

кино

01

съюз на българските филмови дейци 2017 ■

ПЕТЕР ВАН ДЕН БЕГИН

ЛЮСИ ДЕБЕ



ТИТУС ДЕ ВООГТ

БРЮНО ЖОРИС

БЕЛГИЙСКИЯТ
КРАЛФИЛМ НА
ПЕТЕР БРОСЕНС И ДЖЕСИКА УДУЪРТ

flanders®



— Le film — *Ravage*

Droits de l'Homme à travers le monde : détention arbitraire, assassinat...



le C.A.

CHAHINE, *Egypte*

Fondateur, France

JACOB Fondateur, France • ZSOLT KEZDI-KOVACS, *Hongrie* • EMIR KUSTURICA, *Yougoslavie* • LUCIAN PINTILIE, *Roumanie* • PETRE

POPZLATEV, *Bulgarie*

FERNANDO SOLA

Fondateur, France

• ASSOCIATION "C

Fax : (1) 40.74.0

CLAUDE WEISZ,

INISTRATION :

Irlande • YOUSSEF

RAPHAEL DOUEB,

, France • GILLES

SEFRIOUI, *Maroc* •

INIQUE WALLON,

ZULAWSKI, *France*

(1) 45.63.96.30. •

Ravage comporte un véritable scénario, une histoire, une émotion.



киното в България

Новото българско кино и неговата фестивална съдба

- 02** За необходимостта от фестивална култура
Вера Найденова

Преди и след

- 05** Френският кинокритик Жан-Луи Мансо разговаря с Петър Попзлатев

- 08** Задният двор на системата или неостаряващия филм АЗ ГРАФИНИЯТА
Петър Попзлатев пред списание Кино

Галерия

- 12** Светлана Янчева – Графинята хамелеон *Петя Александрова*

Личности и филми

- 20** Съвместната работа на Джони Пенков с Рангел Вълчанов *Светослав Драганов*

Нови книги

- 27** Трънливото трасе на мемоара- Васил и Жана Гендови
Боряна Матеева

- 31** ДВИЖЕНИЕТО Е ЖИВОТ- книгата на Никола Анастасов ИСТОРИИ С УСМИВКИ
Людмила Дякова

Киносъбития

SO INDEPENDENT 2016

- 33** Американски мед *Катерина Ламбринова*

КИНОМАНИЯ 2016

- 36** Между мрака и светлината, между надеждата и отчаянието
Калинка Стойновска

Кинокласация

- 40** Джим Джармуш печели за втори път *Георги Ангелов*

Ракурси

- 43** Ваше благородие госпожа сполука... *Иво Драганов*

теоретични етюди

- 46** Виртуална нереалност *Йоана Павлова*

световен екран

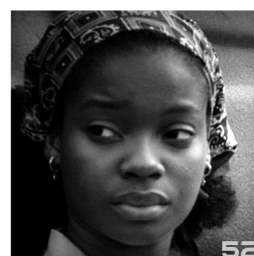
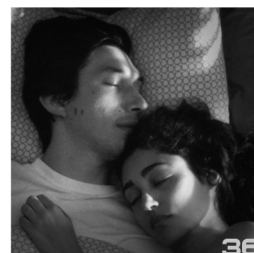
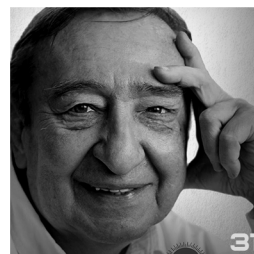
Фестивали

КАЙРО 2016

- 52** Шест дни арабска зима *Павлина Желева*

сценарни ескизи

- 59** Куче
Владимир Петев, Гийом Проценко



ЗА НЕОБХОДИМОСТТА от фестивална култура

Вера Найденова ■

► Някога, в едно по-далечно време, можеше да се чуе такъв лаф: „Каж ми на кой фестивал са те поканили, за да ти кажа какъв ти е филмът“. На въпроса лесно можеше да се отговори, тъй като кинофестивалите бяха по-малко, а характеристиките им по-отчетливи. През последните едно-две десетилетия те се размножиха неимоверно. Навярно все още съществува някаква категоризация. На върха на пирамидата са Кан, Берлин и Венеция, но надолу нещата така се разсложават, че едва ли някой някъде може да представи що-годе подредена картина. Размиха се и профилите им. През 2001 година считаният за най-елитарен – Кан, включи в програмата си комерсиалната анимационна приказка „Шрек“ (филмът получи наградата за дебют „Златна камера“), през 2002 излъчи online „Star Wars: Епизод II – Клонираните атакуват“, а през 2008 в извънконкурсната програма бе „Индиана Джоунс и кралството на кристалния череп“ на Спилбърг. „Киното еволюира и фестивалът трябва да е ехо на тези промени, да бъде в движение и да ги отразява“ – обяви новият изпълнителен директор Тиери Фремо.

Промяната важи и при другите големи форуми на киното. Така че „във въздуха увисна“ и предишното дихотомично делене в групите – или „фестивален“, или „комерсиален“ (ина-

че казано, филм за широкия зрител). Добре е това да го имат предвид нашите режисьори, а то тук-там из интервютата на някои от тях и напоследък се срещат „дълбокомислени“ признания като това: „аз не правя филм за фестивали.“ Ерго правя ги за широката публиката... А всъщност, особено при разбита разпространителска мрежа като нашата, именно фестивалите осигуряват на филмите по-широк обхват на зрители. Да не говорим, че чрез тях те достигат и до чуждестранни такива, което при извънфестивалното разпространение твърде рядко се случва. И то през „кино“, а не през телевизионния екран, което също има значение за адекватния им живот. В едно интервю на успешен румънски режисьор прочетох, че поради високите му международни отличия (не къде да е, а в Кан), още „на зелено“, при обсъждане на новия му проект, е получил тридесет и седем заявки за разпространение в чужбина. Това в някакъв, макар и по-редуциран вариант, напоследък се случва и при създателите на нашия „Отчуждение“ (режисьор Милко Лазаров), отличен на юбилейния седемдесети Венециански кинофестивал 2013 с наградата Федора за най-добър режисьор на дебютен филм и Специален диплом Europa cinema Label. Тук е уместно да се отбележи, че Венецианският фести-

вал по традиция проявява особено внимание към талантивите дебюти, а това не убягва от вниманието на добрите мениджъри.

Ако измененията във фестивалната политика могат да се обяснят и с горепосочената мисъл на Фремо, то не ще е зле да се върнем към по-общия въпрос за лавинообразното размножаване на фестивалите. Като всяко явление от социокултурен характер и то може да бъде обяснено с усилията на много науки и много изследователи. Но, така да се каже, при първо приближаване, бихме могли да се досетим, че това се случва поради необикновено разширеното филмопроизводство, поето след киното от телевизията, компютъра и т.н. Сега то естествено, от само себе си, изпитва необходимост от известно уедряване, групиране, концентриране. А най-вече от вътрешна селекция и стратификация на ценностите. Не е маловажен в случая и процесът на глобализацията в културата и респективно в живота на киното, на който противодейства другия – на глокализацията, т.е. открояването на локалното, местното, която напоследък особено се изостря. Празниците на киното все по-често, а и доста безразборно, се обвързват с други ритуали. По традиция към тях проявяват интерес босовете на туристическата индустрия и т.н. Сред тази многотия единици са форумите с чисто кинематографичен и състезателен характер, породиха се така наречените фестивали на фестивалите, които само информират за явленията в киното. След време някои от тях, като например нашият „София филм фест“, доопределят програмата си с някакъв вид състезания. С развитието на киното отделните професии също еманципираха свои конкурси.

Така или иначе, кинофестивалите днес наистина са много. Има континентални и регионални, по видове (документални, анимационни, научноизследователски и др.), по жанрове, по професии и т.н. Достатъчно е да погледнем разновидностите им, осъществявани в родните ни граници: „Златна роза“, „Златен ритон“, „Киномания“, „Любовта е лудост“, „София Филм Фест“, „Златно око“ – за операторско изкуство, „Златна липа“ – за европейски филми... Има и по-малки празнични инициативи в рамките на програмата на Дома на киното, на филмотечно-

то кино ...А ако умножим това по мащабите на останалия свят?!

И кинематографистите, които се стремят към участие, а и журналистите, чието професионално задължение е да информират за тях и най-вече за нашите присъствия и отличия, би трябвало добре да си дават сметка за характера, за мащаба и ранга на събитията. А то днес, дори в така наречените професионални сайтове (дори в нашата „Искранет“) с еднакъв апломб се съобщава и за отличието във Венеция (за съжаление, напоследък в Кан и Берлин нямаме такова), и за „диплом за участие“ от никого нечувано провинциално филмово сборище. Да не говорим, че най-обикновени търговски прожекции в Кан, при които филмът се прожектира пред петима, често случайно минали посетители (била съм на такива), се обявяват като участие в самия фестивал (?!).

Бъркотията се проявява и другаде. Напоследък става все по-ясно, че копродукциите са модус за по-успешен международен живот на киното ни, а и по-пряко казано, за фестивални участия. И тук е естествено всеки от работилите в тях да изтъква успеха си при евентуално отличие. Но е добре да си даваме сметка с какво точно сме участвали (нерядко това са просто технически средства и кадри), за да не ставаме неадекватни и смешни при отчитането на успеха редом със създателите на художественото филмово тяло.

Дезинформираността, за която говорим, е проява на тежък провинциализъм. Както впрочем и високомерието към ролята на кинофорумите в съвременния живот на киното. Неотдавна чух мнение, и то на режисьор, че ходенето по фестивали си е чиста проба туризъм и нищо повече. Оставям настрана индивидуалните и професионалните комплекси, но случаят несъмнено още веднъж потвърждава необходимостта от многостранното изследване на упоменатите по-горе предпоставки за размножаването и профилирането на филмовите празници. Добре известно е, че в културата феномените не се появяват случайно, а са породени от закономерни потребности.

Нашето незнание по въпроса, липсата на каквато и да е яснота за фестивалната стратификация има и по-преки практически последствия. В

така наречените оценъчни карти при конкурсите за субсидии, които провежда НФЦ, има графи за фестивални отличия на режисьорите и продуцентите. И тук, при липса на прецизен критерий за това кои фестивали и какви отличия трябва да се отчитат и с какви цифри, волно или неволно се стига до финансови спекулации. В неотдавнашния проектозакон за румънската киноиндустрия прочетохме, че наградите от фестивалите „А“ категория толкова високо вдигат „точките“ при оценката на даден проект, че режисьори като Мунджиу например са „обречени на успех“. Чувала съм, че така е и в Русия. В нашите така наречени карти не е упомената никаква категория при фестивалите – оценяващият поставя точките в тези графи както му хрумне.

И така, дошло е време да помислим сериозно за фестивалната си информираност, а по-общо казано – за фестивалната си култура. Биха могли да се направят опити за откриване и поддръждане на колкото се може по-широк кръг днес съществуващи кинофоруми. Такава задача може да се превърне ако не в дисертационна, то при всички случаи в дипломна тема – например за магистър по киномениджмънт. Но несъмнено един от същностните аспекти на фестивалната култура ще е историята на нашите български отличия. Тук нескромно ще посоча онова, което се опитам да направя за участието ни в програмата на фестивала в Кан (виж книгата „Фестивалът Кан“, ИК „Проф. Петко Венедиков“, 2015 г.). Но в миналото имаме участия (а и, макар и немногобройни, награди) в Берлин, Венеция, Москва, Карлови Вари, Сан Себастьян и други, които също подлежат на описание.

Представям си също така и появата на рубрики в програмата на филмотечното кино „Одеон“ с филми, участвали и отличавани някога и днес на фестивали.

Фестивалната култура е задължителна преди всичко за самите създатели на филмите, а най-вече за продуцентите. Те трябва добре да познават световната карта на кинофорумите, ранговете им, профилите, правилата и „капризите“, протокола им. И да зареждат обществен интерес с точна информация. Няма съмнение, че някои от нашите продуценти са наясно с тези неща. За това свидетелстват статиите в

рубриката „Новото българско кино и неговата фестивална съдба“ в двата предишни броя на списание „Кино“. По реда на публикациите: Стефан Китанов несъмнено е най-добрият познавач на световното фестивално дело и това се отразява както при създаването и провеждането на София Филм Фест, така и при продуцентската му дейност. Надявам се да не се оспори твърдението ми, че Росица Вълканова е отличничката ни в намирането на международна финансова подкрепа и във фестивалните участия и награди. Павлина Желева съчетава продуцентството с присъствието и отразяването в качеството си на критик на голям брой кинофоруми с различен ранг и профил.

И в трите публикации се усеща общият оптимизъм, породен от факта на повишаващия се брой участия и отличия. Споделям го, но ще добавя един щрих. В миналото, т.е. преди 1989 година, наистина при друга обща ситуация, за което по-горе стана дума, наши филми са присъствали в състезанията на най-големите форуми. Отличията ни не са много, но никак не е маловажен фактът, че български заглавия са били в съседство с тези на Бунюел, Висконти, Курасава, Фелини, Антониони, Бергман и другите големи (виж книгата ми за Кан). Не съм забелязала в последните десетилетия наши филми да са били в една конкурсна редица с тези на Скорсезе, Триер, Кустурица, Киаростами, Кар-вай, Джейлан... Ако греша, моля да бъда поправена. Несъмнено радостен е фактът, че ставаме по-активни и печеливши, но към фестивалния Олимп все още плахо пристъпваме. Позволявам си да твърдя, че, освен с хубави филми, крачката може да се ускори и с повече култура за фестивалното дело като цяло.

френският кинокритик
ЖАН-ЛУИ МАНСО
разговаря с
ПЕТЪР ПОПЗЛАТЕВ

► Филмът „Аз, Графинята“ на Петър Попзлатев изненада, смути, дори шокира, но във всички случаи дълбоко заинтригува публиката на „Кинематографичните срещи“ в Кан. Месец по-късно журито на Фестивала в Анже (ръководено от Анри Алекан) отличи лентата с Голямата награда за най-добър европейски пълнометражен дебютен филм (Януари 1990).

НОВОТО КИНО

През последните две години на тоталитарния режим в България се заражда почти спонтанно т.н. „Ново кино“, название на група творци, скъсали с общоприетите норми. Представители на това самобитно и специфично творчество са млади кинорежисьори, дебютирали неотдавна с „авторски“ филми. Филми, видели бял свят не благодарение на системата, а въпреки нея. Обикновено дебютните филми на младите режисьори у нас отразяват действащите в момента принципи, владеещи съзнанието – и подсъзнанието – на кинодейците. През един продължителен период, почти до края на седемдесетте години, темата за антифашистката борба беше доминанта в това творчество. Социалистическият реализъм митологизираше недалечното минало и възпяваше един безгрешен и устремен към светлото бъдеще, несъществуващ в реалния живот положителен герой. Образец за под-



ражание, светец на религията на комунизма...

На един по-късен етап някои кинотворци се обърнаха към революционната тематика, като изкупление за еретичните им формални търсения, използваха алегоричния език, за да повдигнат някои актуални проблеми. Това развитие ясно говори за лъкатушещия път, който следва киноизкуството. В повечето национални кинематографии логичното развитие води до едновременно поява на нови творци. Това развитие, като че ли не е така характерно за България. Причината, може би, е в присъщите на тоталитаризма конвулсии?

Възползвайки се от неочаквания период на търпимост към творческата разкрепостеност, петима млади режисьори успяха да реализират дебютните си филми. Явление, което бихме могли да сравним, с оглед на мащаба на съответното кинопроизводство, с френската „нова вълна“, лансирала трийсетина дебютиращи режисьори в рамките на една година.

Нашият стремеж всъщност беше да се изразяваме чрез „чистото изкуство“. Искахме филмите ни да са вдъхновени от самото кино. Не е лесно да се установи дали идеите ни произтичаха от действието във филма или действието се раждаше спонтанно от формалните ни идеи... Всички ние искахме преди всичко да изразим отношението си към действителността и в по-малка степен да заявим схващанията си за киното... Приемахме за своя фразата на Годар: „Да не правим политически филми, а да използваме киното за политически цели“. Нашият стремеж не беше да действаме чрез сюжета, фабулата, темата или фикцията. Искахме да гледаме на действителността със специфичен кинематографичен поглед. Или, ако предпочитате, ние не искахме да създаваме чрез киното нова реалност, а се опитвахме да използваме възможностите на киното, за да разбием условностите, външния израз и стереотипите на обичайните представи и така да се доближим до действителността.

МЕТОДЪТ

Поради проявения от тях интерес, при работата ми с актьорите се опирах на метода на Станиславски. Придавайки художествена нрав-

ственост на театъра, той изучава като метод психичните явления, съпътстващи актьорската игра. Този подход към персонажа позволява една чисто театрална работа, която, парадоксално, заличава театралността. Създава се нещо като релефна спирала около главния герой. Той става олицетворение на колективната съдба, изразена чрез една личност.

Впрочем, същото се случи и с късометражните ми филми. „Коми, хората“, забелязан на няколко фестивала в чужбина, дори награждаван след 1985, всъщност излезе на екран едва през януари 1990... Такава беше съдбата на почти всички по-амбициозни филми от последните години, особено ако са се занимавали с неудобни въпроси. Може би са отдавали предпочитание на психологическия портрет?

АЗ, ГРАФИНЯТА

Преди снимките на филма се носеше слух, към който ние с Раймонд Вагенщайн не бяхме безразлични, че нашият сценарий е история за наркомани.

Два дни преди началото на снимките възникнаха проблеми със здравното министерство, защото трябваше да снимаме в болницата в Суходол. Не е лесно да се пробие плътния обръч мълчание около проблемите с наркотиците. Всъщност, това са проблеми от нравствен и, не рядко, от социален характер.

Въз основа на конкретен случай и на сценария, написан по разказ на очевидец, проблемът на Сибила е проблем на много хора, които живеят извън общоприетите норми. Това са хора, подвластни на свободата си, които трудно могат да намерят своето място в обществото. Пътят, отвел Сибила до болницата, днес е широка магистрала... Представите за маргинализираните хора са доста погрешни. Забравя се, че всеки от тях е човек като всеки друг, човек от плът и кръв, човек с душа...

През целия филм сме се стремили да се дистанцираме от конкретното лице, за да издигнем героинята до метафора на времето. Степента на условност се увеличава, защото сме търсили такава метафора, в която да се разпознаят всички живеещи „извън общоприетите норми“. Последният кадър на филма (Сибила е сама пред

заклучената врата на парка пред болницата и чака вратата да се отвори, въпреки че наоколо няма ограда) е притча за реалното социалистическо общество. Изразява липсата на самостоятелност у хората, у които всяко желание, всеки порив към независимост и проява на воля са били системно задушавани...

Това е първият ми игрален филм и сега виждам разликата между писането на сценария и процеса на превръщането му във филм. Напрежението е съвсем различно. При снимките ролята на импулсивно действащата инвенция е много по-голяма. Това придава допълнителен, скрит живот на предварително написания текст.

Това се дължи може би на непредвидимото и неочакваното, което носи актьорът. От него зависи и доколко той е склонен да се остави да бъде ръководен. Отношенията между режисьора и актьорите са доста странни.

По време на работата ми над сценария, преоткрих старото си увлечение към психоанализата. Има нещо общо между работата на психотерапевта и тази на режисьора. Терапевтът трябва да даде възможност на пациента сам да стигне до истината за себе си. Пациентът не може да приеме наложена му отвън истина, а сам трябва да стигне до познанието за себе си, за състоянието си... В доста сходна ситуация се намира актьорът. Не е достатъчно да се показва, да се изиграе една сцена, а по пътя на анализа актьорът трябва сам да достигне до същността на нещата.

Мисля, че интуицията правилно ни насочи към избора на младата и напълно неизвестна Светлана Янчева за ролята на Сибила. За тази героиня ни трябваше характерна актриса, с екстравагантно и, едновременно с това, естествено излъчване, с дълбока чувствителност.

Опитахме се да избегнем натуралистичното и грубо внушение и търсихме варианти за изграждане на естетика на спомена.

Действието се развива между 1968 и 1975 година. Този отминал период предполага известно опоетизиране, защото, дори преживяното да е било трагично, това, което остава, е паметта за емоциите. Търсенията ни бяха по посока на прякото изразяване на преживяната емоция. Това намира отражение и в избора на структура, и в пластичните ни решения.

Черно-бялото изображение отговаря на спомена за драматични събития, а цветовете ни връщат към по-щастливите мигове.

Използването на цвета следва и друг код при представянето на най-близкото минало, т.е. началото на филма, когато Сибила започва разказа за своя живот, преди да го преживее отново, както и в самия край, когато е изправена пред металната врата. В този момент тя е едновременно самата себе си и олицетворение на цялото общество.

КЪДЕ СЪМ АЗ

Имам усещането, че съм преживял всеки един момент от този филм, не само при създаването му, но и чрез самия живот на Сибила: живота на едно потиснато поколение, с отнети шансове. Преди да снимам този дебютен игрален филм, имах усещането, че отлагам за по-късно много неща. Днес мога вече да кажа, че съм снимал първия си игрален филм... А и събитията показват, че моята страна се променя, макар и не достатъчно бързо...

Свидетели сме на разпада на политическата система, в която живяхме и чийто главен инструмент на управление беше насилието и манипулацията, от най-бруталните до най-подмолните форми на тези явления. Тоталитарната система ни завеща, освен инфлацията и огромния външен дълг, почти нулева възможност за стойности за бъдещето културни послания... Парадоксално, демокрацията ни изправя пред невъзможността да развиваме авторско кино в момент, в който то буди интереса, макар и все още плах, на Европа към киноизкуството на малка България.

Фестивалът в Кан, май 1990

ЗАДНИЯТ ДВОР НА СИСТЕМАТА или неостаряващия филм АЗ ГРАФИНЯТА

Петър Попзлатев пред списание КИНО ■

► Интересно е какво мисли Петър Попзлатев днес за онова преломно време, за причините четири ярки творчески индивидуалности да се съберат в една група, нарекла себе си „Ново кино“, но най-вече за това какви пътища са поели в следващите десетилетия.

Има сходства в тематиката и естетиката на Вашите ранни документални филми с „Аз, Графинята“ – черно-бялото изображение и дълбоките екзистенциални, политически и морални проблеми, заложиени в тях. Това навярно се дължи на разбиранията Ви за авторското кино, но все пак бихте ли ни разказали малко повече за това взаимопроникване.

Аз работя със сценаристи. Киното е колективно изкуство. Режисьор и по принуда продуцент. Съавтор, с уговорката, че режисьорът е водещ автор в пирамидалната структура на отговорностите на посланията в европейското кино. За да ви отговоря, ще цитирам дословно поета Константин Павлов, с когото през 1990 година работихме заедно по втория ми филм „Нещо във въздуха“. С камера в ръка през март 1990, взех едно от изключително редките интервюта, които е давал някога.

„Не ни бе разрешено да говорим за задния двор. Казвах да не се бъркаме в нещата, които унижават човека, които унижават живота, които унижават духа. Преди 10 ноември 1989, същите хора, които не ни разрешаваха, използваха задния двор именно за тази цел. Да се унижи човешкия дух. Да се унижи човека.“ Тази непримиримост в думите на поета е част и от моя характер. Струва ми се, че благодарение на нея получих доверието на Коста Павлов, след като бях реализирал „Аз, Графинята“, подкрепен от художествения съвет на колектива на Людмил Кирков.

Как се роди идеята за филм, който да разказва за емблематичната софийска фигура на Сиси Графинята?

Прототипът на художествения образ на Сиси Графинята бе колоритен човек. Енергиен взрив, с външен вид на актрисата Жулиета Масина и отворени валенции за свободен живот. Преди 10 ноември този тип свобода бе привилегия за богоизбрани. Използваха Сиси като шут, а зад гърба ѝ лепнаха етикет „маргинал“. Пускаха я да излезе за малко от „Задния двор“, експлоа-

тирайки чувството ѝ за хумор и цветистия език, сетне я връщаха обратно, сякаш е дресирано животно в цирк. Виждах я в различни ситуации. Не помня точно в кой миг съзрях възможност за надстройка на конкретния човек, за да опитам да създам обобщен образ на поколението. Лице на непримиримите от „Задния двор“.

Трудно ли беше приет сценарият на „Аз, Графинята“ в това преходно време, в което, макар и да се усеща известно „размразяване“, все още се спират филми? Имаше ли проблеми с Художествените съвети?

В началото ми се струваше, че мога да снимам самия прототип. Консултантът, Филип Лазаров, лекар от клиниката за наркозависими, ми забрани. И с право. Твърде опасно бе да я вкар-

ваме отново във вече преживян конфликт, очертал драматично пътя ѝ до 40 годишна. Рони Вагенщайн беше свидетел на моите неволи в документалното кино. Имам предвид цензурата. Той беше изградил авторитет на сериозен филмов критик. Имаше достъп до професионално насочена литература. Решихме да опитаме работа върху сценарий. Не мога да кажа кой, колко и какво. Познавахме конюнктура... Знаехме какво трябва да остане като текст за художествения съвет и какво за... режисьорската книга, която се контролираше само от редактора. Изградих тактика. По време на снимки добавях епизоди, които по-трудно щяха да минат през художествения съвет. Беше време, в което, за да кажеш истината за нещата от живота, трябва да „скриеш“ намерението си зад колоритни образи и недвусмислени ситуации.



Катя Паскалева и Светлана Янчева в „Аз, Графинята“, режисьор Петър Попзлатев

На мен тази рецепта ми помага и до днес, когато става дума за истината.

От дебютните филми „Аз, Графинята“ бе последно пуснат в производство. Снимахме лятото на 1988. Филмът беше спиран на два пъти по време на снимки. Причината – ровене в „Задния двор“. Благодарение на редактора Цветана Коларова забраната за снимки отпадна. Но три седмици треперихме. Завърших филма през март '89. Имаше интерес към заглавието за състезателната програма на Карлови Вари и от Москва. Тази възможност беше убита поради факта, че първо показаха „Аз, Графинята“ на Международния фестивал на Червенокръстките и здравни филми във Варна. Проблемът бил медицински!? Можеш ли да спориш? Международното жури го видя и освен наградата на ФИПРЕСИ, го огласи навсякъде по света. Оценката бе далеч от такава формулировка. Вече нямаше как да го скрият, нито зад червен кръст, нито зад червен полумесец. Неудобно бе и да го спрат, не че нямаше и такива гласове от по-възрастни колеги. Тръгнаха две копия с френски и английски субтитри, от фестивал на фестивал. Не се връщаха въобще в България. А у нас никой не знаеше ще излезе ли на екран въобще някога. Падна Берлинската стена и се обърна палачинката. Заваляха награди. Нани Морети, носител на Златна палма, връчи Голямата награда на журито. Наградата на публиката донесе бурни аплодисменти за Светлана Янчева. Това бе първото ѝ излизане зад желязната завеса. Пътувахме на 11 ноември, часове след падането на Берлинската стена. Имахме в джоба си 33 паунда. Докато се доберем до хотел в мъглите на Торино, таксито ни взе половината. Ден преди обратния полет, тогавашният директор на фестивала Алберто Барбера (днес директор на фестивала във Венеция) ме извика: „Нямам право да издавам официално решението на журито, но ще е добре да останете до края на фестивала“. На „Аз, Графинята“ беше присъдена Голямата награда за най-добър филм. В София богопомазаните бяха стреснати от рухването на строя. Спешно след наградата в Торино държавното „Разпространение на филми“ изработи 15 копия на „Аз, Графинята“. Стефан Десподов създаде страхотен афиш! Лепна ЧЕРВЕНА ПОДМЕТКА на лицето на Сиси (Свет-

лана). А на нея, каквото ѝ лепнеш, седи. Когато повярва в нещо, тя го живее... Така заразява и партньорите си на снимачната площадка.

„Аз, Графинята“ излезе на екран на 15 декември '89 –та. В средата на месец Март 1990 имаше 176 000 зрители, въпреки че гражданите на София и страната пълнеха площадите в радост от неочаквано дошлата свобода... Не бях тук, когато излезе по кината, нито когато есента на 1990 падна от екран. Гледали са го всички, които съм срещал в годините.

Филмите Ви са обединени от обща естетическа платформа, общи тематични признаци и общо верую за ролята на автора в киното. И Вие, а и Красимир Крумов-Грец, говорите за групата на „новото кино“ като за група от съмишленици. И все пак имаше ли ревност и дистанция, и доколко се допускахте едни други в творческите си лаборатории?

Не е и не беше. Не би и могла да бъде ревност! Всички в групата бяхме и сме различни творчески индивидуалности. Обединяваше ни едно единствено нещо. Не правим кино – пропаганда. Правим кино – живот. Не го правим благодарение НА, а ВЪПРЕКИ всичко. Ако днес потърсите филмирани доказателства за „състоянието на нещата“, трудно ще ги намерите в пропагандните филми със „социално активен герой“, нито в скъпо платените кукли – папагали на партийното. Духът на моето поколение е запечатан в евтината черно-бяла лента, с която се учехме да работим и да живеем...

Били сте поканен във Франция с „Аз, графинята“, но сте настояли и дебютните филми на Красимир Крумов-Грец, Иван Черкелов и Людмил Тодоров да бъдат показани там. Разкажете ни малко по-конкретно за ситуацията и този жест.

Филмът беше купен за разпространение и аз бях длъжен да премина необходимата ПР акция, 45 дни преди премиерата. През януари 1990 година, „Аз, Графинята“ пребори „Моят ляв крак“ (именитият филм на Джим Шеридан с Даниел Дей-Луис). В Анже, ненадминатия в черно-бялото оператор Анри Алекан предсе-

дателстваше журито. Той връчи наградата за най-добър европейски дебютен филм на „Аз, Графинята“. Беше третата голяма награда за филма на международен фестивал. Още на самия фестивал получих покана от двамата най-крупни независими френски разпространители – Марин Кармиц (чрез първи асистент) и от Клодерик Поару. Предпочетох Клодерик Поару, защото него първо познавах. Освен това, той разпространяваше „Декалог“ на Кешловски. Попитах по телефона Людмил Стайков как да действам. Той ме упълномощи да сключа договор от името на „ДО Българска кинематография“. Така и стана. Оказа се, че „Аз, Графинята“ ще е първият български филм, закупен за широко разпространение в кинозалите на Франция.

Научих се от Питър Грийнауей в Единбург, където бяхме с Раймонд Вагенщайн преди това, да седя сред публиката на прожекции и да усещам как реагират хората. За мен беше лесно. Така получих най-искрените комплименти за труда си. Слушах как реагират и какво си говорят хората в салона, по време и след прожекцията на филма. Когато се стигна до премиерата, настоях пред френския разпространител, откупил правата на „Аз, Графинята“, да подпомогне организирането на седмица на Българското кино в Парижката филмотека. Обединихме усилията с Иван Стоянович и Рони Вагенщайн, които работеха в София с френското посолство, за гостуване и показ на филмите на Рангел Вълчанов. Тогава аз предложих – паралелно, прожекции на трите дебютни филма „Екзитус“, „Парчета Любов“ и „Бягащите кучета“. По-късно се застъпих да вземат на фестивала в Торино „Парчета любов“ и „Любовното лято на един Лъохман“. А като член на Международното жури защитих втория филм на Людмил в битката за големия приз. „Лъохмана“ раздели Голямата награда с филм по сценарий на Сам Шепърд. „Любовното лято...“ е чудесен филм! Не намирате ли? Да се стигне до награда в Торино, при силна конкуренция?! Никак не беше лесно...Дискусията на журито продължи четиринадесет часа...

„Аз, графинята“ е един от емблематичните български филми, носител е на няколко из-

ключително престижни европейски награди и има солидно разпространение на множество територии. В колко държави е разпространен филмът, но и каква беше съдбата му у нас?

„Аз, Графинята“ е честен, почтен и непримирим филм. Не е пропаганден, подобно на 90 процента от българските филми произведени по това време. Разпространен е в Западна и Средна Европа, и независимите зали на САЩ. Последно го купи Германия за честване на 20 години от падането на Берлинската стена, с право на разпространение от две години, за периода 2009-2011. Обичам този филм! С него си спечелих свободата... Живота!

Странно!? Филмът не остарява. „Аз, Графинята“ е на 27 години. Бях на 33, когато го замислих.

Дебютните Ви филми „Аз, Графинята“, „Парчета любов“ на Иван Черкелов, „Екзитус“ на Красимир Крумов-Грец и „Бягащи кучета“ на Людмил Тодоров имат страхотен успех и дават нова надежда за българското кино.

Те бяха посрещани, както сега някои посрещат дебютния филм на Ралица Петрова „Безбог“ – безспорно постижение за българското кино (според мен), с категоричен режисьорски почерк и добре водена актриса.

„Аз, Графинята“ получи у нас що-годе приемливо разпространение, защото разпознаха филма като такъв и извън България.

Колкото до „копродукциите“, опитах да споделя успеха на „Аз, Графинята“ с колегите ми връстници и не само. Като припознато лице на независим творец, работих неофициално във Френското външно министерство още през есента на 1990 и лятото на 1991 година, за да влезе България в кръга на източноевропейски държави, чиито изявени имена да могат да кандидатстват за финансиране във Френския национален филмов център (CNC). Застъпвах се, като обяснявах ситуацията в България, за моя вдъхновител Рангел Вълчанов, за колегите ми Иван Черкелов, Людмил Тодоров, за дебютния „Граница“ с продуцент Пламен Масларов. Направих първата и последната копродукция с финансиране от CNC (Париж). Първата „Нещо във въздуха“, по-сценарий на Константин Пав-

лов, последната „Посетени от Господ“, по сценарий на Станислав Стратиев.

Израстнах като продуцент. Интересен факт е, че българското държавно финансиране, получено след конкурс, представлява 8,34 процента от окончателния бюджет на „Посетени от Господ“, известен още и с ТВ версията „И Господ слезе да ни види“. Статистиката показва, че 5 милиона и 723 хиляди френскоговорящи зрители са гледали този филм по Канал плюс, излъчен 14 пъти в края на 2003 година, включително в Коледната нощ. Няма данни друг български филм да е купуван до този момент от най-престижния европейски канал, който откупува правата на европейски игрални филми. Откупката на правата за излъчване представлява 19 процента от бюджета на филма. За сравнение БНТ откупи същата лента за сума от 0,23 процента от бюджета на филма, като за

период от 7 години го излъчи 3 пъти на една и съща дата – 22 септември. Последният свободен, празничен ден от циганското лято, когато никой не седи пред телевизора. Няма данни за зрителския интерес. Е, как да има?!

Всеки един от връстниците ми от групата на някогашните дебютанти от '89-та е оставил стойностни филми. Странното обаче е, че именно дебютантите от '89-та работиха и работят помалко от връстниците ни, а Красимир Крумов – Грец си отиде без време, защото не понасяше фалша на изградената неокино конюнктура от тези, които системно НАДДЕЛЯВАТ на конкурсите в България, най-вече в Българската Национална Телевизия. Затова и филмите, които БНТ подкрепя, трудно преминават границата на посредствения интерес, който сме свикнали да наричаме „халтура“.

Януари 2017, София



Светлана Янчева и Петър Попзлатев в Люксембург

СВЕТЛАНА ЯНЧЕВА графинята хамелеон

■ Петя Александрова

► За мен тя е актрисата, която стига да поиска (важно уточнение!), може да изиграе всичко, разберирай и телефонния указател, както е казал Чаплин. Може да се разпъва в крайностите на бунтарската ранимост на Сиси („Аз, Графинята“, 1989, режисьор Петър Попзлатев) и съдържаните съмнения на следователката („Разследване“, 2006, режисьор Иглика Трифонова). Да сменя възраст (старата Катерина в „Подгряване на вчерашния обед“, 2002, режисьор Костадин Бонев), произход (селянката в „Писмо до Америка“, 2001, режисьор Иглика Трифонова, циганката в „Дзифт“, 2008, режисьор Явор Гърдев), професия (касиерката в „Рапсодия в бяло“, 2002, режисьор Теди Москов). Може да си позволи да не изглежда красива, дори напротив, съзнателно да бяга от това, ако реши, че ролята го изисква („Аз, Графинята“ и особено „Разследване“). Но ако стилистиката предполага естетизиране като в „Жажда“ (2015, режисьор Светла Цоцоркова), тя е самата пробудена сексуалност на зряла възраст. Погледът може да бъде пронизващо раздиращ (да изтръгне признанието за убийство в „Разследване“), една тъмна бездна, в която необратимо затъваш. Гласът може да бъде отстранен и да звучи като Касандра (съдбовното каканижене на селянката в „Писмо до Америка“), или обратното, да носи абсурдната ирония на съдбата („Дзифт“). Между

думите, които гледа да пести, се намества изразителното ѝ присвиване на устните в твърда права линия, гърбът, едновременно изправен и с отпуснати рамене, самата воля и уязвимост. Противоречията са нейната стихия. Колкото ярки са главните ѝ роли, толкова запомнящи се са и поддържащите. Има такива („Писмо до Америка“), които в един епизод сякаш преобръщат цялата ситуация. Има други („Рапсодия в бяло“), пак в един епизод, но в неговите рамки, е цяла паралелна история на комедиен персонаж. Има и трети („Бягащи кучета“ или „Потъването на Созопол“), които минават в лайтмотив – тяхното присъствие е резултат от поведението на главните герои. А ако излезем от киното, се потапяме в безбройните театрални превъплъщения на Светлана Янчева в няколкото театъра („Сфумато“, Народния, „Зад канала“, „199“). В тях тя проявява три основни качества: стабилен вкус и критерий, провокативно съмнение и чувство за ирония. Впрочем това са не само и не толкова актьорски характеристики, а костилката на личността ѝ.

Да започнем от най-ранните години. Кога и как реши, че ще ставаш актриса?

Бях първи или втори клас, не помня точно, когато гледах едно детско представление – „Мал-

кият принц“ на Антоан дьо Сент-Екзюпери. Всичко, което се случваше на сцената, беше толкова магично и примамливо. Веднага ми се прииска да съм там горе, на сцената. Интуицията ми подсказваше, че това е начинът, по който мога да изразя себе си.

С Дилиана Хаджиянкова, която играеше Малкия принц, бяхме в един клас (после в Академията тя се оказа един от важните хора в живота ми). Попитах я как мога да се запиша в Детската студия и така се започна. Тогава Театралната студия в Бургас се водеше от Любомир Младенов. Той ме накара да направя етюд – как ставам сутрин и бързам да се облека, защото закъснявам за училище. Не си спомням какво съм правила, помня само вълнение и срам и една натрапчива миризма на хубав парфюм. Прие ме, даже ми даде роля в новата пиеса, която започваха. Но не се стигна до представление. След време се появи моят първи учител Димитър Еленов. В студията бях заедно с Дилиана Хаджиянкова, Рени Врангова, Розита Михайлова, Димитър Рачков и др. Митко Еленов успя да ме влюби в театъра, за което съм му благодарна, макар че от време на време му се сърдя за това.

С кои свои състуденти продължаваш да играеш?

Завърших ВИТИЗ през 1986 в класа на професор Николай Люцканов с асистент Маргарита Младенова. С Дилиана Хаджиянкова и Петър Пейков отидохме в Сфумато през 1989 година и там сме си партнирали повече от десет години. Станка Калчева, Лъчезар Кацарски, Николай Цанков, Петър Батаклиев, Краси Куцупаров, Косьо Хаджипандзов (ще му спестя прякора), Васил Георгиев (Графа), Данчо, Петьо Горанов, Пенко Русев, Ицо Пенелски, Виктория Колева, Ирина, Йоана Спасова... Изреждам ги не защото съм била близка с всички, а защото с всеки от тях имам преживявания, за добро и за лошо. Разкажи за режисьорите от твоето поколение. Режисьорите на моето поколение са Иван Станев, Теди Москов и Александър Морфов. Не съм била близка с Иван Станев, но мечтаех да работя с него и ми се случи един единствен път на workshop в Бон. Бях студентка, когато гледах „Любовта към трите портокала“, „Алхимия на скръбта“ (Иван Станев), „Някои могат, други не“ на Теди Москов. Ако трябва да бъда чест-

Светлана Янчева в „Аз, Графинята“,
режисьор Петър Попзлатев



на, тези представления ми дадоха много повече, отколкото четирите години в Академията. Ловешката група на Иван Станев (Жанет Спасова, Жорета Николова, Жана Караиванова, Радослав Блажев, Чавдар Монов, Христо Гърбов), Теди и неговите актьори (Мая Новоселска и Кръстьо Лафазанов) бяха революционери в театъра. Умни, яростни, смели, толкова различни, с невероятно чувство за хумор. Истински творци, изкушени само от смисъла.

С Теди сме близки от студентските години. Не мога да си представя живота без иронията и чувството му за хумор. Работим заедно и до ден днешен. Със Сашо Морфов се запознах малко по-късно, след като завърших. Първите негови спектакли, които гледах, бяха „Хамлет“ и „Бурята“ по Шекспир. До ден днешен си спомням отделни сцени. Бях поразена от въображението и дълбоката му чувствителност.

Какво все пак научи от ВИТИЗ?

Времето ми във ВИТИЗ не мина безоблачно. Първите две години бях щедно потупвана по рамото, а следващите две изпаднах в немилост. Бях объркана, разочарована, несъгласна с много неща... Това, което разбрах и научих още тогава – тази професия е жестока, опасна и много подвеждаща. Тя е вампир, изцежда те до край. Трябва да се трудиш, трябва да си личност, трябва да имаш позиция.

Всички те запомниха с ролята на Сиси в „Аз, Графинята“ (1989). Но всъщност филмовият ти дебют е в „Смъртта може да почака“ (1985) на Евгений Михайлов. Какво ти остана от дебюта?

Къде ме връщаш?! Това беше толкова отдавна, не си спомням как ме избраха да участвам във филма. Играх проститутка, хайде да кажем компаньонка, близка приятелка на главната героиня. Имаше една сцена, в която трябваше да съблазнявам някакъв дъртак, бях доста поразголена, комбинезон, жартиери. Абе, всичко, както си трябва! Много ме беше срам! Ели Михайлова, оператор на филма, само ми повтаряше, че ще бъде много естетски заснето, камерата ще ни наблюдава през прозорец, през перде, а аз си мислех, че ако ми сложат кашон

на главата, ще е най-добре. Никога след това не са ми предлагали подобна роля. Би ми било интересно да пробвам подобно нещо сега, на тези години. Ще бъде трагикомично, направо гротеска!

Почти едновременно на екран излизат „Бягащи кучета“ на Людмил Тодоров и „Аз, Графинята“ на Петър Попзлатев. Как те избраха за тези роли?

Людмил ме покани за „Бягащи кучета“ без кастинг. Имахме предварителни разговори, беше приятно и интересно. Може би човешкият контакт, който се получи между нас, го накара да рискува. Не беше доволен от мен и ми го каза малко след като филмът беше готов. Оказа се прав. Вече бях избрана да играя Сибила и Людмил ме предупреди, че ми предстои сериозно изпитание и като не ми е ясно нещо, трябва да задавам въпроси. Не нещо, а нищо не ми беше ясно, нямаше никакъв опит и наистина не задавах въпроси. Партньор ми беше Ивайло Христов – изключителен актьор! Изпълнявах каквото ми кажат и гледах да не мърдам много пред камерата, защото съм в близък план. И така създадох едно усещане за дърво и това дърво трябваше да изиграе основна роля (Графинята), ужас! Беше добър урок.

Емо Христов ме запозна с Петър. На първата ни среща Петър каза на Емо „Абе, има хляб в това лице!“. Идваше ми да му шибна един! Жестоко ме дразнеха, така се бяха вторачили в мен, гледаха ме под лупа. Започнаха се пробни снимки, имаше и много други актриси. Най-накрая останахме Таня Шахова и аз. Таня беше абсолютна фаворитка (актриса, която много харесвам). Не знам защо бях избрана, едва ли заради пробите, не ми бяха добри. Бях щастлива! Първите десет снимачни дни се чувствах като на пробен изпит и се оказвах права. Те са били готови ако нещо много го закъсам, да ме сменят, но слава Богу, това не се случи.

Сиси Графинята и до днес е роля, с която те идентифицират. За нея получи и награди (за женска роля на Червенокръсткия фестивал и на Фестивала на игралния филм „Златна роза“). Екипът на филма и ти сте се срещали с

прототипа на твоята героиня. Какво от впечатленията си използва за ролята?

Не знаех, че все още ме идентифицират със Сиси, но щом казваш... Имало е такъв вариант Сибила да играе самата себе си, но са се отказали. Решили са, че не е добре за нея емоционално да преживее живота си втори път. Има една такава мисъл на Хераклит: „Не можеш да влезеш два пъти в една и съща река“. Срещала съм се с нея, но достатъчно, за да се откажа категорично да я имитирам буквално. Тя беше ексцентрична, чаровна и предизвикателна. Много шумна и цапната в устата. Като се запознахме, ме накара да стана, поогледа ме, каза ми, че ставам, но че бедрата ми са доста по-дебели от нейните. Смяхме се. Нямах нищо общо с нея. Нито физически, нито като поведение. Ако бяхме тръгнали в тази посока да я изиграя, сигурно щях да го направя много лошо, а и не беше в това смисълът.

В „Аз, Графинята“ се срещаш с Петър Попзлатев за първи път като режисьор. Как би описала работата си с него, която продължава в „Нещо във въздуха“ (1993), „Посетени от Господ“ (2001)?

В „Аз, Графинята“ беше внимателен и много концентриран в мен, беше ме избрал и трябваше да защити филма си. Имах му пълно доверие, държах се за него като удавник за сламка. В „Нещо във въздуха“ вече бяхме семейство. Бях бременна, но на него не му мигна окото, остави ме да стоя шест часа в басейн, а след това да далдисвам под вода. Това не влезе после във филма. Решиха да направят каскадата със самоубийството ми по друг начин. В „Посетени от Господ“ много пък държеше аз да отсека в кадър главата на една кокошка. „Хайде, взимай пилето и без лиготи!“ Нямах как да го направя и това е положението. А беше важна сцена, трябваше да направим бяла магия за гонене на зли духове, обсебили мъжа ми. Пилето трябва в момента да се заколи и докато пърха обезглавено и му капе кръвта, да се изричат някакви заклинания. Заклаха го и ми го хвърлиха в ръцете, щях да умра!

Петър има таланта да се обгражда с добър екип, с правилните хора. Краен е, има сложна мисъл и понякога ми е било трудно да схвана логиката, която върви в неговата глава. Работата с него не ми е била нито скучна, нито лека. Кипеше от всякакви преживявания, беше същинска.



Яна Янчева

Режисьори нееднократно се обръщат към теб: така е с Людмил Тодоров (след „Бягащи кучета“ идва и „Приятелите на Емилия“), с Иглика Трифонова („Писмо до Америка“ и „Разследване“), с Костадин Бонев („Подгряване на вчерашния обед“ и „Потъването на Созопол“). Как поотделно работят с теб тези режисьори, които са толкова различни?

Людмил беше пестелив на думи по време на снимки. Работата ни беше предварителна – как вижда дадена сцена, какво си представя, къде се позиционира в цялостната концепция. Костадин Бонев винаги е бил отворен за всякакви предложения и идеи и това ме е карало да се чувствам свободна. Обещал ми е да играя принцеса в негов филм. Да видим дали ще го изпълни. Обичам работата си с Иглика! Срещите ни винаги са били много емоционални и истински. Тя е интелигентна, умее да създава прекрасна работна атмосфера, а чувството ѝ за хумор е впечатляващо. С Иглика си имахме кодова дума в „Разследване“. Когато ми кажеше „Светлинка, положението е къщичка!“, знаех какво иска от мен и какво трябва да направя.

Освен главните ти роли в „Аз, Графинята“, „Разследване“, „Жажда“ имаш запомнящи се епизодични участия.

Поддържащите роли са толкова важни, колкото и главните. Никога не съм ги подценявала. В „Писмо до Америка“ играх една от жените на селото, всички останали бяха натуршчици. Това е опасно и рисковано, защото винаги си личи. Имаше една сцена с оплаквачки. Три баби и аз клекнахме до един гроб. Трябваше да ги следвам, каквото те правят – и аз това. И изведнъж като ревнаха тези жени, нещо между песен и вой! С едни удължени гласни, без никаква емоция, лицата им сухи, приличаха на хор от древногръцка трагедия. Заседна ми една буца в гърлото и от устата ми ни звук, ни стон. Не е важно да се блискаш в емоции, а да намериш средство, с което да ги изразиш. Те го правиха с гласовете си.

В „Дзифт“ участието ми беше едно „намигване“, а и естетиката на филма го позволяваше. Знаеш ли, че много хора ме идентифицират с

касиерката в „Репсодия в бяло“. Ще се окаже, че кондукторки и касиерки ми лепват като ръкавица. В „Бягащи кучета“ и особено в „Потъването на Созопол“ е по-сложно, защото наистина присъствието е резултативно, като че ли нямаш свой живот, а си важен, защото осветляваш живота на другия.

В киното играеш различни възрасти, етноси, стилове. Не се стремиш да изглеждаш и красива.

Това е най-интересното и най-трудното в тази професия. Да се превръщаш в някой друг и да мислиш като друг. Да, нямам проблем да не бъда красива, но да призная, не ми е и кой знае колко трудно.

В интервюта подчертаваш, че все не се харесваш и не обичаш да се гледаш.

Това е естествено, другото ми се вижда нездравословно. Свикнах да се гледам и по-спокойно да приемам грешките си. Преди не обичах да гледам дубли, но сега го правя, това ми помага да променя нещо, идват ми други идеи.

Предложението за коя роля те е учудило?

Има дадености, които няма как да промениш. Случвало ми се е да отказвам роля точно защото не виждам себе си, не нося този свят, нямам това излъчване, не се чувствам готова. От друга страна мечтая някой да го поиска, да го изрови от мен и да ме убеди, че мога да го направя. По-добре е да рискуваш и да се издъниш, отколкото да се вкарваш в клишета.

Да се върнем към театъра, годините в „Сфумато“, които всъщност не са прекъсвали.

Мечтата ми за истински театър като че ли се сбъдна в „Сфумато“. Знам, че това никога повече няма да ми се случи. Тези първи години в този театър за мен бяха начин на живот. Цялото ми същество беше там. Иван и Грети бяха достатъчно дръзки и смели, за да го случат. Тогава разбрах какво значи да работиш в трупата. Мисля, че сме имали сериозни постижения точно

в тази посока. В „Апокриф“ седем жени изграждаме един образ. Всяка грешка беше фатална. Трябваше да сме като един дъх. Това изисква страхотна концентрация, дисциплина и мисъл за другия до теб.

Толкова много Чехов си играла: „Чайка“, „Вуйчо Ваньо“, „Три сестри“. Кои режисьорски прочити на Чехов са ти близки?

Да, играла съм и винаги ще ми се играе Чехов. „Чайка“ на Сфумато и „Вуйчо Ваньо“ са ми любими. Играла съм в три Чайки. В първата, в „Сфумато“, бях Маша, във втората Аркадина с режисьор Галин Стоев (много интересно представление) и в третата на Явор Гърдев – Полина. Надявам се, че ми предстои отново да гледам представление по Чехов, което да ме възхити, от ранга на Димитър Гочевия „Иванов“ – впечатляващ спектакъл.

Руската драматургия за теб не е само Чехов. „Играем Петрушевска“, „Альоша“, „Валентинов ден“, „Животът е прекрасен“ – дали не е сходна вълна на чувствителност?

Да, има общо и то е крайността на живеенето в контекста на смъртта.

„Валентинов ден“ на Иван Вирипаев – това ли е съвременният руски автор, който би открила?

Харесвам Вирипаев. „Валентинов ден“ е специално представление за Жорета и мен. Това е наша идея. Намерихме пари. Поканихме Вальо Ганев, без когото очевидно не можем да дишаме. Предложихме на Явор Гърдев да го режисира и той беше така добър да ни угоди. Никола Тороманов, Калин Николов се включиха и го направихме в „Малък Градски Театър зад Канала“. Играхме го две години и сега след още седем години се случи така, че пак го възстановихме, но на друга сцена. Удължихме му живота, дано да е по-дълъг и да има смисъл.

А българската драматургия („Сфумато“ имаха програмата Радичков), в нея сякаш не си така сигурна за участие. В пиесите на кой български автор би искала да играеш?

Защо да не съм сигурна?! Достатъчно ми е, че съм играла в „Луда трева“ на Радичков (режисьор Маргарита Младенова). Това е едно от любимите ми представления, в които съм участвала и имах такъв партньор, за какъвто може само да се мечтае – Жорета Николова. Йордан Радичков за мен е непостижим. Елена Алексиева, Яна Борисова са ми много интересни.



Светлана Янчева в „Жажда“, режисьор Светла Цоцоркова

Кои от младите режисьори следиш?

В киното се надига една нова вълна, което е чудесно. Работила съм със Светла Цоцоркова, Павел Веснаков, Надя Косева, Любчо Младенов. Още не съм гледала „Безбог“ на Ралица Петрова, „Слава“ на Кристина Грозева и Петър Вълчанов, „Воевода“ на Зорница София. В театъра е доста по-сложна ситуацията. Като завършат НАТФИЗ, режисьорите чакат по две-три години, за да се дипломират, а някои въобще не стигат до това. Много малко са директорите на театри, които рискуват с млади режисьори. По-голямата част от тях работят в алтернативни пространства, там пък няма кой да ги види и имат много тесен кръг от публика. Представленията се играят по един-два пъти, после падат. Само по-упоритите и убедените в смисъла на това, което правят, ще издържат, ама не е ясно докога.

Големите ти актьорски партньорства: напимер в киното с Краси Доков, в театъра – с Владо Пенев.

Имам силна връзка с тях. И двамата носят светове в себе си. Любопитни са ми като хора и това се пренася и в работата ни. Те са големи актьори.

Равностойно участваш и в трагедии, и в комедии – ето в момента в Народния театър играеш и в „Жана“, и в „Животът е прекрасен“. Какво е за теб видът, жанрът, стилът на един спектакъл?

Жанрът на един спектакъл е най-важното. Той определя естетиката, средствата, всичко. „Животът е прекрасен“ и „Жана“ са различни като естетика и много тежки за работа – няма как да минеш формално. Но се чувствам щастлива в тях, защото ме държат в кондиция и нащрек.

Заедно с Жорета Николова имате кастинг агенция. За кои филми сте работили и какво сте търсили за всеки един от тях?

Решихме, че можем да ползваме опита си като актриси и да направим такава агенция. Започ-

нахме с „Цветът на хамелеона“, режисьор Емил Христов (работихме и на терен, за определени епизоди като coach). После последваха „Потъването на Созопол“, режисьор Костадин Бонев, „Асансьор за пациенти“, режисьор Иглика Трифонова. Участвахме в част от кастинга на „Безбог“ на Ралица Петрова, в „Разруха“ на Петър Попзлатев, „18% сиво“ на Виктор Чучков, „Моторът“ на Валентин Гошев. Още не сме приключили кастинга на филма за Иван Рилски, който предстои да бъде режисиран от Милена Андонова. Основното, което ни занимава, е да провокираме актьорите, за да извадят максималното от себе си. Да им създадем ситуация, в която те могат да импровизират и да се чувстват свободни, да мислят и да не се контролират. Аз съм се явявала на кастинг и знам за какво иде реч. Един или два пъти си е струвало, всички останали са били абсолютна подигравка. Затова се чувстваме отговорни към тази работа и мисля, че работим сериозно.

Понякога се появяваш и в телевизионни сериали (Лидия Лазарова от „Четвърта власт“). Защо всъщност толкова рядко участваш в сериали?

Обичам трилъри и криминални истории. В „Четвърта власт“ имаше такава линия и това ме спечели. Ако историята е интересна и ме занимава, ако екипът е добър, ако се работи сериозно, като в истинско кино, и ако имам време за това, бих участвала с удоволствие. Не мога да скрия, че имам недоверие към начина, по който се работи в нашите сериали.

Ролите, които искаш да изиграеш?

Нямам конкретна роля, която искам да изиграя. Имам нужда от среща, от провокация, която да ме извади от собствените ми клишета.

съвместната работа
на **ДЖОНИ ПЕНКОВ**
с **РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ**

Светослав Драганов ■

► Предмет на настоящата студия е съвместната работа на Джони Пенков с Рангел Вълчанов, обхващаща периода на 60-те години. Рангел Вълчанов е човекът, който въвежда Джони в света на кинаджиите в България. Резултат от това сътрудничество са редица филми и проекти, между които: „Търси се спомен“, „Пътешествие между два бряга“, „Индия завинаги“, „Немирната птица Любов“. Рангел е човекът, когото Джони нарича свой „духовен баща“.

Ключови думи: Кино, влияние, сътрудничество, документални филми, „Търси се спомен“, „Пътешествие между два бряга“, Джони Пенков, Рангел Вълчанов

През 60-те години на 20-и век, Рангел Вълчанов е вече утвърден автор в рамките на социалистическото общество. Той е „благонадежден“ – с работническо-селски произход. Макар и недокрай комформист, той се вписва идеално в обстановката след Априлския пленум на БКП. След смъртта на Сталин и по време на „размразяването“ той успява да се утвърди и да стане част от тогавашното статукво и творчески елит. В същото време според социалистическите стереотипи Джони Пенков и семейството, от което произлиза (в частност баща му), се озовават в периферията. Някогашният социален престиж

на семейство Пенкови отпреди 9 септември ги маргинализира. Бащата на Джони, Иван Пенков, е виден художник, фотограф, сценограф в Народния театър, професор в Художествената академия, автор на витражите в централните фойета на Софийския университет и Съдебната палата в София и един от основоположниците на българския интериорен дизайн. Той концептуализира приложението на изкуството в рамките на бита, наричайки резултата „приложно изкуство“. Той е сред най-ярките представители на движението „Родно изкуство“. Може да се каже, че Иван Пенков е виден представител на българската култура преди 9 септември 1944 година. След промените, настъпили с идването на комунистите на власт, Иван Пенков постепенно бива изтласкан на заден план в обществената и преподавателска сцена. Той не е бил съвсем заличен, но силните творчески личности на деня са вече други.

Преди срещата си с Рангел Вълчанов Джони Пенков е радиолюбител, човек, който се интересува от техника. Същевременно демонстрира ценни умения и артистизъм, които са оценени от Вълчанов.

Срещата и последвалото дългогодишно приятелство и творческо сътрудничество между

Джони Пенков и Рангел Вълчанов е много ползотворно. Покрай Вълчанов Джони постепенно навлиза в киносредите, а за Рангел Джони Пенков е ценният съмишленик, който благодарение на личните си качества печели симпатията му и успява да допълни авантюристичните му подтици. Това е творчески тандем, който неутрализира различията в социално-обществения произход и статут. В него не се търсят социални прилики. Това е взаимно привличане между ярки личности, сходно артистично светоусещане и единомислие.

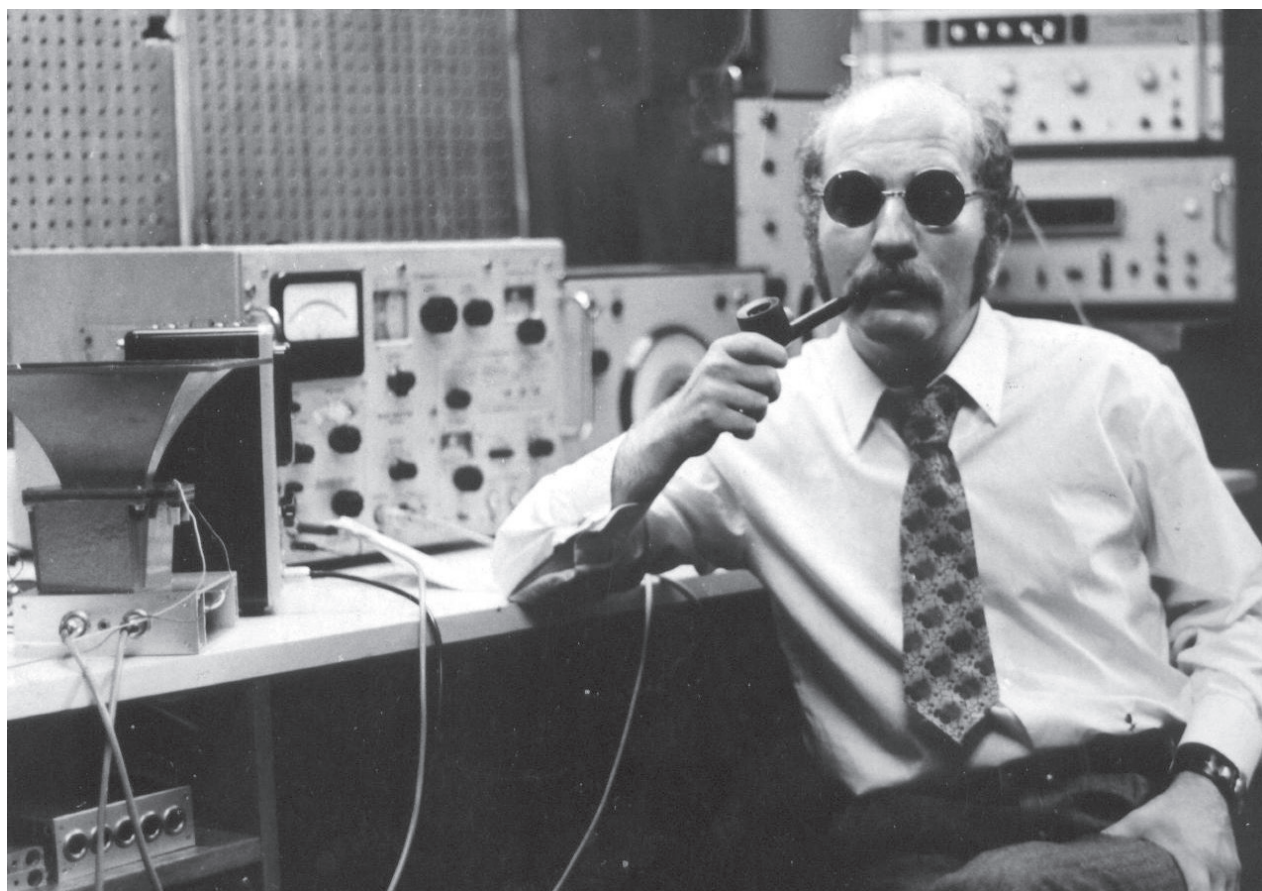
Те се сприятеляват покрай конкретен битов факт. Вълчанов купува ателието на бащата на Джони Пенков, който умира през 1957 година. И така в началото на 60-те години Джони и Рангел се оказват съседи в жилищна кооперация в центъра на София. Предполага се, че познанството между тях датира от по-рано, от някое събиране в София или в Созопол (предположение на Джони, който не може да си спомни с точност

къде са се запознали). Рангел забелязва ерудицията и извънредната техническата грамотност на своя съсед и го привлича в нашумелия по това време Родопски народен театър в Смолян, чийто директор е Тодор Андрейков.

„Най-напред Рангел ме взе в смолянския театър да оправям уредбата. Работихме заедно. Тодор Андрейков беше директор, беше много интересно. Любен Гройс беше режисьор и много други хора от София имаше. Много приятно настроение беше тогава в театъра“.

Следващият период бележи навлизане на Джони Пенков в киното благодарение отново на Рангел. В началото на шейсетте години Рангел започва нов проект – експерименталния филм „Търси се спомен“.

„Рангел реши да направи един филм без хонорари и без пари. С останали ленти от филми направихме една продукция. По сценарий на Иван Стоянович се засне в Несебър и то през зимата – януари. Беше много приятно, защото



никакви туристи няма, а има голямо удобство – няма нужда да ходиш на плаж, което е все пак някаква трудова дейност. Дадоха ми от игралната студия една руска „Награ“, малка, която записваше, но не можеше да изтрива, така че ролките, колкото и малко да бяха, трябваше да се пестят. Това ми беше първата филмова продукция“.

Рангел усилено търси кой да напише музика към филма и тогава Джони среща своя приятел Любчо Борисов-Камилата, който предлага с реализацията на музиката да се ангажира триото, в което участва. Основна фигура в триото е Милчо Левиев, неизвестен по онова време пианист от Пловдив. Идеята на Рангел е новаторска за България – групата да записва музиката, докато музикантите гледат картина и импровизират върху нея. По мнение на Джони именно това е една от най-интересните особености на филма. Това бележи и първата среща на Джони с Милчо Левиев, с когото го свързва дългогодишна приятелска и професионална връзка.

„Това беше първият ми запис с мишпулт и стана много приятен филм, макар че сега като го гледам, доста си е загубил стойността, но това, че има музика на Милчо Левиев – и то не лоша и е по картина, е нещо интересно. Това бе първото ми участие в киното и никога няма да забравя как смесвахме филма. То беше като някакво свещенодействие: гасят се лампите в тонстудиото, светва екранът, ти на тъмно местиш потенциометрите и филмът оживява. Така ми се е запечатало в главата, че и до днес не мога да забравя усещането как филмът живва като му слагаш звука. Имах късмет, че в този филм Рангел, един от най-добрите, ми беше учител“.

Отново Рангел Вълчанов дава първата роля, макар и епизодична, на Джони във филма „Слънцето и сянката“. Снимките са през 1960 година, официално филмът излиза през 1962. В него Джони играе клоун заедно с писателя-фейлетонист Васил Цонев. Джони е стеснителен по натура и Васил Цонев е основен „виновник“ за това той да се „отпусне“. Цонев според съвременниците е възприеман като „чешит“, както разказва Джони.

В периода, в който Джони навлиза в киното, Радой Ралин събира екип и започва да прави своите „Фокуси“. Но това е друга тема.

Документалният филм „Пътешествие между два бряга“ е друг крайъгълен камък в сътрудничеството на Джони Пенков и Рангел Вълчанов. Можем да предположим силната степен на влияние, което това пътуване оказва върху 33-годишния Пенков. Годината на създаването на филма с работно заглавие „Пътешествието“ е 1966 година. Това пътешествие има своя картография: компанията кинаджии тръгва от Киноцентъра, качва се на кораб в Бургас, преминава през Босфора и Дарданелите, през Малта, за да спре в Лондон за десет дни; преминават също така и през Хамбург, Марсилия, Казабланка, Мароко, Алжир, Тунис, Неапол, Париж, Кан, Рим, Венеция и по пътя обратно – през Югославия. За снимките на филма по свидетелство на Джони Пенков му се налага да си вземе три месеца отпуск от тогавашната му работа в НИПИ РМТБДО – Научно изследователски и проектантски институт за развитие материално техническата база в духовната област.

От съвременна гледна точка едно подобно пътуване не е толкова голяма житейска „революция“ и препятствията за нашия европейски паспорт не са толкова големи. За тогавашното време обаче, средата на 60-те години от миналия век в социалистическа България, да се планира, предприеме и осъществи подобно пътуване е огромно изключение. Същевременно, за да бъдем максимално обективни, тук трябва да се отбележи, че в периода между 1956 и 1968 в социалистическия лагер се наблюдава известно разведряване и „отхлабване“ на режима, включително по отношение на културата. Ето какво пише Джони в книгата си: „Надали, ама а дано“ за авантюрата „Пътешествие между два бряга“.¹

„През 60-те години социализмът така се беше въплътил в нас, че и мисленето ни стана съвсем друго. А и мечтите ни се спаружиха и географски се свиха до границите на народните демокрации“ – пише Джони Пенков.

„Една възможна мечта беше посещение на Будапеща, за да пиеш едно истинско кафе, а ако те пуснат да минеш през Югославия, а не през Румъния, може да се снабдиш и с чифт свестни обувки. До ГДР пътувахме, за да купим дрешки

¹ Пенков, Дж. Надали, ама а дано. Агенция за проучване и връзки с обществеността. 2015, с. 32-33

за децата, а от Москва – инструменти и фотоапарати, и то с тези двеста лева годишно, които ни разрешаваха да обменим. Представете си, че през 1966 година някой ви се довери и сподели мечтата си – да се качи на кораб в Бургас, да мине през Босфора и Дарданелите и да спре за два дни в Малта, а оттам, след преодоляване на силна буря, да пристигне в Лондон за десет дни, откъдето да се насочи към Хамбург и с нов Фолксваген бус да пресече Западна Германия и да се озове за три дни в Париж, след което да мине през Кан по време на филмовия фестивал, да интервюира Ив Монтан и да продължи през Марсилия за Казабланка, като обиколи Мароко за един месец и вземе интервю от Пиер Паоло Пазолини. Мечтата продължава с две седмици в Алжир и още толкова в Тунис, а оттам, чрез пресичане на Средиземно море с кораб – Неапол и Рим, където да поздрави Папата на балкона, и след посещение на Венеция да се завърне тържествено в родината през Югославия. Щях уверено да кажа, че този е напълно луд. Наистина за нас, незначителните хора, това бяха невъзможни мечти. Интересно бе обаче, че и на известния вече и в чужбина успешен режисьор Рангел Вълчанов такива идеи не можеха и да му минат през ума².

„Намирах се в едно неприятно междуцарствие, което нашата кинематография винаги е успявала да ни предложи: липсата на сценарий или по-точно липсата на сценарии, които бих искал да работя. Това наложи да търся някакъв изход от създаденото положение... Всъщност идеята за това пътуване съществуваше готова, извън нас поради това, че много хора вече бяха пътували, преди ние да тръгнем. Разбира се, да пътуваш като журналист или турист е много по леко. Ние трябваше да се върнем с филм. Тук всъщност станаха големите разговори: откъде да се намерят пари, кога да се тръгне, в какъв състав да бъде групата“ – разказва Рангел Вълчанов за предисторията на заснемане на филма в интервю с Ивайло Знеполски³...

Самият Джони Пенков споделя за завистта на околните, която се усеща непрекъснато по вре-

ме на подготовката за пътуването. Това буди тревога в самите пътешественици, както споделя самият той – едно усещане за виновност поради изключителната привилегия да пътуваш и да излезеш извън социалистическия блок. В един момент Джони отпада от плановете заради „буржоазно-артистичния“ си произход. Наистина изглежда, че Джони ще бъде лишен от пътуването поради интриги и зложелателство. Но освен с техническите си умения, Джони е нужен на компанията и поради една чисто прагматична причина – солидните му езикови познания по френски и немски език. Затова той е незаменима част от „екипажа“. Тук именно е ключовата роля на оператора Димо Коларов – бате Димо, чийто братовчед от родния му град Попово е генерал Кьосев – разузнавач. Той ходатайства за издаване на международен паспорт на Джони. Пречките продължават до самото навечерие на пътуването, но в крайна сметка корабът с име „Плиска“ потегля към Малта. Формалната причина за снимките е изнамерена от Рангел – тя е да заснемат филм за живота на българския флот. Надписите също показват, че филмът е заснет със съдействието на ДСО „Корабоплаване и корабостроене“. Ако трябва да намерим съвременен аналог, можем да кажем, че за тогавашното време това е вид рекламен филм, с елементи на продуктово позициониране.

„Нашите търговски кораби в това отношение предлагат добри възможности. Може да се каже, че почти шест месеца ние се движехме в едни полуорганизационни, полупроизводствени въпроси – на места доста обезнадеждаващи... Имаше случаи, когато ние просто се бяхме отчаяли, бяхме загубили кураж, че ще можем да се преборим с трудностите. В края на краищата мога да кажа, че все пак издържахме, но всъщност бяхме забравили за къде сме тръгнали... Може би чак два дни след като напуснахме пристанището повярвахме, че наистина пътуваме и се запитахме: сега какво ще правим?“ – споделя Рангел Вълчанов за предисторията на заснемане на филма в интервю с Ивайло Знеполски⁴.

Ивайло Знеполски пише в изследването си „Пътища и пътеки на българското кино“ за импулса на Рангел Вълчанов да напусне сферата на

² Пенков, Дж. Цит. съч., с. 32-33

³ Знеполски, Ивайло. Пътища и пътеки на българското кино. Издателство „Наука и изкуство“. 1972, с. 230-231

⁴ Знеполски, Ивайло. Цит. съч., с. 230-231

„сериозното“ кино и да се превърне в „пътешественик с кинокамера“; той говори и за любовта на Вълчанов към Фелини, оттам и към шегата и забавлението.

„В едно случайно пътуване той открива възможността за всичко това, към което винаги се е стремил, без да успее да го има напълно. Ще тръгне с откровената мисъл да се забавлява, да „подиша чист въздух“, добавя Знеполски⁵.

„Пътешествие между два бряга“ започва с визуално есе, съпроводено с иронично-поетичен глас зад кадър, насочен към „завистниците“, посочвайки, че завист винаги съществува спрямо тези, които пътуват. Дори, за да бъде ефектът по-силен, са включени документални кадри с известен „звезък“ Петьо Пандира, който пее стара градска песен с рефрен „Прости, в живота пречка си ми ти“. Той е заснет в Бургас, по времето преди екипът да отплава. Четиридесет години по-късно Джони е този, който изважда кадри от филма с цел да помогне на желаещите да изградят паметник на едноименния звезък и символ на Бургас. Задкадровият глас, колкото и да е ироничен, не може да избяга от идеологията на тогавашното време. Така например, минавайки с кораба покрай Гърция и по-точно – покрай нос Матапан, върху идилични пейзажни кадри и лирична гръцка музика изведнъж отеква звук от изстрели. Задкадровият глас прави паралел между тогава случилия се военен преврат (1967) и многовековната гръцка културна история. Филмът е поетичен пътепис, в който се вплитат идеологически елементи. Достойнство на филма е, че надниква в далечни и не толкова далечни култури от първо лице, а не чрез чуждестранни кинохроники. Той е изключително добре заснет от един от класиците на българското кино – операторът Димо Коларов.

Стилът на снимане е *cinema verite* – камерата е любопитна да заснеме изпречилото се пред очите на пътешествениците и така става израз на собственото им любопитство към света. Интересното е, че въпреки че елементите на синема верите внасят най-голяма свежест във филма, самият Рангел се обявява против този похват, казвайки, че „трябва да създаваш действителност, а не да я крадеш“, което е в

противоречие с неговото творческо его.

Звукът във филма има сериозна драматургична роля и на много места е контрапункт на визията. Джони е записал атмосфера и автентична музика от различни обекти на снимки, които при финалното смесване на музика играят силна роля за поетиката на филма. Това е оригиналният творчески принос на Джони в концепцията на филма.

Любопитен момент е когато самият Джони влиза като герой във филма, като папарак с микрофон и с магнетофон подръка. Интересен е епизодът в Кан в разгара на филмовия фестивал, когато Джони интервюира голямата звезда на френското кино Ив Монтан. Заговаря две момичета, които разхождат кучетата на не кого да е, а на Чарли Чаплин. В Мароко попадат на снимачната площадка на филма „Едип Цар“ на Пазолини. Така се създава епизод – мейкинг, включващ и интервю със самия Пазолини.

Можем да отбележим присъщата на филма еkleктичност, творческа фриволност и импулсивност. Затова може би не е случайно, че Знеполски твърди, че идеите, заложили във филма, не са докрай изведени, че в изграждането му се наблюдава една недостатъчна организираност⁶.

„Филмът е малко разхвърлян, неравностоен, нечист жанрово“ – пише Знеполски, но той е по-скоро авторско откровение и това обяснява всички отсъствия и присъствия в него.

Попадането на пътешествениците в Лондон е ключов епизод във филма. Заснета е смяната на кралската стража пред Бъкингхамския дворец. Този епизод е като генерална репетиция на снимания дванадесет години по-късно (1978) епизод в Лондон от филма на Рангел Вълчанов „Лачените обувки на незнайния войн“. Впрочем, преди няколко години Джони Пенков е човекът, който направи звуковата реставрация на дигиталното копие на „Лачените обувки на незнайния войн“.

Отново в Лондон екипът попада и документира уличното пантомимно шоу, съпътстващо премиерата на емблематичния „Фотоувеличение“ (Blow up) на Антониони. Неволно се създава паралел между намиращия се на върха на славата си Антониони и „провинциалния“

⁵ Пак там, с. 113

⁶ Знеполски, Ивайло. Цит. съч., с.114

български киноекип, който също се ползва със слава, но на регионално ниво. Кадрите от Лондон са свежи и игриви, подобно на късите поли на минаващите жени, които са специален акцент в обектива на бате Димо. Това е времето на т.нар. сексуална революция в Западния свят. Тази атмосфера е документирана от камерата, дръзко надзърнала отвъд Желязната завеса.

След Лондон екипът попада в континентална Европа – „забраненият плод“ за социалистическото съзнание. Монтажът в тази част на филма е френетичен на фона на ритмична джаз музика. Виждаме магистрала, бързо сменящи се градове, неоновии реклами.

Кулминацията на филмовото пътуване е Париж. Епизодът „Ах, Париж“ е връх на ироничното провинциално самонаблюдение. Екипът попада за три дни във френската столица. Самоиронията на моменти преминава във философски размисли за преходността на изкуството и за човека, за неуловимата същност на Париж. Присъства рефлексията за града, приютит и приютяващ множество знайни и незнайни творци, включително героите на филма.

„Три дни в Париж. Така се готвихме за тях. Ето ти ги. Бий си в главата“ – нарежда задкадровият глас.

Филмът излиза на екран в началото на февруари 1968 година. Веднага след това следват множество критически отзиви в пресата. Някои от най-големите светили на тогавашната кинокритика дават оценка на филма като постижение на документалното кино, отбелязвайки и негови минуси. Прави впечатление, че никой от тях не споменава Джони Пенков, който е герой на филма и вече е разпознаваем като физиономия от участието му в поредицата „Фокус“. Когато се говори за Вълчанов и екипа му, се говори за „Рангел и неговите помощници“⁷. Отново по повод филма често се споменава за творческия тандем – Рангел Вълчанов и Димо Коларов, както и композитора Георги Генков. Критическите отзиви са от „Работническо дело“, „Труд“, „Народна младеж“, „Кооперативно село“ и други, а от публикациите прави впечатление единодушното припознаване на Вълчанов като безспорно водещ съвременен български кинорежисьор.

⁷ Чернев, Григор. „Труд“, 18.02.1968.

„Пред нас е поредният филм на един от най-талантливите ни режисьори“ – пише Красимира Герчева в навечерието на премиерата⁸.

Яко Молхов същевременно отбелязва достоинства, наред с музиката, на „естествените шумове на селища и природата на страните“⁹, без да се споменава сътрудникът на Рангел Вълчанов, който ги е записал – Георги Пенков. Ласкав е и отзивът на Иван Стоянович в „Литературен фронт“, който казва, че филмът се нарежда сред най-значителните постижения на националната ни кинодокументалистика¹⁰.

Успоредно с това има и четириезична брошура за филма, издадена и разпространявана от Държавно предприятие „Киноразпространение“. В нея има рекламна анотация, преведена на руски, английски, френски и испански език. Илюстрирана е с фотоси, направени от екипа, и с много добро оформление. Явно отговорните киноинституции са се надявали филмът да има международно разпространение. Филмът е създаден и припознат като „синема верите“ в едно десетилетие, в което се наблюдава подем на документалното кино по света. Това е „документалната треска“ на световното кино, за която говори Григор Чернев.

„Пътешествие между два бряга“ е забележителен както със своята кинематографичност, така и с мястото, което заема в сътрудничеството между Джони Пенков и Рангел Вълчанов – тяхното творческо и гражданско единомислие. В настоящата разработка не е включен анализ на следващото им съвместно пътешествие от 1982 година – „Индия завинаги“, както и на по-сериозната роля на Джони – тази на петела във филма на Рангел „Немирната птица любов“ (1990). Споменатите два филма заемат специално място в творческата работа и на двамата. Своеобразна творческа химия между двама души, започнала с „Търси се спомен“, преминаваща през „Пътешествие между два бряга“ и продължила през годините.

⁸ Герчева, Красимира. „Народна младеж“, 19.02.1968.

⁹ Молхов, Яко. „Кооперативно дело“, 16.02.1968.

¹⁰ Стоянович, Иван. „Литературен фронт“, 22.02.1968.

A black and white portrait of Vasil Genchev, a man with dark hair, wearing a suit and tie, looking directly at the camera with a serious expression.

Васил
Гендов



Трънливият
път
на
Българския
филм



1910–1940
Мемоари

ТРЪНЛИВОТО ТРАСЕ на мемоара ВАСИЛ и ЖАНА ГЕНДОВИ

■ Боряна Матеева

► Доживяхме най-после да хванем в ръце мемоарите на двамата славни пионери на българското кино Васил и Жана Гендови! Красивият луксозен том с твърди корици две-в-едно включва „Трънливият път на българския филм“ на Васил Гендов и „Това, което се премълчава в историята на българския филм“ на Жана Гендова. Текстовете на двамата ни първопроходци са отпечатани заедно, всеки като отделна книга, с различно лице-корица, дискретно различаващи се в тонирането и с чудесна портретна снимка на всекиго. Както е било в живота им, така и тук те са заедно, допълват се и влизат в диалог, за да ни представят широката и противоречива социо-културна панорама, в която се заражда киното в България. От тази внушителна книга от 519 страници младите ще разберат как „малкото дребно зърно, посято някога от Васил Гендов“, поливано „не с вода, не и с кръвава пот даже, а със собствената ни кръв“, се е превърнало във „величествено постижение – държавна кинематография“ (Жана Гендова). Издаването на тома несъмнено е начинание с фундаментално културно значение, но то върви и с нерадостни констатации – огромното, срамно закъснение, с което тези спомени ста-

ват достойствие на обществото. Скоро тържествено чествахме 100-годишнината от първия български игрален филм „Българан е галант“ (на „патриарха“ Гендов!), тръбим за „София – творчески град на киното“, хвалим се през ден с награди на знайни и незнайни фестивали, а не можахме досега да отдадем почит на зачинателите на българския филм. Завършени като ръкопис „на розова амбалажна хартия“ (поради липса на бяла канцеларска) през 1952, публикувани през 1955 и 1956 година в поредица броеве на списание „Киноизкуство“ (в съкратен и редактиран вид), спомените на Гендов излизат в книга чак през 2016, а тези на Жана виждат бял свят за първи път! Този факт праща към другия болезнен въпрос: за отношението на държавата към националната памет. По време на Прехода излязоха десетки мемоарни книги на български писатели и театralи, докато кинообщността ни така и не можа да се пребори да публикува спомените на своите най-първи градители – и тук вина имаме всички. Но ето че това все пак се случи, макар и с отстояние един век от времето, което се визира в разказите им. И то стана факт благодарение на усилията на киноведите от Българска нацио-

нална филмотека при финансовата подкрепа на програма „Култура“ на Столичната община. Затова нека видим позитивното в този хубав том. И нека веднага отдадем заслуженото на бойния екип с ръководител Антония Ковачева, изпълнил с чест една национално значима мисия. За реализацията на този проект са работили всеотдайно: Галина Генчева, Пенка Монова, Румяна Бошнакова, Людмила Ботева, Евгений Стоев и фотографката на БНФ Мариана Ангелова. Първо е „обработен“ текстът – сверява се ръкописът, написан собственоръчно от Гендов (331 листа) с машинописния препис, направен пак от него, гъсто и на най-тънък пелюр. Едни преписват на компютър, други са в ролята на редактори. Благоговейно се правят незабележими езикови редакции – работа деликатна и внимателно премисляна. Същинският приносен елемент обаче са репродукциите. Както знаем, от единайсетте филма на Гендов е запазен напълно само един – „Любовта е лудост“ (1917). Колекцията на БНФ разполага още с двадесет и шест минути от „Бай Ганьо“ (1922), материал с лошо качество и вкопиран декадраж, почти неизползваем, и петдесет и една секунди от „Човекът, който забрави Бога“ (1927). Тъжна равностетка. И тук идват запазените като по чудо стъклени плаки от загубените филми на режисьора, в „страшно добро качество“, по думите на фотографката. Гендов е имал навика да увековечава с фотоапарат всяка сцена, за да може да я преснеме, ако нещо не е наред. Предал е плаките на Държавния киноархив в края на 40-те, когато е бил назначен за негов директор. Някои от тях са оцелели и от тях е направена „възстановка“ на сюжетите на филми (в стил фотороман), за които досега сме имали само спорадични сведения от вестници, списания или спомени. Резултатът е богат и стилно илюстрирана с фотоси книга. Да не пропуснем дискретните обяснителни и насочващи коментари към снимките. Всичко това освен илюстрация към текста представлява самостоен научен принос към историята на българското кино. Тук трябва да споменем и други „визуални“ детайли, свързани с някогашния кинопроцес – репродукции с ръкописни страници от сценарии, факсимилета с хонорари на актьорите, рекламни карета, репортажни сним-

ки от премиери, снимки за спомен на снимачната група, портрети на възрастния Гендов. За научната тежест на изданието говори и пълната филмография и, забележете, библиография на Жана и Васил Гендови, както и задължителните за такъв тип трудове индекси на споменатите личности и филми.

„Трънливият път на българския филм“ е много повече от мемоарна литература, обхващаща времето 1910-1940. С право може да се нарече „първата история на българското кино“, както я определя и д-р Петър Кърджилов, автор на уводните думи и голямата част от бележките под линия, но за тях след малко. Тя е безценен и уникален източник на информация за киноисторици и бъдещи изследователи, а за неангажирания читател е прелюбопитно четиво с привкус на авантюрен роман. Вътре има обективна киноисторическа информация; автобиографични данни, лични наблюдения, изповеди за начина на работа; портрети на съратници-пионери и интервюта с някои от тях; цитати от писма; цитати от вестникарски отзиви и рецензии от списания; текстове на плакати; сведения за цените на билети и броя места в киносалоните; трескава картина на зараждащата се мрежа от кинотеатри с интригите и трудностите на пионерското прохождение; сюжетът на „Българан е галант“; сценарият на „Любовта е лудост“ с всички съпътстващи дейности – афиш, режисьорска книга, подробни бележка за костюмите и т.н. и т.н. Научаваме какво е било киноразпространението, как примитивно са се проявявали филмите, как е действала цензурата, как са се формирали кинокооперациите, какво е било нивото на кинокритиката, какъв е бил кинорепертоарът, как се създава първата държавно призната филмова школа, как е дошло звуковото кино, как е създаден Съюзът на българските филмови дейци през 1934 или редовният седмичен кинопреглед, просъществувал 5-6 месеца, как се е зародило документалното кино и безброй други интересни случки и събития. Тази книга не може да бъде еднозначно определена – тя е жива, пулсираща, изплъзваща се от жанровите клишета. Представлява гигантска мозаечна структура, нестройна, но колоритна, завладяваща с творческия си устрем. Ако все пак желаем да я вместим някъде

– то може би най-точно е да я наречем „пост-модерна“, каквото и да значи това в епохата на „пост-истината“...

Гледната точка на Гендов е субективна – тази на първия, нагърбил се с титанични дела, с всичките икономически и менталитетни препятствия, които е срещал. На места тонът му, разбираемо, е приповдигнат. Не трябва да търсим научна прецизност и обективност – не такава е била свръхзадачата му. Затова пък строгият научен подход е застъпен изключително сериозно от т.нар. „бележки под линия“, които спокойно можем да наречем „съавторски“. Техният автор Петър Кърджилов, дългогодишен изследовател на „прабългарското кино“ (както обичахме да се шегуваме във Филмотеката), започва пътя си на киноисторик в БНФ. Бележите му под линия, резултат на неугасваща страст и неуморно усърдие, могат да бъдат разглеждани, не се страхувам да го кажа, като самостоеен учебник по история на българското кино. Те са изумително подробни, добросъвестни до педантичност. Там, където Гендов само споменава име или събитие, д-р Кърджилов уплътнява информацията, като я доразвива и допълва, цитирайки различни източници и препращайки към трудове на други авторитети като Александър Александров, Александър Грозев, Александър Янакиев. По бележките може да си направите карта на старите кина в София – с адреси, улици, номера... Или, куриозно, да разберете детайли за споменатото от Гендов дружество за производство на филми „Паисий филм“ от полицейски донос № 23062... Виждаме как киноисторикът ползва методи на разследващата журналистика и това сполучливо разчупва научния тон. Така в съзнанието на читателя се получава сложна, релефна и многоизмерна картина на времето, базирана на обширни културни и социално-икономически референции. Ако Гендов е устременият романтик-практик, който на места лети в собствената си фантазия, Кърджилов е рационалното начало, което го заземява и отрезвява. И на места дори иронично спори с него. Дватама идеално се допълват. Само един пример за изчерпателността на „бележките“. На с. 34 научният редактор П.К. излага невероятни подробности от живота и бизнесделата на

един бегло споменат човек – Сигмунд Силаги. Той е първият директор на „Модерен театър“ и неговото присъствие в България е очертано от шест позовавания на вестници от 1900 до 1914 и с факти, основаващи се на данни от Централния държавен архив. От регистрацията на „търговска фирма „Модерен театър“ през номера на нотариалния акт за съсобственост на парцела, върху който е построен „Модерен театър“ (открит от Александър Янакиев, не пропуска да отбележи Кърджилов), до броя акции (466 и 9 избирателни гласа) като член на управителния съвет на АД „Модерен театър“ – по сведения от „Държавен вестник“... На места бележките буквално изтласкват текста, за който са предназначени – на с. 82 има само два реда от Гендов, останалото място е завзето от обясненията под линия. Някъде те влизат в полемика, доуточняват или развенчават твърдения на автора... Това носи свежест, динамика и нов живот на мемоарите. Ерудицията на П.К., стоящият зад нея къртовски труд и изследователски хъс силно респектират.

Спомените на Жана Гендова са по-емоционални, по-лични и по-монолитни. Те се фокусират повече върху Гендов, неговия характер („вярващ до фанатизъм в идеята си човек“, „суров и упорит по време на работа“, „голям критик по отношение на себе си“, „твърде много вярваше в почтеността на околната среда“), неговия артистизъм, избиващ понякога в прелестни мистификации. Гендов пише пиесата „Човекът без сърце“, като се подписва с чуждо име. И се представя не за кой да е, а за самия Рабиндранат Тагор. Пиесата има „небивал успех“ и – голяма ирония, не само че никой не се усъмнява, но федерацията на въздържателите иска от Гендов като посредник правата за превод на пиесата...Така той взема значителен хонорар, който ще бъде инвестиран в следващия им филм, а пиесата е отпечатана през 1925 година в сборник... После е преработена и става основата на филма „Човекът, който забрави Бога“. Бележките под линия тук са на д-р Теодора Дончева – по-кратки и стегнати като фактология, но точни, функционални и бързо ориентирани ни в непознати имена и заглавия. Изтощителни битки за пари, грабителски договори и гангстерски похвати, повсеместно

неразбиране и подигравки, но и пламенен ентузиазъм и безусловна безкористна любов към киното – тази картина разкриват спомените на голямата актриса, съратник и съпруга на Гендов Жана Гендова. Целта на спомените ѝ от 1948 не е да „поднася литературно произведение“, а да хвърли „малко светлина върху онова, което може би е забравено, а утре ще бъде съвсем заличено“. Те завършват все пак оптимистично: „Аз вярвам, че ще дойде време, когато българският филм не само ще се сравнява с постиженията на другите народи, но и ще си съперничи с тях“. Като резултат това вече

е реалност, както реалност са и все същите свирепи битки за финансиране, и безразличието на институциите. Не просто обогатяващо, интересно, цветно, но и поучително четиво са спомените на двамата ни пионери. От перспективата на техните разсъждения, независимо от магистралите, които строим, трасето на българския филм днес изглежда все така като обрасъл с тръни селски път. Може и да е романтично да се придвижваме по него, но другите винаги ще стигат по-бързо по хубавите си автостради и ще ни задминават.



ДВИЖЕНИЕТО Е ЖИВОТ за книгата на Никола Анастасов ИСТОРИИ С УСМИВКИ

■ Любмила Дякова

Няма съмнение, че автобиографичните и биографичните книги винаги са били сред фаворитите на читателската аудитория – познавателни, изпъстрени с любопитни факти, нерядко ярко жълти, но така или иначе разкриващи живота на дадена личност, социалната среда, времето, в което живее, и не на последно място отношението на тази личност към хората и света. А както може да се очаква, интересът към книгите за актьори е още по-голям. Признавам, че с особено любопитство разлистих книгата „Истории с усмивки“ на Никола Анастасов, създадена в съавторство с Ирина Канушева, издателство „Слънце“ – и я прочетох, както се казва, на един дъх. Не само защото той е един от големите комедийни актьори в театъра и в киното. Един от учредителите на Сатиричния театър – със забележителни роли в енигматични постановки като „Дървеница“, „Когато розите танцуват“, „Чичовци“, „Обличане на Венера“, „Големанов“, „Щръклица“, „Римска баня“, „Януари“, „Сако от велур“, „И най-мъдрият си е малко прост“, „Рейс“. Ако продължавам така да изброявам, ще трябва да изредя почти всички постановки на театъра от 1957 до 2016 година. Все пак не мога да не спомена „Лека форма на тежка депресия“ – спектакълът, който гледах по повод 80-годишния юбилей на актьора,

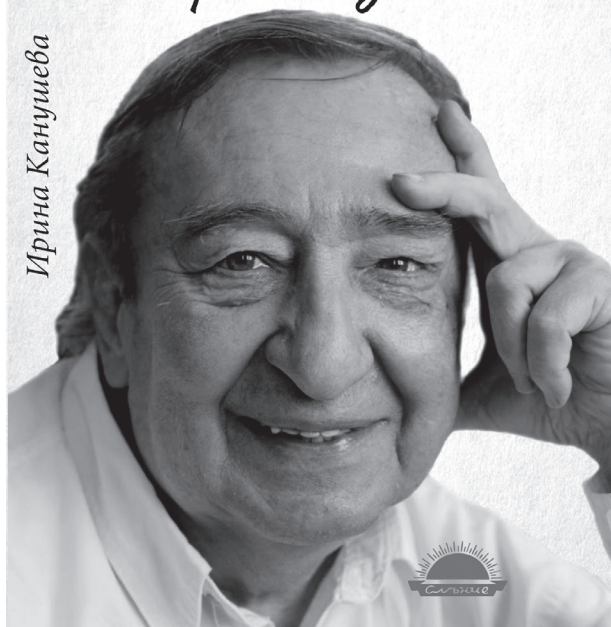
когато той вече не се чувстваше съвсем добре. Но каква мощ, каква енергия, какво себепознание на сцената! Неистовото му изпълнение освен взрив от аплодисменти предизвика и спонтанни сълзи, защото като че ли с него Никола Анастасов се прощаваше със своя театър и със своята публика.

Той беше и един от любимците на малкия екран. Ще спомена само ролята му на Санчо Панса в мюзикъла „Дон Кихот“. Киното също го обичаше, макар че ролите му не са много, но пък са знакови. Чак в Куба го знаят като „berbero“ от „Осмият“, а заедно с Георги Парцалев и Кирил Господинов и до ден днешен разсмиват и най-младите генерации зрители като тримата трагично-смешни несретници от „Тримата от запаса“. Във връзка с този филм актьорът, макар и шегувайки се, не скрива огорчението си, че на фестивала „Златна роза“ тримата са очаквали колективно голямата награда, колегите са ги поздравявали предварително, но „розата“ била присъдена само на Кирил Господинов. Нелепо, но факт, който Анастасов коментира така: „Не омаловажавам в никакъв случай заслугата на Кирчо Господинов, който направи чудесна роля, но просто... те бяха трима. Един филм за трима. И тримата се допълваха с по нещо в този филм. Най-много съжалявам за Парцалев“.

НИКОЛА АНАСТАСОВ

Истории с усмивки

Ирина Канушева



тичен, скромен. Сладкодумен – без да се изтъква. Мъдър – без да парадирва. И някак замечтан или по-скоро – мечтател: „Важното е да оставиш мечта на хората. Тя е необходима и на нас, възрастните, все да се надяваме на нещо. Надежда, очакване, очакване, надежда... И така ти се запълва животът“. Прекрасен човек – философ: „Всяко смешно нещо е всъщност много тъжно“. Да. От книгата освен смях прозира и тъга – тъгата на мислещия, на умния човек.

Но книгата не е дневник на актьора. Той е разказвал пред Ирина Канушева за живота си – детството в Лозенец, ученическите години във Френския лицей, мечтата да стане актьор. Трудните първи години на сцената. Любовта, семейството, колегите, приятелите, славата, а Канушева е успяла по жив и увлекателен начин да транскрибира разговорната реч в писано слово, да съхрани нейната сочност и динамика, да запази нейната атрактивност и да сътвори строен и завладяващ разказ – четиво, интересно за широка аудитория, представящо един изключителен човек и блестящ актьор за когото „Движението е живот. Застоят е смърт. И отново поглеждах към върха, за да събера сили, за да направя още една крачка повече, отколкото силите ми позволяват. Това бе моето заклинание, моята вяра, която отправях всяка вечер към себе си, за да не я забравям“.

Ние от днешна гледна точка можем още повече да съжаляваме за подобни несправедливости, които явно времето е налагало. А какво да кажем за участията на актьора в радиото, в естрадата – стотици брилянтни изпълнения, които се помнят и извикват усмивка. Хубаво го е казал Кольо Анастасов: „Човек трябва да го помнят с усмивка, с весело настроение, никому не е нужно да знае скърбите му и драмите му и да става съпричастен. Всички живеем, за да се радваме един на друг, а смехът е превъзходство на духа и по-хубаво нещо няма“.

Щастлива съм, че макар и бегло, го познавах и в живота. Години наред по време на фестивала „Любовта е лудост“ сме общували, по-скоро сме се забавлявали, смели и шегували – такъв е фестивалът, такава е неговата атмосфера. И винаги съм се възхищавала на деликатността и финеса на Кольо Анастасов – внимателен, так-

SO INDEPENDENT 2016 Американски мед

SOFIA INDEPENDENT FILM FESTIVAL

■ Катерина Ламбринова

Британската режисьорка Андреа Арнолд се занимава с прости съвременни истории, които разказва с артистичен замах. Работи в реалистичен ключ с минималистични средства, използва музиката и визията за създаване на специфична атмосфера. Разказвателният подход изключва многословието, диалогът е съвсем пестелив, защото се търси пространство за емоциите. Режисьорката се изкушава да направи исторически филм – „Брулени хълмове“ (2011), но и него разработва минималистично и камерно, пресъздавайки усещането за пустота чрез сивкави пейзажи в красиви едри планове. От късометражния ѝ филм „WASP“ (носител на Оскар) през „Червеният път“ до „Аквариум“ Арнолд успява да изгради много ярък социален фон, върху който се разгръщат фрустрациите на персонажите ѝ (предимно женски). Но наистина най-амбициозният ѝ филм досега във всяко едно отношение е именно „Американски мед“, който бе показан в София в рамките на So Independent 2016. В него пренася важните за нея теми като безпризорност, младежки бунт, неадекватна родителска грижа в абсолютно американска среда.

„Американски мед“ разказва за осемнайсетгодишната тийнейджърка Стар (Саша Лейн), която напуска дома си, за да се присъедини към група младежи, които обикалят от щат на щат, за да продават фалшиви абонаменти за спи-

сания. Сюжетът е вдъхновен от статия в New York Times за действителна организирана група, която живее „по пътя“, издържайки се от подобни нелегални продажби. Работният им ден продължава по десет, дори четиринайсет часа, а нощем пият, пушат, взимат наркотици и спят на пода в евтини мотели. Парите, които получават, са незначителни: някои дни преживяват с по 10 долара. Тези, които се оплакват или търсят правата си, са заплашвани и дори бити от мениджърите на групата. Затова и повечето от тях се оставят на латаргията. Андреа Арнолд използва ситуацията, описана в статията, разработвайки персонажите и средата, като добавя електризиращата любовна линия между Стар и Джейк (Шая Лебьоф).

Филмът започва с радикална сцена, в която осемнайсетгодишната Стар изважда от контейнер за боклук пиле с изтекъл срок на годност и го хвърля на братчето и сестричето си. (Впрочем развалената или изхвърлена храна като знак за социалния упадък на персонажите е повтарящ се мотив в творчеството на Андреа Арнолд.) Малко след това Стар среща Джейк, който предлага да тръгне с него и неговата банда. Постепенно се създава напрежение между нея и тарторката на групата Кристъл (Райли Киоу, внучка на легендарния Елвис Пресли), която не само разпределя парите от продажбите, но и разполага с Джейк. Непокорната Стар

избира екстремни пътища към докопване до пари и често се излага на опасности (среща работници на нефтено находище или богати каубои). Още една устойчива тема в творчеството на Андреа Арнолд – сблъсъкът на най-крехката възраст (тийнейджърството) с грубото порастване. Много важен фон на порастването на Стар е Америка. Това е Америка на празните пътища, на липсата на перспективи. Америка на контрастите – стерилни богаташки домове и озверели мръсни работници.

Още нещо, което силно привлича Андреа Арнолд в историята за тези скитащи продавачи на фалшиви абонаменти за списания, е високата концентрация на знакови американски елементи (големи супермаркети, огромни паркинги, пусти пътища, евтини мотели и т.н.), както и възможността филмът да се разгърне изцяло в най-свободния и дишащ американски жанр – road movie. Филмът на Арнолд е конструиран в стилистиката на музикален видеоклип. Това усещане е породено от отсъствието на плътна драматургична структура. Независимо от това филмът е изграден с много артистизъм и майсторство в улавянето на спонтанността на живота, случващ се пред камерата. Андреа Арнолд създава безпощадна картина на „отхвърлените“ млади, които обикалят средния запад, продават „лъжи“ и се носят по течението. Може да се каже, че този филм е яростно послание от новото „индиго“ поколение. Освободили се от една житейска матрица, те се разтварят изцяло в настоящето. За мечти говорят съвсем плахо... Стар: Имаш ли въобще някакви мечти?

Джейк: Имаш предвид мечти за бъдещето?

По принцип в американското независимо кино американската мечта съществува с обратен знак. Тя е провал. Независимото кино често се занимава със символите на американската културна идентичност, но само за да ги деконструира. Персонажите, с които най-често се занимава независимото кино, също не са носители на сбъднатата американска мечта. Напротив, обикновено те са маргинали, несретници или пък бунтари, анархисти. Въпреки предпочитанията си към социално неадаптивните персонажи, независимото американско кино успява да ни срещне с хора от всички социални прослойки, но най-често американската мечта или

ги е подминала напълно, или е тежко катастрофирала.

В „Американски мед“ фокусът е върху младежи с недобър житейски старт, които се намират в състояние на „свободно падане“. Те не вярват в нищо, още по-малко в американската мечта. Въпреки цялостната им привидна житейска безперспективност, те сякаш са стъпили здраво върху някаква концепция за живота, която ги удовлетворява за момента – виждат го като оцеляване ден за ден. И живеят с много хъс. Въпреки всичко, някъде дълбоко в тях се спотайва копнежът по нормалност.

За да усети автентичния дух на живота в щатите, Андреа Арнолд търси снимачни локации в страната в продължение на няколко месеца. Среща се и с действителните членове на групата, която продава фалшиви абонаменти (по това време все още действаща), и дори пътува с тях няколко седмици, като споделя, че музиката е неразделна част от техния живот.

Така е и във филмите на Андреа Арнолд – музиката не просто изгражда атмосферата, а има функцията на важен драматургичен елемент. Най-силно това се усеща в „Американски мед“, където именно през музиката се разкрива екстатичното състояние, в което са изпаднали персонажите. Може да се каже, че режисьорката е почерпила доста идеи за визията, а и за разработката на конкретни сцени, от два музикални клипа: „God’s whisper“ на Raury и „We found love“ на Rihanna, които са част от саундтрака на филма. Оттам са взети ключови елементи и визуални символи: вакханалията в супермаркета, любовната сцена в колата в пустото поле, фойерверките, дивашкият купон около огъня, но и американското знаме върху бански костюм, символизиращо инвазията на оголената телесност и агресивна сексуалност в публичното пространство и поп-културата.

Андреа Арнолд многократно е споделяла предпочитанието си към натуршчици, които за първи път влизат в киното. Такава е и Миа от „Аквариум“, такава е и Стар, както и всички други от актьорския ансамбъл на „Американски мед“, с изключение на Шая Лебъов и Райли Киоу. Някои от тях намират на плажа във Флорида, други са част от истинската група, продаваща фалшиви абонаменти за списания, но има и такива,

които открива в приют за бездомни в Остин. Директорът на приюта ѝ казва в прав текст, че децата, за които се грижи, са „боклукът на Америка“. Около тези негови думи се формира тезата на филма: „Исках да намеря хора, които все още имат надежда, енергия и които въпреки лошия старт на живота все още имат потенциал, красота и дух. Ако този филм се опитва да каже нещо, то е точно това“.

След година търсене режисьорката успява да сформира финалния каст, но всички се срещат за първи път и са си напълно непознати. За да сработи усещането за спонтанност и близост, Андреа Арнолд снима „полудокументално“ в продължение на 56 дни, в които групата изминава 12000 мили. Никой от екипа не е разполагал със сценарий – всеки ден режисьорката им дава лист, съдържащ съвсем кратък диалог. Постепенно „актьорите“ успяват да се потопят изцяло в своите образи и среда, а в действията им на екрана се усеща автентичност.

Могат да се направят много паралели с филмови класики като „Забриски поинт“ на Антониони – отново външен поглед на знаков европейски режисьор върху проблемите на младите в

Америка, или пък с чистокръвния екземпляр на независимото американско кино – „Волен ездач“ на Денис Хопър. „Американски мед“ може да се възприеме и като продължение на вълната от 90-те години на миналия век, когато радикалното поведение на младите в Америка присъства ярко и дори шокиращо на екрана чрез филмите на Лари Кларк, Хармони Корийн и Гюс Ван Сант.

Това, което отличава филмът на Андреа Арнолд, е умението да се изгради мощна визия, автентична и жива среда (ала *cinema vérité*), изпълнена със социо-политически параболи и преобърнати символи на американското битие. Дали слънцето ще озарява рошавата коса на Стар, или млади и красиви тела ще се въргалят в тревата – Андреа Арнолд постига интимност и сексуална енергия във всеки кадър. Огромна заслуга има операторът Роби Раян, с когото Арнолд работи по всичките си филми в предпочитания от тях формат 4х3.

Във филма има много небе. Крупен, необичаен като композиция кадър, в който Стар е протегнала ръце към небето: „Чувствам се като Америка“, казва тя.



Райли Киоу и Шая Лебъв в „Американски мед“

КИНОМАНИЯ 2016

между мрака и светлината
между надеждата и отчаянието



Калинка Стойновска ■

Знае ли някой какъв свят обитаваме? Свят на високи технологии, цивилизационни промени и сблъсъци, придружаващи всички велики идеи на хуманизма? Едва ли. Някъде сме между мира и войната, между надеждата и отчаянието, между мрака и светлината. На пръв поглед нищо ново. Човечеството винаги се е намирало на ръба на оцеляването, а преодоляването на кризи и катастрофи постоянно е определяло пътя му през вековете. В този път ролята и мястото на обикновения човек по-често е била тази на потърпевш и по-рядко на победител. А прогресът, освен просветление, често е носел и Божие наказание както за индивида, така и за големи групи народонаселение. И въпреки всичко, това е отреденият ни път...

Подобни философско-екзистенциални размисли предложиха голяма част от най-смислените филми на Киномания 2016. В тях реалността и измислицата, както във всяко изкуство, взаимно се преплитат и допълват така, че е трудно да бъдат разграничени. Но пък световите, които се раждат на екрана, са изключително разнообразни, впечатляващи и вълнуващи – страховити и драматични съвременни притчи за борбата между доброто и злото или ужасяващи, жестоки истории от миналото, държащи

сметка за настоящето и изпращащи послание към бъдещето.

Такъв е последният филм на големия майстор на съвременното кино Анджей Вайда „Остатъчни образи“. Творбата, с която всъщност се сбогувахме с 90-годишния полски кинорежисьор. Цяла епоха ни дели от първите му филми, емблематични за полската школа в киното на 50-те и 60-те години. Трилогията „Поколение“, „В каналите“ и „Пепел и диаманти“ потресе тогавашния кинематографичен свят със силата на филмовата изразност, с която един млад кинематографист, участвал във войната на страната на полската Армия Крайова, разказва трагичната история на цяло едно поколение поляци с излъгани надежди.

Сега кръгът се затваря и в него остава огромното творчество на филмов автор, който изповядваше на екрана единствено и само драматичната истина за своите връстници. Един от най-силните символични епизоди в световното кино е тъкмо от филма „Пепел и диаманти“, в който смъртно раненият Мачек Хелмицки в изпълнението на легендарния Збигнев Цибулски, лутайки се между прострените на вятъра бели платна, напоява с кръвта си частица от бяло-червеното полско знаме.

В „Остатъчни образи“ няма такива големи, ефектни, патетични метафори, но затова пък има финална сцена, която направо смайва всеки познаващ творчеството на Вайда зрител. Трагичната история на авангардния художник Владислав Стжемински, отказал да следва догмите на социалистическия реализъм в следвоенна Полша, останал верен на себе си, жестоко изолиран, унижен и изпаднал в крайна нищета, завършва живота си между голите манекени на една витрина, която поддържа със сетни сили. Образът на умиращия човек между бездушието и липсата на всякакъв хуманен жест поражда с яростта, безпокойството и предупреждението на Вайда, че уроците на миналото не са затворена страница. Може би това е и неговото завещание...

Уроците, или по-точно, ужасът на едно близко минало, което може да се повтори навсякъде по света, ни предлага Емир Кустурица в новия си филм „На млечния път“. Прекрасните му творби „Баща в командировка“, „Спомняш ли си Доли Бел“, „Ъндърграунд“, „Черна котка, бял котарак“, „Циганско време“, а и филмът от американския му период „Аризонска мечта“, запленяват с великолепия начин, по който именитият режисьор смесва в необикновени пропорции измислицата и реалността, иронията и поезията, ексцентриката и мистичността, надхвърлящи времето и пространството. Не случайно свързват филмите му с латиноамериканския магически реализъм. А той си е тук, на Балканите, и гледа с широко отворени очи онова, което се е случвало и се случва по родните му места – войните между народите от бивша Югославия, жестоки и кървави до умопомрачение, умело дирижирани от „големите братя“ и Великите сили. И безутешно се лута по изкривените пътища на тези войни, а неговите полудели от воюване герои са болезнено безпомощни да съхранят достойнството и честта си, склонни са към безумни жестове, които не водят към оцеляване, а към саморазрушение. Стилът на Кустурица, начинът му да разказва жестоки приказки е този, който поражда и поглъща зрителя, кара го едновременно да се смее и да настръхва от случващото се на екрана. А това според мен е майсторство, белязано от особената магия на киното му.

И в новия си филм „На млечния път“, който, оказва се, мнозина смятат за скандален провал, режисьорът е верен на себе си, на собствените си ценности и възгледи за човека. И в още по-голяма степен е яростен от онова, което се случва в света, изпълнен с несправедливост, несрета и разрушение. Героите му, живеещи в спряло време, са осакатени хора, с осакатени съдби, които в крайна сметка буквално биват изпепелени пред очите ни от напалма на неизвестно от кого и защо изпратени унищожители, сякаш са някакви митични същества, педантично и механично превръщащи всичко в смърт. Мрачен и безизходен е патосът на филма, хуморът в него е озъбен, зловещ, превръщащ се в гротеска. Дори любовта между двамата герои (Кустурица сам влиза в ролята на млекар, партнира му величествената Моника Белучи), която единствено може да бъде някакъв знак на надежда в света на безумието, също е унищожена зловещо и безпощадно. На финала оцелелият от кървавата баня млекар се връща към света на живите – оттук нататък неговият път ще бъде този на страданието и самонаказанието. Единствен лъч на просветление все пак се процежда в думите на случаен, самотен пастир (дали пък не е самият Господ Бог?!), който уговаря оцелелия да живее, за да има кой да помни случилото се. Споменът, паметта трябва да останат. Иначе преставаме да бъдем хора... За това какви хора оставаме на земята, след като предците ни са минали през най-чудовишните превратности на историята и съдбата, ни предлага размисъл и „Зимна песен“, най-новият филм на големия грузински режисьор Отар Йоселиани, отдавна работещ във Франция. Прекрасно е, че организаторите са успели да го включат в програмата си. Иначе къде бихме видели тази изтънчено-тъжна приказка-басня, създадена от един от най-големите автори в световното кино. И Йоселиани като Кустурица прави един и същи филм, но всеки път той е различен, така приковава вниманието на интелигентния зрител, че на финала се прехласва от виртуозната режисура на знаменития кинаджия.

И в „Зимна приказка“ Йоселиани е както винаги тъжно-ироничен и... неуловимо магнетичен, екстравагантен. Аристократичните му герои,

хора от днешния луд свят, леко старомодни и някак хем във времето, хем извън него, са като Дон Кихотовци, сражаващи се с вятърни мелници, а в жестовите, мимиките, в незабележимите детайли в поведението им, в начина на общуване помежду им можем да разчетем биографиите им, смисъла и същността на съществуването им. Повечето от актьорите са натуршчици, приятели и съмишленици на Йоселиани. А всичко случващо се едновременно е напълно естествено, всекидневно, но и загадъчно-многозначно, надскачащо „пошлостта“ и „низостта“ на делника. Личните истории са загатнати, а човешките съдби се преплитат като в странен хоровод на отминаващ покрай нас живот, който по волята на автора ту се забавя, ту стремително се устремава напред, ту се връща назад в миналото – далечно и по-близо, където случайността и закономерността следват една след друга. Можеш да откrexнеш врата и да надникнеш отново в това болезнено красиво минало, в градината на детството, но с тъга и примирение ще го отминеш... Повече от друг път обаче Йоселиани е скептичен към възможността оцеляването на „запазе-

ната марка“ на своите герои и неравнодушен към рушачия се свят на човека-аристократ, започнал много отдавна, още с Френската революция, със зловещото изобретение на Гилотината, която днес, по ирония на съдбата, вече намира приложение в бита на човека във вид на... малки индустриални гилотини. Преобърнати са кастовите, духовни и морални пластове на обществото. Упадъкът е тотален и само „остатъчните“ знаци на приятелството, благородството, честта и достойнството могат да спасят вечните надежди за духовно оцеляване.

Духовното и психическо оцеляване и според датския режисьор Томас Винтенберг е изключително сложна и непосилна задача. В новия си филм „Комуната“, фиксиращ времето от преди 40-тина години, характерно с разместването на много морални и духовни пластове, със свободните съжителства на брачни и извънбрачни двойки, обединени от желанието да разширяват духовния си и нравствен кръгозор, да отстояват личния си избор, режисьорът внимателно, като под лупа, без да пести „разголването“ на душата, но и с чувство на състрадание наблюдава драмата в разпадането на едно семей-



„Остатъчни образи“, режисьор Анджей Вайда

ство. Ставаме свидетели на неистовите усилия, с които жената в него се опитва да преодолее ревността, гордостта, нараненото си честолюбие от изневярата на мъжа, когото, оказва се, не може да задържи, нито да прежали. Дълбоката психологическата криза на главната героинята увлича с „пропадането в пропастта“ и трудното измъкване от усещането за фатална загуба, за сричане на всички опорни точки, за края на света. И... появата на крехка вяра, че все пак човек е способен да се пребори със себе си. Винтенберг проявява невероятен майсторство в това проникване във вътрешността на човешкото страдание и неистовите усилия за самосъхраняване. Но нищо подобно не би се получило без участието на актрисата Трине Дирхолм. Тя пресъздава болката, надеждата и отчаянието на героинята си с изумителната сила на артист, който влага всичко, на което е способен, за да обхване необятното...

Както се оказва, дори във ведрия, изпълнен с несравнимо чувство за хумор филм „Патерсън“ на великолепния режисьор Джим Джармуш, блестящ с безкрайни иронични препратки към стари и нови литературни и филмови форми,

историята на главния герой Патерсън от град Патерсън в крайна сметка също е история на човек, който има свой начин на оцеляване сред идиотизма на ежедневието. Шофьорът на автобус в забутано американско градче се оказва неложен съчинител на стихове, които му доставят удовлетворение, вътрешна свобода и среща с ценности, различни от всекидневието. Оказва се обаче, че точно в това градче не само той е поет по душа и призвание, но и доста от срещаните от него млади и стари съграждани също пишат съвсем не лоша поезия, считай – имат и друго, духовно измерение. Забавеният ритъм на разказа следва ритъма на живота, който не бърза за никъде, но и не спира по никакъв начин. Важното е да не изпаднеш от него и да не изтървеш идентичността си. А иначе все ще се намери някой, който да ти подаде ръка. Като се замисли човек, не сме ли всички ние по малко Патерсеновци?! Абсурдно, нелепо, но е факт. И Джим Джармуш очевидно знае как да ни подаде ръка. Ние я поемаме и се надяваме. Какво повече можем да искаме от него?! А всъщност не очакваме ли всички ние точно това!



„Патерсън“, режисьор Джим Джармуш

КИНОКЛАСАЦИЯ Джим Джармуш печели за втори път



Георги Ангелов ■

Важно е да си припомним, че годините, откакто стартира Киномания, са 30 – повод за чудесен юбилей, въпреки че Киноманиите всъщност са 32. През 1991 и 1992 тази крупна кинопроява още носи името Световна кинопа-норама и е имала две издания. Това или не се знае, или се забравя, включително и от кина-джии. И слава богу, че на плаката пише 30 го-дини Киномания, а не 30-а Киномания, което би било гаф.

Макар активният период да е от 17 ноември до 1 декември, първата прожекция беше на 7 но-ември, а последната – чак на 24 януари, което я прави най-продължителната досега. Филмите бяха 69 от 17 страни – по 14 от Франция и САЩ; 8 от Италия; 6 от България; по 5 от СССР и Ан-глия; по 2 от Германия, Полша, Швеция, Чили, Канада и Испания и по 1 от Австрия, Дания, Япония, Сърбия и Китай. Познатите вече фил-ми бяха 19. Така че в класацията бяха включени 48, от които анкетираните колеги – 30 на брой – посочиха 32. Коментарите и този път бяха разнопосочни – от страхотни филми до най-слабата Киномания. Не ги коментирам. Както обикновено, силна или по-слаба, Киномания

винаги предлага редица вълнуващи заглавия. Изключителни бяха панорамите на Тарковски, Бертолучи и Скорсезе, за чиито филми няма да е пресилено да употребим думата шедеври. Убеден съм, че филмът на Скорсезе „Мълча-ние“, който занимава големия майстор близо 30 години, би влязъл на челно място в класаци-ята, но филмът беше показан през януари, така че ще влезе в класацията за 2017, макар че аз го включих тази година.

И така, победител е „Патерсън“ със 73 точки. Така Джим Джармуш за втори път събира най-много точки от българската кинокритика след „Границите на контрола“ през 2010. Да при-помним победителите през последните пет години. 2015 – „Слушай ме, Марлон“, 2014 – „Бърдмен“, 2013 – „Лив и Ингмар“, 2012 – „Ис-тория на филма: Одисея“ и 2011 г. – „Полунощ в Париж“. В три случая колегите са предпочели документални филми.

На второ място с 52 точки е предсмъртното пос-лание на Вайда „Остатъчни образи“. Трети с 37 точки е „Слава“ – пореден успех на българско-то кино в тази класация. Четвърти с 30 точки е „Зимна песен“, пети с 28 точки – „Хищници в

мрака“. На шесто място с 24 точки е „Комуната“. „Хичкок/Трюфо“ с 23 точки е седми, а осмият „Това е само края на света“ е с 22 точки. С 20 точки, девети е „На млечния път“, а „11 минути“ е десети с 16 точки. На единайсето място е „Café society“ с 14 точки, а на дванайсето с 13 точки е „La La Land“. С 12 точки тринайсети е „Хулиета“. Четиринайсети с 11 точки е „Човекът, който познаваше безкрайността“. Петнайсетото място с 9 точки делят „Възражение по съвест“ и „Флорънс“, а шестнайсети е „Джанис Джоплин“ с 8 точки. Два филма са на седемнайсето място с по 6 точки: „Изповедите“ и „Поне за миг да полетя“. Осемнайсети с 5 точки е „Майлс Дейвис“. С 4 точки деветнайсетото място делят четири филма: „Червената костенурка“, „Поезия без край“, „Неруда“ и „Сезоните“. Двайсети с 3 точки са три творби: „Държавата срещу Фриц Бауер“, „Зоотроп“ и „Мълчание“. И накрая двавет и първи с по 2 точки са „Life: Джеймс Дийн“, „Лошият и красавицата“ и „Пътуване във времето“. На последното двавет и второ място с 1 точка са: „Пеещите обувки“ и „Кралицата на пустинята“.

Ето как се стигна до този резултат:

Александър Грозев: 1. Патерсън; 2. Хищници в мрака; 3. Café society; 4. 11 минути; 5. Комуната.

Александър Донев: 1. Флорънс; 2. Остатъчни образи; 3. Хищници в мрака; 4. Life: Джеймс Дийн; 5. Неруда.

Андроника Мартонова: 1. Слава; 2. Хулиета; 3. Зоотроп; 4. На млечния път; 5. La La Land.

Божидар Манов: 1. Изповедите; 2. Хищници в мрака; 3. 11 минути; 4. Флорънс; 5. Слава.

Борислав Колев: 1. Остатъчни образи; 2. На млечния път; 3. Патерсън; 4. Лошият и красавицата; 5. Хичкок/Трюфо

Боряна Матеева: 1. Патерсън; 2. Това е само края на света; 3. Слава; 4. Червената костенурка; 5. Café society.

Вера Найденова: 1. Патерсън; 2. Това е само края на света; 3. Хичкок/Трюфо; 4. Слава; 5. Пеещите обувки.

Геновева Димитрова: 1. Патерсън; 2. Остатъчни образи; 3. Хищници в мрака; 4. 11 минути; 5. Слава.

Георги Ангелов: 1. Остатъчни образи; 2. Това е само края на света; 3. Мълчание; 4. Пътуване във времето; 5. Кралицата на пустинята.

Димитър Бърдарски: 1. Хичкок/Трюфо; 2. Сезоните; 3. Джанис Джоплин: Little Girl Blue; 4. Човекът, който познаваше безкрайността; 5. La La Land.

Димитър Кабаиванов: 1. La La Land; 2. Човекът, който познаваше безкрайността; 3. Café society; 4. Възражение по съвест; 5. Хичкок/Трюфо.

Иван Драгошинов: 1. Патерсън; 2. Зимна песен; 3. Това е само края на света; 4. Комуната; 5. Човекът, който познаваше безкрайността.

Иван Иванов: 1. Хичкок/Трюфо; 2. Майлс Дейвис: Miles Ahead; 3. Хулиета; 4. Комуната; 5. На млечния път.

Ингеборг Братоева: 1. Остатъчни образи; 2. Комуната; 3. Слава; 4. Червената костенурка; 5. 11 минути.

Искра Димитрова: 1. Остатъчни образи; 2. Патерсън; 3. Café society; 4. Зимна песен; 5. Комуната.

Ирина Иванова: 1. Хулиета; 2. La La Land; 3. Хищници в мрака; 4. Човекът, който познаваше безкрайността; 5. Джанис Джоплин: Little Girl Blue.

Калинка Стойновска: 1. Зимна песен; 2. На млечния път; 3. Остатъчни образи; 4. Хичкок/Трюфо; 5. Комуната.

Катерина Ламбринова: 1. Слава; 2. Джанис Джоплин: Little Girl Blue; 3. Комуната; 4. 11 минути; 5. Остатъчни образи.

Красимир Кастелов: 1. Патерсън; 2. Остатъчни образи; 3. Слава; 4. Хищници в мрака; 5. Майлс Дейвис: Miles Ahead

Людмила Дякова: 1. Патерсън; 2. Зимна песен; 3. Държавата срещу Фриц Бауер; 4. 11 минути; 5. Слава.

Недка Станимирова: 1. Възражение по съвест; 2. Зимна приказка; 3. Патерсън; 4. Хичкок/Трюфо; 5. Поне за миг да полетя.

Олга Маркова: 1. Патерсън; 2. Зимна песен; 3. Комуната; 4. Човекът, който познаваше безкрайността; 5. Хищници в мрака.

Павлина Желева: 1. Патерсън; 2. Слава; 3. Зимна песен; 4. Поезия без край; 5. Комуната.

Петя Александрова: 1. Остатъчни образи; 2. Патерсън; 3. Това е само края на света; 4. Хищници в мрака; 5. Изповедите.

Преслава Преславова: 1. Патерсън; 2. Това е само края на света; 3. Хищници в мрака; 4. Комуната; 5. Слава.

Ралица Николова: 1. На млечния път; 2. 11 минути; 3. Зимна песен; 4. Патерсън; 5. Остатъчни образи.

Росен Спасов: 1. Остатъчни образи; 2. Хичкок/Трюфо; 3. Слава; 4. Café society; 5. Възражение по съвест.

Румяна Попова: 1. Слава; 2. На млечния път; 3. Патерсън; 4. La La Land; 5. Флорънс.

Цветан Тодоров: 1. Поне за миг да полетя; 2. Комуната; 3. Хищници в мрака; 4. Поезия без край; 5. Флорънс.

Янко Терзиев: 1. Остатъчни образи; 2. Патерсън; 3. Неруда; 4. Café society; 5. Възражение по съвест.

„Патерсън“, режисьор Джим Джармуш



ВАШЕ БЛАГОРОДИЕ госпожа сполука...

■ Иво Драганов

► Ерата Брежнев, по-известна като време на застоя, бе известна с безкритична пропаганда, възхваляване на „правата“ линия на единствената партия, липса на каквато и да е възможност за изразяване на съмнение в идеите на комунизма. Това бе времето на сивия кардинал на Кремъл – печално известния секретар по идеологията на КПСС Михаил Суслов, но и на опитите на руски интелегенти да (по)кажат метафорично някаква истина за онова време. Разчитам финала на филма „Проверка по пътищата“ на Андрей Герман именно като такъв знак. Тогава беше важно не да прочетеш посланието, а да го разчетеш в подтекста и контекста на развитие на действието. Младите, които не помнят това време, едва ли знаят за нормативната естетика, която налага симбиозата между политическите норми и естетическите принципи. Резултатът е т.нар. от Сталин социалистически реализъм – смес от пропаганда с елементи на изкуство или понякога изкуство, гарнирано с пропаганда. Стил, жанр, метод или груба доктрина? В тези десетилетия цареше мания по организирания ентузиазъм, по творби, в които съществуваше битка между доброто и още по-доброто, а превъзходната степен бе задъл-

жително условие за потупване по рамото. Мислещите читатели и зрители търсеха във всеки кадър или епизод някакъв скрит смисъл, в който авторът, макар и иносказателно, да намекне, че не живеем в розова градина, както тръбяха глашатаята на партийната номенклатура. Такъв е забележителният филм „Бялото слънце на пустинята“ на финия, талантлив и умен режисьор Владимир Мотил, който съм гледал над десет пъти. И след всяко гледане в съзнанието ми оставаше чувството за нещо неразгадано, загадъчно и закодирано в иначе не сложния сюжет от приключенски случки. Имах удоволствието и честта да се запозная с Владимир Мотил в България и под влияние на неговата обаятелна личност, проникателен поглед и дарбата да слуша се убедих, че в този филм той казва нещо важно отвъд видимата каскада от героични ситуации, гарнирани с комизъм, неуловим копнеж и тъга, характерни за руската душа... Дали имаше в него някакво послание, скрит код, който да надхвърли стягащите норми на цензурата, партийната схоластика на чугунените глави от времето на застоя? За повече яснота ще напомня как се развива интригата. Пясъчна пустиня, без начало и без край във

времето и пространството. Тя е там от векове и вероятно ще стои още векове... Изпепеляващо бяло слънце, което носи смърт, а не живот... В средата на тази убийствена природа, в която виреят само пясъчни змии и някакви кактусо-подобни растения, се появява леко комичната фигура на красноармееца Фьодор Суков (актьора Анатолий Кузнецов) с винтовка през рамо и чайник с вода в ръката. Това е той – носителят на новото бъдеще, което трябва да донесе промяна в този край на необятната руска империя. В следващия епизод той вижда жив заровен в пясъците мъж, чиято глава е обърната към изгарящо зениците слънце. Интригата започва стремително – червеноармеецът изравя Саид (актьорът Спартак Мишулин) и в негово лице печели важен съюзник в тежка битка с местния свиреп главатар на доморасли разбойници Абдула (актьора Какхи Кавсадзе). Той е наложил собствен ред и правила сред безбрежните пясъци, където от дълго време власт няма. Абдула иска да избяга през морето с катер, пълен с контрабандно злато. За да бъде завършен образът му на злодей, той решава да избие харема си от десетина жени, защото там, където ще ходи, те не му трябват – ще си намери други, по-скоро защото място за тях в катера няма. И най-вече трябва да ги убие, защото според местните ислямски разбирания никой мъж не трябва да ги докосне повече... Това е ценностната система на Абдула.

Единственият знак за разпадащата се империя на брега на морето е сградата на митницата. В нея се е затворил и изолирал от света само със съпругата си Настася (актрисата Раиса Куркина) и войника Петруха (актьорът Николай Горовиков) бившият царски офицер, сега митнически началник Павел Верещагин (актьорът Павел Люспекаев). Наоколо са само безкрайната пясъчната пустиня, необятното море, катерът, натоварен със заграбена плячка, разбойниците и безстрашният червеноармеец. Суков търси помощ от Верещагин в неизбежната битка с Абдула, но единствено успява да убеди Петруха да се бие... Сред тези безкрайни пясъци се оказват хванати в смъртна схватка добрият, злодеят и обреченият...

Суков, носител на новото, идва от пустинните пясъци, без да е ясно обаче накъде отива и как-

ва точно е мисията му в тази пустиня, макар и тя исторически да се подразбира...

Абдула е като отровните змии, които внезапно изпъзват от пясъците – той сее зло и смърт за всеки, когото среща и заради злато е готов да убие всеки, който се изправи на пътя му. Но в тази част на пустинята е така, ако не е той, ще бъде някой друг...

Верещагин, умореният остарял офицер, с отатъчно чувство за чест и лоялност към държавата, на която служи, е потънал в печал. Всичко се разпада, бесовете са излезли от подземията, старата власт е рухнала, а нова още няма, като изключим самотния, блуждаещ в пространството червеноармеец... В епизодите с него текстът е малко – прочутата песен на Булат Окуджава звучи на фона на много водка, оръжие, черен хайвер, но пък го няма най-важното – хлябът. Тази песен със странен текст навява такова внушение на обреченост и безизходица в пустинята, че всяка дума извън нея би била излишна... Така режисьорът много ясно, дори опростено предпоставя конфликта по всички правила на жанра, но с много метафори, които се разчитат във фона, който има активна драматургична роля. Както са заявени, героите трябва да влязат в битка и някой да победи... Перипетиите са безкрайно увлекателни, на моменти комични, в други смразяващи, но с предизвестен край. Доброто в лицето на червеноармееца Суков ще победи – няма друга възможност, никой не я очаква. Това исторически е ясно. Въпрос на талант е как ще се стигне до края на филмовия разказ... Почти едновременно всички влизат в смъртна схватка, която обаче при внимателно вглеждане поражда въпроси. Митничарят Верещагин излиза от типичната за руснаците т.нар. хандра в последен, отчаян опит да изпълни задълженията си и да принуди Абдула да се съобразява със закона. Загива като мъж и офицер в капана, заложен от червеноармееца на самия Абдула... Исторически и политически разчетено, представителят на отиващата си империя загива безславно, неспособен вече да бъде полезен на когото и да било...

Абдула се опитва да избие десетте си съпруги, но червеноармеецът с помощта на Саид убива него и бандата му.

Финалът е многозначителен. В морето, дога-

райки бавно, потъва катерът с митничаря, на-
товарен с ограбеното богатство... От него никой
няма да има полза...

Конете на убитите бандити стоят самотни и
безпризорни на брега... Не става ясно кой ще се
погрижи за тях, за десетте ханъми и за жената
на Верешчагин...

Саид предлага на червеноармееца да си вземе
кон... Не му трябвал кон – отговаря Суков – ко-
нят изисквал грижи, а той не иска да се занима-
ва с такива неща...

Наоколо запален от Абдула мазут гори в пясъ-
ците и пушеците закриват палещото слънце.
Добрият червеноармеец тръгва отново в пус-
тинята, която води наникъде, Саид яхва коня
си и тръгва да отмъщава на останалите живи
злодеи. Те никога не се свършват. Нищо ново
не е дошло със Суков, нищо не се е променило,
освен няколко мъртви...

Въпросът е дали Мотил би се задоволил да ос-
тане на ниво приключенски филм в жанра на
американските уестърни? Едва ли... Дали има
скрито послание във филма, закодирано в за-
главието? Който има очи, да гледа...

Докато Суков се бие с лошите, има три лирич-
ни отклонения. В своето въображение той ми-
слено пише писма на своята любима Катерина

Матвеевна (актрисата Калина Лушай). Той я
вижда във визиони в някаква селска идилия,
която вероятно темпорално е от времето пре-
ди да избухне революцията. Текстът на писма-
та разкрива стремежа към щастие на обикнове-
ния човек и са написани от известния режисьор
Марк Захаров. Суков копнее за това просто чо-
вешко щастие, но революцията го е запратила
на другия край на огромната държава, за да я
променя с пушка в ръка към по-добро. Пове-
чето зрители се забавляват с този филм. Дали
обаче Мотил не е изградил важна метафора?
Червеноармеецът Суков идва и си отива в без-
крайните подвижни пясъци под изгарящите
лъчи на бялото слънце. В пустинята то няма
цвят. Тази ситуация е метафора на смазваща-
та невъзможност за каквато и да е промяна в
минало, настояще и бъдеще. Пустинята винаги
ще бъде пустиня... Това послание е предупреж-
дение, че съществуват неща, които не могат да
бъдат променени. За добро или за зло.

Послеслов. Във филма операторът Едуард Ро-
зовски е постигнал забележителен образ на
пустинята. Тя е не само фон, а активен участ-
ник, със собствено драматургично значение –
метафора на (не)възможните задачи, които си
поставяме като (не)постижими цели...



„Бялото слънце на пустинята“, режисьор Владимир Мотил

ВИРТУАЛНА НЕРЕАЛНОСТ

Йоана Павлова ■

► Още първите осъзнати опити на човечеството да пресъздава околния свят със средствата на изобразителното изкуство носят амбицията за триизмерна автентичност, съчетана с желанието на авторите да контролират процеса на възприятие. От пещерните рисунки в Ласко до Сикстинската капела мястото на зрителите е отредено в центъра на творбата, а тяхната физическа невъзможност да обхванат отведнъж с поглед цялото изображение е част от замисъла.

С линейната перспектива през Ренесанса рамката на картината се превръща в прозорец, отворен към един друг, по-красив и хармоничен свят, зрението на възприемащия е онзи мост, по който съзнанието прекосява от „тук“ в „там“. С въвеждането на Rückenfigur (човешка фигура, изобразена в гръб) като основен повествователен мотив в живописа в края на 18-и /началото на 19-и век изведнъж се оказва, че пред този отворен прозорец, в „отвъдното“, вече има някой, чието присъствие изпълва голяма част от видимото и психологическото пространство. Става дума за двуизмерен двойник на онзи застанал пред картината, проекция на въображението и протагонист на въображаемото.

Случайно или не, по същото време проучванията в областта на стереоскопията водят до зараждането на нов жанр масово развлечение. Панорамата на Робърт Баркър, първо показвана в Единбург и Лондон, впоследствие пътувала с изключителен успех по света, пресъздава пейзажа в детайли, а аудиторията е поканена да пристъпи вътре и да се наслади на илюзията за триизмерен реализъм. Изследователите обичат да цитират анекдотите от онова време за това как кралица Шарлът получила морска болест, посещавайки една от военноморските панорами на Баркър, или пък за онези кучета и други домашни животни, които се опитвали да се изкъпят в нарисуваните води.

С развитието на фотографията прецизността на детайлите в панорамите и диорамите става все по-вълнуваща, а през 1838 година е патентован стереоскопът – прототипът на днешните каски за виртуална реалност. От този момент в човешката култура и наука може да се говори за съзнателно търсене на феномена на „потопяне“ (immersion), като ефектът му стига далеч отвъд популярно забавление. Сър Дейвид Брюстър, един от големите умове на епохата и популяризатор на стереоскопа вярвал, че бино-

кулярното зрение е път към истинност не само в контекста на видимото, за него тази техника давала шанс на практикуващите я да се отнасят рационално към социалното и политическото устройство на света.

Появата на киното добавя още една опция към копирането и контрола на действителността: движението. В този план изглежда съвсем логично, че първите филми на братя Люмиер избират наглед банални сюжети от реалността на 19-и век. Затова и онези зрители в Париж през 1895, които скочили уплашени от местата си, ужасени, че влакът от екрана може да се окаже триизмерен и да премине в пространството на залата, всъщност не са наивната аудитория, за която често ги представят историците и теоретиците на киното – напротив, става дума за опитни потребители на атракционна автентичност и виртуални преживявания (да си припомним за Кайзерпанорамата от мемоарите на Валтер Бенямин за неговото берлинско детство). Оттам и споровете в последващите десетилетия за това дали киното може да бъде дефинирано като изкуство добиват съвсем различен смисъл.

Киното обаче предлага друг вид „потапяне“ – по-скоро интелектуално и емоционално, затова и може би темата за виртуалната реалност, такава, както я възприемаме в наши дни, се завръща първо в научно-фантастичната литература, като обикновено с разработването на този мотив се свързва името на Филип К. Дик. В действителност още през 1964 година американският автор Даниел Ф. Галой публикува романа си „Симулакрон-3“, където описва изкуствено създаден свят, компютърна симулация на заобикалящото ни. С присъщата си артистична чувствителност към духа на времето Фасбиндер заснема една доста сполучлива телевизионна екранизация на тази книга (Welt am Draht, 1973), но подобен сюжет през 70-те години, когато на пазара все още плахо дебютират първите персонални компютри, остава в сферата на екзотиката. Съвсем друг отзвук има американският „Трон“ през 1982 – един действително култов филм, който налага общоприетата нагласа за виртуалната реалност да се мисли в аудиовизуалната естетика и философията на видео игрите.

Само няколко години по-късно на сцената се появява Джарон Лание. Той вижда потенциала в разрастването на геймърската индустрия, особено в момент, когато Atari и Sega се опитват да патентоват нови устройства, които биха довели до пълно „потапяне“. Основаната от Лание компания VPL Research приключва краткото си съществуване с банкрут, но името му остава свързано с първите теоретични формулировки по темата. През 90-те години виртуалната реалност е най-актуалната тенденция във всеки един аспект от популярната култура: сайбърпънк движението, политическата еуфория след 1989, разрастването на интернет като мрежа за свободен достъп и обмен на информация – възможността реалността да се пресъздаде наново от нули и единици, като се коригират всички досегашни „бъгове“, поражда утопичен плам. Логично този мотив превзема киноекрана, а оттам и фантазията на милиони зрители. От ъндърграундния „Тринадесетият етаж“ на Джоузеф Руснак (също адаптация по „Симулакрон-3“) през органично лепкавия „Екзистенц“ на Дейвид Кроненбърг до свръх успешния „Матрицата“ – и трите с премиера през 1999, 20-и век завършва с колективен скок във фантастичното и търговски крах на VR продуктите.

След това дълго, но необходимо въведение, стигаме до 2012, когато един калифорнийски тийнейджър на име Палмър Лъки решава да възроди концепцията за каската за виртуална реалност под името Oculus. Идеята му набира множество последователи и средства благодарение на Kickstarter кампания, докато през 2014 Facebook купува компанията и разработките ѝ за няколко милиарда долара. Следващата година се оказва решаваща в развитието на множество медийни и комуникационни гиганти, защото премиерата на Oculus Rift е обявена за 2016, но крайната цена е доста висока за джоба на масовия клиент, заради което всеки бранд се надпреварва да предложи по-изгоден и технически оптимизиран вариант. Междувременно фестивали като Sundance, Tribeca, SXSW (South By Southwest), които отдавна са се превърнали във форуми за среща между технологични компании и инвеститори, но в същото време държат по една отворена вратичка към новите медии в контекста на дигиталната

култура, започват все по-настойчиво да търсят иновативни VR проекти. Милиарди долари се завъртат авансово, с което разместват леко логиката на пазарните механизми, добавяйки към „търсенето“ и „предлагането“ едно голямо очакване.

Първият въпрос, който обикновено задават скептиците, е защо през 90-те години виртуалната технология не успява да се наложи, а сега изведнъж предизвиква подобен фурор. От една страна съвременните мобилни телефони имат изчислителна мощност, която две десетилетия по-рано би била немислима. Неслучайно някои от най-успешните производители на VR каски са именно мобилни оператори и фирми, които произвеждат мобилни устройства. Това прави технологията лесна и достъпна за използване. От друга страна окрупняването на бизнеса и сливането на множество компании на пазара на комуникационните и мобилните услуги доведе до огромни инвестиции. Освен това не бива да пропускаме силата на социалните мрежи, които са вече неделима част от културата ни, те представляват съвършената среда за мигновено разпространяване на информация, а също и за кураторски експерименти със собствения ни живот като основа на мултимедийен сюжет. От така нареченото „манекенско предизвикателство“ до заснемането на частни събития с дрон хората все по-често се преживяват като персонажи в собственото си отчуждено съществуване.

Вторият въпрос, който често занимава невярващите, е откъде накъде виртуалната реалност се възприема като продължение на киното. Тук е трудно да се даде еднозначен отговор, защото много често PR машината на VR индустрията се позовава наготово на историята на киното, търсейки лесни паралели за 360-градуса фикцията с въвеждането на звука или на цвета. Да не говорим, че същата машина налага изрази „стереоскопичен филм“ вместо „виртуална реалност“, за да погъделичка любопитството, забикаляйки недоверието и отрицанието. Истината е също, че от Стивън Спилбърг до Ян Кунен много професионалисти от сферата на киното се ориентираха към тази нова Обетована земя, също както и европейските кинофестивали и кинофондове решиха да предлагат подкрепа

за VR проекти. Проблемът е, че мнозинството кинокритици и медийни теоретици все още отхвърлят значението на виртуалната реалност като феномен, а именно техните опит и познания могат да доведат до конструктивен диалог отвъд платената реклама и потребителското въодушевление. Онова, на което все пак ни е научила историята на киното е, че нито едно изкуство не е заличено от картата благодарение на техническия прогрес, но пък новите изразни средства развиват нов език и чувствителност, които нямат нужда от нашето емоционално приемане или отхвърляне, те просто влизат в употреба.

В случая с виртуалната реалност и киното имаме няколко основни разлики. Като за начало, VR средата предполага 360 градуса изображение, тоест или се снима с набор от камери, разположени в кръг в центъра/в периферията на помещението, или се изгражда триизмерна среда с помощта на анимация. Много проекти, разработени за виртуална реалност, предлагат също интеракция между потребителя и средата, като тази интеракция може да се осъществи благодарение на движението на зениците на потребителя или с външни контролери, подобни на онези за гейм конзолите. И при двете опции програмирането на тези допълнителни функции отнема изключително много време и средства, заради което ритъмът и процесът на продукция могат да се сравнят по-скоро с онези на видео игрите. Съответно от драматургична гледна точка в 360 градуса сюжетните линии са няколко и протичат едновременно, като често протагонист е възприемащият и неговият избор определя кое ще е водещото действие. Самата среща с продуктите на виртуалната реалност е леко необичайна и доста различна от познатото ни споделено пространство в киносалона. Освен каската, която се надява на главата (включително и върху очила за диоптрична корекция), се слагат задължително и слушалки, защото звукът има огромно значение за изграждането на автентична 360-градусова среда. Използва се също специален стол, на който потребителят може да се върти във всички посоки, но това пък може да доведе до усещането за гадене и световъртеж.

И въпреки всички тези отлики, световната ки-

ноиндустрия, поуморена от непрекъснатите опити на Холивуд да притопля фаст фууд, се обърна към виртуалната реалност с онази готовност, с която навремето изникнаха зали за IMAX и 3D проекции. За всички е ясно, че VR е технология, която се консумира най-добре в зоната на личното пространство, не в споделяното пространство на киното, но въпреки това вече се появиха няколко специализирани места (често във фоайетата на съществуващи кинокомплекси), а също и фестивали, на които въпросните въртящи се столове са разположени на безопасно разстояние, а серията с кратки проекти се програмира да започне едновременно, или пък всеки потребител избира от определен списък. В контекста на този „панаирджийски период“ голяма част от съдържанието е в унисон с добрия стар ескейпизъм – посещение на Южния полюс, в джунглата, под водата, в космоса, в цирка.

И все пак амбициите на VR индустрията съвсем не се изчерпват с това. Франция бързо откри начин да се върне на световната аудиовизуална сцена, след като гигантската ѝ, дотирана от държавата кинемография, не може да произведе онова непреходно качество, което се очаква от нея. Програмите на Европейския съюз веднага се ориентираха към подкрепа на мултимедийни и 360-градусови разработки, за да се създадат продукти, способни да се конкурират на американския и азиатския пазар, които в същото време носят европейската чувствителност, но за тези пари се борят автори от цяла Европа. За да овладее процеса решително и локално, френският филмов център CNC, както и няколко обществени телевизии, обявиха щедри суми за разработка на VR. Както често се артикулира на различни публични презентации на тема виртуална реалност в Париж, „целта е технологията да бъде в служба на културата, а не обратното“. На фона на неподправената стартъп култура в Берлин, която разчита на благоприятна бизнес среда, но най-вече на лична инициатива, опитите на парижкия кмет Ан Идалго да създаде революция в петриева чинийка, подписвайки декрети и назначавайки институционализирани посланици в сферата на новите медии, изглежда все пак дават резултати. А и така се запазва статуквото: субсидиите остават

в ръцете на хората от технологичния и аудиовизуалния сектор, само естеството на работата им се променя.

Подходяща илюстрация към френския модел за усвояване на виртуалната реалност са трите най-нашумели и успешни проекта, с които имах възможност да се запозная през изминалите година-две. Започвам с уточнението, че френско-германската телевизия ARTE участва в продукцията и на трите, но останалите продуценти и партньори са толкова много и интернационални, че на този етап трудно може да се говори за някаква специфична френска стилистика, по-скоро – за интерес към определени теми и за търсене на общ културен знаменател. I, Philip („Аз, Филип“) е първият VR проект, разработван във Франция в продължение на няколко години. Видеоето може да се гледа свободно на сайта на ARTE [<http://sites.arte.tv/360/en/i-philip-360>], но ако искате да изпитате виртуалния аспект на това преживяване, ви трябва Oculus Rift. Сюжетът е достатъчно заплетен дори за почитателите на научната фантастика. От една страна драматургията борави с факти от живота на Филип К. Дик, като се концентрира върху последните му години и обстоятелствата около смъртта му през 1982. От друга страна историята на проекта „взема назаем“ една действителна и куриозна случка от 2005 година, когато Дейвид Хенсън, знаменитост в света на роботиката, забравя в самолета глава на андроид, чието съзнание е изградено върху литературната и идейната вселена на Филип К. Дик. Авторите на I, Philip тръгват от фантазията какво би се случило, ако тази глава се появи отново и съдържа спомените на американския автор фантаст. Тоест слагайки VR каската, потребителят се впуска в едно трансцендентално преживяване отвъд биологичното и дигиталното, в което се „потапя“ последователно ту в тялото на андроид, ту в умиращото тяло на Филип К. Дик, за да се прероди отново в себе си. Изключително силен катарзис предизвиква и Notes on Blindness („Бележки върху слепотата“) – един проект, който се състои от няколко сегмента и има още повече допирни точки с документалистиката. Когато британският писател, теолог и академик от австралийски произход Джон Хъл започва да губи постепенно зрение-

то си в началото на 80-те години, записва мислите си на аудиокасети. Този звуков дневник е в основата на документален филм за личността и работата му, а също и на VR компонент, където се отправяме на пътешествие в света на мрака, водени единствено от гласа на Джон Хъл. Звуковата среда е смайваща, навигацията посредством eye tracking техниката може да бъде уморителна, но нищо не пречи просто да се наслаждавате на това да бъдете част от този алтернативен, наситен с духовност свят, пък бил той и виртуален. Паралелът между жеста със слагането на каската за виртуална реалност и „ослепяването“ за околния свят, както и медитативната нагласа на този проект, го превърнаха в мой личен любимец.

Третият проект, който мисля, че си струва да се отбележи, е The Enemy („Врагът“) на Карим Бен Келифа, но неговата официална премиера предстои. Карим е световно известен фотограф, фотожурналист и военен кореспондент, като в продължение на 15 години професионалните му задачи са го „потопяли“ в най-кръвавите конфликти на планетата. Когато се запознахме през есента на 2015, ми разказа как в един момент решил, че всичко, което е преживял и на което е бил свидетел, няма да има смисъл, ако не открие начин да прекрати войните веднъж завинаги. Така се заражда The Enemy – VR инсталация, базирана на реални интервюта, които Карим е направил на войници от противникови армии на локации като Ивицата Газа, Конго, Салвадор... „Влизайки“ в инсталацията, човек има възможност да се приближи физически ту до един от войниците, ту до друг и да слуша отговорите на идентичните въпроси, които режисьорът им задава. Изненадващо или не, отговорите също са доста сходни. Карим ми призна, че в началото е бил доста скептичен към виртуалната реалност като медия, но академичният интерес от страна на MIT и сериозната партньорска подкрепа от цял свят променили нагласата му. „Цялата история на човечеството и цивилизацията досега са ни водили до този момент – до създаването на нова реалност, с която боравим свободно“.

Как обаче стоят нещата у нас? Когато през лятото на 2016 фестивалът в Сараево ме покани да изнеса лекция по темата, моята основна цел

беше да изложи две тези. Първо: виртуалната реалност е технология, която индустрията на Балканите трябва да приеме насериозно, ако не желае изведнъж да остане извън борда, или както все по-често се случва в контекста на Холивуд и видео игрите – единствено в ролята на евтина работна ръка. Второ: при съществуващата политическа, икономическа и социална ситуация в държавите от региона търсенето на решения за общ аудиовизуален пазар става все по-неотложно. Въпреки всичко, в България вече се работи в областта на VR и един от първите хора, с които се свързвам за кратко интервю, е Дечо Таралежков, възпитаник на НАТФИЗ, участник в Talents Sarajevo, а също и съсценарист на нашумелия „Слава“ с режисьори Кристина Грозева и Петър Вълчанов. Дечо работи с независимото гейм студио Kyodai, което от няколко години разработва играта Elea, за която ще се предлага и VR компонент. Първоначалните си впечатления от виртуалната реалност описва така: „озоваваш се в завършена триизмерна среда, която по особен начин обърква мозъка ти – къде си и какво се случва“. На предположението ми, че драматургичните предизвикателства при работата с VR са по-различни от киното, Дечо отговаря утвърдително: „Ако си по-интуитивен писач, не можеш да разчиташ толкова много на интуицията, колкото би могло теоретично да си позволиш при филм. При филм имаш етап за развитие, докато при сроковете, с които разполагаме за играта, трябва да съчетаваме писането с програмирането, което много ограничава възможността за по-късни сценарни редакции“. И уточнява: „Обаче ако говорим за драматургични модели, съмнявам се те да се променят, защото те са отражение на човешкото състояние, което си остава същото, независимо коя реалност обитава. Просто Аз-присъствието в сюжета ще е много по-осезаемо и каквото и да е драматургичният модел, мисля, че интерактивността ще бъде неизбежен негов компонент“. Накрая коментираме един от ключовите психологически конструкти, за който най-често става дума при споменаването на виртуалната реалност – емпатията. „На нас като вид много ни се иска техническият прогрес да води към подобрене на състоянието ни, но естествено той винаги се

превръща в негов продукт. Виртуалната реалност, понеже пак ще е населена от нас, хората, ще носи всички страхове и опасности, които ние носим със себе си, но също и всичко останало от видовете ни качества“.

Другият ми събеседник е Момчил Алексиев, който е завършил образованието си в Ла Сапиенца в Рим и Амстердамското училище по изкуствата. Първоначално работи в областта на театъра и киното паралелно, търсейки „органични връзки между тях“, но по време на следването си в Холандия се задълбочава интересът му към „медия, която въвлече зрителите в един по-активен диалог с режисьора“. „Исках публиката да се потопи, да преживява и открива историята пространствено. Това съвпада със стила ми на писане и с начина, по който искам да комуникирам идеите си. Търсех едно ново и различно „състояние на зрителиство“, чиито характеристики са „потопеността“ и пространственото изживяване на видео изображенията“. Първоначално се насочва към холографския филм, но постепенно се оказва, че технически и естетически виртуалната реалност е по-подходяща среда за идеите му. След като се завръща в България, организира Meet-up срещите VR Lab BG (както и поддържа Фейсбук групата със същото име). Целта на тези регулярни събития е да показва VR филми и да представя професионалисти от цял свят, но постепенно се изграждат локални връзки с бизнеса, изкуствата, скоро стартира и образователна инициатива с едно софийско училище. Освен че има сериозен практически опит с VR, AR (Augmented Reality – добавена реалност) и MR (Mixed Reality – смесена реалност), Момчил пише в англоезичния си блог [<http://blog.momchilalexiev.com>], като се опитва да създаде теоретична база, в чиято рамка да контекстуализира работата си. Прави ми впечатление как през тригодишното си съществуване блогът еволюира, а също и разбирането на Момчил за виртуалната реалност като самостоятелна категория, напълно отделена от киното и театъра: „VR е изцяло нова, качествено различна медия. Тя ползва свой набор от когнитивни модули и изразни средства. Някои от тези модули са заимствани и това е нормално, но раждащият се наратив ще е от друг тип. Когато сложим очич-

лата за AR/MR/VR, мозъкът ни се активира по различен начин на невро-биологично ниво. Ние се потапяме в една друга реалност и сектори като хипокампуса се задействат по начин, по който никоя друга медия досега не е правила. Оформя се и големият дебат за вида интерактивност“. Неговото виждане за основните проблеми във VR дискурса: „Липса на съдържание, което да прескочи кръга на геймърите и сферата на чисто „впечатляващото“ и да достигне широка публика; широк дебат за етичните и морални импликации; дискусия за връзката между интерактивност и авторство; липса на утвърдени канали за дистрибуция; потоците и структурите за финансиране не са се оформили. По всяка от тези точки има новини и развитие ежедневно. Може да се каже, че сме потеглили на морско пътешествие, в което строим кораба си в движение. Финалът обаче е конкретен и обещаващ: „В момента работя по сценарии за следващия си проект. В него се занимавам с политическата и етична страна на 360-градусовия документален филм.“

И още една добра новина под формата на хепиенд или пък ново начало – младият автор Катрин Хаджийска и продуцентът Ваня Райнова също развиват VR проект, който ще търси международна подкрепа. Може да се окаже, че пътният вятър в платната на нашия виртуален кораб е съвсем реален.

„Установката“ за виртуална реалност се нарича VR headset.

В интернет, на български добиват популярност четири различни варианта:

- хедсет (което е фонетичната версия на оригинала);
- очила (което е неточно, а и може да стане объркване с очилата за Augmented Reality);
- шлем (което е повлияно от '90-те, когато въпросният headset е по-близък като визия до helmet – каска (за което има значителен брой резултати в Гугъл на български, макар и по-малко от „шлем“, и което сигурно идва от френски, защото headset се превежда като casque, аз предпочетох този вариант – струва ми се най-коректен).

В английски речник пише: headset – рад. гарнитура за глава, наушници, телефон за двете уши.

КАЙРО 2016

Шест дни арабска зима



Павлина Желева ■

► Последният международен кинофестивал в Кайро се проведе между 15 и 24 ноември 2016 година. Учреден през 1976 година, той представи своето 38-мо издание. В състезателния му конкурс участваха 16 филма. Другите официални програми бяха две: „Фестивал на фестивалите“ и „Международна панорама“, а паралелните бяха три – „Перспективи на арабското кино“, „Седмица на критиката“ и „Киното на утрешния ден“.

През десетилетията вдъхновено съществуване този фестивал искрено се е стремил да свързва египетските режисьори и филмите им с националната публика и да им предоставя кино, „идващо отвън“ (винаги очаквано с особен трепет). Той е вторият по възраст в арабския свят (тунизийският му събрат в Картаген е с десет години по-стар), но е първият по значимост.

След драматичните му прекъсвания през 2011 и 2013 начело на възродения му формат в момента е Магда Уасеф, храбра жена с богат кураторски опит и с над две десетилетия работа в прочутия „Институт на арабския свят“ в Париж. До нея като артистичен директор стои Юсеф Шериф Ризкалех, един от най-уважаваните кинокритици на Египет, добре познат от дългогодишните си изяви по най-популярните телевизионни канали на страната. С невероятни усилия и удивителна себеотдаденост двамата крепят крехкото настояще на една от важните

културни емблеми на Египет, издирват филмите, избират ги, канят журитата и се грижат за гостите, които, както можем да се досетим, през последните години намаляха драстично. Политическата и икономическа нестабилност в страната и най-вече (основателният) страх от терористични действия охладиха традиционния интерес към „дестинацията“ Кайро. Цяло чудо е, че Уасеф и Ризкалех са успели да убедят известния немски режисьор Кристиан Петцолд (помним прекрасния му филм „Барбара“, в който имаше много източногерманска провинция, много комунизъм, много Щази и много планове за бягство на Запад) да посети Египет в този крайно напрегнат момент. Същото важи и за останалите гости, повечето от които режисьори на представяните филми, а също и за шепата чуждестранни критици.

Георги Балабанов беше между престашилите се и правеше необходимото, за да представи „Досието Петров“ („Фестивал на фестивалите“). Това, мисля, беше добре, защото винаги любознателната публика в Кайро обича да си говори с чужденци за неща, които я вълнуват дълбоко. Например как да се противопоставяме на една насилническа държава, която смазва свободното творчество и любовта? Вероятно египтяните биха си говорили и с Камен Калев, чийто „С лице надолу“ също беше представен в Кайро, но той не беше там. Имаше и трети филм с

българска следа: „Райската стая“ на холандеца Йоост ван Хинкел (братя Калинови са българските копродуценти, а Анжела Недялкова изпълнява една от главните женски роли).

Поканата към българските филми не е дошла на празно място. Знам това със сигурност, защото бях в Кайро през 2010, когато „Зад кадър“ на Светослав Овчаров участва в официалния конкурс и грабна две награди. Едната на ФИПРЕС-СИ, а другата – за „най-добър режисьор“, връчена му лично от прочутия мексиканец Артуро Рипщайн, тогава председател на международното жури. Спомням си, че публиката пак се терзаеше от въпроса: как да попречим на политическата преса на тоталитарния режим да убива любовта между хората?

Египетската култура (словесна и образна) е дълбоко белязана от творчеството на големия писател и носител на Нобелова награда Нагиб Махфуз. Що се отнася до Артуро Рипщайн, той се ползва със специален статут в Египет, тъй като няколко пъти е снимал по произведения на големия писател. Обикновени египтяни, опитващи се до оцеляват в условията на крайна бедност при Махфуз, често са се преобразявали в обикновени мексиканци, опитващи се да оцеляват, при Рипщайн. В този смисъл оценката на „Зад кадър“ на времето беше обусловена от множество конкретни дадености, които само вдигнаха цената ѝ.

Ще ми се да добавя още нещо в този контекст и нека ми бъде простено отклонението. Голямото име на египетското кино Египет е Юсеф Шахин. В късната есен на 2010 той вече не беше между живите. От умиращ страдалец, пренасян из болниците на Франция, Шахин вече се бе превърнал в светец.

В тази страна подобни загуби се преживяват изключително дълбоко. Хората винаги се прекланят пред високия морал. Канонизират онези, които са ги водили, били те фараони, писатели или режисьори в киното...

Както може да се предположи, Петцолд беше перфектен. Беше естествен, делови и ефикасен. След последните акорди от церемонията на закриването домакините си отдъхнаха и благодариха на смелчаците, претрашили се да им помогнат за връщането на добрия образ на фестивала. Особено важно за тях беше да не

загубят доверието на FIAPF (Международната Федерация на асоциациите на филмовите продуценти), акредитирала фестивала с категория „А“ – уникална привилегия в арабския регион. Ето основните награди на журито на Петцолд: „Златната пирамида“ отиде при филма „Пътят на Атлас“, станал по-известен като „Las Mimosas“, на испанския режисьор Оливер Лакс. Филмът е копродукция между Испания, Мароко, Франция и Катар и представлява величествено пустинно „road movie“ със съдържание, събрано около мъчителното пренасяне на възрастен мъж до родния му град, където да умре сред близките си. Смъртта идва по-рано, но усилието да се достигне крайната цел остава. Филмът въздейства страховито не само заради екзотичната природа, но и заради тържествено бавния си ритъм.

Специалната награда на журито също отиде при „филм на пътуването“, само че с влак. Натъпкани в допотопни вагони тъмнокожи мъже, жени и деца лазят из опосканата си страна под обстрела на куршуми и взривове. Единственото им желание е да пренесат скъпоструващите захар и сол, с които са се запасили, и да ги продадат далеч от родните места. Никой обаче не може да бъде сигурен, че ще остане жив. Филмът се казва „Влак от захар и сол“, режисьорът му е португалец и носи името Лусиния Азеведо. От българска гледна точка копродукция между Мозамбик, Франция, Бразилия и Южна Африка сигурно изглежда екзотично. Но не е, тъй като подобен тип копродукции са успешни най-вече заради езиковите си близости, които пък са успели да преодолеят разхвърляността си на три континента. Филмът е сниман изцяло в Мозамбик и пресъздава атмосферата на 1989-а, когато заради ожесточена гражданска война страната е изпаднала в тотален колапс. Винаги ми е било интересно да наблюдавам начина, по който биват снимани чернокожи актьори, тъй като за това са нужни голям опит и специфична култура, особено в избора на точното осветление. Азеведо живее и работи в Мозамбик и няма проблем със суровата местна реалност и хора. Актьорите, сред които има и много истински войници в униформи, са просто зашеметяващи.

Наградата за художествен принос отиде в Че-

хия. Става дума за филма на Петер Вацлав „Никога не сме сами“. Вацлав е режисьор на парадоксалните гледни точки и предпочита тъй наречения стил „ноар“. Явно на Петцолд му е допаднало чешкото чувство за хумор, успяло да превърне нестандартните жители на едно забутано селце в откровени мании.

Без съмнение най-очакваният от местната публика филм беше „Ден за жени“ на египетския режисьор Камла Або-Зекри. Сюжетът е злободневен, предизвиква и продължава да предизвиква неистови емоции във всяка арабска страна, в която е показван. Защото: в един отдалечен квартал решават да дадат право на жените да се къпят в обществения басейн един път седмично. Това ги изпълва с радост. Не така обаче стоят нещата с мъжете. Те не са съгласни. И се започва страшна битка с предразсъдъците им (знаем какви). Преувеличената комедия (няма как за подобни теми да се говори по друг начин) мигновено покори публиката. Все пак в Египет има страхотен пазар за един определен тип кино, който хората обожават.

От останалите филми, които успях да видя, най-много ми допадна „Животът на Анна“ (награда на ФИПРЕССИ), дебют на младата грузинска режисьорка Нино Базилия. Нейната героиня е млада разведена жена със слабо платена рабо-

та и със син аутист. Мечтата ѝ е да замине за Америка. Мъж, който също иска да емигрира, я измамва. Анна остава без жилище, без работа и с ново дете, на път да се появи в живота ѝ. Състеният реализъм на този грузински филм е не по-малко въздействащ от реализма на „Безбог“ на Ралица Петрова. Същата мизерия на бита и на духа. Същият бленуван слънчев лъч на финала. Анна не абортира. Напуска болницата и тръгва към неясното си бъдеще.

Още един филм остана в съзнанието ми – индийският „Тясната пътека“ на братята Бабусенан. Филмът е сниман за три дни в един бидонвил някъде из щата Керала. Бюджетът му е 25000 долара. Има само четирима актьори: болният и умиращ баща, младият му безработен син, скромната му братовчедка и бъдещата съпруга на сина. Основната драма естествено е свързана с пари. За да ги спечели, синът трябва да отиде в големия град и да изостави парализирания си баща. След дълги колебания той решава да остане, но междувременно баща му се самоубива. Скромнен филм, без песни и танци, изпълнен с топлината към човешкото страдание. Удивителните индийски братя се оказаха страстни поклонници на Сергей Параджанов. Още нещо важно за фестивала: Китай беше предоставил над двадесет игрални филма, меж-



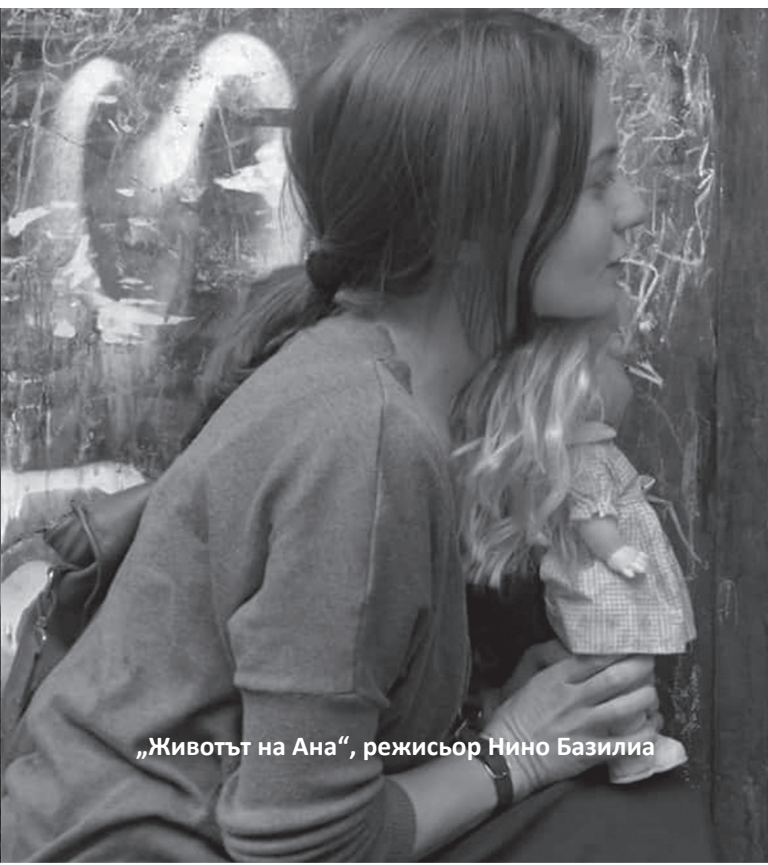
Кристиян Петцолд, председател на журито

ду които „Панините могат да се преместят“ (Mountains May Depart) на култовия и уважаван в цял свят Цзя Чжанке (през 2015, в рамките на Кан, френското „Общество на кинематографистите“ му връчи престижната си награда „Златна колесница“). Панорамата бе наречена „Китайска нощ“ и представляваше единствена по мащаба си платформа за културен обмен между двете страни. Поводът: честването на 60-годишнината от основаването на дипломатически отношения между Египет и Китай и обявяването на 2016 за година на „искреното приятелство“ и „завидното доверие“.

Патосът на медиите, коментиращи събитието, беше приповдигнат. Египетската публика остана благодарна на фестивала, че получи възможността да изгледа толкова много китайско кино и най-вече филма на Чжанке, в който заради пари една жена се отрича от истинската си любов и губи равновесието на живота си. Разбира се, че Чжанке и съпругата му Чжао Тао, изпълнителката на главната роля в близо тричасовия антиглобалистки опус, са творци, които не правят компромиси с изкуството си. Неведнъж в Кайро съм преживявала „фокуси“ на държави и континенти: Индия, Испания, Франция, Турция, Латинска Америка. Напълно в стила на египетската традиция, те са се про-

веждали на държавно ниво и са били придружавани от пищни церемонии. Зад тези акции са стояли сериозни стратегически цели (подчертаване водещата роля на Египет в рамките на Арабската лига, сближаване със страни от Европейския съюз, поддържане на традиционни културни и икономически отношения с тъй наречения трети свят и по-конкретно с Индия, Бангладеш, Индонезия, Аржентина, Мексико, Бразилия и други.). 2016 беше годината на Китай. За да разбере нещо повече, се обърнах към икономическата преса, а там пишеше: „в самото начало на годината Китай и Египет са подписали споразумение на стойност 15 милиарда долара, които азиатската суперсила желае да инвестирани в африканския си партньор“. Очевидно надеждата за взаимни икономически ползи сериозно е мотивирала „искреното приятелство“ и „завидното доверие“ между двете държави.

Финансовата преса съобщаваше също така, че две седмици преди началото на фестивала в Кайро Египет въвежда плаващ курс на местната си валута, поради което тя моментално губи половината от стойността си спрямо американския долар. Решението е принудително, тъй като само при това условие Международният валутен фонд се съгласява да отпусне спешен



„Животът на Ана“, режисьор Нино Базилиа



12-милиарден заем, с който Египет да запуши многобройните си пробойни в бюджета.

На този мрачен фон ми се ще да обясня защо все пак толкова много обичам филмовия фестивал в Кайро!

Започвам: киното не е сред първите чудеса на този град. В сравнение с пирамидите в Гиза (и подобните им в пустинята Сахара), с Великия сфинкс (пак в Гиза), със златната маска на Тутанкамон (в Египетския музей), със стотиците древни паметници по протежението на великия Нил, то е безсрамно младо. Никой, ама наистина никой не ходи в Кайро само и единствено заради киното.

Открай време милиони туристи от всички краища на света търсят начин да се докоснат до невъздържаната му еkleктика. Скатат от паметник на паметник, препускат от антиквар на антиквар, пият чай от каркаде или кафе в джезве, пушат шиша (така в Египет наричат онова, на което ние казваме наргиле), дишат „пясъчен“ въздух и се оплакват от ужасно пренаселения трафик, в който правилата на движение нямат никакво значение.

И кинаджията, откъдето и да идва, на какъвто и език да говори, каквито и дрехи да носи, озове ли се в Кайро, веднага се преобразява в турис-

тически акула. Иска за няколко дни да изгълта цялата култура на света...

А като се върне към реалността на фестивала, който го е поканил, започва да се дива на церемониалните нрави на египтяните, които обожават да се събират на публични места, да фамиларничат едни с други, да се възхищават на пищни и често пъти ужасно претрупани тоалети, да държат високопарни речи, да слушат търпеливо високопоставените в йерархията на обществото, да връчват награди, да се снимат с наградените, да се ласкаят от любезните хвалебствия за страната си...

Изобщо кинофестивалът в Кайро открай време е бил разточителен, в някаква степен дори отвъд „границата на приличието“, но за сметка на това е бил искрен в усилията си да не се различава от други „такива“ фестивали.

Демонстрацията на приятелство е нещо твърде важно в общуването с фестивала. Чувствителността в тази област е наследена. Давам пример с нещо, случило се през 2009. Фондацията на Мартин Скорсезе, която от известно време се грижи за дигитализирането на изчезващи шедеври на световното кино, беше хвърлила средства в реставрацията на един от безценните шедеври на египетското кино от



„Влак със захар и сол“, режисьор Лицинио Азеведо

1969, черно-белият „Мумията“ на Шади Абдел Салем. Фестивалът реши да отговори на благотворителния жест и впрегна сили и средства, за да покаже реставрираното копие на специално монтиран екран пред прочутите пирамиди в Гиза и техния печален сфинкс. Оказа се, че това решение е било наситено с дълбок смисъл, тъй като във филма през 1881 бедни египетски селяни са крадели безценни артефакти и са ги продавали на „черно“. Снимано е в истинските гробници, които пък са в истинската пустиня. Някои от парещите въпроси на филма са вечните египетски въпроси: какво е да си наследник на богато минало и да нямаш власт над него; какво е да владееш това, което е под земята и да не можеш да побеждаваш онова, което е над нея; какво е да си господар, а да трябва да живееш като роб?

Тогава в Кайро с нетърпение очакваха Скорсезе. Надяваха се да им каже важни за тях думи: да, точно заради „Мумията“ египетското кино трябва да бъде уважавано, да, нацията, отгледала артист като Шади Абдел Салем, заслужава преклонение, да, вие, египтяните, съчетавате уникална бедуинска чувствителност и ислямска вяра, да, Кайро е майката на света, а Египет – неговият баща!

След прожекцията публиката дълго не можеше да дойде на себе си. Стоеше мълчалива, потънала в мисли за древния и модерния Египет, за загадките на „долната“ и очевидностите на „горната“ земя. След оттичането на тишината хората започнаха да коментират: „Мумията“ е филм за мъртвите, които дават възможност на живите да живеят!

По някакви си свои причини Скорсезе бе решил да се въздържа от планираното пътуване. Това негово решение не очарова домакините.

Аз пък си мисля, че онова, което винаги ме е теглило към Кайро е, че този град е единственото място в света, където мумиите и киното се срещат на една и съща земя.

В края на 2012, колкото и да ме предупреждаваха, че е опасно, отидох на площад Тахрир („Площад на Свободата“) и дишах въздуха на предстоящата арабска „пролет“. Тогава този площад беше пълен с протестиращи, но миролюбиви хора.

Четири години по-късно там вече няма никой и сезонът е друг. Дано сковаващият студ не продължи прекалено дълго...



„Никога не сме сами“, режисьор Петер Вацлав

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

КУЧЕ

Владимир Петев, Гийом Проценко

■ приложение



КУЧЕ

Владимир Петев и Гийом Проценко

1. ЕКСТ. ПАРК – СУТРИН

Градът е още тих в ранния летен понеделник. Времето е хладно, но грее слабо слънце. Виждаме парк, през който преминават хора – някои отиват на работа, други разхождат кучетата си. От една от уличките покрай парка се появява малка тъмносиня кола, която започваме да следим. Тя явно търси място за паркиране, но не намира – всички места са заети. Стига до малко кръстовище и спира. Изглежда че шофьорът се чуди накъде да поеме, защото за известно време колата не се движи. В крайна сметка завива надясно и продължава. Колата ни отвежда на преден план до пейка и продължава, без да я проследяваме. На пейката седи млад мъж – БОЯН, на 30 години. Той наблюдава минувачите, пиейки голяма бутилка с вода. БОЯН има синина под дясното око. Той разчупва една кренвиршка и започва да яде. Пред него се появява просяк, който държи куче на повод. Той тресе чашката си пред БОЯН, безмълвно молейки го за подаяние. БОЯН гледа двамата, без да прави каквито и да било жестове. Иззвънява телефон. БОЯН вдига.

БОЯН

Ехо... Наспа ли се? Не, не бях. В смисъл? Не може да е било толкова късно, бъркаш... Не се забавлявам, като става така. Това са контакти, сто пъти го говорим...

БОЯН вижда, че ПРОСЯКЪТ не се мърда от мястото си, оставя кренвиршката на пейката, става и прави няколко крачи встрани.

БОЯН

Не се забавлявам, като става така. Това са контакти, сто пъти го говорим... Добре, съжалявам... Трябва ли за пореден път?

БОЯН се обръща и вижда, че ПРОСЯКЪТ и кучето ядат от останалата на пейката, кренвиршка. Спуска телефона.

БОЯН

К'во правиш, бе?!

ПРОСЯКЪТ се окопитва и тръгва да бяга.

БОЯН хваща останалото от закуската и я

хвърля по него.

В този момент пред БОЯН минава АЛБЕНА – изпита жена на около 50, с къдрава червена коса. Тя става свидетел на грубостта на БОЯН. АЛБЕНА уверено задържа острия си поглед върху него за момент. Той също се втренчва в нея. Тя отминава. БОЯН вдига обратно телефона, но от другата страна вече никой не отговаря. Проследяваме АЛБЕНА, която се насочва към улицата, опитвайки се да запали цигара, но запалката ѝ не работи. АЛБЕНА стъпва на улицата и не вижда приближаващата се кола. Шофьорът натиска клаксона и рязко намалява скоростта. АЛБЕНА се дръпва обратно на тротоара. Тя гледа колата, докато шофьорът ѝ вика нещо грубо през прозореца, преминавайки покрай нея. АЛБЕНА остава на място за момент с незапалената цигара в устата си и гледа след отдалечаващата се кола.

CUT TO:

Заглавие на филма

CUT TO:

2. ИНТ. ОФИСЪТ НА АЛБЕНА – ДЕН

АЛБЕНА преглежда книжа, лежащи на претрупаното ѝ бюро. Изважда механично, без да гледа, пепелник от чекмедже и го слага на бюрото. Опитва да запали цигарата си със запалка, която намира пред себе си, но отново не се получава. Изхвърля запалката в кошчето. На вратата се звъни.

АЛБЕНА

(силно, без да отмества поглед от книжата)
Влезте.

Виждаме, че АЛБЕНА е сама в стар, овехтял апартамент, пригоден за офис – наоколо е пълно с рафтове, препълнени с папки и книжа. Чуваме външната врата да се отваря и затваря, след това стъпки, които се приближават. Когато стъпките спират да се чуват, АЛБЕНА отново подканя госта, без да поглежда към вратата.

АЛБЕНА

Влезте, заповядайте.

Едва изрекла последното, тя вдига поглед към прага на стаята. Там, втренчен в нея с учудване, стои БОЯН, държащ вече почти празната бутилка с вода. Тя веднага го познава от парка и за момент също показва изненада, но

бързо я прикрива. Ситуацията е неловка и за двамата.

АЛБЕНА

(прекъсва мълчанието) Какво мога да направя за Вас?

БОЯН *прави крачка напред, но не сяда.*

БОЯН

Говорихме по телефона миналата седмица...

АЛБЕНА

Не мисля, но кажете за какво става въпрос.

БОЯН

За един хонорар. Казахте ми, че ще мога да го взема днес.

АЛБЕНА

(разбира ситуацията) Говорили сте с колежката ми. Тя излезе в отпуската... Кажете ми името си.

БОЯН

Боян Илиев.

АЛБЕНА *отива при другото бюро в стаята. То е чисто и подредено. Тя отваря голямата счетоводна книга, която лежи в средата. Прелиства за кратко и след това изважда между страниците малко листче. Зачита се.*

АЛБЕНА

Ето го. Боян Илиев... Хм, момент... Колежката ми е трябвало да изтегли парите Ви от банката, но се опасявам, че не го е направила.

БОЯН

В смисъл?

АЛБЕНА

В смисъл, че ще трябва да дойдете утре.

БОЯН

Това не значи ли, че ще теглите парите днес?

АЛБЕНА *затваря дебелата книга и се връща при бюрото си. Поглежда БОЯН.*

АЛБЕНА

Предполагам.

БОЯН

Госпожо, няма ли начин това да се случи по-скоро, най-добре сега? *(с едва доловима ирония)* Парите ми трябва днес, за съжаление.

АЛБЕНА *поглежда синьото око на БОЯН. Взима отново цигарата в ръката си.*

АЛБЕНА

Случайно да имате огънче?

БОЯН

Не пуша... Не мислите ли, че бихме могли да отидем до банката сега?

АЛБЕНА

(втренчва се в него за момент с непроницаемо изражение, поглежда ръчния си часовник) С кола ли сте?

БОЯН

Не.

АЛБЕНА

Значи ще отидем с моята.

БОЯН *е изненадан от неочаквания развой. АЛБЕНА взема чантата си и се насочва към вратата, но БОЯН е на пътя ѝ. Налага ѝ се да се спре, за да не го блъсне. Поглежда го.*

БОЯН

(сочейки към бюрото) Не ни ли трябва документът?

АЛБЕНА *се връща, взема листа и го пъха в чантата си.*

АЛБЕНА

Да, но ще го разпишете като си вземете парите. АЛБЕНА *повежда БОЯН към външната врата на офиса.*

3. И/Е. КОЛАТА НА АЛБЕНА – ДЕН

АЛБЕНА и БОЯН са в малка градска кола. БОЯН *рови в телефона си със сериозно изражение. АЛБЕНА шофира. Двамата не си говорят. АЛБЕНА хвърля кратък поглед към него и се протяга към жабката. Отваря я и започва да търси нещо, едновременно следейки пътя. Ситуацията е малко некомфортна за БОЯН.*

БОЯН

Да Ви помогна, госпожо?

АЛБЕНА

(продължавайки да рови) Госпожата си иска запалката.

АЛБЕНА *изважда малък шал от жабката и го слага в скута на БОЯН.*

БОЯН

Нека аз да Ви я намеря? Вие си гледайте пътя.

Звъни телефон.

АЛБЕНА

Сигурна съм, че има там.

АЛБЕНА *се връща към шофирането, вадейки телефона от чантата си. Тя веднага вдига телефона, щом вижда кой звъни.*

АЛБЕНА

Да? Да, аз съм. Кажи...

Тя замлъква и внимателно слуша какво се казва от другата страна. АЛБЕНА явно прави на-

рушение, защото съседен автомобил изсвирва силно. Тя не забелязва, но БОЯН изглежда раздразнен. Той връща шала в жабката и я затваря.

АЛБЕНА

(в слушалката) Разбирам...

АЛБЕНА

Да, разбирам. Благодаря.

Тя затваря телефона.

БОЯН

Няма запалка.

АЛБЕНА не отговаря, продължава да шофира, загледана в пътя.

БОЯН

Госпожо?

АЛБЕНА

Албена. Съжалявам, но трябва да се отбием за малко. Спешно е.

АЛБЕНА прави рязък завой. БОЯН се хваща за дръжката. Чуват се клаксони. Той я поглежда остро.

4. И/Е. КОЛАТА НА АЛБЕНА/УЛИЦА – ДЕН

Колата спира.

АЛБЕНА

(излизайки от колата) Ей сега...

БОЯН

Добре.

Тя затваря вратата и се запътва към входа на съседната сграда. БОЯН я проследява с поглед.

БОЯН

Оф-ф-ф...

Той отпуска глава на седалката и въздиша тежко.

5. ИНТ. ВЕТЕРИНАРНА КЛИНИКА – ДЕН

АЛБЕНА нахлува във фойе, приличащо на болнично заведение. Отива при младата СЕКРЕТАРКА зад бюрото. Над нея стои голям надпис „Ветеринарна клиника“.

АЛБЕНА

Къде е?

СЕКРЕТАРКАТА

Зает е...

Откъм коридора се появява мъж в престилка, придружаващ майка с дете, което носи клетка със заек. ВЕТЕРИНАРЯТ и майката си говорят нещо. АЛБЕНА веднага тръгва към него.

Щом я забелязва, вежливата усмивка от лицето му изчезва.

ВЕТЕРИНАРЯТ

(към майката, отново с усмивка) Добре, всичко хубаво. Обадете се, дори всичко да е наред. (към АЛБЕНА) Албена, влез.

ВЕТЕРИНАРЯТ слага ръка на рамото на АЛБЕНА, затваряйки вратата след себе си. Продължаваме да ги виждаме през стъклото на друга стая, но не чуваме какво си говорят. По жестовете им обаче личи, че обсъждат нещо разпалено. След момент двамата излизат от кабинета. АЛБЕНА върви след ВЕТЕРИНАРЯ през дълъг коридор. Стигат до вратата на операционна. Той отваря и двамата влизат. АЛБЕНА вижда кучето си отдалеч, лежащо на маса. То диша тежко и мъчително.

ВЕТЕРИНАРЯТ

Може да живее още една-две седмици. Но няма начин да разберем колко всъщност болка понася.

ВЕТЕРИНАРЯТ чака АЛБЕНА да каже нещо.

ВЕТЕРИНАРЯТ

Имаш време да решиш.

АЛБЕНА не отговаря. ВЕТЕРИНАРЯТ излиза дискретно от операционната.

CUT TO:

6. ЕКСТ. УЛИЦА/КОЛАТА НА АЛБЕНА – ДЕН

БОЯН е задрямал в колата. Някой чука на прозореца. БОЯН се събужда рязко и вижда АЛБЕНА. Тя му прави знак да отвори прозореца. Той го прави припряно.

АЛБЕНА

Може ли за момент?

БОЯН

(опитвайки се за момент да разбере къде е и коя е жената срещу него) Да, разбира се.

CUT TO:

7. ИНТ. ВЕТЕРИНАРНА КЛИНИКА – ДЕН

БОЯН, воден от АЛБЕНА, влиза в чакалнята на ветеринарния кабинет. Оглежда се наоколо. Минава по коридора, докато накрая стига до операционната. Вътре на масата сега лежи черен чувал. БОЯН е силно озадачен. СЕКРЕТАРКАТА подава на АЛБЕНА документи за подпис. БОЯН

Това кучето Ви ли е?

АЛБЕНА

Не, делфинът ми.

АЛБЕНА *хваща черния чувал от едната страна и го приканва да ѝ помогне. БОЯН се привежда и плахо взима сам чувала, който се оказва по-тежък, отколкото е очаквал.*

8. ЕКСТ. УЛИЦА/КОЛАТА НА АЛБЕНА – ДЕН

БОЯН *поставя мъртвото куче в багажника на колата. Това е същата кола, която сме видели да търси място за паркиране в първата сцена. АЛБЕНА стои малко встрани и гледа чувала. След миг слага опакото на ръката си на устата си, явно отвлечена от случващото се. Тя отива пред колата, заставайки с гръб към БОЯН, и се подпира на капака, продължавайки да държи ръка на устата си и покашля. БОЯН затваря багажника и поглежда към АЛБЕНА, която издава звуци, сякаш всеки момент ще повърне. БОЯН не казва нищо за момент, давайки време на АЛБЕНА да се справи с пристъпа на гадене.*

БОЯН

Искате ли аз да карам?

АЛБЕНА *се съвзема, надига се, все така с гръб към него.*

АЛБЕНА

Накъде?

БОЯН

Където трябва да отидете.

АЛБЕНА *го поглежда косо, подхвърля ключовете върху колата и сяда на седалката до шофьора. БОЯН взема ключовете и сяда зад волана. Колата потегля.*

CUT TO:

9. И/Е. КОЛАТА НА АЛБЕНА – ДЕН

Колата е спряла на светофар. На съседна спирка няколко души чакат автобуса.

АЛБЕНА

Знаеш ли, че над сто милиарда души са умрели, откакто човечеството съществува?

АЛБЕНА *държи в една ръка цигара, в другата – неработещата си запалка.*

БОЯН

Не, не знаех.

АЛБЕНА

Знаеш ли какво означава това?

БОЯН

Ами... Всъщност не.

АЛБЕНА

(поглежда го) Означава, че теорията с прераждането доста куца.

БОЯН

Разбирам. Имате предвид защото сега сме 6-7 милиарда?

АЛБЕНА

(прави пауза, обръща се обратно към прозореца) Бил ли си на Рилските езера?

БОЯН

Не съм. Сигурно е красиво?

АЛБЕНА

Сигурно.

БОЯН

Тука надясно ли?

АЛБЕНА

(загледана през прозореца, след пауза, се обръща към него провокативно) Знаеш ли защо наричат оргазма „малката смърт“?

БОЯН *е объркан и леко изнервен от последните ѝ думи. Не отговаря.*

АЛБЕНА

Аз знам. *(пауза, поглежда го)* А какво се е случило с окото ти?

БОЯН

(раздразнено, обръща се към нея) А какво се е случило с кучето ти?

Двамата се споглеждат за момент като хора, които са готови за схватка. Албена се обръща обратно към прозореца.

АЛБЕНА

(посочва) Ето тук.

10. ИНТ. БАНКА – ДЕН

АЛБЕНА и БОЯН *седят един до друг в банката и чакат да им дойде редът. В залата има много хора. Изглежда като че ли двамата вече чакат от известно време.*

БОЯН

Кой беше номерът?

БОЯН *поглежда към листчето с пореден номер, което АЛБЕНА държи с ръка в скута си.*

БОЯН

(прочита) ...117.

АЛБЕНА *става, когато чува да обявяват номера ѝ. БОЯН остава на мястото си. АЛБЕНА отива пред едно от гишетата, зад което седи млада жена. Тя обсъжда нещо със СЛУЖИТЕЛКАТА. АЛБЕНА повишава глас.*

АЛБЕНА

Знам, че не аз съм наредила платежа. Колежката ми се занимава с това, но сега е в отпуската.

СЛУЖИТЕЛКА

Разбирам, но ми трябва същият подпис на разписката.

АЛБЕНА

Вижте, това не е прецедент. И преди съм правила тегления от тази сметка.

СЛУЖИТЕЛКА

Съжалявам...

АЛБЕНА

Съжалявате? Всички много ви бива в съжаленията! Надявам се, че Ви е забавно да се гаврите с хората иззад бюрото си!

СЛУЖИТЕЛКА

Госпожо, моля Ви да се успокоите. Не мога да продължавам да Ви обслужвам, ако държите такъв тон!

АЛБЕНА

Тон?! Какъв тон?!

БОЯН се появява зад нея.

БОЯН

Всичко наред ли е?

АЛБЕНА прави крачка назад. Тя разбира, че е прекалила. Оглежда се. Повечето хора в банката са вперили поглед в нея. БОЯН се обръща към СЛУЖИТЕЛКАТА.

БОЯН

Вижте, госпожата не е виновна. Аз оплесках нещата. Трябваше да нося пълномощно, но забравих да го изкарам. Влезте ни в положението. Нали не искате да ми посини и другото око?

СЛУЖИТЕЛКАТА се колебае. Зад бюрото се появява СЛУЖИТЕЛ, който явно контролира работата на касиерките.

СЛУЖИТЕЛ

Проблем ли има?

БОЯН

Не. Само малко недоразумение. (усмихва се на СЛУЖИТЕЛКАТА) Всичко е наред.

СЛУЖИТЕЛКА

(поглежда БОЯН, който ѝ се усмихва с насиненото си око, после се обръща към СЛУЖИТЕЛЯ) Да. Всичко е наред. Ще се оправя.

СЛУЖИТЕЛЯТ си отива. СЛУЖИТЕЛКАТА пише нещо в компютъра. БОЯН продължава да се усмихва предразполагащо. Тя подава някакъв документ на БОЯН.

СЛУЖИТЕЛКА

(към БОЯН, посочва АЛБЕНА) Ще ми трябва подписът на госпожата.

БОЯН

Албена?

АЛБЕНА, която до момента е с гръб, се обръща, приближава се и подписва набързо документа.

СЛУЖИТЕЛКА

(любезно) Благодаря.

СЛУЖИТЕЛКАТА пуска няколко банкноти в машина за броене на пари. АЛБЕНА и БОЯН си разменят по един поглед.

СЛУЖИТЕЛКА

(слага парите на гишето) Заповядайте.

Парите са между БОЯН и АЛБЕНА. Тя си взема чантата и се запътва към изхода. БОЯН я проследява с поглед.

БОЯН

(към СЛУЖИТЕЛКАТА) Случайно да имате плик?

CUT TO:

11. ЕКСТ. УЛИЦА ПРЕД БАНКАТА – ДЕН

БОЯН слага плика с парите във вътрешния джоб на якето си, докато излиза от банката. Той се оглежда, но не вижда АЛБЕНА. Телефонът му издава звук. Той го изважда, прочита наецо и отговаря кратко. Веднага получава отговор. БОЯН тръгва към паркираната кола и забелязва, че АЛБЕНА е вътре. БОЯН отговаря отново кратко, явно е раздразнен от това, което чете. Прибира телефона в джоба си. Минава покрай колата, АЛБЕНА не го забелязва. Тя се готви да потегли. БОЯН се колебае за момент, след което тръгва надолу по улицата. Телефонът му издава последователни кратки звуци, явно получава съобщения в чат. Той спира и се обръща. Колата е на същото място с включен мигач. БОЯН продължава да върви. Преди да завие, отново поглежда към колата. Тя не е помръднала, макар по улицата да няма движение. Мигачът продължава да свети.

CUT TO:

Някой чука на стъклото на колата на АЛБЕНА. Тя вижда, че до нея стои БОЯН. Сваля стъклото.

БОЯН

Разписката...

АЛБЕНА

Каква разписка?

БОЯН

Не я разписах.

12. ИНТ. ЖЕЛЕЗАРСКИ МАГАЗИН – ДЕН

Многобройни инструменти и други предмети са закачени на стена и лежат на лавици. АЛБЕНА върви покрай тезгях в железарски магазин, но го прави някак механично, без наистина да гледа. Тя се обръща към другия край на магазина.

БОЯН е там заедно с възрастния продавач. Пред него има две лопати. АЛБЕНА ги наблюдава внимателно. БОЯН посочва една от лопатите, изважда пари от плика в якето си.

АЛБЕНА

(отдалече, без да настоява особено) Нека аз да платя.

БОЯН

Няма нужда.

АЛБЕНА продължава уж да разглежда вещите в магазина и стига до прозореца. Поглежда навън. На отсрещната страна на улицата е паркирана колата ѝ. АЛБЕНА се втренчва в нея.

CUT TO:

13. ЕКСТ. ГОРА ДО БЛОКОВЕ – ДЕН

Лопата изравя буци с пръст и после се забива в една купчина. БОЯН се оглежда около себе си. Намира се в парк с гъста растителност, но през дърветата се вижда един бял блок. До изкопаната дупка лежи чувалът с кучето. БОЯН сяда да си почине и се заглежда в чувала безмълвен. След малко вдига поглед към блока. Оттам излиза АЛБЕНА и тръгва към него. В ръката си носи свит на топка бял чаршаф. Тя върви и гледа право към БОЯН. Той също я наблюдава. АЛБЕНА стига до него.

БОЯН

Оттук вижда ли се прозореца ти?

АЛБЕНА

Да. (посочва) На третия етаж съм.

БОЯН се втренчва в АЛБЕНА. АЛБЕНА коленичи до чувала и започва да разстила чаршафа. БОЯН понечва да ѝ помогне.

БОЯН

Дай на мен.

АЛБЕНА

(поглежда го косо) Сама ще се оправя.

БОЯН сякаш не я слуша и продължава да ѝ по-

мага с чаршафа. Тя го спира отново.

АЛБЕНА

Не ме ли чу?

БОЯН се спира. Двамата се гледат за момент. Изражението на АЛБЕНА е сериозно. БОЯН се подсмива с ирония за миг, изправя се и прави жест към нея с ръце, сякаш казващ: „Заповядай.“

АЛБЕНА започва да се мъчи с чувала. Виждаме само лицето ѝ. БОЯН я наблюдава. Чувства се, че това, което прави, не ѝ е приятно, но тя продължава напрегнато. Чуваме влачене на чувал. АЛБЕНА се напъня, но явно не може да се справи с тежестта. БОЯН продължава да я гледа безмълвен, оставил я на собствения ѝ инат. Чуваме прокъсване на чувала. АЛБЕНА се спира. От чувала стърчи вкочанената муцуна на кучето. Моментът е прекъснат от далечен вик.

ПИЯНИЦА

Еййй! К'ви ги вършите там, бе?

БОЯН се обръща. Той вижда в далечината мъж, който е застанал на едно място и ги гледа, но явно му е трудно да стои неподвижен.

ПИЯНИЦА

К'во става тука, бе?

Пияницата измърморва още нещо, което обаче не се чува. По прозорците на блока на АЛБЕНА са се показали нейни съседи. Те гледат безмълвно случващото се.

БОЯН и АЛБЕНА се споглеждат.

CUT TO:

14. ЕКСТ. ГОРА – ПРИВЕЧЕР

АЛБЕНА и БОЯН носят черния чувал през горичка. Наоколо не се вижда никаква градска среда. Светлината е красива, тихо е и се чуват само стъпките на двамата и шумоленето на чувала.

15. ЕКСТ. ГОРА – ПРИВЕЧЕР

Виждаме детайли на приключилото погребение – празния черен чувал; лопатата, лежаща на земята; малка купчина току-що преревена земя.

Ръцете на АЛБЕНА са изцапани с пръст. БОЯН поглежда едната си ръка. По нея има малка следа от кръв. АЛБЕНА стои безмълвна и го гледа. Тя пуши цигара.

CUT TO:

16. ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА АЛБЕНА – ВЕЧЕР

Мръсна вода изтича в канала. БОЯН си мие ръцете в баня. АЛБЕНА подава кърпа на БОЯН. Той взема кърпата. Двамата се гледат за момент.

БОЯН

Блъснах се в един шкаф... Беше много глупаво. АЛБЕНА го гледа със сериозно и безстрастно изражение.

АЛБЕНА

Съпругът ми почина неотдавна.

БОЯН не изглежда изненадан, но явно не знае какво да каже. Тя леко му се усмихва. Телефонът на БОЯН звъни. БОЯН не вдига и след малко звъненето престава. АЛБЕНА се отдръпва, за да му направи път да мине.

АЛБЕНА

(поглежда го) Благодаря ти. Трябва да тръгваш. БОЯН се колебае за миг, но след това излиза от банята. АЛБЕНА се подпира на стената. На лицето ѝ се появява едва доловима усмивка.

CUT TO:

БОЯН минава през коридор. Отваря външната врата, но преди да излезе, се спира. Приближава се до откритата врата на хола. Той поглежда през процепа на вратата. Вижда се диван и секция. БОЯН се отдръпва и чува ме външната врата да се захлопва.

CUT TO:

17. ИНТ. КУХНЯ – ВЕЧЕР

АЛБЕНА е в кухнята и изважда разни вещи от чантата си. Разглежда ги механично. Събира няколко листчета. Заедно с тях взема кашиката на кучето и изхвърля всичко в кошчето. Остава за момент загледана в него.

18. ЕКСТ. УЛИЦА – НОЩ

БОЯН стои в подлез между блокове и гледа пред себе си замислен. Към него се приближава МОМЧЕ на негова възраст, което бута нещо пред себе си.

МОМЧЕ

Боян?

БОЯН

Да.

Двамата застават един срещу друг като силуети в подлеза и се здрависват. БОЯН поглежда към това, което е бутало момчето.

МОМЧЕ

Ами, това е.

МОМЧЕТО поглежда БОЯН, който се е втренчил. БОЯН усеща погледа му и бърка рязко в джоба си, откъдето изважда плика с парите и започва да брои.

МОМЧЕ

Както се разбрахме...

БОЯН продължава да брои, без да отговаря.

МОМЧЕ

В добро състояние е. Единствено малко заяжда, като се сгъва, но трябва да се натисне по-рязко.

МОМЧЕТО се навежда и показва нещо.

БОЯН

(подава парите) Заповядай.

МОМЧЕТО взема парите и на свой ред започва да ги брои. БОЯН оглежда придобивката си. МОМЧЕТО свършва с броенето.

МОМЧЕ

Всичко е точно... Ако има някакви проблеми, се обади, но както виждаш, всичко е като в обявата. Не скърца, няма дупки. Почти чисто нова е. Ние си взехме нова...

БОЯН

Мерси.

Двамата си стискат ръцете и МОМЧЕТО тръгва да си ходи.

МОМЧЕ

(отдалечавайки се) И успех!

БОЯН го изглежда. Стои неподвижен за момент, след което тръгва заедно с придобивката си. Излиза на светло и виждаме, че бута бебешка количка. Движенията му са леко непохватни. Спират се за момент и се опитват да я сгъне, но не успява. Продължава да я бута.

КРАЙ

кино

04
05

2013

сюз на българските филмови режисьори

ВЯРА, ЛЮБОВ + УИКИ

филм на Кристиана Николова

кино

АБОНАМЕНТ 2017

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@sbf-d-bg.com

6 книжки - 27 лв 3 книжки - 14 лв.

кино

01

2014

сюз на българските филмови режисьори

ОТЧУЖДЕНИЕ

филм на МИЛКО ЛАЗАРОВ

кино

03

2014

сюз на българските филмови режисьори

СТЕФАН ДАНАИЛОВ

ЛАМБО

НАГРАДИ НА БЪЛГАРСКАТА ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ 2014

кино

01

2015

сюз на българските филмови режисьори

РУСИ ЧАНЕВ

БУФЕРНА ЗОНА

филм на Георги Дюлгеров

сюз на българските филмови режисьори

кино

02

2015

сюз на българските филмови режисьори

УРОК

ФИЛМ НА КРИСТИНА ГРОЗЕВА И ПЕТЪР ВЪЛЧАНОВ

кино

03

2015

сюз на българските филмови режисьори

ИВАНКО ХРИСТОВ

КАРЬЦИ

кино

04

2015

сюз на българските филмови режисьори

ВЮЛЕТА МАРКОВСКА

ЖЕНАТА НА МОЯ ЖИВОТ

ФИЛМ НА АНТОНИЙ ДОНЧЕВ

кино

06

2015

сюз на българските филмови режисьори

ЖАЖДА

ФИЛМ НА СВЕТЛА ЦОЦОРКОВА

кино

01

2016

сюз на българските филмови режисьори

семеини реликви

ФИЛМ НА ТИМЕОТЪРЪКОВ

кино

02

2016

сюз на българските филмови режисьори

WHILE AYA WAS SLEEPING

BEST ACTRESS - STEFAN DENOLYUHOV - "GOLDEN ROSE" 2015

ДОКАТО АЯ СПЕШЕ

ФИЛМ НА ТИМЕОТЪРЪКОВ

кино

03

2016

сюз на българските филмови режисьори

ПРОКУРОРЪТ

ФИЛМ НА ИЛИКА ТРИФОН

кино

05

2016

сюз на българските филмови режисьори

ЗАЩИТНИКЪТ

ФИЛМ НА ИЛИКА ТРИФОН

списанието, с което филмовият свят идва при вас

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

Творческа Европа

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

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

www.creativeeurope.bg

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

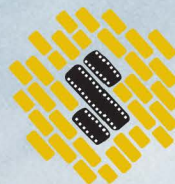


Творческа
Европа

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



WWW.SIFF.BG



СОФИЯ ГРАД НА КИНОТО



21 СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ

Sofia International Film Festival
9-19-31 март/march 2017

ГЕНЕРАЛЕН СПОНСОР



НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER



Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA

25 ОББ



София Филм Фест е част от Календара на културните събития на Столична община за 2017 г.