

2016

кино

01

2016.

съюз на българските филмови дейци

гала филм
представя

семе́йни реликви



филм на ИВАН ЧЕРКЕЛОВ

с участието на ЖАНА КАРАИВАНОВА, АНДРЕЙ АНДРЕЕВ, БЛАЖЕ ДИМИТРОВ, АЛЕКСАНДЪР БЕНЕВ,
ВЕНЦИ ЗАНКОВ, ГЛОРΙΑ ПЕТКОВА

оператор РАЛИ РАЛЧЕВ А.Б.О. художник ГЕОРГИ ТОДОРОВ - ЖОЗИ

сценарист и режисьор ИВАН ЧЕРКЕЛОВ

продюценти ГАЛИНА ТОНЕВА и КИРИЛ КИРИЛОВ

© 2015 GALA FILM

кино

01



4.50



НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER



НАЦИОНАЛЕН
ДВОРЕЦ НА КУЛТУРАТА
КОНГРЕСЕН ЦЕНТЪР
СОФИЯ

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA

JAMESON



IRISH WHISKEY

ГЕНЕРАЛЕН СПОНСОР



100 години българско игрално кино

02 Българското кино след 1989 – 25 години движение...

Йоана Павлова

Значими теми в игралното кино и тяхното отразяване в кинопериодиката

08 Кинопериодиката през епохата на постсоциализма (1990-2015)

Гергана Дончева

В памет на

13 Бай Най Пенка Монова

Да си спомним

15 Дискретният доайен – Яко Молхов Неделчо Милев

Във фокуса на критика

20 „Семейни реликви“. Загубеният смисъл, намереният път?

Ингеборг Братоева - Даракчиева

Нови книги

25 Смесеното ДНК или за книгата „Анимационните хибриди“ Людмила Дякова

29 Хипотезата за „Странната долина“ и анимацията Невелина Попова

Киносъбития

РАННО ПИЛЕ 2015

32 Смело срещу статуквото – интервю с реж. Кристина Грозева Катерина Ламбринова

КИНОМАНИЯ 2015

34 Неотвратима ли е силата на съдбата? Калинка Стойновска

Кинокласация

40 За четвърти път печели документален филм Георги Ангелов

ЗЛАТЕН РИТОН 2015

43 Наградените филми Гено Петров

48 В търсене на нова ценностна система Олга Маркова

53 Тежката сянка на тоталитарно минало Боряна Матеева

58 Мрачна, но особено важна тенденция Росен Спасов

61 Анимацията – между поезията, неоавангарда и ... документализма Надежда Маринчевска

NEW WAVE 2016

66 Третата „Нова вълна“ Василена Василева

Ракурси

69 Звуковите клишета в американското кино Ангел Радев

нашата история

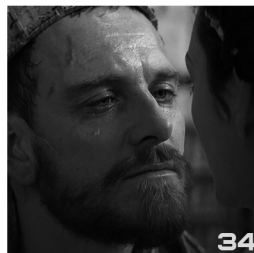
76 Съдбата на „Българан е галант“ Петър Кърджилев

сценарни ескизи

81 Maika mi calling Деян Барарев



32



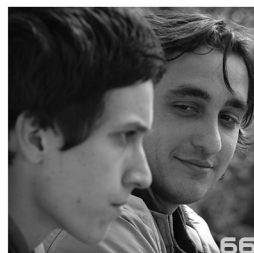
34



58



61



66



100 ГОДИНИ БЪЛГАРСКО КИНО

Българското кино след 1989

25 години движение...

Йоана Павлова ■

► Близко едно десетилетие преди 10-и ноември 1989 година България е белязана от икономическа, социална и идеологическа стагнация, затова не е чудно, че „вятърът на промените“ преминава у нас под формата на бюрократичен повей. Докато хората в единия край на Източния блок събарят Берлинската стена, а в другия скандират „Перестройка!“ и „Гласност!“, българските медии отбелязват рутинната смяна на дългогодишния Генерален секретар на БКП Тодор Живков с друг лидер. В България не отекват чукове и изстрели, но все пак така нареченият Преход е започнал.

Мрачният период на 90-те

Случайно или не, 1989 е ключова за българското кино. Първоначално забраненият филм на Николай Волев „Маргарит и Маргарита“, който представя комунистическия режим в брутални и гротескни краски, преминава триумфално през местните кинозални, след което е представен в Петнайсетдневката на режисьорите в Кан през 1990. И дори ако някои български критици не са съвсем сигурни как да подхоят към филма на Николай Волев, повечето са съгласни с факта, че 1989 година е свързана с началото на Нова вълна от дебютиращи автори като Людмил Тодоров, Иван Черкелов, Све-

тослав Овчаров, Петър Попзлатев, Красимир Крумов. Всички те изобразяват едно осакатено и объркано общество и това послание отеква звучно в кинозалите. Някои от тези режисьори успяват да заснемат още по един филм преди „промените“. Така например „Любовното лято на един лъохман“ (1990) е повсеместен хит – въпреки унилия тон. Онова, което следва обаче, е денационализация на производството и на дистрибуторската мрежа, при което много салони спират да функционират поради приватизацията, която вече е в ход. Това, което се случва с въпросните петима режисьори, е показателно за динамиката на 90-те: Людмил Тодоров се опитва да запази личното си и професионално достойнство, преминавайки във вътрешна опозиция; Иван Черкелов доразвива авторския си стил с плътни екзистенциални обертонове; Петър Попзлатев реализира първата българо-френска копродукция, „Нещо във въздуха“ (1993); Светослав Овчаров се обръща към документалното кино; Красимир Крумов е поканен да преподава в Берлинската филмова академия.

През 1991 се създава Национален филмов център, но моделът на държавна подкрепа, който се установява, се оказва доста специфичен. С доброто намерение да опази художественото

богатство на миналото и да пренесе традициите на българското кино през трудните времена на Прехода, скоро Центърът издига нов тип статукво, което не се различава особено от онова отпреди 1989. Оказвайки се в позицията на единствената институция, която подкрепя кинопродукция заедно с Българската национална телевизия, субсидиите са е поверени на „доказани творци“, докато по-леките жанрове и откровено популярните заглавия са обречени на независимо финансиране. Така „Куршум за рая“ (1992) на Сергей Комитски се оказва първата частна продукция на пост-социалистическото време. Този исторически филм, който спокойно може да се опише като „ийстърн“, е харесван от зрителите, но води до финансов фалит за създателите си, защото разпространението му зависи единствено от националната кинорежа. От своя страна много от заглавията, подкрепени от НФЦ през този период, се характеризират с „мрачност“, или се вписват в тенденцията за исторически реваншизъм. В повечето случаи субсидиите за тези филми са поверени на режисьори от по-възрастното поколение, които набързо се сдобиват и с титлата „продуцент“. За да заобиколят избирателната пропускливост на този шлюз, автори на средна възраст – тридесет и четиридесет годишни – се потапят в документалистиката. Иглика Трифонова, Станимир Трифонов, Костадин Бонев, Елдора Трайкова, Адела Пеева – всички те развиват свой собствен стил като хроникьори на епохата, преди да опитат късмета си в игралното кино като режисьори или продуценти. Едновременно с това много местни театрални режисьори, преживявайки криза заради постоянните финансови и политически борби на културната сцена, а и в търсене на нови изразни средства, насочват енергията си към киното, с което печелят висока оценка от зрители и критици. „Дневникът на един луд“ (1996) на Мариус Куркински остава верен на духа на моноспектаклите на режисьора, докато Александър Морфов и Теди Москов откриват нови територии с написаните от тях сценарии, които се превръщат и в кинодебюти – съответно „Хълмът на боровинките“ (2001) и „Рапсодия в бяло“ (2002).

Нарушение след нарушение

„Нарушителите“ в българското кино стават все по-многобройни с навлизането на цифровите технологии в началото на 2000. Горедолу по това време „Писмо до Америка“ (2001), подкрепеният от няколко държави игрален дебют на документалистката Иглика Трифонова, докосва зрителите в България с мощния си фолклорен заряд по начин, по който нито един друг наш филм не успява за това десетилетие, и попада в топ десет на националния бокс-офис. Освен това фестивалният маратон и международното разпространение на филма помагат на българската киноиндустрия да възвърне вяра в собственото си призвание. В този смисъл с новия Закон за киното, приет през 2003 година, Националният филмов център се трансформира в изпълнителна агенция през 2004. Най-после духът на перестройката достига и средите на кинодейците. В същата година е премиерата на „Мила от Марс“ – ултра нискобюджетен проект, със сценарист, копродуцент и режисьор Зорница София, който е един от пробивите в пост-1989 киното ни. Имайки предвид опита ѝ като концептуален артист (видео арт, пърформанс, инсталации, живопис) и арт директор в рекламата в България и в чужбина, не е изненада, че Зорница София се впуска в промоцията на филма си, следвайки всички принципи на добрите ПР практики. Освен симпатичния сюжет и младежкото излъчване, въпреки че действието се развива в изоставено планинско селце, всеки детайл, свързан с маркетинга, е безупречен – от уебсайт с екстри до рекламната кампания, с която Noble Graphics печелят награда на ФАРА – 2005. С рекорден бокс-офис от 20 хиляди зрители, „Мила от Марс“ надминава „Писмо до Америка“ и пътува на многобройни фестивали, като печели една от най-ценените награди на Балканите – „Сърцето на Сараево“.

„Баклава“ на Алекс Петров е още един пример за независим филм, който прераства в обществен скандал не само заради темата за безпризорните деца, но и заради обстоятелствата около българската премиера. Със сериозни познания в сферата на визуалните изкуства и пърформанса, както и с диплом по режисура, Алекс Петров емигрира в Канада, където учи драматургия. През лятото на 2006 заснема „Баклава“ с изклю-

чително скромнен бюджет. След предпремиерна прожекция на фестивала „Любовта е лудост“ във Варна трейлърът е качен онлайн и почти веднага следва сигнал за нецензурно съдържание. Филмът е показан на доста международни филмови форуми и събития, но остава забранен до 2011, когато авторът печели приза „Горчива чаша“ на фестивала „Златна роза“ във Варна. В продължение на пет години Алексо се бори не само за филма и доброто си име, но и за една благородна кауза. Все пак децата, лишени от родителска грижа – така, както са представени в „Баклава“, успяват да попаднат в дневния ред на политиците и обществеността.

Когато става дума за въздушни асове в българското кино, името на Камен Калев също е сред първите асоциации. Възпитаник на Ла Фемис в Париж, две от неговите късометражки, режисирани заедно с Димитър Митовски – „Върнете заека“ (2005) и „Лошият заек“ (2007) – са селектирани в програмата на Седмицата на критиката в Кан. Докато подготвя проекта си за пълнометражен дебют, НФЦ анулира предстоящата сесия, но Калев намира частен инвеститор. Тогава и шведският продуцент Петер Густафсон подава ръка на проекта, а накрая „Мemento филмс“ придобива правата върху „Източни пиеси“. Филмът има премиера в Кан на Петнайсетдневката на режисьорите през 2009. Рецензиите са бляскави, България е пре-

открита на картата на киното. Дори и онези, които не познават порива на Камен Калев да тества докрай границите на жанрове и стилове, са впечатлени от искреността на „Източни пиеси“. Режисьорът е вдъхновен от действителната история на своя приятел Христо Христов, който изпълнява главната роля на Ицо. „Източни пиеси“ се радва на широко киноразпространение в Европа, но най-важното – успява да очарова както критиците, така и най-предизвикателния зрителски сегмент – младите български зрители.

Тук, там и навсякъде

В описаните дотук случаи режисьорите прилагат различни тактики за успех, но все пак ги обединява нещо общо – всички те са „външни лица“ в българското кино и в географския, и в институционалния смисъл на думата, поне в началото на кариерата си. Мотивът за емигранта, заснел малък филм в родината си, който след това става изключително търсен в чужбина, се повтаря постоянно в наши дни, включително и в анимацията – пример е Теодор Ушев в Канада, а в някаква степен и тандемът Весела Данчева / Иван Богданов, които завършват Академията „Вилем де Конинг“ в Холандия, след което се завръщат в България и основават „Компот колектив“.

Биографията на Андрей Паунов, известен като



първия български носител на „Сребърен вълк“ от IDFA (най-големият фестивал за документални филми в Амстердам) с „Георги и пеперудите“ (2004), е подходяща илюстрация за този модел: „Барман в Прага, готвач във Вашингтон, градинар в Торонто, звукооператор в Ню Йорк, счетоводител в Сан Франциско“. Без съмнение космополитната нагласа на Паунов допринася за тънкия му усет към абсурда, с който са известни филмите му, въпреки че едновременно с това го позиционира също и като чужденец. Тази гледна точка е особено явна в „Проблемът с комарите и други истории“ (2007) – фарсов портрет на един знаков български град (Белене) и неговите хора, който Седмицата на критиката в Кан взима присърце и под опеката си. Същото се отнася и за „Леседра“ (2012) на Живко Даракчиев, и за живеещия във Финландия Тонислав Христов и неговите филми „Семейно щастие“ и „Храна за душата“ (2013). Те разглеждат България през призмата на етнографията, като че ли техните автори са чуждоземци, които биха искали да открият нови територии. В допълнение победният тур на „Последната линейка на София“ (2012) на Илиян Метев също започва от Седмицата на критиката в Кан. Възпитаник по класическа музика в Германия, Илиян Метев следва изящни изкуства във Великобритания и завършва Националното училище за кино и телевизия в Бийкънсфийлд.

Цялото това образование прозира във фината постановка на филма, в необичайните методи, чрез които ежедневната рутина на малък медицински екип е доловена, регистрирана, монтирана и представена. При все това този документален успех имаше и някои опоненти в България не толкова заради неприятната тема, разделяща обществото ни, а по-скоро поради факта, че тези добре познати проблеми могат да бъдат разглеждани посредством един толкова естетизиран и необичаен подход.

В категорията на международните фаворити, които проблематизират националната идентичност на авторите си, попада още един любимец на Седмицата на критиката в Кан: „Аве“ (2011) на Константин Божанов, утвърден в САЩ като визуален артист и арт фабрикатор. Под формата на роуд муви във филма се разгръща една сложна машина на времето, която позволява на режисьора да декодира автобиографични елементи от миналото си с терапевтично хладнокръвие. Двамата младежи във филма, Аве и Камен, не просто пътуват на стоп през България, а по повърхността на една въображаема карта, абсорбирала личен опит и културни препратки към други места и филмови традиции, най-вече американското независимо кино от 70-те. В безкрайното си бягство, физическо и емоционално, персонажите се местят безспир от една точка на заминаване към друга: авто-



бусни спирки, железопътни гари, пристанища, магистрали, бензиностанции.

Този натрапчив порив за пътуване напомня на друг популярен филм, „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ (2008), с номинация за Оскар за най-добър чуждоезичен филм. Всеки, който познава документалното кино на Стефан Командарев и пестеливата му образност, може да забележи влиянието на Илия Троянов, българо-немския писател, чиито мемоари (също бестселър) служат за литературна основа на „Светът е голям“.

И още две екранни адаптации по книги на именити емигранти заслужава да бъдат споменати. Владислав Тодоров е признат за академичните си постижения в САЩ, когато се впуска в художествената литература – по неговия култов роман „Дзифт“ театралният режисьор Явор Гърдев създава едноименния си филм (2008) като мрачна, иронична и проникателна интерпретация на българското социалистическо минало. По същия начин и „Цинкограф“ се превръща в „Цветът на хамелеона“ (2012) благодарение на дебютиращия в режисурата Емил Христов, емблематичен оператор, който е снимал и „Дзифт“.

Тези, които заминават /онези, които остават

Защо обаче е необходимо да обсъждаме българското кино и неговите автори в контекста на миграцията? Както Дина Йорданова отбелязва:

„Аз-образът на Балканите винаги е построен в условните рамки на Европа и именно тези рамки се нуждаят от изучаване“. В този смисъл тя подчертава ключовата роля на „Бай Ганьо тръгна по Европа“ (1991) на Иван Ничев, един от най-популярните филми в България през 90-те, експлоатиращ вековната история на простотата, новобогаташ и модерните ѝ конотации. Ревизирайки предишния политически режим, много днешни филми се фокусират върху желанието за бягство и драматичните последици от това решение: „Бунтът на L.“ (2006) на Киран Коларов, „Зад кадър“ (2010) на Светослав Овчаров, „Стъпки в пясъка“ (2010) на Ивайло Христов, „Тилт“ (2011) на Виктор Чучков.

Щом границата бива преодоляна, комедията взима връх – като бокс-офис сензацията „Мисия Лондон“ (2010) на Димитър Митовски или в различния тип документалистика като „Татко снима мръсни филми“ (2012) на Йордан Тодоров, както и „Правилата на ергенския живот“ (2011) и „Любов и инженерство“ (2014) на Тонислав Христов.

Не са малко и филмовите истории с герои, които се опитват да се върнат обратно в България. Интересен е фактът, че емблематичният „Вяра, любов и уиски“ (2012) на Кристина Николова и късометражният римейк на класиката по Хайтов „Дърво без корен“ (2013) на Рузие Хасанова са режисирани от млади жени, които са завър-



шили образованието си в чужбина и все още живеят там. В тази връзка има две други заглавия, които оформят своеобразен под-жанр – с персонаж, който напуска родината в детските си години и се завръща като възрастен (пресъздавайки архетипни повествователни модели а ла Владимир Проп): документалният „Момчето, което беше цар“ (2011) на Андрей Паунов и трилърът „Островът“ (2011) на Камен Калев. Какво обаче да кажем за „онези, които остават“? Те се придържат към своя собствена траектория на развитие. Така например документалисти, чийто професионален път е започнал и се развива в страната ни, в едни от най-добре приетите си филми от последните години, надхвърлят фактическите и социалните граници на България: „Чия е тази песен?“ (2003) и „Развод по албански“ (2007) на Адела Пеева, „Коридор №8“ (2008) на Борис Десподов, „Куба е музика“ (2009) на Илиян Джевелеков, „Децата на дружба“ (2009) на Светослав Драганов, „Градът на жените баданте“ (2010) на Стефан Командарев, „Европолис – градът на делтата“ (2010) на Костадин Бонев, „Манчестър Юнайтед от Свищов“ (2011) на Стефан Вълдобрев. Що се отнася до игралното кино, то също е в постоянен бяг благодарение на склонността му към ескейпизъм. „Емигранти“ (2002) на Людмил Тодоров налага в новото кино модата на „феномена вътрешна емиграция“, както го на-

рича Мариана Христова във Filmkrant. Също така тя вижда „Кецове“ (2011) на Валери Йорданов и Иван Владимирев, както и „Джулай“ (2012) на Кирил Станков, като продължение на тази тенденция.

В края на краищата на тази богата почва покълват някои нови дебюти, които явно са поели теми и влияния от целия спектър на българското кино. „Подслон“ (2010 – премиера в Сан Себастиан) на Драгомир Шолев разказва за младежката култура сред декора на малък провинциален град. „Отчуждение“ (2013 – две награди от Венеция) на Милко Лазаров разглежда трафика с деца. „Виктория“ (2014 – премиера в Сънданс) на Майя Виткова миксира социализъм и магически реализъм в завладяваща автобиография от раждането до юношеството. Накъде водят тези пътеки на и извън екрана? Със сигурност извън утъпкания коловоз, а да се надяваме – и към светлото бъдеще на българското кино и неговите автори.

Текстът е публикуван в сборника *Eastern Promises* под редакцията на Матийо Дарас (San Sebastián International Film Festival, 2014), преводът на български е предоставен от автора на текста Йоана Павлова специално за списание „Кино“ с изричното съгласие на издателите.



КИНОПЕРИОДИКАТА през епохата на постсоциализма 1989-2015

Гергана Дончева ■

► Буреносните събития, последвали разломната 1989 година за българското общество като цяло и за родното кино в частност, могат да се сравнят в някакъв смисъл с тектоничните социални промени, които настъпват през десетилетията след 9 септември 1944, но вече с обратен знак: българската кинематография – едно от най-свидните постижения от ерата на социализма, в която държавата влага впечатляващи средства – попада в качествено нова икономическа ситуация: рухва някогашната система за финансиране и филмовите творци са принудени да оцеляват според индивидуалните си възможности. Неизбежно социалните трусове оказват въздействие и върху значението, съдържанието и облика на киното – включително и на кинопечата, който през въпросния период представлява любопитна хроника на може би най-мрачните страници от развитието на българското кино. Последното твърдение се отнася с особена сила за 90-те години на миналия век, когато са заснети минимален брой заглавия в сравнение с цифрите от близкото минало (в статистиката съществуват напълно нулеви години); голяма част от утвърдените имена сред режисьорите се оттеглят от активна дейност; подготвени кадри от отделните кинопрофесии

губят работните си места и на практика се де-професионализират; постепенно започва да се изгражда нова законодателна регулационна рамка, а вездесъщият пазар се явява ключов критерий за създаването на успешен филмов продукт.

На фона на тази нерадостна картина настъпват важни трансформации и в издателската политика. Появяват се частни медии, които обсебват нишата, освободена от предишни, вече закрити вестници и списания. Интересът към сериозните теми от сферата на културата и киното заема все по-незначително пространство, заменен от желанието на масовия читател за сензационни новини и за откровено „жълти“ клюки. Няколко симптоматични тенденции бележат целия двадесет и пет-годишен период на постсоциализма:

1. Осезаемото „свиване“ на специализирания печат за кино;
2. Кинокритиката е маргинализирана и губи своята престижна обществена функция, характерна за предходните десетилетия;
3. Привидно монолитната някога публика се разпада на множество публики със специфични нагласи, зрителски опит и очаквания, като поколенческите различия и новите технологи-

чески нововъведения (преди всичко широката употреба на Интернет и възникването на дигиталното кино) играят определяща роля.

Силно стесненото поле на специализираната кинопериодика от своя страна се подразделя на две категории:

- 1) Авторитетни издания, чиито теоретични и критични текстове са адресирани към добре подготвена читателска аудитория;
- 2) Атрактивни, гарнирани с изобилие от цветни снимки и греещи корици търговско ориентирани издания, които нямат претенцията да се занимават със света на голямото кино; те проследяват предимно хитовата холивудска продукция и отразяват възходите и паденията в живота на актуалните звезди в конкретния момент.

Киноизкуство/Кино и Екран са емблематичните списания на прехода, илюстриращи нагледно в най-чист вид двата конкурентни модела, чрез които българското общество се информира за развитието и за събитията, свързани както с родното, така със световното кинопроизводство.

Киноизкуство посреща 10 ноември 1989 като орган на Комитета за култура, на СБФД и на Съюза на българските писатели и е оглавявано от своя дълговечен главен редактор Емил Петров, който остава на този пост от 1964 до 1990. Редакцията в първите месеци след промените все още е пъстра и многолюдна, събрала знакови представители от тогавашния „културен фронт“: Рангел Вълчанов, Бурян Енчев, Петър Караангов, Божидар Михайлов, Борислав Пунчев, Вълко Радев, Любен Станев, Александър Тихов, Иван Шулев, Владимир Янчев.

Списанието, което е със солидна история зад гърба си, в края на 80-те излиза месечно, 12 книжки годишно, визуално оформено с помощта на черно-бели снимки – облик, който не се променя твърде съществено през годините. В концептуално отношение **Киноизкуство** се придържа към най-високите професионални стандарти, заимствани от водещите европейски образци в тази област. На неговите страници се поместват разнообразни материали: статии с подчертано елитарен език, преводни материали, интервюта с изтъкнати кинотворци (по-късно чрез този журналистически жанр се

лансират и съвсем млади дебютанти), богата актуална информация за фестивални прояви и за присъдени награди на български и чуждестранни филми. Нещо повече, авторите, сътрудничили на изданието, демонстрират отвореност към света и към щекотливите проблеми на съвременното кино далеч преди рухването на Берлинската стена. Затова не е никаква изненада, че полемичният тон, типичен за дебатите от епохата на късната перестройка, характеризира декемврийския брой от 1989 година, когато е публикуван аналитичният текст на професор Ивайло Знеполски „Какво бъдеще за българското кино?“, дискутиращ кризата в българското кинопроизводство – едно понятие, което ще се превърне в постоянна ключова дума за последното десетилетие на XX век, пък дори и след това. Разпалената дискусия продължава и през следващата календарна година, през която към темата добавят своите гледни точки Люба Кулезич, Светла Иванова, Александър Донов и Тодор Андрейков. Кинокритиците вече открито могат да си позволят да обсъждат немислими с оглед на цензурата преди въпроси като например идеологическата употреба на киното в рамките на предишния режим; поредица от статии запълват „белите петна“ относно историите със „замразените“ или напълно унищожени филмови ленти. Цялостната ангажираност на участниците от отделните киногоилдии през този начален етап от процеса на демократизация на страната е засвидетелствана в техните изказвания, направени по време на IV извънреден конгрес на СБФД и акуратно отразени във февруарската книжка от 1990 година.

Тежката икономическа ситуация води до редуциране на редакторския екип, който от 1990 със състои само от трима души: Люба Кулезич (за кратко главен редактор), Павлина Желева и Александър Донов, като към края на годината към тях се присъединява и Калинка Стойновска. Списанието е преименувано и от 1991 до днес излиза под названието „Кино“. За първи път през същата година е намалена и неговата периодичност: отпечатани са едва 10 книжки и съвсем закономерно – от 1993 – то се превръща в двумесечник. Понякога към основните броеве се подготвят и специални.

Макар и подложено на сериозни изпитания,

изданието не забравя да „измерва“ прецизно пулса на родната кинематография, като кинокритиците не снижават естетическите си изисквания спрямо новите продукции, независимо че са създадени при безпрецедентно нови условия на работа, към които самите творци се опитват да се адаптират – и то невинаги сполучливо. Повечето от анализите през 90-те съдържат остра, но справедлива критична оценка, често възприемана от режисьорите твърде болезнено и лично. Оперативните рецензии от онзи период обхващат както познати на зрителите и до днес заглавия: „Лагерът“, „Маргарит и Маргарита“, „Аз, Графинята“, „Кладенецът“, „Сезонът на канарчетата“, „Граница“, така и напълно потънали в забора филми като „Музикален момент“ (1989) или „Поверие за белия вятър“ (1990).

През 1991-1993 **Кино** търси своя по-модерен стил, забелязват се промени в графичния му дизайн, значително са увеличават илюстрациите за сметка на прекалено дългите коментарни текстове, бележат ръст и преводните публикации, мнозинството от които са препечатки от списание „Премиер“.

От 1993 редакционният съвет отново се видоизменя: освен Калинка Стойновска (заела поста главен редактор от 1996 г.) и Александър Донев, членове на екипа стават професор Вера Найденова и Любомир Халачев, а от средата на десетилетието има още едно ново попълнение: Людмила Дякова, която оглавява списанието през втората половина на 2004. През годините съставът на редколегията се обновява нееднократно и в нея влизат: проф. Александър Грозев, проф. Божидар Манов, проф. Станислав Семерджиев, проф. Венец Димитров и проф. Владислав Икономов.

Прави силно впечатление, че почти непосредствено след промените авторите на **Кино** започват да коментират и популяризират евро-

пейските програми „Медия“ и „Евроимаж“, т.е. възможностите на европейските фондове и в дългосрочна перспектива тази тема остава възлова, като списанието редовно предоставя трибуна за споделяне на мнения и натрупан опит от страна на продуценти и режисьори.

В началото на XXI век в духа на общите надежди и очаквания, произтичащи от присъединяването на България към ЕС, изданието инициира дискусия сред филмовите дейци, озаглавена „Българското кино на прага на Европа“, в която със свои становища върху проблемите относно значимостта и мястото на българската кинематография в контекста на европейските традиции се включват Павлина Желева, Светла Иванова, Вера Найденова, Божидар Манов и други. И някак си съвсем естествено този дебат се преплита с въпроса, свързан с все по-зачестилата употреба на понятия като „копродукция“, „транснационален / наднационален филм“, които нахлуват в теорията в резултат от налагащите се практики на кинопроизводство в Европа. Изкушени да разсъждават по него са както хората, работещи „на терен“, така и представителите на критическата мисъл.

Същевременно във фокуса на внимание през изтеклите десетилетия ярко присъства и законодателната проблематика, касаеща сферата на киното. Нерядко страниците на списанието хроникират високия емоционален градус на участниците в разгърнатата се полемика, разкривайки техните разнопосочни и понякога напълно непримирими позиции. Подобна остростеност оцветява и не по-малко ключовите дебати за ролята и адекватното функциониране на НФЦ или за съдбата на „Бояна филм“.

Обаче едно от най-респектиращите постижения на **Кино** е поддържането на забележителен баланс по отношение на избора на теми, които далеч надхвърлят контурите на родната кинематография, а дори и тези на стара Евро-



па. Стремехът за качествено информиране провокира авторите на изданието да са „в крак с времето“ и читателите научават още през далечната 1991 година за датския режисьор Ларс фон Триер, на когото предстои да се превърне в световна знаменитост. Непознатите „екзотични“ филмови вселени, като например иранското кино и особено азиатските киноиндустрии, намират също своето достойно отразяване наред с традиционно коментираните френски, руски, немски, американски, скандинавски и източноевропейски филми. Досегът с творчеството на азиатските „тигри“ е заслуга най-вече на талантливото перо на Андроника Мартонова, руските режисьори и техните творби обикновено са представяни от Геновева Димитрова и Дима Димова, а проблемите на френското и испаноезичното кино са запазена марка на Боряна Матеева. Развитието на процесите в кинодокументалистиката и в анимационното кино са приоритети съответно на Маргит Саръиванова, Димитър Кабаиванов и Надежда Маринчевска, Радостина Нейкова.

От друга страна редакционният екип проявява слабост и към интересните кинематографии на съседите. Балканското кино придобива световна видимост и диктува дневния ред на големите фестивали през втората половина на 90-те години поради злощастното разпадане на бивша Югославия. Поредица от статии и отделни рецензии анализират творчеството на Тео Ангелопулос, Емир Кустурица, Горан Паскалевич, Горан Маркович; регулярно в **Кино** излизат отзиви за развитието на важни местни събития като провеждането на фестивалите в Истанбул, Солун, Сараево и т.н. Тази тенденция се запазва през изминалите години благодарение на системните усилия на няколко професионалисти с изграден вкус към случващото се на Полуострова: Ингеборг Братоева-Даракчиева, Олга Маркова, Ирина Иванова, Мариана Христова и Божидар Манов.

Подобно на тънка червена нишка, в хода на разглежданите две десетилетия и половина не заглъхва и темата за смисъла и променената позиция на филмовия критик през епохата на прехода. Очаквано заключенията са повече от тревожни и за съжаление валидни не само в рамките на българското общество, факт, който обаче не възпрепятства желанието на филмовите анализатори да се изправят срещу новите обекти за изследване, например появата на дигиталното кино, породило толкова много ожесточени спорове във връзка с неговия потенциал и естетическа стойност.

Представителите на кинокритиката инициират организирането на две ключови конференции, които представляват последователни опити за своеобразно осмисляне на несполуките и постигнатия напредък на родното кино през прехода. Брой №5/2000 отразява резултатите от състоялата се през месец юни 2000 година международна конференция на ФИПРЕССИ – „Националната идентичност на българското кино в процеса на глобализация“, а точно десет години по-късно се провежда Кръгла маса под надслов „Новото българско кино – препънат Ренесанс“, чиито доклади оформят книжка №5-6/2010.

В сравнение с 90-те преобладаващата оценка за развитието на родното филмопроизводство през ранния период на XXI век може да се обобщава с метафората, предложена от Божидар Манов: „реанимация след инсулт“, въпреки че не липсват и по-смели изказвания: от плахи надежди, че „с позитивно мислене оставаме в очакване на по-доброто“ до „идеята за възраждане на националното кино“.

Десетилетието 2000-2010 е времето, през което в българската кинематография дебютира ново поколение кинотворци, търсещо себеизява и свой визуален почерк. На големия екран оживяват „Мила от Марс“, „Източни пиеси“, „Дзифт“, „Светът е огромен и спасение деб-



не отвсякъде“, „HDSP: Лов на дребни хищници“, което провокира критическата общност да погледне с нескрит оптимизъм, че чудото е възможно. Този оптимизъм почти прелива във възторг след 2010, когато българският зрител се завръща в кинозалоните, за да гледа родни продукции. В съзвучие с необходимостта да се анализират успехите и трудностите в процеса на създаване на новите български филми списание **Кино** открива рубриката Българското филмово десетилетие – равностметка и перспективи, в която е предоставена думата на водещи продуценти като Галина Тонева и Кирил Кирилов, Росица Вълканова, Мартичка Божилова, Павлина Желева, Владимир Андреев и Георги Балкански да споделят личния си опит и стратегии на работа.

2016 година е юбилейната година, в която списанието ще отбележи 70 години от публикуването на своя първи брой. За разлика от много други печатни медии – наследство от социализма като **Филмови новини** (и неговия приемник **Филм**) или **ЛИК**, (който наскоро също спря да излиза), **Кино** оцеля – заедно с другия голям ветеран вестник **Култура**. Вестникът, чиято емблематична рубрика „От пръв поглед кино“ на Геновева Димитрова неуморно запознава читателите с последните филмови заглавия, предоставя също така и по-широка територия за изява и на други кинодейци (нека не забравяме, че именно той беше арена на един от най-големите дебати от зората на демокрацията, свързан с появата на лентата на Румяна Петкова „Гори, гори огънче“).

Вторият модел кинопериодика акцентира върху природата на киното като развлечение и изкушение за свободното време, а не върху измерението му на седмо изкуство. Списание **Екран** олицетворява този тип издания, изцяло частично финансирани, които се обръщат към максимално широка аудитория, ориентирана към холивудската и жанровата продукция. Самото наименование възниква спонтанно в синхрон с концепцията на неговите издатели – „Ин дриймс“ ООД – да отразява репертоарната динамика на малкото останали кинозалони, като неговият дизайн съществено се отличава в сравнение с този на **Кино**: излиза в голям формат, с многобройни цветни илюстрации и

лъскава корица, на която сияе звездата от последния световен хит. Съотношението на текст и визуален материал е в полза на последното, а що се отнася до текстовата част, тя включва преди всичко оперативни рецензии, характеризиращи се с плътна фактологичност, новини за филмови събития и сензации, свързани с личния живот и кариера на известни артисти. От неговите страници набират популярност Хю Грант, Матю Макконахи, Мира Сорвино, Сандра Блок, Крис О’Донъл, Алиша Силвърстоун и т.н., но в същото време достойно се отбелязват и постиженията на прочути легенди като Джейн Фонда, Дъстин Хофман, особено във връзка с техни юбилейни годишнини.

Това, което прави чест на авторите е, че отделят специално внимание на случващото се в дебрите на българското кино. Чрез отзивы се представят новите български заглавия, а в регулярни интервюта на читателската публика са представяни знакови фигури от киното и телевизията: Христо Христов, Павел Васев, Камен Воденичаров. В духа на изискванията на глобалната младежка култура, винаги жадна за нови лица, **Екран** промотира дебютиращите млади таланти, които днес са сред изявените имена в киното и на театралната сцена: Весела Казакова, Асен Блатечки, Деян Донков, Валери Йорданов.

Редакционният екип на **Екран** е относително малък и наред с авторските текстове присъстват и много преводни статии от сродни западни издания, послужили като еталон за имиджа на списанието. Оттук започва професионалният път на развитие на Екатерина Лимончева, Деян Статулов, Красимира Генова и т.н., които в средата на 90-те са начинаещи млади хора, изкушени от възможността да реализират един твърде различен проект в областта на филмовата култура.

Списанието съществува през периода 1996-2009 година и преживява не един труден момент на кризи преди окончателно да преустанови своята дейност в резултат на неумолимите закони на пазара. Аналогична е съдбата и на други издания с комерсиален характер, повечето от които имат съвсем кратък издателски живот.

БАЙ НАЙ В памет на Найчо Петров

■ Пенка Монова

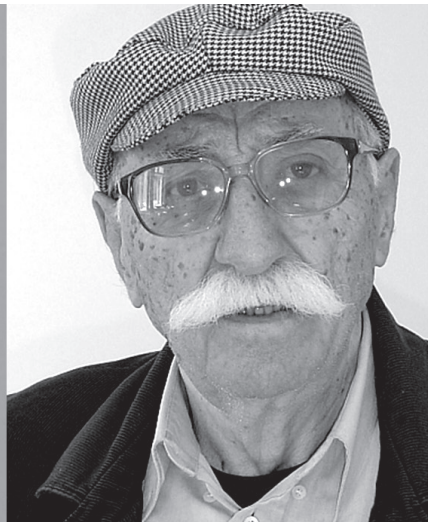
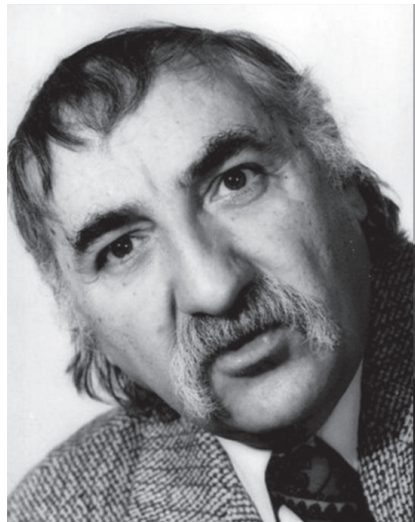
► Найчо Петров го няма. В своя дълъг деветдесет и петгодишен живот винаги се бе притеснявал, че го няма достатъчно дълго време на екрана, както и на сцената. Всъщност той има над сто театрални роли, играе в Пловдивския и Варненски театър най-вече, както и в София. „Похабих живота си и не можах да реализирам моите чувства и разбирания на сцената. Много малко направих в сравнение с моите възможности“, пише той в откровената си и забавна книга „Като кино. Моят живот“, където успява много смешно и да се похвали, освен да бъде справедлив или несправедлив към колегите си. Почти връстник на киното ни, той се снима за първи път в „Калин Орела“, но неговият епизод пада при монтажа. Филмографията му (пак повече от сто роли) е като малка енциклопедия на българското кино по времето на социализма, но и след 1989 година продължава да снима.

Неговият младежки жар и копнеж да играе главни и водещи роли на благородни, трагични и героични персонажи са жестоко попарени още в театъра – обикновено му дават малки и характерни роли. По-късно и в киното правят така. Обидата и покрусата обаче му дават сила и страст да се хвърля презглава в кратките си

участия. Всъщност по ирония на съдбата това се превръща в неговия шанс. В киното, пък и в театъра, след 9 IX 1944 положителният герой е особен вид птица – схематичен, опростен, най-често скандиращ лозунги и клишета, дори и любовните подвизи са му отнети и приписани на отрицателния. Така на Найчо се пада честта да играе злодея, лекомисления прахосник, авторитарния и безцеремонен чиновник, униформения егоист или сатрап, най-често е с полицейска униформа или облечен в кметска или политическа власт. Никога през живота си не е бил началник, но явно е наблюдавал внимателно кадрила от партийни и всякакви авторитети и неговото умение да нахвърля образи само с няколко оскъдни щриха е ненадминато. Размахва ръце, навирва високо колоритния си нос, смее се надменно на собствените си шеги, взема се пределно насериозно и същевременно с това успява да бъде и малко смешен, дори и да не се иска това от него. Успява на недостатъците и пороците на героя си да придаде съблазн и чар, самодоволно ги демонстрира. С подкупващо чистосърдечие манифестира тъмната страна в човека и така съумява да ожесточи и дразни до крайност положителните и колебливи персонажи около себе си. Редуват

се изпълнения на юзбашия, полицаи, капитан, генерал в няколко филма (за „Откъде се знаем“ лично Валери Петров го кани), бей, управител на почивна станция („Неспокоен дом“), търговец на роби („Езоп“), пациент и доктор, дори професор от ВИТИЗ („Бронзовата лисица“). Във времена малко трудни за международна актьорска кариера се радва на почетни участия в „Салватор Дали“, „Тувалу“. В един от легендарните на времето индиански филми, „Заветът на инката“ по Карл Май, може да го видите още в първата минута като индианския вожд Тарука, обкичен с пера. Няма как да го сбъркате с друг, дори в тези одежди, (не като някои наши информационни агенции, които съобщиха за смъртта на Найчо Петров, слагайки снимка на Еторе Скола)... Появил се в първата минута и поверил завета на инките на сина си, той е убит още преди надписите с имената на актьорите да изтекат, а между тях е и това на Фернандо Рей, също в малка роля – на президента. Президент Найчо играе в „Над Сантяго вали“, една от малкото му положителни роли и заради това също убит още в началото на филма. Някак е принуден от самите персонажи да застане плътно на страната на тъмните сили и да стане майстор на началническите жестове, на авторитарния, тираничен тон, на саркастичния садизъм. Много от днешните политици сякаш са се учили от него на самонадеяност (политик играе в „Тувалу“). В патриотичните филми също трябва да вае отрицателни образи. В целия абсурд на киното ни, насочвано дълго време към липса на истински конфликти и фалшив ореол около положителния ратник на светлото бъдеще, енергията, която авторите влагат в отрицателните герои, служи за някакъв ярък баланс. Те са изящно изпипвани и самоотвержено изпълнявани от актьорите. Неслучайно в „На все-

ки километър“ примерно героят на Велински, игран от Георги Черкелов, стана култов – умният и премерен в жестовите враг. Но Найчо предпочита и може да играе главорези, които ни скандализират и размиват. Описва актьорската си система така: „целеустремено, искрено, с вътрешна сила и убеденост, реално като в живота, но леко приповдигнато“. Във Варненския театър, където Найчо Петров се изгражда като актьор, неговият брат Преслав играе главните героични роли. Найчо се възхищава, завижда и се опитва да се учи, но всъщност неволно се подготвя за истинския си натюрел – „поддържащата“ роля, за каквато в едни страни дават Оскари, а в други забравя. Често сам признава, че тя не отговаря и на най-малките изисквания, особено когато става щатен актьор към Киноцентъра и понякога изобщо не си прави труда да учи текста. Ала ни остави няколко класически роли, между които на капитан Станев в „На малкия остров“. „Без грешки животът щеше да бъде много скучен“ – обичаше да цитира Оскар Уайлд Найчо. А без отрицателни герои изкуството още повече. Георги Папакочев много сполучливо го нарече „характерен талантлив актьор, който играе в нехарактерни времена“. А самият Найчо Петров завършва мемоарите си по подобаващ за него начин – категорично и емпирично: „И така, това е краят. Завършвам моята одисея. Бях бос и гол, бях гладен и жаден, бях желан и отхвърлян, бях трезвен и пиан, бях обичан и мразен, бях богат и беден, бях всичко..., но никога не съм бил подлец, неблагодарник и недисциплиниран. Обичах хората и се раздавах. Прекъсвам!“ Спирам и аз. Зная колко се радваше, когато някой пише за него, но и колко критичен беше и не прощаваше никакви слабости и пропуски у другите. И това ще ми липсва. И на всички нас.



ЯКО МОЛХОВ

дискретният доайен

■ Негелчо Милев

► През декември 2015 се навършиха 100 години от рождението на бележития литературен и филмов критик Яко Молхов. Това е повече от достоен повод да го уважим. По време на активната си творческа дейност той беше обичан от всички. Днес за дълбоко съжаление този доайен – стожер на филмовата ни култура – е малко позабравен. Това не е изолирано явление в киното. Премълчавани са почти всички заслужили кинодейци от първата половина на XX век. Този юбилей е повече от сериозно основание да заговорим и за нещо друго – за КИНООпопея на забравените – в продължение на известната традиция на Вазов.

Няма да ви обременявам с излишни подробности от биографията на „бай Яко“, както не принудено го наричаха всички. Той е роден в село Каменица (днес квартал от Велинград) в многодетно бедно семейство. Младостта му преминава в труд и лишения.

От най-ранна възраст Яко Молхов проявява подчертан интерес към изкуството. Включва се активно в борбата срещу фашизма. Утвърждава се енергично и решително като литературен и филмов критик. През 1949 година, когато е едва двадесет и пет годишен, Съюзът на българските писатели и Съюзът на народната младеж

организируют съвместно курс за млади поети и белетристи, едва направили първите си публикации в тогавашния печат. Фактът е малко известен. Молхов е определен за негов ръководител от името на Писателския съюз. Той кани за лектори редица крупни писатели. Представя увлекателно забележителните автори на аудиторията, запознавайки непосредствено едва проходящите литератори с творчеството им. Става дума за Елин Пелин, Никола Фурнаджиев, Христо Радевски, Димитър Полянов, Камен Калчев, Пантелей Зарев, Орлин Василев и др. Голяма част от участниците в този квалификационен творчески курс се утвърждават впоследствие като известни имена в българската литература през втората половина от миналия век: Станка Пенчева, Найдено Вълчев, Атанас Наковски, Васил Колевски, Здравко Петров, Любен Станев, Серафим Северняк, Въто Раковски, Владимир Голев, Людмила Исаева, Стаменка Христозова. Спомените за този особен курс Стаменка ми сподели лично, като дискретно премълча себе си. Не можех да не я добавя. Тя стана киносценарист и дълголетен и прилежен сътрудник на филмотеката. На нея дължа важни исторически и фактографични сведения.

1.

Знаменателен етап в творчеството на Яко Молхов е появата на романа „Тютюн“. Около това значително – етапно и непреходно явление в българската литература – се развихри разноречива, бурна дискусия на високо отговорно писателско равнище. Романът беше остро критикуван и отречен от примитивни, сектантски позиции. В противовес на тези вредни тенденции не друг, а лично Вълко Червенков – тогавашният ръководител на държавата и БКП, се оказва на коренно различно мнение. В „Работническо дело“ излезе знаменателната статия „За романа „Тютюн“ и неговите злополучни критики“.

На Димитър Димов е било препоръчано вероятно от ръководителя на държавата (пряко или косвено) да обогати романа си. Това означава, че Червенков се е оказал по-далновиден познавач на процесите в изкуството от много критици и литератори. В центъра на така създамата се деликатна ситуация се оказва Яко Молхов. Точно той е редактор на преработената версия на романа „Тютюн“.

Подчертавам този факт, защото дискусиието около романа „Тютюн“ и неговата нееднозначна съдба (литературна и филмова) още не са затихнали. За съжаление има и нечестни спекулации. Някои от тях са насочени точно срещу Молхов, без да се привеждат каквито и да било доказателства за инсинуациите срещу него. Твърди се, че върху Димитър Димов е оказван натиск, че му е било налагано силово опекунство.

Това е клевета преди всичко срещу автора, но и срещу неговия редактор.

Яко Молхов е квалифициран като... цензор.

Това е подла измислица. Уместно е да изясним историята на романа и перипетиите около двете версии на именитата литературна творба именно в днешния ден, защото в центъра на разноречивите мнения е точно фигурата на Молхов. Самият факт, че той е редакторът при преработката и новото издание на романа „Тютюн“, доказва безспорно поне две неща:

първо, че Яко Молхов се е ползвал с категоричното и безспорно уважение на автора. Димитър Димов не е от творците, които биха се оставили да бъдат манипулирани. Той достой-

но е оценил и приел сътрудничеството с един компетентен и достоен редактор...

Второ, че Яко Молхов вече се е наложил като изтъкната фигура в българската литература. Нито писателският съюз, а още по-малко – ръководството на държавата и БКП биха се съгласили именно той да е редакторът при преработката на симптоматично нашумелия роман в създадената крайно деликатна ситуация...

Новата версия на романа е показателна. След нея и Димитър Димов, и Яко Молхов придобиват друг авторитет. Първият става председател на Съюза на българските писатели. Вторият е издигнат като главен редактор на списание „Киноизкуство“.

Ако се намеква за пазарлъци – Димитър Димов е много по-уязвим за упреци, произтичащи от последствията; в редица отношения позицията на Председател на СБП в тогавашните условия може да се счита за по-престижна дори от министерско кресло – с всички произтичащи от това главоболия, но и облаги... Това е друг проблем. Симптоматичен е и фактът, че след коренните обществени промени никой от наследниците на Димов не е посочил никакви данни за притеснения и несъгласия, произтекли от преработката на романа. Няма и сведения за евентуални намерения на автора да променя или съкращава – да придава други измерения на бележитата си творба.

Няма да анализирам качествата и недостатъците на двете версии. Всеки може да има своите пристрастия. Основните спорове се свеждат до обрисовката на два образа преди всичко:

първо, братът на Борис Морев, интербригадист от войната в Испания, противопоставила и сблъскала светът на фашизма и противоборстващите му сили в епически, непримирим конфликт...

второ, Лиляна, антиподът на Ирина...

Естествено с обрисовката на тези персонажи са свързани и прилежащите им два свята: светът на „Никотиана“ и светът на онези, които вдъхновяват и ръководят непримиримата борба срещу експлоататорите. Това е така наречения „втори план“ на повествованието.

Всеки може да има своите пристрастия към постигнатото и отделните несъвършенства. Двата свята са обрисувани с нееднаква степен

на съпричастие и познаване. Същото се отнася и за героите. Предимствата и недостатъците при обрисовката на персонажите във всяка от различните версии са историческа даденост. В крайна сметка „Тютюн“ е уникална, забележителна творба.

2.

Най-значителният опус на бележития литературен и филмов изследовател и критик Яко Молхов е неговият сборник „Кинокритика“, издание на „Български писател“, София 1962 година. Той обхваща най-значимия период от кино-критическата му дейност. Съдържа три раздела: първо – обзорни и проблемни изследвания, второ – рецензии за най-значимите (според неговото убеждение) български филми, трето – филмография на българския игрален филм, която същевременно е и опит за периодизация на нашето кино от Девети септември 1944 до 1960 (края на първата половина на XX век), когато излиза книгата.

Тази систематизация обхваща заедно с това и дейността му като главен редактор на списание „Киноизкуство“ от 1944 до 1963. Това десетилетие е знаменателно за развитието на света, за България и конкретно – за българското киноизкуство. Ролята на бележития литературен и филмов критик в тези художествени процеси е несъмнена.

Двете половини на XX век са коренно различни. Разграничава ги смъртта на Сталин – с всички произтичащи от това последствия. В развитието на киното конкретно – неореализмът отстъпва място пред интроспективно-монологичното кино в лицето на Бергман, Ален Рене, Фелини, Тарковски...

Тези нови насоки биват отразени и по заслуга анализирани преди всичко в авторитетните филмови списания „Кайе дю синема“ и „Синема – 62, (3,4)“ (номерацията е според годината на излизането). Българското списание „Киноизкуство“ разкрепостено и достойно се равняваше по световния кинопечат. На страниците му се появиха анализи на новите формално-съдържателни тенденции. То обнародва в тази връзка първите разработки за теорията на психо-физическия монолог, придобили впослед-

ствие световна известност. То забелязваше и отбелязваше значимите промени в италианското, френското, японското и руското кино.

Естествено беше именно Яко Молхов като главен редактор да дирижира тези тенденции и да ги подчертава според убеждението си. Неговата книга, издадена от „Български писател“, авторитетно изтъква в статията му „Италианският неореализъм и някои проблеми на българското киноизкуство“ следните характеристики на художествения процес:

„Част от колебанията, които преживяха и българските кинематографисти след XX конгрес на КПСС и априлския пленум на БКП, са несъмнено свързани с италианския неореализъм. В него отделни творци виждаха „нов“ път за нашия художествен филм. Но отстъплението от творческите принципи на социалистическото изкуство и увлечението по италианския неореализъм се оказаха неприемливи за нашия зрител (...) Настъпи необходимостта от сериозно и обективно разглеждане на силните и слабите страни на италианския неореализъм“. (с. 33-34)

(...) Показателен в това отношение е сценарият на Хр. Ганев „Животът си тече тихо“, публикуван в сп. „Киноизкуство“ (кн. 10 1956 г.) под заглавието „Партизани“.

„В опита си да изобрази някои действително съществуващи отрицателни явления в нашата действителност авторът се е стъписал пред сложността им и е загубил вярната изходна позиция, изменил е на творческото си намерение“ (с. 47).

Яко Молхов категорично заявява пристрастията и предпочитанията си към следващия филм на Христо Ганев и Бинка Желязкова „А бяхме млади...“, получил безспорно национално и международно признание:

„Филмът иде, за да напомни на младите, че ако в живота си не намерят „голямото“ – те нямат нищо. Защото нищо не може да се сравни с „голямото“ – борбата за човешко щастие, в която те трябва да намерят и своето лично щастие. Не въвн от нея, не настрана от нея, не въпреки нея.

(...) Филмът „А бяхме млади“ е за всички, които имат живо сърце и незадрямала съвест“... (с. 213)

Историческата проверка на времето убедително потвърди обобщенията на бележития критик. Филмът „А бяхме млади“ се утвърди като едно от върховите достижения на родното киноизкуство.

Яко Молхов посвети и поредица съдържателни отзиви-рецензии на най-добрите филми от 60-те години: „Бедната улица“, „Звезди“, „Слънцето и сянката“, „Хроника на чувствата“. Особено внимание заслужава изследването му за двата филма на Ст. Ц. Даскалов и Дако Даковски – „Тайната вечеря на Седмаците“ и „Неспокоен път“. Той подчертава „как“ и „защо“ тези филми преосмислят на нов етап опита на италианския неореализъм:

„Приятно впечатление оставя самият факт, че след „Неспокоен път“ Ст. Ц. Даскалов и Дако Даковски се явяват пред публиката отново заедно с „Тайната вечеря на Седмаците“. Двама творци – писател и режисьор – отново си подават ръце за общо творческо търсене. Нещо повече – те са привлекли отново за изпълнител на главната роля в „Седмаците“ артиста Иван Братанов, който така успешно се справи с ролята на Мито в „Неспокоен път“. Трябва да отбележа, че този факт подсказва и известна общност на творческите дирения между тримата художници, за общност на целите. Налице е една възможност за оформяне на творчески колектив, който ще посвети усилията си за филмово пресътворяване на нашата селска действителност. Подчертавам това в предварителните си бележки, защото бих желал колективът да се утвърди независимо от преценката на публиката и критиката за филма.“ (134 с.)

За какво става дума?

При появата си на български екран посочените два филма незаслужено бяха игнорирани от българската филмова общественост. Те получиха признание по заслуги в международен план. В България създателите им бяха, меко казано, negliжирани, въпреки че на фестивала във Венеция Иван Братанов като Мито в „Неспокоен път“ беше поставен наравно с Курт Юргенс за най-престижното му постижение в цялото му творчество („Генералът на дявола“), а талантът на Цветана Николова в ролята на Гена беше сравнен с легендарните съкровища на Ага Хан...

Единствен Яко Молхов заговори за успехите на българската комедия „Тайната вечеря на Седмаците“. Той призова за реабилитацията на тези филми и автори. Комедията е трибуна на свободната мисъл преди всичко. Яко Молхов ѝ посвети подobaващо уважение и внимание.

3.

През 1963 година в София се състоя международна конференция на кинематографистите от социалистическата общност. От българска страна Анжел Вагенщайн и Дако Даковски изнесоха обобщаващ доклад.

Тази среща беше организирана и проведена в сложна международна обстановка. Разкритията за престъпленията на култа към личността пред XX и XXII конгреси на КПСС бяха чудовищни. Наред с това т. нар. „културна революция“ в Китай будеше недоумение, а беше дипломатично премълчавана. Единствен Яко Молхов си позволи да я критикува. Това предизвика гневна реакция от страна на китайската делегация. В Съветския Съюз се надигаше вълна на реставрация. След деградацията на Хрущов настъпи безличната и безпринципна „ресталинизация“ при управлението на Брежнев. Този исторически момент се оказа толкова превратен в биографията на Яко Молхов – както перипетиите с романа „Тютюн“. Така създамата се обстановка предизвика освобождаване на бележития филмов критик от длъжността главен редактор на списание „Киноизкуство“.

На мястото му като алтернативен ръководител беше поставен Емил Петров. Това релефно очерта качествата и на двамата. В тези паметни години бай Яко даде глътка въздух на следовници като Андрейков и помести последователно в няколко броя черновия вариант на теорията за психо-физическия монолог. Петров завеща на българското кинознание две прелетни птици, на които няма да посочвам имената.

Настъпи продължителен, тягостен период на уединение и гордо мълчание. Той продължи до смъртта на Яко Молхов през 2001 година. Тя беше отбелязана скромно, но по заслуги. Божидар Манов, тогава председател на Гилдията на кинокритиците, му посвети следния затрогващ реквием:

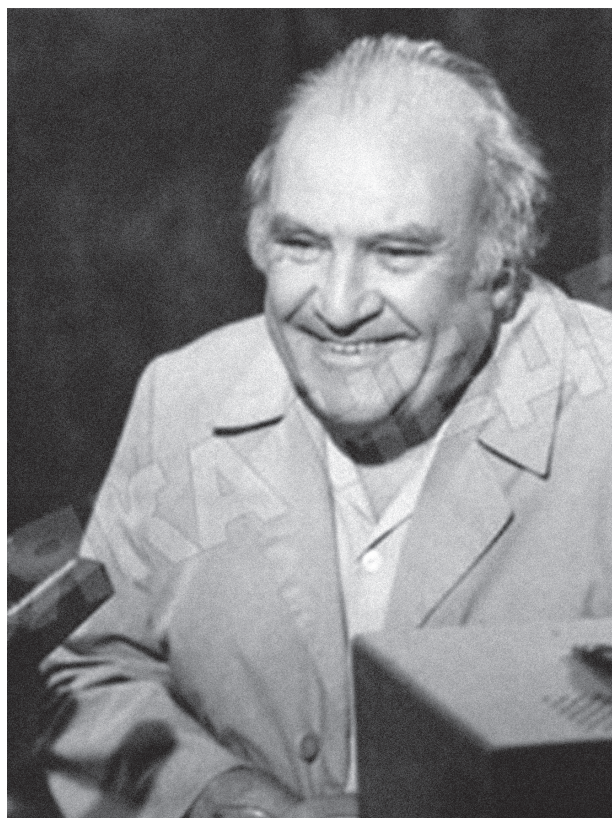
„Напусна ни доайенът на българската кинокритика, ветеранът на професията, моралният пример на всички поколения филмови критици след него!

Той бе същевременно и продуктивен литературен критик със запомнящи се книги и постоянно присъствие в периодичния печат, и автор – сценарист на документални филми. Но тъкмо в неразораното поле на кинокритиката стъпи пръв през 50-те години и наложи еталон на професионално поведение. Ерудицията му на литератор, сладкостта на речта, точните му и мъдри оценки респектираха, без да нараняват, убеждаваха – без да назидават. Говореше кротко, с глух глас, но думите му тежаха и оставяха следа. Книгата му „Кинокритика“ (1962) се оказа първа в професионалната литература, но той никога не надценяваше това първенство и до последния си ден се чувстваше само равнопоставен колега сред другите в гилдията. Умееше да се радва на чуждия успех и поощряваше младите в киното, но имаше и благородството

да успокоява неуспелите. Защото бе добър, чувствителен човек и от житейския си опит знаеше, че в изкуството няма окончателни присъди, че неуспехът може да се преодолее, а само времето разполага с истината. Като главен редактор на списание „Киноизкуство“ даде път на много нови имена, а като сценарен редактор отвори врата към киното за редица млади писатели. Едва ли някога е обидил някого, въпреки че сам е търпял и обиди, и несправедливости. Напоследък живя усамотено, далече от градската суета и си отиде неусетно, но достойно, на почетните 86 години.

Да е светла паметта му!“

От дистанцията на изминалите четиринадесет години до достолепния му стогодишен юбилей всичко казано дотук важи с пълна сила. То доказва непреходността на творчеството му в кинематографичното и литературно битие на България.



СЕМЕЙНИ РЕЛИКВИ

загубеният смисъл,
намереният път?

Ингеборг Братоева – Даракчиева ■

► През 60-те години на миналия век в малката кинематография на малката ни страна започват да се появяват предизвикателни, трудни за възприемане от широката публика филми, които следват големите европейски процеси на утвърждаване на авторството и оформянето на арт естетиката в киното. От „Слънцето и сянката“ (1962) на Рангел Вълчанов и „Привързаният балон“ (1969) на Бинка Желязкова насам арт киното носи международни награди и в голяма степен определя посоките на филмовия процес у нас. То е неизменната свободна територия за себеизразяване на българските режисьори – както в тоталитарните години, така и в епохата на всеобща комерсиализация. Тази традиция се оказа толкова силна, че българско арт кино продължи да се прави, като по някакво чудо, дори във финансово най-тежките години за киноиндустрията ни. Предимно на арт филми дължим и международния престиж на българското кино днес – достатъчно е да споменем многобройните фестивални награди за „Отчуждение“ (2013) на Милко Лазаров, за „Потъването на Созопол“ (2014) на Костадин Бонев и актуалното признание за „Жажда“ (2015) на Светла Цоцоркова – красноречиви доказателства, че български режисьори от всички поколения продължават да работят в тази посока. И ако за повечето автори арт естетиката е само

едно от предизвикателствата в творческия им път, то за Иван Черкелов арт киното е единственото възможно кино. От игралния си дебют „Парчета любов“ (1988) насам Иван Черкелов целенасочено и упорито усвоява арт територии, за да демонстрира в „Семейни реликви“ (2015) изстрадана творческа зрялост. И да отговори на потребностите на интелектуалната българска публика, която растеше заедно с киното му – през 80-те с рефлексии върху нескопосаните си любовни отношения, днес – със съзнанието за трагичната безперспективност на разпаднали се семейни връзки. „Търкалящи се камъни“ (1995) и „Стъклени топчета“ (1999) уловиха междинните лутания и слабите надежди на тази генерация за намиране на смисъл, „Обърнатата елха“ (2006) и „Раци“ (2009) въведоха темата за следващото поколение. В параболата между „Парчета любов“ и „Семейни реликви“ е вписана цялата история на разпадането на взаимоотношенията в съвременното българско общество. С най-новия си филм Иван Черкелов довежда до край своя голям разказ за отчуждението, който започна в края на 80-те. Четвърт век по-късно парчетата любов са деградирали до семейни реликви. Любовта, макар и разпарчетосана, все пак носи надежда, реликвите са вкостенени остатъци от миналото. Не знам дали е съзнателно режисьорско намерение, но

в персонажите на „Семейни реликви“ лесно са разпознават героите от „Парчета любов“ – едно поколение по-късно, остарели и изградили защитни механизми, но все така дезориентирани по отношение на смисъла. Произвели са още по-дезориентирани наследници, обречени да загинат от бруталността на един свят, в който са израснали, но чиито закони не познават. Една от най-често повтаряните забележки към Иван Черкелов през всичките двадесет и пет години на творчество е, че киното му е херметично. Аз бих казала – по-скоро светът, който обитават героите му, е херметичен. Те са капсулирани в някакъв измислен живот, самоизолирани, може би защото отхвърлят действителността, може би защото робуват на нарцисизма си. Според „Семейни реликви“ този херметизъм категорично е слепота, която съсипва живота на по-възрастните и зараза, която унищожава младите. Фасадата, илюзията, изградена от родителите, обрича децата на неприспособеност, неприспособимост и в крайна сметка ги убива. Филмът е конструиран според типичната за арт киното драматургия на пъзела – разказът не се подчинява на линейно протичащо действие, а се изгражда мозаично. Режисьорът добавя всяко следващо парче сякаш произволно, без явна причинно-следствена връзка с предишното, увеличавайки публиката в игра на несъответствия между това, което се вижда на екрана, онова което се очаква да се види и онова което остава невидимо зад кадър. През по-голямата част от двучасовия филм зрителят следи три независими един от друг, паралелно протичащи разказа, чиито действащи лица наглед нямат нищо общо. Иван Черкелов, който е и сценарист на филма, е избрал този тип драматургия не защото разчита на ефектни похвати. По-скоро е търсил метафоричен смисъл, кодирайки отчуждението между героите в самата конструкция на филма. Режисьорът въвлича публиката в лабиринта на неясните им взаимоотношения не заради интелектуалната игра, а заради внушението за тоталната неподреденост на живота им. И нарежда пъзела, за да разкрие мистерията на отношенията едва на финала – персонажите са членове на едно семейство – хора, обединени от възможно най-тесните кръвни връзки – братя, бащи, синове на една и съща

майка. Зрителят е изненадан, шокиран, защото сценаристът-режисьор през по-голямата част от филма нарочно е спестил всякакви намеци за възможна връзка и съзнателно е спуснал непреодолими пространствени бариери между тях.

Обичайно за арт киното е разказът да поема най-различни посоки или да се върти в кръг. Много често това мъртво движение е онагледено буквално – във филмите на Антониони, Ромер и Вендерс, в „Разговорът“ (1974) на Копола, в „Имало едно време в Анадола“ (2011) на Джейлан и в много други. Иван Черкелов следва тази традиция и оставя безименните си герои Мъжът (Андрей Андреев) и Жената (Жана Караиванова) нелепо затънали с колата си в калта, някъде в планината и ги лишава от възможността да действат свободно. Бездействието и безвремието поставят пред актьорите изключително трудни задачи, с които целият актьорски екип на „Семейни реликви“ се справя блестящо. Спонтанността и естествеността, с които актьорите присъстват на екрана, издават много близък контакт с режисьора при работата на всекиго от тях. Жана Караиванова и Андрей Андреев, които безжалостно представят цялата празнота и абсурдност на персонажите си, демонстрират зрялост и професионализъм. На Венцислав Занков, скулптор и „разбивач на културни табути“, е поверена ролята на отчаяния алкохолик Марин. Занков произнася възловия монолог на героя си като дълбоко откровение за нищетата на модерния нарцисизъм. Работата на Иван Черкелов с начинаещите Блаже Димитров (Санчо) и Александър Бенев (Мак) им осигурява запомнящо се екранно присъствие и по всяка вероятност ще се окаже отличен старт за бъдещата им кариера в киното. Истинското актьорско откритие на филма (кастинг режисьор Касиел Ноа Ашер), обаче е младата Глория Петкова в ролята на Елисавета. Петкова съумява да изгради героиня едновременно ранима и поварена, деликатна и безпардонна, убедително буксуваща в опитите си да полети, буквално и метафорично. Мисля, че истинският партньор на Глория в този филм е операторът Рали Ралчев, чиято камера улавя и най-малката промяна в посоката на погледа ѝ, и най-дребното трепване на пръстите ѝ.

Рали Ралчев е и големият сътрудник на Иван Черкелов в създаването на усещане за време и място, както и в поставянето на режисьорските акценти в „Семейни реликви“ – бездействието на героите. Рали Ралчев, заснел повечето от филмите на Иван Черкелов, сега снима българската природа, като че ли е част от рая – с огромен пиетет към одухотвореността на пейзажа. По-точно казано, съзнателно е одухотворил с камерата си средата на действие. Възможна цел – постигането на контраст между естественото пробуждане на природата (месец март е) и духовната пустош у персонажите, в най-буквален смисъл затънали в кал, слепи за истинския живот, вторачени единствено в себе си. Тяхното безхаберно присъствие сред трептящата от живот природа се усеща като разрушителен тумор, впил се в самите принципи на Творението. Това противопоставяне, резултат от умелото сътрудничество между режисьор и оператор, внушава директно, че човекът е изгубил чувство за смисъл, защото е нарушил природния ред. Усеща се силната ангажираност на

Иван Черкелов с това послание, изкристализирало в резултат на духовните му търсения. Такъв е и финалът на филма – един от второстепенните герои най-накрая намира душевен мир и житейски смисъл... отглеждайки крави в индийско селце. Уважавам възгледите на режисьора, но не съм сигурна, че такъв избор има потенциал да стане реална алтернатива на сбъркания ни български живот.

Най-впечатляващо от всичко е, че независимо от универсалните си послания „Семейни реликви“ е много български филм. Режисьорът съзнателно разчита на (почти) уникален български символ – мартеницата. От началото до самия край на филма камерата периодично фокусира мартеници с най-различен дизайн. Този символ на балансираната връзка между мъжкото и женското начало от хилядолетия напомня на българите в началото на всяка пролет, че трябва да подредят, да балансират живота си. Мартениците, с които украсяваме българската действителност през март, са избрани за визуален лайтмотив на филма, метафора на



Андрей Андреев и Жана Караиванова в кадър от „Семейни реликви“

безгласно зададен въпрос: дали днешното ни съществуване се опира на този баланс или сме свели традициите си до проста декорация. Не по-малко важна е и друга визуална метафора – изгубеното достойнство на майчинството, като захвърлен, подритван, смазан, омърсен сутиен, олицетворяващ изпразнената от смисъла си на храна и закрила женска гръд.

Семейството, основна тема на филма, е огледано от изненадващо много за един безсъбитен разказ аспекти – майчинството, бащинството, братството, родът. „Семейни реликви“ е семейна трагедия. Най-изненадващо и за персонажите, и за зрителите е обстоятелството, че трагичната развръзка е предизвикана от акт на родово отмъщение. Извършителите са от друг етнос, а младите герои на филма дори не подозират, че родовото отмъщение изобщо съществува.

Иван Черкелов заслужава специална похвала за начина, по който е избрал да покаже нелепото насилие, дебнешо отвсякъде в неопределения ни български живот – панорамен кадър

от много висок ракурс, в който участниците във фаталния сблъсък, насилници и жертви, се виждат много мънички, направо нищожни. Може би такава е гледната точка на Бога? Може би. Сигурно е обаче, че този художествен избор категорично изстрелва филма над нивата на битовизма и социалния патос и подчертава метафизичните му измерения. В този контекст не би било пресилено да открием във филма на Иван Черкелов и религиозно послание – хаосът в съвместното ни битие е резултат от нашата вътрешна неопределеност, следствие от разрушените ни устои, от липсата на вяра в нещо по-голямо от самите нас. Това е егоцентризмът, който разяжда най-близките ни отношения и като концентрични кръгове на водовъртеж, засмуква енергията на целия живот около нас. От такава гледна точка „Семейни реликви“ е един от най-смелите опити на съвременното българско кино да се конфронтира с въпросите за Смисъла и за Пътя, и един от най-сериозните български филми изобщо.

Глория Петкова в кадър от филма



Надежда Маринчевска анимационните хибриди



СМЕСЕНОТО ДНК или за книгата Анимационните хибриди

■ Любмила Дякова

► Появата на книга за анимация е като бяла лястовица в изкуствоведската ни литература. Още повече, че „Анимационните хибриди“ – с автор професор Надежда Маринчевска – е труд, в който хибридността се разглежда като понятие за „смесването“, взаимното проникване и хармонично обвързване между отделните видове кино – анимационно, документално, игрално. Така хибридността се очертава като водеща тенденция в съвременните визуални изкуства, категорично утвърдила се през последното десетилетие както на технологично ниво, така и в естетически план.

Надежда Маринчевска съсредоточава вниманието си преимуществено върху анимацията като еманация на синкретизъм в киното. Интересът ѝ е насочен към „навлизането на стилови похвати, репрезентативни кодове и конвенции от игралното, документалното, научното, образователното и т.н. кино в полето на анимацията“.

Книгата е структурирана от три основни сегмента:

Документализъм и анимация;

Завист към игралното кино;

Игралното кино в преследване на имажинерни светове.

Авторката борави с изключително богат филмов материал и примерите ѝ обхващат цялата история на киното – от зараждането му до наши дни. От нейните разсъждения и анализи недвусмислено се налага изводът, че: „Две от най-важните и основополагащи теории за киното на XX век днес изглеждат все по-невъзможни: „Онтология на филмовия образ“ на Андре Базен и „Реабилитация на физическата реалност“ на Зигфрид Кракауер“. Според нея видовото и жанрово разделение на киното става все по-архаично, а чрез съвременните технологии реалността все повече се „симулира“, а не „фиксира“.

В съвременното пост – пост модерно и хиперреалистично кино реалност и фантазия, документ и фикция са взаимозависими, взаимопроникващи, обогатяващи и издигащи на ново ниво самата представа за екранния образ и неговата виртуална среда. Затова Надежда Маринчевска е категорична, че хибридната технология и естетика стават водещи в производството на аудиовизуален продукт днес.

В първата част на книгата

Документализъм и анимация

след пространен анализ на същностните параметри, на природата на документалното и ани-

мационно кино авторката прави обобщението, че документалната анимация от последните години е една от най-значимите тенденции в авторското кино: „Последното десетилетие показва зрялост в развитието на анимационно-документалния междувидов хибрид, зрялост, която открива свои, неусвоени досега тематични територии, изразни средства и подходи“. В подкрепа на твърденията си Маринчевска се връща и назад в историята на анимацията, анализирайки общоприетия от киноисториките факт, че „Гибелта на Лузитания“ (Уинзър Маккей – 1918) е първият пример за анимационен филм, създаден върху документален материал, независимо от някои предхождащи го опити. Богатата ерудиция и професионална компетентност на авторката ѝ позволяват да търси в образците на съвременната естетика и философия доводи в подкрепа на собствените си наблюдения, независимо дали разсъжденията ѝ са насочени към: анимацията като възстановка; биографичният филм в документалната анимация; анимацията като параван за изследване на етични проблеми, болезнени преживявания, психологически травми, постигане на психореализъм; Animated Documentary или като неотменна част от научнопопулярното кино. В осмислянето на всяка от тези тенденции (перифразирам заглавията на отделните глави) Маринчевска използва и задълбочено анализира емблематични филми като: „Десетимата от Чикаго“ (Брет Морген – 2007), „Котарак и половина. Етюди по мотиви от произведенията на Йосиф Бродски“ (Андрей Хржановски – 2002), „Баща“ (Иван Богданов – 2012), „Крулик: пътят към отвъдното“ (Анка Дамян – 2011), „Персеполис“ (Венсан Пароно, Марджане Сатрапи – 2007), „Валс с Башир“ (Ари Фолман – 2008), „Райън“ (Крис Ландрет – 2008), „Дневниците на Липсет“ (Теодор Ушев – 2010) и др.

Нейните разсъждения се позовават на теоретични, естетически и философски тези в съвременното изкуствознание и социални теории, допълват се от задълбочените ѝ познания върху историята на анимационното кино, а критическият анализ на отделните творби придава допълнителна обемност и значимост на нейната книга.

Втората част е озаглавена

Завист към игралното кино

и като огледало за обратно виждане проследява амбициите на анимацията да преодолее максимално своята условност – толкова полезна и допринасяща за силата, въздействието и значимостта на документалната анимация – и да достигне до такива внушения на игралното кино като фотографичност и психологизъм. Този тип хибридни форми „на границата на анимационната специфика и кодовете на игралното кино“ датират от почти сто години с изобретяване метода на ротоскопа, патентован от Макс Флайшър през 1917 година и стигат своя разцвет с развитието на дигиталните технологии – „motion capture“ (дигитален аналог на ротоскопа).

В увлекателното си аналитично, познавателно и теоретично четиво Надежда Маринчевска и в тази част от книгата следва историческите конвенции и неслучайно примерите ѝ за тази според Адам Дейвис „не съвсем изискана завист към фотографията“, т.е. анимационната изразност, да постига материална убедителност, започват още с филма на Дисни „Снежанка и седемте джуджета“ (Дейвид Ханд – 1937). Авторката привежда като пример за свръх реалистична анимация „Реална фантазия“ (Хиронобу Сакагучи – 2001), като подчертава, че колкото и подобни филми да търсят комерсиален успех и близост със зрителската аудитория, много често те пораждат и известно разочарование. Обяснение за този феномен авторката намира в хипотезата на Масахиро Мори за „странната долина“ и в последвалите я теории за комуникацията „робот – човек“, където вече се говори за „странната скала“. В „географския“ топос на тези две концепции Маринчевска разполага своите виждания за: „Хиперреализма в анимационното кино – баланс на ръба на странната скала“; „Фотографията като анимационен персонаж“; „Погледът като проблем“; „Да рисуващ върху актьора“; „Реални актьори в анимационното кино. Пиксиляция“, като отново във фокуса на нейното внимание са знакови филмови заглавия, илюстриращи стойностните ѝ твърдения: „Тенекиената играчка“ (Джон Ласитър – 1988), „Полярен експрес“ (Робърт Земекис – 2004), „Животът на Пи“ (Анг Лий – 2012), „Катедралата“ (Томек Багински – 2002),

„Гетото“ (Арон Гаудер – 2004), „Метропия“ (Тарик Салех – 2009), „Мадам Тютли – Пютли“ (Крис Лавис, Мачек Шчербовски – 2007), „Ренесанс“ (Кристиан Волкман – 2006), „Три сестри и Андрей“ (Борис Десподов, Андрей Паунов – 2009), „Динозавърчето Гърти“ (Уинзър Маккей – 1914), „Кой накисна заека Роджър“ (Робърт Зекекис, Ричард Уилямс – 1988), „Гумите свършиха“ (Ерик Розенлунд – 2011), „Съседи“ (Норман Макларън – 1952), „Луминарис“ (Хуан Пабло Сарамея – 2011) и др. Така читателят е въведен не само в теорията, но и в историята и естетиката на анимационната изразност.

Третата част на книгата

Игралното кино в преследване на имагинерни светове

проследява интересът на киното към фантазното още от зората на неговото зараждане: Носферату, Дракула, Кинг Конг са само част от персонажите, населяващи приказния филмов свят и доказващи неограничените възможности на специалните ефекти и използването на различни анимационни способности в развихрянето на авторската фантазия. С развитието на дигиталните технологии този процес се разраства неимоверно и авторката цитира Морийн Фърнис, която твърди че: „През 1977 г. по груба преценка бе установено, че почти 75 процента от игралните филми се произвеждат с намесата на даден тип дигитални ефекти или компютърни анимационни техники“. Маринчевска подчертава, че фантастичната „трансформация“ на персонажите – метаморфозата, необикновената „свобода на гледната точка“, повсеместното „смесване“ на натурно кино и анимация, дават основание на изследователите да говорят за „ера на пост-фотографическия филм“ (Пол Уелс). Тази постановка е отправна точка за разсъжденията на професор Маринчевска по отношение на „симбиозата фотографично-достоверното и фантазно-въображаемостта“ като „могъщ стимул за развитието на игралното кино“. Нейните анализи в отделните глави по отношение на: „Дигиталната комбинаторика“; „Метаотклонение за метаморфозата“; духовитото попадение от „Алиса“ „Лъжци, измамници, фалшификатори! Отрежете им главите“; „Дигиталната среда“; Свободата на гледната точка“ са обстойни, аргументирани и

подкрепени от красноречиви по своята знаковост филмови заглавия: „Вълк“ (Майк Никълс – 1994), „Спайдърмен-2“ (Сам Рейми – 2004), „Записки под възглавката“ (Питър Грийнауей – 1996), „Бърз филм“ (Виргил Видрих – 2003), „Дрозд“ (Норман Макларън – 1959), „Либида“ (Велислав Казаков – 1988), „Приказка за пътя“ (Анри Кулев – 1986), „Женитба“ (Слав Бакалов, Румен Петков – 1984), „Бездната“ (Джеймс Камерън – 1989), „Терминаторът 2. Денят на страшния съд“ (Джеймс Камерън – 1991), „Алиса в страната на чудесата“ (Тим Бъртън – 2010), „Трон“ (Стивън Лисбъргър – 1982), „Трон, завръщане“ (Джоузеф Козински – 2010), „Матрицата“ (Анди и Лари (Лана) Уашовски – 1999), „Аватар“ (Джеймс Камерън – 2009), „Мухата“ (Ференц Рофуш – 1981), „Руската съкровищница“ (Александър Сокуров – 2002), „Дзифт“ (Явор Гърдев – 2008), „Бърдмен: или неочакваната добродетел на невежеството“ (Алехандро Гонсалес Иньариту – 2014).

Дори само телеграфното изброяване на теми и филми – подходът, който избрах за представяне на книгата на професор Надежда Маринчевска, дава представа за мащаба в изследванията, задълбочените познания и интересните и актуални тези на авторката по повод на „анимационните хибриди“. Професор Маринчевска е единственият критик и теоретик в България с толкова компетентен и пространен интерес към анимационното кино, показателен от предишните ѝ книги: „Българско анимационно кино 1915 – 1995“ и „Квадрати на въображението. Естетика на анимационните техники“. Сега с книгата „Анимационните хибриди“ авторката доказва и своята компетентност в областта на игралното кино и е категорична, че „смесеното ДНК от видове, жанрове, стилове, техники и подходи е най-характерният белег на епохата“, а анимацията е „универсалният посредник и двигател за раждането на нови филмови форми“. Така читателят има възможност да се запознае с най-новите тенденции и насоки във виртуалната изразност в ерата на дигиталната революция и да се докосне до най-доброто, създадено в киното в тази посока, при това поднесено увлекателно, увличащо и достъпно. ■



ЦВЕТОМИРА НИКОЛОВА

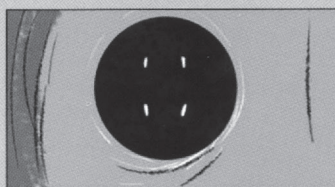


Хипотезата за



„странната долина“

и анимацията



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

ХИПОТЕЗАТА за СТРАННАТА ДОЛИНА и анимацията

■ Невелина Попова

► „Хипотезата за „странната долина“ и анимацията“ е първата и уви, последната теоретична книга на Цветомира Николова. Тя е позната на нашата кинообщност най-вече със своите анимационни филми – като художник, аниматор, режисьор и сценарист на едни от най-светлите ни анимационни филми. „Хипотезата за „странната долина“ и анимацията“ е дисертационният труд на доц. д-р Цветомира Николова. Книгата е едно изключително интересно изследване на ужасяващото в изкуството и живота. Тя проправя пътеки между анимацията и най-различни творчески сфери на човешкия дух – съвременна кибернетика и история на автоматите, психология, философия и изобразителни изкуства, театър, литература и кино, религия и политика. Авторката тръгва от нашумялата през 70-те години на миналия век кибернетична теория за „странната долина“ на японския учен д-р Масахиро Мори, за да изследва корените и степените на ужасяващото в анимацията – изкуството, на което самата тя се е посветила. Според тази хипотеза емоционалната реакция на човека до

един момент е по-положителна към роботите, чийто дизайн наподобява човешко същество, но след преминаването на един праг се попада в „странната долина“, където засилващата се прилика на робата с човека започва да плаши потребителя, дори да го ужасява. Очевидно е, че с масовото навлизане на 3D технологиите и компютърно генерираната анимация в света на киното този проблем става все по-актуален и точно това прави този труд ценен и насъщен за всеки, който иска да осмисли тенденциите в съвременната визуална среда.

При цялата му мащабност това е един съкровен личен текст, в който естетическите търсения и съгъстената, често фрагментарна, но богата информация съвсем естествено се превръщат в част от творческите практически въпроси пред аниматорите днес. Композицията на този текст е постъпателно-кръгова, разклоняваща се в основните си части като дърво, скоба след скоба, в духа на цитирания в дисертацията автор Нийл Геймън. Вероятно бихме могли да я наречем „постмодерна“, рискувайки да попаднем

в странната долина на пренасищане и отрицателни реакции към преекспонирани и често спекулативно използвани научни термини.

Оригиналната композиция на текста следва своята собствена, органична вътрешна логика. Диспропорциите между отделните глави са част от тази органика: лабиринтите на взаимовръзките в изкуството и в живота са безкрайни; нишката на Ариадна в случая е мисълта на авторката, прекосяваща амбициозно различните културни полета и търсеща пътеки за любимото изкуство.

В самия подход на авторката към темата има своеобразно откритие: макар и нашумяла през последните години, точно под такъв ъгъл и в такъв широк културологичен контекст хипотезата за „странната долина“ не е разглеждана.

При така избрания подход зад конкретността на темата израстват множество общи въпроси, свързани със самата същност на изкуството, с неговата история, с процесите на творчеството и възприятието. Защото в различните пространства на „странната долина“ се отразяват вечните естетически проблеми за подражателността и условността на художествения образ, постоянно се актуализират класическата Аристотелова „миметичност“ и абсолютната авторска свобода на модернистичното мислене. Както и вечните философски въпроси за „копието“, за огледалната същност, за двойника, за границите и смисъла на познанието и творческия акт. Цветомира Николова поема предизвикателствата на тези роящи се въпроси и ни повежда из лабиринтите на своето пътуване.

Не мога да не се спра, макар и съвсем бегло, на страниците, посветени на корените на хипотезата в литературата и изобразителното изкуство и на историческата ѝ връзка с анимационното кино. Само ще спомена отделните подглави, за да се усети широтата на пространството, през което ни превежда Цветомира Николова:

1. Легендата за Пигмалион;
2. По стъпките на Е. Т. А. Хофман;
3. Мери Шели и „Франкенщайновият комплекс“;
4. Ханс Кристиан Андерсен и две анимационни

интерпретации на „Славейт“;

5. Восьчните скулптури на мадам Тюсо.

Всички тези текстове са изключително ценни, интересни, приносни – едно истинско академично интердисциплинарно изследване. Те са написани вдъхновено и респектират с огромната ерудиция на авторката. Това не е просто безпристрастна информация – тя е пречупена през личностния ѝ избор, през поредния вълнуващ я естетически проблем, през неуловимите духовни родства. Такива текстове не се раждат просто така, по поръчка или с някаква прагматична цел. В тях са вградени трайни прозрения на душата. Особено съкровени са отношенията на Цветомира Николова със света на Хофман и Андерсен. И не само с тях. Тя знае и дълбоко чувства всичките художествени светове, в които ни въвежда. При цялата огромна информация тук няма и сянка от компилативност. За да направиш подобни връзки, трябва да си живял с тези художествени светове. Високо оценявам херменевтичното ѝ умение да вплита духа на епохата и личните моменти от биографията на авторите в анализите на техните творби и да ги свързва със съответните им интерпретации в анимацията и киното. Изключително богат материал, с множество прекрасно анализирани примери. Блестящи текстове. Обединени така, в сянката на „странната долина“, тези пет проникновени студии са истински дар за всеки, който иска да открива безкрайните взаимни обусловености в живота и изкуството.

Особено интересна и за практическите връзки на този труд с анимацията е главата, посветена на „странната долина“ – анимацията, „голямото кино“ и видеоигрите. Това е един много жив текст, богат на актуални знакови примери от историята и днешния ден на анимационното и „голямото“ кино.

През проблемите, които повдига хипотезата на д-р Мори, именно в тази част доц. д-р Цветомира Николова говори през личния си професионален опит на автор и педагог. Всички текстове тук могат да бъдат полезно учебно пособие за студентите и това ги прави особено ценни.

Финалните размисли на авторката за съдбата

на киноразказа и за загубата на личната и колективна идентичност в съвременния свят звучат като отворени, живи въпроси. Да, андронидите симулакри, независимо дали приемаме или не теорията на д-р Мори, играят основна роля в тази картина на разпадащи се идентичности.

Книгата на доц. д-р Цветомира Николова е наистина едно дълго, сложно, обиколно, многопластово пътуване – към същността на живота и творческите усилия във времето. Тръгвайки от една кибернетична теория, тя успешно ни превежда през множество художествени територии, за да открием навсякъде връзките им с изкуството на анимацията.

Доказвайки за пореден път взаимната обвързаност между всички явления в изкуството и в живота в различните му конкретни проявления и контексти.

Книгата разкрива една респектираща, бих я нарекла „академична енциклопедичност“ на своята авторка. Проследяването на директните и косвени връзки на киното и в частност

анимацията с литературата, изобразителните изкуства, философията и науката в конкретен исторически контекст е, вярвам, приносно не само за българската изкуствоведска мисъл, но и в по-широк мащаб. Актуалността на тази хипотеза в контекста на модерните тенденции и технологии е повече от безспорна.

С публикуването на тази монография от университетското издателство на Нов български университет сред списъка на най-интересните и сериозни трудове на преподаватели се появи още едно ярко и запомнящо се заглавие. Книгата е интересно четиво не само за студентите по анимация и професионалистите, но и за много по-широк кръг хора.

Цветомира Николова не можа да сподели с нас радостта от представянето на своята „Хипотеза за „странната долина“. След внезапната ни раздяла с нея на 1-ви август 2015 тази книга ни е още по-скъпа. Тя остава завинаги с нас – като част от творческите прозрения и от светлата душа на нашата Цвети.

СМЕЛО СРЕЩУ СТАТУКВОТО

интервю с режисьорката

Кристина Грозева

early bird
student
film
fest

INTERVIEW

Катерина Ламбринова ■

► **Какви впечатления остави у вас селекцията на международния фестивал за студентско късометражно кино Ранно пиле 2015?**

Много богата и интересна селекция – над 80 студентски филма, сред тях – игрални, документални, анимационни от най-различни краища на света. Имаше филми от Русия, Австрия, Израел, Румъния, Сърбия, Хърватска, Германия, Грузия, Полша, Швейцария, Испания, Италия, Турция и от България, разбира се.

Какви теми вълнуват младите режисьори и сценаристи? Какви филми правят, в какви стилове и жанрове ги разполагат?

Селекцията беше страшно разнообразна и имаше филми във всякакви жанрове и стилистики – и хоръри, и комедии, и експериментални, и драми. Повечето от младите творци обаче се опитват да работят в реалистична стилистика, драмата беше един от най-застъпените жанрове. Темите също варираха в широк диапазон, но сериозните заявки, т.е. филмите, които на-

истина направиха впечатление, се занимаваха с реалните проблеми и със света на младите хора. Имаше много впечатляващи хърватски филми. Всички те бяха запомнящи се, румънските също бяха на ниво.

Определят ли фестивалните вкусове търсенията на режисьорите и желанието им да се вписват във фестивалната конюнктура?

Това не мога да кажа. Никога не съм разбирала от фестивални вкусове.

Мисля, че искрените филми са хубавите филми. Не вярвам, че някой може да излъже хората като направи уж „фестивален“ филм, защото ако филмът не идва отвътре, от душата на твореца, ако не е искрен, той си остава кух. Та в този смисъл – имаше няколко такива филма, разбира се. Винаги има и такива, но повечето от филмите бяха искрени и вълнуващи.

Как се позиционират младите български студенти по кино на фона на международните си колеги? Кои български режисьори се открояват?

Христо Симеонов с „Врагове“ направи силно впечатление на журито. „Любов“ на Боя Харизанова също беше отличен заради добрия сценарий и прекрасната актриса. Останалите български филми бяха по-колебливи. Имаше като че ли едно залитане по вторични и измислени сюжети, все още липсва заявяването на категорична творческа позиция. Но това е нормално. Все пак те са още студенти и тепърва напипват, търсят... И все още не са се престрашили да бъдат искрени, страхуват се да се разголят и това си личи във филмите им. Докато колегите им от Хърватска например показаха много високо ниво на творческа осъзнатост, те не се страхуват да разказват за истинските си чувства, страхове, страсти и затова историите им са вълнуващи.

Как виждате идното поколение режисьори и сценаристи в България – вълнуват ли се от проблемите в киното ни, или са по-скоро вглъбени в собствените си проекти?

Нямам особени наблюдения, но мисля, че начинаещите млади режисьори трябва да се концентрират преди всичко върху проектите си, а не да разпиляват енергията си с други дейности. Те първо трябва да се заявят с филмите си, а после да мислят за по-глобални проблеми.

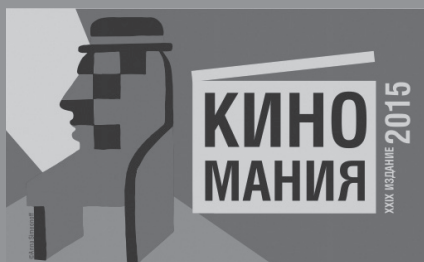
Необходимо ли е обаче по-активно участие от страна на новото поколение в процесите за промяна на статуквото?

Статуквото може да се промени единствено с появата на добри нови филми. Всеки забележителен новопоявил се български филм е шамар в лицето на това статукво. Именно затова хората, които поддържат статуквото, не желаят да се правят добри български филми и дори се борят, по един или друг начин, срещу тези, които искат и могат да правят добри филми. Така че ако искате да разбиее статуквото – правете истински добри филми!

Кристина Грозева



Неотвратима ли е СИЛАТА НА СЪДБАТА?



Калинка Стойновска ■

► Какво е Съдбата и дали наистина е толкова неотвратима? Дали човешкият живот, а и движението на останалия свят извън него са така предопределени и обречени, че няма отърване от участието на всеки поотделно и всички заедно? Не е ли смайваща и най-често необяснима пътеката на Ориста, която всяко живо същество на земята изминава?

Подобни въпроси според мен са в основата на няколко от филмите, показани на Киномания 2015: „Макбет“, „Слънчев удар“, „Дийпан: съдбата на бежанеца“, „Вълчийт тотем“, „Младост“. И макар че киното, като всяко изкуство, едва ли може да отговори еднозначно на тях, те са особено интересни и вълнуващи заради начина, по който авторите на тези филми преодоляват фабулно-сюжетните нишки на повествованието, за да го превърнат във философска притча или духовно послание, да го издигнат до мащабен, епичен сблъсък на човека с другия човек, на човека с природата, на човека с обкръжаващата го общност. И в крайна сметка – на човека със Съдбата. Това го може само истинското изкуство. Времето, епохите, обстоятелствата, в които героите битуват, са различни, но Съдбата е почукала на вратата на всеки от тях.

Може би най-ярко неотвратимата сила на Съдбата се проявява във филма „Макбет“ на английския режисьор Джъстин Кързъл. Разбира се, в основата е великата трагедия на Шекспир, претърпяла многобройни интерпретации през вековете, но винаги криеща дълбоката загадка на съдбовното „преобръщане“ на пълководеца Макбет, на превръщането му от воин в убиец. То вероятно е в предсказанието на пророчиците-орисници, неотклонно вещаещи неотменимостта на престъплението, което Макбет ще извърши – убийството на любимия си крал. Но то е вложено и в тъмната, необяснима страна на човешката природа, която много бързо може да бъде отключена от завист, ревност, неудовлетвореност, ненавист. Режисьорът предлага смазващ екранен прочит на шекспировата пиеса, в който не търсиш да разбереш каква е дозата на театралност и откъде започва киното. Изобразително филмът е като стихия, която по пътя си всичко, завършваща с кървава баня на кървав екран, от които зрителят буквално занемаява. Сякаш е част от пространство, в което няма въздух, няма изход, няма начало и няма край. Всичко е предначертано, предрешено от Съдбата. Въздействието не би било

така омагьосващо без изпълнението на екип от изключителни актьори, а превъплъщението на изумителния Майкъл Фасбендер в ролята на Макбет направо обсебва екрана. Мисля, че тази екранизация би доставила истинско удоволствие и на един друг режисьор от друго време – името му е Сергей Айзенщайн, геният, чийто филм „Иван Грозни“, създаден преди повече от седемдесет години, и досега е между най-потресащите в историята на киното. Не ми се струва и случайно обръщането на младия Кързъл към „Макбет“ тъкмо в този момент – съвременната интерпретация на тази може би най-кървава трагедия на Шекспир като че ли за пореден път напомня, че нищо в света не се е променило, а времената, които ни очакват, не са от най-светлите.

Неотвратимостта на Съдбата е и в основата на филма „Слънчев удар“ на руския режисьор Никита Михалков. В книгата си „Територията на моята любов“, излязла по време на Киномания 2015, той сам анализира стечението на обстоятелствата, съдбовно насочили го към бездната от чувства, образи и мисли, родени от повестта „Слънчев удар“ на големия майстор на словото Иван Бунин и от неговите автентични записки „Окаяни дни“.

Историите във филма са безкрайно различни и на пръв поглед несъвместими – нежна, чувствена, подарена от съдбата любовна среща и безнадеждно-жестоката клопка, в която попадат група белогвардейци – на тази основа Михалков изгражда своя прочит на едни от най-трагичните страници от историята на страната си: предреволюционна Русия и Гражданската война от 1920. Според мен гледането на този филм, въздействието и възприемането му е покъртително и разтърсващо преживяване, истинско изпитание за зрителя. За режисьора и екипа му то е и съдбовно. Защото някъде в мрака на миналото се проектира неотвратимата съдба на народа му. Въпросите на неговия главен герой, интелигентен офицер от царската армия – „защо се случи всичко това, кога започна всичко това, как се стигна до всичко това“ – са въпроси и на режисьора и в тях се чувства и вина, и тъга, и болка, и гняв, и страшното чувство за фаталност. Предреволюционна и революционна Русия се сливат във филма в едно

съдбовно кърваво кълбо, което е трудно за разплитане. Сблъсъкът е между бели и червени – все в името на отечеството. Победната битка е за червените. Но победата е пирова, защото загиват хиляди доблестни мъже на честта, за пореден път излъгани и обречени от бесовете на времето, вихрещи се не само в Русия.

За Михалков има една важна тема, с която той обхваща като в железен обръч всички епизоди на филма – раждането на безбожието и „всепозволеността“, нарастващото чувство за безнаказаност, престъпното, съдбовно „недоглеждане“ и „недовиждане“ на спускащия се мрак над страната, за който вина и отговорност носят и трагичното стечение на историческите обстоятелства, но и всички участници в братоубийствената кървава баня. Един ключов епизод във филма осмисля всичко случващо се. След невъобразимата (може би малко сладникава) еуфория на любовното изживяване с прекрасната непозната, която зашеметява героя, идва изтрезняването, за което младият офицер тогава все още не си дава сметка. Случайната среща с едно симпатично и будно момче от пристанището, с което той води неангажиран разговор, се оказва съдбовна за всичко, което се случва след това. Защото тъкмо това момче му задава важния за онова време въпрос и не получава отговор: вярно ли е, че според новопоявилата се теория на Дарвин човек произхожда от маймуната и значи няма божествен произход, следователно няма нищо свято на земята и всичко е позволено? Само след няколко години, вече като воин на революцията, това момче ще се превърне в безмилостен палач на нейните врагове. По логиката на военновременните закони. И в нарушение на всички хуманни принципи.

Михалков предлага апотеозно-трагичен финал, който рядко се среща в киното. В трюма на натоварения с белогвардейци стар шлеп, отиващ към дъното, затворените като в клетка офицери проумяват участва си и осъзнават тънката нишка, която ги свързва с „червените“. Но вече е късно...

Дали наистина историята може да ни научи на нещо? До края на филма в нас са вперени питащите очи на загиналите, запечатани на стара групово фотография, а зад кадър се носи стран-

на, умиротворяваща песен – дали за слава, или за упокой на душите?

Направо в драматичните криволици на съдбата – нелепа, горестна, неотвратима – ни въвлича и френският режисьор Жак Одиар с филма си „Дийпан: съдбата на бежанеца“. Да, да, точно в съдбата на такива като сегашните бежанци. Филмът обаче не е конюнктурен. Изпреварил е днешните събития с емигрантските потоци в Европа. И предупреждава за страшните последици от тях. Разказана е човешка история с покъртително начало и безнадежден финал. След страшно клане в Шри Ланка между бунтовнически и правителствени сили трима души са събрани в едно семейство, без да се познават помежду си – мъж, жена и дете. По канали са препратени към Европа, за да оцелеят. И попадат в предградията на Париж – в бежанските общежития се намира място и за тях. Трудно, но постепенно се сближават, живеят с надеждата да намерят своето бъдеще. Кръгът

на обречеността обаче се затваря – едната житейска катастрофа е заменена с друга. Бягайки от насилие, оцелявайки с последни сили, героите на филма попадат в ада на друго насилие и самите стават и жертви, и престъпници. Цивилизована Франция не е решила болезнените си проблеми с миналото и последиците от тях в настоящето – криминализацията, асоциализирането на определени прослойки от населението – децата на бежанците от предишни поколения. В случая в обособен за чужденци квартал се сблъскват в смъртоносна схватка участници в пазара на наркотици, в който няма никаква милост. Или участваш, или си мъртъв. А за мъртвите какво бъдеще? И каква щастлива съдба? Всичко е зачеркнато и унищожено. Това се случва и с героите във филма. Преди години режисьорът Жак Одиар зададе от екрана същностни въпроси за настоящето на страната си във филма „Един дискретен герой“ – какви сме ние, какви национални и индивидуални



„Макбет“, реж. Джъстин Кръзъл

митологии си изграждаме, защо бягаме от миналото, какво прикриваме и на какво се надяваме? С годините, оказва се, нещата не са се променили. Отговори едва ли са намерени. И Жак Одиар ги няма. Но този път настоява на въпроса: ето поредната човешка трагедия – „Дийпан – съдбата на бежанец“. Какво следва след това?

Друг френски режисьор, добре известният на любителите на киното Жан-Жак Ано, повежда зрителите с филма си „Вълчият тотем“ по следите на съдбовния сблъсък между човека и природата, между суровите закони на животинския свят и разрушителните човешки действия, между греховете на хората пред вселената и несъобразяването с нейните закони. Направен с мащаба и мерките на епичното кино, заснет с любов и уважение към всичко, което можем да наблюдаваме и да почерпим от дивата и вечна природа, прецизно разработен и в най-малките детайли, филмът проследява

историята на едно малко вълче, тайно отгледано в Монголските степи от китайски студент-хунвейбин, изпратен сред местното население да разпространява идеите на китайската революция. Случва се това, което не може да не се случи – и тук съдбата се намесва със своята сила и неотвратимост. След време точно това пораснало вълче заема лидерското място сред вълчия тотем. Но преди това става свидетел на чудовищното избиване на вълчето семейство. И завинаги се разделя със своя възпитател и закрилник. Едва ли е възможно пътищата им да се пресекат отново. Но е възможно някакъв знак от това приятелство да е съхранен в природата.

Трябва да сте видели филма, за да усетите с каква виртуозност и майсторство екипът на Жан-Жак Ано пресъздава страшната битка между глада и оцеляването, между невинността и оскотяването. Понякога се налага да затвориш очи – жестокостта и кървавият пир на екрана



„Вълчият тотем“, реж. Жан-Жак Ано

са на предела на зрителските възможности за възприемане. Но някъде на финала става ясно, че всичко си е струвало. Защото и тук се е врязала неотвратимата сила на Фатума. В природата нищо не спира. Всичко, което се е случило, ще се случи отново. Но ние, къде сме ние, хората? Можем ли поне да се опитаме да възстановим относителното равновесие, което ни е отредено да съхраним за бъдещето? В това ми се струва посланието на филма. Той по някакъв начин ни оставя възможности за избор. Останалото би било мълчание...

И още един филм-бизу. Ако не се казваше „Младост“, филмът на италианеца Паоло Сорентино спокойно можеше да бъде наречен „Съдба“. Защото главните му герои, стари приятели, свързани от времето и всички възможни човешки връзки – единият известен кинорежисьор, а другият композитор-диригент – имат

една обща съдба и тя се нарича Изкуство. Всичко, което им се е случило през годините – творчески успехи и кризи, слава, суета, егоизъм, съмнения и скептицизъм, срещи и раздели, съпруги и любовници, деца и внуци, цялата им младост и зрялост, а и все по-напредващата старост – е минало през онова, на което са се обrekli завинаги – творчеството. Нищо не е могло да им попречи да останат верни на вълшебството на сътворението. Дали е дар от Бога, от Съдбата – през целия си живот те се съмняват, колебаят, търсят, изпълват се с вяра и изпадат в отчаяние... И продължават до там, докъдето им е писано.

Сорентино е милостиво-ироничен към своите герои – дарява ги с прозрението, че колкото и да са уникални и талантливи, те са преди всичко хора със свои слабости и недостатъци. Неотвратимата съдба посочва единият от тях



„Младост“, реж. Паоло Сорентино

да напусне този свят преди да е завършил последния си филм, а другият да направи „компромис“, приемайки да дирижира „поръчков“ концерт пред английската кралица. Но какъв компромис – концертът се превръща в божествена музика, великолепие и хармония от звуци, които само един Маестро може да изтръгне от своите музиканти.

Тази иронично-тъжна история за двама мъже, въртящи се в спомените си, скептично и умиротворено приемащи съществуването си в настоящето, не би изглеждала толкова прекрасна, ако главните роли не бяха превъплътени от двама вълшебници на екрана – Харви Кайтел и Майкъл Кейн, с опит и авторитет в професията, изиграли стотици роли в киното. Събрани са в превъзходен мъжки дует, който трябва да се промъкне през всички клопки на интерпретаторското изкуство, а най-вече на рутината. И

те се промъкват, „печени“ са и знаят как да го направят, всеки със собствената си уникалност, а зрителят изпитва единствено наслада от тяхното изпълнение. Партнират им и други известни актьори – Джейн Фонда, Рейчъл Уайс. Дори всеизвестният футболист Марадона се появява в малка, но много-много смешна роля. Въобще всичко е по местата си като в една прекрасна, по-скоро поетична филмова приказка: леко меланхолична, доста скептична, изпълнена с любов и вяра в изкуството и в човека...

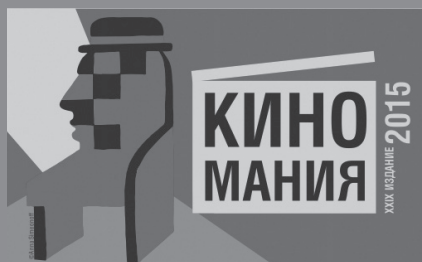
И все пак не мога да се освободя от мисълта защо Сорентино е нарекъл филма си „Младост“? Като житейски или художествен парадокс, или пък като осъзнаване, че колкото и да са различни, когато се срещнат, светът на младостта и светът на старостта остават заедно. А вероятно и за да ни напомни, че тя, Съдбата, си знае работата!



„Слънчев удар“, реж. Никита Михалков

КИНОКЛАСАЦИЯ

За четвърти път печели
документален филм



Георги Ангелов ■

► За 31-та Киномания имаше всевъзможни коментари. Не споделям мнението, че е най-слабата от последните десет години. Запомнящите се заглавия не бяха малко. Първоначално разширената Програма служеше и за каталог. Самият каталог излезе чак на втората седмица и беше двойно по-евтин. Бяха показани 58 филма от 16 страни: 11 филма от Англия, по 10 от САЩ и Франция, 7 от България, 4 от Италия, 3 от Германия, по 2 от Белгия, Швеция и Русия и по 1 от Аржентина, Китай, Австрия, Норвегия, Япония, Холандия и Канада. Наред с игралните, киноманите през годините се наслаждаваха на изключително качествени пълнометражни документални и анимационни филми. Така беше и тази година.

Участващите в анкетата 31 български кинокритици посочиха за победител английския „Слушай, Марлон“ на Стеван Райли. Така вече за четвърти път документален филм печели анкетата след „Развод по албански“ на Адела Пеева през 2007, киномаратона „История на филма: Одисея“ на шотландския кинокритик Марк Казанс през 2012 и норвежкия „Лив и Ингмар“ на индиеца Дхерадж Аколкар през 2013.

Припомням победителите през последните пет

години. През 2014 година мексиканският гений Алехандро-Гонсалес Иняриту с „Бърдмен или неочакваната добродетел на невежеството“. За 2013-а и 2012-а класацията оглавиха споменатите вече два документални филма; 2011-а – „Полунощ в Париж“ на Уди Алън и 2010-а „Границите на контрола“ на Джим Джармуш.

Тази година първи е „Слушай, Марлон“ със 79 точки. Втори е „Младост“ с 60 точки, трети – „Дийпан“ с 28 точки. Два филма са на четвърто място – „Слънчев удар“ и „Каръци“ с по 25 точки. Пети с 23 точки е „Моята майка“, а шестото място делят „Ингрид Бергман: с нейни думи“ и „Съвсем нов завет“ с по 22 точки. На седмо място са: „Франкофония“ и „Чудният Бокачо“ с по 18 точки. „Вълчийят тотем“ е осми с 16 точки. „Любов“ е девети с 14 точки. „45 години“ е десети с 12 точки. Три филма са на единайсето място с по 11 точки: „Почти нормален“, „Пук“ и „Аз, Ърл и умиращото момиче“. Дванайсети с 9 точки е „Хамлет“. Тринайсети с 8 точки са: „Аз съм ти“ и „Дамата, която живее в своя ван“. Четиринайсети със 7 точки са: „Моят крал“ и „Макбет“. Петнайсети са: „Докато Ая спеше“ и „Допир до злото“ с по 4 точки. Шестнайсети с по 3 точки са: „More“ и „Стив Джобс“. Седем-

найсети с по две точки са: „Жената в злато“, „Въпрос на истина“, „Г-н Холмс“ и „Далеч от безумната тълпа“ и последният посочен „Рок в Казбата: Добре дошли в Афганистан“ е осемнайсети с 1 точка.

Ето класацията за 2015 година:

Александър Грозев: 1. Дийпан; 2. Вълчийят тотем; 3. Моят крал; 4. Слушай, Марлон; 5. Съвсем нов завет.

Александър Донеv: 1. Слушай, Марлон; 2. Младост; 3. 45 години; 4. Дийпан; 5. Съвсем нов завет.

Антония Ковачева: 1. Слушай, Марлон; 2. Съвсем нова завет; 3. Франкофония; 4. Г-н Холмс; 5. Ингрид Бергман: с нейни думи.

Божидар Манов: 1. Слушай, Марлон; 2. Дийпан; 3. Съвсем нов завет; 4. Младост; 5. 45 години.

Борислав Колев: 1. Каръци; 2. Слушай, Марлон; 3. Докато Ая спеше; 4. Дийпан; 5. Съвсем нов завет.

Боряна Матеева: 1. Младост; 2. Дийпан; 3. Макбет; 4. Моята майка; 5. Пук.

Валентина Илкова: 1. Младост; 2. Слънчев удар; 3. Вълчийят тотем; 4. Съвсем нов завет; 5. Макбет.

Вера Найденова: 1. Слушай, Марлон; 2. Допир до злото; 3. Дийпан; 4. Моята майка; 5. Докато Ая спеше.

Геновева Димитрова: 1. Слушай, Марлон; 2. Ингрид Бергман: с нейни думи; 3. Аз, Ърл и умиращото момиче; 4. Въпрос на истина; 5. Каръци.

Георги Ангелов: 1. Чудният Бокачо; 2. Съвсем нов завет; 3. Младост; 4. More; 5. Вълчийят тотем.

Дима Димова: 1. Слънчев удар; 2. Франко-

фония; 3. Слушай, Марлон; 4. Пук; 5. Ингрид Бергман: с нейни думи.

Димитър Бърдарски: 1. Аз съм ти; 2. Пук; 3. Ингрид Бергман: с нейни думи; 4. Чудният Бокачо; 5. More.

Димитър Кабаиванов: 1. Младост; 2. Слушай, Марлон; 3. Аз съм ти; 4. Жената в злато; 5. Аз, Ърл и умиращото момиче.

Деян Статулов: 1. Любов; 2. Хамлет; 3. Стив Джобс; 4. Чудният Бокачо; 5. Съвсем нов завет.

Екатерина Гумнерова: 1. Любов; 2. Младост; 3. 45 години; 4. Почти нормален; 5. Слънчев удар.

Иван Драгошинов: 1. Франкофония; 2. Дийпан; 3. Моята майка; 4. Слушай, Марлон; 5. Един магически приятел: Маестро Нино Рота.

Иван Иванов: 1. Един магически приятел: Маестро Нино Рота; 2. Моята майка; 3. Слънчев удар; 4. Младост; 5. Слушай, Марлон.

Ингеборг Братоева: 1. Младост; 2. Чудният Бокачо; 3. Моята майка; 4. Пук; 5. Ингрид Бергман: с нейни думи.

Ирина Иванова: 1. Слушай, Марлон; 2. Почти нормален; 3. Моята майка; 4. Един магически приятел: Маестро Нино Рота.; 5. Младост.

Искра Божинова: 1. Каръци; 2. Слънчев удар; 3. Вълчийят тотем; 4. Младост; 5. Дийпан.

Калинка Стойновска: 1. Вълчийят тотем; 2. Слушай, Марлон; 3. Дийпан; 4. Младост; 5. Слънчев удар.

Катерина Ламбринова: 1. Слушай, Марлон; 2. Хамлет; 3. Каръци; 4. Ингрид Бергман: с нейни думи; 5. Макбет.

Красимир Кастелов: 1. Младост; 2. Ингрид Бергман: с нейни думи; 3. Слушай, Марлон; 4. Съвсем нов завет; 5. Аз, Ърл и умиращото момиче.

Людмила Дякова: 1. Слушай, Марлон; 2. Ингрид Бергман: с нейни думи; 3. Младост; 4. Каръци; 5. 45 години.

Неда Станимирова: 1. Франкофония; 2. Слънчев удар; 3. Чудният Бокачо; 4. Далеч от безумната тълпа; 5. Съвсем нов завет.

Олга Маркова: 1. Младост; 2. 45 години; 3. Слънчев удар; 4. Чудният Бокачо; 5. Съвсем нов завет.

Пенка Монова: 1. Каръци; 2. Слушай, Марлон; 3. Аз, Ърл и умиращото момиче; 4. Младост; 5. Франкофония.

Петя Александрова: 1. Младост; 2. Слушай, Марлон; 3. Дамата, която живее в своя ван; 4. Моята майка; 5. Съвсем нов завет.

Росен Спасов: 1. Почти нормален; 2. Любов; 3. Слушай, Марлон; 4. Пук; 5. Хамлет.

Стефан Галибов: 1. Дамата, която живееше в своя ван; 2. Моят крал; 3. Каръци; 4. Младост; 5. Рок в Казбата: Добре дошли в Афганистан.

Янко Терзиев: 1. Слушай, Марлон; 2. Моята майка; 3. Аз, Ърл и умиращото момиче; 4. Ингрид Бергман: с нейни думи; 5. Каръци. ■



„Слушай Марлон“, реж. Стеван Райли

ЗЛАТЕН РИТОН 2015

Наградените филми

22 ЗЛАТЕН РИТОН
GOLDEN RHYTON

■ Гено Петров

► Сухите факти за тазгодишния фестивал „Златният ритон“ са следните: в пловдивското кино „Лъки – Дом на Киното“ и в клуба „Петното на Роршах“ бяха прожектирани четиридесет и четири документални филма – двадесет и шест от тях в конкурсната програма, осемнадесет – в информационната и дванадесет анимационни. Общо тридесет и пет часа ново българско документално и анимационно кино.

Документалните ленти представиха почти всички възможни теми и жанрове – историческите са от възлови периоди от по-близкото и далечно минало, например: „Народен дом на терора“, „Агресията“, „Приказки от Балканите“, „Пътят на буквите“ и др. Основен режисьорски подход в оџиу биографичния жанр е представянето на избраната от авторите личност със задкадров глас, което се редува с повече или по-малко сполучливи възстановки – „Васил Гендов – Мит и реалност“, „Известният непознат“, „Добри Желязков – Фабрикаджията“, „С глава в стената“ и др. Много по-интересни бяха филмите-изповеди, в които главните герои се саморазкриват. Добри образци са „Всичко... почти“, „Светлина от сенки – през обектива на Иво Хаджимишев“, „Салто Мортале“. И не на

последно място – социалните документални филми, които засягат наболели обществени проблеми, например: борбата с корупцията – „Време за справедливост“; бездействието на българските институции – „Добрият самарянин“; увлекателни разкази и истории за обикновени хора – „Моряшки истории“, „Кеймбридж“, „Знаеш ли, бедни ми рибарю“, „Детска академия“.

Поглед и върху наградените филми: Асоциацията на хабилитираните преподаватели по екранни изкуства „Академика 21“ награди „Усмивките на българските кинокомедии“. Режисьорът на филма Иван Георгиев бе отличен посмъртно. С този филм се откри фестивалът – при полупълна или полупразна зала (зависи от гледната точка), с преобладаваща възрастна аудитория. Застаряващата публика е тенденция, която доминираше целия фестивал. Младите зрители бяха съвсем малко. „Усмивките на българските кинокомедии“ беше единственият филм в състезанието, който предложи по-ведър поглед към живота – залата не спря да се смее и да въздиша с носталгия по хубавото старо българско кино. По същество това е монтажен филм, изграден от архивни ембле-

матични кадри и епизоди от български комедии: „Преброяване на дивите зайци“, „Топло“, „Дами канят“, „Опасен чар“ и много други. Монтажът е динамичен и завладяващ, с важни и значими задкадрови коментари и обяснения. Например: как се упражнява властта и как се отнася партията към отделния индивид, какви са отношенията между държавата и човека, какво доминира в интимния свят на българина. Зрителите се идентифицират с персонажите от комедиите. Именно таланът на българските кинолегенди Стефан Данаилов, Георги Парцалев, Тодор Колев, Григор Вачков често е причина филмите да се превърнат в класика, гледана и до днес.

Наградата на Българска национална филмотека получи творческият екип на филма „Приказки от Балканите“. Според мен „Приказки от Балканите“ е един от най-добре направените сред множеството исторически филми. Режисьорът Михаил Мелтев в рамките на час и половина разкрива цялата многопластовост на Балканските войни (1912-1913). Той конструира филма си в два пласта, разказвайки паралелно две истории – първата може условно да наречем „Връщане към корените“. Тя е за пътя, който днес изминават децата и внуците на тракийските бежанци, за да се върнат по местата на своя-

та родова памет. Това са и най-емоционалните сцени във филма, които внушават, че случилото се преди век продължава да рефлектира и в наши дни. Наследниците държат отворени раните на своите деди и живеят с трагиката, която са преживели родовете им.

Вторият пласт можем да наречем условно „Урок по история“. Авторите следват пътищата на Балканските войни, с възходите на българската армия и с паденията на българските политици. Историческата информация е поднесена чрез паралелен монтаж на гледните точки на български, гръцки и турски учени. С научна безпристрастност е разкрит ужасът на войната – кървави братоубийствени сражения между близки народи. Посланието на Мелтев е категорично: войната не решава нито един проблем, напротив – създава нови. „Приказки от Балканите“ не е поредният исторически документален филм, който оплаква националните катастрофи или жалее за пропуснати възможности. Това е филм, който настоява, че в нито една война няма победители, има само жертви.

Наградата на Гилдията на кинокритиците към СБФД бе присъдена на Васил Живков за филма „Опит за биография на лицето Х“. Филмът проследява целия политически живот на България през последните 70 години през погле-



„Васил Гендов – мит и реалност“, реж. Илия Костов

да на социолози, политолози и историци. Кое обаче е „лицето Х“ от заглавието? Според мен това е събирателен образ на хора, които в определен период от историята на България сменят своята роля – от служители на Държавна сигурност се превръщат в ръководители на силови групировки, на контрабандни канали или престижни бизнесмени. Прави впечатление, че в заглавието присъства думата „опит“, защото филмът няма претенцията да казва истината от последна инстанция. Задкадровият глас е на самия режисьор. Така Живков подчертава, че филмът му изразява лична гледна точка, изстрадана позиция. За съжаление фактологичният материал е много обемен и по-младите зрители, незапознати със събитията, трудно навлизат в повествованието. Наградата на СБФД получи Анна Петкова за филма си „Агресията“. Познаваме Петкова като автор с траен интерес към безчинствата на комунистическия режим („Присъдата – обвинението“). В „Агресията“ тя разказва историята на трима студенти, които през 1968 година успяват да пробият обществената парализа, наложена от репресивната система по повод на Пражката пролет. Филмът задава важни въпроси, които за съжаление не получават отговори: какво точно се е случило през 1968? Защо протестът на тези млади бъл-

гари е останал неизвестен за обществото? Какво представлява ДС и каква е ролята ѝ в съдбата на тези момчета? „Агресията“, подобно на „Опит за биография на лицето Х“, се характеризира със своята почтеност, ангажираност, има висока информативна стойност и е важно да бъде гледан и от младите зрители, които не познават историческите факти.

Журито присъди грамоти на филмите: „Добрият самарянин“ и „Ботев – в сянката на паметника“. Режисьор на „Добрият самарянин“ е Николай Василев, който концентрира вниманието си върху Ивайло, бивш наемник в Чуждестранния легион, участвал в редица военни мисии, който в момента работи като социален работник в приюта за бездомни „Добрият самарянин“ в Русе. Това е новият боен фронт на героя. Избрал е да помага на хора без бъдеще и нито за момент не съжалява за избора си. Филмът е направен в момента, в който приютът губи голяма част от държавната си субсидия и Ивайло започва борба с институциите. Финалът е песимистичен – цялата политическа система в България не струва.

„Ботев – в сянката на паметника“ на Жезко Давидов не е биографичен филм за Ботев, а е опит за представяне на различните теории за смъртта на поета. Той е изграден върху анали-



„Салто Мортале“, реж. Борислав Колев

зи на историци, многобройни възстановки и монотонен задкадров глас – с една дума, филмът протича като лекция.

Наградата на Община Пловдив бе присъдена на творческия екип на филма „Кеймбридж“, посветен на хората от село Долни Цибър на брега на Дунава, в най-бедния регион на Европейския съюз – Северозападна България. В това село българите са малцинство, а ромите са мнозинство и в това няма нищо необичайно. Местните роми обаче имат засилен интерес към образованието и афинитет към личностно самоусъвършенстване. Филмът е създаден в опозиция на общоприетия стереотип за мързеливия, крадлив и чакащ наготово циганин. Структуриран е в четири части, озвучени с „Годишните времена“ на Вивалди. Продължителното наблюдение върху героите и вещата работа на екипа поражда у зрителя въпроса не само доколко ромите отговарят на общоприетия негативен стереотип, но и какво е отношението на българите към тях.

С награди за дебют бяха отличени Валерий Крисенко за документалния „Всичко... почти“ и Йоана Атанасова за анимационния „Само моя“. „Всичко... почти“ е изповед на големия български кинорежисьор Владислав Икономов. Филмът е изграден на няколко нива чрез умел монтаж от стари филми на Икономов, негови интервюта, срещи със старите му приятели Даниел Олбрихски и Анджей Вайда. От изповедта на Икономов струи искреност, мъдрост, ирония, която едновременно трогва и разсмява. Въздействащ, емоционален филм, който пред-

ставя Владислав Икономов като човек с главно „Ч“.

„Само моя“ на Йоана Атанасова може да се разкаже с две думи – хиперболизирана любов. Основният персонаж е мъж с размери и вид на Франкенщайн, който обича твърде силно любимата си, но ревността му е неистова, което довежда до гибелта и на двамата.

Специалната награда на журито и Наградата за художник-постановчик в анимацията отидоха при „Щрих и стих“ с мотива „за брилянтно справяне с предизвикателствата на проекта и за творческите решения в отделните творби“. Това е проект на творческата група „Компот Колектив“ по идея на Весела Данчева. Филмът се състои от шест миниатюри, базирани върху шест съвременни български поеми. От адаптациите на поезията на Георги Господинов, Димитър Воев, Делян Еленков и Калоян Праматаров се е получила оригинална творба, която авторите – режисьори определят като „визуална поезия“. Чакам с нетърпение следващия проект на „Компот Колектив“, който се надявам да е също толкова значим както „Щрих и стих“. „Златният ритон“ за най-добър анимационен филм бе присъден на „Любов с превалявания“ на Ася Кованова и Андрей Кулев по сценарий на Христо Ганев. Майсторска и красива реализация на една сюрреалистична любовна история. Със своя изящен минималистичен стил това бе най-изисканият и затрогващ анимационен филм на фестивала, да не кажа единственият, който представлява красива, естетска метафора на любовта.



„Пътят на буквите“, реж. Ралица Димитрова

Моят фаворит от анимационните филми е „Имаго“ на Сотир Гелев, но той остана без награда. И едва ли имаше шанс в конкуренция с „Любов с превалявания“, още повече, че е изпълнен в 3D, което очевидно журито игнорира. Сред документалните филми най-много ме впечатли „Салто мортале“ на Борислав Колев с Наградата за режисьор на документален филм. По същество лентата е изповед на Ангел Генчев, бивш шампион по вдигане на тежести. Проследен е животът му още от тийнейджърските години, когато Генчев е признат от специалистите за дете – чудо на щангите. През 80-те години той става четири пъти Световен и четири пъти Европейски шампион за юноши. Идва олимпиадата в Сеул през 1988 г. Ангел Генчев е една от големите ни надежди за медал от най-престижния спортен форум. Той печели златен медал без абсолютно никаква конкуренция. Символ на радостта му става задното салто, наречено още салто мортале. За минути Генчев се превръща в национален герой, а салтото му се върти по телевизионните канали на целия свят. Радостта обаче е кратка – още на следващия ден допинг пробата му се оказва положителна. Медалът е отнет и след като се връща в България, Генчев е забравен от всички. Идват политическите промени и щангистът се свързва с престъпния свят – става събирач на дългове и корав побойник, после влиза и в затвора за десет години, където се намира и в момента. Това накратко е биографията на героя. В биографията на режисьора Борислав Колев това е вторият филм, посветен на елитен спортист. Предишният му филм „Стоичков“, с Награда за дебют от предишен „Ритон“, се радва на голям успех не само в България и е за един от най-успелите български спортисти, а „Салто Мортале“ е филм за спортист, който в момента се намира на житейското дъно – интересна опозиция в творчеството на Колев. Режисьорът работи две години върху „Салто мортале“, подкрепен от отличната работа на оператора Пламен Герасимов. Големият победител на този фестивал, носителят на „Златен ритон“ е „Народен дом на терора“ на Стойчо Шишков. Темата за комунистическия период в България беше една от основните на фестивала и за мен не е изнена-

да, че „Народен дом на терора“ спечели най-голямата награда.

Разказвайки историята на една сграда, по същество филмът илюстрира безчинствата на комунистическата партия в България – Септемврийското въстание, атентата в църквата „Св. Неделя“, преврата от 9 септември 1944 г. и последвалия терор. Почти нищо не е пропуснато. В творбата на Стойчо Шишков главен герой е една сграда, наречена Народен дом, намираща се в София, непосредствено до Лъвов мост. Тя е построена от групата на тесните социалисти, по-късно в нея се помещава Обществена безопасност, а след 1944 това е сграда на Народната милиция. Това е едно от местата, където комунистите, след като идват на власт, без скрупули изтезават и избиват хиляди хора, преди всичко учени, военни, журналисти. „Народен дом на терора“ е въздействащ филм, построен върху множество архивни кадри, коментирани от задкадров глас. В стилистиката на филма са вплетени и хорър елементи – мрачен фон, крясъци, писъци, както и страховита музика в саундтрака. Но най-страшно звучат разказите на близки на погубените. Фактите наистина са потресаващи.

Защо според мен „Народен дом на терора“ спечели Голямата награда? Преди всичко този филм е комуникативен. Освен това в него като вик се огласяват слабо известни факти за терора, последвал 9.09.1944 година и от него младата публика ще научи шокиращи неща, за които не е и подозирала.

Като изключим наградените творби, имаше и още много добри документални филми като „Моряшки истории“ на Стефан Командарев и „Известният непознат“ на Светослав Овчаров, но като цяло преобладаваше репортажната форма на изразяване. Много от филмите бяха предимно информативни, а би трябвало да се прави разграничение между телевизионен репортаж и документален филм. Онова, върху което трябва да се помисли, е финансирането и разпространението на документалното и анимационното кино. Единствено при адекватно финансиране и разпространение можем да имаме предпоставки за възход на българското кино.

ЗЛАТЕН РИТОН 2015

В търсене на нова
ценностна система

Олга Маркова ■

Онова, с което според мен ще се запомни XXII-ят фестивал на българското документално и анимационно кино в Пловдив, е отговорното екранно продължение на очертаващата се през последните години твърде съществена тенденция в развитието на нашата филмова документалистика, която се изяви в редица успешни произведения. Става дума за аналитично преосмисляне – със специфичните за седмото изкуство художествени средства, на националната ни история, независимо от разминаващите се мнения на критиците за една или друга творба.

Както на предишните няколко форума, така и на този не сме изненадани от ярки естетически открития. Но едва ли е необходимо непрестанно да сравняваме днешното документално кино с върховете постижения на 70-те и 80-те години. Времето вече е съвсем друго, а и повечето емблематични и изобретателни автори си отидоха, както винаги – недооценени... За мен по-важен е фактът, че творците, предани на този вид кино, все по-отчетливо осъзнават своята работа като мисия – и то от първостепенна значимост (в нелепото безвремие, в което живеем) за изграждане на нова оценъчна система у нашия

съвременник и особено у най-младите, лутащи се из „дебрите“ както на конвенционални полуистини, така и на противоречиви субективни становища (често – твърде съмнителни или поръчкови), внушавани настойчиво от медиите. Тя даде възможност да се открият множество личностни почерци и подходи, които, с откриване и преоценка на значим автентичен материал, при това – от дистанцията на изминалото време, достигат до общи изводи и съждения за несъстоялия се у нас преход, посочвайки конкретните причини за тази катастрофа. Може би най-обобщаващият досега опит сред тях – „И България е една голяма грешка“ на сценариста Георги Лозанов и режисьора Стоян Радев, показва този жалък исторически период като „интензивна симулация“, обслужваща определени политици и бизнесмени. Творците явно вече напуснаха хлъзгавия „терен“ на колективната вина, на недомлъвките, за да изправят зрителя пред горчивата равностметка. Зрителят от своя страна уважи тези усилия за проникване в най-наболели обществени проблеми и им повярва; долови рисковия стремеж към по-задълбочено и многостранно изследване на историята и на ролята на личността в събитията,

които я движат – факт, твърде съществен за възстановяване на изгубеното ни национално самочувствие и доверие в политически каузи и водачи, в авторитета на държавните институции, на които отдавна никой не разчита. А липсата на това доверие заплашва нашата нация с разпад. Няма ли да стигнем най-после до обща национална кауза?! Пътят към нея обаче минава единствено през разчистване на „авгиевите обори“. С тази изключително тежка и нерадостна задача се е заело съвременното ни документално кино. Неслучайно Златните ритони през последните години отиват в сейфа на творчески екипи, опитващи се да анализират именно такива болезнени теми, които вълнуват всички.

Сред участващите в конкурсната програма на този единствен у нас форум на неигралното кино тази година тридесет и осем филма със своя хъс, художествена компактност и емоционален градус се открии „Народен дом на терора“ на режисьор-сценариста Стойчо Шишков, оператора Мартин Димитров и композитора Ценко Минкин. Тази творба, удостоена с голямата награда на фестивала „Златен ритон“, привлича вниманието на аудиторията както в Пловдив, така и в София, още с избора на зловещата тема: за първи път след седемдесетгодишно мълчание тя „изстрелва“ истината за садистичните издевателства, извършени в бившата Дирекция на полицията (на „Лъвов мост“) върху няколко поколения българи – жертви на комунистическия терор. Чудовищен, безсмислен геноцид, лишил родината ни от огромен човешки потенциал. Геноцид, извършен от българи (някои от които – все още живи) над българи! Една на пръв поглед незабележима днес сграда, покрай която столичани минават всеки ден, на екрана се превръща в тревожен вик – символ на нелепо унищожение в името на властта. Отхвърлям като неоснователно сравнението на този филм с „Тетевенска 24“, тъй като в творбата на Малина Петрова става дума именно за изтезания – и то на друго място, а не за твърде значимата диалектическа връзка минало-съвременност, хвърляща светлина върху спекулативния преход. За мен нови като документи на екрана са потресаващото интервю с генерал-полковник Мирчо Спасов (взето от Наско Ман-

даджиев през 1984), организиран престъплението в Народната милиция, както и срещата на специалния пратеник на президента Труман – Марк Ейтърч с Цола Драгойчева и Антон Югов по повод безогледните убийства в България. Този материал, както и хрониката на „величие и падение“ в „Приказки от Балканите“ на Михаил Мелтев, отново ме стимулират да открия пукнатини в собственото си образование – резултат от тенденциозността на някогашната просветна система. Да не говорим за родовата памет в съзнанието на подрастващите...

С още по-личен подход към обилен, познат предимно от телевизионния екран автентичен материал, в „Опит за биография на лицето Х“ Васил Живков предлага своя трактовка (с авторски текст и глас – доста монотонен) на политическата история на България в последните седемдесет години. Присъствието на думата „опит“ в заглавието насочва към една есеистична структура и предоставя възможност за използване на рядко срещан в документалното кино герой, който няма конкретен, а по-скоро събирателен образ. Сто и две-минутният разказ (на места разточителен), изграден, по думите на режисьора, „от парчета факти, умозрителни построения и емоционални прозрения“, представлява своеобразен вид колаж, който настройва публиката към размисъл, спестявайки ѝ мощта на емоционалната енергия.

Отново искам да подчертая образователния характер на съвременната ни кинодокументалистика. Тя доказва, че за да проникнем в същността на онова, което се е случило преди нас и се е оказало съдбовно, както и в механиката на медийните манипулации, на които е подвластно съзнанието ни, необходимо е да се отърсим от натрупаните с десетилетия пластове от заблуди; да преоткрием личностите, изпепелени в жаравата на политическата измама. Само така ще успеем да си изградим нова ценностна скала, която е верният компас за ориентация в съвременния твърде объркан свят. Най-ярките постижения в документалната програма на сегашния форум дооформят от различни посоки и гледни точки социалната панорама на днешния ден. За да постигнат целта си, режисьорите от години заживяват с една или друга тема, „събирайки вода от пет кладенци“, вклю-

чително и от задгранични източници, като например публикувания в списание „L'Europeo“ през 2008 година материал, посветен на годишнината от уникалната за света 1968-ма, от който режисьорката Анна Петкова добива реална представа за потушаването на Пражката пролет от войските на Варшавския договор, както и за тримата млади българи, оказали съпротива на официално битувашата у нас версия за нея. Така се ражда филмът ѝ „Агресията“. Четиридесет и седем години по-късно режисьорката се опитва да изясни болезнените събития чрез разкриване на редица неудобни истини (грижливо скривани от нас) за репресивната система, както и за престараването на др. Тодор Живков в политическото сервилничене към съветските ръководители за сметка на пълната заблуда на нашите войници, които въобще не са били наясно къде отиват и какво ще „спасяват“. Чудесна е документалната съпоставка на колосални исторически събития като Студентските стачки в Париж, убийството на Мартин-Лутър Кинг и Робърт Кенеди, на чийто тревожен фон България провежда Световен младежки фестивал

под зоркото око на Държавна сигурност. Ако не е била толкова трагична 1968-ма година, би се получила класическа бутафория, граничеща с фарс! Чела съм няколко предишни сценарии за Пражка пролет: онова, което отличава тази драматургия (макар и прекалено удължена) от другите, е умело вплетената съдба на тримата разбунтували се младежи (по на 20 години), неподвластни на страха и насилието. Тяхната единствена вина е, че се опитват да не живеят в лъжа, за която заплащат с цената на съсипаното си бъдеще. Не е ли крайно време сънародниците ни да се уверят, че не сме „племе“ само от предатели и блюдолизци и да се вгледат в изключителните резултати от борбата с корупцията и промяната в съдебната система на съседна Румъния, които видяхме в краткия филм „Време за справедливост“ на БНТ – режисьор Хрисимир Данев по сценарий на Катя Тодорова.

Като селекционер на този фестивал предварително бях съхранила в съзнанието си почти безбюджетната творба на режисьор-оператора Христо Димитров-Хиндо „Знаеш ли, бедни



АГРЕСИЯТА

„Агресията“, реж. Анна Петкова

ми рибарю...“, която завладява с жизнеутвърждаваща неподправеност и енергия въпреки акцента върху нелепо съществуващия почти половин век проблем – незаконността на едно рибарско селище на срещуположната страна на Бургаския залив. Дълбокото познаване на проблема и героите в продължение на 33 години е позволило на Хиндо да изгради на екрана една прочувствена атмосфера и да узакони със средствата на киното това напълно жизнено селище с над две хиляди обитатели – вече трето поколение. Героите умеят да живеят пълноценно, да се веселят, вместо да хленчат. Нелеп проблем като цялата ни „измислена“ държава: та у нас много обширни райони вече са безлюдни, т.е. мъртви, но пък са законни! Неспособността да се управлява е наша национална безотказно действаща традиция, доказана от десетилетия. За разлика от предишния фестивал, в чийто тематично-жанров обseg преобладаваха творчески портрети на личности от по-далечното и по-близкото ни минало (спомнете си „Димитър Шишманов. За размишление“ на Ралица Димитрова, „Борис III – загадъчната смърт на царя“

на Николай Чадаров, „Поучителната история за живота на братя Прошек“ на Любомир Халачев, „Цветове на гласа“ на Росен Елезов, „Навътре в камъка“ на Валентина Фиданова-Коларова, „Вълшебното огледало на Любен Зидаров“ – дебют на Мария Николова и др.), сега авторите на най-ярките постижения ни предложиха свой собствен по-скоро есеистичен поглед към недоизяснени факти и събития, осветляващи от различни аспекти несъстоятелността на случващото се у нас, което някои считат за преход. Макар че силовата „артилерия“ на този престижен фестивал на неигралното кино е документалистиката, заслужава отделно внимание тазгодишното представяне на тринадесетте анимационни произведения. На първо място – филмът с чудесно намереното заглавие „Любов с превалявания“ на Ася Кованова и Андрей Кулев по сценарий на Христо Ганев. След „Пиянистът“ творческият тандем отново се е насочил към темата за любовта, но този път прогнозата е: слънчево с превалявания. Майсторската реализация на тази почти сюрреалистична история им отвоюва „Златен ритон“ за най-добър



„Народен дом на терора“, реж. Стойчо Шишков

анимационен филм. Тук ще отбележа и трудоемката, нарисувана на ръка творба „Само моя“ на завършилата НБУ Йоана Атанасова, наградена за дебют. Кошмарите на един ревнив съпруг интригуващо оживяват на екрана. Да се чудиш как това младо момиче със скромен житейски опит се е насочило към такава вечна тема!

Петте фестивални дни бързо отлетяха, но пък техният отзвук дълго ще отеква. Затова ми се ще да отправя някои пожелания към творците: филмите им да бъдат по-компактни, с по-сгъстено действие и аргументация; да не се разпиляват в метража и във времето; да се пазят от вездесъщото влияние на телевизията, избягвайки капаните на репортажната форма и „говорещите глави“.

И макар че непрестанно говорим за оскъдното

разпространение на този вид кино, независимо от неговата щедро протегната ръка към зрителя – както със значимостта на изследваната проблематика, така и с разбираемия език, на който е поднесена, убедена съм в едно: с всеки изминал ден съвременната ни документалистика, която не спира да се самообогатява, става все по-разпознаваема и популярна. Не бива обаче да подценяваме потребността на публиката от повече изобретателност и забавление. Спомнете си творчеството на Оскар Кристанов, Илко Дундаков, Георги Стоев – Джеки с техните чудати и духовити герои, които някак неусетно надскачат информативността на повествованието, оцветявайки го по развлекателен начин със силата на метафората и алегорията.



„Приказки от Балканите“, реж. Михаил Мелтев

ЗЛАТЕН РИТОН 2015

Тежката сянка на
тоталитарното минало22 ЗЛАТЕН РИТОН
GOLDEN RHYTON

■ Боряна Матеева

► Разбира се, това е субективен прочит на „Златният ритон“ 2015. Годар има един филм „Две или три неща, които знам за нея“. Ако го перифразираме, генералните неща, които ще останат в съзнанието ми от XXII-то издание на „Ритона“ като теми, са надделяването на ретроспективния поглед към миналото за сметка на настоящето, а като форма – липсата на експерименти (с две или три изключения) и оттам – доминиращото положение на анимацията. Документалистите продължават да разчистват сметки с миналото и по-специално с тоталитарното ни минало. Травматична и неизбродима, темата продължава да е потискащо актуална и днес. И докато на миналия „Ритон“ внимание то бе фокусирано върху големите интелектуалци, крепители на българския дух, сега доминираше интересът към структурите. Имаше и филми-портрети – „Салто мортале“, режисьор Борислав Колев, „Васил Гендов – мит и реалност“, режисьор Илия Костов, „Всичко... почти“, режисьор Валерий Крисенко, „Добри Желязков – Фабрикаджията“, режисьор Ярослав Ячев, но те бяха изместени от по-генералните анализи и обобщения за системата – идеологическа, по-

литическа, социална, военна, етническа: „Опит за биография на лицето X“, режисьор Васил Живков, „Народен дом на терора“, режисьор Стойчо Шишков, „Агресията“, режисьор Ана Петкова, „Приказки от Балканите“, режисьор Михаил Мелтев, „През сълзи“, режисьор Станислав Трифонов. Индивидът като обект за изследване отстъпи сякаш пред системата и колективното начало, разбира се, през житейски примери, извиращи от уникални драматични съдби. Общото впечатление от този внушителен и открояващ се пакет филми е духовна безизходица, безадресен гняв, меланхолия. Няма и следа от някакъв катарзис. С едно-две изключения...

Изкушавам се да започна именно с едно от изключенията – „Кеймбридж“, защото този филм беше единственият (почти) лъч, пронизал тежката атмосфера на сагите от „Златен ритон“, при това насочен към днешното ни битие. Документалното кино по дефиниция е призвано критично да търси истината. Насилието, злото, нравственият упадък в света съществуват безспорно. Но има и доброта, развитие, нравственост, нормалност. Дуалността рядко може да

бъде изведена в рамките на отделното произведение и затова я търсим в общата картина. Има и няколко щастливи изключения. Доказалият се през годините екип на „Кеймбридж“ (Асен Владимиров – сценарист и продуцент, Елдора Трайкова – режисьор, Емил Христов – оператор) е избрал такъв сегмент от живота и такъв подход, в който диалектиката на живота се проявява естествено и многопосочно. Мизерията и безпросветността, с които ежедневно ни запознава публицистиката, тук са надмогнати от жаждата за развитие и образование. Вечния цигански сюжет е преобърнат, поднесен без експортна екзотика. Героите са роми от крайдунавското село Долни Цибър (където са 90 процента от населението), но не парцаливи и нечленоразделни същества, а нормални селяни. Нещо повече – говорещи добър български и хора, за които не оцеляването, а образованието е станало основна житейска ценност. В този най-беден регион на Европа, откъдето постоянно идват новини за агресия и насилие, документалистите са открили самотен остров на надеждата. Виждаме будни деца, загриже-

ни родители, спретнато училище, всеотдайни учители-роми, евангелистка църква и вездесъщата голяма река. Битието на тези хора е потопено в красива природа, звуково моделирано от „Четири годишни времена“ на Вивалди. Музиката и начинът на снимане, диаметрално противоположен на репортажното, с фина естетизация на визията, издигат разказа за „ромския Кеймбридж“ до философска притча за човешката участ, която може да бъде променена. От медиите познаваме определен образ за българските роми, но тук го виждаме в процес на трансформация и с акцент върху бъдещето. Филмът едновременно показва, но и насочва към отговор на фундаменталния въпрос как да се спасим от мизерията. Непатетично и артистично авторите акцентират на семейството, вярата и образованието.

Религията и родовата памет са в основата на нормалността и на друго етническо малцинство – българските арменци във филма „През сълзи“. И тук виждаме жизнени хора, съумели да опазят традициите си, надмогнали родовите спомени за страшния геноцид, простили



„Кеймбридж“, реж. Елдора Трайкова

и гледащи в бъдещето. Тези филми не звучат утопично-тезисно. През интимния свят на героите си авторите показват противоречивостта и сложността на житейските процеси.

Но както споменах, позитивното начало и съвременната тема бяха сравнително малко застъпени тази година. Преобладаващият поглед бе анализ на събития и факти от тоталитарното минало. Тук се откриха три филма, решени в различна стилистика, отразяващи различния темперамент и светоглед на своите автори.

В „Опит за биография на лицето Х“ Васил Живков поднася своя личен размисъл за основите на тоталитаризма и превратностите на прехода, който може да бъде разглеждан като визуална антология на времето от 1944 до наши дни. Озвучен от самия режисьор, филмът носи изповедалност, но и жестоката ирония на автора, позната ни и от други негови филми. Това обаче не пречи на обективността, отстоявана безкомпромисно на всички нива. Много ценна страна на този грандиозен опус е използването на непозната или малко известна хроника (в частта до 1989), която авторът е открил като

златотърсач в морето от архивен материал. Така той конструира истинен, макар и въображаем портрет на дребен партиен функционер от периферията на номенклатурата, който при криминалното прехвърляне на идеологическата в икономическа власт се издига до статута на олигарх. Като следва логиката на обективните историко-икономически закони, Васил Живков представя собствена версия за живота на не едно поколение, но всеки може да насложи и своята. Особено интересен е структурният му подход – от официалните хроники, запечатали безлично колективното време на соца и пост-тоталитарния хаос, да се слепи събирателен образ на „успешния“ човек на прехода. Да се конструира „личното“ време на „лицето Х“ от колективното, като се използват най-типичните черти на една социална прослойка. Резултатът от тази инженерна операция е един мрачен „Франкенщайн“, внушаващ безизходица... Философският патос на филма, през сарказма и иронията, е насочен към номенклатурните доктори, създатели на това уродливо същество. В тях обаче се припознаваме всички.



„През сълзи“, реж. Станимир Трифонов

Към естетиката на филмите на ужасите, но вече директно-визуално, препраща и „Народен Дом на терора“ на Стойчо Шишков. Разказът за изоставената днес сграда на Лвов мост, тази „къща на ужасите“, където се е помещавала първо Дирекция на полицията, а после Дирекция на народната милиция, е задъхан и силно ангажиран. Травматичното историческо време е видно през мястото. За разлика от Васил Живков, Стойчо Шишков е предпочел не обективно-аналитичния, а субективно-емоционалния подход. Безусловно темата за геноцида от българи над българи е важна, трябва да се изследва и да се разкрива на поколенията след нас. Проблемът е „как“. Стилистиката на филма се родее с немския експресионизъм и прийоми на ранните филми на ужасите – силно експресивни кадри на мрачни подземия, контрастно осветление, пълзящи сенки, ръка с нож, плискаща се червена боя, едър план на око, на викаща уста... Очакваш и доктор Калигари. В звуковата партитура експресията е дори по-настойчива – хлопване на железни врати, стържене, стенания, сподавени стонове. Всички изразни средства – композицията на кадрите, ритмът на монтажа, осветлението, камерата от ръка, са впрегнати, за да се нагнетят изображението до пароксизъм. Това е възможен подход. Но случилото се в тази сграда е толкова ужасно, че говори само за себе си, а пристрастният авторски коментар отклонява от същността на трагичното. Това, разбира се, е субективно усещане. Обективната претенция към този филм обаче е отсъствието на източниците на информация. При толкова хроника и материали от различни години на финала няма отбелязан нито един архив и нито един източник. Генералите-палачи като Мирчо Спасов, директорът на Народната милиция Руси Христозов, гвардейци, споделящи „не зная колко хора съм убил...“ са цитирани от първо лице, без да разберем кои са мемоарите им, къде и кога са публикувани. Близки на безбройните жертви и свидетели на жестоките кланета и масови убийства след 9 септември говорят и плачат пред камерата, без да са изписани отдолу имената им. Зрителят трябва да се довери единствено на патоса на автора... В „Агресията“ Ана Петкова също се обръща към

близкото минало и изследва малко известни факти от знаковата 1968, която и за България е разтърсваща, въпреки привидното безгрижие, струящо от Световния младежки фестивал. Всъщност ние узнаваме истината за ставащото по света (студентските вълнения в Париж и другаде) много по-късно. А през 1968, когато брутално е потушена Пражката пролет и войските на Варшавския договор, в които и български подразделения, нахлуват в Чехословакия, за да „спасяват“ социализма, имаме само строго пречистена официална информация. Оказва се, че това нахлуване на „братските армии“ е било планирано отдавна, имало е пленуми, заседания на Варшавския договор... Властта се е страхувала за статуквото и затова предишната година ДС създава прословутия „Отдел № 6“ и назначава 1200 сътрудници. За първи път Ана Петкова осветява – по дни и часове, битието на българските войничета в Чехословакия. На този фасадно спокоен фон трима студенти на по двадесетина години дръзват да коментират събитията, да изказват собствено мнение и дори да хвърлят позиви срещу властта. Бъдещето им, разбира се, е съсипано. През техните преплетени съдби, проследени като в трилър до наши дни, режисьорката повдига въпроса за свободата, насилието и демагогията на тоталитарната машина. Но филмът добива и екзистенциално измерение, когато на финала, на погребението на единия от някогашните младежи, в прощална снимка се появява „колегата“, писал доносите срещу тях... Има ли място за прошка и покаяние и какво значат те, когато три живота са провалени?

Що се отнася до формалните търсения и експерименти, те не бяха силната страна на „Златния ритон“ 2015... Тук може да споменем две изключения, диаметрално противоположни като стил, но впечатляващи всеки по своему. „Знаеш ли, бедни ми рибарю...“ на режисьор-оператор Христо Димитров-Хиндо е необикновено експериментално занимание, на ръба на любителското кино и ъндърграунда, което се превръща в симпатичен групов портрет на бургаски рибари-бараби в течение на много години, с техните тегоби и борби за законност. Поразяващо е усещането за автентичност – това се случва изключително рядко, когато режи-

сьорът е идентичен с героите си и не ги снима отстрани, а живее с тях. Липсата на дистанция и всякаква предпоставеност подкупват, както и забавните с местния си жаргон и хумор надписи, изписани с различна големина и шрифт – ексцентрична заемка от нямото кино. На другия полюс, като стройна организация и строга, изпипана до милиметри стилизация на изображението, е „Известният непознат“ на Светослав Овчаров. Това е филм-портрет за Иван Стоянович (Аджелето), създаден по книгата на д-р Петър Стоянович, внук на Аджелето. Той е един от създателите на съвременната българска държава, обществен и държавен деец, директор на пощите, „нихилист по занимание, царедворец по душа“, който през 1947 си отива от живота разочарован и обруган. „Във всеки филм се опитвам да разрешавам някаква естетическа задача“ – споделя Светослав Овчаров. Тук предизвикателството, което си поставя, е да затвори в едно времепространство възрастния си герой, представяйки го чрез възстановка изключително през детайли от бита, без да по-

казва лицето му. Снимките са правени в павилион, по законите на игралното кино, заснети са 21 игрални кадъра, някои дълги повече от 3 минути, а един повече от 5 минути. Може да сметнем какво значи това за един 70-минутен филм... Времето и пространството са представени в един континуум, а за това е необходима часовникарска точност. Известен с перфектните си възстановки и игралния подход при структуриране на документалната материя, с това упражнение по стил Светослав Овчаров е надминал себе си.

Като цяло на този фестивал артистизмът, експериментът и търсенията във формата бяха отчетливо осезаеми най-вече в анимационната програма. Ще спомена само три безспорни заглавия: изящния и чувствен „Любов с превалявания“ на Ася Кованова и Андрей Кулев; мощния проект за визуална поезия „Щрих и стих“, съставен от шест миниатюри на шест млади режисьори на „Компот-колектив“; „Пук“ на Анри Кулев – третия пълнометражен филм в историята на българската анимация, авторски и продуцентски подвиг.



„Светлина от сенки – през обектива на Иво Хаджимишев“,
реж. Христо Илиев-Чарли

ЗЛАТЕН РИТОН 2015

Мрачна, но особено
важна тенденция

Росен Спасов ■

► Фестивалът „Златен ритон“ беше естествен календарен завършек на празненствата по случай вековния юбилей на българското игрално кино, колкото и спорове да има около неговата годишнина. Документалното ни кино от последната година твърде малко бе фокусирало погледа си върху юбилея. Филмите за кино се ограничиха до монтажно-колажния „Усмивките на българските комедии“ (режисьори Иван Георгиев – Гец и Радослав Илиев, Награда на Асоциацията на хабилитираните преподаватели по екранни изкуства „Академика 21“) и спорния портрет на първопроходника на българското игрално кино „Васил Гендов – мит и реалност“ (режисьор Илия Костов), който предизвика повече полемика около озвучаването си, отколкото около фактологията и филмовите си качества. Към Гендов и неговата епоха може да има толкова гледни точки, колкото автори дръзнат да се заемат с темата. Така че добър или лош, филмът е направен и показва авторската гледна точка към една крайно противоречива, но наистина обсебена от киното личност. Почти сто години (кино)история събира в себе

си изтънченото филмово изследване „Всичко... почти“ (режисьор Валерий Крисенко, Награда за дебют в документалното кино). Филм-портрет на кинорежисьора, професор Владислав Икономов, в който няколко исторически пласта вървят ръка за ръка. Неговата биография се разгъва, а заедно с нея и историята на XX век и историята на българското кино. Именно в този разказ юбилеят се оглежда най-детайлно. Тук е засегната и темата, която доминираше филмите на „Златен ритон“ 2015 – историята на социализма, последиците от него и последвалия преход.

Авторите все повече пречупват тази тема през отделните човешки съдби и това дава положителни резултати. Като флагман се открие „Народен дом на терора“ (режисьор Стойчо Шишков, Голямата награда „Златен ритон“ за най-добър документален филм), който по брилянтен начин показва непоказваното досега и обръща внимание на една сграда – трагичен символ на репресии и издевателства, която днес се е превърнала в незабележима част от ежедневието. Своеобразна метафора за

състоянието на обществото ни по време на не/състоялия се преход. С оглед на доминиращата тема първо на страниците на Фестивалния бюлетин бе отбелязано, че в документалните филми все повече надделява публицистиката и репортажа. Тежестта на филмите се предопределяше както от формата и съдържанието им, така и от тяхното времетраене. Формите до шейсет минути бяха дефицитни.

Въпреки това оптимистични и по-светли погледи към темата не отсъстваха. Белгийският телевизионен режисьор Андре Шандел със своя филм „Животът е безкраен танц“ показва краха на социализма и прехода през очите на популярното вокално дамско трио „Sentimental swingers“ и техните музиканти – „Михаил Йосифов секстет“. Драматургията е рамкирана от протестите през лятото на 2013. Музикални епизоди от концертни и клубни изпълнения на групата разнообразяват и обогатяват филма с

ведро настроение. Чувството за хумор на джаз музикантите е ключово, защото без да се омаловажава, през техните очи историята придобива други контури. Белгиецът, съпруг на Вера Шандел – една от певиците в триото, е раздвоен между двата свята – Белгия и България, но в крайна сметка любовта е нишката, която го води в произтичащия хаос.

Любовта е финалният акорд и в „Салто мортале“ (режисьор Борислав Колев, Награда за режисура). Разказът за трагичната съдба на олимпийския шампион Ангел Генчев е далеч от обикновен спортен филм. Неговата история – с много стегната драматургия и целенасочена режисура, също може да се разглежда като метафора на прехода и състоянието на обществото ни. След като му е отнет олимпийския медал заради не/доказана положителна проба за допинг, животът на Генчев започва да лъкатуши в средите на престъпността. На финала става



„Животът е безкраен танц“, реж. Андре Шандел

ясно, че само любовта на съпругата му може да го изкара от спиралата на самоунищожението. Един от малкото експерименти с формата беше „Мечта по запада“. Режисьорът Тонислав Христов отново се движи по ръба на документалното и игралното. Преексплоатираните похвати за манипулация на действителността невинаги носят успех, но Христов се очертава като един от майсторите в „жанра“, въпреки че предишните му два филма бяха по-добри. В този си личи, че това не е история, която е намерил сам. Борис Десподов е автор на идеята и заедно с Андрей Паунов са режисьори на игралния филм „Имало едно време един уестърн“. „Мечта по запада“ комуникира по особен на-

чин с останалите филми от конкурса. Трагедията на неговите персонажи също е резултат от рухване на една реалност. Техният свят също е в криза, в преходен период и сякаш е застинал във времето.

Основната тематична тенденция на Фестивала „Златен ритон“ 2015 е мрачна, но особено важна. Документалното кино не трябва да спира да се рови със същия интензитет в процесите от миналото, които предопределят настоящето и бъдещето ни. По-оптимистичните и ведри гледни точки, както и чисто развлекателните документални филми, също имаха своето място в цялостната картина, а Фестивалният бюлетин отрази всичко това...



„Всичко... почти“, реж. Валерий Крисенко

ЗЛАТЕН РИТОН 2015

Анимацията между
поезията, неоавангарда
и... документализма



22 ЗЛАТЕН РИТОН
GOLDEN RHYTON

■ Нагeжга Маринчeвска

► Когато глухарчетата плачат, когато вятърът издухва надеждите, когато дъждът безутешно наводнява стаята, когато старият велосипед уморено проскърцва – това може да бъде любов... Филмът на Ася Кованова и Андрей Кулев по сценарий на Христо Ганев „Любов с превалявания“ е нежна и поетична история за чувствата и привързаността, за верността и житейските обрати. Прозирната рисунка с размит туш в стила на прекрасните илюстрации към книгата „Дао Дъ Дзин, или Книга за Пътя и Добродетелта“, които Андрей Кулев създаде наскоро, допринася много за създаването на минорната атмосфера и наситеност на емоцията. Филмът е трептящо-чувствен и същевременно деликатен; раним, но и непоколебим в борбата за любимия. И съвсем неслучайно творбата получи „Златен ритон“ на 22 фестивал на българското документално и анимационно кино в Пловдив. Сюжетът е фокусиран върху изменчивите взаимоотношения на любов-отблъскване между двама души в края на житейския път. Това е необичаен подход, напълно лишен от юношеските клишета на „романтиката“ и именно поради

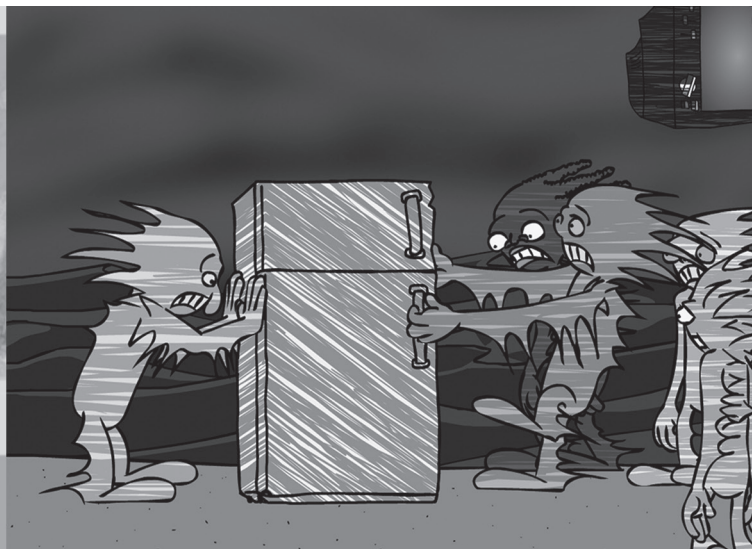
това създава усещането за истинност на преживяването. Още в предишния си филм „Пианистът“ Ася Кованова и Андрей Кулев се обърнаха към вътрешния живот на човека като централна тема, но сега вече показват и пораснало майсторство в изграждането на деликатните нюанси в поведението, опирайки се на минималистични художествени средства. По принцип постигането на психологическо въздействие в анимационното кино е много трудна задача. Предполага се, че неговата стихия е да размисва, да шокира със сатирата и гротеската. Но в случая авторите са постигнали изключителен резултат в изграждането на плътен психологически образ, неочаквано решен в общи планове, без портретни приближавания, но може би именно поради това – силен и истински. Музиката на Петър Дундаков прибавя ново измерение към крехкостта на чувствата и помага да възприемем филма не като „разказан“, а като изпят. Без фалшива нота.

Поезията е във фокуса и на анимационния проект „Щрих и стих“ на „Компот колектив“, създаден като визуализация на стиховете на съвре-

менни български поети в шест части. „Щрих и стих“ е радикален проект, който отправя към провокативния начин на изразяване на авангардистите, отказва им от линейно разказаните истории и високата степен на свободна авторска асоциативност. „Малко сутрешно престъпление“ на Аспарух Петров е черно-бял размисъл за ежедневната вина, с която живее съвременният човек. Тук едрите надписи на парченца от стиховете на Георги Господинов са действащи лица, наравно с нарисуваните персонажи. Настъпеният по невнимание охлюв, противозачатъчната таблетка – това са малките грехове на чувствителния човек. Една будистка в същността си концепция, която не йерархизира живота на висши и нисши, а безусловно приема стойността му във всяка форма. „Естествен роман“ на Милен Витанов (също по Георги Господинов) смесва реалистичното и сюрреалното в странен постмодернистичен образ в осем глави. Невелина Попова нарича общата атмосфера на филма „печален пейзаж на запустението“ в един обречен на изчезване свят. „Одеон“ на Борис Десподов (отново по Георги Господинов) рязко се различава от останалите филми в проекта с близкия до натурата визуален стил, изграден от цитати от филма на Годар „Омъжена жена“ (1964), където разпознаваме дори лицата на актьорите. Същевременно Десподов радикално „изключва“ поетичния текст от филма, оставяйки само откъслечни думи, които да въздействат не толкова като смисъл, колкото като музикална фраза, вплетена звуково и визуално в

издрасканата, състарена „лента“. „Млекарката“ на Иван Богданов по стихове на Димитър Воев има откровено сюрреалистична концепция както в изобразителния, така и в словесния пласт. Подсъзнателното, съновидението, откъслечните образи и шокиращите съчетания на форми и думи превеждат зрителя през измамните привидности на тълпата към по-истинските стойности – млякото, свободата... „Постиндъстриал“ на Борис Праматаров (по стихове на Калоян Праматаров) е може би най-брутално сюрреалистичният филм в проекта „Щрих и стих“. Свят на насилие, (само)изяждане, еротика, изроденост на видовете, изпъзлял от най-потайните дебри на подсъзнанието, потиснато от глобалния Ужас. „100% настроение“ на Дмитрий Ягодин по стихове на Дилян Еленков е решен в множеството квадрати на полиекрана, за да покаже абсурдите на съвременното живеене в панелните консерви на жилищните блокове. Но е и единствената част от проекта, в която има и светла (макар иронична) нотка. Измамният „примитив“ на черно-бялата плоска рисунка създава обемен образ на съвременния свят на човека от нашата днешна узнаваема форма на цивилизация. Проектът „Щрих и стих“ получи две отличия на фестивала – Специалната награда на журито и наградата за художник-постановчик на анимационен филм, присъдена на целия колектив автори.

В посоката „поезия-анимация“ се вписват и двата филма на Димитър Димитров „Наркотик“ и „Записки на чудовището“ по стихове на Дилян



Еленков. В тях той продължава силуетно изградените си експерименти от „Денят на кървавите венци“. Филмите са стилно изградени, носят същата леко мизантропска нотка, без обаче да имат изобретателността на метаморфозите от „Денят...“.

Сюрреалистичното, депресивното, безнадеждното е в основата и на филма, получил наградата за дебют – „Само моя“ на Йоана Атанасова. Темата за абсолютната и обсебваща ревност завършва със смърт. Но в случая физическото убийство на младата жена се възприема като по-малко болезнено, отколкото духовната смърт на самоунищожаващия се от разяждащото чувство мъж. Той ще продължи да бута „психоаналитичната“ камионетка на чувствата си по металните релси на житейския си път в безкрайния цикъл на затворения кръг. Визуалният стил на Йоана Атанасова се отличава с резкия щрих на преувеличената гротескова рисунка, реализирана с остри ръбове и неравни краища и контрасти между бялото (при жената) и сиво-черното (при мъжа). Прави впечатление умението на младата аниматорка да изгради преходите между двата свята – „обективния“ и света на (болното) въображение – трудна задача дори за по-опитни автори. Тези преходи са прикрити, неусетни и създават убедителен вътрешен портрет на обсебения от непреодолимата ревност човек, който не различава реалността от опасенията си. „Само моя“ е обещаващ дебют!

Фестивалът показва и още един анимационен омнибус на най-младите ни аниматори – сту-

денти от II-ри курс в НАТФИЗ – „8 първи“. Осемте миниатюри на Даниел Иванов, Лидия Коцева, Мартина Виденова, Сияна Попдонева, Росен Кючуков, Ива Диманова и Александра Пройнава демонстрираха интересно разнообразие от стилове, свежи идеи, авторски хъс и умения още в началото на обучението си да създават филми, които с успех да се конкурират с творбите на професионалистите. С нетърпение ще чакаме следващите им творби!

В палитрата на най-новата българска анимация се появи и един интересен и необичаен филм, смесващ два типа реалности – анимацията и документалистиката. За съжаление, авторката му Цветомира Николова без време ни напусна и не можа да дочака премиерата на последната си творба. Светла ѝ памет! „Новият живот на Артайда“ разказва за слоницата в Софийския зоопарк в стила на така наречената „документална анимация“. Филмът е центриран върху изоставената циркова слоница „с немски акцент“, но е по-голямо обобщение за нас и животните, за човека и мярката за цивилизованост, която е и в отношението ни към по-слабите и болните. Мечтата на Артайда да бъде осиновена от някого е вик за човечност, за близост, за общуване, излизащи извън общоприетия стереотип да възприемаме света през призмата на човешкия поглед. Обърнатата перспектива през гледната точка на животните създава и необичаен образ на самите нас, хората, заставя ни да погледнем дали и ние често не сме затворени в собствени клетки. Неслучайно във финала на филма сло-



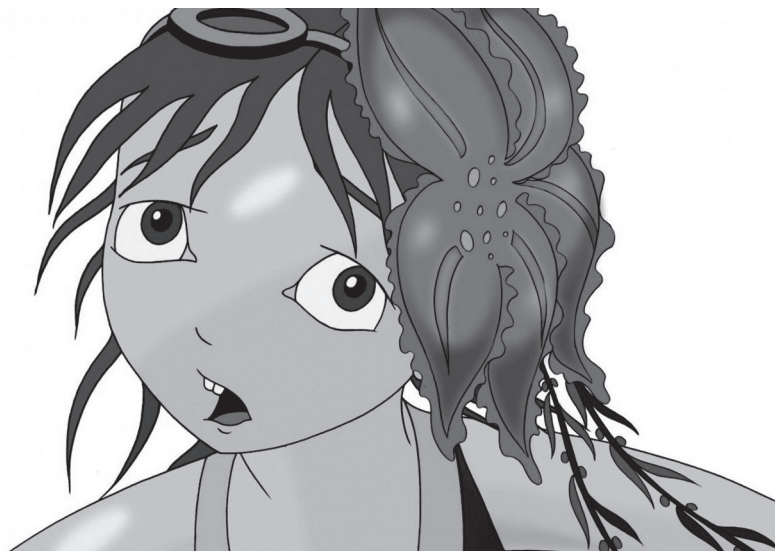
ницата тръгва на пътешествие из центъра на София, а само най-свободните и щастливи хора могат да я видят и да изпитат радост от необикновената гледка – „слон на свобода“. Филмът комбинира документални кадри от всекидневието на животните в зоопарка с артистични рисувани образи – на Артайда, хипопотамите, носорога, маймунките, чакалчето, което постоянно бяга от клетката си. Този жив и разумен животински свят одухотворява и хората, придава им като че ли повече човечност. Артистичната анимация с лек, свободен и заоблен щрих с лекота „изскача“ от документален кадър или фотос, надниква в цирковото минало на Артайда, разхожда се по улиците на съвременна София. Целият филм носи аурата на Цветомира Николова с нейната лиричност, състрадание и светъл дух. „Новият живот на Артайда“ е филм, реализиран в две версии – едната от 56 минути, предназначена за телевизия и другата – от 30 минути – за фестивални прожекции.

Фестивалната програма на „Златния ритон“ показва и други филми, които продължават традицията на българското анимационно кино в областта на сатиричното. „Тераформинг“ на Настимир Цачев и Йовко Коларов е екологична сатира за безогледното и безотговорно живеене на планетата ни, която унищожаваме без мисъл за последствията. Според саркастичната жилка на финала обаче и самите ние си „намираме майстора“. Свежа рисунка в стила на вкусовете на новите поколения. „Метаморфоза“ на Андрей Цветков е гротеска за това как се при-

миряваме с предопределените ни роли и изневеряваме на мечтите и същността си, реализирана чрез абсурдната ситуация в един МОЛ. „Въртокръг“ на Мирослав Мирчев е разказ за „другия“, различния, но в малко предвидими параметри.

„Имаго“ на Сотир Гелев е част от пълнометражния 3D проект „Уробор“, който отива към успешен финал. Ще чакаме пълната версия на целия филм с нетърпение, тъй като шансовете на българското анимационно кино да достигне до екраните и до по-широка публика е именно пълнометражната прожекция. „Имаго“ от своя страна илюстрира постоянната тема на целия проект – непрестанните, но безплодни или абсурдни усилия на персонажите, този път реализирани чрез странната метаморфоза на какавидата в странно имаго. Прави впечатление обаче порасналото умение на екипа да анимира 3D персонажите си и да намира все по-интересни и необичайни форми. В случая – на насекоми.

Стремежът към създаване на пълнометражен анимационен филм на българска почва е видим не само в „Уробор“. На последната сесия за финансиране на проекти в НФЦ имаше цели три пълнометражни предложения и това показва, че авторите ни вече напълно съзнателно искат да се обърнат към широката публика. А и вече имаме реализирания пример „Българ“ на Неделчо Богданов, който изпревари по брой зрители много от българските игрални филми – постижение, което заслужава отделен анализ, още повече, че е продуцирано без публични средства.



Едно от събитията на фестивала обаче стана прожекцията на пълнометражния филм на Анри Кулев „Пук“ по сценарий на Валери Петров. Кулев се обръща към станалата вече класическа приказка на поета, който е известен със своето особено пристрастие към творчеството за деца, но винаги е кодирал в творбите си и послание към възрастните. В този смисъл филмът има шанс да се превърне в истински семеен филм. В него има и приятелство, и приключение, и опасност, и съблазн, и добро, и лошо, и красота, и нежност, и лъжа, и бисерче... Има и вълшебен подводен свят, пълен с чудати морски обитатели: риби, октоподи, медузи, скариди, корали, водорасли, потънали кораби, водни мехурчета, тайнствени светлини... Филмът е реализиран с много висока степен на постановъчна сложност, създавайки водната си вселена. Тук не е пестен труд за „масовките“ от морски създания, които са в непрекъснато движение и непрестанно пресичат танцовите си траектории в ритмично темпо. Създаденият триизмерен декор допринася за усещането за пълно потапяне в приказно-реалния подводен свят. Плавната анимация и „вълновото“ огъване на формите правят усещането за вода „материално“. Това е голямо постижение на основния аниматорски екип от тридесет човека, особено ако се сравни с екипите на холивудските продукции, които наброяват стотици и стотици сътрудници. Браво! Искам обаче да подчертая, че не това в случая е важното. Не е от значение дали в сравнение с „Търсенето на Немо“ на Ан-

дрю Стантън или „Малката русалка“ на Рон Клемънтс и Джон Мъскър в „Пук“ има съизмерими ефекти. По-същественото е, че „Пук“ предлага българска алтернатива на днешните български деца, израсли с холивудските стереотипи, в които супергеройството често е придружено от съмнителни морални казуси. Филмът има важна мисия да актуализира позабравената наша култура, претопявана повече от две десетилетия. И да припомни чувствителността на Валери Петров като „противоотрова“ на прагматичното мислене и като връщане към вечните морални ценности. В „Пук“ Лилето, въоръжено с малко пластмасово харпунче и много кураж, може да проправи пътя си към истински значимите неща – приятелството, добротата и искреността.

Същевременно Анри Кулев е реализирал цялата приказка с много добре премислена режисьорска концепция. В нея има място и за песните на мюзикъла (композитор Любомир Денев), и за актьорската рамка, и за постепенното разгръщане на характерите (особено на Хрили). Игралната част (оператор Светла Ганева, оператор на подводните снимки Стефан Тодоров) е заснета в условен ключ и много добре се обвързва с анимационните кадри. „Пук“ е цялостен, дълбок и забавен филм, който отбелязва нов етап в пълнометражната българска анимация. Равносметката от последната година от развитието на анимацията ни е чудесна. Кризите са в миналото, качеството – високо, откритията – много, традицията – в добро здраве. А откровенията – отсъстват.



NEW WAVE 2016

Третата
НОВА ВЪЛНА

NEW WAVE

INTERNATIONAL STUDENT
FILM FESTIVAL

Василена Василева ■

► Във филмотечно кино „Одеон“ се проведе третото издание на Международния студентски филмов фестивал „Нова вълна“, организиран от департамент „Кино, реклама и шоубизнес“ на Нов български университет. По време на всички прожекции залата беше пълна и се усещаше атмосфера на колективен дух. Филмите в програмата бяха изключително разнообразни и лишени от излишна претенциозност. Прави впечатление, че повечето от младите режисьори залагат на оригинални идеи, интересен подход или тематика от обществена значимост. Някои филми бяха комични, други наивни, трети драматични, но всички те отразяват творческите търсения, тревогите и надеждите на млади хора от различни страни. Най-екстравагантният и концептуален филм от програмата бе албанският „Без заглавие“, разказващ за двама студенти, които търсят идеи за дипломния си филм. Авторите на филма Бенет Нелку и Елире Ксемайли изпълняват и ролите в него. Те успешно разрешават дилемата, свързана с дипломирането си, защото този филм-авторerefлексия успява да задържи вниманието

на зрителя и съумява успешно да го преведе през абсурда, който сам изгражда. Точно поради тази причина му бе присъдена и наградата за най-добра режисура.

С награда за операторско майсторство бе отличен филмът „Пангея“ от Босна и Херцеговина на режисьорката Емма Розански, завършила магистратура под ръководството на Бела Тар в Сараево и участвала в престижния „Талант кампус“ на Берлинале. Осезаемо е влиянието на унгарския режисьор върху младата авторка, която борави зряло с изразните средства на киното. Провокативен и нестандартен е и анимационният прочит на известната приказка на Оскар Уайлд „Славейт и розата“ на режисьорката от Русия Анастасия Чернова, който бе отличен с награда за най-добър анимационен филм. Стилизираната рисунка, подкрепена от изящна музика и балет, разказва историята на една любов, която не успява да разцъфне. Славейт дава живота си в танц за любовта, а края на приказката е известен на всички.

Сред номинираните за най-добър български филм бяха „Солвейг“ на Яна Титова и „Стопа-

нинът на къщата“ на Галина Д. Георгиева, но тази награда, както и наградата на публиката, спечели „Maika mi calling“ на Деян Барарев. Познаваме Деян Барарев още с филма му „Ботев е идиот“ (2014), който породил широка обществена дискусия. С „Maika mi calling“ той отново засяга важна социална проблематика, разказвайки за двама братя и тяхната борба за оцеляване в градската джунгла, където уви, единият загива. Борба, която в крайна сметка водим всички. Фабулата на филма се разгръща плавно, докато в един момент кинематографичното пространство рязко се разчупва и наративът бива разкъсан от кратки монолози на главните герои, адресирани директно към зрителя. С този оригинален структурен ход и с важната си тематика „Maika mi calling“ съвсем заслужено си спечели и двете награди.

Наградата за най-добър чуждестранен игрален филм отиде при абсурдисткия „Всеки друг“ от Русия, който спечели и награда за най-добър сценарий. С чувство за хумор и ярък режисьор-

ски стил, филмът на Николай Котияш създава условна реалност и ретро атмосфера, но същевременно поставя важни въпроси, свързани с гражданското самосъзнание и морал. Скромна застаряваща дама подава оплакване за откраднатото портмоне в евтино бистро, където обядва със своя любовник. Веднага се намесва амбициозен следовател, готов да правораздава на всяка цена, и така постепенно се оказва, че всеки от присъстващите има какво да крие от органите на реда. А на финала е заложена и ироничната поанта на автора – последният кадър ни показва, че портмонето на госпожата е небрежно изпуснато под масата.

Значими морални проблеми откриваме и в турския филм „Вярност“ на Илкер Чатак (Голямата награда на фестивала), който проследява историята на политически активист, укриван нелегално от семейна жена. Повдигайки въпросите за справедливостта, свободата и репресивното политическо управление, филмът представя важните и болезнено актуални проблеми, тре-



„Ако овцете бяха розови“, реж. Джурджия Радивоевич

сящи модерното общество не само в Турция, но и в световен мащаб.

Извън наградните филми имаше още няколко, които направиха силно впечатление с умелата си режисура и симпатични и оригинални разкази. „Ако овцете бяха розови“ на сръбската режисьорка Джурджия Радивоевич разказва с въображение за детството в едно малко затънтено горско селце, където живее... едно-единствено дете. Изведнъж в полето се появява странен, цветен автобус, обитаван от още по-странни деца, които като партизани се борят срещу възрастните и срещу собственото си израстване. Не се срещат много филми за деца, затова всеки добре направен филм на тази тема предизвиква радост, а и тук режисьорът успява да обиграе по оригинален начин и темата за обезлюдяването на селата. Друг лю-

бопитен филм на детско-юношеска тематика бе „Плуване“ на Катарина Решек от Словения. Запалена по плуването девойка се превръща в жена. Проблемът е, че голотата при плуването е непристойна в контекста на мюсюлманската религия, освен ако тя не ползва буркини – мюсюлмански бански костюм, който закрива цялото тяло и главата. Филмът е красив и нежен, а в крайна сметка момичето успява да преодолее предразсъдъците си... и скача в басейна.

С интересната си селекция от филми, високата посещаемост и младежки дух МСФФ „Нова вълна“ 2016 създаде условия за приятна творческа атмосфера, в която се срещнаха млади филмови ентусиасти от различни страни. Подобни събития са от особена важност, защото участници и зрители могат да сравняват различните естетически походи и практики.



„Maika mi calling“, реж. Деян Барарев

ЗВУКОВИТЕ КЛИШЕТА в американското кино

■ Ангел Page8

► След окончателното навлизане на звука в киното той сякаш престава да бъде важен въпрос за кинотеорията и става предмет на изследване предимно от специалистите, занимаващи се с него професионално. Тяхна става задачата не само да разгадаят неговата специфика, но и да съхранят неговата история. Постепенно се създават нови професии – звуков дизайнер, звуков монтажист и специалист по звукови ефекти, които откриват как един единствен звук може да промени ефекта на дадена сцена. Голяма част от тези специалисти са останали неизвестни, но тяхната работа е допринесла за развитието на филмовото изкуство. Няколко десетилетия по-късно, през 60-те и 70-те години на XX век, едно младо поколение кинодейци, отраснало с говорещото кино, ще засили звуковия реализъм и ще го издигне до нови висоти. Техните усилия за пълноценно интегриране на звук и картина оформят днешния технически и художествен стандарт. А след това, в стремежа си да експериментират и водени от любов към филмите от своето детство, някои от тях започват да използват новите звукови похвати иронично и пародийно. Те изди-

гат в култ специфичността и бутафориката на остарелите звукови ефекти, като по този начин несъзнателно преосмислят ролята и значението на звука в киното. За да се разбере как и защо, има нужда от известен контекст.

Кратка история на звуковите ефекти

Широкоизвестен е фактът, че киното, макар и няма, е било беззвучно за съвсем кратък период. Докато ранните прожекции на братя Люмиер наистина са били такива, много скоро различните салони и пътуващи представления започват да наемат музиканти и артисти, които да създават звукова атмосфера за филмите. В театъра тази традиция датира от античността. През Средновековието и Ренесанса специален човек е стоял зад сцената, дрънкар е със звънчета, кукуригал е като петел или е удрял листове ламарина, за да пресъздаде гръмотевица. Ранното кино, все още тясно свързано с театъра и водевила, наследява тези техники и похвати. През 1899 година американският пътуващ търговец и шоумен Лаймън Хау започва да използва специални устройства, които издават звуци по време на прожекции. В тези години филми-

те освен музикални партитури имат и звуков сценарий, който дава точни указания на артиста зад екрана в кой момент да се включи и кои ефекти да използва. Впоследствие на пазара се появяват куп евтини устройства, имитиращи звуци на смях, плач, изстрели, конско цвилене, конски галоп и пр. Проекции в големи помещения като оперни и театрални сцени понякога използват до десет човека, които да създават различните съпровождащи ефекти в синхрон с изображението.

През 1907 г. изобретателят Жан-Шарл Русло патентова идеята си за машина, способна да издава най-популярните филмови звуци. Устройството, наречено „Ciné Multiphone Rousselot“, е способно да издаде 53 звука и може да се управлява от един единствен човек. Появяват се и множество конкурентни апарати.

С идването на радиото и по-точно със създаването на радиодрамите търсенето на специализирани по звукови ефекти нараства. Заедно с нарастващия интерес идват и проблемите. Тъй като звуковите ефекти вече са лесни за пресъздаване, шоумените и продуцентите започват да ги използват безразборно. Фактът, че всеки филм използва едни и същи ефекти с едни и същи устройства, започва да дразни зрителите. Идеята за звуково клише вече съществува в съзнанието на хората благодарение на клоуните в цирка и водевилните скетчове, които често използват звукови устройства за създаване на комичен ефект. И тъй като ранните филми най-често са само част от една по-голяма вариететна програма, включваща и водевил, същите звукови устройства и сигнали биват използвани и за тях. В началото на 20-те години на XX век киното вече се е отърсило от позицията си на панаирджийско зрелище и се е утвърдило като изкуство. За тази цел то претърпява развитие в много насоки. Звуково изтъкването от употреба машини са заменени от предварително записана музика. През 1926 за филма „Дон Жуан“ Warner Bros използват своя „Vitaphone“, за да запишат на плоча и после да възпроизведат в салона музиката, записана от Нюйоркската филхармония. В този конкретен случай сред музиката се долавят и звуци от фехтовка, което прави „Дон Жуан“ може би първият филм, използващ записани звукови ефекти. Бъдеще-

то на звука вече не е в живото изпълнение, а в синхронния запис.

На следващата 1927 година Warner пускат по екраните „Певецът на Джаза“ и успехът му поставя второстепенното дотогава студио на гребена на вълната. В следващите години успехът на филма и неговият принос за звуковата революция ще бъдат романтизирани и преувеличавани. Спекулациите за печалбите от филма и легендата, че спасява Warner от фалит, продължават с десетилетия. Обстоятелствата, разбира се, са по-комплексни, но изходът е един. Филмите с говор постепенно изместват немите и всяко студио и киносалон, което не следва тенденцията, скоро затваря врати. Благодарение на големия интерес технологията се развива и в края на 20-те „Vitaphone“ и подобните му системи, използващи плочи, излизат от мода. На тяхно място навлизат такива, записващи звука директно върху лентата, като „Fox Movietone“ и „RCA Photophone“. Това е изключително важна стъпка по две причини. Първата е, че новите системи премахват ограничението на плочите, които не могат да съдържат запис по-дълъг от десет минути. И тъй като едно и също устройство възпроизвежда картината и звука, опасността от технически гаф намалява. Втората и по-важна причина е, че новите системи за оптичен запис на звука дават възможност за аудиомонтаж. Тази възможност разкрива истинския потенциал на филмовия звук и възможностите, които той отваря пред киното като изкуство. През 1929 Universal решават да пуснат на екран филма „Show Boat“, екранизация на популярен по това време роман на Една Фербер. „Show Boat“ е заснет като нем филм, но агресивното навлизане на звуковото кино (и успешният на Бродуей мюзикъл по романа от 1927) кара Universal да забавят премиерата, да наемат едно от „Movietone“ устройствата на Fox и да добавят музика и звукови ефекти. Оркестър, певци и отговорниците по звуковите ефекти са записвали заедно в реално време, докато филмът е бил проектиран пред тях на звуковата площадка, след което звукът е прехвърлян върху филмовата лента. Така филмът може да бъде проектиран като звуков в салоните, снабдени с нужната апаратура, и като нем – в останалите.

„Show Boat“ е важен най-вече с факта, че бе лежи началото на филмовата кариера на Джек Фоли (Jack Foley), легендарна личност в историята на филмовия звук, дошъл от света на радиодрамите. И до днес човек, използващ техниките, разработени от него, се нарича „Foley Artist“. Като същински човек-оркестър Джек Фоли заставал наред звуковата площадка и гледайки филма на екран пред себе си, записвал звуци, използвайки подръчни материали. Както при оркестъра, записът е ставал в реално време. Похватите му напомнят за тези, използвани в годините на нямото кино или ранния театър, но истинският принос на Джек Фоли е, че придава индивидуалност и уникалност на звука на всеки филм. Докато преди това звуковите ефекти са използвани само условно (гръмотевица, влак, вълчи вой) или за да засилят ефекта на някой гег, Фоли записва всяко потропване, почукване и стъпка, случващи се на екрана, и ги прави уникални. Благодарение на неговите прийоми филмите добили допълнително ниво на реализъм, което допринасяло за потапянето на зрителя в техния свят. Разбира се, в тези ранни години е имало и сериозни технически ограничения. „Movietone“-ът и подобните му системи са позволявали запис на само една звукова писта, така че наслаждане на звуци е било невъзможно, освен ако не са били записани заедно. Самият Фоли се е занимавал само със записването на звука, но не и с неговото синхронизиране и монтаж. Това е била работата на монтажиста на филма и ще остане такава още известно време. Тъй като звукът по това време е все още ново и не напълно овладяно явление, отговорните за него хора не са имали ясно дефинирани длъжности. И най-често всеки е правел по малко от всичко според способностите си. С времето монтажистите, които са се справяли най-добре със синхронизирането и монтирането на звука, ще започнат да се занимават единствено с това и ще създадат професията на звуковия монтажист.

Stock Sound / Фонотеки

Постепенно всяко студио е натрупвало свой уникален запас от звукови ефекти, които биват описвани и съхранявани във фонотеки. Това е полезна стратегия за спестяване на пари, за-

щото по този начин монтажистите могат да използват ефект от предишен филм, вместо да записват нов на терен или да плащат на Foley Artist. В един гангстерски филм например един и същи изстрел може да бъде използван десетки пъти, без някой да обърне внимание. Такива звуци са наречени „stock sounds“ или „складови/запасни звуци“. Най-експресивните от тях, разбира се, са използвани по-често и започват да живеят свой собствен живот, появявайки се в много различни филми. Освен студийните фонотеки, всеки звуков монтажист има и собствен набор от любими звуци, които използва. Специалистите обменят материали от своите фонотеки и често се случва звук от фоновите архиви на едно студио да се появи във филм на техен конкурент – така звуците пресичат държавни и политически граници и се появяват на най-неочаквани места.

Castle Thunder / Гръмотевицата от замъка

Може би най-значимият ранен пример за звуков ефект, заживял собствен живот, е гръмотевицата от „Франкенщайн“ (1931) на Universal. Във филма записът се появява по време на гръмотевичната буря, която дава живот на чудовището, изиграно от Борис Карлоф. Записът се състои от няколко гръма, но най-известният и разпознаваем се чува точно след репликата на лудия доктор: „Сега знам какво е да бъдеш Бог!“. През годините гръмотевицата е използвана в толкова много филми и телевизионни програми (игрални и анимационни), че е непосилно те да бъдат преброени. Звуковите монтажисти я наричат „Castle Thunder“ заради употребата ѝ в наложилото се клише от старите филми на ужасите, в което самотна светкавица осветява стар замък на хълм, в който живее чудовището. Тъй като списъкът с появите на гръмотевицата е огромен, тук ще назовем само най-известните, започвайки с един от най-великите филми на всички времена „Гражданинът Кейн“ (1941 г.) на Орсън Уелс. Точно десет години след дебюта си във „Франкенщайн“ същата гръмотевица може да се чуе къртяща из празните зали на имението „Xanadu“. Интересен детайл е, че „Гражданинът Кейн“ е заснет от студио RKO и следователно звуковият монтажист не би трябвало да има достъп до аудио

архивите на конкурентното студио Universal. Фактът, че „Castle Thunder“ някак си стига до RKO, е доказателство, че общността на холивудските звукови специалисти е била сплотена от самото начало. Те общуват помежду си, помагат си и усъвършенстват занаята си, независимо за кое студио или по кой филм работят в момента.

Сред анимационните филми, използвали звука, се отличават филмите на Дисни – „Бамби“ (1942) и „Спящата красавица“ (1959). Звукът става толкова популярен, че всеки път, когато чуете гръмотевица в американски филм до края на 80-те години, най-вероятно това е „Castle Thunder“. Така спира да е просто клише и се превръща в един от многобройните символи на поп културата. Но дори този знаменит звук не може да се мери с популярността на истинския крал на „запасните“ ефекти.

Писъкът „Вилхелм“

Усъвършенстването на звуковата апаратура напредва с бързи темпове и в началото на 30-те филмовата лента вече може да възпроизвежда различни звуци едновременно, разполагайки ги на отделни писти. През 50-те години аудио-записът на целулоидна лента е заменен със запис на магнетофонна, която има по-високо качество на звука и прави съхранението и катотекирането на различните звуци по-лесно. Тъй като камерите по това време са все още много шумни, всички допълнителни звуци се добавят в монтажното-озвучителния период. Появява се и практиката актьори да биват наемани специално, за да записват писъци на болка и други възклицания, най-често за масови сцени и битки.

Развитието на телевизията, забавено от Втората Световна, набира все по-бързи темпове, създавайки все по-сериозна конкуренция на киното. Отделно, с разпадането на традиционната студийна система, контролираща американското кино до 40-те години, малки студия изникват непрестанно, заливайки екраните с евтина нискокачествена продукция. Това принуждава големите студии да бъдат по-предпазливи, тъй като банките стават все по-малко склонни да им отпускат заеми без гарантирана печалба. Докато търсят начини да привлекат

телевизионните зрители обратно в кината (с възраждането и усъвършенстването на 3D проекциите, широкия екран и пр.), те пускат по екраните и по-скромни жанрови филми, към които има сигурен интерес. През 50-те години това са предимно научнофантастични филми и уестърни. Един такъв уестърн е „Distant Drums“ (1951), режисиран от Раул Уолш и с участието на Гари Купър. В една от ключовите сцени на филма, докато Гари Купър и бойните му другари прекосяват мочурищата на Евърглейдс, един от тях е нападнат и завлечен от алигатор. Предсмъртният му писък, разбира се, е записан след края на снимките от друг актьор. Записът е озаглавен „Вик на мъж, ухапан от алигатор“ / „Man getting bit by an alligator, and he screams“ и съдържа шест кратки писъка на болка, записани един след друг в един дубъл. След излизането на филма по екраните записът бива добавен към фонотеката на Warner Bros. Две години по-късно той може да бъде чут отново в друг уестърн, „The Charge at Feather River“ (1953). Различни писъци от този запис могат да бъдат чути през годините в много от филмите на Warner. Някои от по-интересните са научно-фантастичният филм на ужасите „Them!“ (1954), историческият епос „Land of Pharaohs“ (1955) и мюзикълът с Джуди Гарланд „A Star is Born“ (1954). До 1977 записът (независимо кои откъси от него) е използван в общо 17 филма на Warner, предимно такива с нисък бюджет. Тогава, през лятото на 1977, по екраните излиза филмът „Междувездни Войни“. Научнофантастичната приказка на Джордж Лукас е първата стъпка, която ще превърне писъка във феномен.

Бен, Ричард и Вилхелм

Човекът, който ще сложи писъка в „Междувездни Войни“ и ще му даде името „Писъкът Вилхелм“, се нарича Бен Бърт и е жива легенда на филмовия звук.

Бърт постъпва в „Университет на Южна Калифорния“ през 1971 и като всички студенти там има възможност да се изяви като режисьор, монтажист и сценарист, но развива интерес към специални и звукови ефекти. Той и неговите приятели Рик Мичъл и Ричард Андерсън отдавна са забелязали колко често „Вилхелм“

се появява в различни филми и решават да го използват в студентски филм, върху който работят – пиратската пародия „The Scarlet Blade“ (1974).

След завършването си през 1975 година Бърт остава на работа в университета като асистент в звуковия департамент. По това време продуцентът Гари Кърц набира екип за предстоящи снимки. Режисьорът на бъдещия филм Джордж Лукас е възпитаник на УЮК и решава да потърси там хора, които да създадат звуци за филма. Така Бърт започва работа в Lucasfilm и много скоро създава звука от маската на Дарт Вейдър, звука на светлинния меч, гласовете на Чубака и R2D2 и много други звуци. Бърт отбелязва, че:

„Терминът „Звуков Дизайнер“ започна да се употребява в последното десетилетие, в общи линии откакто „Междувездни Войни“ зароди нов интерес към възможностите на звука в киното. Нарекох се звуков дизайнер, защото работата ми не беше да записвам на терен, нито просто монтаж или мишунг. Вършех неща, които обхващаха и трите професии. Но можех да съблюдавам процеса от гледна точка на продукцията. Тоест мога да консултирам и да давам предложения какво и как да бъде записано, след като съм прочел сценария. Бях на терен по време на част от снимките, за да записвам звуци или най-малкото да видя какво се случва, така че да знам какви звуци ще ни трябват по-нататък и да ги създам. Бях на разположение и по време на монтажа на филма, монтирайки звука. Също така вземах участие в мишунга на филма. Не е често срещано един човек да взема участие във всички тези задачи. Но тъй като аз бях изключение от това разделение, се нуждаех от термин, с който да се опиша. За това започнах да се наричам „звуков дизайнер“, което най-общо значи, че макар да налягам на създаването на звукови ефекти, моя работа е да координирам всичко, което чувате във финалната версия на филма“.

За работата си по „Междувездни Войни“ през 1978 година Бърт печели награда за специални заслуги в областта на звука от Филмовата Асоциация на Америка. Наградата се присъжда за постижения във филмовото изкуство, които не влизат в обичайните категории, за които асоци-

ацията присъжда Оскар.

Бен започва да нарича писъка „Вилхелм“ на името на простреляния в крака каубой от „The Charge at Feather River“.

Той използва писъка във всички части на „Междувездни Войни“ и „Индиана Джоунс“. Често повече от веднъж. Само в „Индиана Джоунс и Храмът на Обречените“ (1984) например писъкът е използван три пъти. „Вилхелм“ се превръща в негов подпис и той го използва и в други филми, по които работи, като „Още Американски Графити“ (1979), „Howard the Duck“ (1986) и „Уилоу“.

Заради Бен Бърт оригиналният запис оцелява в архивите на Skywalker Sound. Поколения от млади звукови монтажисти ще продължават живота на Вилхем, вмъквайки го в различни филми като „Красавицата и Звяра“ (1991) и „Аладин“ (1992) на Дисни, „Петият Елемент“ (1997), „Маджестик“ (2001) и „Плачът на Слънцето“ (2003).

Човекът зад писъка

Почитателите на писъка дълго се чудели кой е човекът от оригиналния запис. Няма документи, които да доказват самоличността му, но след задълбочено проучване по време на работа си по епизоди 1, 2 и 3 от „Междувездни войни“ Бен Бърт посещава Warner Bros, за да събере информация и открива, че най-вероятно това е актьорът Шеб Уули.

Шеб играе малка роля в „Distant Drums“, тази на редник Джесъп, и според документи, намерени от Бен Бърт, е и сред малкото актьори, поканени да запишат допълнителни реплики и гласови елементи за филма. Хипотезата е, че по време на записите са го помолили да запише и звуци извън собствената му роля (като например писък на човек, ухапан от алигатор).

Епоха на цитатност

„Нов Холувуд“ е термин, който се използва за периода в американското кино, обхващащ средата на 60-те до началото на 80-те години на миналия век. Време на експерименти и рискове, дало начало на кариерите на емблематични режисьори като Франсис Форд Копола, Мартин Скорсезе, Браян Де Палма, както и вече споменатите Лукас и Спилбърг. Много от тях пропи-

ват филмите си с носталгия и любов към киното от своето детство. Вмъкването на директни цитати и препратки към по-стари филми е един от начините да се съхранят емоциите, които те са пораждали в младите режисьори. Подобно цитиране е елемент на постмодерната ситуация и ще се засили още повече през 90-те с бума на американското независимо кино, което се откроява със своята колажност, ироничност и фрагментарност. Най-дръзкият в цитирането, Куентин Тарантино, е и един от режисьорите, които съхраняват традицията на Вилхелм, след като един от звуковите монтажисти на „Глутница Кучета“ (1992) му предлага да го използва във филма. След това Тарантино сам решава да го сложи в „Убий Бил, част 1“ (2003), „Бибрутално: Разходка Смърт“ (2007), „Гадни Копилета“ (2009) и „Джанго без окови“ (2012). Друг режисьор от новото поколение, който използва „Писькът на Вилхелм“ в своите филми, е Питър Джаксън. След като научава за неговата история по време на мишунга на „Властелинът на Пръстените: Двете Кули“ (2002), Джаксън е толкова впечатлен, че нарежда звукът да бъде усилен и решава да го използва отново и в следващата част на трилогията „Завръщането на Краля“ (2003). „Вилхелм“ бива чуто отново в римейка му на „Кинг Конг“ (2005), както и в „Хобитът: Неочаквано Пътешествие“ (2012) и „Хобитът: Пущинакът на Смог“ (2013). До 2012 „Вилхелм“ е използван в над 150 филмови и телевизионни продукции, като броят им нараства всяка година. Употребата му е в паралел с издигането на носталгията като нова валута на Холивуд, който започва да залага все повече на адаптация и римейк на вече съществуваща интелектуална собственост, т.е. на неща, с които широката аудитория вече е запозната. Днешният Холивуд се характеризира с безкрайно рециклиране на стари идеи, където всичко ново цитира нещо старо.

Можем ли да твърдим, че „Вилхелм“ също е цитат?

И ако сме склонни да го приемем като такъв, какво точно цитира? „Distant Drums“? „The Charge at Feather River“? Тези филми не са достатъчно значими, за да породят силните чувства, които поколения звукови монтажисти и

фенове имат към писъка, нито достатъчно известни, за да бъдат пародирани. Те не са повече от представителна извадка за посредствеността, в която изпада американското кино в средата на XX век. Може би тогава писъкът е цитат не на конкретна творба, а на конкретно време, стремеж да се цитира и призове един особен вид филмова (не)реалност. Защото, макар през 50-те писъкът да е бил много изразителен, днес (а и през 70-те) той звучи бутафорно и неубедително. Ако зрителят знае за съществуването му, писъкът изпъква и звучи не на място. За хора като Бърт и Андерсън обаче, които принадлежат към едно от първите поколения, израсло с телевизията и киното като постоянно и неизменно присъствие в живота им, може би писъкът изразява нещо конкретно и със сигурност е част от колективната им памет. Използването му предимно в жанрови филми, уестърни, научна фантастика, гангстерски филми и пр. е показателно за силата му да създава определена атмосфера на престорено насилие и преувеличени жестове. Все пак „Вилхелм“ е предсмъртен писък и неговата комичност смекчава реализма на тази смърт за зрителя. Придава нотка театралност, отделяща случващото се на екрана от реалността. По същия начин както други филмови клишета, като колата, която винаги експлодира при удар или изстрел и звуците от удари в старите кунг-фу филми, „Вилхелм“ въплъщава чувството за бягство от реалността. Онова бягство, предлагано от старите филми, които Бърт, Андерсън, Лукас, Спилбърг, Скорсезе и Тарантино са гледали като деца от времена, в които Холивуд е наричан „Фабрика за мечти“. Може би точно това бягство ги е накарало да се влюбят в киното. По този начин на определено ниво употребата на писъка се превръща в прием за въплъщаване и съхраняване на тази нереалност. С прекомерната си употреба приемът се превръща в клише, с което би трябвало да изпадне в немилост. Но с онлайн славата, която писъкът получава, натрупваната му с десетилетия история продължава да привлича новите поколения. Писъкът на „Вилхелм“, присъстващ някъде из звуковия фон между експлозии и изстрели, постепенно се превръща във фолклор. Историята му е първо куриоз, а после легенда. Както се

изразява Джо Данте: „Никой никога не го забелязва, освен тези, които вече знаят за него“.

Изумително е колко богата информация можем да почерпим от един привидно маловажен куриоз като писъка „Вилхелм“. Проследявайки неговата история и трансформация от клише към културно значима за звуковата общност в Холивуд и милиони фенове традиция, ставаме свидетели на сложен механизъм от взаимодействиящи системи, които бавно очертават контурите на нашата културно-информационна действителност.

От една страна носталгията като културен феномен изглежда като клопка за постмодерното изкуство, което не може да съществува, без да черпи от предходните епохи. В днешния Холивуд на все по-големи бюджети и все по-малко рискове залагането на носталгията води до стагнация. Причините са лесно обясними. Докато в средата на XX век киното се е конкурирало с радиото и телевизията, днес към тях се присъединява и интернет. Също както през 50-те години комерсиалното кино залага на зрелището като единственото, което е конкурентоспособно в променените условия. От друга страна в преследване на зрелището се създават все по-иновативни технологии и прийоми, които бъдещите кинотворци ще използват и преосмислят, водени може би от носталгията, която

Бен Бърт изпитва, когато разпознава „Вилхелм“ в архивите на Warner Bros през далечната 1977. Именно носталгията позволява на „писъка“ да заживее собствен живот, да се превърне в символ за принадлежност към звуковата общност и да остави следата си в популярната култура. „Вилхелм“ е пример за възможните метаморфози, които могат да се породят благодарение на изменящата се парадигма. Неговата история описва навлизането на американското и световно кино в епохата на постмодерната ситуация. Ако се вгледаме внимателно, всеки детайл, всеки звуков фон, независимо колко е малък, може да ни разкрие нещо за цялостната картина.

Библиография: ИГНАТОВСКИ, Владимир., „Как попкорнът измести фъстфудите: Раждането на звука в киното“, Рива, 2011; ЛИОТАР, Жан-Франсоа., „Постмодерната Ситуация: Изложение за състоянието на съвременното знание“; AMENT, Vanessa Theme, „The Foley Grail: The art of performing sound for film, games and animation“; Focal Press, 2013; ALTMAN, Rick., „Silent Film Sound“, Columbia University Press, 2004; ДИМИТРОВА, Мая. „Авторското кино“, Институт за изкуствознание“, 1995.

WIKI WORLD® by Greg Williams



СЪДБАТА на БЪЛГАРАН Е ГАЛАНТ

Петър Кърджилков ■

► Екранната орисия

Най-ранните публични прожекции на първия български игрален филм „Българан е галант“ биват осъществени върху екрана на софийското кино „Модерен театър“ (продуцент на творбата) по всяка вероятност на 12, 13 и 14 януари 1915 (понеделник, вторник и сряда). За това свидетелстват 15 рекламни съобщения (поне толкова на брой са известни днес), появили се от 10 до 15 януари в шест столични всекидневника: „Дневник“, „Заря“, „Камбана“, „Мир“, „Пряпорец“ и „Утро“. В края на същата седмица – събота и неделя (17 и 18 януари) „първата българска кино-комедия“ е показана в Русе – кино „Аполо“. През септември 1915 „Българан е галант“ отново се „играе“ в столицата – „Модерен театър“, а след около година – през август 1916 – гастролира в Одрин, където софийското кино (а и акционерно дружество) има свой едноименен клон. На 1.VI.1917 филмът бива включен в програмата на благотворителна „гала кино-забава“, организирана от управата на „Модерен театър“ в „полза на фонда „Войнишки семейства“ – Първата световна война е в разгара си. Обявление-то за добродетелната инициатива, отпечатано

в „Пряпорец“, „Балканска поща“ и „Камбана“, се оказва последното, свързано с прожекции на „Българан е галант“. След датата 1 юли 1917 няма сведения филмът да е показван в България! Той се изгубва по друмищата на неумолимото време, сякаш изчезва – вдън земя...

Странстванията по света – мит или реалност?

Най-ранната информация относно по-сетнешната съдба на филма предлага Васил Димитров Гендов (1891–1970) – изпълнителят на главната мъжка роля в него, предполагаемият му сценарист и режисьор. „Българан е галант“ понастоящем е в Америка – Холивуд – пише той в авторския материал „Как правихме „Българан е галант“, публикуван в „Киновестник“ през 1924 – занесен там от Ст. Денчев, който го е проектирал там след като е преминал с него през Хърватско, Берлин и другаде“. Едно-единствено изречение, в което (при добро желание) може да се улови и тъгата от раздялата (оказала се зави-наги), и гордостта от триумфалното шествие на „първото българско отроче“, което Гендов без съмнение смята за свое...

След пет години уверението бива потвърдено от

Петър Карапетров (1900–1980) в неговата статия „Киноизкуството в България“. „За съжаление, този филм [„Българан е галант“], който днес е историческа ценност, не е запазен. Откупен е в Америка от някой антиктар“ – заявява писателят и дългогодишният редактор на специализираните издания „Киновестник“ и „Кинозвезда“ в своя кратък, ала задълбочен исторически преглед на създаденото дотогава (1929 г.) в нашето игрално кино.

В края на юли 1943 „по случай 35-годишнината на българския кинотеатър“ (първото стационарно кино у нас „Модерен театър“ бива официално открито на 4.XII.1908 от 18:00 часа в София според обявление във в. „Реч“) Съюзът на киноприетелите в България финансира издаването на специален юбилеен брой на в. „Народен театър“. В него бива поместена статията „Българският кино-театър и филм. От платнената барака „Гранд-биоскоп“ до днешните театрални сгради. Раждането на първия български филм“, проследяваща „появата и развоя“ на Седмото изкуство у нас. Авторът ѝ Стефан Гендов (1889–1951) е журналист и театрален критик, редактор на споменатото издание, брат на „патриарха на българския филм“ Васил Гендов – любопитна подробност, обясняваща интереса на Мелпоменовия жрец към „чудото на XIX век“ и извървения от него път през годините. За стойността на тези „исторически бележки“ свидетелства и фактът, че те биват оценени още от съвременниците си – всекидневниците „Нова вечер“ и „Дневник“ ги преразказват, а „Мир“ и „Заря“ отпечатват техен съкратен вариант. Тъкмо в „Заря“ бива подхвърлена поредната версия за съдбата на „Българан е галант“: „Филмът е откраднат и продаден през 1927 година в Америка. Сега се намира на съхранение в Ню Йоркския исторически музей“. Във връзка с разглежданата тема ми се ще да подчертая една дребна, ала многозначителна подробност – Стефан Гендов пише това не в юбилейния брой на в. „Народен театър“, а в предназначения за „ширпотреба“ в. „Заря“! Дали ограниченото място в „елитното“ издание не му е позволило да помести „факта“, или съмнявайки се в неговата „неблагонадеждност“, го е „джиросал“ на един „народен вестник“, какъвто е „Заря“?

На 13.I.1949 Васил Гендов завършва първата

част („Появяването на българския филм“) от своите мемоари „Трънливият път на българския филм 1910–1940“ – най-ранната история на родното кино. Тъкмо в този ръкопис, неиздаден и до ден днешен, „патриархът“ описва подробно участието на своето „отроче“ след премиерата му, която според него се е състояла на 22 юни 1910: „Малко по-късно, когато се завърши триумфалният поход на „Българан е галант“, аз се обърнах към Аладар [Аладар Оттай-Остерайхер – австро-унгарски поданик, основател, съсобственик и директор на кино „Модерен театър“, продуцент на „Българан е галант“] с молба да ми подари копието на филма, за да го запазя за спомен. В началото той ми обеща това, но впоследствие под разни предлози отклоняваше това си обещание, особено когато започна ремонта на театъра (пребоядисване) той вече отказваше под претекст, че филмът бил затрупан в една стая, в която са били складиран много работи от инвентара на киното, поради ремонта. Моята упоритост продължи до началото на м. октомври [1910], когато трябваше да напусна София и постъпя като артист в Русенския общински театър с директор Роза Попова...

Колкото и интересно да е началото на „Българан е галант“, не по-малко интересен е и неговият край, защото първият български филм има рядката слава да види екраните на Виена, Загреб, Париж, Лондон, за да завърши в Холивуд. Съдбата на филма ми беше неизвестна до 1916 г., когато един ден получавам едно писмо от един наш племенник, който следваше във Виена и който ме предупреждаваше, че там се е появило лице на име Стефан Денчев, който със съдействието на българското студентско дружество „Балкан“ и българската колония организира представления, на които демонстрирал първия „свой“ български филм като средство да продължи образованието си. Моят племенник ме съветваше да се обърна към българската легация и забраня тази измама. Аз бях изумен. Наистина аз познавах Стефан Денчев, който по една случайност ми приличаше като роден брат, знаех, че се занимава с журналистика и дори направи един опит да създаде кинописание в София, но за това, че той се подвизава с моя филм из Европа, аз нищо не знаех. Отидох в „Модерен театър“, където намерих един от чиновниците, който беше

приятел на Стефан Денчев и с когото заедно възнамеряваха да издават киносписание: Александър Крепс [Кребс]. Един много симпатичен младеж, голям поклонник на киноизкуството и същевременно любител артист. Около издаването на киносписание аз знаех доста подробности, защото бях поканен да стана сътрудник и тогава именно се запознах с Денчев. Това обаче не стана, списанието остана само проект и като главна причина бяха средствата, които липсваха. От Крепс узнах, че филмът е бил продаден на Денчев за 1000 лева под предлог, че щял да го използва в провинцията. Само това знаеше Крепс. По-късно узнах, че Денчев се е появил и в Париж със същия филм и със същата практика да го прожектира със съдействието на българи студенти и българската колония. През пролетта на другата година [1917] Александър Крепс [Кребс] ме повика, за да ми каже, че е получил писмо от Стефан Денчев от Лос Анжелос в Америка. Аз се заинтересувах и Крепс ми прочете писмото на Денчев, в което той пишеше, че благодарение на филма той е пропътувал до Америка и че неговото желание да стигне в новостроящия се Холивуд се е сбъднало. С моя филм той се е препоръчал за български филмов режисьор и артист и получава място като помощник-режисьор. Накрая писмото завършваше с една молба: Крепс да ме намери и да се извини чрез него на мен, като завършваше с това, че аз трябва да се чувствам щастлив, защото филмът бил гледан от първите пионери на Холивуд: Мери Пикфорд, Чарли Чаплин и Дъглас Фербанкс“.

Легендата „Холивуд“ (разклонила се дори във фантастични вариации и модификации – американски „антиквар“ и „Ню Йоркския исторически музей“) обаче бива взривена от Методи Петров Станоев (1879–?), също участник в „Българан е галант“. На 19.VIII.1960 той се среща с представител на Държавния киноархив – най-вероятно Стаменка Христовова (според устно свидетелство на Магдалена Георундова, дългогодишен експерт в документацията на Българската национална филмотека – БНФ), провела, записала и резюмирала разговора. „Филмът бил отнесен от Аладар в Буда-Пеща през 1915 год. – уверява изготвеното от г-жа Христовова интервю, съхранявано в БНФ – Станоев настоява да се повика Методи Друмев, който е гостувал в Будапеща

на О. Аладар след напускането му на България. При изпращането му Отай Аладар му бил казал: „От България ми остана един спомен – филмът „Българан е галант“. Станоев и Друмев са открили адреса на съпругата на Аладар и са в преговори да им изпрати кадърчета от филма, при положение, че целият филм не е запазен. С тези изказвания се оборва твърдението на Гендов, че филмът бил отнесен от Ст. Денчев в Америка... Гореизложеното Методи Станоев потвърждава със саморъчен подпис: [подпис]“.

„Похитителят“ на изчезналия „Българан“

Така – справедливо или не – съдбата на „Българан е галант“ се свързва с личността на Стефан Г. Денчев. За него се знае, че е роден в Трявна около 1896, че дебютира като актьор през 1913, когато „излиза с една малка роля в „La femme X“, с група от Народния Театр“. По време на Първата световна война (1914–1918) се „сражава“ в редовете на „войнишкия театър на I артилерийски полк“, а след това „постъпва в Народния Театър като драматически ученик и играе съвършено малки роли. В „Свободния Театър“ играе Буланов в „Лес“, в трупата на Матей Икономов – Альоша в „Братя Карамазови“, във Варненския „К[оста]. Ранков театър“ изнася с успех Княз Липертвайлерсхайм [княз Леополд фон Липерт-Вайлерсхайм] от „Царицата на Чардаша“. Авторът на тази информация, изпратена от „Лос Анжелес“ през „август, 1924“, е Григорий Ключ („по народност руснак и с контракт за „Ляски“ студио – Парамунт“), зад когото най-вероятно наднича Стефан Денчев. От кореспонденцията се узнава също, че след войната българинът „заминава за Париж, където играе като фигурант при „Гомон“ и „Еклипс“ и се завръща в България, където започва да издава списанието „Кино-Свят“, в София“. По това време „бива назначен за представител на печата при легацията ни в Вашингтон, от бившия президент Ал. Стамболийски [министър-председател на България от 6.X.1919 до 9.VI.1923], но поради пререкания с последния напусна отечеството си в 1921 година и замина за Лос Анжелес, където още в началото, с помощта на Макс Линдер и звездата Енита Стюарт, той постъпва като помощник камераман при „Файмус Плейерс Ляски Студио“, за която компания непрекъснато работи година

и половина и там изучава всичката техническа работа по: снемане, постановка и осветление при филмирането. В началото на 1923 година той е ученик в школата на Парамунт пикчърс – Ляски студио и под ръководството на знаменитости като: Сесил Де Мил, Херберт Перснън, Жеймс Круз, Тамас Мийган, Теодор Козлов [руски балетист, хореограф и актьор], Глория Свадсън [Суонсън] и др. – първите трима режисьори, а последните са звезди в същата компания – изучава и най-малките тънкости в филма и играта и свършва с успех, трети по ред. От тука пътя му е вече разкрит“.

Стефан Денчев наистина е „основател и ред. [актор]“ на сп. „Кино-свят“ (1921–1922), от което до наши дни са съхранени само първите му три броя. След „свършека“ на „Кино-свят“ той продължава да служи на Десетата муза, но вече в сп. „Кинозвезда“ (1920–1929), прераснало (от 1925) в „орган“ – на „Съюза на кинопритежателите в България“. Още през май 1924 седмичникът известява своите читатели: „За кореспондент и сътрудник на списанието от Америка е ангажиран познатия наш сънародник и кинодеятел г. Ст. Денчев – асистент директор (пом. режисьор) в големата кинокъща „Универсал“. Неговите кореспонденции ще даваме редовно в списанието“. Следващия месец в „Кинозвезда“ грейват две „снимки на нашия сътрудник г-н Ст. Денчев от Америка, пом. режисьор в „Универсал филм“. Текстът към първата гласи: „Припичане на слънцето при Тихия океан, около Лос Анжелос – Калифорния“. Втората е придружена от не по-малко нафуканото: „Една почивка, след баня при собствения ми кар, в един от гаражите на бига Ошан Парк – Калифорния“.

В продължение на цяла година Стефан Денчев се изявява като дописник, но през 1925 активността му видимо спада, макар че още в началото на годината сп. „Кинозвезда“ уверява своите читатели (от името на „Редакцията“), че „ще помести наскоро“ поне 5–6 негови материала, допълвайки: „Тези интересни статии съ писани от холивудския ни кореспондент, г. Стефан Денчев, а интервюто с Любич му е дадено специално за „Кино-Звезда“. Вярно е, че още в същия брой „Хуки от Юниверсъл“ поднася „Новини от Америка“ („Холивуд, 11 януарий“), Но пък също така е вярно, че нито един от анонсираните материа-

ли не вижда бял свят. Стефан Денчев гастролира още с две кореспонденции през март и с това комай приключват взаимоотношенията му със списанието. Кое то и дума не обелва за скиталчествата на „Българан е галант“ отвъд Океана...

Краят – „не по-малко интересен“

Васил Гендов обаче твърди, че участието на филма му е била неизвестна до 1916, когато случайно узнал, че Стефан Денчев го прожектира във Виена, а „по-късно“ (но през същата година) – и в Париж (и на двете места – пред българска аудитория). Сдобивайки се с „дистрибуторски права“, след като заплаща „1000 лева“ (навярно на управата на „Модерен театър“) – „под предлог, че щял да го използва в провинцията“. „През пролетта“ на 1917 Денчев прави същото, но вече в Америка (Лос Анжелис и Холивуд), като дори, възползвайки се от случайната прилика с Гендов, смогва (с помощта на „Българан е галант“) да се препоръча за „филмов режисьор и артист“. Преметнал по този начин тамошните продуценти ахмаци, българинът „получава мястото като помощник-режисьор“. Но ако през 1916–1917 „копието на филма“ е „пребивавало“ във Виена, в Париж, че и в щата Калифорния, където смайва дори „Мери Пикфорд, Чарли Чаплин и Дъглас Фербанкс“, как би могло по същото време (според реално съществуващи свидетелства) то (единственото позитивно най-вероятно) да е било показвано на Балканския полуостров – август 1916 в Одрин и на 1 юли 1917 в София?

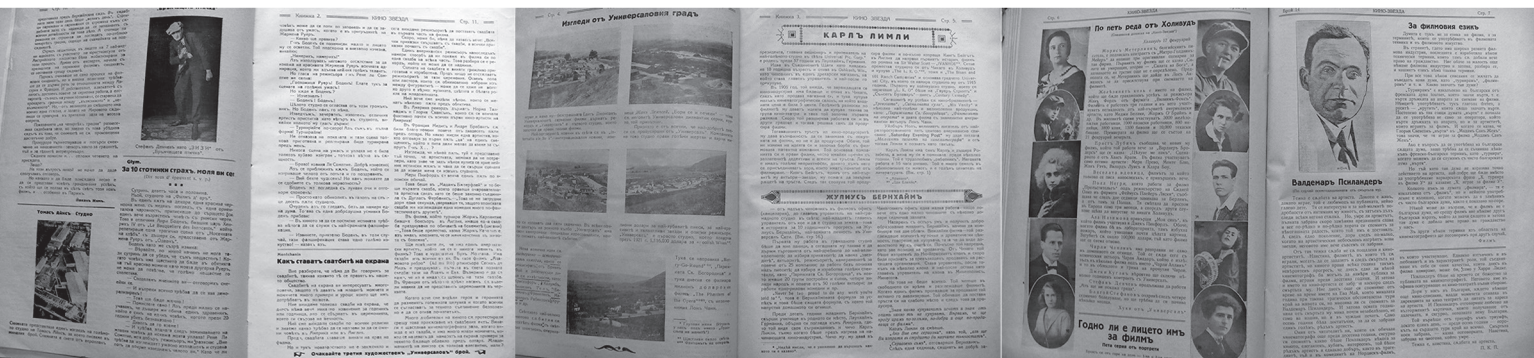
Значително по-различна от Гендовата е версията не само на Методи Станоев, но и тази на тандема „Григорий Ключ–Стефан Денчев“. Според нея тревненецът „заминава за Париж“ непосредствено след Първата световна война. В периода 1918–1920 той може да е покорил Франция („като фигурант при „Гомон“ и „Еклипс“), може дори да е обиколил Европа (Загреб, Берлин, Виена, Париж, Лондон), но едва ли е стигнал до Новия свят! Кое то ще рече, че поради липсата на първо никога не е имало „второ заминаване на Стефан Денчев за Америка“ (споменато от Гендов). По време на европейското си турне той едва ли е носел със себе си „Българан е галант“ – макар и Гендов да уверява, че филмът е показван от неговия „двойник“ в изброените по-горе пет столици. Но както и да е

било, Денчев скоро се завръща в София, „където започва списанието „Кино-Свят“. Дало живот на само 5 броя, то излиза от 1921. Което означава, че през тази година (или поне през част от нея) основателят му Стефан Денчев би трябвало да си е в България. В такъв случай какво е пречело на Васил Гендов, който на два пъти споменава, че се е познавал със Стефан Денчев („около издаването на киносписанието“), да поиска обяснение (или дори сметка) от своя „близък“ за това, че се е „подвизавал“ из Европа с неговия филм „Българан е галант“ – „факт“, който Гендов научава още през 1916–1917 и който охарактеризира като „измама“?

Изброените факти подсказват, че Стефан Денчев е пребивавал у нас, докато неговият „Кино-свят“ прекратява съществуването си – случило се най-вероятно в началото на 1922. Тогава и ще да е бил „назначен за представител на печата при легацията ни в Вашингтон, от бившия президент Ал. Стамболийски“ (благодарение и на опита, придобит от актьора в списанието). Извод, който не противоречи много на информацията, че „последният напустна отечеството си в 1921 година“. Логично е Денчев да е останал на „легационния“ си пост до Деветоюнския преврат, с който през 1923 бива свалено от власт земеделското правителство на Александър Стамболийски. И чак тогава да се е упътил към Холивуд – след жестокото убийство на „бившия президент“ (министър-председател) перспективите за неговите „протезети“ в България не са били особено розови. Затова и през

есента на 1922 името му не бива споменато във в. „Развигор“ сред онези „няколко киноартистички и артисти, които съ се проявили вече до сега“ в „чужбина“. Затова и тъкмо през май 1924 (а не по-рано) „Кинозвезда“, излизаща още от 1920, известява, че Денчев е „ангажиран“ за „кореспондент и сътрудник на списанието от Америка“. Затова и през същото това лято на 1924 (а не по-рано) Васил Гендов за пръв път споменава нещо относно съдбата на „Българан е галант“, заявявайки, че той „понастоящем е в Америка – Холивуд, занесен там от Ст. Денчев“. Затова и Стефан Гендов твърди, че филмът е „откраднат и продаден през 1927 година в Америка“. Затова и Петър Карапетров уверява (през 1929), че е бил „откупен в Америка от някой антиквар“... Вместо заключение може да се каже само едно – заплетена, объркана, дезориентираща и дори несъстоятелна история. Връз чийто фон твърдението на Методи Станоев звучи като че ли най-достоверно. Защото би било логично „Българан е галант“ да е „бил отнесен от Аладар в Буда-Пеща“ – той е продуцентът (собственикът) на филма, негов вдъхновител и дори сценарист. Но едва ли „през 1915 год.“. „Напускането му на България“ става поне след десетилетие – в края на 1924 Аладар Оттай-Остерайхер все още е „главен директор на „Модерен театър“ – София“. Освен правдоподобна, версията на Станоев е и оптимистична, вдъхваща надежда, че копието на филма „Българан е галант“, смятано от години за безвъзвратно изчезнало и дори унищожено, би могло да е съхранено все пак някъде...

Страници от сп. „Кинозвезда“ с кореспонденции на Стефан Денчев от Холивуд (1924–1925).



СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

МАІКА МІ CALLING

Деян Барарев

■ приложение



МАЙКА MI CALLING

Сценарист и режисьор Деян Барарев

ЕКСТ.ТРАФОПОСТ / КЪСЕН СЛЕДОБЕД – НИСКО СЛЪНЦЕ

На екрана се изписва: „11 Ноември 2010“

Мазилка на бетонен трафопост, на която е изписано: „Чък Норис не гласува“; „Смъртта написа това“; „I was here and then I wasn't“; „Синът на майка ти е турчин“; „Педерастите навсякъде“; „Педали, а... като станем повече, ще видим кой е обратен“.

„Проблемът с хората е, че ти липсват когато си отидат. Не ти липсват, когато седят до теб, дишащи, готвейки се да излязат да танцуват“.

Филип и Андрей седят на ръба на покрива на този бетонен трафопост, краката им са увиснали във въздуха.

АНДРЕЙ

– Винаги съм знаел.

ФИЛИП

– К'во?

АНДРЕЙ

– Че си осиновен.

ФИЛИП

– Що?

АНДРЕЙ

– Щото си много тъп.

Двамата се разсмиват. Филип е на 19 години, с невинно детско лице, а Андрей на 24 години – има по-грубо лице. Двамата пият водка от стъкло шише, което е вече наполовина празно. Филип гледа надолу към ниското и се изплюва. Андрей отпива от бутилката с водка и я подава на Филип, който го поглежда и взима бутилката. Филип отпива. Андрей дава пари на Филип. Филип ги взима и прави жест с тях. Прибира си ги. Двамата седят и гледат към градинката пред тях. Филип си свива цигара. Поглежда я и се сееща нещо.

ФИЛИП

– Брат ми, оня ден Фантата знаеш ли к'во каза? Седим на балкона у Пешо и аз си пуша. Той на нищо не прилича, преди поне изглеждаше нормален, а сега... както и да е. Та той ми обяснява: „Цигарите са по-лоши от херцата“ и ми се хили такъв. Вика: „Имаш ли херца?“ и аз му викам „не“. И той: „Дай една цигара тогава“.

Филип разказва историята, изигравайки ролите

и на двамата. Накрая се усмихва и поглежда Андрей, който го гледа сериозно и не се смее.

АНДРЕЙ

– Ти к'во правиш там с тия отрепки?

Филип поглежда надолу и не отговаря.

ФИЛИП

– Т'ва не изглежда толкова високо вече.

Андрей хваща брат си за тила. Филип поглежда Андрей.

АНДРЕЙ

– Нали знаеш, че ще разбере, ако...

Филип го прекъсва.

ФИЛИП

– Знам, знам...

Андрей го гледа сериозно.

АНДРЕЙ

– И ще ти счупя главата!

Филип го гледа. Усмихва се. Андрей продължава да го гледа сериозно. Двамата се гледат в очите, без да казват нищо. Филип си дърпа последна дръпка и хвърля фасата. Андрей го хваща с една ръка около врата, извива тялото му към своето, така че главата му да е в скута му и с другата ръка трие кокалчетата си в косата на Филип. Водката е у Филип, който я държи с едната ръка, а с другата се опитва да се защити от тормоза на брат си.

АНДРЕЙ

– На кой се правиш на отворен ти бе, палячо!

Андрей започва по-силно да натиска кокалчетата си, триейки ги в главата на брат си. Филип започва да го боли много и се опитва да удари брат си в топките със свободната си ръка.

АНДРЕЙ

– Не в топките, не в топките!

Андрей се свива, спира да тормози Филип, за да се пази от ударите на брат си. Телефонът на Филип звъни.

ФИЛИП

– Чакай, чакай...

Филип спира да го удря. Андрей пуска брат си от хватката. Спират да се боричкат. Филип изважда телефона си и го поглежда.

ФИЛИП

– Майка е.

АНДРЕЙ

– Ми затвори ъ.

ФИЛИП

– Няма ми го копчето.

На телефона на Филип му липсва копчето с

червената слушалка. Филип показва на Андрей телефона си. На дисплея е изписано „maika mi calling“.

АНДРЕЙ

– Искаш ли пари за нов?

ФИЛИП

– Не.

АНДРЕЙ

– Сигурен?

ФИЛИП

– Не ща, бе!

Двамата чакат телефонът да спре да звъни. Спират. Филип го прибира.

ФИЛИП

– Що не ти звъни на теб?

Андрей се усмихва.

АНДРЕЙ

– Щото имам копче.

Филип също се усмихва. Пие от бутилката, която после Андрей взима.

АНДРЕЙ

– Татко как е?

Андрей отпива от бутилката.

ФИЛИП

– Не знам. Пие, как да е...

АНДРЕЙ

– Не съм го виждал от две години.

ФИЛИП

– И аз... не се засичаме.

Филип се ухилва.

АНДРЕЙ

– Как така не се засичате?

ФИЛИП

– Лесно...

Филип се изправя и застава на един крак на ръба, опитвайки се да балансира тялото си. Хили се докато прави това. Андрей го гледа притеснено. Хваща го инстинктивно, когато Филип се накланя много напред.

АНДРЕЙ

– Седни долу бе, олигофрен! Ти малоумен ли си?!

Андрей успява да го дръпне да седне обратно. Филип продължава да се хили. Става сериозен.

ФИЛИП

– Андрей?

Андрей сяда обратно на мястото си до Филип.

АНДРЕЙ

– Да, Фил?

ФИЛИП

– Ти кога разбра, че татко няма да си намери работа?

Андрей се замисля.

АНДРЕЙ

– Не знам.

ФИЛИП

– За мен беше, когато ти почна да продаваш.

Андрей го поглежда. Филип гледа пред себе си. На екрана се изписва: „5 месеца и 29 дена по-късно“

ПРЕХОД КЪМ ТРАФОПОСТ: ЕКСТ. ТРАФОПОСТ / НОЩ

Мястото е същото, но сега на покрива няма никого, а само един мобилен телефон, зарязан по средата на покрива на бетонния трафопост. Андрей се чува как вика името на брат си.

АНДРЕЙ

– Фил!... Фил!...

Андрей се появява, покатервайки се на дърво до трафопоста. Изглежда доста изморен. Още с качването вижда изоставен телефон по средата на покрива. Качва се на покрива и го взима. Това е телефонът на Филип, на който му липсва копчето с червената слушалка. Андрей проверява обажданията. Вижда много пропуснати от: „andrei“, „maika mi“, „kosta“, „fantata“, „Shosho“. Андрей отива и сяда на ръба на покрива, гледайки към неосветена детска площадка и отвъд нея осветената улица. Изважда си патронче водка, което е почти празно, и го доизпива. Гледа празното шише, поклаща го пред погледа си и го оставя до себе си на покрива. Изважда си телефона. Звъни на някого.

АНДРЕЙ

– Ало?... Сещаш ли се за един Коста?... Да, тоя... Можеш ли да го намериш? Мисля, че брат ми е с него... Ама ми звънни на брат ми на телефона, че моя ще го изключи. Тръгвам да го търся по улиците.

Андрей прекъсва връзката на своя и го изключва. Телефонът на Фил звъни и Андрей го поглежда. На дисплея се изписва „maika mi calling“.

ПРЕХОД КЪМ УЛИЦА: ЕКСТ. УЛИЦА / НОЩ

Андрей излиза от тъмна алея и излиза на булевард „Дондуков“. Вижда такси, пресича булеварда и го спира. Качва се вътре.

ПРЕХОД КЪМ ТАКСИ: ИНТ. ТАКСИ / НОЩ

АНДРЕЙ

– Карай!

СТЕФАН

– Накъде?

Андрей му подава пари. Таксиджията Стефан го поглежда и ги взима.

АНДРЕЙ

– Няма значение.

Стефан подкарва таксито.

АНДРЕЙ

– Може ли да изключиш радиото?

Стефан го изключва. Андрей се оглежда през прозореца. Чуват се разговорите между таксиметровите шофьори и диспечера. Навън по нощните улици на центъра на София е пълно със съмнителни типажки. Колата излиза от центъра и продължава към краен квартал.

АНДРЕЙ

– Карай по-бавничко тук, моля те.

Стефан намалява скоростта. Андрей се оглежда през прозореца, очевидно търси някого.

СТЕФАН

– Търсим ли нещо?

АНДРЕЙ

– Дай насам.

Андрей му посочва нова посока и отново се оглежда. Андрей поглежда настрани. Видимо е изморен вече. Проявява се и си трие очите.

АНДРЕЙ

– Дай към Сухата река.

Колата влиза в квартал „Сухата река“. Андрей започва да притваря очи. Опитва се да се бори с умората, клюма. Стефан поглежда към Андрей, връща погледа си на пътя и натиска рязко спирачките. Колата спира на сантиметри от пиян мъж на 50 години, който дори не забелязва, че таксито едва не го е бутнало. Андрей залита напред от спирането на колата и се събужда, Стефан го хваща с една ръка да не се удари, тъй като не си е сложил колан. Отвън мъжът ходи, клатейки се, към отсрещния тротоар, викайки на някого.

МЪЖ

– Филипе!

Андрей се заглежда в мъжа навън.

ПРЕХОД КЪМ УЛИЦА: ЕКСТ. УЛИЦА / НОЩ

Андрей излиза от колата и се запътва към мъжа,

който в същото време спира момче и насилствено го обръща към себе си. Вижда, че не е Филип.

МОМЧЕ

– Не съм Филип бе, педал!

АНДРЕЙ

– Татко!

Това е бащата на Андрей – Александър. Андрей го приближава, докато Александър седи и гледа в една точка, разочарован, че момчето не е Филип. Андрей го побутва.

АНДРЕЙ

– Татко...

Стефан е излязъл от таксито и наблюдава ситуацията. Мъжът го поглежда най-накрая.

АЛЕКСАНДЪР

– Андрей...

Бащата се усмихва тъжно. Прегръща Андрей.

АЛЕКСАНДЪР

– Кажки на Фил...

Александър трябва да си поеме въздух. Развълнуван е.

АЛЕКСАНДЪР

– Кажки му, че може да се прибере. Майка му се притеснява. Кажки му... Няма да му се карам. Просто да се прибере.

От очите на Александър потичат сълзи. Андрей вижда това.

АЛЕКСАНДЪР

– Кажки му просто да се прибере.

АНДРЕЙ

– Ще му кажа, татко.

Андрей го хваща под мишница и го подкарва към колата.

АНДРЕЙ

– Хайде, ела.

АЛЕКСАНДЪР

– Къде?

АНДРЕЙ

– Сега ще ти покажа.

АЛЕКСАНДЪР

– Нали няма да ме прибиращ?!

Александър се дърпа.

АНДРЕЙ

– Няма.

АЛЕКСАНДЪР

– Не искам да се прибирам.

АНДРЕЙ

– Няма, няма...

Стефан отива и той да помага, хващайки бащата под рамо. Двамата с Андрей го подкарват към

колата. Александър се обръща към Стефан и го поглежда.

АЛЕКСАНДЪР

– Ти кой си?

СТЕФАН

– Стефан.

АЛЕКСАНДЪР

– Стефане, приятно ми е, аз съм Александър.

Андрей и Стефан качват Александър на задната седалка на таксито.

ПРЕХОД КЪМ ТАКСИ: ИНТ. ТАКСИ / НОЩ

Таксито не се движи. Стефан е в колата, Андрей се качва и затваря вратата си. Александър е на задната седалка. Никой не казва нищо известно време. Александър гледа към Андрей, усмихва се и се накланя напред към него.

АЛЕКСАНДЪР

– Момчето ми.

Александър се радва на Андрей. След това се обляга назад.

АНДРЕЙ

– Знаеш ли улица „Стефан Чомаков“?

СТЕФАН

– Старата „Захари Петров“?

АНДРЕЙ

– Да. Карай натам.

СТЕФАН

– То е ей тука.

Колата запалва и потегля. Андрей мълчи, замислен е. Стефан му хвърля поглед от време на време.

СТЕФАН

– Те сега пак я смениха. Как се води сега?

Андрей не отговаря. На задната седалка Александър е заспал. Андрей поглежда към страничното огледало. На огледалото има надпис: „closer than they appear“ (има изтрит текст). Андрей го гледа известно време.

СТЕФАН

– Само ги сменят тия улици. За к'во го правят? Хората ли искат да объркат?

Стефан гледа към Андрей, който пък гледа пътя.

АНДРЕЙ

– Ей тук сме.

Стефан отбива и спира колата пред блоково пространство. След това таксиджията спира апарата и поглежда към Андрей.

СТЕФАН

– 20,86 лв. Отгоре на тия, дето ми даде.

Андрей му подава пари. Стефан веднага реагира на това, че са повече и го поглежда въпросително. Андрей му подава ръка да се здрависат.

АНДРЕЙ

– Андрей.

Стефан поглежда ръката и му подава своята. Здрависват се.

АНДРЕЙ

– Ти си Стефан, нали?

Пускат си ръцете.

АНДРЕЙ

– Парите са, за да го качиш горе, щото иначе майка ми няма да го прибере.

Двамата се гледат.

СТЕФАН

– Окей.

ПРЕХОД КЪМ УЛИЦА: ЕКСТ. УЛИЦА / НОЩ

Андрей излиза от магазина, носейки две кафета. Дава едното на Стефан заедно с пакетче сметана.

АНДРЕЙ

– Нямаха мляко.

СТЕФАН

– Няма проблем.

Андрей си сипва три захарчета в него. Бърка го и отпива. Стефан го гледа и се усмихва.

СТЕФАН

– Ти май си пиеш захарта с кафето.

Андрей се усмихва.

АНДРЕЙ

– Да, май така се получава.

Стефан си сипва сметаната в кафето. Сметаната се смесва с кафето в пластмасовата чаша.

СТЕФАН

– А пушиш ли?

АНДРЕЙ

– От време на време.

Стефан му предлага цигара, подавайки му кутията с цигари. Андрей отказва, правейки жест с ръка.

СТЕФАН

– Не е това време, а?

Стефан се усмихва. И Андрей се усмихва. Стефан си хвърля фаса на земята и го настъпва. Двамата седят и не си говорят известно време. Стефан се оглежда по улицата. Нещо е нервен. Сякаш има нещо да каже. Андрей си пие кафето замислено.

АНДРЕЙ

– Верно ли е казала да се прибирам?

Андрей се усмихва и се обръща към таксиджията. Той му кима.

СТЕФАН

– Аха.

АНДРЕЙ

– Не брат ми – Филип, а аз? Андрей?

СТЕФАН

– Да, бе.

Андрей клати глава все едно си води вътрешен диалог. Усмивката му е по-скоро пренебрежителна. Стефан спира да се оглежда и поглежда Андрей, който е замислен. Стефан тръгва да му казва нещо, но телефонът на Андрей звъни, той го вдига моментално.

АНДРЕЙ

– Да?

Андрей слуша съсредоточено.

АНДРЕЙ

– Аха... На последния етаж, вратата в ляво от асансьора... Къде се е качил?

Андрей затваря телефона ядосано и поглежда към Стефан.

АНДРЕЙ

– Последно да ме закараш?

СТЕФАН

– Къде?

АНДРЕЙ

– Полигона. До на БНБ касата, зад МОЛ-а на Цариградско.

Стефан го гледа, без да казва нищо.

АНДРЕЙ

– „Михаил Тенев“ се казваше улицата...

Стефан го прекъсва.

СТЕФАН

– Знам го.

ПРЕХОД КЪМ ЕТАЖ НА СГРАДА: ИНТ. ЕТАЖ НА СГРАДА / НОЩ

Вратите се отварят и Андрей излиза от асансьора с бърза крачка, насочвайки се към конкретна откритата врата.

ПРЕХОД КЪМ СКЪПО ОБЗАВЕДЕН АПАРТАМЕНТ: ИНТ. ЛУКСОЗЕН АПАРТАМЕНТ / НОЩ

Андрей нахлува в апартамента, търсейки Коста. Вижда го да лази на четири крака в гръб, търсейки нещо. Наоколо е разхвърляно, вратата на терасата е широко отворена, пердетата се вейат и става течение. Бучи силна музика. Тъмно е и блиц проблясва като в дискотека, осветява за части от

секундата всички в апартамента. Андрей отива при лазещия на земята Коста и го хваща за косата и дрехата, обръщайки го към себе си. Крещи му. Коста говори някакви несвързани неща, надрусан до крайна степен.

АНДРЕЙ

– Боклук мръсен!

Коста говори нещо, но не се чува от шума. Андрей го удря, сваляйки го на земята. Коста пада по лице. Андрей го обръща по гръб и му крещи.

АНДРЕЙ

– Майката ти ще еба мръсна!

Коста се опитва да говори, вече с кръв по лицето. Хили се. Андрей го удря. Крещи му.

АНДРЕЙ

– Ще те убия, бе!

Андрей го удря пак. Вика му.

АНДРЕЙ

– Какво си му направил?!

Андрей го удря отново. Лицето на Коста е в кръв и той почти не мърда. Андрей става и отива към уредбата, изтръгва я от захранване и музиката спира. Андрей излиза на терасата и се засилва да метне уредбата.

ПРЕХОД КЪМ ТАКСИ: ИНТ. ТАКСИ / НОЩ

Стефан е в таксито си. Уредбата, която пада до таксито, се разбива на парчета и го стряска. Стефан излиза от таксито, отива до уредбата, поглежда нагоре и тръгва към сградата.

ПРЕХОД КЪМ ПОКРИВ: ЕКСТ. ПОКРИВ / НОЩ

Андрей се качва на покрива. Вижда Филип в гръб, който е седнал на земята, пие от почти празна бутилка водка и гледа към светлините в дистанцията. Андрей отива при него. Андрей стига до него и застава прав до него.

АНДРЕЙ

– К'во правиш тука!?

Филип не отговаря. Андрей го удря по главата.

АНДРЕЙ

– Кажи, бе?!

Андрей го хваща за дрехата и го изправя. Филип се ядосва и се отскубва.

ФИЛИП

– Остави ме, бе!

Филип се дърпа от брат си.

АНДРЕЙ

– Какво ти става, бе?!

Андрей се опитва да се доближи до него. Филип

му крещи заплашително. Андрей хваща лицето му в ръце и го гледа в очите.

АНДРЕЙ

– Какво си взел?

Андрей говори по-спокойно.

АНДРЕЙ

– Каж ми какво си взел? Какво ти е дал тоя боклук?

ФИЛИП

– Брат ми... Спомняш ли си как се катерихме по прожекторите на Герена? И на дърветата и лампите?

Андрей го пуска.

ФИЛИП

– Спомняш ли си?!

Андрей го гледа объркано.

АНДРЕЙ

– Да, спомням си.

ФИЛИП

– Спомняш ли си колко ме беше страх и как играехме на онази игра... който го хване шубето...

АНДРЕЙ

– ...който пръв го хване шубето, обира пешкира пред наш'те за нещо, което другият е направил. Филип го прекъсва, говорейки заедно с него.

ФИЛИП

– Не ме е шубе.

АНДРЕЙ

– Какво?

ФИЛИП

– Не ме е страх вече.

Филип го прегръща. Андрей продължава да гледа объркано.

АНДРЕЙ

– Аре да си ходим!

Андрей го подкарва към стълбата и Филип тръгва с него. Но изведнъж Филип се отскубва и тръгва да бяга към ръба на покрива. Андрей тръгва след него, но със закъснение. Филип се хвърля през покрива. Андрей спира на няколко крачки от ръба и замръзва. Тръгва към ръба и Стефан го хваща. Андрей се опитва да стигне до ръба, а Стефан да го издърпва от там.

ПРЕХОД КЪМ ТАКСИ: ИНТ. ТАКСИ / НОЩ

Телефонът на Филип е паднал в колата и звъни. Майката е.

На екрана се изписва: „Година и един ден по-късно“

ПРЕХОД КЪМ ТРАФОПОСТ: ЕКСТ. ТРАФОПОСТ / ДЕН

Андрей седи на ръба на трафопоста. Обръща се назад към Стефан, който идва до него. Андрей поглежда надолу към ръцете си.

СТЕФАН

– Видях те, че си седнал...

Андрей го поглежда, Стефан сяда до него. Двамата седят така. Андрей се усмихва.

АНДРЕЙ

– Притеснил си се за мен.

Стефан го поглежда също и поглежда пред себе си. Неловко мълчание. На Андрей му пада усмивката от лицето и също поглежда напред. Стефан започва своя монолог.

СТЕФАН

– Осемдесет и осма година беше прието постановлението за самозадоволяване – да си използваш собствената кола за такси. Направих трийсет хиляди за една година. Един апартамент тогава. Жена ми...беше... една такава... Остави ми детето, аз да се грижа за него. То ме пита: „Къде е мама?“, аз го лъжа. Не му отне много време да разбере истината. Почна да се друса... кога беше, 2000 или 2001 година, на 16 тогава, ама аз не го наказах, исках да го разбера. Затова започнах да излизам с него, да видя с какви хора контактува, къде ходят, какво правят. Дори и аз пробвах...(пауза) Когато разбрах, че синът ми няма да спре да се друса, продадох апартамента, колата, всичко... Купих два еднопосочни билета за Буенос Айрес и... той изчезна.

Андрей го поглежда от време на време. Стефан става емоционален по време на разказа си.

СТЕФАН

– Както и билетите... звънях на някакъв телефон в Буенос Айрес, представяш ли си, някакъв ми вдига, аз му викам: „Мишо, Михаил, българ?“, а той само ми вика: „Que?!“ та „Que?!“... до ден днешен не знам къде е... може да е умрял... а може да не е... някак си вярвам, че не е... и така... Известно време никой не казва нищо. Андрей поглежда към Стефан, който гледа пред себе си. След това и Андрей поглежда напред. Телефонът му започва да звъни. Андрей си изважда телефона и поглежда. Слага го на ухото си.

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 играе при вас



съюз на българските филмови дейци ■

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