970 и излиза до брой 2/1990 с различна периодичност от шест-осем-дванадесет книжки годишно. С решение на Бюрото на Съюза първо е създаден „Център за информация и документация“ с Библиотека по киноизкуство, която да обслужва членове на съюза, научни работници и творчески кадри. В центъра се събират и обработват около 58 заглавия на списания по киноизкуство от 20 страни, постъпили от 25 института и ведомства,

където се получават чужди издания. След превод текстове, които не могат да се отпечатаат другаде, се предлагат в този бюлетин, който през 70-те е единственият канал за нецензурирана киноинформация. Главен редактор е Асен Тодоров. Малкото като формат бяло издание е предназначено само и единствено за членовете на СБФД, което ги прави нещо като затворена секта – на корицата стои надпис „За служебно ползване!“ В него могат да се намерят преводни материали, засягащи всички аспекти на кинопроизводството и киноестетиката – теоретични разработки от нашумели семиотици, обобщаващи статии за хода на световния кинопроцес (разбира се, от леви позиции), изследвания из историята на киното, тясно специализирани разработки за отделни кинопрофесии, рецензии за нашумелите западни филми и интервюта и портрети на скандални или малко познати режисьори от киното и телевизията. И всичко това (почти) без задължителната идеологическа цедка. Особено ценни като практическо помагало са някои неномерирани книжки – например трите части „Техника на киномонтажа“ на Карел Райс от 1976.

Друго специализирано издание, но не само за няколкостотин избрани, е **„Кино и време“**. То е, така да се каже, „ведомствено“. Подобно на филмотеките в западноевропейските страни и Българската национална филмотека започва да издава свое списание-сборник за история и кинотеория под заглавието „Кино и време – известия“. Главен редактор става Константин Луканов. Периодичността е два-три сборника годишно. Редакционната позиция е ясно заявена: „И понеже няма изгледи, че и новото ръководство на столичния народен съвет ще се трогне и ще ни предостави помещения за киномузей и филмотечен театър, ние решихме да известяваме редовно поне библиотеките и специалистите със съдържанието на тия изключително уникални и не податливи на паричен израз фондове. И именно това налага периодичната поява на настоящия сборник „Известия“. В него ще намират място справки, научни съобщения и изследвания – преди всичко върху историята на българското кино – и, доколкото ни е възможно, върху кинематографията на останалите страни“. Брой 1/1972 е под надслов

¹⁶ Цн. „Bulgarian Films“, 4/1989, с. 13

„Юбилейна Димитровска година“ – това със сигурност е улеснило и старта на изданието. Уводните материали са ударна поредица: писмо на Георги Димитров до филмовите дейци в България от 15 януари 1946, статия „Георги Димитров за изкуството и културата“, рецензия „Нови документални филми за Георги Димитров“, „Филмография на хроникални обекти и документални филми с Георги Димитров“¹⁷... Любопитна от днешна гледна точка е статистиката в рубриката „Българското кино в цифри и факти“, откъдето можем да узнаем броя кинотеатри в България през годините: 1910 – десет, 1942 – сто и осем, 1944 – двеста и тринадесет, 1960 – хиляда и четиристотин. Има данни и за публиката – „Героите на Шипка“ например е гледан от рекордните 3 670 229 зрители... В този първи брой има и ценни исторически разработки – за българския периодичен печат от периода на нямото кино, спомени на Васил Гендов, очерк за първата българска киноактриса Мара Миятева. Интересна рубрика е „Нашата анкета“, където се изследват нагласите за „Козият рог“. Има съобщения за нови книги, вести за филмотечни събития, фестивали, седмици и т.н. Тези рубрики устояват на времето и се развиват, като формулата на издателската политика, както и във всички други киноиздания, се запазва – в началото винаги идват задължителните идеологическите теми. От 1973 главен редактор става Георги Стоянов-Бигор, директор на Филмотеката. През 1976 го заменя новият директор Тодор Андрейков. В редколегията влизат млади критици. Започват да се печатат повече преводни материали. За автори са привлечени студенти по „кинознание“, които се учат в движение, пишейки активно в рубриката „В памет на“, „Юбилеи и годишнини на големи кинематографисти“, „Трибуна „Кино и време“. От 1982 главен редактор е следващият директор на Филмотеката Иван Шулев. Алманах „Кино и време“ излиза до 1989 и има 27 поредни издания. Съдържанието е преведено на руски и английски. Приносни са и т.нар. „приложения“, обемни теоретични или справочни текстове, които няма къде другаде да бъдат публикувани: „Бартеlemi Аменгуал – Лекции по история и теория на киното“, 1/1981; „До-

кументалното кино – Джон Гирсън, Пол Рота, Ерик Барнау“, 1/1983; „Златните рози“ на българското кино“, 1/1986. Алманахът се възражда отново през 2006. Запазена е номерацията – брой 1/2006 всъщност е 28, но вече с модерен дизайн на български и английски. Броеве 2 (29) 2007 и 3 (30) 2008 са с главен редактор Антония Ковачева.

Специално място в спомените на киноманите от края на 70-те, 80-те до началото на 90-те заема друго, също „ведомствено“ издание на БНФ – **месечната програма на кино „Дружба“**, която започва да излиза от септември 1976. Неин инициатор е Тодор Андрейков, директор на Българската национална филмотека в периода 1976-1981, а подборът на текстове, превода и редактирането ѝ е поверено на пишещата тези редове. Малката книжка предлага подробни филмографски данни и насочваща критическа информация за филмите от репертоара на филмотечното кино (средно 30 на месец) повече във вид на цитати от чужди и български списания, вестници, книги, енциклопедии и по-малко авторски текстове. В своето време програмата на „Дружба“ е ценена като самотен пътеводител заради уникалността на филмотечния репертоар. До 1990 редовно излизат 12 книжки годишно. След това програмата започва да се печата спорадично, от месечна става седмична, от книжка – дипляна със самодееен или по-естетски дизайн. След създаване на сайта на БНФ преминава в електронен вариант. Не бива да пропуснем и **брошури на БНФ** издавани с различна периодичност от 1970 насам, посветени на годишнини и чествания на големи български и чужди кинотворци, съпътстващи текущи събития от репертоара – панорами, ретроспективи, фестивали, седмици, гостувания и т.н. Сред всичките стотици книжки най-красиви в полиграфическо отношение, най-респектиращи с количеството и качеството на киноведската информация са тези от поредицата „Майстори на световното кино“ – съставена от пет брошури, излезли в периода 1980-1984: „Луис Бунюел“, „Акира Куросава“, „Михаил Ром“, „Александър Довженко“ и „Жан Реноар“ (монография от 160 с. с автор Т. Андрейков). Техни редактори и съставители са висококвалифицирани киноведи от БНФ, а съгъсте-

¹⁷ Алманах „Кино и време“ бр.1/1972, с 10, 11, 18, 41

ната информация, авторска и преводна, както и подробната и пълна филмография, и днес ги правят незаменими справочници по кино.

В панорамата на българската кинопериодика не може да пропуснем и **списание ЛИК**, дайджест за световна култура, което започва да излиза ежеседмично от 1965. Издание на БТА, отначало то се нарича „бюлетин“ и целта му е да бъде „прозорец към разностранния културен живот на съвременния свят“. Изключително богатата художествено-критическа информация в него разширява културния контекст, в който се появява – свободно се коментират и анализират актуални събития и проблеми от световната литература, театър, изобразителни изкуства... Рубриката „Киното по света“, традиционно помествана в края на всеки брой, с годините става особено важна за адекватното възприемане на кинопроцесите по света, разширява кръгозора и формира критерии, надскачащи соцреализма. Преводните материали от влиятелни чуждестранни вестници и списания – актуални интервюта, портрети на кинематографисти, обзорите за далечни кинематографии, рецензиите за емблематични филми и т.н. – всичко това прави петдесетте и две книжки на ЛИК необходим информационен източник, алтернатива на идеологическия канон.

Невъзможно е да се огледа в пълнота и да се анализира в детайли цялата пъстра картина на кинопериодиката от 9 септември до 10 ноември. Различни сегменти от нея, както видяхме, са били обект на задълбочено изследване. Армия от критици и историци, от теоретици и изследователи, от рецензенти, редактори, главни и зам. главни, редови автори от три-четири поколения са дали своя принос – според силите, таланта и морала си. Преодолявайки коварните

„механизми на сплашването“¹⁸, те са успявали да надхитряват цензурата, танцувайки опасно танго с нея, да устоят на сталинската догматика от началото на 50-те, да се възползват от „размразяването“ след „култа на личността“, да бъдат в крак с модерното кино през 60-те, с многообразието през 70-те и 80-те, та чак до либералния период на Перестройката. От панорамния поглед днес се вижда едно не-секващо вътрешно напрежение, едно постоянно противопоставяне на свободомислещите, каквито са болшинството от пишещите, на една стерилна идеология. Има два паралелни, рядко пресичащи се структурни блока в почти всички издания – официалната (официозната) линия и конкретната, професионалната. В социалистическа България киното безспорно е било идеологически инструмент, но е било и изкуство. За младите задължителните някога кухи идеологически застраховки днес звучат помпозно и дори комично. Съществувал е сякаш неписан договор – на преден план да се публикуват декрети, партийни решения, критики, заплахи, пропагандни материали, само „да мине“ другото, същественото. Неслучайно, когато няколко пъти тръгва директно да удари киното, властта не намира кинокритици и издания за „поръчката“, та се налага да действа чрез партийния орган и други вестници. Лъкатушейки храбро между идеология и естетика, между оцеляване и отстояване, между съгласителство и стоицизъм, пишещите успяват въпреки всичко да изведат българското кино до равностметка и дори катарзис. А читателите си – до големия контекст на световното кино. ■

¹⁸ Янакиев, Александър. *Синема.bg*. Изд. „Титра“. София, 2003, с. 219

DOCS BARCELONA 2015

Филми, които
не променят света

 DOCSBARCELONA

Мариана Христова ■

► Има документални филми, които са повече социален отдушник, отколкото кино. Когато са от тази порода, най-често се фиксират върху еднолични беди и перипетии, олицетворяващи общочовешки неправди, понякога дори изобличават конкретни виновници. Критичната позиция в документалното кино е откровено поощрявана – всяка година немалко атакуващи днешното обществено устройство, социалните несгоди и политически машинации филмови проекти са финансирани от фондове с непроследими родословия, а често и от институции, подопечни на системата, която бива критикувана. Наричаме този парадокс „свобода на словото“, но това всъщност е добре смазан механизъм за укротяване на страстите. Вместо да бъде санкционирано, на неудобното мнение е предоставена гласност, само за да стане ясно, че въпреки отприщения публичен дебат, реалността си остава непроменена. Цялата работа напомня онези японски антистрес терапии, при които влизаш в празна стая, нахлузваш удароустойчив костюм и чупиш чинии в бетонна стена. А после се връщаш в офиса, за да доизбутиш шестнайсетчасовия работен ден. Казват, че облекчението е пропорционално на цената на материала, от който е направена чинията.

Каква ли е компенсацията за документалистите, щом се окаже, че въпросите, които задават филмите им, нищо не променят?

Подобни разсъждения предизвикват няколко ключови заглавия от тазгодишния Docs Barcelona, който по традиция се опитва в пет дни да представи резюме от каймака в световното документално кино. Заслугата за тази хитова селекция е на датския специалист по документално кино и фестивален номад Тю Стеен Мюлер, който се грижи за международната програма (редовните му репортажи за новозлезли документални филми могат да бъдат следени в блога filmkommentaren.dk).

За филм, откриващ фестивала, бе избран „Списъкът на Фалсиани“ (Германия/Испания, 2015; режисьор Бен Люис) за програмиста Ерве Фалсиани, който през 2009 се добира до секретните файлове на швейцарския клон на банката HSBC и предава на няколко европейски правителства данни, разкриващи солидно укриване на данъци и пране на пари. Роден в Монако, детската мечта на Фалсиани е била да работи в прочутото казино, но фиксацията му върху парите и нюха към новите технологии го отвеждат доста по-далеч. Филмът го щрихира като хазартен тип, прелъстител на банкови чиновнички и из-

кусен интернет шпионин, но по-важен е дебатът между швейцарските банки и европейските правителства относно етиката на секретното банкиране и данъчното бягство. Оказва се, че въпреки скандала „Сулслийкс“, въпреки цялата медийна патаклама около Фалсиани и въпреки този филм, нито един от финансовите престъпници, разкрити чрез изнесените списъци, не е осъден. Заслужава ли си тогава да се простим с конфиденциалността в името на борбата с данъчните измами, които така и така остават безнаказани? Не е ли раздуването на въпросната афера начин да се сплаши редовия данъкоплатец, докато големите риби продължават да държат капиталите си непокътнати? В контрапункт на размахващия като данъчен инспектор пръст Саркози швейцарски банкери припомнят философското измерение на проблема – правото на защитеност на личната информация е все пак ключов белег за европейска цивилизованост и отнемането му би било поредното посегателство върху частния ни свят, пределно проникнат от новите технологии.

„Гърция: Дни на промяна“ (Гърция, 2014; режисьор Елена Зервополу) съдържа обещание за раздвижване на пластове в заглавието, макар и реалността да не е точно такава. Тримата герои на филма са представители на социалните типове, пострадали от рецесията – интелектуалецът, който negliжира реалността и изпада до бездомник; дребният собственик,

който зарязва градския бизнес и спретва градинка на село, с която да храни семейството си; учителят, който става активист, подемайки акция срещу супермаркетите като посредници в търговията с хранителни стоки. Синописът от официалния сайт на филма наивно твърди, че „протагонистите са тук, за да ни вдъхнат кураж и сила“, макар резултатът да е по-скоро печална антология на отчаяните мерки, а промяната в икономическата ситуация да е все още залог на карта. Но пък гръцкото кино се радва на небивал интерес покрай рецесията и успешно се самобрандира с етикета „криза“, превръщайки тази и без друго гръцка дума в своя запазена марка. И дори този банален в наблюденията си филм е обречен на фестивален успех.

От „Велосипеди срещу коли“ (Швеция, 2015; режисьор Фредрик Гертен) научаваме поразителния факт, че през 60-те години на миналия век управата на Лос Анджелис разрушава целенасочено транспортната градска мрежа, за да я замени с магистрали и да принуди хората да се придвижват с коли. Всичко това, разбира се, под лобиращия натиск на автомобилната индустрия. Резултатът е безкрайни задръствания и липса на инфраструктура за колоездачи и дори за пешеходци, а малкото смелчаги на две колела минават за екстремисти. Филмът целенасочено сравнява условията за градско колоездене в градове на двете крайности – добрият модел Амстердам/Копенхаген срещу лошият

„Гърция: Дни на промяна“ – Гърция, режисьор Елена Зервополу



модел Лос Анджелис/Сао Пауло – макар паралелите да са неуместни поради различните мащаби на градовете. Може би затова интервютата с експерти по градска среда набелязват проблемите, но не предлагат практически решения. А в Сао Пауло продължават да умират средно по трима велосипедисти на ден.

„Хубавите неща искат време“ (Дания, 2014; режисьор Фи Амбо) пък разбива идиличната представа за уреденото през проектното финансиране европейско фермерство. Герой на този филм е датският биофермер Нилс Стокхолм, за когото връзката със земята е свещена, а отглеждането на реколтата – ритуал. Специфичните методи на работа, които прилага обаче, не се толерират от местните бюрократи, въпреки че продуктите му са търсени от най-добрите ресторанти в света. Пришпорван да покрива норми според стандартите за продуктивност, Нилс периодично получава глоби, които разклащат стопанството, здравето, но не и ентусиазма му. Финалът на филма го оставя наред куп въпроси, най-важният от които е: обществен дълг ли е да се спазват правила, които обслужват единствено системата?

Най-мащабен в изследването си и радикален в избора на герой е „Предсказателят“ (Германия, 2014; режисьор Маркус Ветер) за финансовия консултант Мартин Армстронг, който чрез математически формули предсказва развитието на световните финансови пазари от 80-те на-

сам, включително днешната финансова криза. Неуспешно вербуван и след това преследван от ФБР, лежал в затвора по обвинение за интернет кражба на 300 милиона долара, Армстронг е портретиран като мъченик на манипулативния държавен апарат; един класически образ на неудобен пророк, наблюдаван и обезвреждан с всички средства до ден днешен. Най-актуалната му прогноза е за финансов срив през октомври 2015 вследствие на кризата със заемите, който остава медийно negliжиран – въпреки толкова сбъднати „предсказания“ досега.

Коментирам тези заглавия само като съдържание, защото кинематографичната им стойност не е забележителна. За жалост и публичните дискусии, които предизвикват, не успяват да превърнат думите в дела – изразът „филми, които променят света“ се превръща в нищо незначещо клише. Но пък удовлетворителният ефект от този вид кино е налице: авторите се чувстват значими, заемайки критични позиции по важни теми; зрителите с нескрито задоволство поглъщат истински истории за несправедливия свят, в който живеем (звучи като добро оправдание за личните ни провали); а фестивалните организатори трупат червени точки със социално ангажирани инициативи в професионалните си биографии. Парата е изпусната, парчетата чинии са изметени и сме готови за нови сблъсъци с реалността. И така до следващия фестивал.



„Велосипеди срещу коли“ – Швеция, режисьор Фредрик Гертен

ВЕНЕЦИЯ 2015

Венециански преживявания



Соня Александрова ■

► Освен конкурсните заглавия от Мострата на киното във Венеция, които не пропускам, старая се да следя и останалите паралелни програми, за да доловя новостите, изненадите или разочарованията, които всяка година фестивалът предлага. Не бе по-различно и на тазгодишното 72-ро издание.

Особено ме развълнува проблемът за неизживяното детство, за лутанията на младото поколение, който бе в основата на конкурсния филм „Зверове без нация“ – САЩ / „Beasts of no nation“ / на Кари Фукунага. Той разказва действителна история на дете – новобранец, откъснато от семейството му и заставено да се бие в гражданска война. Детството му е откраднато, принудено е да стане боец, превърнат в убиец. Независимо от прекалената дължина и натуралистично показаните издевателства, филмът впечатлява с изумителната игра на малкия чернокож изпълнител. Неслучайно Ейбрахам Аттах получи наградата на журито „Марчело Мастрояни“ за изгряваща млада звезда. Тази награда бе една от малкото, приети с единодушие и овации и от зрители, и от критика. Смята се, че репликата на малкия войник, опитващ се да оцелее: „единственият начин да не убиваш е да умреш“.

Не по-малко стъписващи са детските преживявания в друг филм от САЩ „Spotlight“ на Томас Маккарти. Едноименният тим от репортери на всекидневника „Бостън глоуб“ изкарва безпощадно на бял свят смущаваща истина: местни свещеници педофили злоупотребяват с малолетни. Всички институции – семейство, училище, политици, средства за масова информация, население, знаят, но мълчат с десетилетия. Първи проговарят някогашните непълнолетни жертви, днес зрели хора, все още сънуващи кошмари. Акцентът е върху психологическите, а не толкова върху физическите травми, останали след издевателствата у малките герои. Актьорите Майкъл Кийтън и Марк Ръфало в ролите на двама от журналистите са удивителни. Ритъмът ескалира драматизма на този стряскащ филм, който се следи на един дъх.

Реални факти, примесени с художествена измислица, са в основата на един от най-силните италиански филми „Не бъди лош“ на наскоро починалия Клаудио Калигари, неясно защо не попаднал в конкурса. Двама младежи безделници от римските предградия израстват заедно, нощем из дискотеките, денем – с новите коли, алкохола, кокаина. Живеят в симбиоза, докато единият среща свястно момиче и се

спасява, а другият неумолимо затъва. Срещата им след години не ги сближава. Несретникът умира, но новороденото му дете внася надеждата, че поне то ще има различно бъдеще. Суров, жесток, изпипан филм, който напомня образците на неореализма.

Темата за паметта е в основата на канадската творба „Помни“ на Атом Егоян. Главният герой (изумителният Кристофър Пламър), който иска да отмъсти след 70 години за своето семейство, убито в концлагер от нацист, живеещ в САЩ под друго име. Той излиза от старчески дом, за да намери виновника. Но дали оцелял след лагера, наистина си спомня за своя палач? И в това е находката на Егоян – героят страда от болестта Алцхаймер. По време на пътуването му из цяла Америка започват да се преплитат спомени и съмнения какво всъщност се е случило реално. В повествованието се включват и следващите поколения – собствените му деца и хора, които старецът среща по пътя си... Един филм, който те хваща за гърлото.

Много сериозен е филмът „Рабин. Последният ден“ на Амос Гитай. Той се концентрира върху един от най-драматичните епизоди в историята на Израел: убийството преди двадесет години на премиера Ицхак Рабин от млад евреин. Режисьорът преплита умело документални кадри с художествена фикция. Търси вината, грешките на свидетели и участници в трагедията – полиция, секретни служби, обикновени граждани, лекари в болницата. Има забележителни и запомнящи се сцени: разпитът на убиеца; децата на площада, които истерично крещат „Смърт на Рабин“. Авторите размишляват върху това, какво остава днес в колективната памет от онзи трагичен ден, преобърнал хода на историята.

С паметта и нейните изненади се занимава и пълнометражният документален филм „Невинността на паметта – музеят на Орхан Памук в Истанбул“ на Грант Гий. Нобеловият лауреат Орхан Памук написва романа „Музей на невинността“, а със средствата от престижната награда открива музей в Истанбул, свързан с



„Зверове без нация“ – САЩ, режисьор Кари Фукунага

творбата му. Сред реалните предмети от историята в романа оживява една голяма любовна драма, сякаш сюжетът отново се пренаписва чрез вещите. Дори зрителят, който не познава книгата и историята в нея, я усеща чрез филма. „Невинността на паметта“, направен по сценарий на Памук, е филигранна, естетска творба, решена на няколко нива: задкадровият глас на приятелка на героинята, която предлага своята версия на любовната история; телевизионно интервю с писателя, в което той се обяснява в любов на Истанбул и е убеден, че „всеки град, в който живеем, става музей на спомените ни“ – неговите думи са илюстрирани от великолепно заснети и хипнотизиращи нощни кадри из улици, пейзажи и атракции.

Паметта може да бъде и знак на уважение, особено що се отнася до творци на изкуството като Тоширо Мифуне – актьорът-мит на японското кино в „Мифуне, последният самурай“ на Стивън Окадзаки. В тази своеобразна поема за живота му режисьорът и актьорът издигат в култ

и се отнасят със страхопочитание към великия Акира Куросава. Тъкмо благодарение на големия майстор и на неговата режисура Мифуне постига най-големите си успехи в киното.

Абсолютно противоположно е поведението на австрийския актьор Хелмут Бергер, който омерзи паметта на своя режисьор във филма-гавра „Хелмут Бергер, актьорът“ на Андреас Хорват. В него остарелият, пропаднал и с разплуто тяло кумир и спътник в живота на Лукино Висконти, поверил му роли в „Лудвиг“, „Залезът на боговете“, „Семеен портрет в интериор“ признава пред камерата в малкия си разхвърлян апартамент, че „всичко с Лукино беше само секс, иначе нямаше да направим всички тези филми“. Върхът на издевателството е дългото му мастурбиране в кадър пред портрета на един от най-значителните режисьори на италианското и световно кино.

Всъщност това беше най-голямото ми разочарование от Мострата на киното във Венеция.



„Хелмут Бергер, актьорът“ – Австрия, режисьор Андреас Хорват

БИТОЛЯ 2015 БРАТЯ МАНАКИ

Филмът е красив



MANAKI BROTHERS
INTERNATIONAL CINEMATOGRAPHERS FILM FESTIVAL

Зорница Йончева – Даниловска ■

► „Филмът е красив“ – това бе мотото, под което премина тазгодишното тридесет и шесто издание на Фестивала „Братя Манаки“. Новият директор Димитър Николов започна многообещаващо с напълно променена визия на фестивала. И ако досегашните издания, ръководени от Лабина Митовска, шокираха малка Битоля с големи звезди като Катрин Денъов, Изабел Юпер, Жулиет Бинош, то тази година прожекторите бяха насочени върху големите имена във визуалното филмово изкуство – Ришард Ленчевски, оператор на полския филм „Ида“, носител на „Оскар“ за чуждоезичен филм, (той е оператор и на филма на Иван Ничев „Черните лебеди“ (1984), Яромир Шофър – започнал кариерата си с Иржи Менцел и Чешката нова вълна, създател на изображението на прекрасните „Селце мое централно“, „Служех на английския крал“, „Чучулиги на конец“ и др. Старият нов фестивал заложи на множество придружаващи официалната селекция програми, мастер класове, различни работилници и дискусии. От българска страна кинокритикът Павлина Желева взе участие в дискусия на тема „Как светът да приеме филмите от балканския

регион. Кинокритиката като трамплин – проводник между филма и публиката“. Дискусията бе съсредоточена върху работата на кинокритика като посредник. Някои от кинокритиците, участвали в разискванията, изразиха мнение, че често негативната критика поражда вражда между режисьора и критика. Затова много от кинокритиците избират положителния тон в своите материали.

Разбира се, Фестивалът не беше лишен и от актьорско присъствие. Големият немски актьор Бруно Ганц („Криле на желанието“) получи Награда за особен принос в киноизкуството. Актьорът Алексей Серебряков от руския филм „Левиатан“, участвал във фестивала миналата година, получи Специална награда „Златна камера 300“ за особен принос в световната кинематография.

Международното жури трябваше да направи своя избор от тринадесет филма. С изключение на филмите „Тимбукту“ (режисьор Абдерахман Сисако) – с номинация за „Оскар“ за чуждоезичен филм (2014), „Белите нощи на пощальона Алексей Тряпицин“ с оператор Александър Симонов (режисьор Андрон Кончаловски) и

„Черни души“ с оператор Владан Радович (режисьор Франческо Мунци), останалите филми са създадени през 2015 година, като повечето от тях са имали своите фестивални премиери в Кан, Берлинале и Венеция. Конкурсната програма се отличаваше изобразително с много силна експериментална визия.

„Златна Камера 300“ получи унгарският оператор Матияш Ердели за филма „Синът на Саул“ на режисьора Ласло Немеш. Наградата „Сребърна Камера 300“ отиде при Адам Аркапау за „Макбет“ (режисьор Юстин Курзел). А „Бронзова камера 300“ бе връчена на оператора Матео Гузман за силно експресивното изображение и композиция във филма „Земя и сенки“ (режисьор Цезар Аугусто Ачеведо). Матео Гузман е от младото поколение латиноамерикански филмови оператори. „Земя и сенки“ е неговият дебют в пълнометражното кино.

Наистина филмите от официалната селекция отговарят напълно на мотото на Фестивала. Камерата, която красиво, изразително и вдъхновено разказва филмовите истории. Камерата,

благодарение на която Пионерите на киното експериментираха и овладяваха нови изразни средства. Камерата, която чрез високите технологии променя своите технически параметри, като запазва идеята да разказва чрез образ и да навлиза в дълбочината на човешките взаимоотношения.

В този синхрон между изображение и история се вписаха и останалите филми от международната конкурсна програма. Немският филм „Виктория“ (реж. Себастиан Шипер) с оператор Стурла Бранд Гровлен от Норвегия е заснет в един кадър. Камерата незабелязано се движи между персонажите, улавяйки динамиката в емоциите им и по много фин начин борави с вътрешнокадровия монтаж. „600 мили“ на режисьора Габриел Рипщейн е снет от оператора Ален Маркоен. Името на Маркоен се свързва с братя Дарден и филмите „Розета“, „Синът“, „Два дни, една нощ“, и др. Операторът, роден в Тунис – Софиан Ел Фани, заснел филма „Тимбукту“, е и автор на изображението на филма „Синьото е най-топлият цвят“ (реж. Абделатиф Кешиш).

Ришард Ленчевски



Азиатското кино и тази година беше представено от забележителни филми – „Убиецът“ (режисьор Хоу Сяосен) с оператор Марк Лий Пинг Бинг, японския филм „Нашата Малка сестра“ (режисьор Харикадзу Корееда) с оператор Такимото Микия, който работи с Корееда и във филма „Какъвто бащата, такъв и синът“; иранския филм „Нахид“ на режисьорката Ида Пананден. Операторът на „Нахид“ Мортеза Джейди получи специална награда от журито. Международното жури подчерта и кинематографичния талант на оператора Владан Радович във филма „Черни души“. Филмът на режисьора Нани Морети „Майка ми“ с оператор Арналдо Катинари добави ярък щрих в голямата конкурсна програма. Филмът „Сикарио“ (режисьор Денис Вилньов) на оператора Роджър Дийкинс разкри за пореден път майсторството на оператора с дванадесет номинации за „Оскар“. Дийкинс е работил с Братя Кoen, Мартин Скорсезе, Анджелина Джоли и за втори път работи в сътрудничество с режисьора Вилньов. Селекционерът на международната конкурсна програма Благой Куновски–Доре успешно бе събрал филми с различна визуална поетика. „Нови визии“ – програмата, която съществуваше в предишните издания на фестивала, бе трансформирана в две нови паралелни програми – Ново европейско кино и SEE Camera – посветена на Източноевропейското кино. Филмът „Планината“ на младия португалски режисьор Жоао Салавиза бе удостоен с наградата за най-добра операторска работа на Васко Виана в секцията Ново европейско кино. А за най-добър филм от същата програма бе награден фил-

мът „Овни“ на исландския режисьор Гримур Хаконарсон и оператор Стурла Бранд Гровлен. В секцията SEE Camera, където се състезаваше и филмът на режисьора Антоний Дончев и оператора Иван Тонев „Жената на моя живот“, приет с интерес от публиката, наградата бе връчена на турския филм „Сивас“ – копродукция между Турция и Германия (режисьор Каан Муждеджъ и оператори Армин Диеролфи, Мартин Солванг).

От силната документалната програма (селекционер Гена Трайкова) се откри поетичната документална притча „Перленото копче“ на режисьора – изследовател от Чили Патрисио Гузман, познат с документалната трилогия „Битката за Чили“ (1979) – приета за явление в политическото латиноамериканско кино. Други негови филми са „Чили – упоритата памет“ (1997), „Случаят Пиночет“ (2001), „Носталгия за светлината“ и др.

Това, с което се отличаваше този фестивал, бе множеството работилници и уъркшопове. Така например Вим Корин – музикален консултант, проведе Workshop „Как да използваме музиката във филма“.

Яромир Шофър запозна публиката с DRA Метода – дигитализацията и реставрацията под контрола на кинооператора. А в своя Мастер клас Божидар – Бота Николич изведе като главна тема драматургията на кинокамерата.

Всъщност цялата конкурсна програма и филмите от съпътстващите програми бяха избрани точно в тази посока – чрез силата на камерата да бъдат разказвани разтърсващи човешки истории. ■



Яромир Шофар

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Нощни светлини и бягащи риби

Петър Русев

приложение ■



НОЩНИ СВЕТЛИНИ И БЯГАЩИ РИБИ

Петър Русев

ОТТЪМНЕНИЕ

1. ИНТ. ДЖИП – ВЕЧЕР

ЧУВА СЕ ДЖАЗ МУЗИКА. Борис преминава с джипа си по един ярко осветен булевард. До него седи Невена и наблюдава светещите рекламни билбордове и колите, които профучават по другото платно. Очите ѝ са насълзени. Тя ги избърсва тайно с ръка. Борис натиска до дупка газта и успява да изпревари една луксозна лимузина пред себе си. Невена го поглежда. Джипът се насочва към слабо осветен тунел и навлиза в него.

НЕВЕНА

– Казах ти, че искам да се прибера!

Борис я поглежда, но не ѝ отговаря веднага.

БОРИС

– Ще се прибереш по-късно.

Невена го наблюдава известно време. Борис поглежда към нея и ѝ се усмихва широко. Лицето ѝ запазва сериозното си изражение.

НЕВЕНА (с рязък тон)

– Борисе, не искам да караш, когато си пил!

Борис ѝ изпраща въздушна целувка.

НЕВЕНА

– Чуваш ли?

Джипът завива по една тиха уличка и спира.

БОРИС

– Тази вечер е специална и за двама ни.

Борис посяга да я целуне, но Невена обръща глава настрана. Борис излиза от колата. Невена стои неподвижно и гледа през прозореца. ПОЯВЯВА СЕ ЗАГЛАВИЕТО НА ФИЛМА И ЗАПОЧВАТ ДА ВЪРВЯТ НАДПИСИТЕ. Борис отива до външната страна на прозореца, доближава се до нея и почуква няколко пъти. Тя извъръ-

ща глава към него. Той я целува през стъклото. Започва да ѝ прави знаци да излиза. Борис отваря вратата и се усмихва.

2. ИНТ. ПИАНО БАР – ВЕЧЕР

ЧУВА СЕ СИЛНО ДЖАЗ МУЗИКА. Те влизат в просторен пиано бар. Вътре е шумно и препълнено с посетители, предимно млади хора. Борис се насочва към една запазена маса, спира се и прави елегантен жест към Невена да го последва. Тя се приближава с неохота до масата и сядат на един стол. Борис остава прав и навежда глава към нея.

БОРИС

– Идвам след малко.

Той се насочва към изхода и излиза навън. Невена оглежда посетителите. МУЗИКАТА СПИРА. Внезапно светлините в бара загасват. Един прожектор осветява Невена. Настъпва тишина. Тя се озърта. Друг прожектор осветява малката сцена в бара. Появява се Борис с микрофон в ръка и прави жестове към Невена да се качи на сцената. Тя му отказва с жест. Той изважда малка кутия от джоба си, отива при нея и ѝ я подава. ЧУВАТ СЕ БУРНИ ВЪЗГЛАСИ И ВИКОВЕ. Невена стои неподвижно. Борис отваря кутията, изважда от вътре златен пръстен с диамант и го слага на безименния ѝ пръст. Сцената се осветява. В дъното се появява Коки – приятел на Борис, и отива до едно голямо пиано, зад което е седнал пианист. Посетителите ги аплодират. ЗАЗВУЧАВА ИНТРОДУКЦИЯТА НА ЕДНА ЧУВСТВЕНА БАЛАДА: „SOMEONE TO WATCH OVER ME“ НА ДЖОРДЖ ГЕРШУИН. Борис запява заедно с Коки. Невена ги наблюдава и се усмихва.

3. ИНТ. ДЖИП – НОЩ

ПЕСЕНТА ПРОДЪЛЖАВА ДА ЗВУЧИ. Джипът на Борис преминава с висока скорост по осветен булевард, завива в една уличка и рязко спира. Той се навежда към Невена да я целуне, но тя извъръща глава. ПОСТЕПЕННО МУЗИКАТА НАМАЛЯВА. ЧУВАТ СЕ ФИНАЛНИТЕ АКОРДИ. Борис я погалва.

НЕВЕНА

– Имам няколко въпроса. Защо искаш да се женим? Сигурен ли си, че си дорасъл за това? И... ти ли го реши?

Борис се разсмива, прави недвусмислен жест с ръка и пали цигара.

БОРИС

– Сигурен съм. Искам да съм само с теб оттук нататък. Реших го, точка!

Невена издърпва кутията с цигари от джоба на Борис, вади една цигара и му прави жест да ѝ даде запалката си. Той ѝ прави отрицателен жест с ръка. Тя се усмихва.

НЕВЕНА

– Това, че забременях ли... оформи твоето решение, или силните ти чувства към мен?

Борис се разсмива. Невена го наблюдава внимателно.

НЕВЕНА

– Важно е, защото... „рождбата“ вече я няма.

Борис спира да се смее. Невена взема запалката от ръката му, пали цигарата и го гледа съсредоточено.

БОРИС

– Как така... я няма? Какво е станало?

Очите на Невена се насълзяват, тя се опитва да се овладее.

НЕВЕНА (извиква)

– Изтече. Цял леген с кръв и...

Невена извързва глава към прозореца. Борис я погалва по косата. Тя се обръща към него и го гледа изпитателно.

НЕВЕНА

– Не разбрах кое е надделяло?

БОРИС

– Винаги ти надделяваш. Винаги ти си на първо място.

Борис я гледа съсредоточено. Невена се усмихва горчиво.

ЧУВА СЕ ЗВУКЪТ ОТ СИРЕНА НА ЛИНЕЙКА. Тя поглежда навън.

4. ИНТ. АУДИТОРИЯ В СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ – ДЕН

Невена седи заедно със своите колеги-студенти от Френска филология в аудиторията. Пред студентите е застанала изискана дама – гост лектор от Франция, която е разтворила стихосбирка и чете на френски. Невена я слуша внимателно. На корицата с големи букви е изписано: „ЦВЕТА НА ЗЛОТО“ и отдолу: „ШАРЛ БОДЛЕР“. Гост лектора рецитира патетично един стих от Бодлер. Повечето студенти се подсмиват.

ГОСТ ЛЕКТОР

„Сред гробницата тъмна на скръбта,
където мен съдбата заточи ме,
където лъч не трепва и нощта
е господарката със странно име,

а аз, художник на насмешлив Бог,
осъден да рисувам върху мрака,
където сам като готвач жесток
сърцето си варя, че глад ме чака,

ЧУВА СЕ ИЗХОДЯЩО ПОВИКВАНЕ ОТ МОБИЛНИЯ ТЕЛЕФОН НА ЕДИН СТУДЕНТ. Гост лектора се спира и поглежда към Студента, който изключва телефона си. Жената изчаква няколко секунди и започва отново да чете. Невена продължава да слуша внимателно. В дъното на аудиторията две момчета се превиват от смях, без да издават звук.

ГОСТ ЛЕКТОР

... понякога пристъпва нежна, кротка
виделина, тъй както днес проблясна!
И докато израсне тя – една!

по леката ѝ източна походка
познавам своята гостенка прекрасна:
макар и нощна-все пак светлина“.

Гост лектора изправя глава и се усмихва широко. Студентите я аплодират. Невена праща съобщение по мобилния си телефон: „ЩЕ ДОЙДА С ТЕБ НА КОНЦЕРТА“. На дисплея се изписва: „ИЗПРАТЕНО ДО РУМИ“.

Гост лектора прави театрален жест с ръка и в аудиторията настъпва тишина. Двамата студенти прихват да се смеят. Гост лектора спира и ги поглежда. Момчетата овладяват смеха си.

5. ИНТ. ОФИС НА СЧЕТОВОДНА ФИРМА – ВЕЧЕР

Борис седи пред компютъра на работното си място, проверява различни фактури и отбелязва с цифри приходите на рекламна агенция „ФОКУС“. Срещу него, на друго бюро, седи шефът му и прави справки на компютъра си. Той става, принтира няколко листа и ги оставя на бюрото на Борис. Шефът се връща на бюрото си и продължава своята работа.

6. ИНТ. АВТОМОБИЛ – ВЕЧЕР

ЗВУЧИ СИЛНО РОК МУЗИКА. Невена седи на предната седалка в автомобила на Руми, който профучава с бясна скорост по магистрала. На задните седалки седят две момчета и припаяват в ритъм с песента.

РУМИ

– Ще има пичове от целия свят!

7. ИНТ. ОФИС НА СЧЕТОВОДНА ФИРМА – ВЕЧЕР

Борис поглежда към снимка на Невена, която е поставена в рамка на бюрото му, посяга към мобилния си телефон и забелязва, че шефът му го гледа с изпитателен поглед.

ШЕФЪТ

– Отчетите трябва да са готови тази вечер. Мислиш ли, че имаш време за лични разговори?

БОРИС

– Исках само да го изключа.

Шефът се усмихва иронично, отмества поглед от Борис и продължава работата си. Борис взема телефона си и натиска един бутон. Появява се икона, която показва, че телефона е на режим без звук. Борис го оставя до компютъра пред себе си.

8. ИНТ. АВТОМОБИЛ – ВЕЧЕР

ЗВУЧИ СИЛНО РОК МУЗИКА. Момчетата на задната седалка продължават да си припаяват в ритъм с едно рок парче. Руми им приглася и се обръща към Невена.

РУМИ

– Ако бях на твое място, вече да съм се оженила. Той е много, много готин и наистина те обича!

Автомобилът е излязъл от магистралата и се движи по шосе, с много завои. Невена забелязва един автомобил, който е спрял на десетина метра, леко встрани от пътя. Автомобилът е осветен, а вратите му са отворени. Тя прави жест към Руми, която намалява скоростта и спира до автомобила. Те виждат, че вътре има едно момиче, което е облегнато на предната седалка, а главата му е цялата в кръв. Невена изпищява. Руми спира музиката. Момчетата поглеждат към автомобила и забелязват окървавено лице на момичето. Всички седят като вцепенени. Невена закрива с ръце лицето си. От очите ѝ потичат сълзи. Едно от момчетата извиква към Руми.

МОМЧЕ

– Карай! Карай!

Невена сваля ръце от лицето си и се опитва да отвори вратата. Момчето я хваща за ръката. Невена извиква.

НЕВЕНА

– Пусни ме! Искам да сляза! Трябва да разберем дали е жива!

Другото момче хваща за рамото Руми, разтърсва я и ѝ изкрещява.

МОМЧЕ

– Казах ти да караш!

Руми запалва колата и потегля. Невена ѝ се разкрещява.

НЕВЕНА

– Спри! Чуваш ли! Спри, или ще скоча!

9. ЕКСТ. ШОСЕ – ВЕЧЕР

На средата на шосето е застанал мъж. ЧУВА СЕ ШУМА ОТ ПРИБЛИЖАВАЩИЯ АВТОМОБИЛ И КРЯСЪЦИТЕ ОТВЪТРЕ. Очите на мъжа просветват в тъмнината.

10. ИНТ. АВТОМОБИЛ – ВЕЧЕР

Невена дърпа с едната ръка Руми, която се опитва заедно с момчетата да я укроти. Руми прави завой и забелязва мъжа, който е застанал на средата на платното.

11. ЕКСТ. ШОСЕ – ВЕЧЕР

Мъжът стои като вцепенен. Вените по слепоочието му пулсират. Той затваря очи.

12. ИНТ. АВТОМОБИЛ – ВЕЧЕР

Руми избутва ръката на Невена назад, опитва се да избегне сблъсък с мъжа, завърта волана и автомобила се насочва към мантинелата. ЧУВА СЕ СИЛЕН ШУМ ОТ СБЛЪСЪКА.

13. ЕКСТ. ШОСЕ – ВЕЧЕР

Мъжът отваря очи и вижда, че автомобилът се е забил в мантинелата. Предната му врата е отворена, а тялото на Невена се подава увиснало с главата надолу. По лицето ѝ се стича кръв.

14. ИНТ. ОФИС НА СЧЕТОВОДНА ФИРМА – ВЕЧЕР

Борис продължава своята работа върху счетоводните отчети. Той забелязва, че дисплея на мобилния му телефон просветва и че някой му звъни. Взема телефона, поглежда към дисплея и вижда изписано името: „КОКИ“. Борис се усмихва широко, поглежда към шефа си и оставя телефона на бюрото. Отваря чекмеджето на бюрото си, вади малка бутилка с уиски, налива си тайно в една чаша и отпива няколко глътки. Той оставя чашата пред компютъра си, така че да не може шефът му да я види, и продължава работата

си. Телефонът му продължава дълго време да просветва.

15. ИНТ. СПЕШНО ОТДЕЛЕНИЕ НА БОЛНИЦА – ВЕЧЕР

Двама санитаря вкарват на носилка Невена във фойето на болницата. Очите ѝ са покрити с кръвав бинт. Тя се опитва да се изправи, но единия санитар я спира и внимателно обляга главата ѝ на носилката. Зад тях върви Руми. Санитарите вкарват Невена в спешен кабинет. Руми сяда на една пейка в коридора. Пристига дежурен лекар, придружен от медицинска сестра. Двамата влизат в спешния кабинет.

16. ИНТ. ОФИС НА СЧЕТОВОДНА ФИРМА – ВЕЧЕР

Борис довършва отчетите, изпива остатъка от уискито и поглежда към шефа си, който изключва своя компютър. Шефът става и облича самото си. Поглежда към Борис.

ШЕФЪТ

– Принтирай всичко и си свободен. Забавлявай се. Весел уикенд.

БОРИС

– Благодаря, и на вас.

Шефът взема чантата си и излиза от офиса. Борис поглежда към снимката на Невена и наблюдава известно време красивите ѝ очи. Включва звука на телефона си и набира номер.

17. ИНТ. СПЕШНО ОТДЕЛЕНИЕ НА БОЛНИЦА – ВЕЧЕР

Руми седи мълчаливо на пейката във фойето на спешното отделение. ЧУВА СЕ СИГНАЛ ЗА ПОВИКВАНЕ ОТ МОБИЛЕН ТЕЛЕФОН. Тя вади от чантата на Невена мобилния ѝ телефон и вижда на дисплея изписано името: „БОРИС“. Колебае се дали да отговори. Сигналът на повикването спира.

18. ИНТ. ОФИС НА СЧЕТОВОДНА ФИРМА – ВЕЧЕР

Борис затваря телефона си и стои неподвижен известно време. ТЕЛЕФОНЪТ МУ ИЗЗВЪНЯВА. Той се усмихва и отговаря на повикването.

19. ИНТ. ПИАНО БАР (тоалетна) – ВЕЧЕР (Intercut)

КОКИ

– Ало, Боби, къде си?

20. ИНТ. ОФИС НА СЧЕТОВОДНА ФИРМА – ВЕЧЕР

БОРИС (pee)

„Somewhere over the rainbow“... How is life, your majesty -Lord of orgasolins?

21. ИНТ. ПИАНО БАР (тоалетна) – ВЕЧЕР

Коки се усмихва и после възвръща сериозното изражение на лицето си.

КОКИ

– Бобсън, трябва ми джипа ти за половин час. Много е спешно! Налага се да изпратя една богиня до тавана ѝ. Ударих джакпота, братле! Ще те черпя до сутринта.

22. ИНТ. ОФИС НА СЧЕТОВОДНА ФИРМА – ВЕЧЕР

БОРИС

– О-о-о, положението се оказва нервно-еротично!

23. ИНТ. ПИАНО БАР (тоалетна) – ВЕЧЕР

КОКИ

– Положението, пич, е...хипнотично!

24. ИНТ. ОФИС НА СЧЕТОВОДНА ФИРМА – ВЕЧЕР

БОРИС

– Е-е-е, Коки, no problem – you got it my friend. Take it!

25. ИНТ. ПИАНО БАР (тоалетна) – ВЕЧЕР

КОКИ

– I love you baby! Бобсън, в бара съм. Чакам те.

26. ИНТ. ОФИС НА СЧЕТОВОДНА ФИРМА – ВЕЧЕР

БОРИС

– Ей сега идвам. Чао.

Борис изпива остатъка от уискито, облича

сакото си и излиза от офиса.

27. ИНТ. СПЕШЕН КАБИНЕТ НА БОЛНИЦА – ВЕЧЕР

Невена е легнала върху специално болнично легло. Един санитар и Медицинската сестра я държат за ръцете. Лекарят почиства кръвта по лицето ѝ. Тя простенва от болка. Бие ѝ обезболяваща инжекция и изчаква известно време, като наблюдава междувременно на очния скенер миниатюрните движения на очите ѝ. Изважда бавно с пинсета парченце стъкло от едното ѝ око. Невена се опитва да стане. Санитарят и Сестрата я държат здраво. Лекарят промива окото ѝ и поглежда към очния скенер. Той разглежда очите ѝ, които са уголемени на екрана и видимо пулсират. ЧУВА СЕ ЛИРИЧНА МУЗИКА.

ЛЕКАР (към Невена)

– Какво виждате?

Невена напруга зрението си. Появяват се разфокусирани големи сиви петна и безформени сенки пред очите ѝ.

НЕВЕНА

– Черни... силуети.

Лекарят продължава да разглежда очите ѝ на екрана.

28. ИНТ. ПИАНО БАР – ВЕЧЕР

ПРОДЪЛЖАВА ДА ЗВУЧИ ЛИРИЧНАТА МУЗИКА. Коки е седнал с едно красиво момиче на маса в бара и го гали по ръката. Появява се Борис. Коки става и се приближава до него. Те се прегръщат. Коки го дърпа настрани и му шепне в ухото. Борис му подава тайно ключовете от колата си. Коки го кани с жест на масата им. Подава му чаша с уиски и му намига.

Борис взема чашата си и отпива. Коки хваща момичето за ръка и излиза с него навън. Борис поглежда към часовника си.

29. ИНТ. СПЕШЕН КАБИНЕТ НА БОЛНИЦА – ВЕЧЕР

Лекарят изключва скенера, обръща се към Сестрата и ѝ прави жест с глава. Сестрата отива зад едно бюро, вади лист и започва да

пише на него.

МЕДИЦИНСКА СЕСТРА (към Невена)

– Бихте ли ми казали имената си?

Невена се надига едва.

– Не ставайте!

НЕВЕНА

– Невена Нотева.

Сестрата написва няколко реда, вдига глава и поглежда към лекаря. Той става и се приближава до Невена.

ЛЕКАР

– Невена, налага се спешна операция на очите ви. Вероятно има засегнати очни нерви. Търсим добър хирург. Ще наредя незабавно да ви направят изследвания, но... първо трябва да подпишете декларация, че сте съгласна да ви оперират.

НЕВЕНА

– Защо?

ЛЕКАР

– Има... известен риск.

НЕВЕНА

– Какъв?

ЛЕКАР

– Да... загубите зрението си. Минимален риск, но все пак...

Невена се обръща на една страна и се свива на леглото.

30. ИНТ. ПИАНО БАР – ВЕЧЕР

ЧУВА СЕ ДЖАЗ БАЛАДА. Борис седи на масата в бара и отпива от чашата си с уиски. Телефонът му започва да звъни. Той се усмихва, поглежда към дисплея и вижда изписано на него: „НЕВЕНА“. Натиска бутона за приемане на разговор.

БОРИС

– Вени...

ЧУВА СЕ ВЪЗДИШКА В СЛУШАЛКАТА.

РУМИ (глас зад кадър)

– Руми е.

БОРИС

– Къде сте?

РУМИ (глас зад кадър)

– В болница. Блъснахме се.

Борис стои като вцепенен няколко секунди.

БОРИС

– В коя болница? Какво е станало? Казвай!

31. ИНТ. СПЕШЕН КАБИНЕТ НА БОЛНИЦА – ВЕЧЕР

ЧУВА СЕ ЛИРИЧНА МУЗИКА. Медицинската сестра прави превръзка на очите на Невена, която вижда разфокусирани, тъмни силуети. Сестрата забелязва, че една сълза се стича от окото ѝ и нежно я избърсва.

32. ЕКСТ. АЛЕЯ ПРЕД ПИАНО БАР – ВЕЧЕР

Борис набира телефонен номер. ЧУВА СЕ СИГНАЛ СВОБОДНО. Той изчаква дълго време и затваря телефона. Стои няколко секунди неподвижно и пак набира номер. ЧУВА СЕ ОТНОВО СИГНАЛ СВОБОДНО. Борис хуква към близката улица и застава на пътя. Чака дълго време. Минава свободно такси, той го спира и се качва в него.

33. ИНТ. БОЛНИЦА – КОРИДОР

Един санитар заедно с Медицинската сестра откарват Невена с количка до болнична стая в дъното на коридора. Руми върви до тях. Невена е облечена в пижама, а очите ѝ са превързани с бинт. Тя хваща Руми за ръката.

НЕВЕНА (прошепва на Руми)

– Пуши ми се.

РУМИ

– Борис ще дойде всеки момент.

Невена дръпва за ръката Руми, която се спира. Медицинската сестра и санитарят също се спират и поглеждат към Невена.

НЕВЕНА (към Руми)

– Отидете някъде, докато мине всичко.

Руми погалва Невена по ръката. Медицинската сестра заедно със санитаря я вкарват в

стаята. Руми остава навън. Тя стои няколко секунди неподвижно. Медицинската сестра и Санитарят излизат от болничната стая и тръгват към спешния кабинет. Руми ги проследява с поглед и тихо влиза в стаята.

34. ИНТ. СПЕШНО ОТДЕЛЕНИЕ НА БОЛНИЦА – ВЕЧЕР

Борис нахлува в коридора на спешното отделение видимо доста пийнал и започва трескаво да обикаля и да оглежда кабинетите. Минава покрай болничната стая, където е настанена Невена. ЧУВА СЕ СИГНАЛ ЗА ПОЛУЧЕН СМС. Борис се спира. Той вади телефона си и вижда изписано на дисплея: "НОВО СЪОБЩЕНИЕ ОТ КОКИ". Отваря съобщението и прочита: "КОШМАР. НЯКОЙ Е СВИЛ ДЖИПА ЗА СЕКУНДИ. ЗАКЛЕЩЕН СЪМ В ГОРНА БАНЯ. УЖАСНО СЪЖАЛЯВАМ". Борис закрива с ръце лицето си и стои дълго време като втрещен. Тръгва надолу по коридора.

35. ИНТ. СПЕШЕН КАБИНЕТ НА БОЛНИЦА – ВЕЧЕР

ЧУВАТ СЕ ВИКОВЕ ПРЕД ВРАТАТА. Борис, следван от двама санитарни, нахлува в кабинета. Медицинската сестра се стряска и става. БОРИС

– Къде е? В съзнание ли е? Искам да говоря с някой лекар! Може ли да я видя?

МЕДИЦИНСКА СЕСТРА

– Не може! Успокойте се! Ще ви обясня всичко! Санитарите го сграбчват. Борис се опитва да им се отскубне.

36. ИНТ. БОЛНИЧНА СТАЯ – ВЕЧЕР

Невена сваля превръзката, докосва очите си едва и се опитва да ги отвори. Появяват се движещи се, тъмни петна пред очите ѝ. Тя се надига от леглото и поглежда към Руми, която седи на другото легло. Невена вижда само тъмен силует. Руми я наблюдава с насълзени очи.

НЕВЕНА

– Ти ли си?

Руми става, вади от джоба си кутия с цигари,

изважда една и я поставя в ръката ѝ. След секунди изхлипла.

37. ИНТ. СПЕШЕН КАБИНЕТ НА БОЛНИЦА – ВЕЧЕР

Медицинската сестра държи слушалката на служебния телефон на ухото си и пише.

МЕДИЦИНСКА СЕСТРА

– Да, веднага! След малко влиза в операция. Не знам след колко. Искам кръвните проби до минути и изпрати някой да стои при нея. Как няма? Е да, ама могат да дойдат и след час, кво правим тогава?

Борис се движи неспокойно напред-назад. Санитарите стоят плътно зад него. Изведнъж той извиква. Сестрата закрива с ръка телефонната слушалка.

БОРИС

– Кой е тоя хирург, къде е? Защо се бавят толкова?

МЕДИЦИНСКА СЕСТРА (извиква)

– Чакаме ги всеки момент! (към санитарите) Изкарайте го навън!

Санитарите го сграбчват и започват да го дърпат към вратата.

38. ИНТ. СПЕШНО ОТДЕЛЕНИЕ НА БОЛНИЦА (коридор) – ВЕЧЕР

Невена върви бавно по коридора, придружена от Руми. Те минават покрай спешния кабинет. ЧУВАТ СЕ ОТВЪТРЕ ВИКОВЕТЕ НА БОРИС. Руми вижда наблизо тоалетна, дръпва Невена за ръката и двете влизат вътре. Вратата на спешния кабинет се отваря. Борис излиза отвътре, следван от санитарите и Сестрата. Той успява да се отскубне от тях.

БОРИС (изкрещява)

– Тя ще ослепее докато дойдат! Какво ще правим тогава?

Сестрата му запушва устата, хваща го за ръката и го блъска в стената в близост до вратата на тоалетната, където са Невена и Руми. Тя се вглежда в него и му изсъсква.

МЕДИЦИНСКА СЕСТРА

– Млъквай и си отивай в къщи! Така ще е най-добре за всички.

Санитарите го повеждат към изхода на клиниката.

39. ИНТ. СПЕШНО ОТДЕЛЕНИЕ НА БОЛНИЦА (тоалетна) – ВЕЧЕР

Невена понечва да отвори вратата на тоалетната, но Руми я хваща за ръката и я дръпва към себе си.

НЕВЕНА

– Моля те, спри го и не му давай да кара, ще стане лошо. Успокой го и го закарай до тях.

Те остават неподвижни известно време. ЧУВАТ СЕ СЪПКИТЕ НА САНИТАРИТЕ И БОРИС, КАКТО И ШУМ ОТ ЗАТВАРЯЩА СЕ ВРАТА. СЪПКИТЕ ПОСТЕПЕННО ЗАТИХВАТ. Руми излиза навън. Невена запалва цигара и обляга глава на стената. Пред очите ѝ се появяват отново тъмни силуети, които се движат. Тя изхлипла, свива се и започва да риде. Изправя се, сваля коланчето от болничния си халат и започва да го затяга здраво около корема си. ЧУВА СЕ СПОДАВЕН РЕВ. Руми се връща, отваря вратата на тоалетната, вижда Невена, дръпва коланчето от ръцете ѝ и я сграбчва. Те се сдърпват.

40. ИНТ. СПЕШНО ОТДЕЛЕНИЕ НА БОЛНИЦА (коридор) – ВЕЧЕР

Невена и Руми се придвижват бавно към болничната стая. ЧУВАТ СЕ ГЛАСОВЕ И СЪПКИ ОТ ДЪНОТО НА КОРИДОРА. Те се забързват и влизат в стаята. Появяват се двамата санитарни, дежурния лекар и един хирург. Хирургът и лекарят влизат в спешния кабинет.

41. ИНТ. СПЕШЕН КАБИНЕТ НА БОЛНИЦА – ВЕЧЕР

Лекарят и хирургът нахлуват в кабинета. Сестрата става. Лекарят ѝ подава връзка с ключове.

ЛЕКАР

– Донеси изследванията на Невена. Да се под-

готви операционната и да се събере екипът.

МЕДИЦИНСКА СЕСТРА

– Тя не е подписала декларацията.

ЛЕКАР

– Ще я подпише. Ще се съгласи. Подгответе я и я окуражете.

Сестрата започва да събира снимките от очния скенер. Поставя ги на бюрото. Хирургът ги взема и започва да ги разглежда. Сестрата грабва няколко бинта и излиза от кабинета.

42. ИНТ. ТАКСИ – ВЕЧЕР

ЧУВА СЕ МУЗИКА. Руми влиза с пияния Борис в такси и колата потегля.

43. ИНТ. АПАРТАМЕНТ (коридор) – НОЩ

Руми и Борис се появяват в коридора на апартамент и влизат в една от стаите. Тя обикаля напред-назад. Борис намира една книга на бюрото, разтваря я и прочита: „БОРИСЕ, БОРИ СЕ! НЕВЕНА.“ Той се просва на дивана и започва да скимти като животно, което измъчват. Руми се опитва да го успокои. Майката чува от спалнята шума и се разбужда. Тя става, облича се и отива в стаята му. Борис се е свил на дивана и е закрил с ръце лицето си. Майката Саша поглежда ту към него, ту към Руми. Приближава се до Борис и се опитва да го обърне към себе си. Успява да го изправи на дивана с лице към нея. Прегръща го и изправя главата му.

САША

– Какво е станало?

Борис не ѝ отговаря, а Руми избухва в плач.

44. ИНТ. СПЕШНО ОТДЕЛЕНИЕ НА БОЛНИЦА (коридор) – НОЩ

Двама санитарни изкарват Невена на количка от стаята ѝ и тръгват по коридора надолу. Тя се е свила и стиска чаршафа с една ръка. До нея върви Медицинската сестра и я държи за другата ръка, която трепери. От очите на Невена потичат сълзи. Сестрата се вглеж-

да в нея. Санитарите стигат до асансьор в дъното на коридора, вкарват Невена вътре и влизат след нея. Асансьорът потегля.
ПОЯВЯВА СЕ НАДПИС: 24 ЧАСА ПО-КЪСНО.

45. ИНТ. АПАРТАМЕНТ (София) – ДЕН

Борис разговаря с Руми по скайп. Лицето ѝ се вижда на малък екран. ЧУВА СЕ КАК ВЪЗДИША СИЛНО. Борис си налива уиски от бутилка в една чаша и изпива голяма глътка. Те мълчат известно време. ЧУВА СЕ ЗВУК ОТ КОРИДОРА. Саша нахълтва в стаята на Борис и грабва чашата от ръцете му.

САША

– Сега искам поне веднъж да ме послушаш. Взем ми се в ръце и се постарай да се държиш като мъж. Говорих с докторите от клиниката. Не знаят дали операцията е успешна. Дано всичко да се оправи, защото тя е едно възпитано и умно момиче.

Стискам ѝ палци. Но ако... нещо се случи, трябва да си готов, че... Е, вие ще си останете приятели. Ще ѝ помагаш. Ще се стабилизира и по-нататък времето ще покаже...

БОРИС

(прекъсва я)

– Майко, ти чуваш ли се какви ги дрънкаш? „Ще си останете приятели, ще ѝ помагаш“... Как може точно сега да ми дърдориш жалките си тъпотии!

Нали онзи ден искаше да се женим! Ние се сгодихме.

Руми става свидетел на цялата сцена, като вижда само отделни детайли. Саша взема една чаша, налива си уиски и отпива глътка.

САША

– Не съм искала да се жениш. Искях да знам какво ще правиш? Кога си се сгодил?

БОРИС

– Вчера.

САША

– И вече се чувстваш задължен да... приемеш това, което би могло да се случи и да се примириш с... всичко, което може да последва, така ли?

БОРИС

– Какво се опитваш да ми кажеш?

САША

– Че нямаш идея какво те чака! Не дай си Боже да се случи нещо лошо с нея, ти даваш ли си сметка какви ще са дните ти оттук нататък? Имаш ли грам представа как точно как ще изглежда бъдещето ти, кажи ми?

БОРИС

– Ще повърна! Това е отвратително!

САША

– Така ли? Аз... аз се моля момичето да се оправи, Бог ми е свидетел!

Извинявай, извинявай за това, което ще кажа сега... но можеш ли да ми кажеш как точно си представяш, че ще минава всеки твой ден, ако нещо стане със зрението ѝ? Ще спреш ли да пиеш? Ще бъдеш ли двайсет и четири часа плътно до Невена, трезвен и отдаден само и единствено на нея? Защото тя го заслужава, а и няма да имаш друг избор. Ще можеш ли да носиш този... товар завинаги? Няма да можеш. Ще станеш още по-голяма отрепка.

Борис стои мълчаливо няколко секунди.

БОРИС

– Колко си жалка и долна... Винаги си била пресметлива и бездушна. Егоцентрична еснафка! Саша пристъпва към Борис и му забива шамар.

БОРИС

– Отвратителна напарфюмирана свиня!

Тя тръгва да го удря с юмруци, но Борис я блъсва назад. Саша изпищява. Изпива до дъно чашата си и я запраща към сина си. Борис се предпазва и чашата се счулва в стената. Саша се доближава до него.

САША

– Дай ми ключа за джипа.

БОРИС

– Откраднах го.

Саша се спира и го гледа известно време.

САША

– От утре да те няма тука. Събирай си парцалите и изчезвай!

Тя се обръща и излиза от стаята му. Борис ляга на дивана и стои дълго време с отворени очи. Той взема бутилката и пие от нея. Обръща се и затваря лаптопа си.

46. ИНТ. СПЕШНО ОТДЕЛЕНИЕ НА БОЛНИЦА (коридор) – ДЕН

ЧУВА СЕ ЗВУК ОТ ВРАТАТА НА АСАНСЬОРА, КОЯТО СЕ ОТВАРЯ. Двама санитарни извеждат на количка Невена, която е все още под упойка, и се насочват към стаята ѝ.

47. ИНТ. БОЛНИЧНА СТАЯ – ДЕН

Лекарят сваля внимателно превръзката от очите на Невена, която се размърдва и надига леко глава. Зад него е застанал хирург. Те оглеждат внимателно очите ѝ със специален апарат. Лекарят започва да шепне нещо на ухото на хирурга, който кимва едва. Невена се разбужда и се опитва да отвори очи. Тя вижда два бяло-сиви силуета. Прави усилие да отвори по-широко очите си и успява да забележи – неясно и разфокусирано, лицето на хирурга. Невена повдига глава и лицето му се появява пред нея все по-ясно. Тя се усмихва и една сълза се стича от окото ѝ.

НЕВЕНА

– Може ли малко вода?

Хирургът спира да шепне на лекаря и двамата поглеждат към нея. Хирургът се усмихва и сяда на леглото до нея.

ХИРУРГ

– Ще ви помоля да ми кажете какво виждате?

НЕВЕНА

– Коса, големи очила, брада...

Хирургът се усмихва, поглежда към лекаря и се изправя. Той погледва Невена по ръката и се заглежда в лицето ѝ.

ХИРУРГ

– Чудесна работа.

Хирургът изключва апарата, обръща се и взема чантата си.

ХИРУРГ

– Може да започнете рехабилитация. Желая ви бързо възстановяване.

Той се обръща и хваща лекаря под ръка. Те излизат от стаята. След няколко секунди, Руми влиза в стаята. Невена изтрива сълзата,

която се стича от окото ѝ и се усмихва широко. Руми отива до нея и двете се прегръщат. ЧУВА СЕ ЧУВСТВЕНА МУЗИКА.

48. ИНТ. СПЕШНО ОТДЕЛЕНИЕ НА БОЛНИЦА (коридор) – ДЕН

Борис върви забързано в коридора на болницата. Поглежда към един голям стенен часовник и установява, че е 14.00 часа. Озовава се пред лекарски кабинет и почуква на вратата. Отвътре се показва млад лекар, усмихва се, здрависва се с Борис и тръгва с него надолу по коридора. Те се появяват пред стаята на Невена. Борис се спира и те стоят няколко секунди безмълвни.

49. ИНТ. СТАЯ В БОЛНИЦА – ДЕН

Невена сваля предпазливо марлята от очите си и ги докосва с пръсти. Руми седи до нея. Невена ѝ се усмихва. Руми отговаря на усмивката ѝ.

НЕВЕНА

– А той не каза ли нищо друго?

РУМИ

– Не.

Невена се надига от леглото и се опитва да погледне през прозореца. Тя вижда неясно в далечината как едно малко момченце поднася цвете на зряла жена. Тя се усмихва едва. Някой почуква на вратата. В стаята влиза дежурен лекар.

ДЕЖУРЕН ЛЕКАР

– Борис иска да влезе.

Руми излиза от стаята. Невена слага марлята на очите си, така че да вижда с едното око през малък процеп и се обляга на леглото.

НЕВЕНА

– Добре.

Борис влиза в стаята с букет цветя. Той е облечен с костюм. Доближава се до Невена и забелязва, че лицето ѝ има ледено изражение. Остава букета на леглото и докосва нежно

ръката ѝ. Невена закрива лицето си с ръце. Тя го наблюдава през малкия процеп на марлята.

БОРИС

– Здравей. Разбрах, че всичко е минало много добре.

Как... как... се чувстваш?

НЕВЕНА

– Чувствам се особено. Искам да си наясно, че са те излъгали и че... вероятно няма да... се възстановя. Ти как си?

Невена вижда, че ръката на Борис започва да трепери. Една сълза потича по бузата ѝ.

БОРИС

– Това... не е вярно.

НЕВЕНА

– Подслушах лекарите. Дават минимален шанс да си върна зрението.

Борис е на ръба да избухне в плач. Очите му се насълзяват.

Той започва целия да трепери. Поглежда към Руми, която е явно изненадана, но навежда глава. Невена забелязва това.

НЕВЕНА

– Още ли искаш „да останеш с мен завинаги?“

Борис закрива с ръце лицето си. Ръцете му треперят. Той започва да търка очите си.

НЕВЕНА

– Кажи ми?

Борис продължава да мълчи. Вдига глава и поглежда отново към Руми, след това към Невена.

БОРИС

– Защо ми задаваш този въпрос?

Невена се усмихва горчиво и вижда през процеп, че той се опитва да каже нещо, но след това се спира и поклаща глава.

НЕВЕНА

– За да разбера дали един пророк ще се окаже прав.

Борис млъква и навежда глава. Ръцете му треперят. От очите му потичат сълзи. Невена вижда всичко това през процепа.

БОРИС

– Знаеш какво си за мен...

НЕВЕНА

– Не разбрах, да или не?

Той се колебае няколко секунди с отговора.

БОРИС

– Има ли смисъл да говорим сега за това?

НЕВЕНА

– Искам да чуя отговора ти! И ако може, да е в едно дълго и сложно изречение!

Борис мълчи дълго време. Той става и се доближава до нея.

НЕВЕНА

– Има едни странни риби в Африка. Знаеш ли какво правели, когато усетят, че водата около тях намалява? Изскачат от блатото и бягат към по-дълбока и по-надеждна вода. Бягат, за да се спасят. Хитри и мълчаливи негодници... Представям си как биха се издали, ако можеха да изкрещат и да предупредят други за опасността. Всъщност те не бягат! Те пълзят и се гърчат по пътя към спасението си... в съседно блато (тя го наблюдава и се усмихва).

Борис стои вцепенен, опитва се да каже нещо, но спира и отново навежда глава. Руми поглежда към него и после към Невена, която извиква и се свива на леглото, закрива с ръце лицето си. Тя протяга ръка и натиска алармения бутон над леглото си. Борис я хваща за ръката. Тя я отдръпва и избухва в плач. Той извиква.

БОРИС

– Вени, аз съм с теб, знаеш го!

Борис се опитва да я прегърне. Невена го отблъсква и започва да вика. В стаята влизат Дежурният лекар и двама санитарии и се приближават до Невена. Тя продължава да вика. Лекарят повдига превръзката на очите ѝ за единия край и я оглежда.

ДЕЖУРЕН ЛЕКАР (към Борис)

– Изчакайте в коридора.

Борис излиза навън в коридора.

50. ИНТ. СПЕШНО ОТДЕЛЕНИЕ НА БОЛНИЦА (коридор) – ДЕН

Борис вади малка бележка от чантата си и започва да пише в нея. От стаята на Невена се появява Дежурният лекар.

ДЕЖУРЕН ЛЕКАР

– Трябва да ѝ направим промивка. Има нужда от спокойствие сега. Моли ви да дойдете утре вечер.

Борис стои като вцепенен. Изправя се и кимва едва. Той подава бележката на Дежурния лекар.

БОРИС

– Дайте ѝ я.

Лекарят взема бележката. Борис се обръща и си тръгва. Лекарят влиза в стаята на Невена.

**51. ИНТ. СПЕШНО ОТДЕЛЕНИЕ НА БОЛНИЦА
(коридор) – ДЕН**

Борис се появява в коридора. Облечен е със спортни дрехи и има мрачен вид. Той забелязва Медицинската сестра, която се отдалечава към дъното на коридора и хуква към нея. Настига я. Сестрата се обръща към него и те си разменят няколко думи. Борис остава като зашеметен няколко секунди. Той хуква по стълбите нагоре. ЧУВА СЕ МУЗИКА.

52. ИНТ. СТАЯ В БОЛНИЦА – ДЕН

Борис влиза в стаята и се приближава до болнично легло. Разтваря завивката и вижда едно писмо. Борис, развързва панделката,

с която е завързано, и прочита: „ДРАГИ БОРИСЕ, ТАКА СЕ СЛУЧИ, ЧЕ ЖИВОТА МИ ДОСЕГА МИНА МЕЖДУ СТРОФИТЕ И КАТАСТРОФИТЕ. ТЪЙ КАТО ЖЕЛАЯ ДА ПРОПУСНА СЛЕДВАЩИ КАТАСТРОФИ, КОИТО МОГАТ ДА СЕ ОКАЖАТ ФАТАЛНИ ЗА МЕН, ЩЕ ИЗБЯГАМ, ИЛИ ПО-ТОЧНО ЩЕ ПОТЪРСЯ УБЕЖИЩЕ В НЯКОЯ КРАСИВА СТРОФА, ДОКАТО ПРЕМИНЕ НОЩТА И СИ ОТИДАТ ВСИЧКИ СТУДЕНИ СЕЗОНИ... ЩЕ СПОДЕЛЯ С ТЕБ ЗА СБОГОМ МИСЪЛТА НА ЖАН КОКТО: „ЧОВЕК СЕ РАЖДА СЛЯП И ЖИВЕЕ ТАКА ДЪЛГО ВРЕМЕ, ДОКАТО НЯКОЯ ИСТИНА НЕ МУ ИЗБОДЕ ОЧИТЕ И ТОЙ ВНЕЗАПНО ПРОГЛЕДНЕ“. ЖЕЛАЯ ТИ ДА ПОСРЕЩАШ ИСТИНИТЕ СМЕЛО И... ВСЕКИ ПЪТ – БЪРЗО ОЗДРАВЯВАНЕ. НЕВЕНА.“

Борис отива до прозореца, отваря го и наблюдава светлините на нощния град. Вади запалка, пали писмото и го пуска навън. То литва нагоре и след няколко секунди се изгубва в небето. ЧУВА СЕ ЕДНА ЧУВСТВЕНАТА БАЛАДА НА ДЖОРДЖ ГЕРШУИН, В ИЗПЪЛНЕНИЕ НА ПЕВИЦА „THERE’S A SOMEBODY I’M LONGING TO SEE I HOPE THAT HE TURNS OUT TO BE SOMEONE TO WATCH OVER ME. WON’T YOU TELL HIM PLEASE TO PUT ON SOME SPEED, FOLLOW MY LEED, OH HOW I NEED SOMEONE TO WATCH OVER ME...”

ЗАТЪМНЕНИЕ

КРАЙ

Списание на Съюза на българските филмови дейци

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

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

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

Редакционен съвет: проф. Александър Грозев,
проф. Божидар Манов, проф. Венец Димитров,
проф. Иван Стефанов, доц. Калинка Стойновска,
Катерина Ламбринова,
Людмила Дякова (главен редактор),
проф. 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.

Годишен абонамент – 27 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 идва при вас



АБОНАМЕНТ 2016

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@sbfd-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