

2017

кино

2017 ■

02

съюз на българските филмови дейци

02 кино



4.50

ВЛАДИМИР ПЕНЕВ

Да правим неща, които да останат

— 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,

ADMINISTRATION :

Irlande • YOUSSEF

RAPHAEL DOUEB,

France • GILLES

SEFRIQUI, *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** Абсурд и реалност във филмите на „Агитпроп“
Василена Василева

Във фокуса на критика

- 07** Спомен за съдбата като масово чудо
Божидар Манов

Галерия

- 10** Владимир Пенев – Да правим неща, които да останат *Людмила Дякова*

Нови книги

- 19** Озарения в полите на Витоша – за книгата на Петър Кърджилев
Ангел Димитров
- 23** Драматургичното пространство на анимацията – за книгата на Невелина Попова
Надежда Маринчевска

Личности и филми

- 26** Адела и филмите, които не можеше да не направи... *Иво Драганов*

Киносъбития

СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ 2017

- 31** Семейството като убежище и изпитание *Боряна Матеева*
- 36** Когато и последната надежда е загубена *Мирела Василева*
- 40** Няма давност за бурето барут – Горан Паскалевич *Олга Маркова*

Кинокласация

- 45** Критиката предпочете „Аз, Даниел Блейк“ *Георги Ангелов*

Ракурси

- 48** Киаростами. Пет фрагмента тишина *Антоан Асенов*

Теоретични етюди

- 52** Питч (Pitch) *Любомир Халачев*

Нашата история

- 57** Българското присъствие на Московския кинофестивал *Петя Александрова*

светоуен екран

Фестивали

РОТЕРДАМ 2017

- 65** Завръщане към началата *Мариана Христова*

БЕРЛИНАЛЕ 2017

- 68** Социално и емоционално *Людмила Дякова*

сценарни ескизи

- 73** 20 ритника
Дилян Еленков



АБСУРД И РЕАЛНОСТ във филмите на „Агитпроп“

INTERVIEW

Василена Василева ■

► Компанията АГИТПРОП е създадена през 1997 година от операторите и фотографи Борис Мисирков и Георги Богданов, а продуцентът Мартичка Божилова се включва през 1999. От този момент нататък компанията е продуцирала редица документални филми, които участват с голям успех на редица фестивали у нас и в чужбина и имат много награди. АГИТПРОП е международно призната компания въпреки трудния път, който е изминала, за да се утвърди. Филмите, продуцирани от нея, имат премиери в Кан и на Берлинале, носители са на престижни международни отличия, такива като „Сребърен вълк“ – IDFA – Амстердам, наградата „Гриърсън“, голямата награда на Sunny Side of the Doc, наградата на HBO за изгряващ талант в документалното кино, на HOTDOCS 2008 – Торонто... Тя е реализирала и първия български филм омнибус („15“), а в момента се работи по игрален филм и телевизионен сериал.

Филми с толкова разнообразна тематика не могат да бъдат поставени под общ знаменател, освен че са създадени от една и съща продуцентска компания. Основният обединяващ елемент на тези филми е особеното отношение

към българската действителност. Това се постига чрез употребата на специфичен киноезик, движещ се по ръба на абсурда, често стигащ дори до гротеска. Стилът им ведро лъкатуши между нормалното и анормалното, фантастичното и реалното, битовото и приказното. Филмите на „Агитпроп“ ни разкриват един богат и пъстър свят, за чието съществуване понякога дори не подозираме. Това, разбира се, често се постига с прекрачване на класическите правила на документалното кино и чрез употреба на средства и прийоми, изцяло присъщи на игралното кино.

Осъзнаването на абсурда ни помага да преминаваме по-леко през живота, а това е важно и за нашето оцеляване в него. „И за сватба, и за погребение трябва хора“ – споделя гробарят в „Коридор № 8“. В тези думи се крие и магията на ежедневието.

От обикновени хора персонажите на тези филми се превръщат в участници в необикновени истории. Сам д-р Лулчев споделя в „Георги и пеперудите“, че понякога се чувства като герой на Кафка. Реалността се превръща в магия и по този начин се създава представа за друг свят, който иначе не изглежда толкова приказен и невероятен. Момиче с плавници носи два

цветни малки пластмасови стола на фона на рушащите се блокове – картина, сякаш извадена от сънищата и виденията във филмите на Бунюел или от някоя паралелна реалност („Хотел „Рай““). Комари в Белене скриват символично цяла атомна централа и дори лагера, където години наред социалистическият режим е наказвал инакомислещите („Проблемът с комарите и други истории“). Пирати в Черно море търсят заровено съкровище по българските плажове („Последните черноморски пирати“). Весел гробар кара колело, а чудовището от Лох Нес се е преместило в Охридското езеро („Коридор № 8“). Гробници за фараони са разположени и по нашите земи („Бетонни фараони“). Ясно-видка гледа на кристално кълбо, жена ушива на око костюм по мярка на Симеон Саксбурготски с 89 джоба, а царят става премиер („Момчето, което беше цар“). Как да „хакнеш“ момиче, както „хакваш“ интернета на съседа („Любов и инженерство“)? В друго времепространство българин другарува с Ед Ууд и прави еротични филми в САЩ („Татко прави мръсни филми“). Телевизионни сериали еманципират жени („Късмет“). Хартиените цветя „откриват“ сцената на живота на една жена, а заедно с нея и историята на един народ в „Цветанка“. Тези образи и теми, които звучат толкова невероятно, са преплетени с реалистични картини, които често изглеждат по-нереалистични от инсценираните, театрализирани епизоди, както е в „Цветанка“ например. Нейният разказ изглежда понякога по-невероятен от декорите, сред които се движи. Тук се таи и есенцията в тези толкова различни филми, те са абсурдно реални и същевременно действителни в абсурда си.

Приповдигнатото настроение и ведра ирония в различните агитпропски филми, които представят България пред света, дискретно загатват за натрупалата се тъга и унилоост в ежедневието ни. В „Бетонни фараони“ хората се грижат повече за задгробния живот, отколкото за реалния, сякаш той е вече проигран и обезсмислен. В „Коридор №8“ лодкарят си спомня с носталгия за войната през 90-те в бивша Югославия, когато е припечелвал добре. В Албания кървавите отмъщения са превърнали цяло семейство в затворници в собствената

им къща – и всичко това във време, в което се ражда идеята за реализиране на освобождаващия движението на Балканите коридор. Както комарите скриват останките на един концлагер и наченките на несъстояла се и до днес атомна централа, така коридорът проследява пътя на мафиотските сделки, свързващи Балканите с Южна Италия, историята на ембаргото и други чувствителни за региона ни теми. Всичко това е реализирано деликатно и ненатрапващо се, придружено е с живописни поетични пейзажи и адекватен музикален фон.

Зрителят може да се идентифицира с доктора от „Георги и пеперудите“, борещ се с абсурда на системата. Той се отличава с уникална неуморност и всеотдайност и въвлича в авантюрата си своите странни пациенти.

В този смисъл авторите на „Агитпроп“, показвайки веселия катарктичен абсурд, тихомълком назовават болката и мъките, които ни свързват. Може би поради умението да открива оригинални персонажи и необикновени сюжети, компанията успява да задържи вниманието на публиката у нас и навън. Това е темата за разговора ни с двигателя на „Агитпроп“ Мартичка Божилова.

Тази година Агитпроп празнува двайсетгодишен юбилей. Какви бяха целите ви през годините?

През годините видяхме, че всичките ни проекти са мисия. Не е просто да правиш филм за развлечение на публиката. Винаги целта е да се накара публиката да мисли, да се ангажира, да се поразтърси. Има нужда от един вид „агитация“. Със сигуност това, към което сме се стремели през годините е, че с всеки проект се опитваме от една страна да се забавляваме и да се обогатяваме като хора, а от друга да развиваме и представата ни за киноезик.

В екипа на Агитпроп не спираме да си мислим за проекти, които да са отворени към по-широка публика, но това не значи, че поради тази причина трябва качеството да пострада или че ще има компромис в киноезика. Просто след като сме направили филми за обикновените хора, за маргинализираните райони, за културното кино в Холивуд през 60-те, сега си мислим

и за малко по-популярни теми, но разказани от съвсем неочакван ъгъл. Продължаваме да експериментираме в игралното кино с новаторски проекти. Пробваме се и в създаването на сериали, както игрални, така и документални, защото в момента сериалите са новото кино.

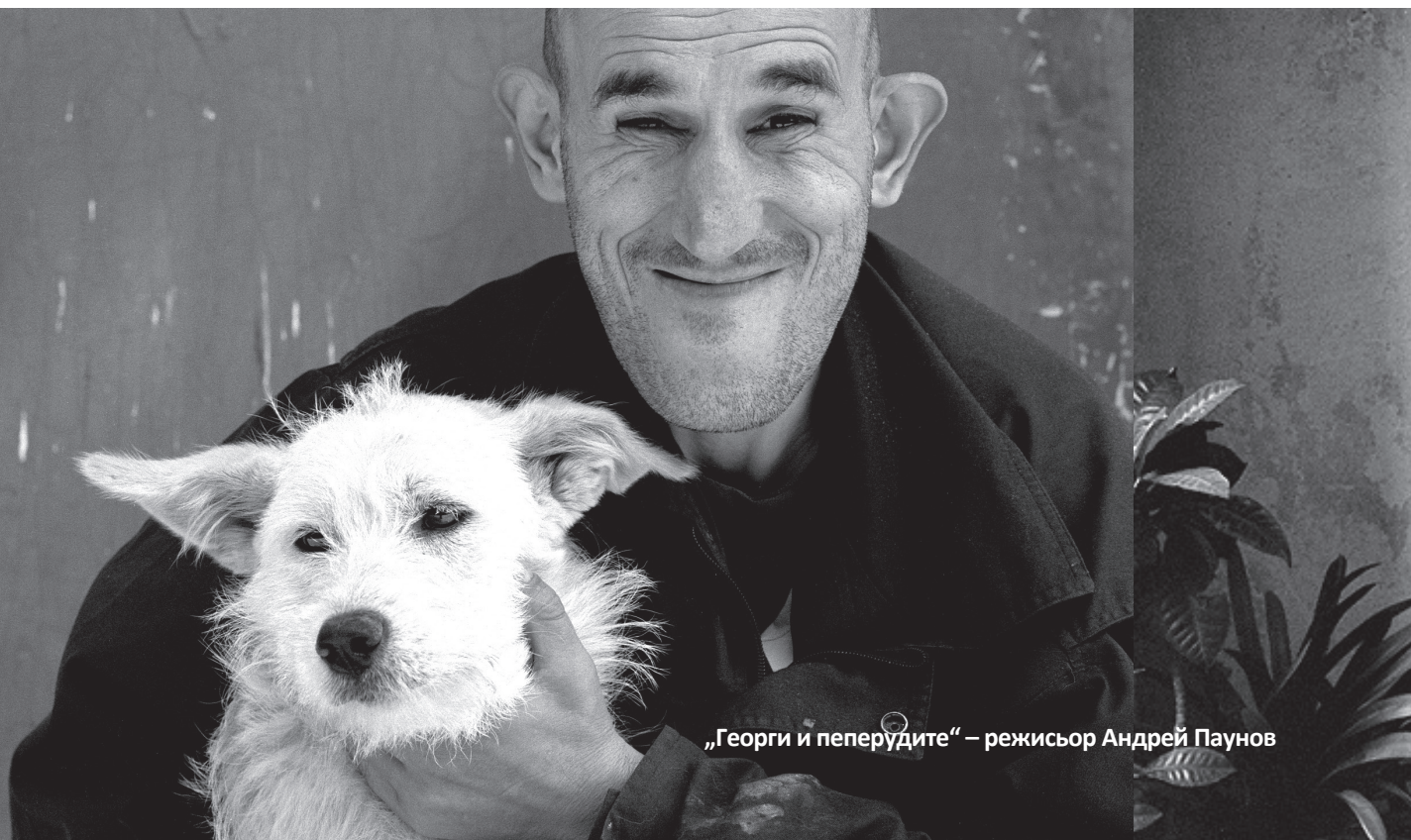
Върху какви проекти работите в момента?

В момента сме в напреднал етап на осъществяване на пет филма – игрални и документални. Завършваме голям „агитпропски“ проект със заглавие „Дворците на народа“ – пълнометражен документален филм и сериал за телевизия АРТЕ на Мисирков/Богданов. Филмът е копродукция с Германия и Румъния, с подкрепата и на трите фонда и обществените телевизии в съответните държави заедно с още шест други европейски телевизии. През март се състоя българската премиера на пълнометражния документален филм на Мария Аверина „От Кремона до Кремона“, с която вече направихме два успешни късометражни филма. Филмът е копродукция с Италия и разказва за различната цена, която са готови да платят група млади лютиери по пътя към майсторството. Подкрепеният на нискобюджетна сесия на Филмовия център документален филм на Георги Тенев се очаква в края на 2017 година. Сериозна евро-

пейска игрална копродукция, в която Агитпроп е един от петте продуценти, е един от най-очакваните артхаус филми с предизвикателен сюжет и български актьори. Тя е със заглавие „Не ме докосвай“ и е на румънската режисьорка Адина Пинтилие. С Мисирков/Богданов готвим нова колаборация и „агитация“ със заглавие „Коли-те, с които нахлухме в капитализма“. Снимките ще започнат тази година. И, разбира се, проектите ни за сериали, на които много държим. Вече от четири години правим за Нешънъл Джеографик сериала „Explore Bulgaria“, на който предстои четвърти сезон. Сега работим усилено по подготовката на телевизионен минисериал с работно заглавие „Баща ми е боклук“ за БНТ. И, разбира се, скоро предстои премиерата на игралния дебют на известния театрален режисьор Галин Стоев „Безкрайната градина“.

Какъв фестивален път предвиждате за „Безкрайната градина“?

Игралният дебют на Галин Стоев също е различен – освен като киноезик, и като избор на разказвателен подход. Той се движи по една тангента на много нежни полутонове. Това е хвърляне на естетическа ръкавица към най-новото ни кино и ще бъде първият жанров романтичен филм от много време насам. Ще



„Георги и пеперудите“ – режисьор Андрей Паунов

започнем да предлагаме филма съвсем скоро на по-важните фестивали и да мислим за българската премиера.

Ролята на продуцента в България е доста сложна и в правно отношение. Развива ли се законодателството в тази посока през последните години?

Все още в България ролята на продуцента е неразбрана. В много звена чисто юридически по-тъва, липсва или не е добре регламентирана. Много често срещаме и неразбиране в институциите. Затова и в България професията продуцент сякаш не е много реномирана. Разбира се, и за това има причини, защото донякъде продуцентската гилдия следва едно конформистко поведение. Доста неща се промениха през последните години от законова гледна точка и сигурно може и още, но промяната ще дойде по естествен път, ако ние като гилдия държим на някои фундаментални принципи и си вършим професионално и прозрачно работата.

Филмите на АГИТПРОП вече са достъпни във „Vimeo“. Дали бихте могли да ни разкажете повече за това?

За Нова година направихме крачката и сега цялата колекция от филми на Агитпроп е качена на платформата vimeo on demand (благодаря на Йордан Жечев, че не спираше да ни повтаря да го направим). Откриваема е на адрес: collection.agitprop.bg. След като много от филмите ни бяха разпиляни по различни платформи за определен период от време, сега тези, които са свободни от лицензни права, са на разположение за гледане – всички на територията на България и повечето за различните други държави (със съответните субтитри). Това трябваше да се случи рано или късно, но не може да се разчита една продуцентска компания да свърши всичко. Това ми напомня за един случай, когато направихме „Георги и пеперудите“. Един голям мобилен оператор се обърна към нас с предложение да осъществим една от бизнес идеите на д-р Лулчев в реалността. Ние сме просто кинаджии, ние правим филми. Не може да се очаква от един продуцент да направи професионално разпространението на филмите си. Да дистрибутираш филм е толкова сложно и свършено различно от продуцирането. Цялостна българска платформа за гледане на филми би трябвало да бъде част от национална културна политика.



„Цветанка“ – режисьор Юлиан Табаков

Каква е стратегията за участие на ваши филми на български и международни фестивали и тези участия оказват ли влияние за разпространение на филмите ви в и извън България?

Ние произвеждаме филми на теми, които ни занимават тук и сега и които макар и с универсално послание, са най-често на български език. Това е предизвикателство за опитите ни да ги предложим на международния пазар. А фестивалите отдавна са част от този пазар не само като лидери на професионално мнение, но и в буквалния смисъл – като продажба на билети и маркетинг за филмите. Така че това е от първостепенна важност за съдбата на всеки от филмите на Агитпроп. Били сме големи късметлии да участваме в селекции по цял свят – от Кан и Берлин до Сънданс и Трайбека. В България има един фестивален лидер, София Филм Фест. So Independent също дава заявка за много повече от панорамен фестивал. Освен националните фестивали, други особени възможности все още няма. България е единствената страна в региона без международен документален фестивал, с конкурс, с програма за индустрията. Появата на фестивала Masters of Art е една от малкото свежи стъпки в тази посока.

Доколко са важни питчингите, сценарните уъркшопи и други подобни инициативи за реализирането на филма, респективно неговата фестивална съдба и път на разпространение?

Философията на Агитпроп от самото начало е била да се опитваме да предлагаме всичките ни проекти на международния пазар. Многократно е споменавана успешната история на първия ни питчинг с режисьора Андрей Паунов – този на „Георги и пеперудите“ на IDFA Forum в Амстердам, на който филмът беше откупен предварително от седем телевизионни канала наведнъж и така стана възможно да бъде реализиран. Впоследствие многократно съм презентирала и съответно намирала финансиране за следващите ни проекти на различни международни питчинги. Международните тренингови програми са не по-малко важна част от професионалното развитие на един проду-

цент, чиято цел е да пробие на европейския, дори на световния пазар. Мисля, че тази област е силно подценена у нас, което се вижда от крещящата липса на национална подкрепа за всякакви професионални събития, както и на политика за насърчаването на кинодейците да ги посещават. Недостатъчното професионално усъвършенстване, недостатъчното българско присъствие в професионални мрежи, кинофоруми и събития води до ненужна изолация и до директно отпадане на страната ни от плановете на редица водещи фестивали и пазари.

Имате ли наблюдения върху фестивалните политики и позиционирането на филмите в тях?

Част от професионалната ми работа е да посещавам нашите и международните филмови фестивали. Всеки сериозен фестивал има доста ясна и разпознаваема политика за избор на филми. Задача на продуцента е да се научи да разпознава и дори да предвижда кураторските тенденции и да избере точното място и време за пласиране на филмите си. Все по-успешно с тази задача се справят и международните агенти по продажба на филмите – и игрални, и документални. Те са посредници за бъдещи наши фестивални участия и за купувачи. Но е много трудно за български продуцент да намери наистина добър агент. Те са част от мрежата от контакти, която се опитвам да градя непрестанно с течение на годините.

Какво е вашето виждане за фестивалната съдба на българските филми?

Не е лесно на българските филми да пробият на добрите фестивали. Вече споменах, но пак ще повторя, че поради липса на трайна национална културна стратегия българските кинодейци сами се борят за мястото си на международната сцена. Имаме своите единични успехи. Агитпроп е сред малкото късметлии. Неминуемо идва сравнението с други, също малки или прохождащи европейски киноиндустрии, където отделни институции са ангажирани и се грижат за промотирането на техните филми по света и го правят със съзнанието, че това носи огромна добавена стойност за държавите им.

СПОМЕН ЗА СЪДБАТА като масово чудо

■ Божидар Манов

► С Иван Павлов сме връстници и два пъти състуденти. Първо в МЕИ „Ленин“ (1965-1970). Той в специалността „Електроизмервателна техника“, аз – в „Електроника“. После в първия випуск на ВИТИЗ (1973-1978). Той – „Режисура“ в класа на Христо Христов, аз – „Кинознание“ в класа на Неделчо Милев.

Така още в самото начало искам да отстраня всякакви подозрения за приятелски предпочитания. Те са очевидни. Но и филмите му са налице, а те говорят сами за себе си.

Първият клас на Христо Христов извади на екран няколко изненадващо силни дебюта, които въпреки тогавашната йерархия на „митрополитите“ в киното ни и регламентиранияте оценки за качество, се открииха и не можеха да бъдат пренебрегнати. На първо място това се отнася за силния, впечатляващ авторски филм на Киран Коларов „Служебно положение: ординарец“ (1978) и „По буква Г“ (1979) на Иван Павлов. Това бяха по същество техни дипломни работи, а същевременно ярка заявка за нови режисьорски имена. По-късно житейските им и творчески пътеки естествено се развиха в различни посоки, но впечатлението за верен педагогически избор на учителя им бе потвърдено.

По тогавашната соц-лексика от трудовото право „по буква Г“ означаваше тежка санкция – „дисциплинарно уволнение“. Но зад формалния сюжет филмът искаше да бъде социално-психологическа драма за житейския път на младите хора. Днес филмът изглежда умилително наивен, ала тогава стоеше съвсем убедително в рамките на ограниченото свободомислие. Затова пък следващата среща на Иван Павлов с поета и драматург Константин Павлов във филма „Масово чудо“ (1981) му даде много повече възможности за кинематографичен изказ чрез притчовия сюжет зад вкусното, дори абсурдно заглавие. Той уверено и разкрепостено погледна към подобен фалшив декор от социалистическия делник на обикновените хора, като във втория план на разказа без колебание се разчитаха горчиви истини, прочетени през погледа на младия главен герой и така някак по-невинно „промушени“ през иглените уши на задължителните идеологеми. В този филм Иван Павлов откри за киното ни изключително интересния и впечатляващ млад актьор Димитър Ганев, който, за съжаление, после изчезна някъде по собствените си житейски пътеки. Впрочем като млад режисьор Иван Павлов смело залагаше

на изненадващ актьорски избор, например театралния режисьор Младен Киселов с главна роля в „Черно-бяло“ (1983) или още по-опитните му и по-възрастни колеги Гриша Островски и Юлия Огнянова в „Разходки с ангела“ (1990, по сценарий на Стефан Войнов).

Но най-същественото от бъдещия му режисьорски почерк, което Иван Павлов загатна още в началото на пътя си, е предпочитанието му към чистия кинематографичен поглед, който построява екранния разказ като сглобен от привидно разнородни драматургични елементи, без да търси и преследва стройна (линейна) сюжетна структура. А така разчита повече на последната и решаваща фаза от възприемането на филма в съзнанието на зрителите. Той се прицелва в тази мишена още когато снима, още повече при монтажа и постпродукцията. От първите си филми и винаги по-късно, та и досега, той „гледа“ по този начин към екрана от позицията на „своя“ зрител, който трябва да е бъдещ съучастник в общото им отношение към екрана. Това се отнася в още по-голяма степен за някои от по-късните му филми като „Всичко

от нула“ (1996) по сценарий на Валери Петров; „Съдбата като плъх“ (2001), отново доверявайки се на сценариста Константин Павлов; и последния засега негов филм „Спомен за страха“ (2016) на сценариста Красимир Крумов-Грец.

А при това кратко припомняне на филмите на Иван Павлов неволно установяваме още един важен елемент от неговия режисьорски подход, който го отличава от много други български режисьори: не се напъва да пише сам сценариите си, а се доверява на опитни, доказани автори (в това число и на свои колеги по професия като Красимир Крумов-Грец). А после с режисьорски средства компенсира пропуските им или поправя грешките на екрана.

Разбира се, този начин на режисьорска работа (при това през дълги периоди на наложено бездействие поради условията за филмопроизводство у нас) е рисков подход, който не гарантира сигурност или предварително пресметнат успех, не се застрахова за масово одобрение и безкритично харесване от публиката. Но пък нали всеки автор от художественото поле има право на подобни осъзнати рискове. При това



Иван Павлов никога не се е вричал във вечна вяръност на линейния сюжетен разказ. Напротив, почти винаги го заобикаля съзнателно или изоставя решително, изкушен да разказва **кино за екран** (с асоциативно мислене и спонтанно възприемане от зрителите според монтажната логика на режисьора), а не да поднася евтина белетристика **вместо кино** като в банален турски сериал.

Ето така, понякога с дълги паузи между филмите, запълнени с лични грижи и преживявания; при нормалния хаос в киното ни през последните десетилетия; със започнати и недовършени проекти; с лутане или дори връщане назад. „Спомен за страха“, новият филм на Иван Павлов, носи всички белези, обобщени по-горе, но и показва зрелост на почерка, която не трябва да ни изненадва. Филмът гледа към болезненото минало – и то почти 50 години назад. Проектът дори бе съвсем конкретизиран във времето – „1968“. Едва при завършването му Иван Павлов взе прекрасното заглавие от стихотворението на Константин Павлов. И го напълни със свое

визуално съдържание, привидно невпечатляващо, което обаче в леката, загатната и като че ли небрежна драматургия някак постепенно, неусетно, деликатно и ненатрапчиво подрежда „незадължителните“ епизоди в отчетливо изграждаща се вътрешна линия на нелинейния разказ. А най-изненадващ е изключително точният прочит на филма и вярното му разбиране като смислово послание и художествен текст от съвсем млади зрители, родени дори след 1989. Те и хабер си нямат за онова време и още по-малко за тягостния „спомен за страха“. Което означава, че силата на поетичната метафора от заглавието на Константин Павлов и повторната му защита на екрана сработват в убедителен, цялостен филм!

По неписано правило всеки режисьор има право да направи лош филм. Иван Павлов все още не се е възползвал „пълноценно“ от тази възможност.

Не му я пожелавам, но пък никой не може да пророкува бъдещето.

Надявам се той да опровергае правилото! ■



„Всичко от нула“

ВЛАДИМИР ПЕНЕВ

Да правим неща,
които да останат

INTERVIEW

Людмила Дякова ■

► За Владимир Пенев е малко да се каже, че е добър актьор. Той е актьорище. Навремето за подобен талант са казвали „колос“ на театъра, в случая и на киното. Сега подобно твърдение звучи претенциозно и помпозно, но затова пък точно отговаря на творческата мощ на Владо Пенев. Той може да изиграе всичко – драматично, трагично, сатирично, романтично – при това перфектно: Астров от „Вуйчо Ваньо“, Мъжът от „Нирвана“, Едгар в „Мъртвешки танц“, Арпагон от „Скъперника“. Хората продължават да търсят билети за „Приятнострашно“, „Дуети“, „Жана“ и още, и още постановки, в които той е блестящ. Удостоен е с всички възможни театрални награди. Вярно, че във времето се е разминал с Ромео и Хамлет, но затова пък още на двадесет години се е сблъскал с предизвикателството Ричард Трети. Киното го открива през 80-те години с Поета от „Поета и дявола“. Достатъчно е да се споменат само някои от филмовите му участия – ярки, плътни, запомнящи се – в „Нещо във въздуха“, Пясъчен часовник“, „Дзифт“, „Аз съм ти“, „Прелюбодеяние“. Да не говорим за гласа му от десетки дублиращи роли в телевизията. И, разбира се, ролите му в теле-

визионните сериали: „Патриархат“, „Недадените“, „Четвърта власт“, но най-вече емблематичният инспектор Попов от „Под прикритие“. Според мен оттук нататък призиванието му е в режисурата, което категорично е заявено в постановките „Агенти“ и „Дакота“.

Владо е и забележителен разказвач, особено когато става дума за пътешествия, но той е и добър слушател, желан събеседник – интересен, начетен, ерудиран – личност, достойно отстояваща позициите си. А колко е вдъхновен и обаятелен, когато пее!

Всъщност, кой си ти?

Навярно всеки мисли за себе си, че е свестен човек, че е лесен характер. Аз съм зодия скорпион, което винаги шашардисва хората и ги кара да са нащрек с мен, но си мисля, че е неоснователно, защото се имам за добронамерен и отворен.

Истината е, че и аз чувствах дистанция, някаква бариера, преди да те опозная. Струваше ми се, че си високомерен, надменен. Освен че всеки се респектира от това, че си изключителен актьор.

Допускам, че това е някакъв гард, който съм си изградил в годините и не мога да се отърва от него. Всъщност в детството си, в тийнейджърските си години бях стеснителен и не особено общителен. Явно съм бил комплексирано дете и съм си изработил такава защитна реакция.

Иначе имах хубаво детство. Живее в хубава къща, в хубав район на София. Години по-късно си дадох сметка колко е важно, че живея на една крачка от всички театри, в сърцето на целия културен, смислен живот.

Да уточним, че живееш на улица „Иван Вазов“ – съвсем, съвсем в центъра на София.

Да. Наоколо са галериите, зала „България“, операта. Между другото – един любопитен факт: баща ми е работел във вестник „Земеделско знаме“ и редакцията се е намирала в старата сграда на БЗНС (Български земеделски съюз), всъщност операта е конгресната зала на БЗНС. Хората може да се чудят защо има фриз над операта с изобразени селскостопански знаци, но това е партийната сграда на БЗНС от онова време, по съвместителство там тогава се е помещавала операта, та и до днес... Веднъж майка ми, която е ходила при баща ми в редакцията, е хвърлила пъпа ми на покрива на операта.

Явно оттогава е дарбата ти да пееш толкова хубаво и да го правиш с радост и увлечение.

Детството ми беше интересно и вълнуващо. Живеехме с много значими хора – интересни личности, с любопитни биографии. Хора на изкуството, които имах шанс да познавам, да гледам на сцената и най-вече да общувам с тях. Едва по-късно разбрах колко богато и смислено детство съм имал. Мисля, че съм бил скучно дете, никога не съм проявявал таланти в каквото и да било, докато завърших гимназия. Тогава, както неведнъж съм разказвал, на един купон с Ваня Цветкова (ослепително красива), тя каза че ще кандидатства във ВИТИЗ и аз, за да направя впечатление, защото нито бях атрактивен, нито бях душата на компанията – пъпчив, леко пълничък тийнейджър – заявих, че ще кандидатствам във ВИТИЗ. Много ми се

смяха и това ме окуражи, че може пък да имам комедиен талант. Но бях ужасно срамежлив и стеснителен. Дори сестра ми отиде да ми подаде документите. А под нас в кооперацията живееше леля Снежана – внучка на Цанко Церковски – забележителна личност. Тя се опита да ме мотивира, като каза, че съм толкова задръстен, че ако ѝ занеса бележка, че само съм се появил на сцената на изпитите, че само съм се показал там, ще ми даде вечеря в Клуба на журналистите. А Клуба на журналистите си беше едно много добро място.

И така абсолютно меркантилно отидох да кандидатствам, заради едната вечеря (шегувам се, разбира се). Минах най-случайно първи кръг, минах втори, минах трети и всеки път носех бележка. Дори попитах леля Снежана дали като това са пет кръга, всеки път ще печеля по една вечеря? Тя не се хвана, но наистина ме заведе в Клуба на журналистите и това беше много приятно.

Шегуваш се как си тръгнал да ставаш актьор, но според мен това е предопределеност. Няма нищо случайно. Закърмен си с духа и маята на творчеството.

Всъщност кандидатствах в Университета история. Имах желание, мечтаех да стана археолог. Имам дарба да откривам неща. Майка ми ми е разказвала, че като скрие някакъв подарък, който ми е подготвила, аз по неведоми пътища съм отивал точно на мястото, където го е скрила и съм го намирал – жестока интуиция. Между другото имам и такова чувство за ориентация. В чужбина като отида в непознат град, все едно че съм живял там. Може би това са познания от предишни прераждания. Но в избора ми на поприще повлия един незначителен факт. Просто Университетът беше по-далеч от вкъщи, отколкото ВИТИЗ.

Да ти имам чувството за хумор, но кога все пак се почувства актьор?

О-о-о! Аз и досега не съм сигурен, че съм актьор. Упражнявам тази професия, имам някакви познания и знам, че владее някои от нейните особености... Колкото и банално да звучи,

признавам, че продължавам да се уча. Не знам кога човек би могъл да каже: Да! Аз съм актьор. Според мен актьорството е процес, който се развива, усложнява се.

Това е непрекъснато движение, което ти открива все повече неща, които не си знаел, не си предполагал, не си чувствал и не си предчувствал. Когато постъпих във ВИТИЗ след казармата, защото, въпреки че ме приеха, първо отидох войник, бях ужасно несигурен дали съм за това място? Дали си струва да полагам усилия в област, в която може би не ми е предопределено да бъда. Разбрах, че това е моето място едва във втори курс, когато моя професор Люцканов – изключителен педагог с индивидуален подход към всеки от нас... Той точно знаеше кога да ме провокира, кога да ме пресири, образно казано, но винаги ме оставяше да узрея, сам да стигна до нещата. Та във втори курс, след като през целия първи очевидно съм бил аутсайдерът на класа и обективно най-лошо справящият се, той ми постави задача да направя монолог от „Ричард Трети“. Не бях чел преди това пиесата и си казах „абсурд“. Не мога да го направя, нямам такива натрупвания, не знам как да стигна до това. Но професорът настояваше и един ден заяви, че повече не може да ме чака и трябва да покажа откъса. Никога няма да забравя как всички започнаха да пъшкат: „Ох, как това бездарие ще го слушаме да се мъчи с Шекспир“. А аз си дадох сметка, че няма начин,

трябва да премина и през това. Когато излязох до ръба на сцената и казах първото изречение, настана гробна тишина. Изведнъж стана толкова тихо, че самият аз се изплаших. Създаде се невероятна атмосфера. Всъщност това са едни от най-вдъхновяващите мигове в нашата работа. Съзнанието, че владееш тези хора, това, че те са замлъкнали и притихнали заради теб, е невероятен адреналин.

Трябва да призная, че колкото и пъти да те гледам на сцената, това се повтаря като ритуал. Излезеш ли, зрителите напълно онемяват, затаяват дъх. Усещането е невероятно не само за теб.

Ето тогава, в онази аудитория, може би разбрах, че съм за тази професия. Освен това изключително важно е човек да осъзнае предопределеността си – и то на ранен етап от живота. Когато имаш това самочувствие и това съзнание, ти полагаш усилия, развиваш себе си, надграждаш. Важно е също абсолютното търпение, че рано или късно ще те споходи това, което заслужаваш. Не бива да се бърза, не бива да се иска всичко сега и веднага, просто защото си млад. Аз имам дълъг период от младостта ми, в който никой не ме е снимал – и то в силните ми години, поне според мен. Но така се е случило и може би точно така е трябвало да стане.



Талантът ти е нещо неистово – невероятен актьорски заряд и диапазон, който си е дар Божий. Но тук се намесват и други неща – интуиция, чувствителност, интелект. Да не говорим за работохолизма ти. Не са толкова много работливите и отдадени актьори.

Моята философия е: „Залудо работи, залудо не стой“, независимо от това колко добре е платена дадена работа. Разбира се, работа, която ме удовлетворява. Опитвам се от всяка работа да извлека полза, да имам някаква поука, макар и да е нещо дребно, което съм научил и прибавил към общите си познания. Това включва любопитството ми към света въобще: желанието да пътувам, да се срещам с хора, да общувам, да чета книги, да гледам филми – не само да следя конкуренцията, за да видя къде са другите, а за да си доставя удоволствие. Такова удоволствие например е четенето на книги. Един интимен и с нищо незаменим акт. Защо повечето големи книги не се адаптират добре в киното или в театъра? Защото ти като читател натоварваш книгата със своето въображение, със собствената си биография, със собствените си представи. Когато четеш, винаги е много по-богато, много-по вълнуващо, много по-различно от адаптацията. Разочарованието идва от това, че филмът, спектакълът представят определена гледна точка. Има една великолепна пиеса „Арт“, в която играя в театъра „Зад кана-

ла“. В нея моят персонаж си купува една чисто бяла картина и приятелите му – пиесата е за трима мъже – са изумени защо е дал огромна сума пари за една чисто бяла картина, на която всъщност няма нищо. И основният опонент на моя герой завършва с това: „Моят приятел си е купил картина и на нея е изобразен мъж, който пресича пространството и изчезва“. Пиесата е за това да извървиш даден път, за да можеш да „видиш“ в един чисто бял квадрат, „да нарисуваш“ върху това бяло петно онова, което виждаш, което искаш, за което мечтаеш. Онова, което ти се е случило или никога не ти се е случвало, а би искал да ти се случи. Да станеш съавтор на нещо. Това при четенето се случва най-лесно. Ставаш съавтор със самия акт на четенето. Докато когато си воайор, когато само гледаш, не е така. И в това е сложността на работата на актьора. Той трябва да е проводник на авторовата гледна точка – на драматурга, на сценариста, на режисьора.

Точно за това бих искала да поговорим. Самият ти си интелектуалец, човек с изградена позиция, как приемаш режисьорските трактовки, не се ли съпротивляваш на прочита, на решенията, на концепцията на режисьора? Говори се, че актьорът трябва да е повече интуитивен, отколкото рационален и аналитичен.

Мисля, че е клише това, че актьорът трябва да



е по-глупавичък, за да играе добре. Инерцията идва от една глава от книгата на Станиславски за работата на актьора, която е „Вяра и наивност“. Наистина да си вярваш и да носиш тази наивност е присъщо на не чак толкова замислящите се хора. Разбира се, не е задължително да вярваш на посредствения режисьор. Но е достатъчно да вярваш в себе си, че това, което правиш, е смислено и е това, което трябва да бъде. Може да си в конфликт с режисьора, може да водите спорове, да дискутирате, но няма друг шанс, освен да се колаборирате. Само чрез сътрудничество, чрез компромиси, чрез наместване на ръбовете става нещо интересно. Нито това, което режисьорът иска, нито това, което актьорът си е представял. Става нещо трето, което е много хубаво и изненадващо.

Като те слушам, се чудя защо не си продължил да преподаваш, започнал си като асистент на Маргарита Младенова в НАТФИЗ, като гост-лектор в НБУ. Интересен си като анализ, като усет за театър, като усещане за другия и мисля, че с натрупания опит можеш да бъдеш много полезен на младите хора, които искат да се занимават с актьорство.

Много е отговорно, изисква време и себеотдаване. Гледам сериозно на това, а не като на занимание между другото – каквото стане и както стане. Емоционален човек съм, привързвам се и още не мога да съвместя двете дейности. Мисля, че бих могъл да бъда полезен, но за някакви еднократни срещи – нещо като уъркшоп лекции. Преди време Маргарита Младенова и Иван Добчев ме извикаха на техен уъркшоп. Отначало не разбрах защо са ме поканили, но стана ясно, че идеята е да отпусна тези млади хора, като разказвам разни истории и случки от ателиета и от представления. Маргарита и Иван се смяха от сърце. А те имат свършено друга гледна точка към това, което правим. Това ме подсеща за любимия ми филм на Курасава „Рошамон“ – четирима участници в едно събитие разказват четири абсолютно различни истории. И това е най-красивото, което може да ни се случи. Да знаеш, че в една конкретна ситуация никога истината не е само една. Тя е толкова, колкото са гледните точки, колкото са

наблюдателите. Версии абсолютно достоверни, абсолютно доказуеми. Това е ситуацията и тя може да бъде „видяна“, да бъде разказана както си искаш.

Ти си ангажирана личност, социален и отговорен човек. Сигурно това е причината да приемеш за известно време да бъдеш министър на културата? Част от гражданското ти съзнание.

Така е. Много се дразня, когато някой каже: „Ама добре изигра тази роля!“ Хора, това не е роля. Това е отговорност. В първия момент, в който ми предложиха, инстинктът ми каза, че това е невъзможно, някакъв абсурд. Не мога да го направя. След което се размислих си казах: „Чакай малко, ако всеки си каже не, не мога, тогава кой ще се ангажира и не е ли безотговорно да откажеш, защото не ти е удобно, не си сигурен? Не е ли по-добре да положиш усилие, да се научиш на неща, дори да нямат приложение оттук нататък? В момента имам познания в тази сфера, имам виждане за тази административна позиция. Получил съм шанс да надникна от друга гледна точка към един, най-общо казано, творчески процес. Не съм подозирал, че един творчески процес има нужда от толкова много администриране. От толкова много подпомагане. Минал съм през това абсолютно сериозно. Независимо че може би никога повече няма да ми се случи.

Да влезеш в политиката.

Не, това не е политика, това е административно управление. С политика не се занимавам и не искам да се занимавам. Политическата кариера не е за мен. Но винаги съм искал да бъда обществено полезен, доколкото мога и това не е високопарна фраза.

По повод на това искам да те попитам какво мислиш за реформите в театъра и в киното? Киното излезе на пазара, прие пазарната икономика, а театърът?

Ето нещо, което научих от времето ми като министър. Не е възможно държава с икономиката на България, с етапа си на развитие, с исто-

рията и с културата си, да си позволи лукса да остави каквото и да е проявление на културата на пазарен принцип. Пазар има в Съединените американски щати, които гордо и безцеремонно се наричат американци. След като същите американци са канадците и мексиканците на този континент. Да не говорим за държавите от Южна Америка. Например при нас се казва киноизкуство, а при тях „Industry“. Там всичко е на пазарен принцип. Печелят от пазар на изкуството. Докато ние нямаме никакъв пазар. Нямаме нормален търговски пазар, какво остава за пазар на изкуството. Може ли някой в България от театъра или от киното да съществува на пазарен принцип. Кой е българският културен продукт, който може да си върне инвестициите? Най-гледаният филм „Мисия Лондон“ не може да покрие вложените в него средства, а камо ли да има печалби. Цялата индустрия в САЩ залага тъкмо на печалбите, а не на това какво ще възстановим. Не обсъждам качеството на онова, което се прави. Казвам само, че у нас принципът не може да бъде пазарен. Държавата трябва да има ангажимент. Трябва да се грижи в условията на България творците да имат възможност да дават най-доброто, на което са способни. Не да ги спира, не да ги контролира, не да ги цензурира, включително и по начина, по който ги финансира, а като им дава възможности. За това има прости механизми, отдавна измислени от доста по-развити, цивилизовани страни. Например Франция и Германия – най-големите държави в Европейския съюз, казват: ние сме малки култури по отношение на САЩ. Като малки култури, като малък кръг хора, които говорят даден език – френски, немски, не можем да си позволим нашата култура да бъде оставена на търговски принцип, защото ще бъде смачкана и смазана от американската. Ще бъдем изтикани в ъгъла. Тези гигантски европейски държави не искат културата им да бъде оставена на търговски принцип. В този смисъл да се опитваме да сложим всичко в културата в България на пазарен принцип, е лош избор. Има така наречени културни индустрии, има неща в областта на културата, от които може да се печели, но това не освобождава държавата от ангажимента ѝ, че тя трябва да поддържа цялата тази сфера и да знае, че без култура сме нищо.

А може и това да е целта – необразовани, ограничени, манипулирани и подчинени консуматори?

Да. След последното ми пътуване в Щатите разбирам как там е извършена тази манипулация. Да имаш работа, макар и на 250 километра от мястото, на което живееш и да пътуваш по няколко часа само в едната посока. Денят ти всъщност е само спане, пътуване, работа и нищо друго. Без време да прочетеш нещо, дори да се замислиш за нещо си свое. Обобщавам, разбира се. Но искам отново да подчертая, че държавата не бива никога да си позволява да мисли, че може да остави културата на пазарен принцип, никога, никога... Има неща в така наречената масова култура, които се случват на пазарен принцип и там държавата няма какво да подпомага. Тя няма работа в един концерт на някоя чалга певица, да кажем.

Но това се случва и в театъра. Доста съм резервирана към театъра в България сега, следя го отбирателно заради принизяването към масовия, да не кажа, пошъл вкус в много от постановките. А нали идеята е не да слизаме до масата, а да се опитваме да издигаме нейните критерии.

За съжаление реформата, която се направи в момента в театъра, е обвързана с посещаемостта, с бройката зрители, с продадените билети, а не толкова с качеството на представленията. В момента реформата стимулира зрителя да ходи на театър, като му осигурява един доста по-нисък като цена билет. Реалната цена в действителност е по-висока, но държавата поема остатъка. Това е социална дейност за подпомагане на зрителя да ходи на театър. А истинският ангажимент на държавата е да създава среда да се твори. Да се създават артефакти, които може би няма да имат много публика и това е естествено, защото те не са за масовия вкус, който винаги е съмнителен, но развиват и тласкат нещата напред.

В тази връзка не можем да отменим сериалите и съм убедена, че и този опит ти е полезен, още повече, че си един изключителен инспек-

тор Попов. Спецификата на сериала е по-различна от тази на филма. За мен „Под прикритие“ е успешен сериал.

Разбира се, че е успешен и като говорехме за финансиране на културата, „Под прикритие“ е добър пример за това, независимо дали се харесва на специалисти и интелектуалци. Този сериал реализира печалби, покрива разходите си, продава се. Изпълнява функцията да популяризира българския телевизионен продукт, нещо, което през годините не се е случвало. Разпространен е в много страни и това е супер, защото рейтингът му се определя не от зрителите в собствената му страна, въпреки че те никак не са малко, а от това къде е разпространен, къде е продаден и какви реални печалби има от него. Но понеже ние сме супер малък пазар, нямаме самочуствието и амбицията да правим сериали като турците и латиноамериканците, с които да заребяваме целия свят. Ние нямаме самочуствието. Нямаме желанието като че ли да надскочим самите себе си. Работим в малкия си български мащаб и ни е достатъчно, че някаква телевизионна продукция е гледана с успех в България. Но България е малък пазар. Същото се отнася и до киното. Българското кино трябва да се стреми не да задоволява само вътрешния пазар, който е нищо,

а да има амбициите да бъде показвано по фестивали, да бъде харесвано, да бъде разпространявано и т.н. Да се занимава с проблеми, които вълнуват целия свят, а не само нас.

Това е и някакъв провинциализъм и тесногърдие. Въпреки че в киното вече се случва. Наградите за български филми прогресивно се роят.

Да, провинциализъм, комплексарщина и, разбира се, неотменните български черти – завист и злоба. Може би наистина е от липса на самочуствие. Никога не сме го имали. Това определено е комплекс, който ни кара да се чувстваме маргинали, леко провинциални, винаги малко по-така: „Обичайте ни от снизхождение, а не защото сме готини, страшни и няма какво друго да правите, освен да ни харесвате“.

Говорихме за това колко си креативен и аналитичен, а това вече е и в сферата на режисурата. Мисля, че си узрял за тази крачка, особено след постановките „Дакота“ и „Агенти“. Ще продължиш ли с това предизвикателство?

Имал съм шанс да работя с всички най-добри български режисьори. С повечето от тях дори по няколко пъти, което е много приятно, защото



то да работиш с добър режисьор в различни пиеси е истинско удоволствие, а и оценка за професионализма ти.

Съвсем естествено се получава натрупване, което рано или късно те води до това да се опиташ и в режисурата. Имам незначителен опит от 90-те години с една пиеса на Таня Шахова. Оказаха се без режисьор в последния момент и аз довърших постановката. Не мога да кажа, че това е сериозен режисьорски опит. Но ето „Агенти“ – петдесет представления за един сезон. Изнедаващо добре е. Това беше ценен опит, защото предварителното изискване беше всички да бъдат полицаи – полицаите от „Под прикритие“ плюс две момичета – Теодора Духовникова и Снежана Макавеева. За всички да има роли и да са някак равнопоставени. Намерихме тази хубава пиеса на Дейвид Мамет. Случи се много приятно като работа и като резултат и това ме окуражи, а когато прочетох пиесата на Галсеран „Дакота“, си представях Захари (Бахаров), Владо (Карамазов) и Юлиан (Вергов), защото знаех, че те имат собствена компания. Дадох пиесата на Захари, защото той трябваше да играе главната роля и всъщност от него зависеше най-много дали му харесва или не. Той хареса идеята, другите също и така направихме постановката.

Но това изисква да четеш много пиеси, да откриваш драматурзи, защото вече част от работата на режисьора е сам да си търси текстовете.

Всъщност много от нещата, които ме зареждат, не са пиеси, а са книги и дори първоначално си мислех, че трябва да започна да драматизирам, да вадя откъси от едно произведение, които са ми интересни и да се опитвам да ги подредя по някакъв драматургичен закон. Не се оказа толкова лесно и прескочих този етап. Но задължително трябва да четеш и да търсиш. В наше време няма такова нещо като да ти поръчат. Трябва сам да предлагаш, да отстояваш, че идеята е важна, да я защитаваеш с аргументи и основания, за да искаш я направиш.

Залагам на това, че трябва да се занимаваш с режисура и то не спорадично, а целенасочено – имаш дарба за тази професия, не само като хоби. А като казах хоби, не можем да пропуснем пътешествията ти. Те дори не са хоби. Те са страст, част от теб.

Всичко тръгва някъде от детството. На времето сестра ми беше закачила в тоалетната ни една географска карта. Така в малкото пространство се разкрива целият свят. Научих столиците на



всички държави. Във въображението си пътувах, ходех, представях си най-различни страни и си мислех, че с това ще се ограничат пътешествията ми, но слава Богу, не стана така. Първото ми излизане от България беше през 1972 година. Представи си кога е било. За честита Нова година бях един месец във Виена, в сърцето на капитализма. И разбрах колко е важно и интересно човек да пътува, да се среща с различни хора, да диша друг въздух, да се опитва да бъде част от нещо различно, да го носи в сърцето си и да го пренася в София или там, където живее... Нямам желание да живея другаде, но имам желание да пренасям тук, на улица „Иван Вазов“, всичко онова, което съм опознал, през което съм преминал. Това не са само спомените, това е оформяне на миросглед – начин на живот.

Така че докато си жив и можеш, ще пътешестваш?

Да, мисля, че това е най-смисленото нещо. На 58 години живея в наследствен апартамент, не съм си купил кола. Всъщност нищо материално не съм направил за себе си, освен че инвестирам в пътувания. И това не са почивки, това е културен и кулинарен туризъм, него не го пропускам. Миналата година на турнето със Силвия Лулчева с „Дуети“ в Щатите посетихме в Чикаго „Institute of the Art“. Там има една прочута картина: „Американска готика“. Изложена е като Мона Лиза в Лувъра – навсякъде е указано със стрелки как да стигнеш до нея. Докато се разхождах и разглеждах, между другото, има и много бели квадрати, както в пиесата „Арт“. Изведнъж стигам до една картина. Невероятно! За постановката на „Дакота“ им показах репродукция на тази картина на Хопър – така се казва художникът, защото си представях, че така трябва да изглежда декора. И изведнъж тази най-популярна картина се оказа зад гърба ми и ме удари с невероятна енергия. Толкова беше мощна, силна и интересна, че направо полудях, ама нали сме в музей, само истерично шепнех: „това е Хопър“. За мен това беше най-знаменателното събитие от цялото ни пътуване. Това, че видях тази моя любима картина „Нощни птици“ на живо. В нея има ноар,

има нещо недоизказано, точно както аз обичам да си донасявам. Прекрасна, прекрасна картина – не можех да повярвам, че ми се случва такова нещо. Когато ми предстои да пътувам за някъде, винаги се подготвям, проучвам, знам предварително къде отивам, не се оставям на случайностите. И въпреки всичко, винаги има изненади, на които разчитам.

И нещо съвсем лично. Какво те огорчава и какво те въодушевява?

Простотията ужасно ме парализира. Липсата на реална самооценка и агресията. Възмущава ме нежеланието на повечето хора да полагат усилия, за да се самоусъвършенстват и да вървят напред. Въодушевяват ме много неща. Всяко нещо, което може да ме развълнува, да предизвика положителни емоции. Може да бъде дори едно растение. В тежък за мен период на едно изложение „Флора“ купих смокиня, за която продавачът каза, че е култивирана да вирее в София. Не повярвах, но когато майка ми почина, засадох смокинята, и ето че през пролетта от тази пръчка се появи зелена пъпка, от която се подаде едно зелено оченце. Това е вдъхновяващо, вълнуващо и хубаво. Градинката пред къщи е мое вдъхновение. Отначало засаждах цветя – едногодишни растения, но на едно турне в Япония се запознах с човек, който имаше прекрасна малка градинка. На нашия възторг той сподели, че тази градинка я прави от тридесет години и винаги ще остане недовършена. Ще остане да се грижат за нея неговите синове, а след тях и неговите внуци. Винаги трябва да ѝ се отделя внимание. Така съзрях до мисълта да засаждам растения, които ще останат. Иначе се старая да бъда добър баща, да бъда грижовен към роднини и близки, които имат нужда от мен. Много искам моята дъщеря и моята племенница да имат добър път, светлина, любов, щастие. Такива човешки радости. Разбира се, това зависи и от тях самите до голяма степен, но се моля да имат добрия шанс и късмет. За мен най-голямото щастие е те да са добре.

ОЗАРЕНИЯ В ПОЛИТЕ НА ВИТОША за книгата на Петър Кърджилев

■ Ангел Димитров

Краят на ноември 2016-та бе със сигурност най-подходящото време за появата на поредната книга на Петър Кърджилев за българското кино. Самото изследване стана знак за отбелязване на 120-та годишнина от първата кинопрожекция в България. Този нов факт от историята на българската Модерна епоха убедително коригира досега известното за мястото и времето на едно начало – приносът за откриването му е тъкмо на Кърджилев – и е все още непознат в масовите представи за националната история на киното. Превърнат е от автора в отправна точка на изследването и в обект за осмисляне в много по-обширен социокултурен контекст. Първите стъпки на кинематографа у нас обаче придобиват измерения, надхвърлящи конкретното значение и смело излизат от собственото тематично поле, за да се превърнат в своеобразен културологичен разказ за един от най-динамичните и възходящи периоди в българската история. В историческите изследвания, независимо от тематичния им профил, най-впечатляващите приноси са при обогатяване на познанието с откриване на нови факти при концептуална интерпретация, предлагаща ново осмисляне на проучваното явление, или – което е най-ценно – при лансирането на нова идея за характера и водещите тенденции на историческия процес. В случая с „Озаренията“ Петър Кърджилев успява да направи по много от всичко това: да обогати фактографски изследваната тема чрез въвежда-

нето на ново градиво или с фактическо уплътняване на вече познатото, да изтъкне същинското значение на новото явление чрез подходящото му представяне в адекватна житейска среда, а и да даде нови аргументи за достигане до по-точна от приеманата досега оценка за развитието на младата държава и на българското общество през първите им трийсетина години свободен живот.

Съзнавам, че тази констатация звучи твърде общо без конкретни позовавания от изследването. Книгата дава изобилен материал, но обемът прави трудно изброяването дори само на част от онова, което я прави убедителен разказ за един динамичен отрязък от времето на ускорена модернизация на страната, естествено най-всеобхватна в столичния град. Затова ще спестя изброяването на впечатляващите от фактографска гледна точка новини, с които авторът е наситил текста, а ще посоча само, че читателят ще бъде воден не само по следите на киното, но и на особеностите на градския живот и дори на съдбовни политически събития от динамичното време на стремеж към фактическа държавна независимост и под знака на българския идеал за национално обединение.

Кърджилев проследява хронологично развитието на кинематографията в София между 1896 и 1915 година на 560 страници в 30(!) глави, в някои от които акцентите са върху бързо променящата се социална среда, която предопре-

деля засиления външен интерес към България и пълноценното ѝ включване в европейския културен обмен. В този смисъл появата на киното у нас е както последица от модернизацията на страната, така и доказателство за нейното все по-авторитетно място на световната карта. Като потвърждение за впечатляващия напредък на младата българска държава през изследвания от Кърджилев период е достатъчно да напомня, че в началото на XX век американският президент Теодор Рузвелт – политикът, който насочи САЩ към световното лидерство – оценява страната ни изключително високо: „Няма народ, който през последния тридесет и петгодишен период да е направил толкова много и така бързо като българския... Издигането на самата Япония дори не бе повече забележимо и неочаквано от издигането на България“.

Всъщност тук опираме до фундаменталния проблем за противоречията в оценката на състоянието и тенденциите в развитието на страната след възстановяването на българската държавност – тема, към която „Озарения в полите на Витоша“ има пряко отношение. Ако за удобство опростим основните оценки за изследвания отрязък историческо време до противопоставените високомерно негативна и емоционално приповдигната, Кърджилев без съмнение им е чужд в подхода си към темата. При него пиететът към документалния материал е очевиден, както и стремежът му да анализира внимателно неговата автентичност. Така откриването на непознати досега свидетелства за бързо разширяващия се терен на новото явление в живота на българската столица го поставят неизбежно срещу авторите с полярни оценки за периода, сред които доминират високомерно-негативните; при това в обобщаващи трудове за историята на киното в България. Кърджилев е полемист, макар и по възможно най-спокойния и коректен начин – не чрез личностен спор, а чрез оборване на твърдения и оценки с неопровержими факти. Тази приглушена, но очевидна полемика започва буквално от първата страница на изследването, за да докаже методично, че оценъчното фетишизиране на българската изостаналост е смес от политико-идеологическа преднамереност и самоуверено пренебрегване на фактите и като последица от недостатъчен интерес към възможно най-широкия кръг източници на информация. Така приносът към ранния период от историята на киното в България се превръща ненатрапчиво в културологичен принос за избистряне на представата за същинските измерения на общественото развитие. Авторът обаче остава на

здравословно разстояние и от емоционалната възбуда от ускореното българско приобщаване към новите културни форми и технологии, особено ефектно съчетани в кинематографията.

Мисля, че няма да е пресилено, ако видим в изследването на Кърджилев достатъчно аргументи за тезата, че появата на киното в България – обърнато е внимание и на други „настъпващи“ изкуства и културни форми – е доказателство за относителното, но напълно естествено закъснение в националното развитие спрямо европейските/световни образци; историческо движение, осъществявано при обстоятелства, в които собствената енергия е ограничавана отвън, но е достатъчно силна, за да постига респектиращи резултати. Това закъснение далеч не е смущаващо и драматично, защото е постоянно и бързо скъсявано и успешно мотивирано от плодоносната българската нагласа на отвореност към света, към новото и представящите го водещи образци. Кинематографическите озарения в полите на Витоша го потвърждават, защото озаряват и модерния български хоризонт и се превръщат в елемент от градежа на модерното българско общество.

Ще си позволя едно кратко отклонение, което обяснява защо пиша за тази книга, без да съм историк на киното. Изследваният от Кърджилев период е завършващата фаза от едно условно столетие – между 20-те години на XIX и 20-те години на XX век – през което съвременната българска нация постига завършения си образ и подрежда пластове на българската самоличност/идентичност. Това е времето на реалното българско приобщаване към Модерния свят, когато започва драматичното българско догонване на високите световни стандарти и онова постоянно усилие към неуловимия хоризонт на националната завършеност, които определят и съвременната ни „несвоевременност в своевременното“ (Р. Козелек). Катастрофичната за България 1944 година разкъса историческия континуитет, обяви „отказ“ от собствената история и ограничавайки потенциала за национално развитие, съхрани по парадоксален начин тъкмо дълбинните причини за инертността и изоставането, възпроизвеждащи несвоевременност. Затова „Озаренията“ на Петър Кърджилев е постижение в изследването на историята на киното и на българското обществено развитие, но и своевременен принос за свързване на националната историческа цялост. ■

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ

ОЗАРЕНИЯ В ПОЛИТЕ НА ВИТОША



Летопис на ранното кино в София (1896–1915)



Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“

ДРАМАТУРГИЧНОТО ПРОСТРАНСТВО НА АНИМАЦИЯТА

Невелина Попова



НОВ БЪЛГАРСКИ
УНИВЕРСИТЕТ

ДРАМАТУРГИЧНОТО ПРОСТРАНСТВО на анимацията за книгата на Невелина Попова

■ Надежда Маринчева

► Книгата на Невелина Попова „Драматургичното пространство на анимацията“ е събитие не само за работещите ни аниматори и студенти, които от много години чакат своя пътеводител в областта на драматургията, но и се нарежда сред най-добрите изследвания, посветени на анимационния сценарий в света. Драматургичното изграждане на анимационния филм е може би най-слабата брънка в съвременното авторско кино. Практиката показва, че режисьорите и художниците много често поставят визуалните и художническите качества на творбата на преден план, като сценарната основа и сюжетът остават в редица случаи недоразработени, затрудняващи комуникацията със зрителя. Опитът ми от международните фестивали през последните 30-тина години потвърждава този факт, а като историк на анимационното кино мога да проследя този проблем и далеч по-назад във времето. Без да омаловажавам онези истински шедеври в анимацията, които се раждат в резултат на прекрасна драматургия и артистично визуално решение, все пак трябва да се признае, че те не са толкова многобройни, колкото би ни се искало. В този смисъл книгата на Невелина Попова е особено

актуална и запълва едно почти бяло поле не само в българската теоретична литература, но и в световен план. Съществуващите в чужбина книги, посветени на анимационната драматургия, са многобройни, но в преобладаващата си част имат характера на наръчници от типа „How to make...“ Значимостта на текста на Невелина Попова се състои в излизането извън тази територия на елементарна структуралност, която не е в състояние да генерира истински авторски идеи.

Невелина Попова е новатор в разработването на цялостен „модел“, приложим към драматургията на анимационното кино. Всъщност нейният подход е „антимоделен“ и антирецептурен и надхвърля нивото на „указанията за писане“. Анализът ѝ е основан върху съдържателни, а не формални стойности, върху граничните области на реалността и въображаемото, върху изследването на дълбинните връзки между митологичното и анимационното, върху жанровите особености и т.н. Същевременно книгата е фокусирана и върху стратегиите на структуриране на различните типове анимационна драматургия. Без да се опира върху крайно „твърди“ структуралистични схващания, Невелина

Попова прави своя класификация на редица формообразуващи принципи в изграждането на поетичния анимационен филм, които имат собствен методологически принос.

Книгата е оригинално изследване както на дълбочинно-сюжетните, така и на структурно-формалните принципи на изграждане на анимационната драматургия. Първата глава „Анимационната драматургия като специфична драматургична сфера“ анализира приликите, но и специфичните разлики между анимационния образ и образа в игралното кино. „Анимационната драматургия е художническа драматургия, а художниците често бягат от словесния изказ“ е основна теза на авторката. В това тя основателно намира най-важните характеристики на анимационната образност и проблематизира връзката визия-драматургия. Именно оттук произтичат твърде специфични драматургични проблеми в анимацията, дори когато става дума за по-простички „разказвателни истории“. Важни акценти са и изследването на общата, не-натурно изградена „реалност“, и създаването на условен персонажен свят и т.н. Много интересни и нови са анализите за психологическата сугестивност на анимационния свят и за идентификацията с рисувания образ, оспорващи установени представи в теоретичната литература. Невелина Попова детайлно изследва дълбинните връзки между митологичното и анимационното мислене. В митологията авторката открива неизчерпаем източник на драматургичните пружини на съвременния анимационен филм поради специфичната „всевъзможност“ на анимацията (по Айзенщайн). Дълбокото познаване на материята – на митологията и на анимационното кино – дава възможност на Невелина Попова да направи широки паралели, които анализират използването и на синкретично-древното, и на архетипното мислене в техния модерен вариант като същностен двигател в анимационния сюжет. Трансформирането и метаморфозирането на едни форми в качествено други са изведени в текста като стадиялни отличия на анимационното кино спрямо хронофотографското. Именно тук авторката открива същността на спецификата. Извеждането на преден план на всеобщата относителност на време-прос-

транството е важен методологически аспект в осмислянето на анимационното кино, който авторката анализира от гледна точка на изграждането, на създаването на отделни събитийни акценти. Всеобщата метафоричност на анимационното кино е това, което Невелина Попова смята за сърцевина на анимационната драматургия. Тя обединява през тази призма и комерсиалната, и авторската практика. Намирам, че това е обобщаващо понятие, което много точно описва различни по своя характер тенденции в анимационното кино. Изключително широкият кръг филмови примери от множество класически и съвременни автори правят текста увлекателен и ценен, защото твърде рядко срещаме теоретична книга, която се чете на един дъх!

Главата „Драматургичните подходи и модели при изграждането на анимационния сценарий“ е посветена на двете големи драматургични стратегии – повествователната (линейна, фабулна) и поетичната (асоциативна, фрагментарна, антифабулна). „Тезата, която защитавам е, че между поезията и прозата няма непроходими стени, че границите им, особено в съвременното изкуство, са изключително подвижни, особено в хибридните му форми и жанрови вариации“ – пише Попова. Това е особено важен методологичен принцип, който авторката въвежда в текста, адекватен на съвременното състояние на филмовия процес в анимацията. Въпреки това тя се фокусира върху абстрахирането на „чистите свойства“ на единия или другия модел, за да открие разликите между тях. Много полезно, особено за начинаещите автори и студенти, е терминологичното изясняване на редица понятия – фабула, сюжет, конфликт, тропи, разказвателна динамика и много други. За съжаление в теоретичната литература – и у нас, и в чужбина – съществува доста голяма бъркотия при употребата на тези понятия. Невелина Попова ги дефинира и ги прилага с изключителна прецизност в целия си текст.

Едни от най-вдъхновените страници на книгата са посветени на поетичния принцип на структуриране на анимационната творба и нейната драматургична основа. Невелина Попова разглежда драматургията в този нелинеарен, „не-събитийен“ принцип на изграждане като неотделима част от визуалната и субективна

авторска концепция. Именно тук се съдържа и особената трудност при анализа на авторската анимация. Поетическите жанрове в литературата са изключително и само индивидуални. А в киното е възможно и да не са такива в случаите, когато сценаристът, режисьорът и художникът са различни творчески личности. Как определяме поетичността в такъв случай – като лирика, като субективност на преживяването, като струпване на „рими“? Невелина Попова е избрала един световно признат пример – „Приказка на приказките“ на режисьора Юрий Норщейн, на сценаристите Норщейн и Людмила Петрушевская, на художничката Франческа Ярбусова. Примерът е показателен и за времето си получава отличието за „най-добър анимационен филм на всички времена и народи“ в Лос Анжелис. Вдъхновеният и поетичен анализ на филма обаче е повод за Невелина да изведе структурни закономерности, валидни общо за поетичните кодове в драматургията на анимационното кино – субективност, структуриране на материала около чувствата и мисълта, фрагментарност, асоциативност, висока степен на структурираност, ритмични музикални кодове, лайтмотиви и паралелизъм, метафори и символи и т.н. Важното в случая е, че Невелина Попова категорично не се придържа към тясната рамка на конструктивно-структуралната рецептурност. Свободата на изказа и липсата на линейно разказана история обаче трябва да бъдат компенсирани от цялостно създаден художествен образ, който да въвлече зрителя си в поетичната реалност. Авторката е постигнала

изключително добре баланса между теоретичния „операционален“ анализ на драматургичното „формообразуване“ и посланието си, че чувството, духовното пространство и вдъхновението са водещи при поетичното изграждане на дадената творба. Общовалидни решения в тази област на личното, авторско творчество няма (или поне те не са такива като при повествователните сюжети с техните три- или петактни структури, завръзки, перипетии, кулминации и т.н.). Но кодовете на поетичното като цяло са дефинирани с умение и разбиране, още повече, че самата авторка е сценарист със своя чувствителност и специфичен „тембър“ в киното ни.

Третата глава „Съвременни драматургични практики в анимационното пространство“ Невелина Попова определя като „конкретно-приложна“. Бих посочила, че тя е по-скоро теоретико-приложна, защото освен отделните анализи на показателни явления от съвременната анимация тук присъства и типологизация на най-кратките филмови форми (миниатюрите), и изключително добре направената теоретична съпоставка между условността на анимационното кино и кукления театър, и разглеждането на връзката литература-кино при екранизацията. А за любителите на българската анимация ще бъдат и много интересни публикуваните сценарии на Валери Петров, Христо Ганев и Иван Веселинов. Заедно с богатите си илюстрации книгата „Драматургичното пространство на анимацията“ е празник за ценителите!

АДЕЛА И ФИЛМИТЕ

които не можеше да не направи...

Иво Драганов ■

► В моето съзнание дяля историята на три нива. Официалната история е тази, която застъпва гледната точка на държавата и управленските елити. Обикновено тя е смес между /не/много изопачена фактология, груба пропаганда и митология. В нея основно място заемат официално признати герои, царе, генерали, маршали, министър-председатели и прочие управници. Място за обикновените хора там няма. Тяхното място е обобщено с нищо не означаващата дума народ. От и в негово име героите на официалната история са извършвали огромни безобразия през годините.

Второто не по-малко важно ниво на историята е неофициалната история. Тя намира особено приложение на територията на документалното кино. В него авторите, които са почитени и коректни към фактите от действителността, разказват за незнайни хора, които честно живеят живота си, не са нагаждачи и конюнктуршици и дори когато губят, запазват достойнство и позиция към събитията. Конюнктуршиците винаги се оправдават с крилатата фраза „Времето беше такова“. Времето винаги е някакво, по-често недружелюбно, но хората съобразно ценностната им система реагират по един или

друг начин. Да припомня: базата на юдео-християнската цивилизация са Десетте Божии заповеди и всеки трябва да се стреми да ги спазва. Вчера, днес и утре...

Третото ниво на историята това е т.нар. микро-история. Тя се предава устно в рамките на семейството, на малката общност, на мястото на събитията. Колко тя е достоверна е сложен въпрос, но само ще напомня, че преди да има вестници, хората чрез предания са съхранявали своята семейна, родова и краеведческа памет. Адела Пеева е известен у нас, в Европа и по света документалист, чиито филми са ярки представители на неофициалната история. Няма да правя преглед на всичките не защото не заслужават. Всеки заслужава обстоен анализ, но това ще превърне този текст в нещо средно между панегирик и инвентаризация. Извинявам се пред Адела за това, но ще напомня за филмите, които са разтърсили филмовата общност и са поставили пред властимащите остри проблеми преди, а и след промените. В живота Адела Пеева е сдържан, но контактен човек, не се натрапва и не налага своето мнение. Във филмите тя винаги отстоява позиция и етично отношение към героя. Успява в нещо много ва-

жно – да идентифицира, фиксира и анализира проблема и най-важното, да го артикулира логично и разбираемо. За нея бих могъл да кажа, че най-големи успехи има не само във филмите, които може да направи – тя това го може, а в тези, които тя не може да не направи. Защото има остро развито чувство за справедливост и коректност към фактите от действителността. Филмите, за които пиша, попадат в тази категория. Във филма **„Майки“** (1981) Адела постави остро и безкомпромисно най-важния проблем – за официалното лицемерие, за тежките огорчения, когато едно се говори, а друго се върши – за безразличието към децата и самотните майки. Филмът е портрет на кухата и безотговорна фразеология от една страна и социалната безчувственост, изместила идеи и идеали, от друга. Важен нюанс е отблъскващото еснафско самодоволство на представителки на комунистическата върхушка, способни да пожертват неродени деца в името на личното благополучие и кариеризъм на разглезените им синчета, на които всичко се полага и всичко се прощава. Още тогава талантилната режисьорка заявява непримирима гражданска позиция и предупреждава червените велможи, че с такова двулично поведение дните им са преброени. Интересен щрих от общата картина на строга цензура при кинопоказа – тогава властта забраняваше за широко разпространение такива документални филми, но ги показваше по фестивали, дори понякога и в чужбина, както се случва с този филм. Последното – като демонстрация на демократичност и свобода на словото.

„В името на спорта“ (1983) развенчава една грижливо митологизирана легенда. Сега вече знаем за употребата на забранен допинг от много спортисти, но тогава на висок глас се шумеше единствено около победите на нашите щангисти. Адела внимателно наблюдава процеса на тренировки и поставя акцент върху стимулантите, които бавно убиват спортистите в името на по-лесно спечелени медали. Тя показва този спорт като територия, която върхушката възприема като бойно поле, на което трябва да печелим на всяка цена. И отговорните за това го правят, но грижливо пазят тайната, че в ценоразписа на победите влиза трайното

и необратимо увреждане на здравето, че дори и смъртта. Адела казва и показва това и отново предупреждава – това са откраднати победи, рано или късно ще ви хванат, но най-важното, победителите ще живеят тежко болни във физически и психически план, някои ще умрат от стимулантите, а други, забравени от всички, ще бъдат тежко бреме на своите близки. Тридесет и две години по-късно филмът **„Салтомортале“** на Борислав Колев потвърди правотата на Адела през 1983 година. Поредна година на организирания ентусиазъм, истерията по надмощие и общата самозаблуда....

След четиригодишно мълчание Адела Пеева показва на публиката своя първи игрален филм. **„Съседката“** (1988) е фин, пастелен, по европейски съдържан, но вълнуващ филм за чувствата и крехките взаимоотношения между хората, за нуждата от човешчина и топлина и най-вече от това да си потребен някому. Героите ѝ Димка – актрисата Елвира Иванова и Григор – артистът Велко Кънев се опитват да разчупят матрицата на делника, на скуката и безразличието в името на повече духовност и душевност. Опит за летене? Да, но на Димка психиката ѝ не издържа, предизвикателствата и произтичащите от това усложнения я сломяват, тя свива крила, примирява се със сивотата, връщайки се при Стефан – актьорът Калин Арсов. Това ѝ осигурява вероятно сигурност, но и скука, и безрадостен живот без любов и емоционален трепет. Докато неизбежно ще дойде денят, когато вече няма да има време за нищо и Димка ще си даде сметка, че животът е прошумял край нея, а тя не е разбрала това... Но дотогава има още вода да изтече... Режисьорката много умело води актьорите в тези взаимоотношения на полутонове, на /не/скрити копнежи по нещо красиво, духовно и различно от баналната прагматичност на делника. А тази пресметливост, липса на емоции и смазваща монотонност е поредно психологическо убийство. Убиваният го чувства, но не го осъзнава. Филмът напомня прочутата приказка на Андерсен за дилемата на джуджето, при кого да остане – при бедния и гладен поет на неговия студен таван или при бакалина, който му дава каша и където стои на топло. А всички ние добре знаем колко често жертваме поетиката на чувствата в името на ка-

шата... Адела Пеева показва усет към детайла, владее на филмовото пространство и време и прави много верни констатации и заключения по отношение на мечтите, които нямаме сили да отгледаме и отстоим.

В „Къща на камък, къща на пясък“ (1998) Адела Пеева прави дисекция на българската църква. В моето съзнание база на едно общество не са средствата за производство, а религията, културата, образованието и науката. Само те и единствено те, особено когато са в хармония, дават това невидимо, но изключително важно за нашия прогрес измерение, което наричам качество на личността. Поставям религията пред културата, защото например Възраждането се формира главно около религиозни сюжети. Затова е изключително важно, че Адела се обръща към българската църква и чрез своите герои поставя главния въпрос – вие като църква, следователно религиозна институция, бяхте ли на висотата на вашата мисия да бъдете база на обществото, или лукавият ви подлъг и ви накара да кривнете от правия път и да строите нещо фалшиво на пясък? Въпросът е към висшия клир – за разлика от обикновения свещеник, който утешава, насърчава и благославя обикновените хорица. Построеното от него ще пре-

бъде в душите и сърцата на миряните, а другото построено – бутафорно-лъскаво, няма да издържи превратностите на времето, няма да остави следа в нашата култура и цивилизация. Спомних си по повод друг филм на Адела, че през февруари 1956 година в залата на Националния кинотеатър в Лондон се прожектират три документални филма: „Мама не дава“ (1955) на Карел Райс и Тони Ричардсън „О, страна на мечтите“ (1954) на Линдзи Андерсън и „Заедно“ (1956) на Лоренцо Мацети. Прожекцията е последвана от манифест на авторите на филмите. В него е записано следното: „...Тук хората са нужни един на друг. Никой човек не е излишен. Всеки е на мястото си...“ През 1998-ма тя създава своя силно болезнен, актуален филм по дълбоко травматичен проблем „Излишните“ и той ми напомни за въпросния манифест. Масовото преименуване на наши сънародници излишно травмира част от българския народ, 350 000 са прокудени в Турция, други остават с огорчението, че не са желани, че са излишни и непотребни. С филма си режисьорката извайва три портрета на жени, които са останали сами, без семействата си, и мълчаливо страдат за близките си. Най-важното е, че Адела с този филм високо и ясно, както



„В името на спорта“



„Развод по албански“

в платформата на „Свободно кино“, заявява от името на всички почтени, чувствителни и толерантни българи – никой няма право да обявява друг човек за излишен! Всеки българин е на своето място. За мен този филм, но и други (като например „Под едно небе“ на Красимир Крумов-Грец) реабилитират националната ни репутация. В този филм Адела Пеева започва да се занимава с балканската интерпретация на национализма като проблем за съжителството, взаимното разбирателство и толерантност.

„Развод по албански“ (2003) е филм, смазващ с ужаса на историята за издевателствата на национал-шовинистичния болшеvizъм. По време на сталинизма партийният вожд на Албания Енвер Ходжа по маниера и методиката на своя съветски учител Йосиф Висарионович нарежда всички албанци незабавно да се разведат с жените, които са чужденки и те веднага да напуснат Албания, защото теоретично може да са чужди шпионки. Няма чувства, няма личен живот, няма права на човека, няма морал, няма нищо освен заповедите на вожд на комунистическата партия, която действа с методите на самозабравил се шаман на парарелигиозна секта – и безкрайната самота на безпомощния човек, който се чувства като жертвено живот-

но. Сместа от примитивни и жестоки сталински и маоистки интерпретации на комунизма рефлектират върху нищо неподозиращи, добросъвестни албански граждани. Голата истина обаче е, че в тоталитарната държава абсолютно никой не може да бъде гражданин. От всеки се изисква да бъде верноподаник и сляпо, безпрекословно да изпълнява заповедите на единствената партия.

С този филм Адела Пеева надхвърля географските ни граници и поглежда към други държави, в които под маската на комунизъм се вършат крещящи безобразия. Време, по което сега има носталгия...

Следва нейният всепризнат в Европа и света филм „Чия е тази песен?“ (2007). В своя шедевър „Мостът над Дрина“ нобеловият лауреат Иво Андрич поставя страховития проблем, който плаши душите ни. И днес мостовете на Балканите са символ на това, че не свързват, а разделят. В своя документален филм Адела Пеева добронамерено изследва проблема за красотата от взаимното влияние на културите на различните балкански народи през историята на една песен. И се натъква на страховит извод – вместо да ни събират, музикални култури ни разделят. Една закачлива песен е в състояние да се превърне в



„Кметът“



искрата, която може да възпламени бурето барут, известно като Балканите... Филмът е ясен, разбираем и поради своята универсална идея и послание става известен по целия свят. Може би този синдром не е само балкански, може би ние не сме толкова самобитно дивни? Но утехата, че и по света има такава капсулираност и самодостатъчност, не е от голяма полза. Адела отново предупреждава, че тези провинциално националистични комплекси ще ни разделят и измъчват и хората ще страдат от това. По-късно историята с агитацията на ДПС през 2015 година за местни избори и гафа с песента за Райна княгиня „Кой уши байрака?“ потвърждава правотата на Адела в случая, защото става дума за евтина политическа употреба на една легенда. „**Кметът**“ (2010) е разказ за най-успешния кмет на София инж. Иван Иванов. Адела Пеева създава портрет на обречения на дълбоко мълчание талантлив инженер, човекът, който продължава да превръща София в европейски град, така, както са мечтаели навремето неговите предшественици Димитър Петков и генерал Владимир Вазов. Идват събитията от 09.09.1944 година, кметът е арестуван и само блестящите референции за него като хидроинженер от страна на руснаците заради строежа на язовир „Сталин“ го спасяват от смъртна присъда. Защо смъртна, за какво присъда? Защото е бил „фашистки“ кмет – заявяват държавните обвинители в окарикатурения, но зловещ български съд. Режисьорката добросъвестно разказва перипетиите, обидите и страданията на този заслужил българин от гледната точка на абсолютния политически произвол, всепозволеност и безнаказаност. Изводът е много страшен – да служиш на държавата България е абсолютно неблагоприятна и опасна дейност. Много често може да ти струва живота.

„**В търсене на Списаревски**“ (2013) е филм за най-прочутия наш летец. През разказа на човека, за когото се твърди, че е първата жива торпила през Втората Световна война, Адела показва себеотрицанието на един обичан от хората обаятелен млад мъж, който жертва живота си в името на хилядите невинни цивилни граждани на София – мъже, жени и деца, безмилостно бомбардирани от американска ескадрила. Именно той, а не недалновидните поли-

тически глупци, обявили „символична война“ на могъщи държави. Дали днес има такава самоотверженост? Адела Пеева я търси в някои съвременни националистични организации, вероятно с надеждата да открие следи или поне остатъци от идеалите на Списаревски. Но истината е, че времето на Втората световна война е връх в развитието на националните държави, на ескалацията на национализма като водеща доктрина в цяла Европа, започнала от средата на 19 век. Днес времето е различно, Европейският съюз е създаден като алтернатива на това чудовищно кръвопролитие и възможност за преодоляване на национални комплекси. Естествено и националистите са други – по-скоро карнавално-театрални и патетично-нелепи в униформите си, отколкото готови да загинат за Отечеството. Както и повечето днешни хора, които са повече консуматори, отколкото граждани и не биха пожертвали дори смартфона си за национален идеал. А дали такъв съществува е сложен въпрос. Това е подтекстът в основния филмов разказ за безкористния рицар, който се жертва в името на своя суверен и идеал – родината България....

Но Адела Пеева е не само креативен и ангажиран творец, тя е и активна личност, отдадена на обществени мисии и каузи, към които се отнася с не по-малка отговорност. Член е на Европейската филмова академия (EFA); гост преподавател в Университетите на Оклахома и Лойола, Ню Орлианс – 2009; гост преподавател в Югозападен Университет – Благоевград до 2010 година. Национален координатор на програмата INPUT за България и още много дейности, от които искам да спомена една особено важна от моя гледна точка. От 1993 до 1995 година Адела Пеева освен работата по филмите си безвъзмездно създаде и координира филмовата рубрика на Канал 1 на БНТ „Из християнския свят“. Тя общуваше с различни европейски организации, доставяше филми, подготвяше ги за излъчване, след това обратно ги връщаше на съответната страна. И отново подчертавам, безкористно...

СЕМЕЙСТВОТО като убежище и изпитание



21

СОФИЯ
ФИЛМ
ФЕСТ

■ Боряна Матеева

► „Фестивалите не са спортни състезания, въпреки наградите. Те са важни за режисьорите, защото подкрепят първите стъпки в този жесток свят на киноиндустрията“ – това верувам сподели на пресконференция председателят на журито на международния конкурс на 21 София Филм Фест Кристи Пую, емблема на неотшумяващата „нова вълна“ в румънското кино и един от най-талантливите съвременни кинорежисьори в света. В интервю той добавя още, че за да правиш изкуство „трябва да сложиш сърцето си на масата“...

Всички режисьори, представили своя първи или втори филм на Феста, са се опитали, съзнателно или не, да направят този сакрален жест. Филмите от конкурса са в линията на авторското кино, занимават се със сериозните теми на времето, някои вече с престижни награди, други – избрали София за световна премиера (като турският „Блокът на младоженците“). Не видяхме ярък експеримент във формата и визията, но гледахме кино с добро качество и овладян професионализъм. В жанрово отношение тринадесетте заглавия се разположиха в полето на психологическата драма с различни стилистични нюанси. Двете теми, които се открииха, поне

за мен, са семейните отношения или техният дефицит. В „Безбог“ и „Христо“ това е в основата на драмата и трагедията на героите, както и съзряването на младите. Във всички филми, без изключение, откриваме остър драматизъм, болка от упадъка на ценностите, реална и екзистенциална тревога за света. В „Безбог“ това стига до трагично измерение, където смъртта се оказва единствен избор, за да се стигне до покаянието.

Неслучайно дори заглавията на два от наградените филми отправят към темата за кризата в семейните отношения. „Моето щастливо семейство“ (Грузия/Франция), режисьори и сценаристи Нана Еквтимшвили и Симон Грос (Награда за режисура) е втори филм на авторите и идва в София след конкурса на Сънданс. Те са учили кино в Германия, но разказват типично по грузински, с лека ирония и човечност, в линията на Йоселиани, странната история на една жена с 30-годишен брак, която без видима причина обявява, че напуска семейството си. Но не за да иде при друг мъж, а защото просто не издържа на живота в тесния апартамент с мъжа си, възрастните си родители, двете си пораснали деца и зетя. Близките ѝ са в шок и не

могат да разберат мотивите ѝ. Манана, великолепно изиграна от Иа Шуглиашвили, наема апартамент с учителската си заплата и започва нов спокоен живот, без скандали и обяснения. Просто го прави. Финалът е отворен – Манана не се отказва от близките си, грижи се и се интересува от тях, а и те от нея. Но дистанционно. Странното ѝ поведение предизвиква както героите във филма, така и зрителския интерес. Овен с тънката си комедийност, филмът впечатлява с артистичното съчетание на битовите детайли с екзистенциалната плътност на сюжета. Това е постигнато с деликатно влизане в психологическите нюанси и елегантна недоизказаност. Семейството като опора и убежище, но и като непосилно бреме понякога, така авторите са разказали тази необикновена история, която не звучи потискащо, а по човешки разбираемо и топло.

Коренно различен стил откриваме в „Последното семейство“ (Полша), режисьор Ян П. Матушински, получил Специалната награда на журито. Режисьорът е завършил курс по доку-

ментално кино при Вайда и режисура по-късно, трупа опит в късометражни и документални филми и това е първият му пълнометражен филм. Вече има множество отличия от полския фестивал в Гдиня, Локарно, Чикаго, Денвър и може би най-важната награда „Златна жаба“ за най-добър полски филм на Международния филмов фестивал за операторско майсторство „Камеримаж“ в Полша. Операторът му е Кацпер Фертач. Филмът е базиран върху истински случай, разтърсил с трагизма си полската общественост и разказва реалната семейна история на известния полски художник Здислав Бекшински, който започва като хоби да снима с фотоапарат семейството си от 1957 година. Така това става „най-добре документираното семейство“, с хиляди фотографии, после видеокасети, накрая дигитални снимки. „Той е документален по един странен начин, защото всъщност го направихме колкото може по-художествен“ – споделя режисьорът. Семейството е нестандартно и го виждаме как преминава през различни исторически периоди от 1977



„И после светлина“ – България, Белгия, реж. Константин Божанов

до 2007. Особняк и психически нестабилен, синът прави опит за самоубийство. Художникът и жена му живеят и се грижат за майките си. Битът им е труден, а желанието да се съчетае високото изкуство с този бит е основна драма на съвместното съществуване. Героите на филма са представени с хладно отстранение, адекватно на човешката нагласа на Бекшински (в ролята любимия на Вайда Анджей Северин, играл още при Спилбърг в „Списъкът на Шиндлер“, Ален Рене и др). Художникът старателно документира всичко – смъртта на майка си, тъщата, жена си. Не успява да предотврати и самоубийството на сина си. При цялото си искрено старание, героите не успяват да си дадат достатъчно любов. Накрая художникът умира убит жестоко, нелепо и безпричинно от сина на хората, които са приели да го гледат. Така се въздава сякаш някаква висша справедливост, в която на екрана няма нищо мистично. Майсторското съчетание на документален подход с игралната материя, бистрото дистанциране от сантименталните уловки на сюжета, използването

на автентични кадри от архива на художника и негови живописни картини прави от този филм сложно и завършено произведение.

„Реквием за г-жа Й.“ (Сърбия/България/Македония), режисьор и сценарист Боян Вулетич (получил Наградата на ФИПРЕССИ) идва на феста от Панорамата в Берлин. Негов продуцент от българска страна е Павлина Желева от „Геополи“. Това е втори филм на режисьора, който показва завидно умение да съчетава комедийно и трагично, битовизъм и екзистенциален размисъл, саркастична посттоталитарна ирония и човештина. Госпожа Й. (известната Миряна Каранович), депресирана и обезверена от живота безработна вдовица, решава да се самоубие на годишнината от смъртта на съпруга си. Действието се развива в една седмица, през която тя дори подготвя гроба си, като поръчва своя снимка на надгробната плоча на мъжа си. Голямата ѝ дъщеря чака бебе. Малката, оставена на самотек, псува като хамалин. Госпожа Й. решава да вземе обезщетението си от банкрутиралата фабрика, където десетилетия е рабо-



„Реквием за г-жа Й“ – Сърбия, България, Македония, реж. Боян Вулетич

тила, но за тази цел трябва да го докаже с документ, който е невъзможно да бъде издаден. Кафкианският абсурд, колоритно и мащабно разработен, е близък до нашата реалност. Да живееш е много трудно, но да умреш – още повече, затова не си струва, казва филмът. Животът си иска своето и отчаяната госпожа се връща да помага на новия живот в семейството. Освен проблемен, артистичен, ексцентричен, дори сюрреалистичен във визионите, филмът е и много комуникативен. Той представя шумното балканско семейство на посттоталитаризма иронично, но и с разбиране.

„И после светлина“ (България/Белгия), дългоочакваният филм на Константин Божанов, режисьорът на „Аве“, идва топъл-топъл от основната състезателна програма в Ротердам. Тук сме изправени пак пред пътуване през пространството към себе си, но през сложен във визуално отношение киноезик, с мощна пластичност, която обаче пречи на емоционалното внушение. Героят Павел (впечатляващ Бари Кьоган), половин българин, е свръхчувствителен младеж, който е обсебен от рисуването, напуска семейството си заради неразбирателство с майка си (неузнаваема Маргита Гошева), социално отчужден и преследващ лудата си мечта да се запознае с известен художник. Сюжетът се усложнява с множество перипетии и запознанства при пътуването на момчето из Европа, но емоционалната празнота не се запълва. Безспорно интересна е структурата на филма – обратна хронология, при която краят обяснява началото, но емоционалното напрежение не намира изход. Големият проблем за отчуждението на Павел и причините за него са отсъстващото семейство – може би емигрантското битие на майката. Това обаче стига до зрителя някак умозрително.

В „Къща без покрив“ (Германия/Иракски Курдистан/Катар) режисьор и сценарист Солеен Юсеф – ни се разкрива участта на разделените от войната семейства през историята на едно погребение, което събира всички членове на голямо разделено семейство. Режисьорката е от Иракски Курдистан, емигрирала като дете в Германия и завършила режисура в Баден-Вюртемберг. При емигрантските проблеми „човешкото същество и неговата лична съдба някак

остават в сянка, а конфликтите оставят отпечатък върху хиляди човешки съдби“ – казва тя. Филмът е пътуване към корените и размисъл за трудната участ на имигрантите.

„Лошо влияние“ (Чили), режисьор Клаудия Хуайкимила – също разглежда социални и политически проблеми през историята на едно юношеско приятелство. Режисьорката е от народа Мапуче и приема за свой дълг да постави „конфликтът Мапуче“, свързан с правата на индианска общност, дискриминирана социално, политически и икономически в днешно Чили. Сюжетът съчетава семейна драма на момче от ТВУ в Сантяго, изпратено при баща си в провинцията. Баща и син имат сложни отношения и момчето е заплашено от връщане в поправителния дом. То има приятелство с момче от индианската общност Мапуче, на което помага, жертвайки бъдещето си.

„Лъжливи луни“ (Великобритания), режисьор Филип Джон, сценарист и режисьор от Уелс, идва с Награда на публиката от Манхайм-Хайделберг и разказва силно и професионално една история за бунтарство и съзряване през призмата на любовен триъгълник. Двама полубратя търсят своята човешка идентичност през музиката и любовта, избягвайки, но накрая връщайки се в семейството.

„Блокът на младоженците“ – Турция, режисьор Илкер Савашкурт – показва страховитата реалност на турските затвори, която може условно да се възприеме като изкривена и чудовищно деформирана семейна среда. „Затворите са микрообщества, лаборатории – казва режисьорът – историята в нашия филм е много турска, героите също, но мисля, че темата е доста универсална.“ Освен с шоките си сцени филмът въздейства ударно и на ниво звук – в някои от най-ужасните сцени на заден план звучи весела поп-музика. „Блок на младоженците“ са наричани отделенията за тежки сексуални престъпления. Филмът действа като юмрук в лицето. Но през шокната си визия всъщност поставя най-остро въпроса с правосъдната система и въобще с морала на обществото. Там, където надзирателите се страхуват от затворниците, положението е много сериозно.

„Отвъд тишината“ (Израел), режисьор и сценарист Ерез Мизрахи, Сахар Шавит – разглежда

„посттравматичния стрес“, психологическите травми от Шестдневната война върху едно семейство и невъзможността за нормално общуване между баща и син поради душевните белези от насилието.

„Сняг“ (Турция), режисьор и сценарист Емре Ердоглу – също е за невъзможността от нормално общуване, но причините са в семейството, в липсата на баща, в незаинтересоваността на майката. Юношеството преминава през наркотици, кражби на дребно, безделие, бунтарство, дори кръвосмешение. Филм за трудностите при порастването и необходимостта от лична отговорност.

„Стига си ми гледал в чинията“ (Хърватия/Дания), режисьор и сценарист Хана Юшич (Специален диплом на Миа Петричевич, която не е професионална актриса) – представя потискащ балкански бит и задушаващо с баналността си ежедневие. Двадесет и четири годишната Марияна иска да се отскубне от това чрез безразборен секс, иска да замине надалеч и да устрои живота си, но накрая премисля и се връща при тежкото си, патриархално семейство, което зависи от нея. Чувството ѝ за отговорност и привързаност надделяват.

За „Безбог“ (България/Дания/Франция) на Ралица Петрова и „Христо“ на Григор Лефтеров и Тодор Мацанов след „Златна роза“ 2016 е писано и говорено много. Ако прибавим и артистичния „И после светлина“ на Константин Божанов, това прави 3 от 13 българско кино в конкурса и означава устойчиво развитие при възходящо движение. „Безбог“ взе Голямата награда „София град на киното“ и Наградата за най-добър български игрален филм, присъдена от жури на селекционери на световни фестивали. Ако погледнем трите филма през призмата на семейните отношения, ще видим, че нашият поглед е може би най-мрачният. Не се наемам да правя изводи дали това е отражение на мрачната действителност, но потвърждава художествено статистиката, че българите са в дъното на класацията за „щастливост“.

Визуалният символ и аксесоарът на 21 издание на СФФ е летяща шапка (дизайн Иван Богданов). По една шапка си нахлупиха победителите. С нея Стефан Китанов и екипът му водеха важни събития и срещи. След края на този силен конкурс Кита спокойно може да си хвърля шапката от радост и да бъде „шапка на тояга“ до следващия фестивал. ■

„Последното семейство“ – Полша, режисьор Ян П. Матушински



КОГАТО И ПОСЛЕДНАТА
НАДЕЖДА Е ЗАГУБЕНА



21 СОФИЯ
ФИЛМ
ФЕСТ

Мирела Василева ■

► Едно от събитията на тазгодишния София Филм Фест бе панорамата от четири филма на познатия, обичан и провокативен финландец Аки Каурисмаки.

„Кой, по дяволите, си ти?“ Този въпрос Аки Каурисмаки задава на президента на филмовото жури в Кан Дейвид Линч, когато през 2002 година филмът му „Мъжът без минало“ получава наградата на журито, а не очакваната от него „Златна палма“.

Линч не отговаря на въпроса, но въпросът може да бъде: А кой, по дяволите, е Каурисмаки? Режисьор, меланхолик, бохем и финландец. Каурисмаки е лицето на финландското кино. Той и брат му Мика Каурисмаки са отговорни за около една четвърт от филмите, произвеждани в северната държава през последните тридесет години. Но да започнем отначало.

Като младежи Аки и Мика Каурисмаки са истински любители на седмото изкуство, които прекарват по-голямата част от деня си във филмотеката, гледайки европейски арт и класически холивудски филми. Мечтаят да станат кинорежисьори и по-големият Мика успява. Аки не е приет в киноуниверситета, защото е определен като прекалено циничен, за да стане филмов режисьор.

Това по никакъв начин не го отказва и когато брат му завършва, правят собствена филмова компания „Виле алфа“ (името идва от „Алфавил“ на Жан-Люк Годар, когото братята обожават). След няколко съвместни филма Аки Каурисмаки започва собствена кариера с екранизация на „Престъпление и наказание“.

Престъпленията и наказанията ще бъдат част от историите на много от неговите персонажи. Те често „залитват от мъка и стъпват по грешка на гнило“. Две са основните линии в неговото творчество: едната е да ни представи маргиналните на обществото – хора, често живеещи на ръба на оцеляването в общежития, по студените улици и дори затворите. Другата е да иронизира уважението, с което се гледа на класическата литература, и култа към арткиното. В тази посока са „Хамлет прави бизнес“ и късометражният „Rocky IV“, с които иска да се надсмее над сериозността на класиката и филмовите клишета.

Въпреки сарказма и циничността си, Каурисмаки е меланхоличен и романтичен режисьор, който търси човешкото в индивида и в обществото. Едни от основните мотиви във филмите му са емпатията към хората от най-бедните социални слоеве. На това е посветена тъй на-

речената „Пролетарска трилогия“ – за хората в лош момент от живота им. Темата на „Финската трилогия“ е за днешния ден на финландците, а трилогията за пристанищните градове е и за бежанците, загубили всичко в една нелепа война.

Каурисмаки сам казва, че пред големите социални проблеми – бедността, безработицата и войната, не вижда друго решение за себе си, освен чрез изкуството си да обърне погледа на зрителите към драмата на онези хора, за които предпочитаме да си затваряме очите.

Въпреки меланхолията, характерна за финландците, проблемите с алкохола, хроничната самота и високия процент на самоубийства, Каурисмаки все пак представя тези тъмни като дългите финландски нощи страни на битието със свежото си чувство за хумор и стремежа си да намери надеждата дори в най-потискащите моменти от живота на своите герои.

Една от ключовите теми в творчеството му е именно надеждата, а персонажите във филмите му често са от другата ѝ страна – отчаяние, екзистенциален вакуум и безсилие да променят живота си.

Тези мотиви са водещи в неговата първа трилогия – „Пролетарска“, с филмите „Сенки в рая“ (1986), „Ариел“ (1988) и „Момичето от фабриката за кибрит“ (1990).

Героите са самотници, отчаяни, лишени от късмет и уважение. Те имат монотонно и сиво ежедневие и единственото, което търсят, е малко финансова стабилност и любов в студен и враждебен свят.

Нерадостният им живот е определен от професиите им – боклукчия, миньор и работничка на поточна линия. В ежедневието им няма нищо, което да им носи поне малко радост, а опитите им да открият щастие завършват с още по-големи разочарования. Единствената надежда, която Каурисмаки им дава, е да открият някой друг самотник, в когото да срещнат любовта, или да се качат на кораб, пътуващ към по-топли места и по-добри времена.

Историите за неудачници продължават и с филмите за Ленинградските каубои и техните пътувания – в Америка и по стъпките на Мойсей към обетованата земя на Сибир. Каубоите всъщност са истинската финландска рок банда

„The Sleepy Sleepers“, а концертите във филмите стават запазена марка на Каурисмаки така, както са цигарите, алкохолът и тъмните очила за персонажите му.

Самият Каурисмаки обича алкохола и твърди, че понякога режисира филмите си пиан, а времето отмерва в изпразнените чаши – „когато бях млад, преди десет хиляди бири“.

За следващата си трилогия Каурисмаки се вдъхновява от съвременна Финландия. Трите „финландски филма“ са за хората, които финансовата криза на 90-те заварва неподготвени и съсипва с трудности и лишения подредения им живот. Двойката, останала без работа в „Плаващи облаци“, мъжът, изпаднал в амнезия в „Мъжът без минало“ и загубилият ума си по мистериозната непозната Коистинен в „Светлини в здрача“ са имали нещастieto да се окажат на неподходящото място в неподходящото време – Финландия днес. Те няма какво повече да губят. Така във филмите на Каурисмаки водеща става темата за надеждата на безнадеждните – защото „Когато и последната надежда е загубена, няма повече причини за песимизъм“.

Темата за надеждата е много определяща и за последната трилогия на режисьора за пристанищните градове: „Хавър“ и „Другата страна на надеждата“.

Когато питат Каурисмаки на какво се дължи меланхоличният характер на финландците, той отговаря: „Липсата на светлина“. Буквално и преносно за финландските му персонажи светлината липсва, но за чужденците светлината е достатъчна. Синьо-сивата гама от по-ранното му творчество е заменена от доста по-оптимистична и светла.

Трилогията разказва за нелекия живот на бежанците, но и за добрите хора, които срещат по пътя си, някои от тях също загубили надежда – като Марсел Маркс („Хавър“), който научава от лекаря на съпругата си, че за нея „няма надежда“. В тези филми виждаме, че другата страна на надеждата е именно в тези обикновени хора, които без колебание подават ръка и дават всичко от себе си, за да помогнат на изпадналите в беда.

И в двата филма има паралелни истории на човека отвън – Идриса в „Хавър“ и Халед в „Другата страна на надеждата“ – и проблемите на

хората в самото финландско общество. Така в „Хавър“ Идриса и Марсел искат единствено да се съберат със семействата си – Идриса с майка си, а Марсел с болната си съпруга, а в „Другата страна на надеждата“ и двамата герои желаят да започнат на чисто живота си: Халед – като се установи във Финландия и открие сестра си, а Валдемар – като напусне жена си и стария си бизнес и стане ресторантьор.

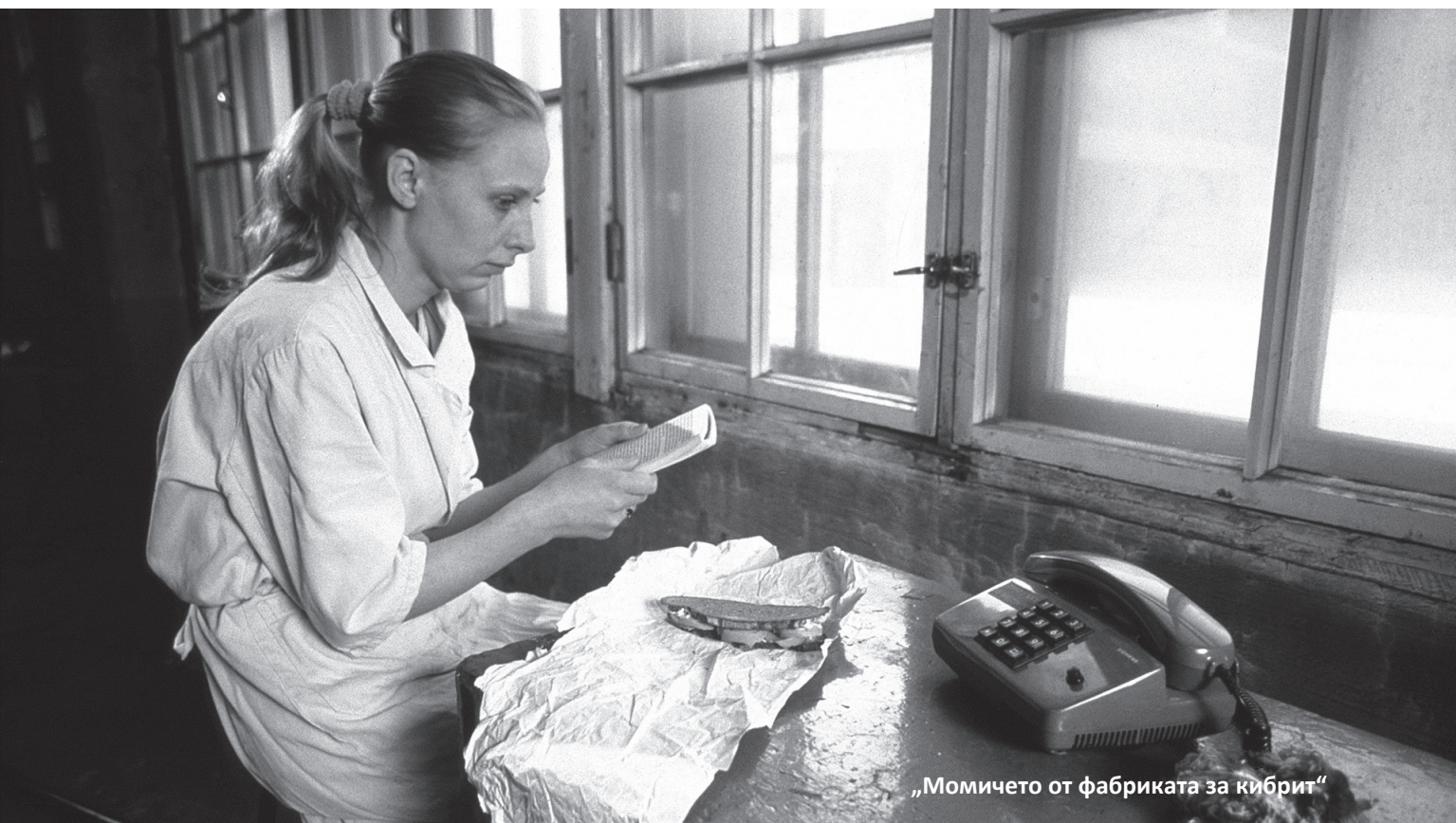
Паралелните истории срещат чужденци от далечни и опасни страни с европейците и от тези срещи възникват истински приятелства и щастливи развръзки.

„Хавър“ силно се различава от предишните филми на Каурисмаки, може би защото действието е пренесено от студената мрачна Финландия в слънчевата и гостоприемна Франция. Тук мълчаливите и отчаяни персонажи от Пролетарската и Финската трилогия са заменени с приказливите и добронамерени французи.

Отново на север, към синьо-сивите тонове, към мълчаливите и странни финландци, някои от тях недоброжелателни към бежанците, се

върща „Другата страна на надеждата“. Сякаш Каурисмаки е гневен на част от обществото: безсърдечните съдии и полицаи, които искат да изпратят Халед обратно към смъртната опасност в Сирия и националистите, които искат да го убият. Все пак доброто и надеждата надделяват и въпреки всички пречки по пътя си Халед среща разбиране и подкрепа в ресторантьора Валдемар и неговите служители.

„Другата страна на надеждата“ е пъстра палитра от чувства и цветове – от черния варел с въглища, от който се измъква Халед в началото на филма, до слънчевата утрин, в която сестра му отива в полицейския участък, а той, макар и ранен, се радва на красивия град и хората му. От синьо-сивите бежански общезития и студени чакални пред комисиите за даване на статут до червения ресторант със светец надпис „Златната халба“. Емоциите във филма също варират от смразяващия кръвта разказ на Халед за случилото се със семейството му по време на войната през комичните ситуации в ресторанта на Валдемар с неговите ексцентрични служите-



„Момичето от фабриката за кибрит“

ли – спящият с цигара в устата готвач, неумелият гардеробиер и сервитьорката, която сервира рибата направо в консервата, до истинската радост от срещата между загубените брат и сестра.

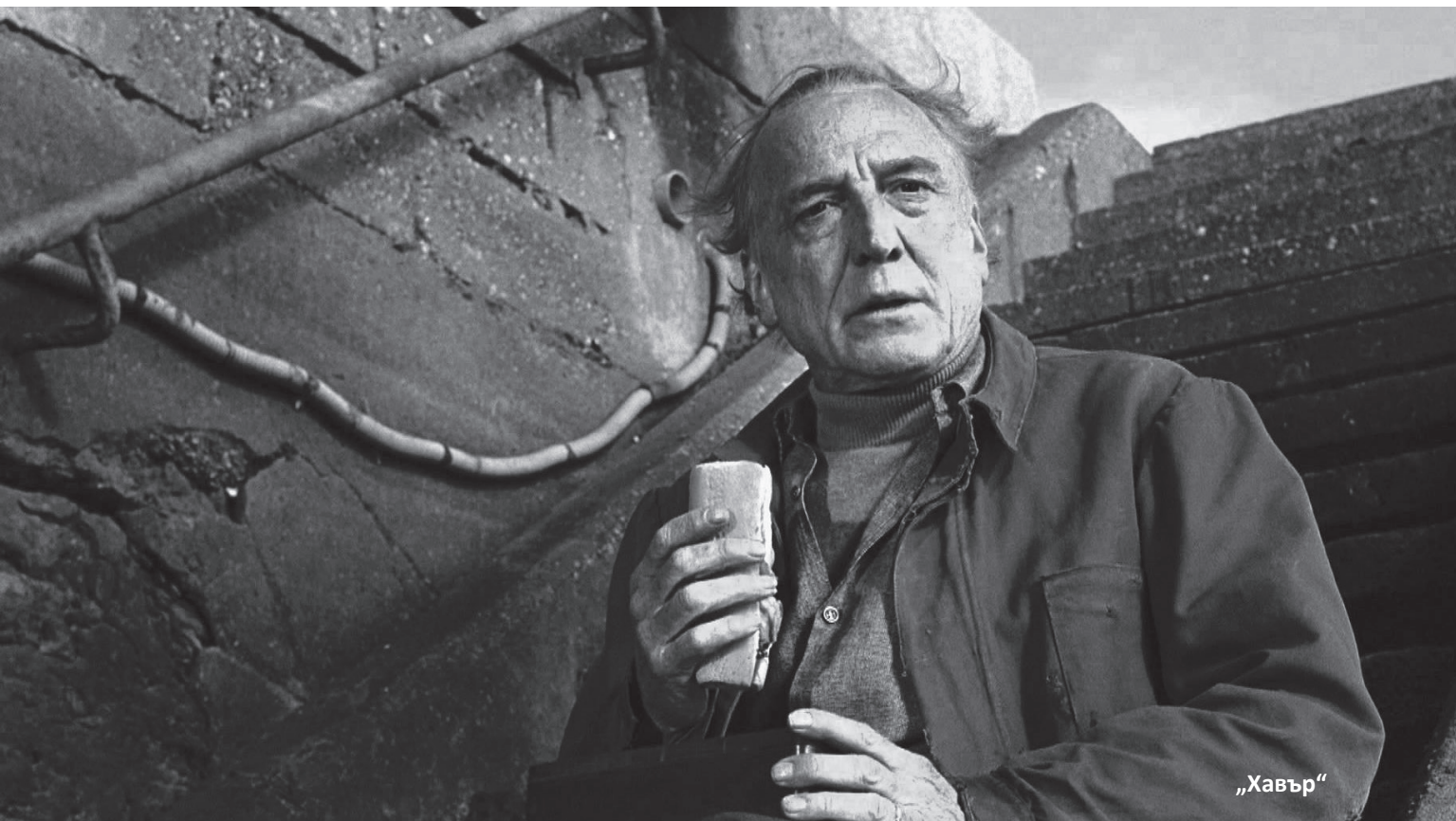
С трилогията си за пристанищните филми Каурисмаки иска да ни напомни за човешкия ни дълг към изпадналите в беда, да ни покаже, че доброто съществува, но то зависи не от държавата, институциите или обществото като цяло, а от всеки един обикновен човек, който може да помогне, да се погрижи и да спаси някого или нещо.

Историите, които Каурисмаки разказва, са извън времето. Една от особеностите в неговите филми е, че рядко можем да видим в тях технически устройства – условни знаци, по които можем да датираме нашата цивилизация в момента. Въпреки че Финландия е родината на мобилните телефони Nokia, рядко виждаме дори един телефон във филмите му. Често персонажите му използват телефоните с шайби или въобще нямат такива. Колите също са ви-

наги ретро модели, а музиката е меланхолично танго или рок. На какво се дължи този отказ от модерното във филмите на Каурисмаки, макар че действието в „Другата страна на надеждата“ се развива сега, по време на войната в Сирия? Мисля, че Каурисмаки изразява носталгията си по 70-те и 80-те години на миналия век и лишава персонажите си от всички, според него излишни аксесоари на модерното, защото ситуациите и характерите, които изследва, са универсални и вечни.

Има ли надежда в света на Каурисмаки – определено, да. Но неговите филми трябва да провокират надежда и в реалния свят – надежда за едно по-добро бъдеще както за европейците, така и за чужденците, които поради една или друга причина са принудени да търсят помощ и закрила при нас.

Каурисмаки е оптимистичен за бъдещето на света и затова последната част от трилогията, която предстои да реализира, е замислена като оптимистична комедия.



„Хавър“



Олга Маркова ■

► Така съм озаглавила в книгата си „Последните мохикани на киното“ (2011) творческия портрет за уникалния майстор на екранното изкуство Горан Паскалевич (роден 1947 година в Белград). С него се познаваме от 1976, когато с дебюта си в игралното кино „Пазачът на плажа през зимата“ спечели на Берлинале за първи път наградата на ФИПРЕССИ. Този нежен, дълбоко хуманен филм се оказа заявка за един рядък талант, който умее да пресъздава най-обикновена човешка история по изключително елегантен, естетски и същевременно трогателен начин.

Най-новата творба на режисьора „Земя на боговете“ е живописно заснета философска притча за завръщането на блудния син, интерферираща в други теми: закостенялостта на нравите и предразсъдъците в затънтена хималайска провинция; безпредието на жените; неприемането на реалността на променящия се околн свят; суеверията и непростимостта, които надживяват стихията на природните катаклизми.

„Неподготвеността да прощаваме е тема, която ни е близка и на нас на Балканите – твърди

Паскалевич. – Ние продължаваме да живеем под тъмните сенки на миналото. Всъщност това е един от най-интимните филми, които съм правил... Бях член на жури на кинофестивал в индийския град Гоа. Сприятелих се с актьора Виктор Банерджи, който ме покани в неговия дом в Хималаите, в северния индийски щат Утараханд (сринат от наводнения и свлачища през 2013), където са концентрирани най-важните храмове. Затова го наричат „Земя на боговете“. За първата версия на сценария ме вдъхнови всичко, което видях и преживях по време на двата месеца, прекарани там. По-късно за окончателната версия на сценария ми помогнаха Виктор Банерджи, който изпълнява и главната роля във филма (на завърналия се след 40-годишно отсъствие в родното си село Рахул Неги), и професор Пурохит – голям познавач на живота и обичаите в хималайските села“.

И така, скромната и непретенциозна човешка драма, разгръщаща се на екрана с удивителен автентизъм във всички компоненти – музика, сценография, актьорско изпълнение, постепенно добива космически измерения, отправяйки

категоричен зов за състрадание към човешката болка, за опрощаване греха на ближния. Липсата на прошка се оказва по-голям грях.

Непосредствено пред премиерата на филма, възторжено приет от публиката, генералният секретар на международната федерация на филмовите критици Клаус Едер връчи на Горан Паскалевич Специалната награда на ФИПРЕССИ по повод 90-годишнината на организацията. Миналата година отново в София тя бе дадена на майстора на световното кино, унгареца Бела Тар. Дано да бъдем свидетели и през следващите години авторитетната награда на ФИПРЕССИ да бъде връчвана на творци от такъв ранг тук, в София!

На по-младите вероятно би прозвучало странно, че професионалният разговор, който започнах с Паскалевич преди четири десетилетия в едно берлинско кафене, спонтанно продължава през годините в различни градове. И въпреки изтеклото време, позициите ни за смисъла и мисията на седмото изкуство, както и за специфичната народопсихология на Балканския регион остават същите. Затова ми е особено приятно да контактувам с този ерудитан и деликатен човек, който е в „златната четворка“ на сръбското кино с Емир Кустурица, Душан Макавеев и Пуриша Джорджевич. На закриването на 15-ия СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ той отново уважи нашите зрители и лично представи на специална прожекция една от най-провокативните си творби – „Буре барут“ (1998) – екранизация по известната едноименна пиеса на македонския писател Деян Дуковски. Макар че бяхме гледали у нас преди години този филм, завоювал приза на ФИПРЕССИ във Венеция, както и Европейската филмова награда, той имаше същия взривен ефект както някога. Аудиторията „зала“ режисьора с въпроси и той не пропусна нито един от тях, дори казионните. Всъщност от 2001 година насам в рамките на СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ са показани всичките му произведения и прожекциите винаги се превръщат в духовен празник.

Не винаги обаче се получава толкова интересен и богат на информация разговор като този на неделното „Интервю с автограф“ в рамките на фестивала в Дома на киното. Нивото му се дължеше както на умението на режисьора да

контактува с аудиторията, така и на модератора Клаус Едер – Генерален секретар на ФИПРЕССИ, който отлично познава творчеството на режисьора. Горан Паскалевич е участвал във всички най-значими кинофестивали и ретроспективи по света, сред които – в лондонския Бритиш музей и в МОМА (Музей за модерно изкуство) в Ню Йорк.

Клаус Едер: Бихте ли се върнали към началото на кариерата си? След толкова перипетии, които сте преживели, какво е усещането Ви сега за родината?

Чудя се на какъв език да говоря: мисля, че всички разбирате сръбски, но младите вероятно предпочитат английски. А в залата е и съпругата ми Кристин, която е французояка... Обичам да снимам кино в родината си, сред пленителната природа, на която се възхищавам, и с талантиливи актьори-сънародници. Но съдбата ни препраща на други места. Започнах кариерата си с документални и късометражни филми още като студент във ФАМУ в Прага (1967-1971). Бях 20-годишен, когато първата ми къса творба бе показана на много международни кинофоруми. Директорът на фестивала в Оберхаузен Виле Велинг дойде в нашата академия и хареса десетминутния ми документален филм „Мистър Хръска“. Това бе черна комедия за работническата класа със соцреалистичен привкус. За жалост цензурата в Чехословакия я забрани. Тогава г-н Велинг ме подтикна сам да представя филма си в Оберхаузен. Изправен бях пред дилема. И тъй като съм почтен човек, реших първо да завърша образованието си. За мен бе изключителна възможността да уча при режисьори като Милош Форман, Иржи Менцел, Вера Хитилова. Те пожелаха да видят филма (в Прага се пази копие от него) и ме поощриха. Това бе първият ми, за жалост – не последен, сблъсък с цензурата.

Клаус Едер: Кога решихте да учите киноизкуство в чужда държава?

Бях на 15 години, когато интересите ми се насочиха в тази област. Снимах усърдно кратки документални филми. Тогава моят доведен баща

– изтъкнат интелектуалец, който работеше във Филмотеката в Белград – принуден по политически причини да изостави журналистическата си професия, „разпали“ у мен искрата на киното. Той стана един от най-големите филмови специалисти у нас. Назначи ме на работа във филмотеката като разпоредител, късах билети. Пари не получавах, но пък имах възможност да гледам много филми. Порази ме „Крадци на велосипеди“ (1948) на Виторио Де Сика. След като се наплаках, реших да стана режисьор. Цялото ми семейство беше против това мое намерение. Само вторият ми баща ме подкрепи и избра ФАМУ, където тогава се получаваха най-доброто образование. Още повече, че ми отпуснаха и стипендия. Там научих занаята.

Клаус Едер: Четвъртият Ви игрален филм – „Аржентинско танго“ (1992), не е политически, но се появи в политически момент и Милошевич категорично му се противопостави...

След като реализирах навън няколко политически произведения, се върнах в родината си и създадох един нежен, неpolitически филм. Директорът на МКФ във Венеция Джило Понтекорво го избра за фестивалната програма, но Милошевич не го допусна. Тъй като с Клаус Едер се познаваме отдавна, той ми помогна да осъществим премиерата на „Аржентинско танго“ в Мюнхен. С полиция отидох в кинозалата, тъй като се заговори за бомба: вероятно хърватски националисти са искали да заявят своя протест. Тогава Клаус Едер организира петиция в моя защита. Филмът бе показан и във Венеция – там журналистите се чудиха защо не е включен в конкурсната програма. Трудно ми беше да обяснявам...

Олга Маркова: *Позволявам си да добавя и откъси от моите разговори с Горан Паскалевич през годините:*

През 1992 година Горан Паскалевич е принуден



Горан Паскалевич и Клаус Едер

да напусне Югославия, а през 1998-ма се връща, за да снима „Буре барут“ („Кабаре „Балкан“). С него светът открива реално таланта му. На моя въпрос:

„В наши дни бурето барут продължава ли да ни заплашва с избухване“, той отговаря: „Не мога да ви успокоя. Бурето барут винаги има социална основа. Нощта в Белград, изпълнена с насилие, в която се пресичат съдбите на двадесетина души в средата на 90-те години, днес не би била по-спокойна. Съвременната ситуация в никакъв случай не е по-уютна. Навсякъде те дебне предателство, мъст, вандализъм. Национализмът у нас продължава да вилнее. Всъщност аз избягах именно от него, от тази взривоопасна атмосфера. Нашият полуостров е твърде специфична територия: на крачка от Византийската империя и от католическия свят; с разностранна и богата култура. Но самото смесване на културни пластове и системи крие опасност от възникване на национализъм, който у нас достигна небивали размери“. След реализацията на този филм творецът попада в топ класацията на авторитетното списание „Variety“ като един от петимата режисьори на 2001 година в компанията на Нийл Джордан, Стивън Содърбърг, Едуард Йънг и Ласе Халстрьом. Твърде значимо отличие за режисьор, който идва от Балканите!

„Трудно ли е за творец от нашия регион, наричан „барутен погреб на Европа“, да достигне до такова признание“ – питам аз. Отговорът е: „Според мен качествен филм може да бъде оценен навсякъде, без значение откъде идва. Хората по света не са много различни. Проблемите им – също. Важното е да ги уловиш и предадеш на екрана така, че да предизвикат трепка, възмущение. Никога не са ме интересували маргинални, локални истории. Смисълът на изкуството е да проникне в общочовешки теми и идеи. В САЩ филмът ми „Буре барут“, закупен от „Парамаунт“ (с над 200 копия), бе гледан от огромен брой зрители. Дори когато не усещаха точно сръбската атмосфера и чувство за хумор, те разбираха проблемите, които им бяха близки. У нас обаче остро ме критикуваха, че съм показал Сърбия в лоша светлина. Всъщност персона-

жите и събитията бяха реални, разбира се, доразвити с художествена измислица. Самият аз не обичам плакатните творби: никога на първи план не се занимавам с политика. Тя би трябвало да е вътре в контекста и публиката да достигне до нея чрез съучастие“.

По време на назряването на конфликта в Косово Горан Паскалевич в едно интервю директно осъжда политиката на Милошевич. Тогава обслужващата сръбска преса написа, че е предател и трябва да бъде наказан. Принуден е отново да замине в Париж. Обикновено на три-четири години той изненадва с ново произведение, в което често се прокрадват трагикомични нотки, характерни за югославското кино. Появява се нов шанс – да снима в Ирландия „Как Хари стана дърво“ (2001), където алузията с Милошевич е очевидна. „Крайно време е да осъзнаем собствената си вина за избиране на подобни водачи – призовава Паскалевич. – Не е патриотизъм да лъжеш в името на родината. Трябва да разберем своите грешки“. Тази тема присъства в „Сън в зимна нощ“ (2004), закрил тогавашния СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ. Макар и звучащ по-минорно (Сърбия е показана като аутистка страна), филмът напомня, че национализмът, който се завръща, е голяма заплаха за цялото човечество. Можем ли да му противостоим с културна политика и с изкуство? „Култура означава национално оцеляване и идентичност – подчертава режисьорът. – Именно това е нашата цел. За жалост правителствата не разбират тази проста истина. Те усещат само силата и властта на парите, което води до оскотяване“.

Клаус Едер: Каква е връзката между филмите „Буре барут“, „Сън в зимна нощ“ и „Оптимисти“ (2006), удостоен с „Гран при“ на МКФ във Валядолид. И в трите филма се снима Лазар Ристовски – удостоен пак там с наградата за най-добра мъжка роля?

Темата, главният герой, а и чудесният композитор Симович.

Винаги, когато завършвам един филм, мисля за следващия. Първата ми работа е да събера подходящ екип – на него държа повече, от-

колкото на разказваната история. Колкото по-талантливи са актьорите, толкова градусът на емоцията на екрана е по-висок. Подходът ми към тях е различен. Когато например снимам с Мики Манойлович, който е свикнал да разсъждава, предвиждам 5-6 дубъла на неговите епизоди, докато за импулсивния Лазар Ристовски 1-2 са достатъчни. С големи професионалисти се работи леко и с удоволствие: разбираш се с една дума...

Връзката между творбите ми се основава и върху преживените събития. Искрено се зарадвах, когато моят приятел Зоран Джинджич – един от основателите на Демократичната партия, стана министър-председател на Република Сърбия (2001 – 2003). После опозицията плати да го убият. Тогава си казах: Боже, родината ми става аутистка. Така от „Сън в зимна нощ“ стигнах до третия филм – „Оптимисти“, който се получи черна комедия. Черни хора превземат властта, манипулирайки народа. Ужасен популизъм. Заглавието се чете като фалшив оптимизъм.

Клаус Едер: Филмите Ви наистина са персонални, твърде лични. Същевременно навсякъде се долавя искрена загриженост към съдбата на собствената Ви родина. И винаги авторският Ви стил е „подписан“ с лична гледна точка...

Преживявам всичко преди да го предложа на другите. Обичам да работя със собствен екип – дори и в Индия беше така. По принцип имам слабост към актьорите. Често използвам подълги кадри, за да ги проследим в развитие. Индийските изпълнители бяха със страхотна чувствителност, удоволствие бе да ги снимам. Дори ако отново ме поканят в Холивуд (два пъти им отказах, тъй като ограничавах творческата ми свобода), отново ще предложа свой екип. Мога да творя навсякъде по света. За мен най-важно е да работя.

Клаус Едер: Каква е реакцията на индийската публика?

Тя е доста любознателна. Кинозалите са пълни, въпреки телевизията и интернета. Интересът към прожекциите в мрака на филмовите салони е жив. Напоследък расте и увлечение-

то по арт-филмите, въпреки доминирането на боливудските хитове, които в техническо отношение все повече стават сравними с мащабни американски продукции.

Клаус Едер: Оценен сте и от критиката, и от публиката като „космополитна личност, извисила се над Балканския синдром“: какво общо откривате между сръбската душевност и тибетската народопсихология в „Земя на боговете“?

Общото е силата на Човешката емоция. Всичко друго е декорация. Произходът на моето семейство е от Църна трава, откъм планината. Така че селският пейзаж и атмосфера не са ми чужди. В един миг от съвместната ни работа Виктор Банерджи извика: „Ето, това ги обединява“.

За мен сънищата са много важни. Една нощ, за мой ужас, сънувах как ослепявам. Това интимно преживяване ми даде идея за много интимен филм, различен от останалите.

Клаус Едер: Какъв е последният Ви сън?

Историята, която „сънувам“ сега, е на ниво сценарий с работно заглавие „Името ми е Мохамед“. Става дума за емигрантския проблем. Изправен съм пред въпроса: „Кои сме, откъде идваме и какво правим с емигрантите?“

От една страна сме Хора, а от друга – не можем да поберем всички в нашите граници. Вероятно ще снимам история за бежанци в Италия.

Клаус Едер: Често гостувате на СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТ...

Обичам да присъствам на този фестивал: тук се чувствам като у дома си. Атмосферата е приятелска. Инак и баща ми Владимир е роден в София. Още повече, че градът, благодарение на усилията на Стефан Китанов, стана изключително важно средище на филмовата карта на Европа. Както разбирате, той заема специално място в сърцето ми.

КРИТИКАТА ПРЕДПОЧЕТЕ

„Аз, Даниел Блейк“

21 СОФИЯ
ФИЛМ
ФЕСТ

■ Георги Ангелов

► 21-то издание на София филм Фест предложи 163 заглавия от 44 държави. Като изключим 18-те късометражни, остават 145 филма, разделени по следния начин: 23 от България, 16 от САЩ, 12 от Белгия, 10 от Англия, 9 от Германия, 8 от Румъния, 5 от Финландия, по 4 от Франция, Шотландия и Италия, по 3 от Турция, Израел, Сърбия и ФРГ (Федеративна република Германия), по 2 от Грузия, Полша, Хърватия, Унгария, Индия, Русия, Мексико, Швейцария, Испания и Ирландия и по 1 от Чили, Филипините, Корея, Словакия, Аржентина, Ливан, Австралия, Македония, Гърция, Словения, Черна гора, Армения, Латвия, Пакистан, Чехия, Австрия, Канада и Норвегия. Новите страни бяха Черна гора, Пакистан и Филипините. 21 филма вече бяхме гледали по различни поводи, така че за класацията критиците трябваше да избират между 124 филма.

Звездните гости предложиха звездни удоволствия, а заклеименият навремето в социалистическите страни „Ловецът на елени“ продължава да е истински шедевър. Откроиха се и две съвместни продукции с Белгия – една от най-значимите европейски кинематографии напоследък – „Белгийският крал“ и филмът на Константин Божанов „И после светлина“. Така че съвсем закономерно на фокус беше Белгия.

Имаше и нови рубрики – „Кино и политика“, „Спорт“, „Тийн“... С очите си видях как незрящи гледат кино и съпреживяват. Каталогът позакъсна, а би е трябвало да предхожда програмата – за информация на зрителите. Въобще това ценно издание все повече се превръща в бутиково. Иначе в него в някои случаи не беше прецизирано описанието на националността. В говоримата реч е нормално да се употреби Северна Корея и Западна Германия, докато един филм е от КНДР или ФРГ. Винаги съм пледирал филмите от страните на Великобритания да се описват не като британски, каквито по принцип са, а като филми от Шотландия, Уелс и Северна Ирландия. В програмата имаше 4 шотландски филма. Двете части на „Трейнингс“ и шотландско-уелско-ирландския „Лъжливи луни“ бяха упоменати като британски, докато „A Common Connection“ бе посочен правилно Шотландия/България.

Зрителите винаги очакват с интерес срещите с изтъкнати творци. Чудесно е, че имаше срещи с тях, но понякога те ставаха за сметка на следващия филм, който закъсняваше. Така цялата програма се обърква, а някои бързаха за друг филм... За пореден път българското кино зае своето достойно място. От 23-те игрални и пълнометражни документални и анимацион-

ни филми в класацията попаднаха 11 филма, като „Спомен за страха“ е четвърти. Преди да пристъпим към класацията, припомним победителите през последните пет години: 2016 – „Синът на Саул“, 2015 – „Солта на земята“, 2014 – „Великата красота“, 2013 – „Любов“, 2012 – „Имало едно време в Анадола“.

И така: 31 български критици посочиха в класацията като първи с 54 точки филма на Кен Лоуч „Аз, Даниел Блейк“. Втори с 50 точки е „Тони Ердман“. Трети с 37 е „Другата страна на надеждата“, четвърти с 32 точки – „Спомен за страха“, а пети с 30 точки – „Сиераневада“. Шести с 19 точки е „Безбог“, седми с 18 точки – „Вода и захар: Карло ди Палма, цветовете на живота“, осми със 17 точки „Реквием за г-жа Й.“, девети с 14 точки – „Последното семейство“. На десето място с 13 точки са „Земя на боговете“ и „Мрежата“. 11-ти е „Рай“ с 12 точки, а 12-ти с 9 точки – „Асансьор за пациенти“ и „На всяка цена“. 13-то място с 8 точки делят „Лунна светлина“, „И после светлина“ и „Христо“. 14-ти със 7 точки са „Фриц Ланг“, „Следи“ и „Най-щастливият ден в живота на Оли Маки“. Три филма с по 6 точки поделят 15-то място: „Франц“, „Тъмносветло“ и „Непознатото момиче“, а 16-ти с 5 точки са „Конституцията“, „Т2 Трейнспотинг“ и „Лични въпроси“. 17-то място с 4 точки делят „Петият сезон“, „Кучета“ и „Ана, любов моя“. С 3 точки 18-ти са „Цветовете на хамелеона“, „Машини“ и „Сбогом Берлин“. Шест филма са на 19-то място с 2 точки: „Алтамира“, „Врагове“, „Жената с кинокамерата“, „Под слънцето“, „Лъжливи луни“ и „Прикрита страст“. И 20-ти с по 1 точка са: „Сняг“, „Дъга – разкази в картини“, „Корабът слънчоглед“, „Живял съм и по-добре“, „Това име го забравете“, „Денят, който нямаше име“ и „Блокът на младоженците“.

Ето как гласуваха колегите по азбучен ред:

Александър Грозев: 1. Рай; 2. Тони Ердман; 3. Франц; 4. Безбог; 5. Тъмносветло.

Александър Донев: 1. Тони Ердман; 2. Безбог; 3. Моето щастливо семейство; 4. Жената с кинокамерата; 5. Аз, Даниел Блейк.

Божидар Манов: 1. Аз, Даниел Блейк; 2. Другата страна на надеждата; 3. Сиераневада; 4. Врагове; 5. Вода и захар: Карло ди Палма, цветовете на живота.

Борислав Колев: 1. Другата страна на надеждата; 2. Аз, Даниел Блейк; 3. Безбог; 4. Вода и захар: Карло ди Палма, цветовете на живота; 5. Най-щастливият ден в живота на Оли Маки.

Боряна Матеева: 1. Тони Ердман; 2. Най-щастливият ден в живота на Оли Маки; 3. Последното семейство; 4. Фриц Ланг; 5. Аз, Даниел Блейк.

Валентина Илкова: 1. Т2 Трейнспотинг; 2. Христо; 3. Машини; 4. Тони Ердман; 5. Бележитият гражданин.

Вера Найденова: 1. Аз, Даниел Блейк; 2. Спомен за страха; 3. Сиераневада; 4. Другата страна на надеждата; 5. Корабът слънчоглед.

Геновева Димитрова: 1. Аз, Даниел Блейк; 2. На всяка цена; 3. Вода и захар: Карло ди Палма, цветовете на живота; 4. Спомен за страха; 5. Тъмносветло.

Георги Ангелов: 1. Мрежата; 2. Аз, Даниел Блейк; 3. Другата страна на надеждата; 4. Ана, любов моя; 5. Франц.

Димитър Бърдарски: 1. Спомен за страха; 2. Аз, Даниел Блейк; 3. Бийтълс и Втората световна война; 4. Прикрита страст; 5. Дъга – Разкази в картинки.

Иван Драгошинов: 1. Аз, Даниел Блейк; 2. Непознатото момиче; 3. Сиераневада; 4. Другата страна на надеждата; 5. Това име го забравете.

Иван Иванов: 1. Рай; 2. Вода и захар: Карло ди Палма, цветовете на живота; 3. Тони Ердман; 4. Лъжливи луни; 5. Сняг.

Ингеборг Братоева: 1. Тони Ердман; 2. Петият сезон; 3. Сиераневада; 4. Ана, любов моя; 5. Следи.

Ирина Иванова: 1. Тони Ердман; 2. Последното семейство; 3. Вода и захар: Карло ди Палма, цветовете на живота; 4. Реквием за г-жа Й.; 5. И после светлина.

Искра Димитрова: 1. Аз, Даниел Блейк; 2. Реквием за г-жа Й.; 3. Асансьор за пациенти; 4. Морски тен; 5. Сантиментална история.

Калинка Стойновска: 1. Аз, Даниел Блейк; 2. Спомен за страха; 3. Реквием за г-жа Й.; 4. Фриц Ланг; 5. Когато денят нямаше име.

Катерина Ламбринова: 1. Сиераневада; 2. Последното семейство; 3. Безбог; 4. И после светлина; 5. Реквием за г-жа Й.

Красимир Кастелов: 1. Тони Ердман; 2. Сиераневада; 3. Бележитият гражданин; 4. Под слънцето; 5. Аз, Даниел Блейк.

Людмила Дякова: 1. Земя на боговете; 2. Спомен за страха; 3. Конституцията; 4. Реквием за г-жа Й.; 5. Другата страна на надеждата.

Надежда Маринчевска: 1. Сиераневада; 2. Спомен за страха; 3. Следи; 4. Асансьор за пациенти; 5. Конституцията.

Неда Станимирова: 1. Спомен за страха; 2. Асансьор за пациенти; 3. Тони Ердман; 4. Другата страна на надеждата; 5. Рай.

Олга Маркова: 1. Земя на боговете; 2. Мрежата; 3. Фриц Ланг; 4. Алтамира; 5. Рай.

Пенка Монова: 1. Моето щастливо семейство; 2. И после светлина; 3. Безбог; 4. Франц; 5. Христо.

Петя Александрова: 1. Вода и захар: Карло ди Палма, цветовете на живота; 2. Сиераневада; 3. Земя на боговете; 4. Непознатото момиче; 5. Аз, Даниел Блейк.

Петя Славова: 1. Тони Ердман; 2. Тъмносветло; 3. Сбогом Берлин; 4. Другата страна на надеждата; 5. Конституцията.

Преслава Преславова: 1. Другата страна на надеждата; 2. Мрежата; 3. Следи; 4. Най-щастливият ден в живота на Оли Маки; 5. Денят на свободата – Лайбах в Северна Корея.

Росен Спасов: 1. Другата страна на надеждата; 2. Лунна светлина; 3. Цветовете на хамелеона; 4. Спомен за страха; 5. Никой.

Стефан Галибов: 1. Лични въпроси; 2. Кучета; 3. Последното семейство; 4. Тони Ердман; 5. Блокът на младоженците.

Стефан Китанов: 1. Другата страна на надеждата; 2. Аз, Даниел Блейк; 3. Безбог; 4. Христо; 5. Тъмносветло.

Теодора Дончева: 1. Реквием за г-жа Й.; 2. Аз, Даниел Блейк; 3. Тони Ердман; 4. Спомен за страха; 5. Христо.

Янко Терзиев: 1. На всяка цена; 2. Лунна светлина; 3. Тони Ердман; 4. Безбог; 5. Живял съм и по-добре.



„Аз, Даниел Блейк“ – режисьор Кен Лоуч

КИАРОСТАМИ

Пет фразмента тишина

Антоан Асенов ■

I

Езикът също различава тишина от мълчание. Мълчанието е жестът на замлъкване – *taciturnitas*; тишина е онзи тътен, едновременно глух и кристален, когато мълчанието стигне предела си – разливащата се в пространството беззвучност – най-дълбокият фон на безмълвното: *silentium*. Мълчание е, когато не говорим; тишина е това, което мълчи отвъд думите и без думи говори – говорът на мълчанието, изплаващ там, където всичко замлъква: издиханието на Хамлет – и отвъд-словесното измерение на трагедията му: *And the rest is silence* – една мелодия на неизреченото, безгласен аплауз след последната дума: остатък на всичко останало, щом останалото е мълчание.

Киното, противно на това, което може би прибързано си представяме, не се ражда като изкуство на тишината. Едва новородено, то проплаква чрез движение. Макар и нямо, то не е тихо: образите му препускат бясно из екрана, преследват, догонват се – ритъмът им често следва сложни синкопи: от тях звучи една силна и понякога неустойима музика на зримото – песен от никога нестихващи картинки. Ухото, вярно, оста-

ва безучастно – но окото слуша вместо него.

Пред нашия възторг от годежа на светлината с движението тишината, смутена, се отдръпва. Тук, струва ми се, трябва да търсим смисъла на често цитираната фраза на Жан-Люк Годар, че киното започва с Грифит и свършва с Аббас Киаростами. Вървим от жеста, в който немотата заговаря, до визуалната безмълвност на сетния звук: от експресивната сила в движението на образа към плавното декресчендо, в което зримото отшумява. В края на киното образът става звук: той изчезва в това, което от него прозвучава – губи се в чисто сонорното си измерение. Най-наситените, най-дълбоко интимни моменти в киното на Киаростами са гледка за слуха ни. Да гледаш внимателно ще рече да слушаш притихнал.

II

Ето педантичната дисекция на един филм на Киаростами. Откриваме в прореза на структурата му сегменти от диалог и мълчание:

мълчание 8' 14" – диалог 17' 35"

мълчание 6' 42" – диалог 16' 09"

мълчание 5' 46" – диалог 15' 08"

мълчание 6' 06" – диалог 1' 00" – мълчание 10' 24"¹

¹ Elena, A. The Cinema of Abbas Kiarostami. Saqi, 2005, p. 124

Филмът се нарича „Вкусът на черешата“ и разказва историята на господин Бади, търсещ своя съучастник в смъртта – човека, готов да покрие последната следа на самоубийството му, като хвърли няколко лопати пръст над вече изкопания гроб. Не узнаваме нищо за мотивите на този загадъчен и абстрактен господин, нищо от предисторията на решението му; само толкова – той иска изцяло и безследно да изчезне, да бъде буквално заличен от лицето на земята. Една, втора, трета среща, в колата, сред сухите и прашни покрайнини на Техеран. Третата бива сполучлива. Парадоксално този, който ще възпее вкуса на черешата – красотата и цвета на живота – точно той ще се окаже способен да изпълни последното желание на господин Бади – да го зарови.

После – мълчанието става тишина: гледаме едновременно към персонажа и през погледа на самотата му: виждаме господин Бади – но и света като негова предсмъртна гледка; виждаме го да гледа залеза – но също залеза през очите, които го гледат и виждат (може би за пръв път) като залез – последна прошка с деня – сияещо безсилие на всичко, което угасва. Нека останем малко по-дълго с този кадър в съзнанието. Скоро ще падне нощ, господин Бади ще трябва да действа, а утрото съвсем не е сигурно.

Нощта настъпва без закъснение. Тази протяжна тишина, за която не знаем: въпрос ли е тя, или отговор? В последните минути на филма тя е тъй кондензирана, многозначителна, безизходна, че от слухтене по нея ще се пръснат тъпанчетата ни. Аха! – и да разберем; аха! – и някой да проговори. Но няма нищо за разбиране и никой не говори. And the rest is silence – тук целият живот става свой отзвук. Оставени сме насаме с тишината на предсмъртния миг.

Трябва да легнеш на земята, за да видиш възможно най-много от небосклона над теб. Господин Бади ляга в гроба – и над него се ширва небето: с вятъра и с пълната луна, и с облаците, носещи буря. Светкавица – и проблясва лицето му с поглед нагоре; наново светкавица – и очите са затворени. Умира ли господин Бади? – В логиката на една творба за липсата на отговор е да свърши без отговор.

III

В моята нощ, тъй мъничка, уви,
вятърът отишъл е на среща с листата на дърветата.

В моята нощ звучи тревогата от разрушение.

Слушай!

Чуваш ли как вие тъмнината?

Гледам с поглед чужд към щастието
и вече съм привикнала на отчаяние.

Слушай!

Чуваш ли как вие тъмнината?

В тази нощ се случва нещо.

Луната е червена, безпокойна,

и над покрива,

който още миг и да се срути,

облаци, като тълпа от оплаквачки,

изглежда чакат раждането на дъжда.

Миг – и после нищо.

Зад прозореца нощта трепери

и нещо неизвестно се е вгледало към теб и мен.

О, зелени от главата до петите!

Подай ръцете си като пламтящи спомени

към влюбените ми ръце,

а на устните ми влюбени ти дай им

топлия живот на устните си.

Вятърът ще ни отвее.

Вятърът ще ни отвее.

Тишина прозвучава в момента, когато започваш да чуваш. Думите губят нещо от себе, за да вземат нещо отвъд думите: не са вече шумът на всекидневния говор, бързо пресметнатият отговор в пинг-понга на бързивите ни срещи, не са избледнелият етикет над нещата – друго са: в тишина те стават мелодично удължение на тишината. Слушай! – се казва в по-горния стих. – В тази нощ се случва нещо. Тук словото се вслушва в мрака, за да изкаже своето собствено безсилие; обръща се към това, което не съумява да назове: тайнството на нощта зад прозореца, този трепет на страховете и обещания, с който голяма нощ – навън – се спира на перваза, вглежда се към малката нощ на стаите и самотата ни: за миг – и после нищо. Така напрегнато вслушване на словото става негов шепот: около думите назрява тишина – шептящи, полубезмълвни, те съхраняват тайната ѝ.

И после – любовна близост на фона на мрака. Някъде – но не произволно някъде, а някъде

в центъра на нощта – двама души, две души – се докосват с желание. Това е древна персийска традиция: песента на славея отзвучава над пласт космична пустота: виното и любовта са толкова по-необходими, колкото по-отчаяно разбираме, че и те не могат да помогнат.

И тъй, в най-красивите мигове на безпомощност човек пие и обича. Любовно пиянство и нищо: това са двата полюса на тази поезия – и пиянството отваря очи пред нищото и се опива в знанието си за него. Красота е пъстрата илюзия на небитието. Някои я отхвърлят; други я прегръщат. Обичайте я! – повтаря всеки един от стиховете на Омар Хаям. Поради една единствена причина, но пък безмерна: може би вече е твърде късно! – не утре – утре е прекалено далеч: навярно вече е започнал краят – и настало е вече време да си кажем: никога повече. Единственото нещо, което могат да поберат ръцете ни – и цялата им радост – това е последният миг. Поезията на Омар Хаям – с много любов и вино – разиграва безкрайния празник на този последен миг. Тук никой не говори за спасение, за грехове; единственият, но и най-човешкият ни дълг е в това *carpe diem* – в радостта от настоящето – тогава, когато е възможна – и още повече тогава, когато все още и въпреки всичко е възможна. Крехката пълнота на мига е в това: че вятърът ще го отвее.

Вятърът ще ни отвее. И още веднъж. *Вятърът ще ни отвее.* Стиховете са на Форуг Фарохзад², поетесата с глас, който – по думите на друг един голям поет³ – приличаше на тъжната песен на реалността и чиито зеници ни разкриваха смисъла в трепета на елементите. Форуг – тази, която приличаше на самотата си. Киаростами кръщава своя следващ филм с последния стих на нейната поема. Тя звучи в сърцето на творбата.

Ако имаше рецепта за това как с кино се пише поезия, тази сцена би дала нужните съставки. Рецепта, за щастие, няма; няма формула за чудото на случването. Тук то се е случило: едно

² За техния български вариант съм си служил с английския (Ahmad Karimi-Nakkak, *An Anthology of Modern Persian Poetry*, p. 141) и френския им превод (Jalal Alavinia, *La conquête du jardin*, p. 153)

³ Сохраб Сепехри, *Où est la maison de l'ami? Poèmes 1951-1977*

едва мъждукащо газениче, едни червени шалвари, вимето на кравата и ръцете на една девойка, чието лице не виждаме – и още: тъмнината и словото, говорещо за тъмнина и любов. Поезията е всичко това заедно и още нещо незнайно какво – нещо, което свързва нещата и остава скрито във възела им. Защото тя е не сбор от елементи – а смисълът на трепета им: тя е чудото на тяхното единение.

IV

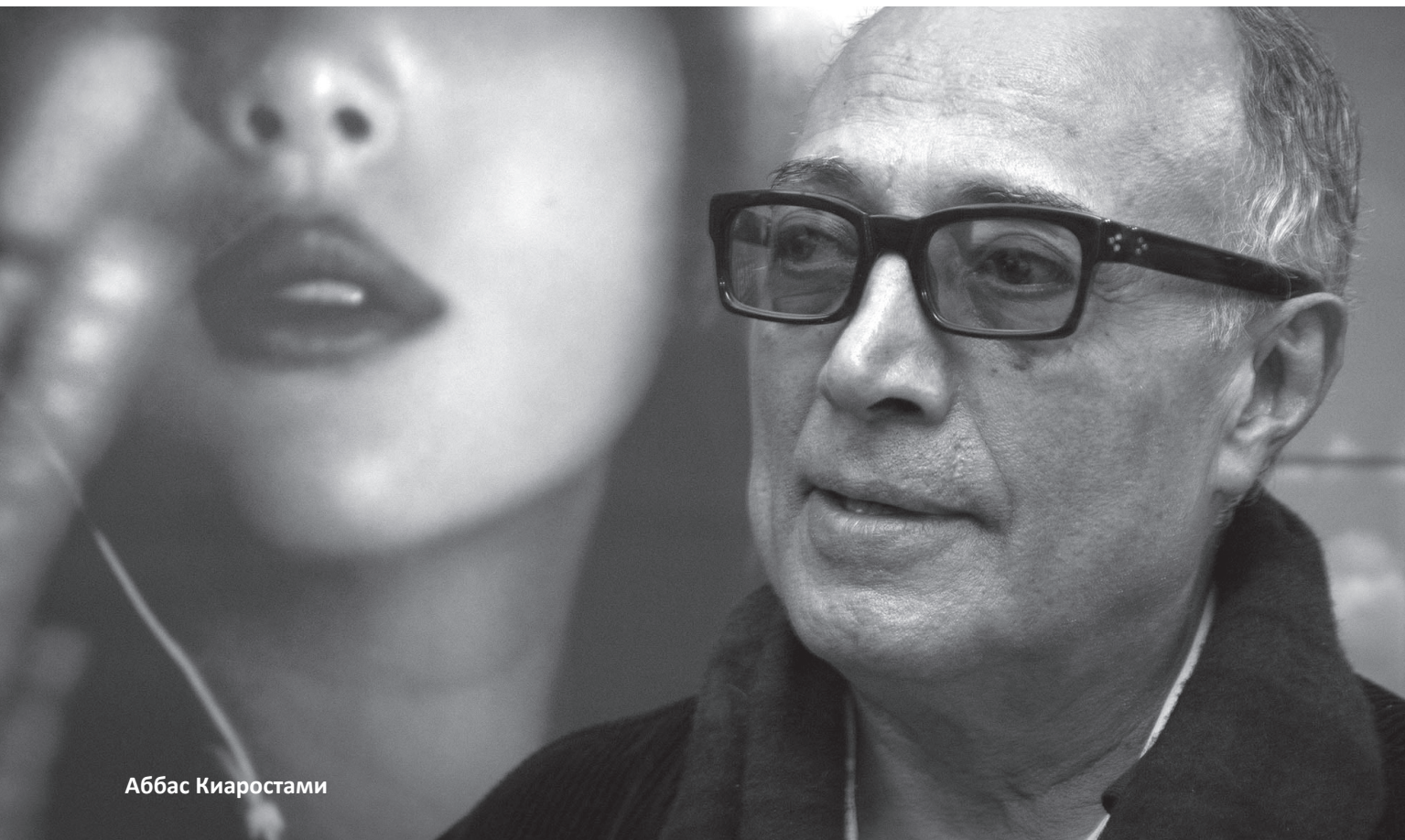
Нощта разбужда атавистичния живот на сетивата ни. Може би това е причината нощем да чуваме по-добре: отнемайки ни зримите ориентири в пространството, мракът го разширява; в себе си звуците носят нещо от далечината на своя невидим източник – в коловозите на нощта те пътуват по-бързо и ни достигат по-чисти, без дневни примеси, с онзи характерен кънтеж, който, обвит в тишина, бива толкова по-звънък, колкото по-тихо звучи.

Музикантите са склонни да стилизират нощта в ноктюрно. Резултатът, при Шопен например, може да бъде прекрасен: тревогата и желанието и самотата тук заговарят едновременно, тъй както най-често са склонни да правят в часовете след залез. Истината е, че в това нощно настроено изкуство има твърде малко от звуците на нощта. И тук тя остава извън осветената стая, с пианото и неговата по човешки акордирана клавиатура. Дебюси пръв излиза навън, за да вдъхне скритите ухания на разцъфтели в мрака градини. Бела Барток отива още по-далеч: „*En plein air*“ – На открито се нарича една негова сюита за пиано. В нейната четвърта част лятната нощ запява в собствения си регистър с дълбочината на сенките, крякането на жабите, с птиците и щурците си. Не ноктюрно, не музика за сантименталното свечеряване на настроенията ни, за нощта в интериора на сърцата – а *Музика на нощта* кръщава Барток тази забележителна миниатюра. Чуваме нощта навън, сред полето, потайния живот в храстите и тревата – всичко онова, което се разбужда, диша, живее, без да знае за нас, покрито от мрак и тишина. Нужно е някой да повдигне покривалото, да ни покаже как да слушаме – и ето: тъмнината се изпълва с присъствия, тишината зашумява – разбираме, че нощта будува, тъй както ще будува и след като ние, несведущи и уморени от деня, си пожелаем „лека нощ“.

V

След като за пръв път гледах филма „Пет“, имах чувството, че някой ми е подарил ново сетиво. След като го гледах отново, разбрах естеството на този дар. Става дума за това: да гледаш, когато гледаш; да слушаш, когато слушаш. Новото сетиво – това беше моето възвърнато удивление пред сетивното. Както Барток в състеното тъмно пространство на пет съседни тона ми разкрива автентичния акорд на нощта, тъй Киаростами с камерата си показва на очите ми дълбочината на вглеждането. Пет статични кадъра, пет епизода, чиято драматургията не подлежи на синопсис. Събитие няма – има пълнота и дишане, еднообразие и простор; без нищо да се случва, погледът ни се учи да открива – там, където нищо не се случва – да съзира събитието. Нищо? – Не, разбира се: точно толкова нищо, колкото нищо е времето. Не говоря за това, което отмерваме с часовниците, нашето конвенционално време, раздробено в секунди и минути. Говоря за времето, което не знае колко

е часът. Монотонно и непрестанно променчиво, то е тъй дълбинно променчиво, че изглежда монотонно; еднообразието му крие целия спектър на цветовете, всички нюанси на звука. Въпросът е в умението да се вглеждаш във времето отвъд циферблата; да слушаш звука му, щом отзвучи последното „тик-так“. В пет кадъра Аббас Киаростами показва как. Последният, пети, продължава половин удивителен час. Половин час на междата на най-късната нощ и първото утро, там, сред последните и най-гъсти цветове на мрака и първите петли, онова време, онзи кризис между замиране и пораждане, днес и утре, между непрогледното и светлината. И всичко това заснето над повърхността на едно благо, с неподвижната камера на Киаростами. Небето се оглежда в локвата; виждаме не образ, а отражение на отражението – едно квадратче нощ над водата и луна над водата, и песента на жабите във водата: толкова малко стига, за да видим всичко. Да видим, тоест, как се гледа.



Аббас Киаростами

ПИТЧ Pitch

Любомир Халачев ■

► Започваме с това, че вие като продуцент имате една интересна идея, която искате някъде да продадете. Но понеже не знаете кога точно ще се срещнете с нужния човек, вие трябва да сте готови денонощно за тази среща, на която да се опитате да запалите хората с това, което искате да правите. Защото вашата професия е да разказвате истории и да правите от тях филми. Значи нормално е вие да разказвате истории и колкото по-хубави – толкова по-добре. Ако сте много адаптивен, имате страхотна идея, добре разказвате историята и умеете да преследвате хората, които отпускат финанси и които трябва да бъдат преследвани, но... не пишете добре, не си губете времето с опити. Няма смисъл да се опитвате да пишете сценарий, ако не пишете добре. Вашата цел не е да се прославите като сценарист, а да направите добър филм с помощта на добър сценарий. Имало едно време, когато, за да бъдеш добър писател, трябвало само добре да пишеш! Днес това не е достатъчно – особено за филмовата индустрия. Днес сценаристът трябва да умее не само да пише, но и да представя проекта си. Той трябва да бъде добър актьор, разказвач,

танцьор и певец, дори... продавач. Задача на продуцента е да го научи на този занаят.

В Европа, особено в България, не съществува културата на разговора с непознати в бара. Вече ги няма и старите кръчми, в които се срещали непознати или малко познати хора и си разказвали истории от ежедневието. Известният чешки сценарист Франтишек Даниел, по-късно емигрирал в САЩ, където под името Франк Даниел създал школа за обучение по драматургия, си спомня, че любовта му към разказване на истории идва от неговия дядо. „Когато бях малък, – казва той – някъде през 30-те години на миналия век, живеях в Прага и дядо ми беше дърводелец, всеки ден работеше в ателието. Обаче в неделя сутринта мъжете от града отиваха да се избърснат и да си поговорят в бръснарницата. За тях това беше мястото за седмични социални срещи, различни от срещите в пивницата или на работа. Всички знаеха, че дядо умее добре да разказва истории и затова го наемаха (срещу заплащане) да седи между чакащите и да завързва разговори. Той умееше да разказва интересно и интригуващо на пръв поглед обикновени истории“. Това всъщност е

майсторлъкът на сценариста, на продуцента. Той трябва да умее да разказва интересни истории. Няма значение какви са персонажите, кога става действието, каква е темата. Всяка история може да бъде разказана вдъхновяващо интересно. А може да бъде разказана и ужасно скучно.

Ако аз съм сценарист или писател, ще искам да представя пред продуцента своята идея. Ако съм продуцент – ще търся финансиране от някоя голяма компания или културен фонд. Във всички случаи хората, пред които представям (питчвам) своята идея, трябва да бъдат запалени от тази идея. Затова е нужен инструмент, който може да накара за кратко време аудиторията от професионалисти да бъде зарамена от емоцията. Питчинг е рязко, концентрирано, силно представяне на идея. Питч (pitch) е дума, взета от спорта, от бейзбола. То е вид подаване – трябва да бъде силно, точно, с фокусирана енергия. Американците са го взели като понятие от спорта и го прилагат в работата на сценаристи, на продуценти, на писатели.

Питчингът е нещо по-различно от подготвянето на документи по проекта. Питчингът е вербална презентация – вие говорите, вие превземате мислите на хората, дейността е подобна на адвокатската пледоария. Вие трябва да убедите определена група хора, които имат желание да инвестират във вашия проект. В България все още липсва култура на представяне на проектите. И затова у нас не е много разпространена тази форма на работа. Хората поначало не са свикнали да представят проекти и идеи в такава форма, още по-малко атрактивно да ги защитават.

Добрият питч е като да разказвате на вашия приятел нов виц или страхотен филм, който той не е гледал. Трябва да се разказва със същия ентусиазъм, който филмът предизвиква у зрителя. Ако е трагедия – трябва да има сълзи, ако е комедия – трябва да чуete смях у слушателите. Първата задача при подготовката на питча е писмената разработка. Имате идеята, имате сюжет. Всичко това трябва да се събере, да се концентрира и да се напише. Най-важно е да накарате присъстващите да слушат с интерес, защото един питчинг продължава не повече от 10-15 минути. Обикновено това са хора, кои-

то са чували, виждали, знаят всичко за индустрията, те всеки ден имат среща с такива като вас. Няма да ги изненадате с нищо – можете да ходите на ръце, да бълвате огън, да се държите екстравагантно като Дали или грубо като Хемингуей, те накрая ще кажат: „А, добре, това сме го виждали, нещо ново?“, тоест те са там, за да чуят нов или интересно поднесен разказ, нищо друго. Питчингът прилича на представление, но то не е пореден кръг от телевизионен формат. Това е много сложно представяне пред малка на брой и много вискателна публика, по време на това представяне не може да се разчита на овации, викове от публиката или дори усмивки от страна на журито. Те са там, за да намерят проект, в който да вложат пари – отношението им е като на пазар. Продавачите на идеи излагат своята стока, купувачите я оценяват.

Когато подготвяте писмената форма, си мислете за разработка в три варианта:

Една страница

Важно е първо да се опитате да разкажете в по-дълъг вариант, а след това да съкращавате. По този начин ще разберете кое не е добре написано в историята. В този смисъл за писателите е добре да правят често писмен питч, дори и да не се готвят за презентация. Понякога е по-сложно да разкажете върху една страница, отколкото по-кратко. Трябва да избягвате многословието. Всичко трябва да бъде разбираемо и да държи интереса на читателя.

Половин страница

Помнете – трябва да е разбираемо, защото вие знаете историята отвътре, но другите нямат вашата информация. Ангажирайте някой, който да прочете пред вас написаното и тогава ще усетите дали всичко е наред. Винаги трябва да разказвате цялата история: начало-среда-финал.

Един абзац

Можете да напишете няколко изречения, но да не са повече от пет.

А може ли питчът да бъде в едно изречение? Може, разбира се, опитайте се да го направите, но трябва да бъде много ясно и разбираемо. Ето един пример. „Джейк Гитс, частен детектив, разбира, че обикновеният развод на богата жена го води дълбоко в измамите и корупцията на политическия Лос Анжелис“ („Чайнатаун“). Кой е протагонистът – ясно е. Какво работи той – ясно е. За какво ще става дума във филма – ясно е. С други думи това концентрирано изречение ви дава до голяма степен представа за проекта. След това, ако този кратък анонс предизвика интерес, може да продължите с по-дългите варианти на питчинга. Съществува и понятието „стегнат питч“. Това означава да филтрирате разказа до минимум и да извадите само есенцията:

- За какво става дума. Не е нужно да разказвате историята, просто кажете какъв вид или жанр е тя.
- Защо ще се хареса на публиката и на коя публика.
- Ако сте продуцент, откъде смятате, че ще дойдат парите.

Три думи са по-добре от четири

Обикновено колкото по-къс и ярко запомнящ се е първият питч, толкова по-добре. Въпреки това не се притеснявайте, ако не можете да измислите нещо като „Ние не сме сами“ („Близки срещи от трети вид“), „В Космоса никой не чува вашия вик“ („Алайън“). Ето концепция за подготовка на историята или кратък питч:

- Да бъде кратко. Винаги можете да го разгнетете, ако ви поискат, но краткостта ще ви предпази от скуката, което е най-често срещаният проблем при питчинга.
- Трябва да ги накарате да видят историята в няколко действени изречения.
- Трябва да имате и нещо в запас, ако това, което разказвате, не е интересно.

Ако помните тези точки (и това, че питчът не е история и не трябва да навлизате в детайли), ще избегнете най-големите капани.

Идеята е да започнете със силен, стегнат, лесен за запомняне разказ. Ползата е двойна. Редакторите ще знаят, че това, което казвате, е лесно да го повторят на някой по-голям началник (и

също така лесно да го обяснят на публиката), техният интерес ще расте и те ще започнат да искат повече информация.

След като напишете няколко варианта с различна дължина на вашия питч, ще разберете, че не е толкова трудно. Трябва да се подава по-малко информация – по този начин се поддържа интересът на слушателя и го карате да проявява по-силен интерес към историята. Без значение колко е дълга версията, по-важно е да накарате слушателя да слуша с интерес, отколкото да се правите на интересен с разказа си.

В някои случаи е по-важно веднага да продадете историята, отколкото само интригуващо да я разкажеш. Много сценаристи печелят директно от лична среща с продуцентите и редакторите. Когато видят нещо, което сценаристът е правил за телевизията, продуцентите се обаждат на неговия агент и го канят на среща. Питчингът е това място. Питчингът започва когато писателят, редакторът или продуцентът се качат на сцената и играят пред комисията, която търси проекти за финансиране.

Филмовата и ТВ индустрия се държат на доверието. Ако някой ви вярва, вече наполовина сте спечелили. Повечето от това, което се говори в индустрията, не е истина. Например фразата „сключих сделка“ най-често означава, че някой е имал обнадеждаващ разговор.

Има някои неща, които трябва да се знаят, когато се готвите за вербална презентация. Писателите и продуцентите рядко влагат толкова енергия и време в подготовката си за питчинг, колкото в подготовката на описанията на проекта. А трябва!

Когато разберете защо толкова често хората се представят лошо на истински важни срещи, вие можете да направите нещо, за да се предпазите от това. Вие трябва да се научите кога да спирате да говорите и кога да сменяте посоката. Трябва да се научите защо е важно да се продаде историята и как да не попадате в клопката на непрекъснатото разказване. Също така трябва да се научите как да контролирате развитието на срещата и да получите това, което желаете.

Правила на питчинга:

Питчингът е продаване на история или идея, като я обясняваме устно. Затова в него е важно действието – понякога добър проект бива отхвърлен, защото купувачът загубва интерес не към историята, а към човека, който я разказва. И резултатът е негативен. Различните хора го правят по различен начин, но не всеки разбира, че това не са само няколко добре написани и казани думи. Тъй като в Европа няма утвърдена „питчинг култура“ – това се отнася и за тези, които говорят, и за тези, които слушат – няма много места, където човек може да се научи на това. Без значение дали харесвате това или не, вашата филмова или ТВ кариера зависи от него. Обикновената хитрост се състои в това, че трябва да се научите да правите вашия питч в разстояние на една минута. Ако някой хареса краткия ви питч, сигурно ще ви помоли за още информация. Понякога може да дадете нещо написано, въпреки че често ви молят първо да го разкажете.

По време на презентацията не трябва да четете. Трябва да говорите вдъхновено и наизуст. Ако си направите „пищови“, които да ви помагат при презентацията, ще допуснете няколко грешки. Първо през цялото време ще мислите за това, което е написано на листчето, а не за това, което трябва да кажете. Второ, когато човек говори, без да чете, той звучи по-искрено, речта му въздейства по различен начин. Започнеш ли да четеш, се загубва емоцията, казаното звучи по друг начин, публиката преставя да вярва. Не трябва да го разтягате, да го мотаеете. Трябва да избягвате многословието, дългите изречения, в които има запетая, има два глагола и накрая може да се окаже, че хората не са разбрали основното действие. Те усилено започват да мисля, за да схванат действието, вие продължавате да говорите и така те изпускат емоцията на разказа. Винаги трябва да разказвате цялата история с начало, среда, финал. Недейте да пестите. Недейте да мислите, че като говорите дълго, хората няма да го харесат. Хората няма да го харесат, ако е скучно, ако е интересно, ще го харесат, защото те чакат накрая да стане нещо. Добрият питчинг много прилича на разказване на добър виц – ако хората накрая

се засмеят, значи, че вицът е добре разказан. Има някои неща, които предварително трябва да се знаят. Положете усилия, време, енергия, за да ги научите. Първо трябва да се научите кога да спирате и кога да сменят посоката на това, което разказвате. За да не ставате скучен, трябва да се научите да запазвате енергията на разказа – това означава мястото на паузите, на въпросителните изречения, на настъпателните думи, на ударенията. Защото в момента най-важното е да запазите интереса на слушателите, за да продадете историята.

Какво значи стегнат питч. Това означава есенцията на разказа – както в примера, който дадохме с „Чайнатаун“. Не е нужно да разказвате цялата история, но трябва да знаете какъв вид или жанр е тя: комедия, криминална история, военен филм, исторически, музикален. Защо ще се хареса на публиката? На коя публика? Ако сте продуцент, ще ви попитат от къде смятате, че ще дойдат парите, с други думи кой ще гледа филма и кой би вложил (освен продуцентите) пари в него.

Когато имате вече готов писмен вариант, трябва да започнете тренировката на устната презентация. Пригответе си няколко различни варианта, защото може да имате среща на неочаквано място, например в асансьора, и да получите невероятното предложение да разкажете историята (т.е. да направите питчинга) за една минута, докато асансьорът се качи до последния етаж, където е кабинетът на шефа на продуцентската компания.

Значи първо – историята трябва да бъде кратка. Казвам кратка, но винаги трябва да сте готови да имате къс и дълъг вариант. Мислете си, че когато разказвате история, най-важното е усещането, че публиката може да намери във вашите герои нещо, което да им хареса.

Не подценявайте начина, по който питчвате, чрез невербална комуникация. Начинът на водене на срещата. Трябва да умеете да разговаряте, ако искате да бъдете продуценти. Разбира се, при среща човек се отпуска и понякога можете да прескочите разговора и да говорите и на други теми. Трябва да го умеете. Тренировката включва и презентация пред ваши близки и приятели, от които да усетите, да разберете можете ли да говорите гладко, можете

ли да говорите убедително. Затова ги молете за категорична оценка. Не подценявайте начина, по който питчвате. Учете за езика на тялото, за начина на преговори, четете книги за техниката на продаване и подписване на сделките. Дори ако тези книги нямат нищо общо с киното и телевизията. Те ще ви учат на способности като бизнесмен.

Вие трябва да имате много силна начална фраза. Много силна и много интересна. Затова подберете внимателно въвеждащите думи, опитайте се да обясните за какво става дума – трагедия, комедия и т.н. Ако не можете да измислите нещо велико, кажете думите така, че да са разбираеми и да навеждат за действие след това:

- Любовна история между двама души на средна възраст, която завършва нещастно.
- Двама души се опитват да се спасят от градското напрежение в днешния материален свят – комедия.

Опитвайте различни начини на работа, като започнете не с вашите собствени идеи, а с добре познати и харесвани от вас филми, добри филми, които можете и обичате да разказвате. Добрите филми са удобни за нашата цел, защото обикновено те имат ясно изразена структура на разказа. Между игралните филми и телевизионните филми има известна разлика когато се питчва, но най-важното е да се помни, че историите обикновено са за персонажи, с които публиката трябва да се идентифицира. Трябва да накарате публиката да вложи чувства в персонажите, за да следи с внимание какво става с тях. Това е онази форма на съучастие, която е залог за успеха. За документалните филми мотивацията за публиката е различна. Но принципният въпрос е един и същ: защо някой ще иска да гледа филма?!

Опитайте се да задържите вниманието на аудиторията – обикновено говорите на най-важната персونا и той/тя трябва да усеща вашето отношение. Ако някой приказва или си води бележки, което ви смущава, опитайте се да го игнорирате. Ако забравите нещо – не казвайте: „Ох, забравих!“ Допълнете фразата гладко и без смущения. Ако го изиграете както трябва, ще проработи добре.

Ако ви прекъсват, ако говорят по телефона, ако

задават въпроси – не се смущавайте, изчакайте, усмихнете си и продължете със същия ентусиазъм.

Подгответе си допълнителни „оръжия“:

- Снимки
- Оригинални документи, които могат да направят вашата история по-жива или по-реална. Понякога това действа много добре. Носете си копие на писмения питч – винаги може да го поискат и трябва да го имате добре написано и в хубава папка. Но ако някой от студията изведнъж каже, че вече има подобна идея, не му казвайте вашата! Той сигурно ще я открадне! Затова винаги трябва да имате една-две резервни идеи за такива случаи, за да се измъкнете елегантно. Освен това свикнете да не казвате всичко в питч-а! Оставете нещо скрито за разговорите след това.

Опитайте се през цялото време да бъдете все така интригуващ, както и преди началото. Дайте храна на тяхното въображение. Не разказвайте подробно всяка сцена! Ако вашият сценарист не е артистичен и не може да разказва, вземете вие инициативата – бъдете негов разказвач! В крайна сметка това е общо дело.

И накрая... Животът на продуцента е питч.

Ако пишете добре, ако имате добра история, не трябва да се провалите само защото не знаете как да питчвате тази история – това се учи! Да „питчваш“ добре не е най-важното качество за един сценарист, но за един продуцент е много важно. Особено ако е решил да превзема такива крепости като например... Холивуд!

Затова учете се, като разказвате непрекъснато филми на вашите приятели.

БЪЛГАРСКОТО ПРИСЪСТВИЕ на Московския кинофестивал

■ Петя Александрова

► За първи път посетих Московския кинофестивал едва миналата година – до 1989 година не бях достатъчно представителна да бъда изпратена, изгарях от любопитство по време на Перестройката да се докосна до пулсиращите промени, но те не съвпадаха с положението в България. По-късно интересът като цяло към фестивала спадна и погледите на медиите бяха обърнати повече към Берлин, Кан и отчасти Венеция. Присъствието ми в Москва вече на толкова зрели години пробуди интереса ми не толкова по отношение на конкретното 38-мо негово издание, колкото в историческа перспектива – как нашите филми и кинодейци са присъствали и присъстват на него. Преди и сега, личности и произведения, конюнктура и съпротива.

Историята на фестивала¹

За първи път Московският международен кинофестивал се провежда през 1935 година под председателството на Сергей Айзенщайн, но всъщност летоброенето му се отчита от 1959, когато става регулярен. Тогава журито оглавява Сергей Герасимов, а Голямата награда е връчена на „Съдбата на човека“ на Сергей Бондарчук. Това съотношение ще се запази дълго – руснак

да оглавява журито и руснак да получава наградата. Кинофестивалът до 1999 се провежда на две години, после става ежегоден. Той е продукт на „размразяването“ след смъртта на Сталин и в началото се настанява в гигантския Дворец на спорта в Лужники. Впрочем сега режисьорът и актьор Никита Михалков, негов не-сменяем президент, се гордее с издействаните от общината парцел и средства да се построи нов фестивален дворец отново в Лужники.

60-те години са благодатни – както в световното, така и в съветското изкуство навлиза ново поколение, авторското кино предлага друг език, „желязната завеса“ се прокъсва, затова в конкурсните и извънконкурсните програми се срещат имената на режисьори, които преосмислят самото понятие кино, отказват се от класическите форми и низвергват старите авторитети. Често те се упоават на авангардните търсения на съветските си колеги от 20-те години на XX век, усвоени като международен опит не благодарение, а въпреки усилията на съветската власт.

Далеч не всички новатори, познати от Кан и Венеция, намират място в Москва, но в програмите на фестивала присъстват Федерико Фелини и Кането Шиндо, Микеланджело Антониони и Фред Цинеман, Дино Ризи и Карол Рийд. Звез-

¹ информацията е от сайта на фестивала <http://38.moscowfilmfestival.ru/miff38/page/?page=history>

дите също с любопитство посещават форума, нещо като поклонение „отвъд желязната завеса“: София Лорен, Ана Маняни, Елизабет Тейлър, Лилиан Гиш, Ричард Бъртън, Тоширо Мифуне, Жан Маре, Ана Карина, Симон Синьоре, Мишел Симон са топло посрещани както от организаторите за имидж, така и от възторжената си публика, доста ограничена откъм преки впечатления.

Разбира се, най-много представители има от кинематографиите на страните, които влизат в социалистическия блок, а също и тези от така наречения „трети свят“, които са със социалистическа ориентация. На България ще се спра подробно по-нататък. В Москва са първите успехи в кариерата на Конрад Волф, Мирча Дръган, Золтан Фабри, Ищван Сабо, Анджей Вайда, Мануел Октавио Гомес. И пак далеч не всички филми от социалистическия лагер намират място – дори може да се каже, че идеологическата цензура именно по отношение на събратята е далеч по-строга от тази при френските комедии или италианските политически трилъри. Естествено нищо от бунтарството на развълнувана Чехословакия, мрачна Унгария, неспокойна Полша и емоционално разкрепостена Югославия от онова време. Да си представим, че в конкурса ще влязат младият Милош Форман или Вера Хитилова с нейните „Маргаритки“, провокационните опуси на Душан Макавеев или анти тоталитарните фрески на Анджей Вайда, е напълно невероятно.

Българската следа

В началото (1959) все още ние не присъстваме

в Москва. Дали защото няма какво толкова да покажем от нашето „размразяване“? Или вече имаме силна цензура – „Животът си тече тихо“ на Бинка Желязкова няма премиера в България, „На малкия остров“ на Рангел Вълчанов поема много критики.

Но вече на второто издание през 1961 влизаме ударно в летието на фестивала. Режисьорът Борислав Шаралиев, един от първите кинокадри, завършили съветския ВГИК, е поканен за член на журито. И отличието не закъснява – Първа награда за „А бяхме млади“² на Бинка Желязкова (заедно с „Професор Мамлок“ на Конрад Волф). Голямата награда е поделена между „Голият остров“ на Кането Шиндо и „Чисто небе“ на Григорий Чухрай – при такова конкуренция постижението на „А бяхме млади“ е много достойно.

През 1963 имаме член на журито – Емил Петров, литературен и филмов критик. Обаче нямаме филм, макар че как ли би се съревновавал той с „Осем и половина“ на Фелини, получил Голямата награда? Същата година в България излизат „Тютюн“ на Никола Корабов

² Наградите на българските филми са описани не както са дадени официално на сайта на ММКФ, а както фигурират в българските издания:

Янакиев, Александър. Енциклопедия Българско кино. Титра, 2000

Галина Генчева, Български игрални филми. том 2/ 1948-1970, анотирана илюстрирана филмография. Изд. „Д-р Петър Берон“, Българска национална филмотека, 1988
Галина Генчева, Български игрални филми. том 3/ 1971-1980, анотирана илюстрирана филмография. Изд. „Д-р Иван Богоров“, Българска национална филмотека, 2008



„А бяхме млади“



„Басейнът“

и „Инспекторът и нощта“ на Рангел Вълчанов – но не попадат в Москва.

Оттук нататък присъствието ни е съвсем регулярно, като по ноти. 1965 се представя „Вула“ на Никола Корабов (дали за компенсация?) и получава Наградата на журито – забележете, без наш представител в него! За сравнение – Голямата награда отива за „Война и мир“ на Сергей Бондарчук и „20 часа“ на Золтан Фабри, а в България Вло Радев е дебютирал като режисьор с „Крадецът на праскови“. Пак без представител в журито е отличен през 1967 и „Отклонение“ на Гриша Островски и Тодор Стоянов – Първа награда и Наградата на ФИПРЕСИ (филмовата критика). И отново в контекст: Голямата награда пак отива за съветски филм – „Журналист“ на Сергей Герасимов, и за унгарския – „Баща“ на Ищван Сабо.

През 1969 режисьорът Захари Жандов е член на журито, а в конкурса участва „Танго“ на Васил Мирчев, но получава само диплом за оператора Ивайло Тренчев. А точно тези последни години на десетилетието са силни за родното ни кино – „Вълчицата“ на Рангел Вълчанов, „Цар и генерал“ и „Най-дългата нощ“ на Вло Радев, „Понеделник сутрин“ на Христо Писков и Ирина Акташева, „Привързаният балон“ на Бинка Желязкова, „Бялата стая“ на Методи Андонов и още ред други. Макар да нямаме чешка пролет или младежки бунтове, световните вълнения се отразяват в бунтарското разчупване на клишетата в киното ни – но нищо от това не стига до екрана на Московския кинофестивал. И как да стигне, след като и в България филмите са

или забранени, или полуспрени, или остро критикувани.

Изводи

Още от началото в исторически план се забелязват няколко тенденции с относителна трайност и стабилност на Московския кинофестивал и нашето присъствие там:

1. Наградите на фестивала са прекалено много, а освен това често се поделят. Така се разоряват до „обидени няма“.
2. Българското участие в журито спомага за получаването на награда.
3. Българските членове на журито имат реална власт в българските филмови среди (например Емил Петров и Христо Христов, председатели на Съюза на българските филмови дейци съответно през 1963 и 1973), по изключение просто артистична власт – Невена Коканова. Тази практика приключва след 1989.
4. „Правилните“ български филми, ако са и добри, веднага се поощряват. По-слабите или които не са попътни на основната линия минават по-скромно.
5. Същото важи и за съветските, както и за другите от социалистическите страни – идеологически подкованите, ако са и майсторски направени, веднага обират лаврите.
6. Български режисьор, който веднъж е бил в конкурса в Москва, по-лесно повтаря участието си (това се случва на Бинка Желязкова с „А бяхме млади“ и „Басейнът“, на Никола Корабов с „Вула“ и „Гневно пътуване“, на Христо Христов с „Барьерата“ и „Характеристика“, а



„Йо-хо-хо“



„Равновесие“

в по-късния период на Радослав Спасов с „Откраднати очи“ и „Пеещите обувки“ и на Ивайло Христов със „Стъпки в пясъка“ и „Каръци“). 7. Уви, режисьорите не са отличени за най-добрите си филми (примерно „Привързаният балон“ на Бинка Желязкова, „Тютюн“ на Никола Корабов, „Последно лято“ на Христо Христов или „Матриархат“ и „Момчето си отива“ на Людмил Кирков), а някак поощрени предварително (Людмил Стайков с „Обич“, косвено Кирков със „Селянинът с колелото“) или най-често постфактум.

8. Съвременните филми по-трудно пробиват от онези в универсалния за времето си жанр „историко-революционни“.

Брежневият застой

Идеологическото лицемерие, превърнало се в норма през 70-те и 80-те в Съветския съюз, слага своя отпечатък и върху програмата на фестивала. На него присъстват основно „верните“ филми от социалистическите страни и не най-добрите западни произведения с едностранчив антибуржоазен оттенък. Фестивалът не може да се нарече огледало на световното кино, което преживява успех след успех – явления като Френската нова вълна, американските независими филми, новият Холивуд и златните му режисьори – всичко това минава по допирателната, в периферията. Подобни филми се показват само на полузакрити прожекции с невероятен ажиотаж. И въпреки това фестивалът има значение за киноманите, които се скупчват от цялата страна, за да гледат филмите, промъкнали се през иглените уши на цензурата и

попаднали по кината (не повече от 20 екрана за цялата столица).

Тогавашното ръководство на фестивала доста се излага – повтарят се едни и същи лица като Сергей Герасимов и Станислав Ростоцки за председатели на журито. Налага се да се хвърлят огромни усилия, за да се запази физиономията и международният авторитет и се компенсира основно с присъствие на съветски филми, при това с толерантност към националното кино на републиките. Сред тях са и истински постижения, ще спомена само Големите награди: „Бялата птица с черния белег“, 1971, Юрий Илиенко; „Тази сладка дума – свобода!“, 1973, Витаутас Жалакявичюс; „Дерсу Узала“, 1975, Акира Куросава, СССР-Япония; „Мимино“, 1977, Георгий Данелия; „Да живее Мексико!“, заснет 1932-33, монтиран 1979, Сергей Айзенщайн; „Техеран 43“, 1981, Александър Алов и Владимир Наумов; „Васа“, 1983, Глеб Панфилов. Така призьорът от 1985 е „Иди и виж“, заснет от бъдещия перестроен ръководител на Съюза на кинематографистите на СССР Елем Климов. Както се забелязва, не е пропуснато издание, на което Голяма награда да не получи и съветски филм, обикновено поделена, както вече споменах. Доста недемократично, каквито са и времената.

Живковата епоха

За България продължава постоянното участие на фестивала, по-регулярно от където и да е другаде по света. Ние сме „малкият брат“ и сме толерирани. Но изборът кой филм да отиде в Москва се ръководи най-вече от съображения в България, не толкова на фестивала. През



„Каръци“

1971 в конкурса участва „Гневно пътуване“ на Никола Корабов, но не взима никаква награда. През 1973 режисьорът Христо Христов е член на журито, което се увенчава с една от трите Златни награди за „Обич“ на Людмил Стайков – в компанията на Стенли Крамър все пак (по това време Голямата награда и „Златен медал“ е едно и също). За паралел – тогава у нас излизат „Козият рог“ на Методи Андонов, „Момчето си отива“ на Людмил Кирков, „Преброяване на дивите зайци“ на Едуард Захариев.

Пробив в системата е и 1975 година, когато българската актриса и звезда Невена Коканова е поканена за член на журито. По вече описаната схема ние най-сетне имаме награда за главна мъжка роля – Георги Георгиев-Гец в „Селянинът с колелото“ на Людмил Кирков. Вероятно филмът би получил и по-високо отличие, но това издание има силен конкурс: Голямата награда е поделена между „Обетована земя“ на Анджей Вайда, „Дерсу Узала“ на Акира Куросава и „Обичахме се толкова много“ на Еторе Скола.

Представянето ни през 1977 е с „Басейнът“ на Бинка Желязкова – Втора награда „Сребърен медал“. Същата награда взимаме и през 1979, когато член на журито отново е Емил Петров. „Барьерата“ на Христо Христов е по-специален случай: във филма в главната роля е съветският актьор Инокентий Смоктуновски, но изпълнението му не е блестящо, при това зле озвучено, а истинската звезда е Ваня Цветкова. Изненадващо Съюзът на съветските композитори отличава Кирил Цибулка за музиката му, след като основната линия на разказа е по „Адажио“ на

Албинони.

През осемдесетте години сме още по-зле представени на Московския фестивал, който от своя страна също запада. Голямата кампания „1300 години от основаването на България“ поставя акцент върху историческите мегаплатна, а също и върху амбициите на киното ни да пробие повече на западните форуми. И без това присъствието ни на съветския екран е гарантирано по линията на взаимния обмен. А идеологически като по-малък брат не върви толкова гордо да навираме на руснаците по-дългата си от тяхната история с постижения, на които те гледат различно (например азбуката, покръстването, спасяването на евреите).

Затова присъствието ни е скромно и със съвременни по-камерни филми. През 1981 „Йохо-хо“ на Зако Хеския получава Специалната награда на журито и диплома за момчешкото изпълнение на Виктор Чучков. През 1983 Георги Стоянов е член на журито и „Равновесие“ се окичва с Втора награда Сребърен медал. А през 1985 „Характеристика“ на Христо Христов получава само Специалната награда на Съюза на кинематографистите на СССР. И филмите, и призовете ни са доста постни.

След перестойката

През 1987 картината рязко се променя. Събарянето на всякакви стени между Запада и социалистическия лагер, което в известна степен е провокирано от въставането на недоволните съветски кинематографисти на V им конгрес през май 1986, ще превърне фестивала в привлекателно място за чуждестранните артисти, стремящи се час по-скоро да посетят обновява-



щата се страна. Тя с невероятно темпо се стреми да отхвърли оковите на стария строй – социализма от съветски тип. Достатъчно е да се споменат имената на част от журито през 1987, на 15-тото издание, за да се разбере колко драстична е промяната: Робърт де Ниро, председател, Миклош Янчо, Хана Шигула, Антонио Гадес и Тенгис Абуладзе, току-що взривил света с антитоталитарната си притча „Покаяние“. Българското присъствие в тази преломна година е със „За къде пътувате“ на Рангел Вълчанов, който остава незабелязан, защото нито достига висотите на марката Фелини в „Интервю“ (Голямата награда), нито се вписва в перестроечните настроения на специалните награди: „Куриер“ на Карен Шахназаров и „Герой на годината“ на Феликс Фалк. Тъжно е, че се случва на един от големите ни режисьори, който все не се е вписвал в конюнктурите и родеещ се именно с Фелини. Пропуснато е точното време, а може би и място.

Започва дългото ни отсъствие от фестивала – като изключим участието на Георги Дюлгеров в журито през 1997 година, наш филм не се появява в Москва чак до 2003 година. Но пък и какво да бъде показано, след като според статистиката на Националния филмов център, съществуваш от 1992, производството ни драстично е съкратено³: за 1992 – 1 филм, 1993 – 2, 1994 – 5, 1995 – 3, 1996 – 5, 1997 – 4, 1998 – 2, 1999 – 2, 2000 – 5, 2001 – 3, 2002 – 4 филма. Кинопроцесът ни за четвърт век е „временно замразен“ и през руската призма, и през количествените си показатели. Да кажем, че сме водили битка за оцеляване.

Но и на руснаците не е било леко, низ от възходи и падения. 1989, две години преди да изчезне от картата на света Съюзът на съветските социалистически републики, тръпчивият интерес от Запад към страната, изскочила на свобода, но на ръба на икономически крах, се засилва. В журито са реабилитираният от новите идеолози Анджей Вайда, превърналият се в емблема Емир Кустурица, бившият дисидент, вече почти класик Иржи Менцел, берлинското откритие Джан Имоу и холандският магьосник Йос Стелинг. Фестивалът се пръска по шевовете от премиери. До късна доба в Дома на кино-

то се водят дискусии – оживената атмосфера се съхранява години наред. Обаче интересът повече към нова Русия, отколкото към кинофорума (провеждащ се скоро след Кан) го лишава от строгост при програмирането, конкурсът се спретва доста произволно и попаденията се редуват със случайни произведения. Все пак се прокрадват и филми на режисьори, които буквално след няколко години ще се превърнат във всепризнати майстори: Аки Каурисмаки („Ариел“), Атом Егоян („Застрахователен агент“), Кшищоф Киешловски („Кинолюбител“), Борис Хлебников и Алексей Попогребски („Коктебел“).

Новото хилядолетие

От момента, в който президент на фестивала става Никита Михалков, той се провежда ежегодно. Постепенно се събира сговорен екип, който тръгва по пътя на по-голяма прецизност в програмирането и организацията на показа. Фестивалът се превръща в солидно културно и светско събитие, публиката се увеличава – мястото в мултиплекса „Октябрь“ с неговите 11 зали не е достатъчно и се пръсва по други московски екрани. През последните 20 години в журито се включват Ричард Гиър, Тео Ангелопулос, Алън Паркър, Жан-Жак Ано, Маргарете фон Трота, Люк Бесон, Мохсен Махмалбаф. Програмен директор е културологът Кирил Разлогов (с част българска кръв), а селекционната комисия се оглавява от критика Андрей Плахов. Репертоарът също се променя, фестивалът предлага трибуна, където е престижно да има световна премиера. Сред скорошните гости, чиито филми се превръщат в събития, са Брад Пит, Куентин Тарантино, Майкъл Ман, Джон Малкович, Шон Пен, Тим Бъртън. През 1999 е учредена почетна награда за актьорско майсторство „Константин Станиславски“ и нейни носители стават Джак Никълсън, Жана Моро, Мерил Стрийп, Харви Кайтел, Жерар Депардийо, Катрин Денъов, Изабел Юпер, Хелън Мирън, Ина Чурикова и други. Показът именно на фестивала е коз за промотирането на руските филми – например колосалният успех на „Духлес“⁴ е пряко свързан с факта, че с него се открива 24-тото издание. Същото се отнася и

³ https://www.nfc.bg/bg/filmi/igralni_filmi?showyear=all

⁴ книгата е преведена и на български: Минаев, Сергей. „Духless“, изд. „Персей“, 2007

до други шумни премиери: „Ордата“ и „Орлеан“ на Андрей Прошкин, „Последната приказка на Рита“ на Рената Литвинова. Преди руските филми бяха привилегирвани чрез директно участие в конкурса и задължителна награда. Сега те са толерирани чрез паралелни събития, специализирана програма на съвременното руско кино, с премиери на най-ярките филми от отминалия сезон. През 2016 година фестивалът се откри с „Ке-ды“ на Сергей Соловьев (би трябвало да се преведе на български като „Кецове“, но вече имаме филм с това заглавие) – и публиката преливаше, въпреки според мен спорните му художествени постижения. За сравнение закриването беше с „Safe Society“ на Уди Алън.

Пазарът укрепва позициите си, също ретроспективите, използващи огромния зрителски потенциал на страната. Те сякаш компенсират спрените филми с нова възможност за голям екран и често с реставрирани копия – тези на Джон Касавитис, Марко Ферери, Клод Шаброл, Вернер Херцог, Такеши Китано, Серджо Леоне, Бернардо Бертолучи, Фасбиндер. Извън конкурса се оформят и другите форуми: „Осем и половина филма“, „Еуфория“, „Филмите, които тук ги е нямало“, „Руската следа“, „Медия форум“. Документалната програма „Свободна мисъл“ има вече конкурсен характер, също и късометражната „Ъгъл на късия метраж“. Наградите се наричат съответно Златен и Сребърен Георгий. Пред нас е модерен фестивал, възползващ се от богатата си история, но залагащ на съвременните принципи на селекция, програмиране и последвало разпространение, който всеки път трябва да доказва мястото си в категория А.

Къде сме ние?

След дълго отсъствие, през 2003 участваме с „Подгряване на вчерашния обед“ на Костадин Бонев, копродукция между България и Македония. Но въпреки любопитната тема, филмът не получава никаква награда. Безвъзвратно е минало времето на „малкия брат“, поощряван с дружеско потупване и почти задължителна награда. Сега надпреварата е равностойна и сме по-скоро от двете различни страни на барикадата. Днес ние сме в НАТО и в Европейския съюз, което ни дава самосъзнание, че участва-

ме в друго семейство. 2004 – нищо (при три произведени филма), 2005 се появява „Откраднати очи“ на Радослав Спасов, който разказва за етническата (не)толерантност между българи и турци у нас. Изпълнителката на главната женска роля Весела Казакова получава наградата „Сребърен Георгий“. После пак нямаме участие три години до 2008. За 2006 имаме цели 10 заглавия, сред тях „Разследване“ на Иглика Трифонова, „Обърната елха“ на Васил Живков и Иван Черкелов, „Маймуните през зимата“ на Милена Андонова, през 2007 са 9 заглавия, сред които „Шивачки“ на Людмил Тодоров и „Малки разговори“ на Владимир Краев, свободна адаптация по „Вуйчо Ваньо“ на Чехов, а 2008 постигаме рекордните 12 заглавия, сред които „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ на Стефан Командарев.

Защо тогава ни няма в Москва? Може би продуцентите и авторите предпочитат други фестивали, с повече шансове за успех, с европейска или балканска ориентация. Например Карлови Вари, където има специална секция „На Изток от Запад“. А може би и от Русия следват официалната политика да не ни търсят и ценят толкова, защото сме нещо като „отцепили се съюзници“. Въпреки непрекъснато променящи се геополитически настроения и интереси, силната връзка с Московския кинофестивал се запазва. През 2008 Стефан Китанов, директор на София Филм Фест, е член на журито на програмата „Перспективи“, а постигаме успех и в конкурса – Наградата за режисура „Сребърен Георгий“ на Явор Гърдев за „Дзифт“. През 2009 в конкурса участва „Раци“ на Иван Черкелов; 2010 – „Стъпки в пясъка“ на Ивайло Христов („Мисия Лондон“ има гала премиера); 2011 – „Кецове“ на Иван Владимиров и Валери Йорданов получава „Специално споменаване“, а в програмата „Диви нощи“ дават „Love.net“. Отново трайно се настаняваме на този форум. Явор Гърдев, който междувременно поставя спектакли в московския Театър на нациите, е включен в журито през 2012.

2013 и 2014 са нулеви за участието ни, макар „Инкогнита“ на Михаил Пандурски да е копродукция с Мариинския театър Санкт Петербург. За да стигнем до най-бляскавия ни успех: „Каръци“ на Ивайло Христов, продуцент Асен Вла-

димиров, получава Голямата награда „Златен Георгий“ през 2015. Това е най-високото отличие на международен фестивал от такова ниво за български игрален филм в цялата история на киното ни. И върхната точка на връзката между Московския фестивал и българското кино.

Рекапитулацията от последното издание⁵

През 2016 в основния конкурс участваха 13 филма, по регламент трябва да са не по-малко от 12. В сравнение с началото е минимално количество, за сметка на общо показаните 326 филма, излъчени на 25 места в 24 блокове, програми, ретроспективи. Количеството на зрители е 65000, акредитираните гости, участници и журналисти, са над 6000. Журито е председателствано от Ивайло Христов, носител на миналогодишния „Златен Георгий“ – естествената и хубава традиция призворт да оценява следващия път, която е съществувала на Московския фестивал за кратко и пак се възстановява. Режисьорт и актър подробно и аргументирано е разказал впечатленията си от продукцията на последното издание в интервюто си пред вестник „Култура“, бр. 26, 15 юли 2016⁶, така че не е нужно да повтарям наблюденията му.

Ще кажа само, че за мен наградите подкрепят определени тенденции. „Златен Георгий“ за иранския „Дъщеря“ на Реза Миркарими (той впрочем вече е получавал „Златен Георгий“ преди осем години за „Най-лесното“) демонстрира афинитет към простотата, социалната ангажираност, съчетана с мек и неосъждащ поглед към универсалните отношения между баща и дъщеря, между мъжа и жената в иранското всекидневие. Филмът наистина е прекрасен, вълнуващ и пречистващ – но по начин, който многократно вече сме гледали в иранското кино, а и при Миркарими. Момент на новаторство напълно отсъства.

Наградата за режисура на датчанката Пук Грас-тен за „37“ пък подкрепя противоположна тенденция – на яркия киноезик, изкривените образи, клаустрофобичните пространства, въобще умението не да се разтвориш в историята, а да създадеш чрез атмосферата нейното напрежение. Насилието, маркирано единствено от де-

цата, не е представено буквално. Но в деформацирания свят на жителите на кооперацията като в съновидение са всичките ни комплекси, страхове, предателства и болки. „Златен Георгий“ за документалния „Госпожа Г. Историята на жена от Северна Корея“ на Черо Юн, Република Корея-Франция пък напълно съответства на точното съотношение между социално отговорна тема (трафик на хора, нелегални наркотици, икономическа миграция) и конкретни личности, с които лично се ангажираш и съпреживяваш емоциите ми без натрапчивост.

Специалната награда за българския „Пеещите обувки“ на Радослав Спасов в този смисъл се вписва в няколкото приоритета на фестивала. Това е историята на вече възрастен мъж, който е научил, че съпругата му, известната певица Лея (Лия) Иванова, е била доносник и дори не тя, а Държавна сигурност е определяла посоките на неговия живот. Той се опитва да разбере какво е означавало това за нея и какво е неговото място както в схемата, така и в сърцето ѝ. Темата минава като червена нишка в множество филми от бившите социалистически страни, та дори и в българските: прокрадва се в „Изпепеляване“, „Зад кадър“, „Досието Петров“. Тя се приема за архетипна за посттоталитаризма, не по-малко от темата за артиста и властта, която пък просмуква европейското изкуство, особено на XX век, с горчиви екзистенциални разсъждения. Затова друго е впечатлило фестивалната критика⁷: първо начинът, по който е вплетено радиото като бек вокал на историята и, второ, съпругеските отношения на заник между немощната бивша звезда и най-сетне излезлия от сянката ѝ, все още в житейска и творческа форма мъж.

И все пак, ако се върнем към началните наблюдения върху практиките на фестивалния живот: наличието на българин в журито в голяма степен предопределя и наличието на българска награда. Което впрочем не важи само за нас, но пък може би демонстрира поне национална солидарност.

(съвместна публикация с НБУ) ■

⁵ http://38.moscowfilmfestival.ru/miff38/press/press_releases/?id=631

⁶ <http://www.kultura.bg/bg/article/view/24998>

⁷ Савелъев, Игорь. „Женщина, которая поет“. Бюлетин ММКФ, бр. 4

ЗАВРЪЩАНЕ към началата



INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
ROTTERDAM

■ Мариана Христова

► За втора година фестивалът в Ротердам е в ръцете на новия директор и бивш продуцент Биро Бейер и промените в комерсиална посока са все по-осезаеми. Едно от решенията, което най-много промени лицето на форума, е разрастването на програмата „В светлината на прожектора“ с филми, вече намерили холандски разпространител. Тя е една от най-промотираните, защото носи приходи. Мисията ѝ обаче не е търсаческа, а по-скоро да навакса пропуски от Кан, Берлин, Венеция, Торонто, което се разминава с алтернативния профил на фестивала. И макар конкурсът и секцията „Светло бъдеще“ за дебютни и втори филми извън конкурса да остават все така откривателски, Ротердам с номиниран за Оскар филм сред основните акценти („Лунна светлина“ и Бари Дженкинс като почетен гост) не е вече фестивалът, който изненадва безапелационно. Все пак боксофисът като критерий винаги взима жертви. Азиатските филми – другата запазена марка на Ротердам, към която препраща и черно-белият стилизиран тигър като фестивално лого – са все така многочислени, но поради оттеглянето на дългогодишния програматор Хертян Заулхоф са нелогично пръснати из програмата и като че случайно подбрани. За щастие секциите за хибридни визуални из-

куства, които изследват взаимовръзката между киното и технологиите, скоро няма да се превърнат в касов хит, затова подходът към тях остава все така сериозен – неслучайно по-общата секция, в която попадат заедно с ретроспективите, се нарича „Задълбочен фокус“. И макар те да са по-скоро информационен канал относно тенденциите в съвременното изкуство, технологии, общество, дори политика и общото им с киното, отколкото източник на филмови удоволствия, като че остават най-верни на фестивалния имидж. Избирам да се спра на подсекцията „Гайки и болтове“, разискваща теми от медийната археология: сравнително млада научна дисциплина, която освен че изучава устройствата, предшестващи кинематографа, се интересува от различни медийни феномени и търси философски аспекти във връзката между постоянно обновяващата се техника, влиянието ѝ върху същността и начините за представяне на движещите се образи и общия им естетически и социален ефект върху публиката.

Изложба от видеоинсталации и кратка филмова програма „Гайки и болтове“ демонстрират как съвременните филмови и визуални артисти смесват различни технологии в хибридни медийни форми, независимо дали си служат с

аналогови или хай-тек приспособления. Акцентът пада върху увеличаващите се възможности за независима употреба на медиите без натиск от индустрията или комерсиалните формати, върху опита на самостоятелните артисти да се изправят срещу непрекъснатия стремеж към иновации. Някои интерпретират по свой начин формулите на днешните визуални продукти, а други целенасочено се връщат към началата на движещите се изображения и преди да създадат филм, анализират природата и корените му. Заемат позиция срещу новотехнологичния дискурс и спорят с обещанията му за напредък, променят остарелите филмови похвати, за да развият алтернативни модели за създаване на движещи се изображения. Докато индустрията в момента отново търси нови формати, за да изведе бизнеса на прав път, някои артисти взаимодействат с медийната среда и измислят собствена „кинотехника“: от най-сложна електроника до умишлено опростени и чисто механични устройства. И всичко това на фона на все по-настъпващата виртуална реалност и теориите, че киното е изживяло времето си. Изложбата измества фокуса от изображението, за да го насочи към „машинарията“ и предлага инсталации с игри на сенки и огледала, котешки

мустаци и етнографски находки.

В инсталацията „Винаги е най-тъмно преди да настъпи пълен мрак“ на французина Серж Онен действието се разиграва в хартиен куклен театър с няколко кукли на преден план, а фонът едва доловимо сменя нюансите си. Повлиян от китайския театър на сенките, Онен проектира сам куклите и реквизита и ги поръчва в Китай. „Прожекционен апарат“ на Вим Янсен и Душица Дражич има ясна идея – наблюдаваме в кадър разглобяването на стар прожекционен апарат и отливката на частите му, за да се излеят техни копия от бронз и да се сглобят в нов. Носталгията по механичната техника е осезаема, а марката на апарата е легендарната в бивша Югославия „Iskra NP-21“. В „Рибено шоу“ на Сара Ванагт, която се интересува от оптиката през 17-ти век и смята, че двете родни места на киното са в научната лаборатория и на панаира, са възстановени някои от най-ранните микроскопски изображения с помощта на котешки мустаци, хайвер и меден лист. Инсталацията се състои от две видео-прожекции и пет с латерна магия. Братя Куай пък отдават почит на Сегундо де Шомон (считан за испанския Мелиес) и анимационния му филм от 1908 година „Електрическият хотел“ с инсталацията „Възстановки. Този гребен не работи из-



„Как да построим машина на времето“ – режисьор Джей Чийл

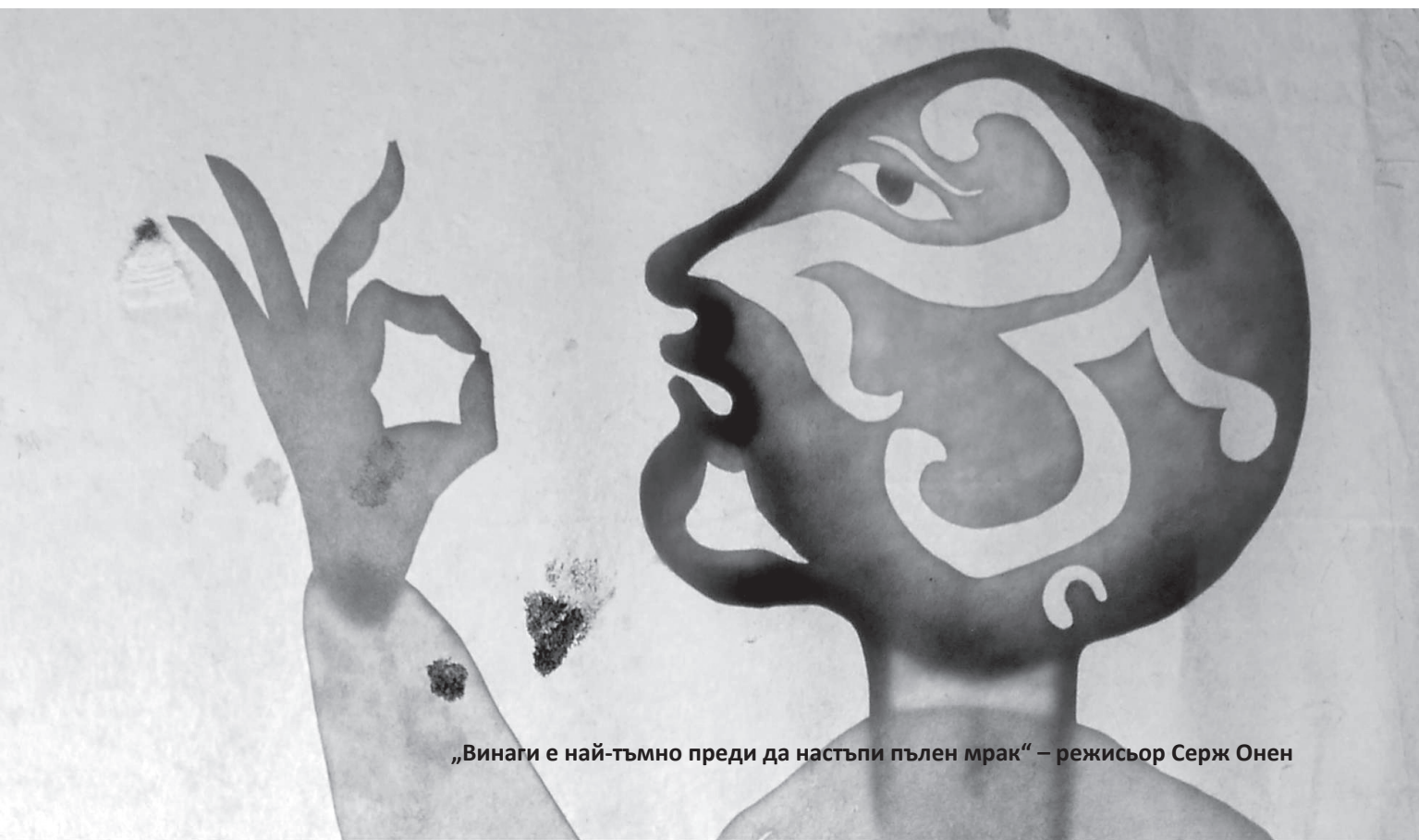
общо“, която чрез прецизна схема от огледала превръща залата в голям зоотроп и внедрява зрителя като участник в композицията.

Най-радикален, изобретателен и отявлено аналогов е австрийският експериментатор Петер Кубелка с „Хляб, масло и други метафори“. На фокус е колекцията му от етнографски предмети, с която си служи по време на лекции, за да дискутира философски въпроси около същността на киното или да отваря шеговити теми като например „готвенето като форма на изкуство“, илюстриращи еволюцията на мисълта и комуникацията. За него тези предмети са разширена филмова практика, която изследва еволюцията на човечеството, а избраната от куратора фраза от Кубелка, която най-достоверно ни доближава до инсталацията и до хумора на автора ѝ, гласи: „Обектите на изкуството могат да бъдат годни за консумация – като намазана с масло филия хляб, или пък негодни за консумация – като обикновена скулптура.“ За онези, които срещат трудности да свържат тази творба с филмовия дискурс, инсталацията включва и видео с Кубелка и „запознаването“ му с камера от времето на Люмиер.

От филмовата програма най-ключови по темата са документалните „Как да построим машина

на времето“ (режисьор Джей Чийл) и „Варианти за бъдещето на киното“ (режисьор Майкъл Палм), и двата американски. Първият разказва за аниматора Роб Ниоси, който от десетилетия се опитва да възпроизведе изобретението от „Машина на времето“ (1960, режисьор Джордж Пал). Гледал го е като малък и това за него е начин да изгради материална връзка с четвъртото измерение, но и с филмовото си детство, а филмът е портрет на запален от силата на техниката артист, който все пак се пита какво ще стане с времето, ако се сбъдне лелеяният му проект. „Варианти за бъдещето на киното“ пък дискутира темата какъв е шансът за целулоидния филм да оцелее в дигиталната ера чрез интервюта с авторитетни архивисти като Мартин Скорсезе, Кристофър Нолан и Тасита Дийн, а разсъжденията им са отрезвяващи по отношение на дигиталната истерия и някак успокояващи.

Излиза, че дори и тръгнал в по-конвенционална от обичайната си посока, фестивалът в Ротердам пак е с едни гърди напред – докато някои фестивали още се дивят на технологичния напредък, а други тепърва го прилагат, този вече го развенча в поредната си лабораторна програма за експерименти с медиума на движещите се образи.



„Винаги е най-тъмно преди да настъпи пълен мрак“ – режисьор Серж Онен

СОЦИАЛНО и емоционално



Internationale
Filmfestspiele
Berlin

Люгмила Дякова ■

► Не мога да се отърся от усещането, че 67-то издание на Берлинале не отговори на очакванията за нивото, на което сме свикнали да се представя този авторитетен фестивал. Давам си сметка, че от години селекционерите му се стремят да показват всеобхващаща, доколкото е възможно, картина на киното днес – тенденции, жанрове, стилове, почерци. Като освен тази пъстрота на филмите по хоризонтала приоритетно за селекционерите е и тяхното социално звучене. В тази посока официалната конкурсна програма изпълни изискванията, но липсваше филмът, който да звънне, да се превърне в събитие. Може би продуцентските стратегии го пазят за Кан или за Венеция, а може и „реколтата“ тази година да е по-семпла, нещо, което ще разберем след другите два фестивала. Не че в Берлин нямаше добри филми, напротив, повечето бяха такива, но без да носят изненада, без някой от тях да се открие. Като стана дума за фестивални стратегии и политики, си мисля, че можеше да има и достойно българско участие: „Спомен за страха“ на Иван Павлов и „Маймуна“ на Димитър Коцев – Шошо, са на нивото, да не кажа и над, сравнени

с повечето представени филми. Или защо младата актриса Анжела Недялкова не бе избрана в селекцията на „Изгряващи звезди“? Дано организаторите са решили, че тя вече е достатъчно известна и утвърдена, а не защото не са я забелязали. Още повече, че в „Трейнспотинг 2“, показан извън конкурса, тя е блестяща в компанията на актьори като Юън Макгрегър, Юън Бремнер, Джони Лий Милър и др. В програмата Berlinale Special също се открие българско участие – филмът на Боян Вулетич „Реквием за г-жа Й.“, копродукция между Сърбия, България и Македония. Той имаше няколко прожекции и освен че завладя публиката, намери и широк отзвук в пресата. Поздравления за продуцентска компания „Геополи“ – Павлина Желева, Георги Чолаков, които имат съществен принос за реализацията на този забележителен филм, който, освен на Берлинале, бе оценен и на София Филм Фест с наградата на ФИПРЕССИ. Но да се върна към конкурсните филми. По традиция Берлинале има вкус към анимацията и тази година ни изненада с китайския филм „Приятен ден“ на режисьора Лю Цзян. Черна комедия, но повече забавна, отколкото черна, визуално

решена в стила на комикса, в която една чанта с пари се подмята насам-натам и постоянно сменя собствениците си. Това става причина за ред престъпления, кое от кое по-жестоки, абсурдни и смешни, в които са замесени цяла галерия архетипи: пишман крадци, аутсайде-ри, младежи, тревожни за своето бъдеще, новобогаташи, престъпници и кой ли още не, за да ни покажат през митарства и домогвания до „богатството“ съвременен Китай, в който духът на Мао витае в дебрите на нахлуващия капитализъм. Както почти всяка година, а това се превърна в практика на повечето фестивали, не бе пропуснато и документалното кино. Филмът на известния документалист Андрес Файел „Бойс“ за скандалния авангардист – художник, скулптор, концептуалист Йозеф Бойс (1921 – 1986) предизвиква полюсни оценки. За мен бе повърхностен и илюстративен, но факт е богатият архивен материал, чрез който се разкрива егоцентризмът и мегаломан Бойс, който, също както и филмът, се възприема нееднозначно. На друг известен художник, скулптор – сюрреалист и екзистенциалист Алберто Джакомети (1901 – 1966) бе посветен филмът „Финален портрет“ на режисьора Стенли Тучи, показан извън конкурса. Филмът е по книгата на изкуствоведа Джеймс Лорд, а Джефри Ръш е неистов в ролята на художника с неговите съмнения, колебания, недоволства, бохемство и артистичен хаос. На големия джаз музикант – най-големия в Европа – Джанго Райнхард, бе посветен дебютният филм на Етиен Комар „Джанго“. Филмът проследява труден етап от живота на изключителния музикант по време на германската окупация на Франция през Втората световна война. Със своя джипси квинтет „Hot Club“ Джанго взривява парижката публика. Много от германците също са негови почитатели, но нацистският геноцид към евреи и цигани е безпощаден. За да избегне трагичната участ на своите цигански събратя, Джанго бяга в Швейцария. Това рисковано начинание проследява филмът с точен баланс между драматичните събития и музикални интермедии. На мен като почитател на джаза ми се искаше музиката, изпълнявана от състава „Розенберг трио“, да е повече, но това би бил друг филм. С музика е свързан и филмът „Фелисите“ – режисьор Ален Гомис (Специал-

ната награда на журито). Фелисите е певица в нощен клуб в Киншаса. Тя е независима, еманципирана и сама се грижи за подрастващия си син. Животът ѝ, макар и беден, е относително спокоен, докато синът ѝ не претърпява катастрофа и тя трябва да намери пари за операция, за да не ампутират крака му. В търсенето на средства Фелисите е несломима. Среща се с всякакви хора: по-бедните ѝ съчувстват и помагат доколкото могат, а богатите с презрение ѝ подхвърлят жълти стотинки, докато други я гонят като прокажена, но Фелисите не се отчайва. И въпреки че момчето губи крака си, те намират сили и кураж да продължат живота си и да намерят скромното си щастие. Само в песните ѝ вече се долавя повече болка и тъга.

С междуличностни и социални отношения в различни житейски проекции се занимават няколко филма. „Светли нощи“ на Томас Арслан (Сребърна мечка на Георг Фридрих за мъжка роля) и „Коло“ на Тереса Вилаверде са фокусирани върху отношенията деца – родители. Немският филм е минималистично „road movie“, в което баща и неговият син тийнейджър след дълга раздяла се опитват да се сблизат. Пътешествието им по повод смъртта на дядото се точи почти в реално време със сурови, красиви пейзажи от Норвегия и нищо неслучване. Героите няма какво да си кажат, освен че бащата се чувства виновен, а синът е непреклонен и трудно намира сили да прости. По-лошото в случая е, че и режисьорът няма какво да каже, освен да покаже едно наблюдение на студентско ниво по този болезнен казус. Португалският филм „Коло“ е по-интересен, в нео неореалистичен стил и показва разпада на едно семейство вследствие на тежката икономическа криза в страната. Всичко е за сметка на 17-годишната дъщеря, която след разрива между родителите ѝ трябва да си търси пътя сама. Въздействащ, тягостен и тъжен филм. Мрачен, черно – бял, но с английско чувство за хумор и безпощадна ирония е филмът на Сали Потър „Партито“ (Награда на Гилдията на артистите), в който приятелско парти на няколко двойки хора от средната класа става повод за изясняване, разнищване и пречупване на отношенията им, за да лъсне фалш, лицемерие, предателство. Объркан, наранен и раняващ – това е

съвременният човек с неговия сложен живот, но Сали Потър се отнася към героите си с разбиране, съчувствие и симпатия. На друго ниво разглежда човешките отношения Агнешка Холанд в мрачния си, но обагрен с хумор трилър „Следи“ (Награда Алфред Бауер за новаторски постижения). Героинята е странна птица на средна възраст – активист еколог, защитник на дивите животни, която е бяла врана сред примитивните еснафи в малко селце. В неин най-голям враг се превръщат местните ловци – дружинка от „видните“ мъже на селото – оядени, впиянчени дегенерати, чието единствено развлечение е убийството на животни. След петиции до разни инстанции чашата прелива, когато убиват и собствените ѝ кучета. Жената решава сама да въздаде правосъдие и се зареждат низ от убийства на ловци, кое от кое по-изобретателни и загадъчни. Полицията е безсилна, но когато подозренията се засилват, добри хора спасяват героинята и зрителите удовлетворено въздъхват от хепиенда след толкова драматичен съспенс. Ако говорим за доброта и човечност, то безспорно това е филмът на Аки

Каурисмаки „От другата страна на надеждата“ (Сребърна мечка за режисура). Втора част след „Хавър“ от трилогия, замислена за хората от пристанищни градове. Както и в „Хавър“, един от водещите персонажи е мигрант, в случая бежанец от войната в Сирия. След като бюрократичните институции постановяват репатриране на героя, и то когато по телевизията показват унищожителни бомбардировки, той нелегално остава в Хелзинки и както се казва, „попада на хора“, обикновени и като него несретни, но съхранили доброта и човечност. Един така и не проработил ресторант става „обетована земя“ за всички тях. Елегантно, лежерно разказан, какъвто е стилът на Каурисмаки, филмът искри от хумор, завладява с перфектната си ретроатмосфера на среда и звук и ни прави съпричастни към героите, изпълнени с надежда и оптимизъм. Дори националистите са някак гротескни и карикатурни, защото водещи за режисьора са доброта и разбирателството между хората. Какво по-хуманно послание в смутното ни, неспокойно съвремие. Този филм като че ли беше предопределен за Златна мечка и фаворит на

„За душата и тялото“ – режисьор Илдико Енеди



повечето журналисти. Може би затова Каурисмаки не излезе на сцената, за да си получи наградата и трябваше директорът на фестивала Дитер Кослик и водещата Анке Енгелкен да го търсят из залата, за да му я връчат.

Аки Каурисмаки е явление в световното кино и филмът му е прекрасен, но журито имаше свои предпочитания, и то в сферата на така наречения любовен филм. Няколко бяха филмите, решени в тази насока. След „Хомо Фабер“ класикът Фолкер Шльодорф отново екранизира Макс Фриш – поестта „Монтаук“. Филмът „Завръщане в Монтаук“ ни среща с известен европейски писател – мъж над 60-те, който представя новата си книга в Ню Йорк. Но всъщност това е повод, за да се срещне с жената на голямата му провалена любов. За уикенда двамата се връщат в Монтаук – място на щастливите им дни, но нищо не е същото. Той е готов да започне живота си отново, но тя е поела по свой път. Тъжен, носталгичен, но тривиален филм, който дори актьорите Стелан Скарсгард и Нина Хос не успяват да спасят. В „Сама на нощния плаж“ (Сребърна мечка на Ким Мин Хи за женска

роля) на южнокореяца Хон Сан Су аферата е между млада актриса и доста по-възрастен кинорежисьор, при това семеен. За да избяга от клюките и интригите и за да овладее чувствата си, тя бяга чак в Европа. Тъжна или весела, агресивна или потисната, трезва или пияна, героинята броди по плажове и паркове, красиво заснети, и „излива“ душата си пред различни хора. Не постига катарзис в емоционалната си дисхармония, а и зрителят не изпитва емоционална съпричастност към нейните терзания, освен сладникавия привкус на *deja vu*. За мен Даниела Вега, актрисата от филма „Фантастична жена“ (Сребърна мечка за сценарий) на режисьора Себастиан Лелио, трябваше да получи Наградата за женска роля, но явно журито се е смутило от нейната трансполовост, каквато е и самата героиня. Обаятелна и красива, младата жена има щастлива любов с по-възрастен мъж, напуснал семейството си. Но той внезапно умира и тя е подложена на подозрения, унижения и презрение от семейството му. Дълбоко наранена, сама с голямата си болка, тя трябва да преодолява консерватизъм и предразсъдъци,

„Партито“ – режисьор Сали Потър



защитавайки човешкото си достойнство. След „Златна мечка“ (2013) за разтърсващия с драматизма си „Позиция на дете“ филмът на Калин Петер Нетцер „Ана, моя любов“ се очакваше с особен интерес. В новата си творба режисьорът навлиза дълбоко в психологията на чувствата или по-скоро на техните патологични деформации. Разказът следва любовната история на двама души от студентските им години през несполучливия им брак до финалния разрыв. От съвсем млада героинята страда от страхова невроза и младият мъж буквално ѝ се посвещава. Голямата му любов и постоянните грижи, както и психосеансите, ѝ помагат да преодолее психическата си нестабилност, но постепенно неговата обсебваща обич започва да я задушават и тя отвоюва свободата си, което пък довежда героя до психически срив. Филмът въздейства много лично, защото повече или по-малко всеки се е чувствал от едната или от другата страна на този сложен казус. Особено интересна е структуралната парадигма, по която режисьорът го изследва. Постоянно движение напред и назад във времето, между реално и фантазно, романтика и драматизъм. Препускаща в своя интензитет динамика, задъхани в не/преодоляване на чувствата си персонажи. Много амбициозно, та дори объркващо на моменти, което според мен не е комплимент за авторите. Но явно тази неконвенционалност на

кинематографичния разказ е дала основание на журито да му присъди Награда за монтаж. Спиралата на несъзнаваното завъртва интригата и в удостоения със Златна мечка, Наградата на ФИПРЕССИ, Наградата на Екоменическото жури и Наградата на вестник „Берлинер морген пост“ филм „За душата и тялото“ на унгарската режисьорка Илдико Енеди. Двама души независимо един от друг сънуват странен сън – елен и кошута сред снежен зимен пейзаж. Тя е работничка в клиника – самотна, отчуждена, малко нещо аутист, но затова пък перфектна с дати и числа. Той е директор на фабриката – доста по-възрастен, скептичен и с парализирана ръка. Двамата странници се забелязват и проявяват афинитет един към друг, но аферата се заплита, когато заради кражба всички са подложени на психотест. Така разбират за еднаквите си сънища – несъзнаван копнеж към обич и сродна душа. След драматични обрати – буквално и преносно, любовта им тържествува. Силно въздействащ и артистичен филм, в който прозаично и романтично, социално и интимно, документално и постановъчно звучат в хармония и синтез.

Това най-общо бе картината на 67-то Берлинале. Ако не ярка и релефна, поне бе пъстра и нюансирана както в социален, така и в емоционален план.



„Завръщане в Монтаук“ – режисьор Фолкер Шльондорф

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

20 РИТНИКА

Дилян Еленков

■ приложение



20 РИТНИКА

Дилян Еленков

Отворих с усилие очи. Премигнах. Две лилави петна бавно се изместваха надясно всеки път, когато го правех. Явно вечерта си я е бивало, но очевидно губех форма.

Станах и отидох до банята. Това го нямаше вчера, помислих си, ала зъбите ясно изразяваха снощното ми поведение в огледалото. Отворих тубата с паста и стиснах. Пастата падна в умивалника. Боднах четката в нея и затърках усмивката си. После се изплюх. Киселата спираловидна струя се оттече в дупката. Розово-бяло-синя. Отляво надясно. Явно бях в подходящото полукълбо.

Това да си измиеш зъбите е рискована работа – толкова, колкото да имаш силата да видиш душата си на длан. По рекламите го изкарват обезпокоително, но истината е, че единствено то, в което вярвам и се кълна истински, е кръвта, която плюя сутрин: тази прокълната червена пяна, това намигащо чудовище, този осезаем момент във времето, в който всичко друго е без значение.

Беше време за кафе, ала кафеварката беше празна, а в шкафовете не открих нищо. Отправих нов поглед към огледалото. Можех да си позволя едно кафе. Поизчистих кафявия йод с малко спирт и сложих една-две лепенки, за визия. Придобих „търговски вид“. Малка медицинска шегичка.

Отворих вратата и слязох долу. Имам късмет да живея горе, пък долу е тази кръчма. Като ме видя, барманът повдигна свития си юмрук.

– А – казах, – само едно кафе, ако може.
– ОК – отвърна той, отпусна свитото си петопръстие и с широката си длан ме зашлеви по бузата и изпод една от лепенките се стече малко кръв.

После вежливо ми подаде кърпичка с едната си ръка, с другата ми поднесе кафето.

– Благодаря.

– Захар? – предложи, ала не ми беше до игри и отказях.

Усамотих се в едно сепаре и отпих от чашата. Почувствах се добре. Опипах отново зъбите си. Какво пък, помислих, ще устоя за едно малко. Допих кафето и се отправих към бара. Още като ме видя да се приближавам, момчето с престилката засия. Беше здраво момче, разбираше си от работата.

Приготвих се. Настаних се на високия стол и пригладих косата си назад. Хванах се здраво за плота и поръчах с ясен глас:

– Едно уиски, моля.

Очите на негодника светнаха, след което силно замахна към мен. Уцели ме добре, но не достатъчно, че да падна от стола. Усетих топла струя от устата си. Докато погледът ми се избистряше от мътилката, чашата с кехлибарена течност вече бе поставена пред мен.

– Ако продължаваш така, ще те пребия – каза ми той.

– Няма проблем – отговорих. – Сутринта се прегледах.

– Ти си знаеш, но следващото ще ти дойде в повече.

– Както дойде, брат.

Отидох отново в сепарето. Поседях малко, размишлявайки за поезията, за издаваните днес поети, от които има и добри, но на повечето не можех да хвана нишката, да разбера какво казват тези хора. Сетих се, че още не са ми платили за един разказ. Можеше днес да свърша тази работа. Поне 20 ритника. Погледнах краката си и останах доволен. Бях с подходящи обувки. Щяха да бъдат добри 20 ритника.

По едно време входната врата се отвори и в полумрака се появи едно прелестно създание. Седна на бара. „Не бива да се похабява такова красиво лице“, помислих си и преди да си е поръчала нещо, се настаних до нея. Представих се. Тя също. Казваше се Сю.

– Едно за дамата, каквото пожелае – обърнах се към бармана. – И едно малко за мен.

Той ме изгледа изпитателно, поклати глава, след което наля чашите. Малкото ми костваше един шамар, а сухото мартини на девойката ме свали от стола. Изправих се и отново заех мястото си.

– С тези черпения ще си докараш някое счупено ребро – почти загрижено ми рече.

Не му обърнах внимание. Казах „наздраве“ на Сю и тя откликна.

– Все по-малко мъже черпят в днешно време – каза тя, – а като те гледам, кредитът ти се изчерпва – допълни с лека усмивка.
– Пазят си хубавите личица – отговорих.

Побъбрихме. Разказа ми за себе си. Беше приятно. Очертаваше се добър ден. Предложих да се разходим и тя прие. На излизане разбих носа на бармана с опакото на ръката си. Заслужи си бакшиша.

– Заповядай – казах.

– Благодаря, пак заповядай – отговори.

Улиците навън вече бяха измити. Слънцето се бе показало, но още беше хладно. Наметнах Сю със сакото си, прегърнах я през кръста и закрчихме през повдигация се от асфалта тънък слой пара.



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: magazine.kino@gmail.com
www.filmmakers.bg

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

 АГИТПРОП и VIDEOMANTE ПРЕДСТАВЯТ

ОТ КРЕМОНА ДО КРЕМОНА

ФИЛМ НА МАРИЯ АВЕРИНА

ДОКУМЕНТАЛЕН, 75 МИН., БЪЛГАРИЯ/ИТАЛИЯ

СЦЕНАРИСТ И РЕЖИСЬОР МАРИЯ АВЕРИНА

ОПЕРАТОРИ БОРИС МИСИРКОВ, ГЕОРГИ БОГДАНОВ

РЕЖИСЬОР ПО МОНТАЖА НИНА АЛЪПАРМАКОВА * ЗВУКОВ ДИЗАЙН МОМЧИЛ БОЖКОВ, СБФЗ

КОПРОДУЦЕНТ ЕРИКА БАРБИАНИ * ПРОДУЦЕНТ МАРТИЧКА БОЖИЛОВА

С УЧАСТИЕТО НА:

ЕВА И ХРИСТО МАРИНОВИ * ИВАН БИЗОВ * СТОЯНКА ИВАНОВА

МАЕСТРО БРУНО ДЖУРАНА * МАЕСТРО САЛВАТОРЕ АКАРДО

 АГИТПРОП

VIDEOMANTE

 НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER

Co-funded by the
European Union

 Creative
Europe
ITALIA

 FONDO
AUDIOVISIVO
ITALIA

 FONDAZIONE GIULIA
www.fondazionegiulia.it

 BULDOC

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