

кино

03

2017

съюз на българските филмови дейци

ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ 2017
наградените филми



A stylized graphic on a dark blue background. A large, bright green hand is shown from the side, with fingers curled as if holding something. Inside the palm of the green hand is a purple hand, also in a similar pose. A dashed white line, representing a film strip, runs diagonally from the bottom left towards the top right, passing between the two hands.

ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ

2017

НАЙ-ДОБЪР ПЪЛНОМЕТРАЖЕН ИГРАЛЕН ФИЛМ **СПОМЕН ЗА СТРАХА**

сценарист Красимир Крумов – Грец, режисьор Иван Павлов, продуцент „Art 47“ Еоод

другите номинации

БЕЗБОГ

сценарист Ралица Петрова, режисьор Ралица Петрова, продуцент „КЛАС ФИЛМ“, „Сноуглоуб“, „Алкатраз филмс & Филм Фактори“

СЛАВА

сценаристи Кристина Грозева, Петър Вълчанов, Дечо Таралежков, режисьори Кристина Грозева, Петър Вълчанов, продуцент „Абракас филм“ в копродукция – „Граал филмс“, „Скрийнинг имоушънс“, „Апория филмуъркс“, „Ред карпет“

НАЙ-ДОБЪР КЪСОМЕТРАЖЕН ИГРАЛЕН ФИЛМ **ДРЕХИ**

сценарист Веселин Бойдев, режисьор Веселин Бойдев, продуцент „Контраст филмс“ ЕООД

другите номинации

КУЧЕ

сценаристи Владимир Петев и Гийом Проценко, режисьор Владимир Петев, продуцент „Абракас филм“ ООД в копродукция с „Пик Аудио“ ООД, „Ветрогон-БГ“ ООД, „Райт солъшънс“ ООД

НА ЧЕРВЕНО

сценаристи Тома Вашаров, Виктор Десов, режисьор Тома Вашаров, продуцент „Рево филмс“ ЕООД, „Electica d.o.o.“ – Хърватия, Чучков брадърс, „Пик Аудио“, „Макайвър продакшънс“

НАЙ-ДОБЪР ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ **ОТ КРЕМОНА ДО КРЕМОНА**

сценарист Мария Аверина, режисьор Мария Аверина, продуцент „АГИТПРОП“ България, копродукция „Видеоманте“, Италия

другите номинации

КНИЖАРЯТ

сценаристи Катрин Бернщайн, Асен Владимиров, режисьори Катрин Бернщайн, Асен Владимиров, продуцент „Профилм“ България, в копродукция с „Les Films de l'Aqueduc“, Франция

ПОЩАЛЪОНЪТ

сценарист Тонислав Христов, Любомир Цветков, режисьор Тонислав Христов, продуцент „Соул Фууд“ България, в копродукция с „Мейкинг Мувис“, Финландия

НАЙ-ДОБЪР АНИМАЦИОНЕН ФИЛМ **ПЪТУВАЩА СТРАНА**

сценаристи Иван Богданов, Весела Данчева, режисьори Весела Данчева, Иван Богданов, продуцент „Компот колектив“

другите номинации

ЗООТРОП

сценарист Сотир Гелев, режисьор Сотир Гелев, продуцент филмово и анимационно студио „ГЕKKОН“ в копродукция с „ФОРХЕНДС“

КАК СЕ СКАРАХА ОРИСНИЦИТЕ

сценарист Цветомира Николова, режисьор Анна Харалампиева, продуцент „Кулев филм продукция“

НАЙ-ДОБЪР ДЕБЮТЕН ФИЛМ за всички видове кино

ХРИСТО

сценарист Григор Лефтеров, режисьори Григор Лефтеров, Тодор Мацанов, продуцент ЛЕМА ФИЛМ

другите номинации

БЕЗБОГ

сценарист Ралица Петрова, режисьор Ралица Петрова, продуцент „КЛАС ФИЛМ“, „Сноуглоуб“, „Алкатраз филмс & Филм Фактори“

ПУСТИНЯЦИ

сценарист Христо Илиев-Чарли, режисьор Цветан Драгнев, продуцент „Гала Филм“

НАГРАДИ ЗА ПРОФЕСИОНАЛНО МАЙСТОРСТВО

РЕЖИСУРА за всички видове кино

ИВАН ПАВЛОВ „Спомен за страха“

другите номинации

КРИСТИНА ГРОЗЕВА, ПЕТЪР ВЪЛЧАНОВ „Слава“

РАЛИЦА ПЕТРОВА „Безбог“

СЦЕНАРИЙ за всички видове кино

КРАСИМИР КРУМОВ-ГРЕЦ „Спомен за страха“

другите номинации

ГРИГОР ЛЕФТЕРОВ „Христо“

КРИСТИНА ГРОЗЕВА, ПЕТЪР ВЪЛЧАНОВ, ДЕЧО ТАРАЛЕЖКОВ „Слава“

ФИЛМОВА МУЗИКА за всички видове кино

БОЖИДАР ПЕТКОВ „Спомен за страха“

другите номинации

ВИКТОР ЧУЧКОВ „Пеещите обувки“

ПЕТЪР ДУНДАКОВ „Пощальонът“

ОПЕРАТОРСКО МАЙСТОРСТВО за всички видове кино

СВЕТЛА ГАНЕВА „Спомен за страха“

другите номинации

ВЕСЕЛИН ХРИСТОВ „Пеещите обувки“

КРУМ РОДРИГЕС „Слава“, „Безбог“

ГЛАВНА ЖЕНСКА РОЛЯ

МАРГИТА ГОШЕВА „Слава“

другите номинации

ИРЕНА ИВАНОВА „Безбог“

РАЯ ПЕЕВА „Пеещите обувки“

ГЛАВНА МЪЖКА РОЛЯ

ДИМИТЪР НИКОЛОВ „Христо“

другите номинации

ИВАЙЛО ХРИСТОВ „Спомен за страха“

СТЕФАН ДЕНОЛЮБОВ „Слава“

ПОДДЪРЖАЩА ЖЕНСКА РОЛЯ

ПЛАМЕНА ГЕТОВА „Летовници“

другите номинации

ЙОРДАНКА СТЕФАНОВА „Спомен за страха“

РАДЕНА ВЪЛКАНОВА „Маймуна“

ПОДДЪРЖАЩА МЪЖКА РОЛЯ

ДИМИТЪР КРУМОВ „Христо“

другите номинации

ОВАНЕС ТОРОСЯН „Спомен за страха“

ФИЛИП АВРАМОВ „Летовници“

ФИЛМОВА СЦЕНОГРАФИЯ

АНАСТАС ЯНАКИЕВ „Спомен за страха“

другите номинации

ВАНИНА ГЕЛЕВА „СЛАВА“, „БЕЗБОГ“

СЕВЕРИНА СТОЯНОВА „Маймуна“, „Пеещите обувки“

ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМИ

БОРЯНА СЕМЕРДЖИЕВА „Летовници“

другите номинации

АННА БОЯНОВА „Христо“

СОНЯ ДЕСПОТОВА, АНИ ЛУКАНОВА „Спомен за страха“

ФИЛМОВ МОНТАЖ за всички видове кино

МАРИЯ ХАНДЖИЕВА „Спомен за страха“

другите номинации

ВИКТОРИЯ РАДОСЛАВОВА „Христо“, „Куче“

СТЕФАН БОЯДЖИЕВ „Летовници“, „Блян за щастие“

ЗВУКОРЕЖИСЬОР за всички видове кино

МОМЧИЛ БОЖКОВ „Летовници“, „От Кремона до Кремона“, „Пощальонът“

другите номинации

Борис Драганов „СПОМЕН ЗА СТРАХА“

ИВАН АНДРЕЕВ „Слава“, „Пеещите обувки“, „От признателните потомци“

ФИЛМОВА ТЕОРИЯ И КРИТИКА

ВАСИЛ ГЕНДОВ – ТРЪНЛИВИЯТ ПЪТ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ, ЖАНА ГЕНДОВА – ТОВА, КОЕТО СЕ ПРЕМЪЛЧАВА В ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ

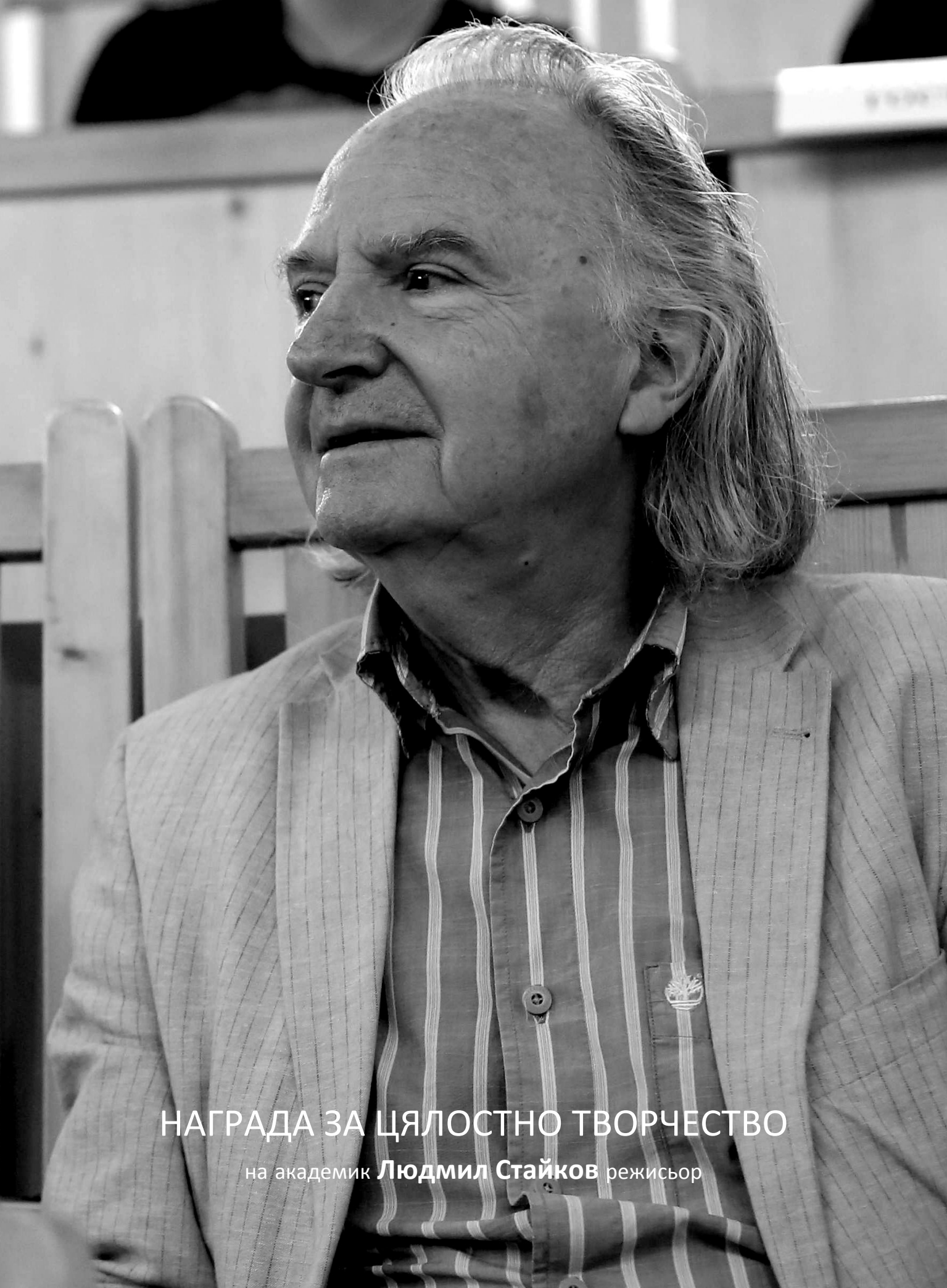
другите номинации

НЕВЕЛИНА ПОПОВА „Драматургичното пространство на анимацията“

ПЕТЪР КЪРДЖИЛОВ „Озарения в полите на Витоша. Летопис на ранното кино в София (1896-1915)“

НАГРАДА ЗА ЦЯЛОСТНО ТВОРЧЕСТВО

академик ЛЮДМИЛ СТАЙКОВ режисьор



НАГРАДА ЗА ЦЯЛОСТНО ТВОРЧЕСТВО

на академик **Людмил Стайков** режисьор

киното в България

Новото българско кино и неговата фестивална съдба

- 02** Игралните копродукции с българско участие на София Филм Фест 2017
Росен Спасов
- 06** Персонализации на злото
Геновева Димитрова
- 11** Маргинали в новото българско кино
Боряна Матеева
- 16** За правото да запазим критичността си към наградените филми
Вера Найденова
- 19** Налични и възможни модели за социокултурна реализация на българските филми
Иво Драганов



Галерия

- 22** Деян Донков: избрал съм трудния път
Пламен Михайлов



Юбилей

- 29** Емилия Радева на 85
Олга Маркова



Личности и филми

- 34** Млада българска анимация – три ярки филма
Невелина Попова

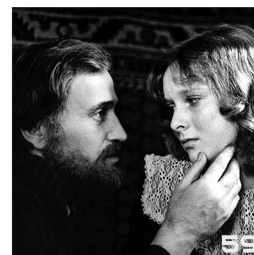


Киносъбития

- ЗЛАТЕН КУКЕР 2017**
- 40** Наградените филми
Радостина Нейкова
- ЗЛАТНАТА ЛИПА 2017**
- 43** Човек и човечност
Людмила Дякова

Теоретични етюди

- 48** Вътрешният глас. История с изречение: „Какво знае героят“
Владимир Игнатовски



светоуен екран

Фестивали

- ВИСБАДЕН 2017**
- 59** Марта Месарош: винаги съм изстрадала филмите си
Божидар Манов

сценарни ескизи

- приложение **2** Среднощна елегия
Силвия Иванова
- приложение **3** Буря
Ина Георгиева
- приложение **5** Жар птица
Велислава Господинова



ИГРАЛНИТЕ КОПРОДУКЦИИ с българско участие на София Филм Фест 2017

Росен Спасов ■

► Обикновено по време на дискусии и кръгли маси за българското кино винаги се засяга и темата за международните копродукции с българско участие. Но най-често проблемите, които включва, остават в периферията, избутани от привидно по-важни или отдавна вкоренени недостатъци на производствената система. Споровете обикновено стигат до проблемите на финансиране по оста мажоритарно-миноритарно участие: трябва ли да има държавно подпомагане на продукции с миноритарно българско продуцентско участие? Приема ли се тази продукция за част от националната и ако да, достатъчно престижно ли е да се участва?

В програмата на тазгодишния Международен София Филм Фест бяха показани четири филма с водещо българско продуцентско и творческо участие и пет филма с миноритарно участие от страна на български продуцентски компании. Шест от тях участваха в различните конкурси и получиха няколко награди. Това е значителен брой международни игрални копродукции с българско участие, което направи впечатление още от пръв поглед. Това ме провокира да анализирам техните качества, които освен от продуцентите, финансирането и националните традиции зависят най-вече от таланта на художествения екип. Предлагащите тук миниатюр-

ни параграфи, разглеждащи отделните филми, имат за цел да маркират техните най-общии черти. При по-дълбок анализ на всяко едно от заглавията неминуемо биха се открили повече както положителните качества, така и недостатъците на филмите.

Темата става още по-значима и актуална заради включването на две копродукции с българско участие в конкурсната програма „Особен поглед“ на филмовия фестивал в Кан 2017. „Посоки“ (България-Германия-Македония, режисьор Стефан Командарев) е с водещо българско продуцентско и творческо участие, а „Уестърн“ (Германия-България-Австрия, режисьор Валеска Гризебах) е с българско продуцентско участие и е сниман в България. Медиите у нас превъзбудено отразиха новината, което само по себе си е чудесно, но преувеличиха значимостта на селекцията, съобщавайки, че такова нещо не се е случвало от близо 30 години. Заблужденията в комерсиалните медии, които търсят сензация във всяка новина, не са нещо ново. Затова българската кинообщност има задължението и отговорността да предотвратява или поне да разяснява подобни заблуди.

„Кучета“ (Франция-Румъния-България-Катар, режисьор Богдан Мирика) е в стилистиката на жанра уестърн. Изглежда, че Балканите са при-

влекателна територия, напомняща на чуждия зрител за Дивия Запад. В същото време, филмът е типичен представител на румънската „Нова вълна“. Неговото действие с едва доловим съспенс се развива бавно, но едновременно с това завладяващо. Както професор Ингеборг Братоева-Даракчиева отбелязва, визуалното представяне на румънската част от Добруджа напомня картини от „Имало едно време в Анадола“ (Турция-Босна и Херцеговина) на Нури Билге Джейлан.¹ Пейзажите са просторни, красиви и безкрайни, но потискащи. Персонажите и техните действия са отражение на тези контрасти. За да можем без проблем да сложим етикета ийстърн, във филма присъства и шериф (в случая полицаи), който е неизлечимо болен. Впрочем същият персонаж присъства и във визуално близкия „Нощни хищници“ (режисьор Том Форд), което е интересен синхрон в художествените търсения на двама режисьори, творящи паралелно в две различни продукционни системи. Филмът на Мирика заслужено имаше успешен фестивален живот, макар и да бе представен на СФФ 2017 извън състезателната програма на Балканския конкурс. Негови продуценти от българска страна са Стефан Командарев и Катя Тричкова и в този смисъл новият им филм „Посоки“ (Тричкова отново е съпродуцент) няма да е първото им участие, респективно и на България, в конкурса „Особен поглед“. От друга страна на тазгодишната пресконференция директорът на фестивала в Кан Тиери Фремо обяви, че се радва да посрещне и България в конкурса, визирайки именно филма на Командарев. Това повдига въпроса дали и кога миноритарните копродукции влизат в престижната визитка на националното филмопроизводство. Отделно може да се коментира дали участието на Стефан Командарев като копродуцент на „Кучета“ е отворило или поне улеснило пътя към селекцията за неговия нов филм в Кан. За качествата на „Слава“ (България-Гърция, режисьори Кристина Грозева, Петър Вълчанов), „Безбог“ (България-Дания-Франция, режисьор

Ралица Петрова) и „Христо“ (България-Италия, режисьори Григор Лефтеров, Тодор Мацанов) вече съм писал,² затова само ще подчертая факта, че те са продукции с водещо (мажоритарно) българско продуцентско и творческо участие, които акостираха на СФФ 2017 с успешен фестивален живот зад гърба си (особено „Безбог“) както на национално, така и на международно ниво. Журитата в София също не ги подминаха и определиха „Слава“ за първенец в Балканския конкурс³, а „Безбог“ беше отличен като големия победител в Международния конкурс.⁴

Също мажоритарна копродукция е и „И после светлина“ (България-Белгия). Вторият филм на Константин Божанов след „Аве“ се среща за първи път с българската публика, а започва своя фестивален път от Ротердам. Коренно различен от споменатите три филма е неговият визуален артистизъм, който е в тотален контраст с тяхната хиперреалистичната естетика и затова може би беше хладно подминат от журитата. Надявам се, че той ще избегне подобно отношение на други дестинации, ако екипът му внимателно изгради фестивалната си стратегия. Филмът разказва историята на едно подрастващо момче, което притежава сложната чувствителност на артист и все още не може да намери себе си в един глобализиран свят с размити граници между държавите, но не и между хората. Емоционалното съзряване на Павел (отлично изпълнен от Бари Кьоеган) е проследено като буквално пътуване през младостта му в обърнат хронологичен ред. По пътя на порастването зрителят е изправен пред калейдоскоп от интересни персонажи. Срещата им с момчето отключва различни негови емоции и всяко от техните имена става заглавие на отделните глави във филма. Чрез тях се обединява на пръв поглед хаотичната драматургия. Появите на тези персонажи са епизодични, но ключови, тъй като отразяват вътрешния свят на основния персонаж. В тези роли се открояват Маргита Гошева,

¹ Братоева-Даракчиева, Ингеборг. Ново арт-кино на Балканите – транстериториалност и интертекстуалност. Доклад пред международна научна конференция „Изкуствоведски четения“ 2017 „Crossing borders“, модул „Ново изкуство“, проведена в Институт за изследване на изкуствата – БАН в периода 03 – 05.04.2017

² Спасов, Росен. „Златна роза“ 2016 – трябва ли да търсим златно сечение?, Платформа за изкуства, Институт за изследване на изкуствата – БАН, <http://artstudies.bg/platforma/?p=773>, публикуван на 18. 10. 2016

³ „Слава“ получи и Наградата на Гилдията на българските кинокритици за балкански филм.

⁴ „Безбог“ получи и Наградата за най-добър български игрален филм.

Елица Матева и най-вече Туре Линдхарт⁵, чието изпълнение е убедително и балансирано. Работата с актьорите е едно от силните качества на Божанов, което помним още от „Аве“. В „И после светлина“ режисьорът виртуозно използва ефекта на ограничената светлина, различна за всяка сцена и всяка емоция. Огромната заслуга за това е и на оператора Ненад Бороевич. Тъмнината и тишината парадоксално, но поетично хвърлят светлина и цвят върху вътрешния свят на главния персонаж.

Пред сложен екзистенциален проблем е изправена и госпожа Й. (Миряна Каранович), но не поради крехката си възраст, а поради преживяната травма. В „Реквием за госпожа Й.“ (Сърбия-България-Македония, режисьор Боян Вулетич),⁶ сложността на битието е показана чрез поредица от свръхдълги кадри, включващи безупречен вътрешнокадров монтаж. Филмът е решен предимно в общи планове, освен близките на г-жа Й. и уличния продавач, който ѝ дава „приятелски“ съвети за лесен изход. Техните лица са единствените, върху които се задържа задълбоченият поглед на режисьора. Безнадеждната история на обезверената героиня се превръща и в социален коментар на бюрокрацията и без-

⁵ С второ участие в български филм след „Островът“ на Камен Калев.

⁶ Наградата на ФИПРЕССИ от СФФ 2017.

хаберието на публичната администрация, загатнато с перфидността на черния хумор.

На обратния емоционален полюс е „Смрадлива приказка“ (Сърбия-България, режисьор Мирослав Момчилович), който подобно на „Христо“ разказва историята на двама клошари. Допирните точки обаче не са много. Докато в българския филм персонажите са в състояние на постоянен сблъсък, тук разказът е построен по-традиционно и сюжетно. Още повече, че балканското, сръбското и типичното за Мирослав Момчилович чувство за хумор са неотменна част от всяка сцена на филма, дори тези с най-голям драматичен заряд. Във филма на Лефтеров и Мацанов моментите, в които клошарите се забавляват, предизвикват отвращение и съжаление. През погледа на Момчилович всичко е по-светло и цветно. Сръбските низвергнати са ексцентрична и романтична шайка чудаци. Техните забави граничат с клоунада, макар и не особено сполучливо изпълнена от иначе добрите актьори. Въпреки твърдението на режисьора, че филмът няма хеппиенд,⁷ финалът все пак е щастлив като в приказка.

Филмът „Белгийският крал“ (Белгия-Холандия-България, режисьори Петер Бросенс, Джесика

⁷ „Смрадлива приказка“ на Мирослав Момчилович откри Балканския конкурс на 21-вия СФФ. Фестивален вестник на София Филм Фест, бр. 5, 13. 03. 2017, с. 1-2



„И после светлина“ – режисьор Константин Божанов

Удуърт) също залага на приказни моменти, проследявайки нелегалното пътуване на въображаем белгийски монарх (Петер Ван ден Бегин) през екзотичните Балкани. Крайно имажинерните моменти във филма: приемането на Турция в ЕС, разцеплението на Белгия и слънчевата буря, която прекъсва комуникациите и затваря въздушния трафик, бързо въвеждат зрителя в пародийния свят, който режисьорите създават. Следват редица комични ситуации, повече или по-малко сполучливи. В „Тони Ердман“ (Германия-Австрия-Швейцария-Румъния, режисьор Марен Аде) чрез българския кукерски костюм е постигнат изключително мощен комедиен залп, един от най-сполучливите в целия филм. Тук кукерите се появяват от нищото и „по никое време“, което постига някаква екзотична мистика. Фактът, че епизодите от всички балкански страни са снимани в България, могат да подразнят местния зрител, но на западноевропейския това не би направило впечатление. Пътуването на белгийския крал и неговата свита е умело пресъздадено от „документалния репортаж“ на Дънкан Лойд (Питер Ван дер Хауен) – кинорежисьор, нает, за да „очовечи“ образа на краля. Общуването между двамата има комични и драматични обрати, а актьорското взаимодействие е хомогенно и естествено. Елегант-

ното иронизиране на кралската особа от една страна и добронамереното ѝ представяне като самотна, неразбрана и дълбоко човечна личност е най-доброто постижение на филма.

Сред цялостната витрина на родните филми, представени на фестивала, се отличаваше – поне според мен – чисто българският и частно финансиран филм „Никой“ на младия режисьор Андрей Андонов, за който ще стане дума на друго място и по друго време.

Изминалият София Филм Фест ни помага за сверяване на часовника със съвременното световно и най-вече европейско кино и мястото на копродукциите в него, естествено и на тези с българско участие. Независимо дали са с мажоритарен или миноритарен дял, качеството на филмите е на добро ниво. А мисля, че миноритарното участие в копродукции е достатъчно престижно за нашата кинематография и си струва, независимо дали се възприема като част от националното ни кино. Най-малкото по този начин трупаме продуцентски, технически и творчески опит. Миноритарното участие може да отвори врати към по-значими изяви.

„Белгийският крал“ – режисьори Петер Бросенс, Джесика Удуърт



ПЕРСОНАЛИЗАЦИИ НА ЗЛОТО

Докато Ая спеше
Сняг
Безбог
Слава
Спомен за страха

Геновева Димитрова ■

► Живеем в тресавище на хаоса, а според някои тълкувания той е злото. Със своя произвол то поглъща всички илюзии за измъкване. Общоприетата дефиниция за „зло“ е всяко нещо, което носи страдание, болка или смърт... Игралното ни кино се опитва все по-адекватно да изрази на екрана страданията на човека и да постига по-мощни внушения. Това се случва чрез актуални кинематографични проекции на градските топоси и универсалните парадигми родители-деца, агресия-апатия, добро-зло, любов-ненавист. Чрез психологически вярното обиграване на извечните мотиви за претъпленост, манипулацията, безотговорността, смъртта или апатията българските игрални филми изграждат колоритен микс от авторски стратегии за осмисляне на времето... Ако се доверим на Сократ, „Висшата мъдрост е да различаваш доброто от злото“.

Избрах пет филма, където злото е изведено в доминанта. В дадения случай ме занимават спецификите на личностното проектиране на примитивните проявления на общественото

зло – от отелесяването до индивидуалната идентичност или типология. От всички филми само „Спомен за страха“ на Иван Павлов е по чужд сценарий – на Красимир Крумов-Грец, светла му памет. Три са копродукции: „Сняг“ на Венцислав Василев (България/Украйна), „Безбог“ на Ралица Петрова (България/Дания/Франция), „Слава“ на Кристина Грозева, Петър Вълчанов (България/Гърция). Два са дебюти („Сняг“ и „Безбог“). Два са нискобюджетни („Докато Ая спеше“ на Цветомир Марков и „Слава“). В изобразяването на българската съвременност доминиращата тенденция е силовото занимание с дъното, мизерията, безотрадността на живеенето и цялата несъстоятелност на нашето общество, решено в документална, дори натуралистична естетика („Безбог“ на Ралица Петрова и „Слава“ на Кристина Грозева, Петър Вълчанов). Що се отнася до опозицията съвремие – минало, „Спомен за страха“ представя естетска гледна точка към българските събития през 1968.

След неистовия си дебют из младежките и ма-

фиотски потайности на София „HDSP: Лов на дребни хищници“ (2010) Цветодар Марков е създал пак тревожен и безкомпромисен, но по-нежен филм, където злото е запретило ръкави. Талантливият актьор Асен (Стефан Денолюбов) събира публика със своя бляскав „Ричард III“. Но представлението е застрашено от спиране, а той се хваща за чашката в бара на театъра. Взел е със себе си малката си дъщеря Ая (Ая Мутафчиева), която заспива на дивана. Макар да знае, че съпругата му го очаква с родителите си, Асен не може да си тръгне. Научава, че директорът на театъра (Емил Емилов), който чудесно знае колко Асен мечтае да изиграе Астров във „Вуйчо Ваньо“, го е заменил с телевизионна „мечка“ (Юлиан Вергов), чиято известност щяла да донесе повече приходи. От една страна злото, връхлетяло Асен, е персонализирано от директора – циничен, безпринципен, алчен Луцифер. Корпулентен, прост и силен, той манипулира и Асен, и останалите, превръща ги в пионки на долен спектакъл. От друга страна злото, връхлетяло Асен, е персонализирано и от Георги Кадурин като безгръбначния режисьор. Защото, както пише Едмънд Бърк, „Единственото нещо, от което се нуждае злото, за да триумфира, е добрите хора да не правят нищо“. Има и трета страна – на вид симпатичният и снизходителен успешен телевизионен актьор на Юлиан Вергов, за когото всичко е халтура, който издевателства над Асен. На горкия не му остава друго освен пианството. И избухва. Е, на финала става ясно, че и семейството е важно. През представлението „Ричард III“ на Шекспир и намеренията за постановка на „Вуйчо Ваньо“ на Чехов филмът артикулира провала на българския преход – „реформите“ в културата, талантливият човек като аутсайдер, медийната манипулативност... Театърът като умален образ на обществото не е нов за киното ни, нито заниманието с Чехов във филм е уникално – по-миналата година гледахме игралния дебют на документалиста Георги Балабанов „Делото Петров“, където руският абсурдист също е застъпен. Но ако там е интерпретиран като маскарад на прехода, в „Докато Ая спеше“

прекършената мечта за Чехов е представена като метафора на българските неблагоприятия. „Докато Ая спеше“, както вече споменах, е нежен, но в ескалацията на цинизма се озъбва ответна свирепост. И почти затворен в театралното пространство на една вечер, той хем се души в жалката атмосфера, хем диша през виталността на героите. Самият тръгнал от сцената, Цветодар Марков е създал и реална, и алегорична театрална среда. Може на места филмът да е наивен, но е истински вълнуващ. „Сняг“ на Венцислав Василев е разтърсващ мъжки семеен трилър, разказан в два времеви пласта и с отказ от мъст. Момче (Пламен Великов) е в ТВУ, научава за смъртта на баща си и е пуснат в отпуск за погребението. Всъщност прескачайки времена, филмът разказва за него в две възрасти, за баща му (Красимир Доков) и внезапно пристигналите от Украйна бащин брат (Владимир Ямненко) и неговия син (Ованес Торосян). Възрастните са груби и изпечени престъпници – въплъщения на злото, те възпитават момчетата с него. Въвеждат брутално синовете в обирджийското си престъпно битие. Героят на Красимир Доков – набит и груб, е ожесточен с детето и не само е крадец, но и лъжец, но все пак в него има нещо човешко – обича Бийтълс, сам отглежда сина си. Докато чичото е самият Сатана – снажен и арогантен, той извършва зли постъпки, говорейки на руско-български, без да го е еня за другия. С трагиката си и дълбочината на психологизма филмът по някакъв начин препраща към Достоевски. В разговор с мен режисьорът сподели: „Всъщност криминалната история на нечовешките отношения между престъпници е задният план на филма – т.е. разказвам криминале, доколкото при Достоевски се разказва криминална история. В същото време става въпрос за вътрешната душевност на героите – какво се случва помежду им, как се държат един с друг, как изведнъж може да се промуши прошката. Последната реплика е ключът към целия филм: „Погрижи се за баща си“. Тоест стига до една от десетте божии заповеди. Това е спасението. Единственото...“ Между другото ролята на Пла-

мен Великов е писана специално за него, тъй като са приятели с Венцислав Василев и е играл в дипломния му филм „Ръжда“. Същото се отнася и за чувотния Красимир Доков, с когото обаче авторът не се е познавал.

„Слава“ е шамар срещу статуквото.

Според старата максима, „за режисьора се съди по втория филм“. Кристина Грозева и Петър Вълчанов доказаха, че успехът на дебюта им „Урок“ съвсем не е случаен. Също като него и „Слава“ претворява медийно преекспониран действителен случай за срещата на обикновения човек със системата: през 2001 кантонерът Никола Димитров от Курило намира на релсите милиони и ги предава в полицията. Награждат го с часовник-менте, животът му се обърква между Мъж на годината и „балък“. Като „Урок“ филмът артикулира тоталната ни безизходица, внушава гибелност, просмукан е от всекидневното зло. Но за разлика от другите филми за съвременността „Слава“ показва бездната през остроумие.

В един от многото си лепкави дни брадатыят самотен кантонер Цанко Петров (Стефан Денюбов) почуква релсите с огромния гаечен

ключ и се натъква на килим от купюри. Предава ги. Сполита го слава. Канят го за награждаване в Министерството на транспорта, за което новият герой е повод да се потуши публичен скандал. Цанко е смотан и заеква. Това предизвиква смут у екипа и най-вече – у пиарката Юлия Стайкова (Маргита Гошева). Тя – елегантна, амбициозна и властна, лоялна пред шефа и нелоялна към евентуалното си майчинство, типичина представителка на днешното безочливо постигане на просперитет, се превръща несъзнателно в негов злодей: безцеремонно сваля от ръката му стария руски часовник „Слава“ – свиден спомен от баща му, за да му връчат нов. Но истинската драма тепърва предстои – новият часовник не става и Цанко си иска своя. Само че Юлия Стайкова е забравила къде го е захвърлила... И започва абсурдна трагикомедия за битката между искреността и цинизма, където клетникът се сблъсква с бюрокрация, бездушие, телевизия, колегиална мъст – брънки от социалното зло, където се открояват сардоничното присъствие на Милко Лазаров като безскрупулния тв-журналист или жалкия вид на безпомощния министър на Иван Савов... Все



„Докато Ая спеше“ – режисьор Цветодар Марков

пак безотрадната участ на кантонера, за която има най-голяма вина тя самата, предизвиква пиарката да го посети. Той вдига гаечния ключ, а хрисимият ѝ съпруг (Китодар Тодоров) чака в колата. Отворен като в „Урок“, финалът тук излъчва агресия. Злото е заразно.

Дебютът на Ралица Петрова „Безбог“ ни потапя в ада. Действието, представено като спряло време, се развива във Враца, където е ярък контрастът между величествения Балкан и злата мизерност в града. Все още младата и неугледна Гана (Ирена Иванова), облечена във ватенка и лишена от женственост, натоварена с детска травма, е сестра от социален патронаж, чиято работа е да се грижи за незащитни стари хора. Но тя, бедна и безперспективна, е част от долна група, която отнема личните карти на старците за престъпни деяния. И предизвиква смърт. Тоест сестрата, призвана да приласкава души, предизвиква гибел. И невъзмутима, мълчалива и безсъвестна, се превръща в Демон. Дори Йоан, диригентът на хора (Иван Налбантов) – единственият, успял да я пробуди, да ѝ вдъхне някакъв копнеж чрез религиозните песнопения и общуването, се оказва нейна жертва. Оперир

ирана от любов, Гана компенсира отсъствието ѝ с краден морфин. Радват ѝ се, доколкото могат, с т. нар. си приятел-автомонтьор. Филмът се гледа мъчително, но едно от сериозните му качества е, че обилното насилие остава зад кадър. Всъщност се оказва, че просветлението е смъртта на героинята. Когато попитах авторката защо е избрала тъкмо поетесата Ирена Иванова за ролята на Гана, тя отговори: „Беше ми много важно натуршчиците във филма да носят историята на лицето си... Гана е събирателен образ. И ми трябваше човек, който познава чувства като унижението, мачкането. Ниското самочувствие е присъщо на българина. При всички нас го има, но при Гана е по-изразено. Ирена като поет е човек с огромно въображение, което за мен е много ценно... най-ценното всъщност при избора ми за главната роля... Ирена притежава емоционалната памет, която ми бе необходима за изграждането на образа“. В крайна сметка колкото и да е носител на злото, Гана е трагичен персонаж, защото съзнава, че е загубена душа и тръгва смирено към смъртта – дава си сметка, че е дошло време да си плати.



„Сняг“ – режисьор Венцислав Василев

Дългоочакваният „Спомен за страха“ е единственият в тази компания черно-бял филм (с няколко цветни прореза). Взел „назаем“ заглавието от Константин Павлов и въвел три епизода от неговия сценарий на „Масово чудо“, незаснети в дебюта на режисьора, Иван Павлов ни разказва страшно-смешни случки от българската 1968, обединени филигранно, флуидно и поетично. Плажен купон е разгонен брутално от милиция. Режисьор (Ованес Торосян) снима абсурден филм. Писател с изгорена книга (Ивайло Христов) и съпругата му (Йорданка Стефанова) са изселени от София в крайморско градче и трябва всяка сутрин да се разписват в милицията. Баща (Стефан Мавродиев) и син (Милко Йовчев), който слуша чужди станции и си пати заради това, напразно очакват другия син и брат да се обади от Чехословакия, където е нахлул с войските на Варшавския договор. Младо ченге (Благой Бойчев) е предадено от любовницата си, която пък е любовница на по-важно ченге (Васил Банов)... Злото е повсеместно: вибрира във въздуха, дрънчи в репресивните властови модели, издевателства над човешките съдби, просмуква целия филм с този странен спомен за страха... Но достойнството – на писателя и съпругата му, на бащата и сина, на младото ченге и т.н. – всъщност е антидот на злото. И в крайна сметка се оказва, че

всеки от праведниците на властта проявява акт на човечност с изключение на любовницата – грешна и безскрупулна, тя всъщност се оказва по-страшна и от милиционерския шеф, както и от властния съпруг, зазидал абсурдно жена си и детето и настояващ да общува с тях. Морето си бушува волно, още по-волно се просва инсталацията на съпругата с всички онези „не“, които се превръщат в „да“, а над всичко се извишава лирично-закачливата музика на Божидар Петков, светла му памет, която помита огорченията. Изключителен филм е „Спомен за страха“ – естетски и елегантен, с прекрасно чувство за хумор. Гледах го три пъти и все не ми стига. Наблюдавайки травматичното случване на киното ни, успехите му и вътрешните му процеси в разклатена държава, за пореден път се уверявам, че от всички изкуства то се включи най-енергично в артикулирането и осмислянето на трагикомичната специфика на прехода и последвалата безизходица – обществена и индивидуална. Тоест игралното ни кино не иска да се отнася за него сентенцията на Айнщайн „Светът е опасно място не заради тези, които вършат зло, а заради тези, които само наблюдават и бездействат“. Новите български филми се отварят към зрителя, не са така херметични, а той остава резистентен – и към тях, и към успехите им.

„Спомен за страха“ – режисьор Иван Павлов



МАРГИНАЛИ в новото българско кино

■ Боряна Матеева

► При соца беше просто – т.н. маргиналите се възприемаха като бунтари или ексцентрици. И изобщо не се наричаха така – тази чуждица се завъртя много по-късно, с промените. По-късно тя често добиваше негативни конотации, като изключване с императив за включване (виж широко застъпената циганска тема през Прехода). В игралното ни кино маргиналите най-често бяха момчета и момичета „с трудна съдба“, живеещи или избягали от ТВУ (да поясним абривиатурата – „трудова-възпитателно училище“), или нестандартни характери, качествено различни от „активните и положителни“ герои. Те бяха личности, непобиращи се в идеологическия и социален канон на соцреализма. Коренът на думата „маргинален“ идва от латинското „margo“ – ръб. Ще рече живот на ръба, на края, на границата, на предела на позволеното. Като синоними може да се посочат още „периферен“ или „изхвърлен“. Тези герои съществуваха въпреки, напук, на инат, в полето на обществото, в „бялото поле на печатна страница, около текста“ – от френското „marge“ или английското „margin“. И закономерно филмите с такива

герои на свой ред имаха „трудна съдба“ – някои бяха „арестувани“ и спирани, други бяха силно маргинализирани в разпространението си. Да си спомним само най-ярките примери: партизанинът Петко, който продава гевреци в „Животът си тече тихо...“ (1957, режисьори Бинка Желязкова, Христо Ганев), непокорната, предизвикателно-чаровна Тони от „Понеделник сутрин“ (1966, режисьори Ирина Акташева, Христо Писков), колоритните и вироглави Радичкови селяни от „Привързаният балон“ (1967, режисьор Бинка Желязкова), неподкупния Сашко от „Кратко слънце“ (1978, режисьор Людмил Кирков, сценарист Станислав Стратиев), Борис-Христовите чудаци-чешити от „Смъртта на заека“ (1982, режисьор Анри Кулев), неприимиримите Маргарит и Маргарита от едноименния филм на Николай Волев от 1988. Тук трябва да добавим и Вълчицата от едноименния филм на Рангел Вълчанов (1965), бащата от „Да обичаш на инат“ (1986) на Волев, естествено Радо от „Всичко е любов“ (1979) на Борислав Шаралиев по сценарий на Боян Папазов, както и самодейните музиканти от „Оркестър без име“

(1981) на Людмил Кирков по сценарий на Стратиев. Последните четири заглавия съвсем нямам „трудна съдба“, а обратното – впечатляващ успех, който определено дължат на героите си, замислени като бунтари, живеещи на ръба, отхвърлящи потискащите ги общоприети норми. Те правят това в рамките на тогава допустимото, но зрителите са домисляли спестеното и щедро са им дали симпатиите си. Неслучайно и до днес това са едни от най-обичаните български филми.

Някогашните свободолюбиви маргинали се отъждествяваха със забраненото и едва се промъкваха между капките – обикновено в следобедна прожекция в затънтено кино, а някои стигнаха своята публика след 30-годишна забрана... Те не бяха част от системата, а нейна алтернатива и в това беше тяхната оригиналност и чар.

Социалните промени бяха предшествани в киното ни от масираната поява на поколение дебютанти, които предизвикателно и категорично заявиха мислене и стилистика, представени през нов тип герои и независимо авторско отношение. Няма да е пресилено ако също

наречем маргинали героите от четирите филма на т.н. „ново кино“, една драматично закъсняла българска „нова вълна“, която през 1989 се издигна високо и наложи цяла генерация нови имена. През 90-те, заедно с други от тяхното поколение, те станаха гръбнака на българското кино. Техните филми преобърнаха кинопарадигмата в края на Перестройката, а нейният дух направи възможно излизането им на екран. Това бяха „Екзитус“ на Красимир Крумов, „Аз графинята“ на Петър Попзлатев, „Парчета Любов“ на Иван Черкелов и „Бягащи кучета“ на Людмил Тодоров. „Обединяваше ни едно единствено нещо. Не правим кино – пропаганда. Правим кино-живот. Не го правим благодарение на, а въпреки всичко“ – обобщава пред сп. „Кино“, бр. 1, 2017 платформата на движението Попзлатев. Във всеки от тези филми героите живееха на ръба и извън системата, като унили вътрешни емигранти. Бяха обезверени, фрустрирани, загубили смисъла на живота си младежи, търсещи нравствен изход, какъвто не откриваха в живота.

Към средата на 90-те се появи разтърсващото



„Аве“ – режисьор Константин Божанов

кинозавещание на Едуард Захариев „Закъсняло пълнолуние“ (1995). Там героят на Ицхак Финци съзнателно, в буквалния смисъл се маргинализира, като заживява на сметище, за да съхрани човешкото у себе си и да се спаси от мутренските времена и нрави, олицетворени от собствения му син... В този филм отчаянието придобива апокалиптични размери и е неизбродимо.

През новото хилядолетие филмите, извели българското кино на световната арена и заявили амбициите му да е универсално също са с герои тотални маргинали, преодоляващи с кураж не по-малко враждебната среда на посткомунистическия преход. И „Източни пиеси“ (2009) на Камен Калев, и „Аве“ (2011) на Константин Божанов, с десетките си награди от най-авторитетни фестивали, с участието си в паралелните програми на Кан дадоха знак за реално обновление и подем.

Интересен е въпросът защо днес, в едни от най-високите си постижения, оценени по достойнство от важни световни фестивали, българското кино отново се обръща към т.н. маргинали.

И не е ли това свидетелство за една бездънна нравствена криза, означаваща упадък на ценностите. А въпросът на въпросите е обратима ли е тази криза...

Ако огледаме наградените на различни международни форуми филми само от последните две-три години, този въпрос се налага неизбежно. „Каръци“ на Ивайло Христов (2015) ни представя младежи на прага на живота без капка надежда, наричащи се на жаргон „каръци“ – „някой с лош късмет, комуто не върви“. Тоталният успех на филма показва, че кризата е фундаментална, защото безпрепятствено рефлектира у публиката и зрителите с безгрижен възторг се идентифицираха с „каръците“. „Онтологичното отчаяние“ става някак уютно, когато е споделено. Филмът изследва с емпатия състоянието на духовете, но не дава упование. Макар и да са нормални ученици със свойствените за възрастта им емоции, героите на „Каръци“ са вече маргинализирани по сила не само на социалната си предореденост, но и на безверието си. Те не намират смисъл в съществуването, а филмът ни представя тази



„Каръци“ – режисьор Ивайло Христов

бездна някак готино и симпатично – един вид всички сме така, всички сме такива. Финалният кадър с момиченцето на релсите визуализира и силно внушава това умонастроение.

Ако говорим за маргинал в чистия му вид, това е Христо (изумително превъплъщение на Димитър Николов) от едноименния филм на Григор Лефтеров и Тодор Мацанов (2016). Тук нещата са оголени до предел. Христо е извън предпазната мрежа на семейство, религия, работа, обществена обвързаност и неистово се стреми към нормалност в най-първичния ѝ вид – подслон, дом, труд. Накрая като че ли я намира, макар и не категорично, може би само като виртуална авторска визия. Но бидейки на абсолютното дъно, той все пак има посока нагоре, а в опита си, макар и неуспешен, да спаси от смърт единствения си приятел показва и твърда морална ангажираност. Затова и този филм, при цялата си ужасяваща битова нищета, звучи оптимистично за човешката природа. Когато е докаран до ръба на бездната, у човека се задейства вграден нравствен механизъм.

Такъв е и случаят с Гана от „Безбог“ (2016) на Ралица Петрова, медицинската сестра, която съвсем не е маргинал, а брънка от здраво изплетена престъпна мрежа за кражба на лични карти от беззащитни старци. Едва когато се докосва до нещо духовно и по-висше като църковни песнопения и вниква в съдбата на изстрадалия човек, станал нейна жертва, у нея се пробужда нравствен глас и тя става маргинал в собствената си порочна среда. Но по криминалния кодекс маргиналността се наказва със смърт и Гана приема унищожението си като изкупление за греховете. Парадоксът тук е преобърнатата пирамида на ценностите. Престъпното поведение е нормата, а хармонията се възстановява с божествена намеса, както при злополука със ски, когато умира синът на корумпирания прокурор. Ралица Петрова казва, че освен покаяние и изкупление, има висша справедливост и тя идва неотменимо, по един или друг начин.

Друг вид маргиналност, проектирана в близкото минало и по-специално през ключовата 1968, виждаме в „Спомен за страха“ (2016) на Иван Павлов по сценарий на Красимир Крумов-Грец. „Не ни бе разрешено да говорим за задния двор. Казваха да не се бъркаме в неща-

та, които унижават човека, които унижават живота, които унижават духа. Преди 10 ноември 1989 същите хора, които не ни разрешаваха, използваха задния двор именно за тази цел. Да се унижи човешкия дух. Да се унижи човека.“ – казва Константин Павлов в интервю, взето от Петър Попзлатев през 1990. Това „унижение на духа“, фино и деликатно стилизирано, но с категорично отношение ни е представено през битието на семейство Граматикови, писател и жена му, „въдворени – нещо като арестувани“ в малко крайморско село. „Хрантутници“ според местната милиция, следени и подмолно потискани по всякакъв начин, те са жестоко маргинализирани по идеологически причини. Произведенията на писателя са изгорени, дъщеря им е изключена от университета, но той и жена му стоически устояват. В селото обаче има и други маргинали – непокорни младежи, които не се колебават да изпишат лозунга „Долу ръцете от Чехословакия“. Мощният социално-политически фон на филма е именно инвазията в Чехословакия през август 1968... Свързана с особен вид идеологическа маргинализация е и структурата на „Спомен за страха“. В тъканта на филма режисьорът е вкарал незаснети поради цензурата епизоди, написани за първия му филм „Масово чудо“ (1981) от сценариста Константин Павлов.

Модерен емблематичен маргинал е и Павел (ирландският актьор Бари Кьоеган), момчето-аутист от филма на Константин Божанов „И после светлина“ (2017). Нестандартният младеж бяга от самотната си истерична майка, българка-емигрантка, оцеляваща някъде из западна Европа и поема рисково пътуване, преследвайки лудата си мечта да бъде художник. Божанов се интересува много повече от търсенето на идентичност и идеал, отколкото от социалните условия в един космополитен свят без граници, където случайни срещи и приключения бележат психиката много по-дълбоко от нормите на буржоазното статукво.

Маргиналът, по-точно малкият човек, който единствен излиза от ролята на жертва и действа по своему активно, е самотният, честен и кротък кантонер от „Слава“ на Кристина Грозева и Петър Вълчанов. У него нравственото начало е здраво кодирано – той не се колебае да пре-

даде намерена на релсите крупна сума пари, но оттам започват и неприятностите му и сблъсъкът му с гигантската бюрократична машина. За да се защити от злото и фалша, той е готов дори да посегне на човек... Във филма „Слава“ темата за маргинализацията на доброто и почтеността е поднесена драматично, но и с тънък комичен нюанс, което дава на филма силни зрителски валенции.

На ръба живеят и героите от „Посоки“ (2017), филмът, който представи България в „Особен поглед“ в Кан тази година. Стефан Командарев изследва обикновени хора, включени в мрежата на оцеляването – шофьори на таксита и случайни клиенти, всеки от които попада в екстремни ситуации. Учител по философия е решил да се самоубие, но грубоват и устат таксиджия го разколебава; шофьорка-висшистка, среща наглия соцфункционар, опропастил преди години живота ѝ, може да го ликвидира, но намира сили да му прости; безработен хлебар ще получи (може би) сърцето на таксиджията,

който е убил корумпиран banker и после се е самоубил; ще му го присади кардиохирург, страстно мечтаещ час по-скоро да емигрира от „тази дупка България“... Героите от „Посоки“ са и не са маргинали, доколкото нормално и маргинално в нашето общество са с размити,менящи се, пропускливи и несигурни граници... Излиза някак, че именно маргиналите в най-новото ни кино – били те клошари, несретници, клетници, разкаjali се убийци, бунтари-дисиденти, ексцентрични тийнейджъри или малки хора, оцеляващи по собствен тертип извън шаблона, са носителите на нравствения императив. Може би защото тъкмо екстремните ситуации и радикалните решения изваждат на повърхността живителните сили в човешката природа, която в епохата на постистината блуждае, оставена сама на себе си, между отломките от религиозна вяра и свирепата борба за оцеляване. Звучи стряскащо, но като че ли само отчаяни маргинали останаха да пазят ценностите и да борят „отнтологичното отчаяние“.



„Христо“ – режисьори Григор Лефтеров, Тодор Мацанов

ЗА ПРАВОТО да запазим критичността си към наградените филми

Вера Найденова ■

► Ще започна с две уговорки.

Първата е свързана с това, че настоящият текст би трябвало да се чете като продължение на статията ми, публикувана в сп. „Кино“, бр. 1 от т.г., под заглавие „За необходимостта от фестивална култура“. В нея ставаше дума за участието на филмите ни в международните форуми, за традициите в това отношение и колко е важно добре да познаваме характеристиките им, тъй като напоследък те неимоверно се размножиха, а с това се разми някогашната им скъла. Последното е особено важно, защото май проявяваме склонност да отчитаме като значителен успех дори грамотата от някакъв никому неизвестен местен кинопразник...

Втората уговорка е породена от обстоятелството, че основните мотиви, които тук ще бъдат изложени, са от кръглата маса на тема „Новото българско кино и неговата фестивална съдба“, организирана от списанието на 09 05 т.г., но тъй като междувременно присъствах на фестивала в Кан, впечатленията оттам внесоха някакви, макар и незначителни, нови нюанси в разсъжденията ми.

И така – да се участва в национални и между-

народни фестивали е и чест, и дълг на авторите и продуцентите, тъй като с това се влиза в общата международна система на ценностите, постига се популярност и престиж – и индивидуален, и на киното ни като цяло. В съвременните условия на филмово разпространение то е начин за достигане до чуждестранния зрител, за възвръщаемост на средствата и т.н. Но въпросът, който тук ще поставя, е: трябва ли българските кинокритици да вдигат ръце пред решенията на журитата на тези форуми, да ги приемат безпрекословно и да премълчават собствената си оценка. Тук спестявам израза „несъгласие с журитата“, тъй като изначално мисля, че това не е проява на добър тон, че съдещите един фестивал правят своя избор, но и ние имаме своето мнение. Именно от срещата, взаимодействието, оттласкването и допълването на мнения се ражда сумарната оценка за един филм, както и за всяко друго произведение на изкуството.

Различните мнения се основават върху онова, което човек е преживял, научил, прочел, видял... Обобщено казано – върху екзистенциалния и художествения му опит. Същото е при

критика, но в по-концентрирана степен. Зная за откритата от класиците способност да се досещаш, да предугаждаш чуждото преживяване, тоест така наречената антиципация, която е правопрпорционална на таланта – творческия и зрителския, но тя не може да измести значението на опита, на знанието и прочее. Един голям изкуствовед беше казал, че човек открива в произведението на изкуството това, което предварително знае...

Колкото и горепосочените „слагаеми“ на възприятието да са общочовешки, универсални, те имат и етнически, регионални, национални очертания. В културологията се говори за съществуването на „вътрешна“ и „външна“ гледна точка към явленията. Макар и в различна степен, понякога напълно безпроблемно, те се срещат и при двуначалната оценка за нашите филми – от една страна е получената от фестивалната публика и жури, от друга – тази на домашните съдници – зрители, критика.

Ще поясня гореказаното с примери, и то от нашата родна практика. На миналогодишния фестивал „Златна роза“ филмът на Иван Павлов „Спомен за страха“ получи наградата на критическата гилдия, но остана без каквото и да е отличие от журито. Моето съпричастие към този филм идва първо, така да се каже, по пряка линия: по същия начин, като един от героите в него, и моят баща научи от мен по телефона факта, че са ме изключили от университета по време на т.нар. унгарски събития, а по време на „чешките“, за които се разказва във филма, ме отстраниха от работа (под претекст, че нямам софийско жителство). Към филма ме приобщава и използването на мотиви от поезията на Константин Павлов, която добре познавам. Тук е уместно да се каже, че режисьорът за трети път, след „Масово чудо“ и „Съдбата като плъх“, прави нелеката операция да съчетае поетични ядра, поетични кодове с повествователно-прозаичен пласт и го прави доста умело (за отчитане е и фактът, че той направи подобен ход и при „Всичко от нула“, но с поезията на Валери Петров). Благодарение на тази симбиоза филмът се превръща във висока метафора за духовната несвобода и за пълзящата сивота при „соца“. „Спомен за страха“ респектира и с прецизната си кинематографична стилистика,

която днес, при безразборията на екранните формати и филмовите форми, рядко се среща. Никакви спекулативни хватки в името на т.нар. комерсиален успех. Искрено очаквах, че журито поне това ще забележи. От разговори с млади колеги разбрах, че те оценяват кинематографизма му, но някои от тях не са гледали „Масово чудо“, други изобщо не познават поезията на Павлов...

Адмирациите на журито почти изцяло се насочиха към „Безбог“ на Ралица Петрова. Той вече беше получил приз в Локарно и обрастваше с митология, срещу която трудно се възразява... Но аз запазих резервите си и след като търпеливо го изгледах втори път. Пак на страниците на „Кино“ съм споменавала, че той ме отчуждава с противоречията във формата (жанра). Присъщи са му някои от елементите на „черен филм“ („film noir“) и в него се поставя ударение върху съдбата на героинята, върху отчаянието и отчуждението между хората в среда, където законът и редът са само на книга. И тук се намира човек (героят на Иван Налбантов), който не е опетнен и изплашен, а в отношенията между него и героинята има някакъв момент от задължителната за жанра „песимистична романтика“. Но жанровете, както се знае, се правят с желязна ръка, а тук формалната рамка се къса – веднъж от претенции да се изобрази „самата реалност“ в целия ѝ физиологичен „блясък“ (епизодите в жилищните потайности с ужасно грозния секс), друг път – във финала на филма, където наказването на злото (корумпирания прокурор) е като в романтична приказка. Някой ще каже, че в случая става дума за „неоноар“ с неговия „трансжанров стил“. Приемам, но в този случай твърдата ръка, която полага единна иконография и визуален стил, е още по-задължителна.

Сигурно е, че тук вече ще ме запитате – защо все пак толкова много награждават този филм? Етиката ми подсказва да допусна, че той притежава някои тънки черти, за чието улавяне не ми достига компетентност. Но ще си позволя да споделя две предположения. Както казва по-горе цитираният от мен изкуствовед, зрителят открива във филма това, което предварително знае. А колкото и да ни е тъжно да го признаем, в Европа (най-вече) не са малко хората, натру-

пали „знанието“ не без участието на пребиваващите там наши сънародници, а и на повърхностната журналистическа пропаганда, че ние сме убого бедни, много корумпирани и общо взето някакви „неодухотворени примитиви“ – нарочно използвам този евфемизъм, за да не кажа „диваци“. За тези зрители филми като „Безбог“ съдържат самата адекватна истина. Има обаче и непредубедени или по-трезвомислещи хора като журналиста от в. „Le Monde“ Томас Сатинел, който озаглави публикацията си от 15 август 2016 за наградения в Локарно български филм „Чернилка без нюанси“. Изразът може да е и „Чернота без нюанси“, но при всички случаи отчита редукцията, схематизацията при изобразяване на реалността. Авторът включва в наблюдението си и филма „Слава“, но с известно разграничаване, което той заслужава поради по-определената си жанрово-сатирична природа.

Второто ми предположение е от по-общ характер. Всеки от вас, който напоследък е гледал повечко френски филми, а и някои от други европейски страни, е забелязал, че с много редки изключения, те са мелодраматични, еротични, разказващи биографии на минали величия и т.н. Напоследък Франция има голямо филмово производство и Кан представи цяла поредица такива филми. В програмата „Особен поглед“ обаче се открие групата, в която, с по-актуален кинематографичен език, млади режисьори, шестима от които дебютанти, показваха примери на нов социален реализъм. От кои страни мислите, че бяха те? От Иран (двама), от Русия, от Словакия (румънци по случайност нямаше) и от България. Освен филмът „Посоки“, участвахме и с „Уестърн“, при който, с копродуктството на братя Чучкови, е представена много автентична българска днешна реалност (за тези филми ще говорим по-конкретно когато излязат на нашите екрани). Слава богу, филмите бяха добри, но искам да кажа, че редом с френските, японските и други, и най-схематизираният социален живот – като този в „Безбог“, би прозвучал като „святата истинност“. Впрочем, макар и в по-мека форма, днешният Запад има същите проблеми като нашите – и бедност, и корупция, и огрубяване – а склонните към социално размишление зрители ги оглеждат по-лесно в

опростяващото и увеличително огледало на филми като нашия.

Не е зле на младите кинематографисти, които с лека ръка обедняват реалността, да им се подсказе, че в историческия си опит българското кино има много такива прегрешения. По време на „соца“ пропагандата поощряваше идеализацията. Филмите често изобразяваха „най-добрия човек“. Сега медалът е обърнат – без никаква принуда погледът се фиксира в „най-лошия човек“. Грехът към художеството и в двата случая е един и същ.

Критиката няма нито право, нито задължение да дава съвети на авторите какви теми да избират и какви не. Това е тяхна работа, а нейна – да преценява как са осъществили избраната задача. И все пак се осмелявам да изразя едно мнение. Напоследък много наши сънародници живеят в чужбина, някои от тях отдавна и задълго. Не са малко вече тези, които идват с желание именно у нас да правят филм. Неведнъж съм защитавала правото им в това отношение, но винаги ми се е струвало, че ще е по-добре, ако разказват за българското житие-битие „там“, което те по-добре познават. А да не „чопват“ екзотични сюжети от пресата или от видяното-недовидяно по време на лятното гостуване при баба. (Има и друг филм, „Жалейка“, режисьор Елица Петрова, страдащ от същите грехове като „Безбог“, но в по-тежък вариант; и също награждаван).

За съжаление обаче напоследък се срещат и у нас живеещи автори, най-вече от женски пол (?!), които също са се устремили към отразяване на живота „в черно“: престъпления, ранни раждания, продажба на деца, наркомания, вулгарен език... Дълбоко се съмнявам, че това е техният личен екзистенциален опит. Но ще се въздържа от допускането, че е диагноза за умонастроението и вкуса им. Ще допусна, че по-скоро е модно увлечение, с надеждата, че като всяка мода, бързо ще мине.

Но финалът не е за тях, а за критиката, към която и аз принадлежа – с пожелание да се радва на фестивалните награди, да ги оценява адекватно, но никога да не забравя, че тя е един от важните, независими фактори в развитието на българското филмово творчество.

НАЛИЧНИ И ВЪЗМОЖНИ модели за социокултурна реализация на българските филми

■ Иво Драганов

► Съществува един базов въпрос за всяка стратегия в областта на културата като възприета държавна политика – свободен пазар или протекционизъм – американски модел или германски, испански и т.н... Отговорът на този въпрос зависи от много фактори. Ситуацията с гледането на филми според мен е тревожна – и то не само в България. Малка част от образовани, чувствителни хора гледат т.нар. арт филми. Някъде към 20 процента от аудиторията гледа основно филми от т.нар. масова култура, като съществува един цял дял от аудиторията, която предано посещава всички фентъзи филми. Масовата филмова продукция определям основно по критерия дали зрелищните ефекти доминират над драматургията на сценария. Все пак тази аудитория не трябва да се подценява, а колкото може да се култивира, още повече, че тя е разположена във възрастта 13-25 години. Продуцентите добре знаят това и масово екранизират приказки, фентъзи романи и комикси. Най-тревожен за мен е третият дял от аудиторията. Това са хора, които на практика не водят културен живот. Те са активни потребители на затыпяващи риалити формати, безсмислени сапунени опери; екшън сериали и на токшоу програми, в които проблемите не се анализират, а

се банализират, удавени в порой празни приказки. Как да бъде включен този дял от аудиторията в културния живот е ключов проблем за всяка държава и общество. Според мен е важно политиката на НФЦ да бъде насочена към авторското кино, но да не се игнорират филми да кажем с по-висок коефициент на комуникативност с публиката.

Какви са възможностите българските филми да се срещнат с аудиторията си?

Мултиплекси и киносалони в моловете

Това са средища на зрелищно кино, в което водещи са техническите ефекти – визуални и звукови, издигнати до ранг на изкуство, докато драматургията и режисурата са сведени до матрично занаятчийство. Мултиплексите и киносалоните в моловете технологически са изградени с много ясна цел – зрелището да бъде експонирано в цялата му пищност; сащисаната аудитория да се вълнува и трескаво да яде пуканки, да пие кола или бира. В голямата си част тази аудитория не е публиката на авторските филми. Това е все едно да се опитваме да представим спектакъла „Двама на люлката“ в Луна-парк.

Независими киносалони – Дом на киното; Одеон; Eurocinema; G8; Люмиер...

Естественото място на българските филми са салони с изградена публика – близки до вида на студийните кина от 70-те и 80-те години на миналия век. В тях публиката ще бъде по-малобройна, но с вкус и нагласи за размисъл, а не пасивен потребител на евтини вълнения. Това трябва да бъде част от стратегията на продуцентите – вероятната форма е чрез редица изисквания към продуцентите по отношение на гаранции за разпространение на филма. Най-точният модел е чрез данъчни облекчения на киносалоните, които показват определен процент български филми. Мога да дам пример с малък киносалон – 100 места, в университетския град Аугсбург, в който показваха филми на Тарковски, Бергман, Герман, Вайда, Зануси и т.н. В най-бедната част на Испания – Андалусия, в градчетата с по 2 до 5 000 жители около Севиля, има театри и киносалони с най-модерна техника за проекции и с по 300 места. Там обаче общините целенасочено провеждат политика на културен протекционизъм в интерес на испанската идентичност и поддържане на културните потребности на хората.

Клубни форми

Можем да констатираме все още ниско ниво на клубна култура, но тя е в развитие. На тази възможност обърна внимание доц. Петя Александрова, но то е част от необходимостта от възприемане на нова гледна точка – активно да търсим ниши за срещи с изкуството, което вече не дефинираме като масово. За мен филмите са символен капитал на всяка нация. Проблемът не е от днес. Карло Понти навремето заявява, че финансира филмите на Фелини, Антониони в името на националния културен престиж и имидж. Прочутият продуцент е схванал много добре стойността на символния капитал, какъвто са тези филми, и същевременно е имал ясно съзнание за своята социокултурна мисия.

Университетски мрежи

В тази ниша съществува потенциал за около 50 салона в страната. Мрежата от университетски киносалони и университетски телевизии в САЩ е най-сериозната алтернатива за показване на образци на аудиовизуалните изкуства. В България има 52 университета и това е скрит потенциал както в маркетингов, така и в социокултурен аспект. Все още стои неразработен.

Фестивални форуми

В моите очи фестивалите се оформят като острови на среща с образци на високата, за да не кажа елитарна култура. Мощното въздействие със силата на психоатака върху съзнанието на публиката, с търсещи бърза печалба зрелищни филми доминира и моделира аудитория със съответен вкус и нагласи. Стратегията за опростачване на хората е в ход. Никой на този свят не е успял да се справи с големите пари, така че полезно е да си даваме ясна сметка за действителността. Фестивалите стават все повече по света – съществуват около 4 000 фестивала и те формират една сериозна аудитория. Тази масовост на фестивалите дава възможности за специализиран показ, но от друга страна масовизира т.нар състезателен елемент от фестивалната програма и в известен смисъл го принизява. Знаете как се радваме за това, че филмът на Стефан Командарев „Посоки“ е селектиран в Кан. Въпросът според мен е дали българското кино да се самообяви като фестивално по презумпция, а това би било проява на самодостатъчност и капсулираност, или подобно на Дания да определи стратегия за финансиране на б мейнстрийм филма и 4-6 арт филма. Аз лично съм изненадан от един факт – всеки продуцент обявява своя филм за труден за разпространение и търси Финансова помощ от финансовата комисия при НФЦ.

Разпространение по телевизионен път

Основна възможност за социокултурна реализация на български филми остават телевизиите. В техния ефир дневно се показват над **двеста чужди филма**. Поне за някаква срамежлива симетрия би трябвало да присъства процент български филми – документални, научнопопулярни, анимационни, игрални, сериали. Как да стане това?

Възможно е с корекция на ЗРТ, като се разшири действието на чл. 71 ал. 2 и действието му се разпростре върху всички телевизии с национално покритие по примера на Франция.

БНТ трябва да се превърне в най-мощния продуцент на българска аудиовизуална култура. Това е въпрос на стратегическо мислене и политическа воля на управляващите, на професионална рефлексия и отговорност от страна на колегите от БНТ. В градове без театрални, кон-

цертни зали и киносалони телевизите остават единствен културен прозорец за местните хора. За разпространението на български филми по телевизионен път има три варианта:

Чрез самостоятелен филмов канал – съществуващи модели за излъчване на арт филми – BBC; FOX; ARTE, онлайн каналът за румънски филми. Такива канали се нуждаят от минимален обем премиерна програма около 1 000 часа, останалите 7 000 ще бъдат повторения. Гръбнак може да стане БНТ СВЯТ. Това е скъп, относително луксозен вариант и родното ни филмопроизводство може да опита, но едва ли ще бъде в състояние да захрани такъв канал.

Чрез отчетлива програмна линия за българско кино – един път седмично да се показва български филм – това прави годишно 52 филма с предполагаем обем от 100 часа програмно време. Инициативата на БНТ „Лачените обувки на българското кино“ нагледно доказва ползата от такова решение.

Свободно търговско програмиране чрез формиране на филмови пакети от около сто часа, които да се договорят с разпространител, който да ги предлага на телевизите. Още през 2003 СБФД организира конференция по този проблем със заинтересовани лица. Тогава г-н Неномир Михов от ПРОКСИМА изрази желание да се заеме с търговското разпространение, но при условие филмите да бъдат в пакети от по 100, 200 часа и т.н. За съжаление проектът не се реализира по вина на кинодейци, които проявиха необяснима инертност. В моите очи най-важно за един филм и творец е срещата на филма с публиката. Както още преди 100 години е казал прочутият френски продуцент и разпространител Леон Гомон: Печалбата от филма е филмът и това, което правим с него, а не парите.

Разпространение чрез Интернет платформа и приложения към мобилните оператори.

Според мен показът на филми чрез приложения на мобилните оператори е скрита възможност за бързо стигане до младите зрители. Представителите на Интернет поколението като нагласи е силно фрагментирано, те предпочитат индивидуални форми на съпреживяване. Особено подходящи за показ в приложенията към смартфоните ще бъдат анимационни филми, камерни новели, късометражни и документал-

ни филми. В светлината на бързото развитие на ICT сектора зависимостта и увлечението на младите по мобилните комуникации много вероятно е показът на филми чрез мобилни оператори да стане факт (ако вече не е станал). Въпрос на гъвкавост и реактивност е българските кинодейци да не изпуснат този момент и възможност за показ.

Организирането на специализиран видеоканал в YOUTUBE, на който да са български филми, е друга възможност, засега неизползвана. А в Румъния вече имат такъв онлайн канал за румънски филми. В тези хипотези валидна е гледната точка за възможно най-широки възможности за среща на българските филми с повече аудитория. Според мен общата ни цел е обществото да припознае българските филми, с които е изгубило контакт, и да подкрепи морално производството на българско кино. Засега в България се произвеждат филми, но те рядко или инцидентно намират своята публика. Всички трябва да знаем, особено продуцентите и режисьорите, че основното условие за успешен културен процес не е изпълнено. Трябва ясно да кажем, че изискването да произведеш филм вече не е достатъчно. Трябва всеки продуцент да има стратегия как този филм да стигне до максимален кръг зрители.

Изводите са:

1. Досега показът на български филми е бил на заден план.
2. Опити за пробив в търговските телевизии по утвърдени в практиката европейски и световни модели не са правени. За целта трябва да се изградят ясни отношения с такъв вид разпространител-посредник. Засега това важно звено във веригата продуцент – разпространител – телевизии и мобилни оператори липсва. Това е огромен проблем, защото най-важната част от филмовото изкуство е срещата му с аудиторията. Фестивалите няма да компенсират тази липса. Предстои ни да го решаваме...

ДЕЯН ДОНКОВ
Избрал съм трудния път

INTERVIEW

Пламен Михайлов ■

► **Служебен вход на Народен театър „Иван Вазов“.** Чакам да се появи Деян Донков. Той няма нужда от представяне за онези, които се интересуват от театър и кино... Той е един от най-търсените български актьори. Идва с усмивка в очите. На път за ресторанта на театъра се ръкостиска с хората, които честитят раждането на сина му. Въпреки че няколко пъти ще спомене, че е избрал труден житейски път, говори за това леко, с любов. Поръчваме си бяло вино. Деян Донков създава впечатление на човек, когото познаваш. Не предизвиква неудобство у теб. Странен ми се стори фактът, че той не притежава нито един от филмите, в които е участвал. Нито DVD, нито каквото и да е било друго копие. Казваме си на здраве и започваме...

Преди да започнете да се занимавате с актьорско майсторство, имахте ли други мечти и амбиции за професия?

Имах много. Баща ми беше полковник в полицията, а майка ми съдебен лекар... *(Телефонът му звъни точно в този момент.)*

А, точно майка ми ми звъни в момента, но няма да вдигна. Не, ще вдигна всъщност...

На майки няма как да не се вдига...

Да, точно. Тя сега е нова баба и я навивам да дойде с мен на море, за да помага. Тя е съдебен лекар, така че съм обмислял и тази професия, а също и полицай, следовател. Нещо в тази сфера.

По образ и подобие на родителите... Но пък сте играл следовател.

Добре, че ми се размина в живота. Присъствал съм на аутопсии и е много черна и тежка работа. Не че актьорската е лека.

НАТФИЗ ли Ви докара в София? Родом сте от Видин.

Да, сестра ми ме помоли да кандидатствам. Намираще талант в мен и ме караше да опитам. Аз все ѝ отказвах, но в крайна сметка тя ме убеди, казвайки ми, че дори и да не ме приемат, поне ще съм опитал. Те пък ме приеха от първия път.

Завършвате. И какво следва после? Получихте ли веднага роли, или е имало момент, в който сте си мислели, че може да сте сбъркали с това начинание?

По някакъв начин човек се чуди цял живот.

Но тогава бяха най-тежките години и нямаше много публика. Работих на свободна практика, но имах работа. За щастие още от началото на професионалната ми кариера се срещнах с много качествени хора – като Стоян Камбаров например. Имах шанс за добър старт.

И все пак през 1999 печелите първия си „Аскеер“. Това ли е пробивът?

В интерес на истината, не знам. Всичко стана постепенно, с много работа. Каниха ме за постановки, снимки.

От кого сте получили най-ценен съвет досега? Нещо, което да промени светоусещането Ви...

Крикор Азарян. Записах при него магистратура, но не я завърших, защото се оказа, че не е законно това в НАТФИЗ. Чисто законово актьорите нямаха право да стават магистри. Все пак веднъж той ми каза, че трябва да избирам между това „да имаш или да бъдеш“. И аз избрах по-трудния път.

Имате много разнообразни роли и в киното, и в театъра. От Дон Жуан до хъш. От келеш в „Пату“ и „Емигранти“ до депресивен тип в „Потъването на Созопол“. Откъде идва тази гъвкавост? Дали е от работата с много различни режисьори, или е чисто актьорско притежание?

По-скоро е лично усещане за професията и превъплъщенията. Природна даденост, която трябва да се доразвива непрекъснато, за да можеш да разчиташ на нея. Може би е комплексно, понякога ми прилича на детективска работа, чрез която да търсиш, да разбираш, но най-вече да осъзнаваш повече за онзи, в когото се превръщаш.

Може би това прави един актьор „голям“. Когато има различни варианти и предизвикателства в ролите. От другата страна е Клинт Ийстууд – архетип на алфа мъжкар.

Е, да. Той си е кинаджия. Лютият поглед и това е...

С кой режисьор работата Ви е оставила най-силно впечатление?

С повечето, с които съм работил. Стоян Камбаров, Крикор Азарян, Александър Морфов, Теди Москов и други. Всеки от тези хора носи качест-

ва, които са абсолютно персонални и затова от всеки черпиш различни умения и знания за живота, защото не може да се каже къде е по-голямата истина – в театъра или в живота.

Т.е. от всеки се краде по малко?

Краденето е в добрия смисъл. Още от НАТФИЗ първият урок е да можеш да гледаш хората и да разчиташ чисто психологически жестовете, движенията, защо едн кой си има тик или някаква друга характерност. Въпросът „защо“ присъства постоянно в тази работа. Това също го научих от Крикор Азарян. Той казваше винаги за всичко да си задаваме този въпрос. И когато отговориш на всички защо-та, тогава нещата се случват.

Например при режисьорския ми дебют с „В очакване на Годо“ в театър Азарян излязоха толкова много защо-та. Вътре са кодирани много неща и аз съм много горд, че успях да се справя.

Наградите. Четири пъти „Аскеер“. Два пъти „Икар“. Това сигурно е много приятно...

Да, но в крайна сметка те са заради нас, не сме ние заради тях. Не са по-важното и най-важното...

Какво значат и каква стойност имат, защото в България индустрията не е голяма?

Точно за един ден. Някакъв празник – и какво от това? Някакво признание е, естествено, но...

Ако при номинация с още двама души актьорът не вземе награда, чувства ли, че е загубил всъщност?

Не знам какво си загубил всъщност? Аз бягам от това да суетнича и да се възгордявам. Смешно е, защото виждаш как едни хора до вчера са били едни, а след това се държат по различен начин. И това клише – да си повярваш много. А особено когато се занимаваш с тази професия, трябва да си много земен, защото не си на небето, ами си човек. И си избрал професия на проводник, защото ние предаваме на хората.

Може да се каже, че това е хуманно дело.

Ами да, има и лечебна цел. И трябва да приемаш работата сериозно, защото задаваш въпроси, които хората са забравили да си задават. За живота, смъртта, любовта и т.н. Идеята

е да подсетиш човека за въпроса, тогава той ще се събуди и ще потърси отговора и това е оздравителен процес.

Като в психоанализата. Фройд казва на Юнг да се отърси от идеята, че ще излекува някого. И така смисълът на терапията е в това да осъзнаеш проблема. Как се съотнася това с театралното изкуство?

Има нещо такова. Защото ние много се самозабравихме с телевизия, глупави предавания, идиотщини, а трябва да се противодейства на тази пошлост.

Намесва ли се тази пошлост все по-силно в театъра? Споменахте и по-мрачни години с малко публика... Става ли по-добре?

Не мога да кажа. Не съм сигурен. Точно затова си говорихме със Сашо Морфов – много неща се случват в задкулисието на Народния театър, уреждат се някакви работи за лични облаги. Този театър нямаше директор от доста време и според Морфов нещата направо потъваха.

Но пък салоните се пълнят.

Слава Богу. Но смело мога да кажа, че този театър се държи на Сашо Морфов. До голяма степен приходите идват от неговите представления. А държавата го спъва всячески. Затова той работи в чужбина и в даден момент ще го загубим за българския театър.

А какво ще кажете за новия театър „Азарян“?

Там екипът е страхотен. Трябва да споделя, че съм много щастлив, че така се случи и получих шанс да работя там, но както казваше Крикор Азарян – „случайността е другото име на Бог“. Така че може би и с негова помощ се случи така.

Та, Годо...

Яна Борисова и Мирослав Боршош се довериха на проекта. Те дори ми се довериха много повече, отколкото колегите ми актьори, които не са свикнали аз да ги режисирам. В даден момент бяха абсолютно скептично настроени, но приложих терапия на търпението и така с времето нещата се обърнаха.

Кога беше премиерата?

На 23 юни – деня, в който се роди и синът ми преди една година. Не съм имал по-тежък ден. Щях да експлодирам от физическо и психическо натоварване. А след представлението щях да припадна. Бях много блед и просто седнах. Не знаех нищо, дори да се радвам. Родих ми се дете, роди ми се и второ дете – след петмесечна подготовка. Въобще не бях на себе си.

А как откликна публиката на представлението?

Реагира възторжено. Нямаше негативни коментари. Но аз тепърва трябва да го отглеждам това дете и то трябва да расте. Не беше хубаво, че само веднъж се игра представлението, но



пък е и добре, че ще има време за отдих, защото дълго имаше много напрежение. Не помежду ни, а вътрешно. С тази пиеса не смеят да се залавят много режисьори, тя е страшно чудовище. Може би една от най-бруталните пиеси, писани някога. Работи на много нива. Мисля си все пак да запиша магистратура – филмова режисура, после театрална. Интересно ми е. Не мога да спра и човек не трябва да спира.

А случвало ли се е по време на работа да забиете в едно положение и да се изгубите?

Не бих казал, че съм имал такива зацикляния. По-скоро малко по малко всеки ден надграждахме. Държах на това, което съм открил, проверил, премислил. Много интересен и дълъг процес беше и се надявам да не спре, защото ми е една сбъдната мечта. А и Азарян ми беше духовен ментор, учител. Това, че се случи в театър на негово име, е нещо голямо. И залата се оказа подходяща за моя прочит.

А чия е идеята за плакатите, защото изображението излиза извън пределите на театралното пространство.

Моя е идеята. Реално персонажите се намират навън, следователно защо изображението от плаката да не е заснето в екстериор? Има едно дърво на плаката, което е като буквата Г. Това например собственоръчно го направих, скалпих го и го забих в пръстта. Пълна импрови-

зация, всичко на място и мисля, че се получи добре.

На кои актьори се възхищавате? Не само български.

На много. Но като личности – Марлон Брандо. Документалният филм за него – „Слушай ме, Марлон“, който е с неговия глас, е направо изумителен. Трябва да се гледа на чаша вино и свещи например. Атмосферен филм е. Когато го изгледах, почувствах Брандо много близо, някак до сърцето си. А и това, което съм гледал с него, чел за него, също ми е дало познание за личността му и за него като актьор.

Личността и характерът ли са определящи?

Ами да, но все пак всичко е комплексно, защото той е актьорът, той играе, но той е и личността. Не можеш да го разграничиш. Дори понякога е шизофренно. Ролята е някаква проекция на личността. За гигантската си роля в „Последно танго в Париж“ Марлон дори не е чел сценария. Просто е бил един мъж, разхождащ се с шлифер. Напуска Америка заради отношението към индианците. Прекрасен е.

И отказва Оскар...

Да, на сцената излиза индианка вместо него и казва, че той отказва наградата. Бих му казал „евала“. Такива неща са важни за мен и с това също бих го помнил, не само с ролите.



Когато бях студент, гледах Наум Шопов. Мислех си, че той е най-големият актьор на света. След години попаднах в една гримьорна с него, пак случайно, но му казах какво си мисля. Говорихме си много и дори разбрах, това не е много известно, че той е имал лична кореспонденция с Луис Армстронг. Представяш ли си какво е било това за онези времена? Той е бил голям меломан.

Какво е чувството да се възхищавате на Наум Шопов и след това да попаднете в гримьорна с него?

Като сбъдната мечта е. Дори имах представление с него. Но човек не трябва да се обожествява. Мога да си говоря нормално с всички. И Марлон Брандо, Бог да го прости, да дойде сега при нас и да седне, няма да си глътна езика, защото когато изпитваш неудобство в комуникацията си с някого, го караш и той да изпитва неудобство. А от това няма нужда. Ще дам пример със случай, в който ми се обади една жена от „Ню Имидж“ и ми каза „Идвай бързо, тук съм на вечеря с Робърт Де Ниро“. Попитах я „Защо да идвам?“. Искеше да ни запознае. Аз я отрязах, защото ми се стори излишно. Ако имах работа с него, да, ще се запознаем, но без причина да го гоня няма смисъл. Или пък – добре. Ще отида и ще се запознаем. И какво? Ще си направим едно селфи и това е. А си представям на него колко му е отвратително цялото това упражнение. Вероятно не може да се откъсне от такива хора и ситуации.

Попаднах на статия в интернет. Някакъв си електронен вестник. Заглавието беше – с голе-

ми букви, разбира се – „ДЕЯН ДОНКОВ: ОТКАЗАХ СРЕЩА С РОБЪРТ ДЕ НИРО“.

Така ли са написали?

В първите четири страници в Google, почти всичко, ако не и всичко, свързано с Вас, са клюки, жълти новини и т.н. Трудно е да се разбере що за личност сте...

Ами да, хората търсят такива неща, сензации. Има всякакви глупости и измишльотини. Дори не влизам да ги чета. Разбирам някой да разсъждава върху моя роля или нещо такова, но те просто си измислят. Дори не си заслужава да обсъждаме тези неща.

Да се върнем на актьора Деян Донков. Като погледнете назад във времето и направите равностметка, имате ли някакво съжаление? Да си кажете например, че може по-добре да се изиграе едн коя си роля? Всеки притежава някаква самокритика.

Мисля, че не...

(Телефонно прекъсване. Радина Кърджилова е от другата страна на линията. Деян Донков е щастлив и се смее. В този момент звучи „Светът е за двама“. Някои биха казали, че това е случайност, но припомням, по-горе, докато говореше за родителите си, звънна майка му. Моята теория – на тази жегга боговете са си опекли работата, крият се на сянка, пък тя, съдбата, си движи нещата. Разговорът приключва, опитва се да ми покаже снимка на сина си в люлката, която е монтирал, но телефонът му не я отваря.)

Та до къде бяхме?



Съжаление?

Не. Няма. От време на време си пиша някакви мисли, хрумки. Едната е – „Не ти стига, че е достатъчно, ами е достатъчно да не ти стига“. Нещо такова беше. В такъв смисъл, че това, което си направил тогава, е достатъчно за даден момент. След това си надградил и си направил второ, трето. Гледай „сега“, другото го няма вече. Няма смисъл да се връщаш и да съжаляваш за нещо, което не съществува. Веднъж имах оферта да получа една роля за сериал, но ако преспя с една жена. Аз не го направих, друг го направи. Не съжалявам, напротив, по-скоро ме кара да се чувствам горд.

А следите ли сериала?

Не. За сметка на това участвах в един френски сериал, Люк Бесон беше продуцент. Още не съм го гледал, но беше много приятно. Около тринадесет снимачни дни. Играх бос на руската мафия.

Българските актьори често ги взимат за руснаци.
Абсолютно.

Може би приличаме повече на руснаци от руснаците...

Или сме по-евтини.

Всъщност да. А получили ли сте допълнителен опит от участията в чужди продукции?

Не мисля. Например като участвах в този сериал се отнасяха с изключително уважение към мен. Имах роля с повече текст. Не просто някакъв епизодик, който минава и го застрел-

ват. Дори отказвам такива роли. Обаждат ми се често да участвам за два-три дни в продукции с най-големите звезди, но лъжат с парите. Въобще не ходя на такива кастинги. Бих се чувствал мизерно за без пари, само и само да съм при американците. Французите бяха коректни в това отношение. Предложиха ми сума, аз им казах, че не става и те я промениха. И всичко беше окей. Дори дойдоха да гледат „Полет над кукувиче гнездо“ в Народния театър.

Приемайки нови роли, вълнувате ли се все още?

Със сигурност винаги има вълнение. Иначе няма смисъл да го правиш. Чувствах се като дете пред публиката на „В очакване на Годо“. Сърцето ми щеше да изхвъркне. И то не от страх, а от вълнение в момента на случването. Лошото е, че и театърът се превърна в някаква халтура. Ходят на представления в провинцията, за пет лева билетче. Слагат декор като за пет лева билетче и хората си мислят, че това е театър. А те отиват, защото те знаят кой си и искат да те видят. Играхме „Дон Жуан“ на един фестивал в Банско. Хората идваха и бяха удивени. Те преди това са били на някаква смешка на сцената и това е.

А мислили ли сте си в даден момент да преподавате в НАТФИЗ? Да имате клас.

Въобще не знам. По принцип – защо не? Аз си мисля, че ще събера хубав екип и ще им е хубаво и на тях, и на децата, но това би било като стана на седемдесет.

Имате ли допир до Академията напоследък?



Абсолютно никакъв. Откакто изгониха Крикор Азарян под претекст, че е болен от рак и не може да преподава вече. Това беше толкова унижително... Не съм стъпвал оттогава. Може би ще отида да проверя за магистратурата по театрална режисура. Но преди това ще видя кои са хората, които преподават.

Малко ще сменим темата, но ако можете да се върнете във времето и да се поставите в обувките на някого за една роля, кого бихте избрал?

Това е сложен избор. Но съм си представял, че в това пътуване по реката в „Апокалипсис сега“ бих бил Мартин Шийн. Да пътувам, за да срещна полковника и да го убия. След монолога му за ужаса. Страхотен монолог. Виж колко странно, докато го говорим това за Виетнам, седя с шапка, която си купих от виетнамски магазин... *(Случайност? Има нещо в този ден...)*

Това ме подсеща за Касиус Клей. Когато той става световен шампион по бокс, американското правителство иска да го изпрати във Виетнам, да поведе армията като шампион. Той отказва, защото харесва виетнамците – и го изпращат в затвора. Там си сменя името и религията и става Мохамед Али. Изправил се е срещу системата.

Имаше една шега, че САЩ са като лоша приятелка. Ако ѝ направиш нещо, ще ти съсипе живота и ще ти натяква винаги, но ако тя ти направи нещо – всичко е оправдано.

Това е болезнената истина. Но да не навлизаме в политически теми.

Нещо гадно се е случило в този ден, или нещо гадно се случва от известно време. Излизате на сцената, но не ви е до това, все пак трябва да изиграете представлението. Как става?

Абстрахираш се. Въобще не мислиш за това. Нищо извън театъра няма значение в този момент, колко то и да е болезнено и лудо. В този момент ти не си ти. Лесно е да кажеш – „не мога, лошо ми е, баща ми почина“, но на никого не му пука. Затова ти казах, че избирам по-трудния път. По-добре е да се справиш, за да се чувстваш достойно след това.

За финал – кое е най-странното нещо, което Ви се е случвало на представление или на снимки?

Знам ли... Изникват много неща, но не знам към какво да се ориентирам. Например по време на „Полет над кукувиче гнездо“ говорим си с един от персонажите – вожда. Много сме близо до първия ред и в даден момент се обърнах и се изпърдях в лицето на някого... То не е нещо срамно, но ми стана много смешно. И след това ми дойде по този начин, може би за да избягам от положението, но на всяка дума издавах такъв звук с устата си. И така завършихме представлението.

Вожда не се ли разсмя?

Мисля, че дори и не разбра. Така като казваш странно, сещам се за друго. Бяхме на снимки на филм на Николай Волев. Той не беше снимал от петнадесет години. Взе една ромка да играе главната роля. Караме по офроуд, по ръба на пропаст. Аз нямам проблем, карам си. Но имаше моменти, в които ромката трябваше да кара. А тя няма книжка и когато се стресне, натиска газта и се скрива зад волана. Беше абсурдно. За малко да прегази оператора.

Сега за истинския финал един бърз quiz?

Давай.

Любим филм?

Пак много тежко...

Може и три...

Бих казал на Джармуш – „Дух куче: Пътят на самурая“. Но ми изкача и „Антихрист“ на Триер. Трудно е да се каже.

Актриса?

Много ме разтърси Кейт Бланшет в „Син Жасмин“. Бих играл с нея с огромно удоволствие. Великолепна е.

Любима пиеса?

„В очакване на Годо“... *(смее се)*

Любима книга?

Може би „Дон Кихот“.

Сега за окончателния финал да добавите нещо, ако желаете?

Ами искам да благодаря на всички, да кажем...

Така няма да има обидени.

ЕМИЛИЯ РАДЕВА на 85

■ Олга Маркова

► Емоционална, но сдържана. Сензитивна и второпланова. Откровена и праволинейна. Организирана и работлива. Винаги млада по дух, готова да „полети“ към непознати измерения на нов образ: дали в киното или в театъра, няма значение. Така съм я запомнила в годините. Такава е и днес.

Вече два пъти я гледам в кафенето на Френския културен институт в спектакъла „Падение и изкупление“, нейна адаптация по новелата „24 часа от живота на една жена“ на Стефан Цвайг (със скромното партньорство на Любомир Бъчваров). В навечерието на 85-ата си годишнина (която чества на 23 май т.г.) актрисата очевидно доставя радост и на самата себе си, и на зрителите, потъвайки в дълбочинните пластове на сложната, многолика роля на героинята на Цвайг, обогатена с нюансите на възрастовото познание. В съзнанието ми изплува изпълнението ѝ на същата роля – Тя, през 1979 година в Кафе-Театъра на Народната армия, където образът на Той бе изграден от Радко Дишлиев. Тогава героинята на Емилия Радева ни поднесе спомена си от младите години. Очевидно в нея актрисата намира много извори към енигматичната природа на жената.

„Главната тема в моя професионален път е Жената – споделя тя. – Години наред се опитвам да изследвам нейната същност и душевност. Винаги ме поразяват разнообразието на средствата, сложността, красотата, с които те покорява. С неподозирани изблици на чувството любов, с трагиката на отчаянието и готовността за саможертва“.

Вече трети сезон на Сцената на IV-ти етаж на Народния театър „Иван Вазов“, както и в Студио 5 на НДК, се играе „А помните ли?“ постановка на Никола Петков, изградена със съдействието на Клуба „Артисти със сребро в косите“. В нея се открояват респектът и умението на Емилия Радева да „поднася“ на аудиторията безценната класика. Вече се играе новият спектакъл на същия режисьор „Пролетна измама“ – композиция от творби на български автори. Тук вниманието на актрисата е насочено към пресъздаване на текста и героите на Йордан Йовков и Йордан Радичков.

Интересът ѝ към литературата съпътства нейните търсения от най-ранна възраст. Плод на този интерес са и двете ѝ книги: „Недовършен пъзел“ и „Коя съм?“, където, редом със свободния поток на личните спомени, съхраняващи

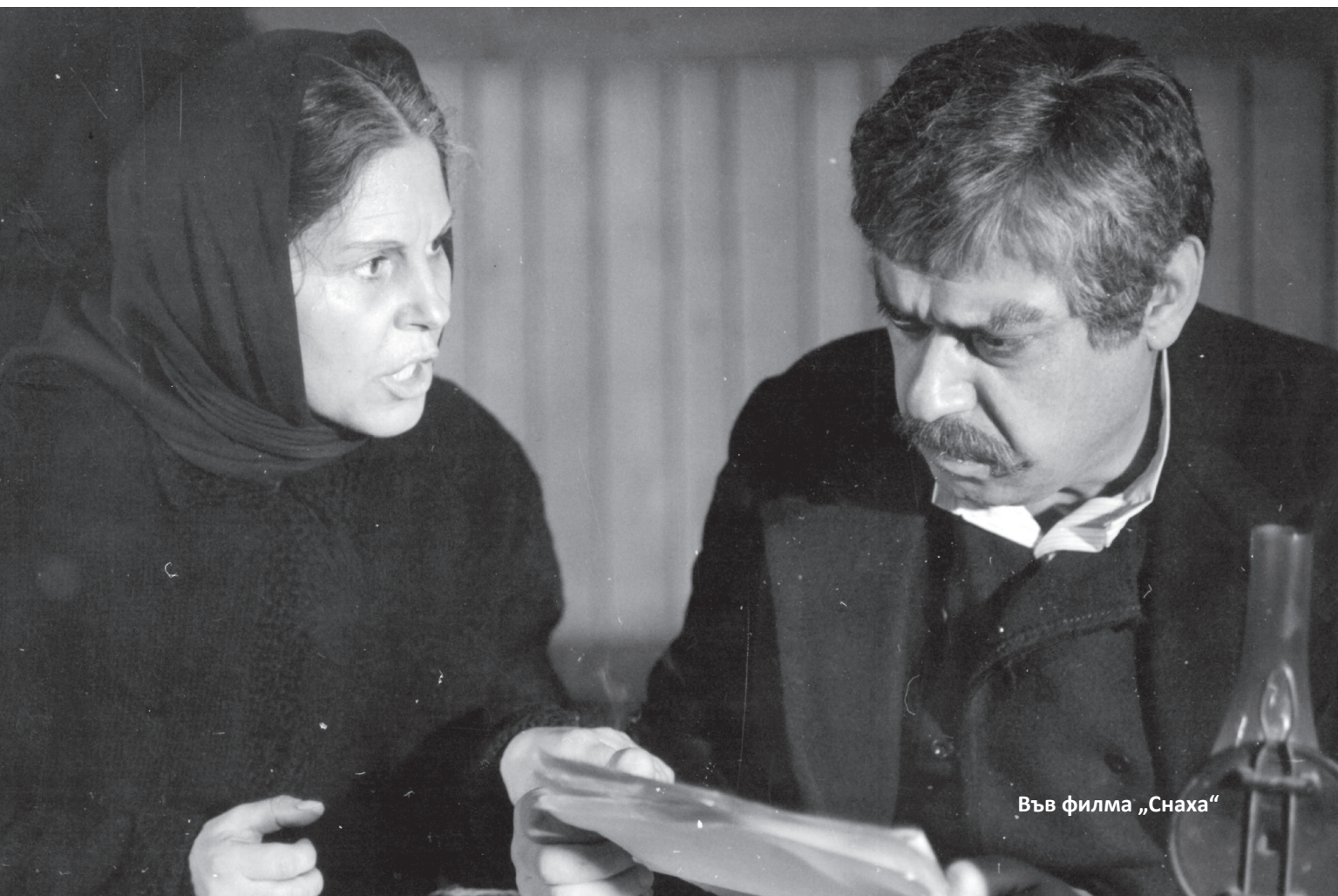
топлината на емоциите, е отредено място и на хората, с които е работила. В тях възникват много въпроси, с някои от които са озаглавени отделни части на втората книга: „Коя съм?“, „Къде съм?“, „Къде отивам?“... Питаният човек е тревожен, търсещ, непримирим. Такава е Емилия Радева: отзивчива към всичко, което се случва край нея в живота, в театъра и в киното. Всяка несправедливост я разтърсва. Естествено колкото повече научава за света и професията, толкова повече потъва в празните пространства на необяснимото. И тъкмо те я плашат.

„След толкова много предателства и разочарования си давам сметка, че съм горяла не само на „неприятелска“, но и на „приятелска“ клада – разсъждава актрисата. – Само огромното желание за живот и работа ми е давало сила да се отърся от пепелта на злото и завистта. И тогава тлеещата жар на живота отново е избухвала в пламък, напук на всички злонамерени хора“.

Явно този пламък е дал живот на цяла галерия от запомнящи се екранни и сценични образи в българското изкуство. Сред 33-те ѝ филмови постижения ще припомним: Ружа в „Точка първа“

(1956) – година след като завършва „Актьорско майсторство“ в Театралното училище (НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“) при професор Боян Дановски; Ширин в „Легенда за любовта“ и Шели в „Животът си тече тихо...“ (1957); Христина в „Сиромашка радост“ и Зюлкар в „Ребро Адамово“ (1958); Надя в „А бяхме млади“ (1961); Донка в „Неспокоен дом“ (1965); госпожа Крушева в „Случаят Пенлеве“ (1968); майката в „Любовницата на Граминя“ и Султана в „Иконостасът“ (1969); учителката в „Тигърчето“ и шивачката в „Последната дума“ (1973); Цонева в „Не си отивай!“, леля Асенка в „Спомен за близначката“, Юрталанката в „Снаха“ (1976); Жела в „Матриархат“ (1977); майката в „Юлия Вревска“, майката на Матей във „Всички и никой“ (1978); Ана в „Кристали“ (1982); Екатерина Каравелова в „Дело 205/1913 П.К.Яворов“ (1984); Дамяна в „Място под слънцето“ (1986); майката в „Разследване“ и Маноара в „Заекът на Ватанен“ (2006); старата майка в „Инкогнита“ (2012)...

Очевидно различните превъплъщения в ролята на Майката допадат на творческия ѝ натюрел.

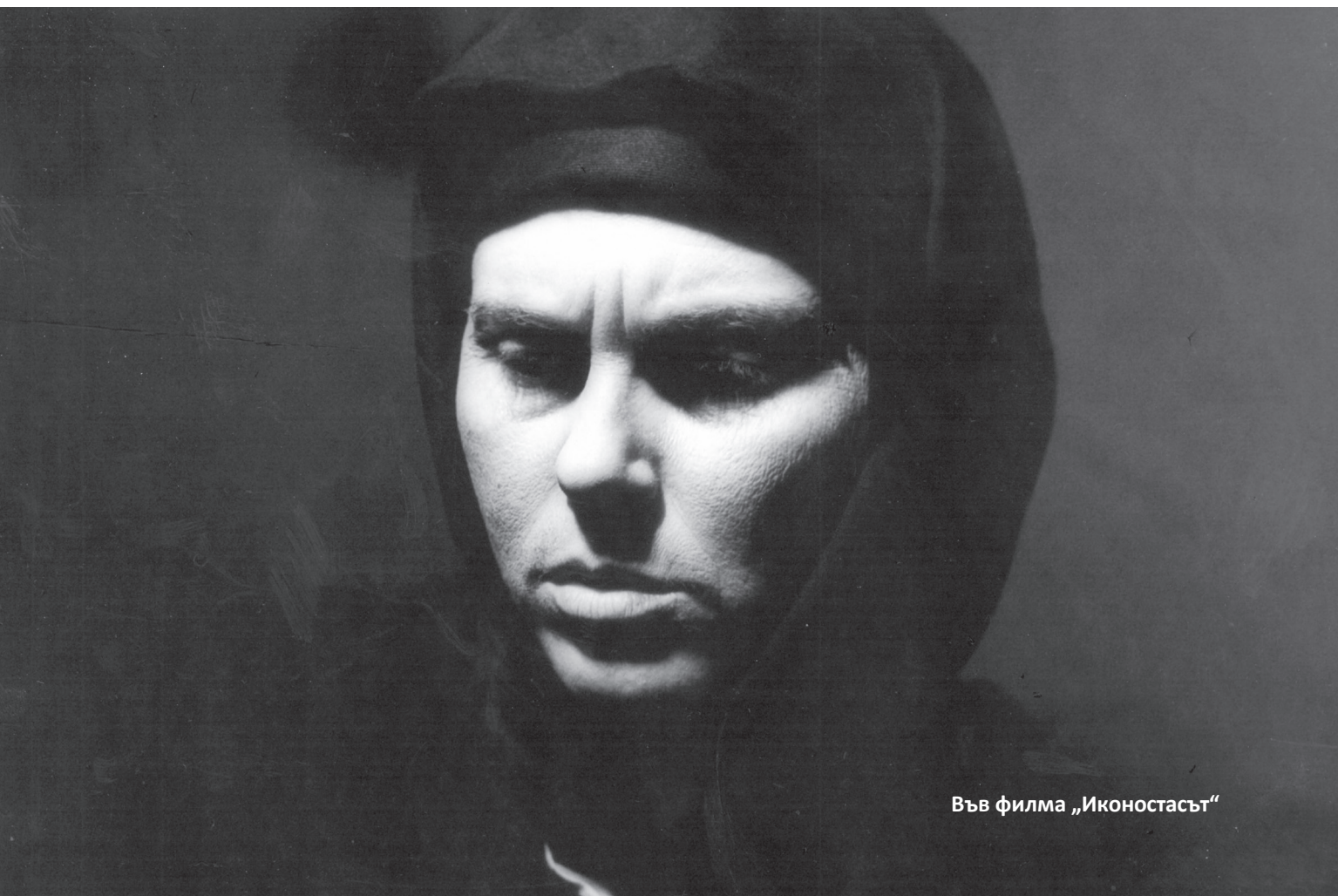


Във филма „Снаха“

„Винаги съм имала необходимост да се грижа за някого, най-вече за деца – споделя Емилия. – Вероятно личната ми съдба е изиграла съществена роля в това отношение: аз съм петото дете в семейство на обушар, който отрано остава вдовец. Била съм на пет години, когато мама умира. Страдах от определението „дете без майка – жив сирак“. Износвах дрехите на двете ми по-големи сестри. В гимназията получавах социална помощ по бедност. Всичко това ме правеше различна от другите деца. Живеех с чувството на аутсайдер. Понесла съм твърде много обиди и унижения. Какво самочувствие можех да имам! Постепенно успях да преодолея усещането за аутсайдерство благодарение на усилието да бъда повече от това, което съм, на общуването със стойностни хора като Бинка Желязкова, Христо Ганев, Богомил Райнов, Валери Петров, Никола Русев, Дечко Узунов, Милчо Левиев, както и на естеството на моята професия, зареждаща се от добротата и красотата. Сега всяка нова роля подхранва самочувствието ми на човек и творец. „Да играеш, това значи да живееш“ – твърди Татяна Доронина. Тази

игра разкрива пред мен възможността за емоционално опознаване, възприемане и претворяване на хората. Тя е вълшебният мост между мен (на сцената или на екрана) и зрителите. Той не е еднопосочен – аз стигам до тях чрез словото и емоцията, а те, развълнувани, въввлечени в играта, стават съпричастни на общото ни преживяване. Актьорската професия те изгражда като всестранно развита личност“.

Но за да проникне в тази максима, необходима ѝ е била нелека битка с живота, която формира нейния характер, заляга в основата на творческата ѝ биография. Като начинаеща актриса болезнено приема критиките на колегите и режисьорите от Художествения съвет. Неведнъж стига до решението да се откаже от професията си. Но с течение на годините постепенно свиква да се вслушва в думите, които специалисти отправят добронамерено към работата ѝ. Още като студентка се залюбва и сключва брак с вече дипломирания актьор Любомир Димитров. Със силата на физическото и душевно привличане тази любов се оказва съдбовна и за двамата, независимо от безбройните сцени



Във филма „Иконостасът“

на ревност и конфликти. От 1955-та до 1958-ма работят заедно в Пловдивския драматичен театър „Н. О. Масалитинов“, където все още се помни нейното превъплъщение в образа на Полина (с партньорство на Наум Шопов и Георги Русев) в „Картоиграч“ на Достоевски, постановка на Димитър Пунев. След тези четири години с конкурс двамата са назначени, отново заедно, в столичния театър „Българска армия“. Там актрисата изгражда в течение на почти четири десетилетия неповторима колекция от образи – паметни за няколко поколения. Открояват се Иванка Руменова в „Преспанските камбани“ на Димитър Талев; Валя и Зинка в „Иркутска история“ на Алексей Арбузов; Маша в „Океан“ на Александър Щейн; журналистката в „Посещение на старата дама“ на Фридрих Дюренмат; Цветарката в „Я, колко макове“ на Никола Русев; мисис Хашъбай в „Дом, където се разбиват сърцата“ и Жана д'Арк в „Света Йоана“ на Бърнард Шоу; Фани в „Осъдени души“ на Димитър Димов; Орелия в „Лудата от Шайо“ на Жан Жироду; Маря Лвовна в „Дачници“ на Горки; Юнона в „Юнона и Пауна“ на Шон О. Кейси; Майка България в „Законодателят“ на Рангел Игнатов; майката в „Щастливецът иде“ на Руси Божанов; Елизабет I в „Мария Стюарт“ на Шилер; Ема в „Мадам Бовари“ на Гюстав Флобер; майката в „Ученикът на дявола“ на Шоу...

„Имах щастливата професионална съдба повече от 30 години да си партнирам със съпруга ми Любомир Димитров – продължава актрисата. – Става дума за двайсетина пиеси, няколко телевизионни постановки, както и за филма „Животът си тече тихо...“. Малко са на брой, като имам предвид неговите приблизително сто и петдесет роли. Той беше забележителен актьор – и като физическо присъствие, и като емоционално въздействие. Богата артистична природа в унисон с обаянието на мъжката, която безусловно покоряваше. Партньор с такива данни е предизвикателство, което изисква достойно присъствие и равнопоставеност. Срещите ми с него в професията бяха уроци за работа върху съответната роля“.

Тази щастлива професионална съдба се увенчава с редица значими награди и отличия. За ролята на Надежда в „Аз, Надежда Сляпата“ от Боян Папазов, постановка на Иван Добчев в театрал-

на работилница „Сфумато“, актрисата получава наградата Аскеер. А преди пет години е удостоена с тази награда за цялостно творчество.

„Спектакълът на Добчев беше тежък – спомня си актрисата. – Играехме го без антракт. Премиерата се състоя на моя рожден ден, две години след пенсионирането ми през 1992 година. Как се превърнах в Надежда Сляпата? Просто повярвах в текста, в концепцията на режисьора и в сърцето си. Това е втората ми роля, чийто образ заживя с мен (както се случи с майката Секула от „Животът – това са две жени“ на Стефан Цанев, постановка на Младен Киселов в Театър „199“). Отзивите бяха противоречиви. Потресът на финала беше такъв, че нямаше никакви аплодисменти... С тази роля започна нов период на доказване, че съм актриса. Надежда ми даде сили за нови творчески задачи и постижения, за срещи с нови колеги и режисьори, с които при други обстоятелства нямаше да мога да работя. С постановката на втората част на спектакъла „Думи към Б“ по Самуел Бекет на Иван Добчев сякаш Бог ми помогна да открия собственото си Аз и да се опра на него. Изиграхме представлението пред незрящи и глухонеме. Последва среща с тях: трудно ми е обаче да предам емоцията от нея с думи“.

Всъщност безброй са срещите ѝ с публиката. Всяка година по време на кинофестивали съм свидетел как варненски зрители и колеги я настигат по улиците, за да си поговорят с нея. И тя винаги е отворена към тях, отзивчива към интересите и предложенията им. Бих я нарекла „народна артистка“ в пълния смисъл на думата. Турнетата из страната, които на времето е осъществявал театър „Българска армия“, са продължавали от 20 до 40 дни. Така че разговорите ѝ с публиката от всички краища на страната са съществена част от нейния живот.

„Често ми става неудобно, когато случайни минувачи ми целуват ръка – твърди тя. – Искрено се радвам, че ме помнят. Няма по-голяма награда от тази на зрителите. Те са най-чистата, непредубедена и предана аудитория. Тяхната реакция доказва, че не са отишли напразно усилията ни. Един от основните въпроси, който често ми задават, е как се е получила неповторимата екранна магия с историята на Зюлляр, написана от Анжел Вагенщайн и реализирана

от дебютанта – режисьор Антон Маринович във филма „Ребро Адамово“ преди почти 60 години. Със своята достоверност тя продължава да бъде актуална. За да се ориентирам в тази роля, да почувствам обстановката, трябваше да живея няколко месеца в подходящо селско семейство. Там се потопих в атмосферата на историята заедно с Гинка Станчева и Любомир Кабакчиев: много е важно партньорското обкръжение. Темата е актуална и днес: нима някой може да ти попречи, когато имаш силно желание да се осъществиш! С възторг се посреща финалният епизод, когато неукото момиче, вече израснало, получава право да упражнява учителска професия. Сега колко от завършили-те висшисти остават в България? Колко могат да се реализират в избраната от тях професия? Явно проблемът доста е загрубял...

Актрисата не изявява предпочитание към спецификата на киното или на театъра. Според нея двете изкуства не само не си съперничат, а взаимно се допълват и обогатяват изпълнителя по различен начин, в много посоки и от разни страни.

„Изкуството на Мелпомена ти помага да потъваш в дълбините на образа, да откриваш философската му същност, да разгръщаш разни пластове – разказва тя. – А това е толкова полезно за киното. От своя страна седмото изкуство те учи да се вглеждаш в детайла и да го използваш за изграждане на цялостната характеристика на образа подобно на голямата литература. Когато на сцената мисля за позицията на тялото, за мизансцена, имам чувство, че ме следи камера. Там актьорът сам трябва да намира друга гледна точка, докато на екрана няколко камери те снимат от разни страни... Искрено съжалявам, че отпаднаха прегледите на българската драматургия. Участвала съм в редица пиеси на наши автори, чиито образи са ми твърде близки – като Майката от „Щастливецът иде“ на Руси Божанов, Секула от „Животът – това са две жени“ на Стефан Цанев, Веса от „Вчерашни целувки“ на Юрий Дачев, Бора в „Нечакана среща“ на Блага Димитрова.“

Любимката на няколко поколения зрители изстрада факта, че не ѝ е била предоставена възможност нито на сцената, нито на големия екран да пресъздаде героини на Чехов и на Шек-

спир. Само в Телевизионния театър, в младите си години, в постановката „Смуглата“ на Павел Павлов, е изградила едноименния шекспиров образ в партньорство с Наум Шопов и Леда Тасева.

„Непростимо е, че съм се разминала (засега!) с такова безценно художествено богатство – съжалява актрисата. Човешкото око е ненаситно, а животът – толкова кратък. Убедена съм, че можеше да постигна много повече. Вероятно причината е и у мен: винаги съм била някак встрани от централния актьорски поток. Прекалено съм открита и пряма, недипломатична. Тези недостатъци за нашето общество си имат цена“.

Гражданската позиция на Емилия Радева отново е на start. Тя умее да различава заслужената от разиграваната популярност. Известно е, че киното прави актьора популярен още по време на снимки. И лесно може да бъде подведен по пътя към евтината „слава“. Да не говорим за телевизията! За да удържиш на това изкушение, е необходим характер и култура. Емилия Радева притежава и двете. И най-вече нестихващо желание за творчество, за работа. В момента пише нова книга за колегите – актьори, с които толкова години си е партнирала.

„Както се казва, поддържахме удара на топката и чакаме да се включим в един по-голям мач – надява се Емилия. – Нашето поколение все още вярва във възможностите си и в ползата от него. Чета сценарии и търся своето място в тях. Готова съм да участвам в нови творчески проекти, но не на всяка цена. Не приемам онова, което е под достойнството ми. Старая се да бъда във форма. Стремежът ми е да виждам Доброто в живота, колкото и да е намаляло. Все се надявам, че ще доживея до един умерен баланс между доброто и злото. Дано младото поколение върне нашите идеали за смисъл в живота, за справедливост и творческа всеотдайност“.

МЛАДА БЪЛГАРСКА АНИМАЦИЯ три ярки филма

Невелина Попова ■

► В деня на светите братя Кирил и Методий в кино „Одеон“ преживяхме една поредна празнична вечер с младата българска анимация. Събитието, което насмешливо беше озаглавено във Фейсбук като „Дами канят – 1, 2, 3“, включваше три премиерни прожекции: новите анимационни филми на три млади авторки – Велислава Господинова с „Жар птица“, Ина Георгиева с „Буря“ и Силвия Иванова с дебюта си „Среднощна елегия“. Заедно с филмите публиката имаше възможност да се срещне с младите режисьорки, да се върне с тях към историята на всеки от филмите. Въпреки различните сюжети, художествени почерци и анимационни техники, над тези три филма витае усещането за единство и обща посока на търсенията. Може би женският поглед и женската чувствителност са в основата на това усещане. А може би и фактът, че Велислава, Ина и Силвия са завършили анимационна режисура в НБУ, макар и в различни години. В тези свои филми те и трите се представят като художници със свой търсен и постигнат стил, със свой поетичен размах и със стремеж да се докоснат до метафизичните и екзистенциалните дълбочини

на живота. Там именно художествените им територии се пресичат, превръщат се в покана за диалог и се вграждат в днешното анимационно многогласие.

Ще влезем в художествените светове на Силвия, Ина и Велислава.

„Среднощна елегия“ е дебютният филм на Силвия Иванова, с който тя се дипломира това лято. В творческата ѝ биография можем да видим поредица прекрасни студентски миниатюри, най-вече от участието ѝ в Международния анимационен маратон 10x10x13 (на НБУ и Единбургския колеж по изкуствата). Образи и теми от тези миниатюри съвсем естествено са преминали в дебютния ѝ филм. „Среднощна елегия“ е един радикален в своята болезненост „млад“ филм. От филмите, които по законите на поезията се оказват неизбежни за своя автор. Изострен до крайност в своята чувствителност, мъчително тревожен, оголен и раним като своята героиня. В този филм Силвия разкрива една ранна екзистенциална криза и усещането за самотност на съвременната жена. Филмът е затворен между четирите стени на нейната стая, в пустотата на една безсънна нощ, в коя-

то тя като че ли съвсем се изгубва, затваря се в своята тъга и меланхолна неподвижност. Емоционалните липси и ранната умора са особено страшни в младостта. Виждаме ги в очите на героинята. Сън и реалност се оплитат сред паяжини от страхове и неясни желания. Младата жена буквално плува в ужасяваща безтегловност, без любов, отчуждена не само от света, но и от самата себе си. Дори от тялото си с нарушената му пластика, в ограниченото пространство на стаята-затвор.

Пластическите ключове, които Силвия избира, за да предаде това сковаващо състояние на духа, ни препращат към класическите женски маски от японския театър „Но“, както и към експресионистичните образи на Ото Мюлер, Ернст Киршнер, Егон Шиле и Леон Шпилярт. Голата, болезнено слаба, скована в ръбестите си стави жена сякаш е залепнала върху самотното си легло; тя разглобено – механично се премества от една точка в друга под обстрела на различните гледни точки. С класическата рисуванa анимация, заострените линии и нарушената перспектива Силвия изгражда един свят на болезнена статичност и застиналост. Надписите: „Къде съм, Коя съм и Познай себе“ си организират този екзистенциален личен сюжет – на затворения кръг и на потребността да се излезе от самотното разединено съществуване. Пространството на филма е условно и изчистено, нарязано от остри ръбове и ъгли, които сякаш предопределят и остротата на формите на типажа. Заоблените форми и плавните линии са знаци и спомени от друг живот. Различните текстури се възприемат като метафори на неясните и постоянно сменящи се състояния на героинята, на преходите от съня към реалността, в която подсъзнателните страхове доминират. Срещата с двойничката, с бившето нейно аз е основен сюжетен ход за този символен сюжет. Особено важно тук е мъжкото присъствие, но мисля, че то би могло да бъде застъпено в повечето видения и детайли.

Това е филм, в който телесното и душевното са едно цяло. Ярък образ на това единство е начупването на ноктите на младата жена, превръщането им в каньони от болка и последвалото разпознаване на тези каньони в напуканите устни на героинята. Разкривяването на лицето ѝ в

отраженията и чупенето на огледалото е кулминацията на филма. Целият сюжет се изгражда постъпателно асоциативно, изцяло от състояния и детайли. Виждаме голия гръб на момичето, захлупило очи в ъгъла... растящите заедно с ужаса косъмчета по краката ѝ... окапващия венец от листа... Есенните листа, избелялата коса и синкавият цвят по тялото на героинята са все мотиви, носещи внушения за ранно преждевременно остаряване – един изключително тревожен симптом от днешната реалност.

Толкова крехка и неустойчива е тази жена, че едно докосване на образа ѝ в огледалото е достатъчно лицето ѝ да се разкрие и съвсем да изчезне. Тя обаче отказва да припознае спасението в лесната усмивка и затова чупи огледалото. Усещането за промяна и истинска усмивка ще дойде едва по-късно, с процеждащото се утро, със светещите като безкрайни малки вселени пращинки и с порива на вятъра. Болката и невъзможността да се освободи от миналото се изливат в резкия удар по огледалото. Драстичното му счупване я разтърсва и съживява, тя вече може да остави зад себе си призрачните образи и диспропорциите на нощта. Тук не може да не отбележим чувствителната звукова картина в този филм, както и музиката на Александър Костов – те органично се вплитат в цялостната образна система и доизграждат внушенията на среднощната елегия.

В епилога, на самия финал, сюжетът се придвижва най-вече чрез звука. Животът се връща към младата жена на сутринта с делничните шумове; те я викат навън, към движението и новия ден. Денят остава извън кадъра – непредвидим в своята необятност. Но ние вече сме усетили заедно с младата жена забравения порив на вятъра в косите ѝ. В това толкова женско усещане е жадуваната промяна – нейното завръщане в радостта от живота. Промяната тук е само загатната – нежно, ненаатрапчиво, с надежда. Да се надяваме, че тези светли финални внушения ще успеят да достигнат до зрителя.

С втория си филм „Буря“ Ина Георгиева ни повежда към съвсем различни пространства, мащаби и прозрения. Филмът е екранизация на известната романтична поема „Балада за стария моряк“ на Самюъл Колридж, написана

през 1797 година – основополагаща творба за английския романтизъм. Това е огромна поема на 17 страници в седем части. Беше ми изключително интересно да разбера какво може да привлече един съвременен автор към интерпретацията на тази поема. В едновременно поетичната си и епична творба Самюъл Колридж изгражда едно напрегнато повествование като използва популярната повествователна техника на разказ в разказа. Архаичният слог днес е не само изпитание за читателя, но и своеобразен ореол над разказа за стария моряк. В поемата той изповядва своята история пред един запътил се на сватба човек. Разказът му е толкова вълнуващо напрегнат, че сватбарят не може да не го изслуша. Самюъл Колридж ни въвлеча в дългото страховито пътешествие на моряка и неговия екипаж. Те потеглят на юг, но са застигнати от страшна буря и се озовават без вода и храна сред ледовете и ветровете на Антарктида. Един бял красив албатрос като Божи пратеник и знак на надежда се появява над лодката им и спасително ги превежда през ледените грамади. Внезапно обезумял, старият моряк уби-

ва албатроса. Именно това убийство отключва дълбинните пластове на поетичния сюжет. Вероятно тези смислови пластове, както и образите на стихии, са привлекли Ина Георгиева към поемата на Колридж. Тя изважда от дълбочините философския и екзистенциален потенциал на тази история и я превръща в анимационна притча за трагичната човешка участ. В нейния прочит морското пътешествие е разказ за трагичната вина, за обвързаността на всяка постъпка с целия живот на човека и с неговата общност, за страданието, наказанието и изкуплението, за жестокостта на съдбата, за Смъртта и Живота на изгнаника. Филмът на Ина Георгиева е поразяваща въображението анимационна поема. Мрачно тържествена, тя звучи с първозданната сила на стихии. Персонафикациите на Вятъра, Слънцето, Луната и Смъртта се вписват в устрема на стихии. Неспирното движение на водите, ледовете и мъглите е белязано от вселенския мащаб на сътворението. Ина е обработила богат натурен видеоматериал, превръщайки движението и мащаба на стихии в подвижен декор на



„Среднощна елегия“ – автор Силвия Иванова

случващото се. Анимационните изрезки на ледените блокове доизграждат пространството. В него се носи самотната лодка на моряка. Образът на главният герой – стария моряк, който води разказа зад кадър, е едновременно част от груповия анимационен типаж на пътниците в лодката. Ина Георгиева работи с много изразителна изрезка, подчертано графична. Голите тела на пътниците в груповата изрезка са скулптурно релефни, напомнящи за Дантевия „Ад“ – всеки от тях е със своето напрежение и със своята специфична гримаса, но в нужния миг те всички се подчиняват на общите интуитивни жестове, изразяващи зов за помощ, молитва, радостна благодарност или агресия.

Режисьорката е постигнала рядка поетична монолитност между мощното си изобразително решение, анимацията и словото на Самюъл Колридж – в прекрасния превод на Александър Шурбанов и проникновеното изпълнение на актьора Стоян Алексиев. Многократно съкращавайки текста на поемата, тя е успяла да изгради цялостен разказ, да постави своите акценти, запазвайки красотата на строфата и

словото на Колридж. Виждаме лодката с пътуващите човеци – като пореден Ноев ковчег, да се приплъзва призрачно след албатроса през пролуки между ледените стихии. Филмът на Ина не бърза, вслушва се в звуците на Живота и Смъртта, стеле се като мъглите и ветровете над океана, завлича и подчинява зрителя на тържествено строгия си ритъм, смирява се в трагичните трели на музиката на Александър Рибичов.

Идва мигът на моментното заслепление на главния герой, на погазването на морала и заличаването на границата между добро и зло. Стариият моряк става проводник на злото и убива своя спасител – красивата бяла птица. Оттук нататък албатросът ще следва убиеца навсякъде. И водите, и въздухът, и небесата се обагрят в кръвта на птицата. Виждаме албатроса, отпечатан като кръст върху дланта на своя убиец. Където и да бяга той след това, вината му ще го следва неотстъпно. Той ще я вижда навсякъде – в яростта на спътниците си, в идването на Смъртта, която посича хората в лодката един по един, но спира пред него, в собствените му клетви и в напраз-



„Буря“ – автор Ина Георгиева

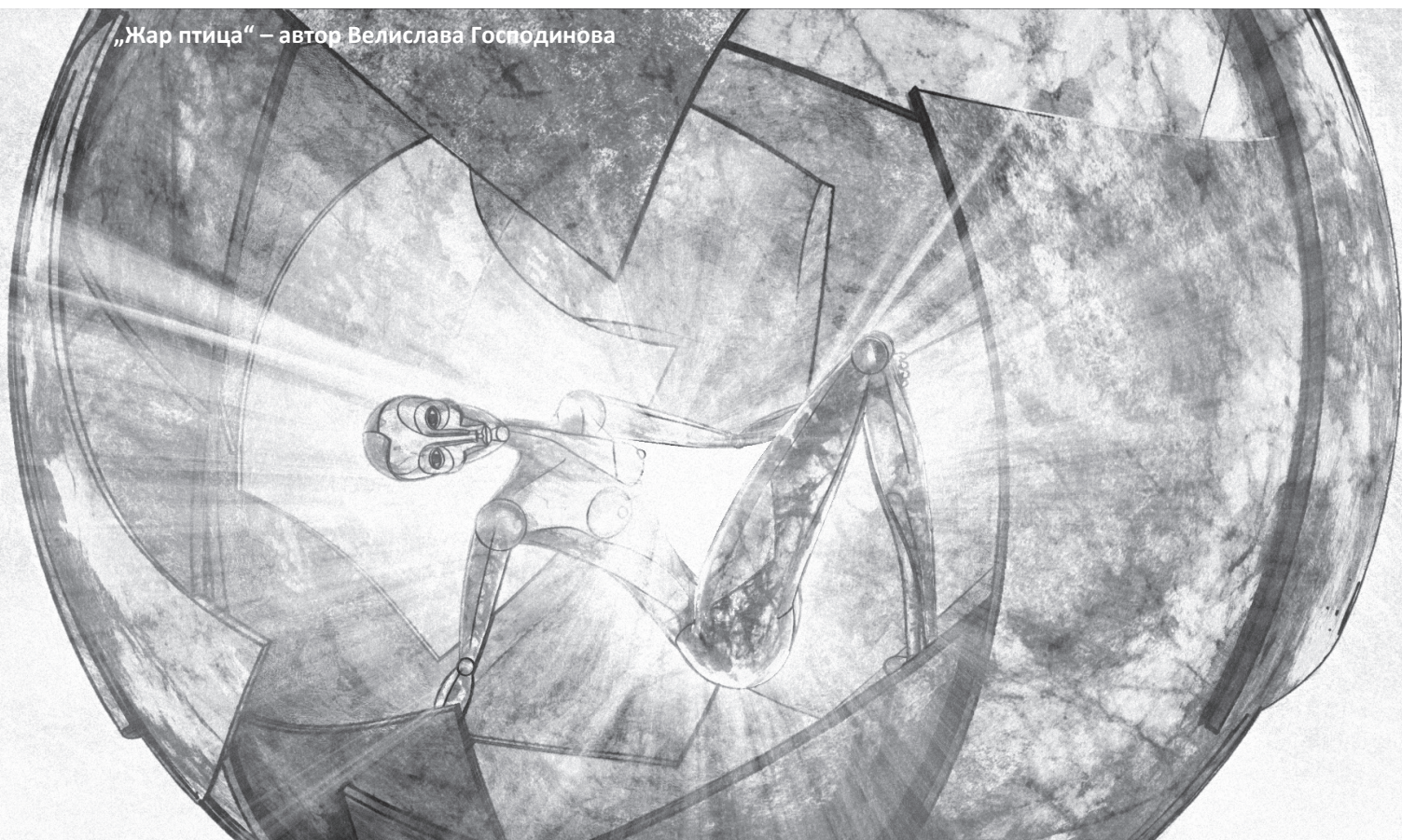
ното желание да сподели смъртта на другите, в страшната жажда за сън и вода... Дори Смъртта не иска да вземе убиеца, той е осъден вечно да броди и да страда неприкаян, привидно жив, но с мъртва душа, постоянен изгнаник без пристан и покрив. Неизменно и напразно бягащ човек – от преследващото го минало, от вината и от самия себе си. Безкрайно сам човек, както лайтмотивно звучат стиховете зад кадър. Едновременно романтичен персонаж, но и разпознаваем съвременен герой...

За този трагично виновен и осъден на самота човек е анимационната поема на Ина Георгиева. Размахът и зрелостта на почерка ѝ в този филм са впечатляващи. Всъщност нищо учудващо, ако си припомним първия ѝ филм „Хабитат“, в който се срещнахме с едни от най-жестоките графични метафори на съвременното отчуждение. „Хабитат“ беше многократно и заслужено награждаван на много наши и чужди международни фестивали. „Буря“ просто е следващата естетическа територия, която Ина Георгиева

прекосява по своя път – естествено продължение и разгръщане на нейната поетика.

„Жар птица“ е третият филм на Велислава Господинова. След големите успехи на предишните ѝ филми – дипломния „Фарът“, екранизация по Жак Превер (2009, най-награждаваният ни студентски филм) и дебютния „Кръвта“ (2012), Велислава се насочи към пространството на мита и по-конкретно към интерпретацията на митологичния образ на Жар-птицата. Жар птица е пленително същество, което идва в нашия фолклор от славянската митология. Тя е красива, изящна, многоцветна птица, вестител от света на боговете към света на хората. Славянски вариант на птицата Феникс, вечно изгаряща и възраждаща се от собствената си пепел. Велислава не търси в своя замисъл нито цялостния митологичен разказ, нито нашенските му вариации. В началото тя е вдъхновена от фолклорни песенни мотиви; те идват при нея чрез съвременната интерпретация на народната песен „Първом, първом“, която се изпълнява

„Жар птица“ – автор Велислава Господинова



от любимата ѝ група *Smallman*. Велислава признава, че след като чува от тях песента за чистата и свята любов, тя интуитивно се насочва към митологичния сюжет за Жар птицата. Очевидно този образ е живял в нея, въздействал е трайно върху чувствата и въображението ѝ с архетипната си първозданна сила. Така Велислава решава да създаде една красива приказна импресия – за силата на любовта и за неунищожимия, вечно възраждащ се съюз на душите.

Избраната 3D технология и моделирането на магичния свят на чувствата е огромен и тежък експеримент за Велислава. Но това е и нова територия за нея и вярна на своя характер, тя амбициозно се заема с този експеримент. За да докаже на себе си и на света, че когато знаеш какво търсиш, техниката може да се опитоми и да се подчини на чувството и на общия замишъл. Велислава експериментира със съчетаването на 3D анимация, 2D композитинг и различни визуални ефекти. Обемно изградените източени типажии с възлестите подвижни стави са запомнящо артистични в своята условност и често изглеждат като рисувани. Впечатляващо стремително е движението на камерата, постоянната смяна на гледните точки. Рисуваните текстури с акварел на хартия са начин да се избегне пластмасовото усещане за образите и да се изгради истински жива и цветна среда.

„Първом, първом“ – песента на *Smallman* за любовта, която е вдъхновила Велислава в самото начало, по-късно е била преработена от музикантите с нов аранжимент и ново звуково оформление, за да се превърне в оригинален саундтрак на филма. Неравноделният ѝ ритъм с красиво постоянство предопределя динамиката на визията.

Галина Сребрева създава междувременно своя оригинална хореография, която е била заснета в изпълнение на танцьори и после използвана като референция за движенията и анимацията на главните персонажи.

„Жар птица“ на Велислава Господинова е изключително светъл и красив филм. Всичко в този филм диша, претворява се, метаморфозира, излъчва светлина, търси взаимност. Топлото оранжево, жълтото и червеното на слънчевия диск се преплитат с мощните синьо зелени клони на дървото. Образът на жар-птицата във

филма се свързва съвсем естествено с женската природа. Тя – огнената птица, изниква от слънчевото кълбо на утринния хоризонт, за да открие и освободи вградения в дървото мъж, който очевидно я очаква. И двамата следват някаква своя предопределеност. Изпълнени с огнена страст, чувственост и красота, жената и мъжът във филма на Велислава се събират, за да започнат неистов танц, който ще ги изпепели... После, след поредица метаморфози, те отново възкръсват, устремени един към друг. Възраждат се от собствената си пепел – прозрачно бели, в други ефирни тела, но запазващи формите си, съединени завинаги в свършената пластика на любовния танц...

Велислава Господинова и Галина Сребрева са разработили в тази поетична импресия неизчерпаемия хореографски сюжет за хармонията на света и за срещата на мъжкото и женското начало, без която няма живот. Танцът сам по себе си е мощна метафора на единението и това центрира сюжета на филма.

„Жар птица“ звучи като истински апотеоз на любовта. Той е още един истински „млад“ филм. Не е случайно, че в него Велислава Господинова е открила толкова мощни чувствени метафори на любовното единение. Такъв стремителен и неистов филм може да направи само млад автор, който чувства дълбоко, обича силно и предизвиква живота с цялата енергия и сетивността на своята младост. Автор, който чува в себе си ритъма на вечния танц между мъжа и жената... И вижда този танц с вътрешния си взор – животворящ и неунищожим като самата Жар птица.

Не крия обичта си към тези млади таланти автори. В случая те и трите са и сценаристи, и художници, и режисьори, и аниматори. Тотални млади автори. Били са ми любими студентки. Радвам се на таланта и на силата им да намират и отстояват своите теми, да бъдат искрени и да експериментират със стилистичните си търсения и с възможностите на анимационния разказ; да работят смело в различните анимационни техники, като съхраняват специфичния си художествен шрих; да обогатяват териториите на анимационната поезия с неповторимата си женска чувствителност.

ЗЛАТЕН КУКЕР 2017

Наградените филми

Радостина Нейкова ■

► Осмото издание на Международния фестивал на анимационния филм „Златен кукер“ в София вече е факт. В селекцията бяха включени двеста филма от пристигналите над хиляда и двеста. Жури в състав: кинокритиците Надежда Маринчевска (България), Нанси Диней – Фелпс (Белгия) и Александър Грозев (България), музикантът Ник Фелпс (Белгия) и режисьорът Михаил Тумеля (Беларус) трудно успя да отсее призьорите поради наличието на множество добри и виртуозни филми.

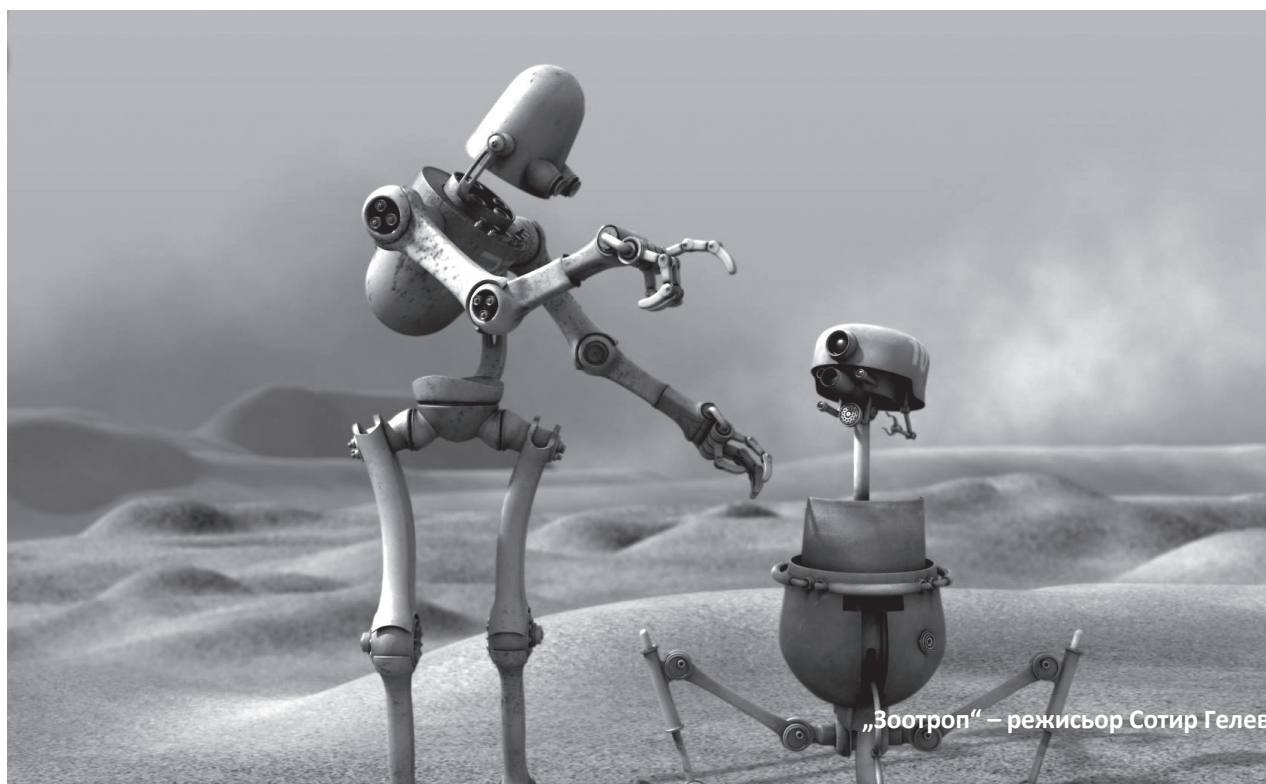
Затова ще спра вниманието си върху наградените филми и автори. С Гран При „Златен кукер“ за най-добър анимационен филм бе удостоена миниатюрата „Паяжината“ на Наталия Чернишева (Русия). Мнозина свързват името на младата режисьорка с незабравимия ѝ студентски филм „Завръщане“ (2013), създаден по време на обучението ѝ в студия La Poudriere, или с дипломния ѝ филм „Двама приятели“ (2015), или с по-ранния ѝ филм „Снежинка“ (2012), работен още в Русия. Наталия е от младото попълнение на всепризната свредловска анимационна школа. Започнала със специалност „Анимация“ в Уралската архитектурна академия в Екатеринбург,

Наталия завършва магистратура в едно от най-престижните френски киноучилища. С последния си филм свредловската режисьорка ни въвежда във финия, филигранен свят на черно-бялата изящна графика, избродирана под формата на тънка паяжина от домашен паяк. Собственичката на дома – възрастна дама, също бродира, подобно на паячката, нежни ръкоделия. Докато след кратка схватка възрастната дама и паячката, независимо от стягащия ги гипс, не избродират заедно един по-нежен и фин като дантела интериор. Филмът има множество награди, сред които Специалната награда на журито на един от най-големите международни фестивали за анимация – този в Хирошима (2016), руският фестивал в Суздал и много други. За пореден път Чернишева доразвива историята в типичния си стил, подобен на кратка басня. Хуморът и емоцията са заразителни, но са поднесени ненатрапчиво и с лекота както в предишните ѝ два филма. „Паяжината“ е създаден по време на шестмесечната специализация на младата режисьорката в Япония. Другата голяма награда на фестивала – Специалната награда на името на „Пройко Пройков“, бе

за българския филм „Пътуваща страна“ – режисори Весела Данчева, Иван Богданов (2016). „Пътуваща страна“ прави силно впечатление с изчистената си, условна художническа визия. Множеството малки, подобни един на друг типажки, изграждат обобщен образ на общността, която е водена от общи цели, но точно заради постигането или непостигането им тя е разкъсвана, разединена и войнстваща. Интересният цветен колорит (художник Росица Ралева), както и впечатляващата музика на Петър Дундаков, засилват оригиналността на лаконичната, почти знакова визия. Още с началото на фестивалния си живот филмът печели награда за най-добър филм на престижния международен фестивал на анимационното кино Анимافест в Загреб (2016). „Пътуваща страна“ е копродукция между студия „Компот колектив“, България и „Бонобо студио“, Хърватска, Наградата на СБФД и Специален диплом от СФАФ във Варна (2016), както и множество други награди. Трябва да се отбележи, че като цяло българските филми, участващи в „Златен кукер“, се вписваха адекватно и равностойно сред най-добрите анимационни филми, представени от цял свят. Специален диплом в категория пълнометражен филм над четиридесет и пет минути бе присъден на „Зоотроп“ – режисьор

Сотир Гелев, „Най-чистото море“ на Явор Калъчев получи награда за най-добър анимационен екофилм, а наградата за най-добър рекламен анимационен филм отиде при Мелина-Елина Бондакова за филма „Чуй“.

Наградата за най-добър ултра къс филм (до една минута) взе Амир Вахеди от Иран с „Вярата“. А специален диплом бе присъден на Алма Вебер от Германия за „Розово разрязва розово“. Изисква се голямо майсторство да успееш да грабнеш публиката и за кратката една минута да пресъздадеш кошмара на войната, събран във визията на военни обувки, които емоционално пресъздават страха, безумието, но и безсмислието на това унищожително събитие. Специален диплом в категория късометражен филм до десет минути взе Джордж Вус филма си „Пилета“ (Великобритания), а Награда за най-добър късометражен филм в тази категория бе присъдена на Флориан Гролиг от Германия за филма „В далечината“. Това е разказ за човек, който живее спокойно с кокошката си на последния етаж на обикновен панелен блок. Той полива цветето на прозореца си, храни гълъбите на покрива, лови ябълки с въдица, простира дрехите си на хвърчило, събира вода от дъжда с поставени на покрива бутилки... извършва все рутинни, ежедневни действия. А зрителят на-



„Зоотроп“ – режисьор Сотир Гелев

блюдава героя, следи неговия живот от далечна гледна точка, от супер отдалечен общ план. Избраният ракурс и режисьорското решение целият филм да се структурира в един кадър са добре осмислени и въздействащи. Стресиращ е обратът във филма, когато военни самолети започват да прелитат над обикновения дом, на обикновения последен етаж, на обикновения блок, а военен се опитва да влезе със стълба в дома. Светът на войната се опитва да влезе в това малко отдалечено пространство. Дупката от бомба на покрива може да се замаскира с чадър, но капсуловането и опитът да се живее извън обществото вече е невъзможен. Човекът спуска въжена стълба... и слиза в „живота“, във войната, в ежедневието. Минималистично и лаконично.

Лаконичност и изчистеност на визия и послание са характерни за анимационната форма. И като че ли именно тези въздействащи компоненти на анимационната изразност са били решаващи за предпочитанията на журито. Подобен като визия и послание е и награденият в категория Най-добър късометражен филм до четиридесет и пет минути „Празнота“, режисьор Дахи Йонг (Франция). Обръщането на перспективата с местене на пространството вместо отваряне на вратата, с изплитането на пуловер, за да се запълни обема на човешкото тяло, с отброяването на времето посредством сенките на прозореца или пращането на пращането от изчезващите предмети на масата създават атмосфера на

нереалност и абсурд и болезненото усещане за самотност и празнота. Целият свят е събран в един пътнически куфар.

Разбира се, награденият филм не се концентрира само върху самотата, социалната изолация и пустота.

Наградата за най-добър студентски филм се раздели между изпълнения с много смях, ведрост и жизненост „Хамлет. Комедия“ на Евгени Фадиев (Русия) и „Границите“ на Хана Стехликова (Чехия). Подобни гротескни и смешно-абсурдни са и сериите на Хуан Пабло Замареля „Най-малкият човек на света“ (Франция), както и куклената серия „Пуловерът“, който получи Награда за най-добър епизод от телевизионен сериал.

В представянето на наградения филм на „Златен кукар“ не мога да пропусна и руския филм „Кукувица“ на Дина Великовская с Награда за най-добър детски филм, или Наградата за музикален филм на Андрей Коленчик за „На полето“ (Словакия), както и Специалния диплом за музика на Ацуши Макино – Япония.

Наистина беше трудно на международното жури сред множеството добри анимационни филми да ограничи избора си само в няколко. Но пък точно в това е емоцията от един фестивал – за краткото време от няколко дни да се видят голямо количество качествени филми, да се разкажат запомнящи се истории и да се привлекат към приказния свят на анимацията все повече и повече зрители.



„Пътюваща страна“ – режисьори Весела Данчева, Иван Богданов

ЗЛАТНАТА ЛИПА 2017

Човек и човечност

■ Любмила Дякова

► Ето че и Международният кинофестивал за ново европейско кино „Златната липа“ вече стана на пет години. Стара Загора посрещна гостоприемно и с очакване юбилейното издание, защото за жителите на града фестивалът не е случайно, спорадично събитие, а стойностна и значима проява, която се утвърди и има свое място в богатия културен живот на този обявен за най-добър за живеене град на България. Красноречиво доказателство за това са многобройните зрители, които, въпреки другите културни изкушения, пълнеха залите в Операта и Библиотеката и следяха с интерес не само конкурсната, но и съпътстващите програми, а това е най-важният показател за успеха на един фестивал.

„Златната липа“ започна амбициозно още с първото си издание и продължава да респектира с високите критерии при подбора на филмите, което изцяло е заслуга на директора и главен селекционер – г-жа Магдалена Ралчева. Но нейните усилия едва ли биха се радвали на успех без ентузиазирания и професионален екип от сътрудници, които дават всичко от себе си, за да се провежда фестивала на толкова високо ниво. И не на последно място е много важно

да се отбележи подкрепата и положителното отношение на общинската управа към това събитие. Не са много градовете в България, в които културата и духовността са поставени на такова високо ниво в приоритетите на местната власт. Всички тези фактори обясняват успешното случване на „Златната липа“ досега и са реално основание да очакваме още десетки юбилейни издания на този забележителен, и както вече съм го казала, бутиков фестивал. Тази година в различните програми бяха включени 42 филма от 17 страни, като повечето от тях няма къде другаде да бъдат видяни. Най-общо може да се каже, че всички те са фокусирани върху човека в емоционален и екзистенциален план: светът на неговите емоции, болки и въждания, разочарования и надежди. Преди всичко надежди!

Както винаги, специално внимание бе отделено на българското кино. На откриването предпремиерно бе показан новият филм на Маги Ралчева „12А“. Той е своеобразно продължение на успешния „11А“ със същия сценарист – Николай Колев, но с различен режисьор – Маги, и със съвсем различен актьорски състав. Съдейки по възторжените реакции на зрителите, пре-

пълнили залата, а и от отзивите от Кан и Рим, където филмът също е показван, успехът му е сигурен.

Другият български игрален филм беше „Маймуна“ на Димитър Коцев – Шошо. Топъл, очарователен, артистичен, наситен с тъга и хумор филм, който заплени публиката. Голям бе интересът и към документалното кино, особено от българската програма, където бяха показани: филмът на Стефан Командарев „От признателните потомци“ – сценарист Димитър Стоянович, оператор Веселин Христов – който, без да е назидателен, ни кара сериозно да се замислим що за хора сме, щом можем безнаказано да оскверним паметници на видни наши предци, и колко достойно е, че все пак има хора, които милеят и се опитват да пазят родовата ни памет. Филмът разказва уж конкретна история, а зазвучава като обобщение за морала и нравствеността на днешния българин, и е някак обнадеждаващ и просветлен, каквито впрочем са повечето филми на Командарев. Подобни

размисли предизвиква и „Сантиментална история“ – сценарист Мария Ландова, оператор Пламен Герасимов, режисьор Ралица Димитрова. Можем да погледнем на Методи – герой на филма – като на особняк, романтик, чуждак, обсебен от своето хоби да съгради музей за миналото на своя край, да върне спомена за достойните хора, които са го населявали и да постави тревожни въпроси към нас – техните потомци. Хората от най-бедните, затънтени покрайнини на Северозападна България пък представя дебютният филм на Цветан Драгнев – „Пустиняци“, сценарист Христо Илиев – Чарли, оператор Пламен Гелинов. Галерия от образи – бедни, странни, несретни хора, всеки със своята история, разочарования и надежди, но горди и достойни, въпреки окаяния си бит. Изключително въздействащ, филмът се възприема като монументална фреска.

Като диалогия за творчеството, за личността на артиста, за неговата мисия като човек и творец прозвучаха двата филма: „Призвание актриса“



„Комуната“ – Дания, режисьор Томас Винтерберг

– сценарист Олга Маркова, оператор Божидар Димов, режисьор Валентина Фиданова – Коларова. Портрет на една от най-обичаните и харизматични български актриси, прекрасната Гинка Станчева, която повече от шейсет години радва с таланта си своите почитатели. „Поне за миг да полетя“ по сценарий на Влади Киров, оператор Светла Ганева, режисьор Галина Кралева е филм за Иван Андонов. Забележителен филмов и театрален актьор, едно от най-значимите имена от Златните години на българската анимация, режисьор на някои от най-емблематичните, любими и до днес игрални филми. Изключителен художник, майстор на кавалетната живопис. Обаятелна личност, завиден много-странен талант – перфекционист и интелектуалец от висок мащаб. Няма да е пресилено, ако кажа, че филмът е адекватен на своя герой. От чуждестранните кинематографии датската бе най-мащабно представена с девет филма. Един в конкурса и осем в съпътстващите програми. И в това няма нищо случайно. Още от

първото издание на „Златната липа“ датското кино присъства на фестивала. Едно заради доброто сътрудничество между датско посолство и директора на фестивала, а и защото датското кино още от създаването на „Догма“ е едно от най-добрите в Европа. Така през годините зрителите опознават датската кинематография, което си е привилегия, защото в България се показват единици нейни филми. Тази година в конкурса бе включен „Комуната“ на Томас Винтерберг – един от големите не само в датското, но и в европейското кино, с филми като: „Всичко за любовта“, „Завръщане у дома“, „Празник“, „Ловът“.

В „Комуната“ Винтерберг се връща в 70-те години на миналия век и модата на живот в комуна – европейски отзвук на американското хипи движение. Във филма има биографични елементи, защото като дете самият Винтерберг е участвал в тези увлечения на родителите си. Вълнуваща и елегантна в битността си, творбата е провокативна и нееднозначна. Героите са



„Животът на Анна“ – Грузия, режисьор Нино Бастилия

от различни социални прослойки, събрани да живеят заедно в просторната къща на приятелите си Ерик и Ана – той преподавател по архитектура, тя телевизионен водещ на новините. Всички се радват на хармонично съжителство, докато съпругът не се влюбва в своя студентка, а великодушната Ана не я кани да живее в комуната. Оттук започва разпадът във връзките и взаимоотношенията, вменяването на вини и угризения, а за всичко се заплаща с жертвата на невинен детски живот. Актрисата Трине Дирхолм е изключителна в извайване на емоционалния диапазон и фините нюанси в поведението на своята героиня и бе удостоена с Наградата за най – добра женска роля (тази награда тя има и от „Берлинале“ 2016, което е показателно за високите критерии на журито на „Златната липа“). „Комуната“ получи и Наградата на Съюза на българските филмови дейци. Наградата за мъжка роля получи Стефан Денолюбов за филма „Слава“ – режисьори Кристина Грозева, Петър Вълчанов. (За наградите на самия филм да не говорим, те според мен вече са безброй, а както се разбра на пресконференцията на журито, те също високо са оценили филма и са го обсъждали за Голямата награда.) Денолюбов е мощен актьор, който с органика-

та си приковава зрителското внимание. Той е многопланов и многопластов, като вгражда в персонажите си невероятен енергиен заряд, моделирайки ги, както с едри щрихи, така и с нюанси и полутонове. Достатъчно е да споме- на „Урок“ и „Докато Ая спеше“. В „Слава“ неговият кантонер от скромен, дори плах човек, се издига до трагичен персонаж, който се бори и защитава личното си достойнство, чувството си за справедливост и почитеност, срещу мошеническият, корумпиран и манипулативен заобикалящ го свят.

Наградата за режисура отиде при грузинския филм „Животът на Анна“ на Нино Бастилия. Това е дебют за младата режисьорка, но впечатлява със своята професионална зрялост, особено като пластика и кинематографична изразност. Всеки епизод е решен в един кадър – изчистено, без излишни орнаменти. Творбата се възприема като документален филм и в някаква степен се родее със стила на „Урок“. Проблемът на филма, поне според мен, идва от прекалено задръстената със сюжетни колизии драматургия. Героинята е разведена, има дете аутист, което живее в дом, защото тя работи на няколко места. Грижи се за баба си, страдаща от Алцхаймер, продава апартамента



„Дневникът на машиниста“ – Сърбия, режисьор Милош Радович

си, за да замине за Америка, но попада на мъшеник, който задига парите ѝ. Отвлича детето на съпруга си, който отказва да ѝ помогне, спи с влюбен в нея младеж и като капак на всичко забременява. Възможно е това да се случва в живота, но за кино е прекалено и само елегантната образност на филма му спестява сравнението с пернишка трагедия.

Сръбският филм „Дневникът на машиниста“ – сценарист и режисьор Милош Радович бе удостоен с Голямата награда и беше и мой безспорен фаворит. Битово заземен, романтично приповдигнат, разтърсващо трагичен, озарен от хумор и самоирония. Хиперреалистична, тотално абсурдна, макабрена творба, която някои нарекоха балкански магически реализъм. Да. Всичко това го има, но филмът е толкова човечен, топъл и обичаш, че извиква порой от сълзи и бурен смях (образно, а и буквално казано). Главният герой – машинист на влак, разказва за своята професия и по-скоро за трагичните инциденти, които я съпътстват, и за неговия рекорд от двадесет и осем убити, за които той няма вина. Мрачно, но и неизбежно. Актьорът Лазар Ристовски е монолитен в изграждането на суровия, трагичен, но и дълбоко човечен образ на своя герой. Приел е вината като карма,

но по всякакъв начин се опитва да предпази осиновения си син от ориста на тази професия. За младежа обаче той е кумир и пример за подражание. Завладяващ, парадоксален филм, който за пореден път доказва, че има магия в сръбското кино. Е, в най-добрите му образци.

Иска ми се да отбележа още една проява, която беше иницирана миналата година при срещата на актьори с учениците от езиковата гимназия в града. Идеята бе те да напишат сценарии за късометражни филми. През февруари режисьорите Костадин Бонев и Станимир Трифонов проведоха нещо като уъркшоп с младите хора, а на церемонията по закриването на фестивала бяха обявени трите отличени сценария. От Общината връчиха награди на тримата автори, а списание „Кино“ ще ги публикува на своите страници. Така младите хора не само ще обикнат доброто кино и ще станат негови почитатели, а и ще вникнат в занаята. Идеята е в бъдеще да се провежда двадесет и четиричасово предизвикателство, в което младите хора не само да напишат, но и да режисират кратки миниатюри.

Какво пък, може някой бъдещ кинематографичен гений да се роди от тази инициатива и то благодарение на фестивала „Златната липа“.



„Слава“ – България, режисьори Кристина Грозева, Петър Вълчанов

ВЪТРЕШНИЯТ ГЛАС

История с изречение

„Какво знае героят“

Владимир Изнаотовски ■

Мисленето не изглежда добре в телевизията, режисьорите го знаят отдавна. То не може да се види.

Нийл Постман¹

► „Героят върви по коридора на училището, той знае, че камерите го наблюдават.“

Най-обикновено изречение, много вероятно е да го подминете. Няма някакво ярко сравнение, особена метафора, изискан авторски стил, по-скоро е служебно, дежурно-информационно, лишено от емоции и без особено значение. Но тъкмо това изречение се превърна първо в повод за разгорещена дискусия, а по-късно бе провокацията, породила този текст. Причината: то не бе част от роман или повест, а от сценарий.

Не съм измислил нито тази история, нито изречението за момчето, което „върви по коридора“. Преди време имах удоволствието да работя с група млади хора, събрани, за да напишат сценарий за телевизионен сериал, сюжетно свързан с проблемите на тийнейджърите. Ес-

тествено за млади хора, които прохождат в занаята, те не бяха много опитни, но затова пък бяха ентусиазирани и мотивирани да се докажат, пишеха бързо и сръчно, правеха безброй варианти, имаха интересни хрумвания, усърдно поправяха, като в стария виц: „Какво работи сценаристът? Преписва сценария!“. Проектът не се осъществи по други причини.

В тази ситуация би било неестествено, ако не възникваха трудности, свързани най-вече с липсата на рутина. Беше очевидно, че тези млади хора не са овладели напълно онова, което би следвало да знае всеки, който търси реализация като професионален сценарист, не бяха разбрали какво казва големият Жан-Клод Кариер: „Много писатели мислят, че след като пишат романи, лесно ще овладеят писането и на сценарии. Само че се лъжат. Не съзнават, че двете произведения – романът и сценарият – използват два съвсем различни езика“². А моите герои не само не бяха писали романи, те едва сега започваха да работят като сценаристи. И тогава се спънах в цитираното изречение.

¹ N. Postman, *Amusing Ourselves to Death*, Penguin Books, 1986, p. 90.

² У. Еко, Ж.-К. Кариер, Това не е краят на книгите. С. Enthusiast, 2011.

Очевидно трябва известни обяснения. Действието на бъдещия телевизионен сериал беше пласирано в елитна частна гимназия, с висок стандарт на обучение и съответни изисквания към учениците, строги правила за поведение, ритуали, задължителни за такъв тип учебно заведение... Разбира се, когато става дума за тийнейджъри, нещата не са толкова прости. Бе предвидено, че за да контролира често възникващите непредвидими и нежелани, но нормални за тази възрастова група ситуации, ръководството на гимназията залага на различни дисциплиниращи мерки, сред тях и толкова модното днес видеонаблюдение: камери има в класните стаи и по коридорите. Така възникна ситуацията:

„Героят върви по коридора на училището, той знае, че камерите го наблюдават“.

Звучи наглед логично, героят, с експлозивен характер, с психически травми от детството, има проблеми не само с ръководството на гимназията, действията му се следят внимателно, още повече, че според сценария в този момент той има намерение да извърши нещо, което би могло да има неприятни последици и въобще да застраши мястото му в училището, сиреч да го изключат малко преди края на учебната година и преди абитуриентския бал. И както често се случва, онова, което на хартия дори да звучи убедително, (десетки сценарии, дори на големи имена, предлагат достатъчно красноречиви примери), се оказва проблем, когато написаното с думи трябва да се превърне във визуален образ.

Младите сценаристи реагираха учудено на въпроса ми: „Да кажем, че героят наистина знае, че камерите го наблюдават, но как ние, зрителите, ще разберем това?“. Увлечени в желанието да поднесат ефектна фраза, те не бяха предвидили, че сценарият не е просто литературен текст, предназначен за четене, а е проекция на бъдещо действие, което ще се разгръща на екрана и ще трябва да бъде построено с визуални средства, при това така, че да бъде достатъчно убедително, но най-вече достъпно и разбираемо за бъдещите зрители. И онова, което е на мястото си в белетристично повествование, не може автоматично да бъде пренесено в сценария, доколкото, поради визуалната природа на

екранното произведение, съществуват твърде много затруднения за неговата буквална реализация. Пренесена буквално на екрана, описаната ситуация би се превърнала в епизод, в който героят наистина ходи по коридора, но втората половина от изречението остава неосъществима, доколкото ние, зрителите, сме лишени от възможността да разберем какво всъщност знае и какво мисли той.

Моята забележка предизвика бурна дискусия, завършила с премахване от текста на споменатото изречение. И с това инцидентът бе изчерпан. Но той ме провокира да се опитам да споделя нещо, което ме занимава отдавна, през всичките дълги години работа с текстове, предназначени за екран. Всеки, който достатъчно дълго се е занимавал с кино и телевизия, знае колко е прав Нийл Постман: мисленето наистина не може да се види на екрана. Ако трябва да повтора: възпроизведена на екрана, описаната вече сцена ще покаже героя, който върви по коридора на училището, но дали мислите му са насочени към наблюдаващите го камери или към нещо друго, зрителят не е в състояние да прецени. Камерата, онази на оператора, не другата, от видеонаблюдението, не може да проникне зад челото на героя и да покаже какво се случва в главата му, какво мисли и какво чувства той. И това е един от основните проблеми не само на екранното, но и на всяко повествование, което борави предимно с визуални знаци, с него се сблъскват всички, които адаптират за екран белетристични произведения.

Какво мисли другият

Донякъде комичната ситуация с младите сценаристи, които бяха убедени, че съществуваша възможност зрителят да знае какво се случва в главата на героя, който върви по коридора на училището, наблюдаван от камерите, демонстрира проблем, чиито измерения са доста по-обширни от сравнително тясната в случая киноматематика.

Той е очевиден още на равнището на битовата комуникация. Всеки ден се сблъскваме с него. Наистина не сме в състояние да бъдем сигурни „какво знае“ (или иначе казано „какво мисли“) човекът срещу нас – в метрото, на улицата, в съдебната зала, какво се върти в главата на парт-

нъора ни в брака, на събеседника по време на бизнес преговори... Не случайно Станиславски съветва учениците си да не са като онези, които „не умеят да разберат по лицето, по погледа, по тембъра на гласа какво е състоянието на събеседника им, не умеят активно да гледат и да виждат...“. То е необходимо за творчеството им на сцената. Но колкото и активно „да гледат и да виждат“ възпитаниците на Станиславски, те в най-добрия случай биха могли до доловят състоянието на събеседника, но не и какво точно „мисли“ той.

За всеки, който не е ясновидец и желае да се ориентира в подобна ситуация, е необходима допълнителна информация; вярно е, че обектът на нашия интерес би могъл сам да подскаже какви са намеренията му, за какво точно мисли с жест, гримаса, неволно изпусната емоция, с думи (макар че и емоцията може да бъде демонстрирана, за да ни заблуди, а както е известно, и думите много често служат, за да прикриваме мислите си). Разчитането на емоциите по израза на лицето е достъпен и сравнително не особено сложен акт. „Пол Ердман направи фурор в антропологията като показа, че изолирани планинци от Нова Гвинея разпознават израженията на заснети лица на студенти от Бъркли.“³ Специалистите били изненадани, защото преобладавало мнението, че изразяването на емоции са специфични за определена култура. Но става дума за чувства: болка, радост, тъга, които са общочовешки. Те могат да създадат представа за определени настроения и изпитвани чувства, но не и да ни ориентират в сферата на абстрактните понятия и на мислите на човека, когото наблюдаваме.

Не е чудно, че мнозина са силно впечатлени от всяко „надникване в тайното“, от „четенето на мисли“, от пророчици, гадателки и астролози. Зигмунд Фройд, осъществил истинска революция в разбирането на структурата на нашето съзнание, разработва цяла система, която позволява по неволно изпусната дума, по едно „погрешно действие“ (Fehlhandlung) да се проникне отвъд невидимата бариера, да се разчете повече или по-малко правилно същността на дадено психическо отклонение, да се разпозна-

ят неговите корени, да се установят причините му и да се възстанови неговата история, а с това то да бъде и лекувано. Най-често става дума за „история на болестта“ и за нейните причини, но няма съмнение, че творците в изкуството имат немалко общи неща с психоаналитиците. Неслучайно Станиславски още през първите години на миналия век търси средства за провокиране на вдъхновението посредством стимулиране на подсъзнателното творчество.

Все пак подобна техника е достъпна за малцина истински специалисти, докато в масовото съзнание представите за нея граничат било с ясновидство, било с шарлатания и измама. Ако в единия случай става дума за лечебна практика и за психология, на противоположния полюс са онези елементарни, но предизвикващи жив интерес у широката публика номера, каквито използват илюзионистите и естрадните „магове“: познаване на карта, която зрителят е избрал и която само той трябва да знае; „необикновените способности“ на девойката на рояла на сцената, чиито партньор обикаля залата със списък от музикални пиеси в ръка и щом някой от публиката посочи дадено заглавие, пианистката моментално започва да го изпълнява; „четене на мисли“ от разстояние; откриване на скрити предмети и т.н. Повечето от присъстващите на подобни спектакли са наясно, че става дума за добре подготвени и изпълнени трикове, но това не им пречи искрено да се забавляват; останалите, които сериозно се впечатляват, ако не са деца, едва ли заслужават особено внимание.

Нямам намерение да коментирам феномените, които притежават необикновени от гледна точка на здравия разум способности и за които съвременната наука не е в състояние да предложи що-годе убедително обяснение: Ванга или Волфганг Меснер, който не само предсказвал реално случили се събития, разчитал непознат му текст, скрит в специален плик и дори осъществил невероятен експеримент, по време на който показал на касиерката в банката празен лист хартия, получил срещу него 100 000 рубли, които след това надлежно върнал на смаяната и почти припаднала банкова чиновничка – и всичко това под бдителните погледи на присъстващите агенти на НКВД. Науката и до

³ Пинкър, Ст. Как работи умът. Изток-Запад, С., 2011, с. 282–283.

днес не е успяла да разгадае същността на подобни феномени.

Но има една особена категория литературни герои, които, без да притежават свръхестествени способности, умеят да проследят нечий мисли по израза на лицето, по посоката на погледа, по предметите, към които човек насочва вниманието си, по почти невидими белези, които обикновено се изплъзват на простосмъртните. Естествено че най-често те са герои на криминални повествования. И не е случайно, че това са предимно литературни персонажи като Шерлок Холмс, Еркюл Поаро, пастор Браун, а не реални хора, които можем да срещнем на улицата или в кръга на познатите си. Красноречив пример за изключителна наблюдателност и логични умозаключения е героят от „Убийството на улица „Морг“ на Едгар Алън По, който със сложна поредица от асоциации смайва своя спътник, като точно разчита мислите му и ги произнася на глас.

Естествено тази демонстрация се възприема с цялата условност на литературното произведение и в никакъв случай не е образец за единствено вярно разчитане на потока на мисълта на героя, тя е специфична авторска интерпретация. Още повече, че средностатистическият читател едва ли притежава аналитичната проникателност на героя на Едгар Алън По и за него практически е невъзможно да осъществи подобна операция по проникване в мислите на някого другото. Наистина колко от нас са в състояние убедено да заявят (и това да отговаря на истината), че за тях „наблюдателността се е превърнала във втора природа“. Реакцията на обикновения криминалист, много по-близка до реалността, изглежда доста по-различно от проникновените наблюдения на героя на По и нещата обикновено изглеждат така: „Грюн не отговори веднага. Със стиснати устни той вероятно се бореше с дълбоките си страхове. Дюлак си представяше какви са те, макар и нищо да не проличаваше върху това гранитно лице“⁴.

Разказът на По ни връща към ситуацията с младите сценаристи, спомената по-горе: и тук героите върви, погълнат от мислите си, а читателят е в ситуацията на онзи, който се пита: „за какво

мисли той?“ Онзи, който е в състояние да даде отговор на подобен въпрос, е неговият изключително проникателен спътник, който е в състояние да разчете мислите му само по променящата се мимика и да го смае, като произнесе на глас фразата, която в този момент се е въртала в главата му. Нещо, което обикновеният зрител в киното със сигурност не би могъл да направи по същия блестящ начин. В този случай се налага някой да помогне. А този някой не е никой друг освен създателят на произведението, било то белетристично, словесно или визуално, в случая на филмово – във втория случай става дума за цял колектив, който включва сценариста (сценаристите), режисьора, оператора, всъщност целия творчески екип на бъдещото екранно произведение.

Не е достатъчно да се подредят мислите на персонажа, необходимо е те да бъдат представени нагледно. А това никак не е лесно. Това, което звучи убедително и завладяващо от страниците на литературното произведение, изглежда доста различно в бита и във всекидневното общуване – дори хората, които са дотолкова близки, че „се разбират от „половин дума“, невинаги могат да бъдат сигурни, че правилно са разчели мислите на своя партньор. Необходимо е нещо повече, дори да е „половин дума“, за да се формулира и представи „невидимото“, онова, което се случва в мозъка ни, в съкровенията ни мисли. И в живота, и в литературата мисълта може да бъде формулирана и представена единствено с думи. А онова, което не е лесно във всекидневието, е още по-трудно, когато комуникацията се осъществява предимно визуално, с образи. И не само защото хората, които правят филми, и тези, които ги гледат, не винаги се разбират от „половин дума“. Колкото и да твърдят някои екзалтирани критици, че са открили в един или друг филм как „външното“ се превръща във „вътрешно“, как се разкрива духовният свят на един или друг герой, като „невидимото“ става „видимо, то е по-скоро плод на тяхното развито въображение, отколкото реалност.

Доколко изкуството успешно се справя с представянето на вътрешния свят на персонажа, който населява неговите създания, е въпрос на преценка от страна на публиката и на специалистите. Няма съмнение, че различните видове

⁴ Жакмар-Сенекал. Престъплението в къщата на Грюн. Съвременник, С., 1980, № 3, с. 261.

изкуство, в зависимост от своята специфика и възможности, според изразните средства, с които разполагат, се справят повече или по-малко успешно с този проблем. По-иначе изглежда този проблем в онази сфера, която изглежда не просто различна, но дори противостояща на „волното“ изкуство – сферата на науката, на строгия анализ на природните феномени и техните закономерности.

Как се раждат мислите, откъде идват думите, с които ги формулираме, какво точно се случва в човешкия мозък са въпроси, занимавали хората от дълбока древност. Отговори са търсили античните философи, през Средните векове, различни мислителци са опитвали да намерят решение на този проблем: от Декарт и Лайбниц до Витгенщайн и Чомски... От края на XIX век науката постоянно разкрива нови и нови територии в тази трудно поддаваща се на изследване планета: човешкият мозък. Напредва изследването на това как протичат процесите на възприятието, но въпреки всичко науката изглежда безпомощна дори пред такова явление като т.нар. рН ефект – така звучи научното название на онзи феномен, благодарение на който съществува киното: *превърщането при определени условия на поредицата от статични изображения в илюзия за движение*. След като бе безусловно установено, че тази илюзия за движение, въз основа на която процъфтява огромен дял от развлекателната индустрия на съвременния свят, не е резултат от особеностите на окото и на зрението, а процес, който протича в мозъка, засега най-убедителното научно обяснение звучи приблизително така: *някъде в мозъка се случва нещо като „късо съединение“, което превръща статичните кадърчета в „движещо се изображение“...*

Науките за мозъка от психологията до неврохирургията имат огромен прогрес. Съвременните методи и най-вече модерната технология избавяват психолозите от бремето да разчитат единствено на онова, което могат да установят за собствения си мозък, или на данните, получени по време на експерименти. Не е чудно, че най-много сравнително достоверни данни учените получават при работа с пациенти, преживели тежка болест или травма и загубили значителна част от умствените си способности. Днес те

знаят точно кой „център“ в мозъка ни управлява речта или зрението, къде се намират „центровете“ на съня, на глада или на удоволствието, знаят как протичат импулсите, получени в резултат на дейността на сетивата, знаят при определени обстоятелства коя точно област в мозъка се активира и коя затормозява. Те са способни да направят изключително изтънчени експерименти. „В лабораторията на нобеловия лауреат Ричард Аксел създават плодова муха със светещ мозък, в който невроните светят. Аксел програмира мухата така, че флуоресцентният белтък да се включва само когато в клетката има висока концентрация на калций (активните неврони имат повече калций). С помощта на сложен микроскоп лабораторната група на Аксел може да наблюдава в реално време активността в мозъка на мухата всеки път, когато тя улови някакъв аромат. (...) С помощта на неоновите си неврони Аксел може да види мозъка на мухата и с потресаваща точност да определи на каква миризма е изложена тя. Той чете мислите на мухата, като гледа мозъка ѝ отвън. Но как самата муха знае какво изпитва?“⁵. Това не ви ли напомня ситуацията с „онова“ изречение?

Нямам намерение да обсъждам постиженията на съвременната психология и невролингвистика, нямам за това нито съответната подготовка, нито компетентност. Занимава ме друг проблем: как различните изкуства се справят със задачата успешно „да проникнат“ в съзнанието на своите герои и най-вече убедително да представят онова, което са открили там; как мислите под една или друга форма се материализират в условията на едно или друго изкуство и в произведенията, които създават творците, приели да се трудят, спазвайки ограниченията, неизменно присъщи на всяко едно от изкуствата. Защото изкуството има други пътища, различни от онези, които ползват в научните лаборатории. Още повече, че както свидетелства Джона Лерър, нерядко хората на изкуството с творческата си интуиция успяват да изпреварят научните открития в областта именно на психологията и на анализа на формите на човешкото мислене. Но все пак няма съмнение, че за да представят повече ли по-малко успешно хода

⁵ Лерър. Дж. Изкуството, сталкерът на ума. Изток-Запад, С, 2012, с.91–92.

на мисълта, хората на изкуството трябва да познават (поне до известна степен) как всъщност протичат мисловните процеси.

Как го правят другите

Очевидно е, че *изобразителните изкуства* са в най-неизгодно положение, когато става дума за изобразяване на мисли. Дори на един прекрасен портрет, който пределно точно предава характера на персонажа, на който, както се казва, можем да „прочетем“ неговата биография, все пак не сме в състояние да надникнем „отвъд“, „да прочетем“ мислите на изображението на платното. Дори емблематичната скулптура на Роден „Мислителят“, която символизира самата мисловна дейност, не е в състояние да ни съобщи какви точно са мислите, в които така дълбоко е потънал този символ на интелектуалната дейност.

Опитите да се предложи буквално решение на този проблем със средствата на визуалното най-често водят до творческа катастрофа. Айзенщайн предлага унищожителния анализ на картина от Иля Репин, известна като „Толстой, отрекъл се от земния живот“: в желанието си да изобрази на платното „вътрешно озарение“ живописецът, по думите на Айзенщайн, превръща главата на „великия старец в нещо наподобяващо китайски фенер с подобие на някакъв материален източник на светлина вътре в него“⁶.

Живописата и скулптурата са пленник на собствените си художествени средства – те боравят с изображения, независимо дали става дума за плоскостта на кавалетната картина или за обемната пластика на скулптурата. Изображенията, както знаем, са убедителни, достоверни, достъпни, но в същото време изоморфни, сиреч непосредствено свързани с обекта, който изобразяват, а това ги прави недостатъчни мобилни и валентни като части от определена знакова система. Трябва ли да напомням и другия техен „недостатък“: те са в състояние ярко и убедително да представят конкретен момент с всички негови подробности и нюанси, но не са в състояние да представят процеса в неговата продължителност във времето. И накрая

– по това, което ни интересува тук: пластичните изкуства могат изключително точно да представят материалната страна на представяните обекти от действителността, но трудно могат да повдигнат завесата на онова, което се случва зад „фасадата“ на тази материалност, което в никакъв случай не прави пластичните изкуства „непълноценни“, не им пречи да създават истински шедевори на изкуство, които вълнуват не само със своята сюжетност. Те просто са различни, техните „разкази“ са други и те могат да постигат целите си без да има необходим наратив, който да се развива във времето.

Независимо от това съществуват многобройни примери, демонстриращи желанието това естествено ограничение да бъде преодоляно, с по-голям или по-малък успех. Известни са опитите в живописа да се представи действие, развиващо се във времето: от картините със сюжет „Обезглавяването на Йоан Кръстителя“, в които в долната част палачът е вдигнал меча, а в горната Саломе поднася отрязаната му глава, до платната на футуристите: „Жената, която пада по стълба“ или „Динамизмът на велосипедиста“... Посетителите на Пинакотеката в Мюнхен могат да наблюдават и други интересни примери: средновековният живописец, който няма друга възможност да представи потока на думите (мислите) на своя персонаж, го представя буквално, като „пуска“ от устата дълга бяла лента, на която те „текат“ изписани с букви!

Не е много по-свободен в изразните си възможности и *театърът*. Словото е основното изразно средство в ръцете на драматурга (ако не става дума за пантомима), диалогът е двигател на сценичното действие. Не коментирам сега другите възможности, с които разполага режисьорът, когато гради сценичното зрелище. Но не съществува друг начин да се демонстрират мислите на действащото лице освен чрез текста. Но нали е ясно, че думите, които произнася Яго на сцената пред Отело, не съответстват на мислите му? Театърът разполага с две възможности, за да позволи на зрителите да чуят и да разберат какво всъщност мисли героят на сцената. Първата е репликата *a parte*, репликата, произнесена „встрани“, стигнала до нас от годините на италианската *commedia dell'arte*.

⁶ Айзенщайн, С. М. Монтажът, С. Изток-Запад, 2012, с. 177.

Тя е пределно условна: героят произнася мислите си най-често като коментар на някой от присъстващите на сцената, но никой освен него (и зрителите) не чува произнесените думи и не реагира...

Също толкова условен е и сценичният монолог. Той не е нищо друго освен произнасяне на онова, което трябва да са интимните мисли на сценичния персонаж, които в явно противоречие с достоверността се произнасят на глас. Показателно е, че докато Хамлет се пита: „да бъде или да не бъде“, действието на сцената е замряло. Никой не се движи, никой не чува думите на героя, а тази застинала картина оживява веднага щом монологът свърши и отново започва нормалната размяна на реплики.

Литературата очевидно е в най-привилегировано положение, когато трябва да бъдат разкрити мислите на един или друг герой в повествованието. Сравнена с пластичните изкуства, тя притежава (в областта, която ни интересува) несъмнени предимства. Словото е подвижно и пластично, авторът на белетристичното произведение е „господар“ на времето и пространството в него, а и на мислите, и на душевните въздействия на своите герои. Белетристът е демиург в истинския смисъл на думата, той владее вселената на своето произведение, определя законите, по които се движат нещата в него. Стига, разбира се, да не се оттегли и привидно да предостави на някой друг, фигура, също така създадена от него, да излезе на преден план и формално да дърпа конците на сюжета. Авторът е „всевиждащо око“, което обхваща всички детайли на повествованието, предопределя перипетиите и е в състояние и да надникне в интимните мисли на своите герои и да ги представи на читателя.

Според Роланд Барт исторически са се оформили три концепции „кой е донаторът на разказа“. „Според първата разказът се предава от едно лице... то е авторът“. Този „индивид периодически взема перото и пише някаква история“, той е „едно аз, което е извън нея“. Това е традиционното белетристично повествование: авторът, привидно отстранен от разказа, повече или по-малко обективно предава подробностите на историята, която разказва. Изглежда парадоксално, но това описание съответства

и на основните характеристики на повествователния принцип на ранното нямо кино: през първите години от съществуването на кинематографа позицията на камерата е неутрална, тя фиксира случващото се пред обектива, обектите от действителността достатъчно обективно, което е същността на природата на филмовата камера. „Поведението“ на филмовата камера в годините на ранното нямо кино напълно съответства на позицията на автора, който води читателя през перипетиите на случващото се. И тя е навсякъде, където се разгръща действие, достойно за наблюдаване и представяне на екрана... Исторически епосът на Омир е най-убедителната илюстрация на този тип повествование. Разказвачът е „извън“ повествованието, „привидно отстранен от разказа и поради това максимално достоверен в предаването на изобразяваните събития“. И вероятно е първият, представил ако не хода на мислите на един от героите си, пределно убедително случилото се посредством изобразяване на резултатите от емоционалния му изблик, граничещ с безумие. Втората концепция (според Барт) „схваща разказвача като един вид всеобхватно, привидно безлично съзнание, което предава историята от една по-висша гледна точка, от гледна точка на бога: разказвачът е едновременно и в персонажите си (тъй като знае всичко, което става с тях), и е извън тях (тъй като никога не се отъждествява с някого от тях повече, отколкото с другите)“. Най-вероятният пример в този случай е авторът на „Война и мир“, но само като представител на стотици и хиляди други повествователи.

„В третата концепция, която е и най-новата, разказвачът ограничава разказа си до това, което могат да наблюдават или да знаят персонажите, всичко протича така, както могат да наблюдават или да знаят персонажите: всичко протича така, сякаш всеки персонаж е поредно предавател на разказа.“⁷ Най-подходяща илюстрация на тази концепция е романът на Уилки Колинз, в който разказът във всяка отделна глава се води от един от персонажите⁸.

⁷ Барт, Р. Въображението на знака. С, Народна култура, 1919, с.386.

⁸ Колинз, У. Лунният камък. С., Народна младеж, 1970; много богато изследване на темата е „Поетика на композицията“ на Б. Успенски.

Към посочените от Барт „концепции“ може да се добавят още две: тази, в която авторът напълно се отстранява и предоставя само на един персонаж да води разказа, т.нар. „аз“ повествование, примери за която има още в древността, и другата, която се стреми да представи „потока на неговото съзнание“, т.е. „вътрешния монолог“, феномен, появил се в края на XIX и наложил се окончателно в литературата през първата четвърт на XX в.

„Аз“ повествованието има десетки най-различни реализации: от отделни фрагменти на цялостното повествование до парадоксалния „Алиби“ на Агата Кристи, в който разказът от началото и до края се води от първо лице, като пикантната ситуация в този криминален роман е, че разказвач от първо лице е извършителят на престъплението.

Субективното повествование, при което се разкрива вътрешното емоционално състояние на героя, потокът на мислите му е сравнително късна поява в литературата, въпреки че Ауербах в „Мимезис“ открива намеци за подобен тип изказ още в „Декамерон“ на Бокачо. Възможни са различни варианти: авторът е в състояние да води обективно повествование, да изглежда отстранен от действието и в един момент да напише: „И той помисли...“, след което да предаде в поредица от думи онова, което се случва в съзнанието на героя. Всъщност и то е подвеждащо: не е ясно дали става дума наистина за мислите на героя, все пак в този случай присъства фигурата на автора, който позволява на читателя да надникне в съзнанието на героя. Авторът съобщава какво „би следвало да знае“ героят и го използва за структурирането и движението на сюжета. В „традиционната“ белетристика става дума по-скоро за изключения, за състояния, излизащи извън рамките на нормалното. „Петя беше във вълшебно състояние, в което всичко бе възможно – пише Толстой във „Война и мир“, – изведнъж Петя чу строен оркестър, който свиреше някакъв непознат тържествен сладостен химн. Петя беше музикален (...), но никога не беше учил музика, не мислеше за музика и затуй мотивите, които неочаквано минаваха през главата му, биваха особено нови и привлекателни. Музиката се чуваше все по-силно... Ах, да, та аз чувам това насън – каза

Петя, като се люшна напред...“⁹ и т.н., и т.н.

Това, което при Толстой се случва в замъгленото сънно състояние на героя, при автори като Дюжарден и Шницлер се превръща в реално повествование. „Лейтенант Густл“ започва: „Дълго, дълго ще продължи още? Трябва да си погледна часовника... сигурно не е прилично на такъв сериозен концерт. Но кой ще види?“ И така ще продължи до края на повестта¹⁰. А Джойс ще превърне този похват в стотици пъти цитираната глава от „Одисей“, в която мислите на героинята, предадени без препинателни знаци, като истински „поток на съзнанието“ ще бележат нова страница в използваните бележистични похвати за предаване вътрешното психологично и емоционално състояние на героите на повествованието.

Киното притежава предимствата на „временните“ и „пространствените“ (по Лесинг) изкуства: убедителността на изображението и способността да разказва във времето. В същото време предимно визуалната му природа създава сериозни ограничения, познати от историята на пластичните изкуства, и киното се опитва да ги преодолее буквално от момента на раждането си. Още в едно от първите филмчета, продължаващи не повече от минута, от т.нар. примитиви, е направен опит да се покаже „вътрешният свят“ на онези, които са на екрана. Коледа, деца очакват подаръците си... и над главите им, в малко балонче, е представена тази „мечта“; зрителят вижда играчките, които децата очакват да получат. Киното още не познава възможностите си, още няма собствен повествователен език и се хваща за съществуващото: „балончетата“ с репликите и мислите са специалитет на комиксите от вестниците по онова време.

Но още дълго ранното кино не може да намери друг вариант да представи „какво мисли героят“. Дори един от най-големите сред работещите в ранното кино, Едвин Портьер, не успява да намери различно решение. В прочутия кадър от „Живота на един пожарникар“ над главата на героинята, която се безпокои за съпруга си, витае все същото облаче, в което се вижда как

⁹ Толстой, Л. Война и мир. С., Народна култура, 1974, т. I, с. 580–581.

¹⁰ Шницлер, А. Като насън, С., Black Flamingo, 2012, с. 9.

той се бори с пламъците: „тя мисли за него“ буквално и нагледно. Това е през 1902 година. Ще изминат само няколко години и Грифит ще предложи много по-интересно решение: в екранизацията на поемата на Тенисън съпоставя два кадъра: героинята на брега на океана и нейният съпруг, който след катастрофа е също на брега, но на далечен самотен остров. И на въпроса на продуцентите: „Какво означава това?“, отговаря: „Не е ли ясно? Тя мисли за него!“¹¹. Ражда се интелектуалният монтаж, а с него цяла поредица опити да се надникне в съзнанието на героите и то да бъде материализирано на екрана. Щафетата ще поемат представителите на авангарда: в техните филми на екрана ще присъстват сънища и спомени, при сюрреалистите Блез Сандрар, Луис Бунюел ще тече „потокът на съзнанието“... В Русия Дзига Вертов ще предложи във филмите си толкова сложен контекст, че както твърди Айзенщайн, някои от неговите решения може да бъдат разбрани и оценени едва при внимателно и бавно преглеждане на монтажната маса. И днес изследователите с право сравняват „потока на съзнанието“ в „Човека с кинокамерата“ и страстиците от „Одисей“ на Джойс¹².

Във филмовата теория интересът към този феномен се засилва през 20-те години на миналия век, поводът е т.нар. ефект на Кулешов, един от митовете на кинематографа, обвит с много легенди и недоразумения. Още повече, че никой освен неговия създател и неколцина съвременници, които отдавна не са на този свят, не е виждал монтажния експеримент на Лев Кулешов от преди близо век. Всички по-късни коментари и интерпретации се основават на нечий преразказ. Смята се, че оригиналът е унищожен по време на Втората световна война. През 60-те години екипът на американското списание „Film Quarterly“ изпраща писмо до „уважаемия Лев Кулешов“ с молба да възпроизведе своя експеримент, „тъй като младите кинематографисти въобще се съмняват в неговото съществуване“. За съжаление „уважаемият Кулешов“ не удовлетворява молбата и остава теоретичната общност и до днес да тъне в

догадки и произволни интерпретации.

Замисълът на този монтажен експеримент е прост, но поражда дискусии и коментари. Тук „героят“ не ходи по коридора, наблюдаван от камери, защото вече е бил предварително заснет. По думите на автора на прочутия експеримент той направил следното: съпоставил едрия план на най-известния драматичен актьор в руското кино от началото на XX век Иван Мозжухин с три кадъра: чиния със супа, дете, което играе с топка и мъртво момиче в ковчег. Според него зрителите всеки път „прочитали на лицето на Мозжухин различни чувства“ – глад, радост, тъга... Да не забравяме, че става дума за т.нар. монтажен период, когато нямото кино постепенно осъзнава собствените си възможности, започва да гради екранен език и тъй като не разполага с патерицата на произнасяното от екрана слово, го прави предимно с визуални средства. Откриването на възможностите, които предлага монтажът, непознатото дотогава знание, че съпоставянето на два различни и несвързани помежду си кадъра може да създаде било нова емоция, било нов ход в повествованието, било ново време-пространство на екрана, въодушевява творците на младото тогава изкуство, създава у тях усещането, че са открили „философския камък“ на своя занаят. Затова Кулешов е искрено убеден, че е открил непознато дотогава изразно средство, което може да реши проблемите на немия филм, принуден да гради своите повествования единствено с изображения и евентуално с помощта на надписи между кадрите, които да предават на зрителите думите, които се произнасят на екрана, а те не могат да чуят.

Той наистина е открил нещо много важно за киното, но за съжаление не е разбрал докрай това, което сам е направил и погрешно го е интерпретирал. Първата му грешка: той твърди, че съпоставянето на два независими и несвързани помежду си кадъра позволява на зрителя да открие нещо, което по принцип го няма в тях. Не е вярно, че върху наглед „неутралното“ лице на Мозжухин в едър план се появяват чувства за глад и тъга, лицето му остава непроменено. Но то е подходящо за „разчитане“ на чувства като глад, тъга и пр., тъй като Мозжухин е известен драматичен и трагичен изпълнител със съот-

¹¹ Schikel, R. D.W Griffith. An American life, N.Y., Simon and Schuster, 1964, p. 117

¹² Ковалев, О. А. Наш ответ Джойсу, Искусство кино, 2008, № 3–4.

ветното изражение. Както пише Наум Клейман, ако си представим на негово място актьор като Дъглас Феърбанкс с широката му белозъба усмивка, едва ли някой би прочел по лицето му чувства като тъга и печал... А Сергей Айзенщайн ще докаже, че всеки кадър е кълбо от потенциални възможности и при умелото съпоставяне с друг кадър една от тези потенциални възможности се превръща във водеща, в „доминанта“. Но става дума единствено за потенциални валентности, които се съдържат в кадъра, скрити са в него, като не е възможно да се „добави“ някакъв несъществуващ в него смисъл.

И второ, съпоставянето на кадри в монтажна поредица не може да създаде отвлечени понятия като: глад, печал, радост и т.н., нито ще ни позволи докрай да прочетем „мислите“ на човека на екрана. В това ще се убеди още през 20-те години пак Сергей Айзенщайн с провала и поуците от неговия „интелектуален монтаж“. Въпреки това през годините именно така бива интерпретиран „ефектът Кулешов“. Ето какво пише Умберто Еко: „Лев Кулешов вече беше обяснил по какъв начин кадрите „се заразяват“ един от друг и как е напълно възможно да се обработят така, че да изпращат различно послание. Лицето на човек, показано на зрителя първия път веднага след чиния с храна, а после след нещо отвратително, ще предизвика съвсем различни възприятия и отношение в залата. В първия случай ни се струва, че лицето на човека изразява желание да похапне, а във втория – погнуса“¹³.

Още по-категоричен е Андре Базен. Като коментира експеримента на Кулешов, който той също познава само от различни недостоверни описания, теоретикът е убеден, че по този начин е възможно съзнанието на зрителите да бъде манипулирано (а за него това е най-голямото прегрешение не само в изкуството), да му бъдат натрапени понятия, сиреч идеи, които във видените от него кадри не съществуват. Според Базен съчетаването на екрана на млади момичета с цъфнали дръвчета би породило „надежда“. Убеден е, че е възможно да знаем „какво мисли човекът на екрана, т.е. „видял чиния със супа, той изпитва глад и мисли „за похапване“.

¹³ Еко, У. Ж.-К. Кариер, Това не е краят на книгите, с. 257.

Важна крачка за решаване на тези проблеми прави през 30-те години на миналия век Айзенщайн. Когато подготвя екранизацията на „Американска трагедия“ на Теодор Драйзер, в кулминационния момент героят се колебае дали да убие момичето, превърнало се в пречка пред кариерата му, Айзенщайн „плъзва“ камерата в мозъка на героя. За съжаление проектът не е осъществен, режисьорът никога не се връща към него, за да уточни как би трябвало да се материализира на екрана потокът на съзнанието на героя.

Нови възможности за представянето на вътрешния живот на героите на екрана възникват с навлизането на звука; например когато екранното повествование се води от невидим „повествовател“, който може да съобщи на зрителите (което често се случва) какво прави, какво има намерение да направи и какво мисли героят и така да се превърне в заместител на повествователя в белетристиката. По-изтънчен е вариантът, при който „вътрешният глас“ на героя бива озвучен и той ни уведомява за мислите си, известен като voiceover, сиреч „глас зад кадър“. Разбира се, и в двата случая става дума за повече или по-малко илюстративен изход от създалата се ситуация, но в последна сметка необходимият резултат е постигнат, макар и с очевиден компромис. Но опитният зрител въобще не се притеснява, че повествованието в „Булевардът на залеза“ се води от гласа на човек, когото сме видели още в първите кадри, удавен в басейна на имението на бивша звезда от епохата на нямото кино.

Творците на „авторското кино“ продължиха тези търсения. Във филмите на Ален Рене, Бергман, Фелини, Тарковски се появяваха възхитителни монтажни секвенции, разкриващи по един или друг начин духовния живот на екранните герои. Но постепенно енергията на авторското кино спадна, неговите търсения се появяват само от време на време и днес изглеждат почти напълно забравени. Демографските промени, новият състав на аудиторията, изменилите се финансови условия в живота на кинематографа оставиха в миналото постиженията на „авторското кино“. В края на XX и началото на XXI в. мейнстримът в киното е все повече посветен на екранизирането на достъпни за неговата ауди-

тория сюжети: комикси, компютърни игри. В не едно от тези заглавия се разпознават замислите на престъпниците, преди те да са осъществили деянието; със силата на мисълта помагат да се разбият коварните замисли на космическите колонизатори и помагат на местното „население“ на далечна планета; четат мислите на героите, а те общуват без думи и т.н.

Но всичко това днес са решения, пригодени за реализирането най-вече на възможностите, които предлага дигиталната технология. Очевидно е, че сега киното върви по други пътища, То е на прага на една нова огромна промяна: идва епохата на виртуалната реалност, в която ще изчезне бариерата между действието в произведението и потребителя (зрителя). То ще е друго зрелище, с други принципи на изгражда-

не и на общуване. Киното ще е друго, трудно ми е да кажа какво точно. Но с неговата същност, с „присъствието“ или „потапянето“ във виртуалната реалност ще се занимават и ще го изследват тези, които идват след мен. А аз ще си остана човек от епохата на „традиционното“ кино, вероятно защото в детството ми нямаше компютри и мобилни телефони, нямаше дори телевизия, тя се появи, когато вече бях в казармата. Моето детство бяха две кина: „Влайкова“ и „Левски“. Прекарал съм там несметни часове. Навярно затова животът ми е свързан с киното вече петдесет години. И тези бяха прекрасни...

P.S. Този текст е всъщност конспект за книга със заглавие „Вътрешният глас на киното“, която се надявам да имам време да напиша. ■

С респект и почитание към учителя, колегата, приятеля!

Честит юбилей, професоре!

Сп. КИНО

МАРТА МЕСАРОШ

Винаги съм изстрагвала филмите си

■ Божидар Манов

► Седемнайстото издание на фестивала goEast (Висбаден, 26 април – 2 май 2017) предложи наред с разнообразната програма от филми на страните в Централна и Източна Европа и интересен симпозиум на тема „Перспективи на феминизма в източноевропейското кино“. Гостуваха редица жени – режисьорки, но безспорно най-ярки сред тях бяха гранд-дамите на европейското кино Агнешка Холанд и Марта Месарош. Полската режисьорка, която е и изпълнителен директор на Европейската филмова академия, показва най-новия си филм „Следи“ (2017), а Марта Месарош като специален гост бе представена с широка панорама от най-важните ѝ филми. Марта Месарош е родена в Будапеща на 19 септември 1931 година. Баща ѝ Ласло Месарош, скулптор, емигрант в Съветския Съюз, е жертва на сталинските репресии. През 1938 е арестуван и изчезва завинаги, без да е известна съдбата му. Майка ѝ умира от тиф през 1942 година по време на войната. Малката тогава Марта, както много други осиротели деца, е евакуирана в Киргизия, където преминава самотното ѝ детство. Оттогава знае и говори до-

бре руски език. Във филмографията си има над 30 документални и 27 игрални филма, с които е получила респектиращо международно признание и редица авторитетни награди: „Златна мечка“ в Берлин за „Осиновяване“ (1975); „Девет месеца“ (1977) е в конкурса в Кан; „Дневник на моите деца“ (1977) е със Специална награда в Кан, а „Дневник на моите любови“ (1987) е отличен със „Сребърна мечка“ в Берлин. Сега във Висбаден тя направи свободен разговор с журналисти и млади кинематографисти, като отговори непринудено на редица въпроси.

Защо станяхте режисьор, с какво Ви привлече тази професия?

(Мълчалив отговор с вдигане на рамене.)

Не зная. Съзнателният ми живот започна в Киргизия, тогава в състава на Съветския Съюз. След като баща ми изчезна, а майка ми умря, и аз като много други деца бях изпратена в Киргизия. Там ни показваха много филми, помня обаче само „Багдатският крадец“ – кой знае с какво ме е впечатлил. След войната се върнах в Унгария. Отидох във филмовата студия в Будапеща и казах, че искам да стана режисьор. Изсмяха

се и ме отпратиха. Тогава в унгарското филмово училище не приемаха момичета. Аз обаче вече знаех руски и го говорех добре. И понеже нямаше други момичета, които искат да стават режисьорки, ме изпратиха да уча в Москва, във ВГИК, режисура на документални филми. Това бе по време на най-твърдия сталинизъм, в началото на 50-те години на миналия век. Всички тогава правеха филми само за Сталин – пряко или косвено той беше главният образ на екрана.

Каква беше системата на обучение във ВГИК?

Учехме много предмети, имахме и полезни практически занятия. Но някои от нашите преподаватели ни даваха абсурдни наставления: „Трябва да четете Достоевски, Балзак и други подобни автори само за да разберете, че са слаби писатели“. Същото ни „съветваха“ и за велики художници като Пикасо, Дали и други. В курса бяхме 28 студенти – само 2 момичета и останалите мъже в различна възраст, някои дошли от средните училища, други – с фронтова биография. В края на годината трябваше да направим документален етюд. Върнах се в Будапеща, за да го снимам там. После го показах на преподавателите ни Сергей Герасимов, Михаил

Чиаурели, Михаил Калатозов. Харесаха го. Пак така в края на втората година направих документален филм за едно бедно момиче от Будапеща, което работи във фабрика и живее много лошо. В Унгария не го харесаха. Но в Москва за моя изненада го одобриха, като бяха силно изненадани, че унгарските работници живеят толкова зле. След още три години се дипломирах и така се случи, че започнах да работя професионално точно през 1956 – годината на Унгарската революция.

Вие сте първата жена – режисьор в Унгария. Как Ви приеха тогава?

Хладно и без никакви очаквания. Но по-късно селектирах и показах мои документални филми на престижните фестивали в Оберхаузен и Майнхайм, това промени отношението към мен. Когато след първия ми краткотраен брак (само 2 години) се омъжих за Миклош Янчо, от него научих всичко за киното. Неговите филми бяха съвсем други, но той ме посъветва да спра с документалното кино и да започна да снимам игрални филми. Но в комисията, където приемаха сценариите и даваха пари, ми казаха: „Защо искате да снимате игрално кино, жените



„Осиновяване“ – 1975 година

не могат да правят добри игрални филми“. Ала все пак ми отпуснаха малко пари, защото дебютът ми „Момичето“ (1968) беше евтин проект, по сегашната терминология нискобюджетен филм и го снимахме само за две седмици. Така с Анъес Варда се оказахме първите жени – режисьорки в европейското кино след Втората световна война. Тя се появи по време на Френската нова вълна, когато аз все още снимах само документални филми.

Но и досега съчетавате елементи от документалното кино в игралните си филми. Как постигате тази естествена хармония, която безспорно обогатява екранния разказ?

Винаги се старая филмите ми да са убедителни и достоверни, макар и да не са конкретно реалистични – това ми се струва много примитивно. Например ако в мой филм героите седят около маса, отрупана с храна, те обаче не ядат, а разговарят за нещо друго, което е по-важно от вечерята им. Затова смесвам документални и игрални елементи във филмите си.

От кои режисьори и от какви филми сте се учили?

Обичам американските филми от 50-те години, затова не харесвам сегашните. Онези бяха не само професионално направени, но и много по-романтични. Сегашните са фалшиви. Гледах например много пъти „Хубава жена“ и се убедих категорично, че никога не бих снимала подобен филм. Още във ВГИК харесвах филмите на Фриц Ланг, много ценя френското кино на поетичния реализъм от 30-те години, после много ми допадаше стила на Стенли Кубрик.

Посочвате все режисьори – мъже и техните „мъжки“ филми?

Да, така е, мъжкият и женският поглед към нещата са твърде различни, това е естествено. Затова Вирджиния Уулф пише съвсем различно от Пруст например. Но аз не забравям тази важна разлика и се съобразявам с нея, доколкото мога. Имам 3 деца и 9 внуци. Винаги съм изстраждала филмите си, но сега тъкмо внуците са ми по-скъпи. Това не значи, че жените трябва да си седят у дома и само да гледат децата и семейството. Затова казвам, че не съм феминистка в баналния смисъл на думата. Защото за мен феминизмът е философия, която ако не се разбира в цялата ѝ сложност, се разминава



„Дневник за моите деца“ – 1984 година

с живота. А аз винаги взимам сюжетите си от живота, дълго ги нося в себе си, затова после изглежда, че снимам много бързо и докато другите разберат, вече съм завършила филма. Но той е отглеждан дълго време в съзнанието ми като някаква „творческа бременност“.

Как се отнасяте към конюнктурата в живота и изкуството? Киното предлага много подобни изкушения, особено пред успешите режисьори?

Никога не бих правила поръчкови филми заради пари или друга подобна изгода. И добре знаей защо моите филми, снимани във Франция и Канада, не са хубави или поне аз не съм доволна. По подобни съображения преди време отказвах договор в САЩ за един милион долара, защото ако бях приела, трябваше да предам себе си. Парите винаги са много важни, но аз помня моето трудно и бедно детство и добре знаей, че все пак те не могат да са единствена цел.

В унгарското кино има изключително авторитетни режисьори, които създадоха неговото международно признание и го изкачиха на най-висока световна орбита. Кои според Вас са най-важните имена в този национален кинематографичен процес?

Миклош Янчо и Ищван Сабо са големите майстори на мощните исторически филми. Но в унгарското кино имаме и великолепно режисьори на привидно по-малки и по-скромни, ала също така прекрасни и много важни филми. Сред тях са имена като Золтан Хусарик и Пал Габор, или пък няколко много талантили жени като Ливия Дярмати, Илдико Енеди, Иболя Фекете.

Защо толкова късно във Вашите филми се появява темата за сталинизма в Унгария, след като животът Ви е белязан от този период?

Не беше късно, но просто не пускаха проектите ми или не разпространяваха завършените филми. Първият ми филм от трилогията, условно наречена „Моите дневници“, а именно „Дневник на моите деца“ (1982), бе пуснат едва след

показването му в Кан. После вече бе по-лесно с „Дневник на моите любови“ (1987) и „Дневник на моите родители“ (1990).

Имахте проект на филм за Мария Склодовска-Кюри, както и намерение да екранизирате „Анна Каренина“ на Толстой?

Аз сама „замразих“ филма за Мария Кюри в продължение на двадесет години, защото не знаех как да покажа гениалността ѝ, не намирах формата. А за „Анна Каренина“ продължавам да търся подходяща актриса. Има толкова много филми по гениалния роман на Толстой, че съм респектирана как да подхожда и дали има смисъл да го правя. Убедена съм, че това не е просто сюжет за драмата на една влюбена жена и нейната изневяра. Не, това е цяла философия на женската душевност и чувствам огромна отговорност пред темата, за да започна работа неуверена.

В постпродукция е последният Ви засега филм „Aurora Borealis“ (2017). Той за какво разказва?

Попаднах на много добър сюжет от времето на Втората световна война. Оказва се, че тогава са родени над 3 милиона деца от изнасилени жени – навсякъде във воюващите или окупирани страни. Така е било и в Русия, и в Украйна, и в Унгария, и в Германия. По-късно и при съветската окупация на Унгария има подобни случаи. Войната винаги носи със себе си такива драми. Филмът разказва за една много възрастна жена, която отглежда такова дете. Играе великата унгарска актриса Мари Тьорочик. Тя въобще е уникална жена. Когато беше над 80-годишна, получи тежък инсулт, шест месеца бе в кома, медиците я бяха отписали. Но един ден неочаквано дошла в съзнание и веднага се поинтересувала къде е, какво е станало. Лекарите били стъписани и първо я попитали как се казва. А тя ги срязала рязко: „Нима не знаете как се казвам, в Унгария всички ме познават“. Понеже тук тема на симпозиума е „Жените в киното“ – ето ви пример, за да разберете какви са жените в киното. Не ни подценявайте! (И избухва в смях).

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

СРЕДНОЩНА ЕЛЕГИЯ

Силвия Иванова

БУРЯ

Ина Георгиева

ЖАР ПТИЦА

Велислава Господинова

■ приложение



СРЕДНОЩНА ЕЛЕГИЯ

Силвия Иванова

Черен екран. Нещо се движи и разкъсва тъмнината. Екранът постепенно изсветлява. Приглушени, неразбираеми звуци. С преливане се появява заглавието на филма.

От горния край на кадъра пропада женска фигура, която се носи безжизнена в пространството. Тялото на жената конвулсивно се превива, неестествено трепти. Всичко е сюрреалистично... Като в сън.

Откриваме един след друг четирите ъгъла на стая – сива и тъмна. Бегло се очертават отделни предмети, които се губят в монотонната сивота. Всичко е старо и напукано.

Част 1

Къде съм?

Две уморени очи гледат втренчено сивия напукан таван. Жена лежи сама в легло, разположено до стена в мрачна празна стая. Одеало обгръща тялото на жената. Ръката ѝ се плъзга по него. Тя бавно се надига и сяда в леглото. Косата – плътна и махагонена, се отдръпва настрани и разкрива лицето на жената. То е младо, но изморено и съсухрено. Очите ѝ са без блясък, устата – безизразна. Ръцете са отпуснати и безсилни, а тялото ѝ е заело неестествена поза – сякаш ставите ѝ са меки.

Виждаме героинята от няколко гледни точки.

В единия край на стаята има шкаф. Върху него са наредени прашни предмети – спрял часовник, захвърлен мобилен телефон, ключове с ключодържател, пръстени, обеци.

Стари рамки със снимки стоят прашасали. Лицата в тях се губят зад мръсните стъкла. Разпилени писалки не са дописали разхвърляните пожълтели писма...

Картините, натрупани в ъгъла и обърнати с гръб, са толкова сиви и безлични, че почти се сливат със стената. Бележите им още белеят по нея.

Тежки, тъмни пердета са покрили единствения прозорец. Навън е нощ. Дори и малкото лунни отблясъци не проникват в стаята. Ехтят приглушени, неразбираеми призрачни звуци. Старо стенно огледало проблясва в далечния ъгъл.

Безизразните очи на жената са се вперили в старите предмети.

Изведнъж нещо приковава вниманието ѝ. Тя премества поглед надолу към ръцете си – кокалести, сухи, с дълги изразителни пръсти. Ноктите са нежни, но напукани и болезнено впити в кожата. Виждаме техните чупки и неравности. Те постоянно се менят и се превръщат в каньони от редуващи се прорези. Появяват се и по устните ѝ – месести, но изсушени. Дългите ѝ крака са покрити с малки косъмчета.

Жената се отпуска назад и ляга. Вдига ръце и покрива очите си. Косата ѝ плавно се увива около тялото. Затъмнение.

Част 2

Коя съм аз?

Гледаме леглото отгоре. Жената спи. Сменя позите си. Те стават все по-тревожни, а изражението ѝ все по-притеснено. Върти се, блънува. Обръща се настрани и отваря очи – срещу нея лежи нейна двойничка и я гледа. На лицето ѝ има лека усмивка, кожата ѝ е млада, опъната. Тялото жизнено. Двете жени са еднакви, но безкрайно различни. Мъжка ръка прегръща двойничката. Тя, копието, оглежда самотното си Аз (нашата героиня) и прошепва нещо неразбираемо. Звучите кошмарно и рязко обхождат стаята – като ехо.

Жената стреснато се буди. Изправя се в леглото и закрива с длани лицето си. Затъмнение...

Картината се мени от сиво към светло и ни разкрива жената, която все така е застинала с ръце върху лицето. Попаднали сме в условен свят. Плахо дланите се плъзват надолу. Отдръпваме се назад. На главата си тя има венец от сухи есенни листа, косата ѝ свободно се вее и изпълва пространството. Надига глава, механично мига. Това движение и листата от венеца започват да капят. Те падат все по-бързо и накрая около главата ѝ остават само изсушени клони.

Част 3

Познай себе си

Леглото е празно. Откриваме жената пред старото овално, потънало в прах огледало. Виждаме отражението ѝ. Тя плъзга ръка по повърхността на стъклото. Спира върху лицето си. Бавно докосва чертите му. Те се поддават на докосването

и се разместват. Това я изненадва и тя се отдръпва назад.

Любопитна, отново протяга длан и внимателно докосва отражението. То се изкривява, трепти и чертите му се деформират от допира на пръстите ѝ. Жената разбърква чертите си до неузнаваемост. За миг спира, после покрива с длани разкривеното си отражение. Щом ги отдръпва, то отново придобива нормалния си вид.

Жената се замисля. Протяга ръка към огледалния образ и бавно променя устните му в усмивка. Мълчаливо гледа отражението. Бавно си поема дъх и... избухва. Разгневена, с последни сили тя чупи огледалото и се свива на пода сред разпилените стъкла.

Епилог

Сутрин. Сноп ярка светлина се прокрадва между плътните завеси.

Жената спи в леглото. Бавно отваря очи и забелязва слънчевите лъчи. Рязко се надига, гледа стреснато, сякаш не може да повярва, че денят е дошъл. Малки пращинки танцуват в светлината. Очите ѝ следят процеждащите се светли ивици. Жената се приближава до прозореца, дърпа завесите, отваря го. Ярка светлина и шум от улицата нахлуват в стаята. Слънцето огрява кожата ѝ. Вятър поклаща косите. Малка усмивка сгрява лицето ѝ. Топлината на деня влиза в погледа, в кожата ѝ. Затопля я, вече е различна. Жената остава до прозореца, наслаждавайки се за миг на деня... Поема си дъх, ободрено издиша. Излиза от кадър.

Прашинките продължават своя танц в лъчите на отворения прозорец. Пердетата се поклащат от сутрешния вятре. Жената се облича, шумолейки с дрехите си, отваря чекмеджетата, отключва вратата и излиза.

В светлината на новия ден...

БУРЯ

Ина Георгиева

*по мотиви от поемата „Сказание за Стария моряк“ на Самюъл Т. Колридж
превод Александър Шурбанов*

1.

Отъмнение.

Море, над което се стели мъгла. От мъглата бавно изплува лодка с множество пътници и приближава в кадър.

*„Корабът – ето, към морето
път бодро си прокара
под църквицата, под скалата,
под кулата на фара.“*

Затъмнение.

2.

Отъмнение.

Лодката се появява в кадър отдясно и докато се носи спокойно напред, слънцето бавно потъва зад хоризонта. Черни облаци обгръщат кадъра, гръмотевица прорязва небето.

3.

Извива се буря. Огромни вълни люлеят лодката. Завалива сняг. Ледени късове плуват в морето. Телата на пътниците се огъват под силния вятър, а снегът фучи в лицата им.

*„И ни обви мъгла и сняг,
и сви ужасен студ,
и зид от лед се вдигна отвред,
зелен като изумруд.“*

Бурното море отнася лодката до огромна ледена планина, препречваща пътя ѝ.

Тогава на хоризонта се появява голяма бяла птица. Пътниците протягат ръце към нея, а тя се спуска през дъжда и мъглите. В човката си носи въже и хората се хващат за него.

Чува се силен гръм и ледената планина се разделя на две. Лодката, теглена от бялата птица,

минава през тунела от лед и продължава напред, борейки се със снега и вълните.

4.

Една жена от лодката подава парче хляб на птицата. В този момент мъж вдига ножа си и пробожда съществото, донесло спасение. С кръсък птицата се свлича в морето и бавно се превръща в малко бяло петно, което потъва в дълбините.

Червени петна обагрят небето. Вятърът и снегът спират. Лодката спира на мястото си, а зад нея изгрява лицето на слънце със свирепи черти. Пътниците застиват, вперили поглед в убиеца. Пред лицето на слънцето се появява малка черна точка. Тя приближава и бързо прераства в лодка с един пътник:

*„Мигар на кораб през ребрата
тъй Слънцето сияе?
Сама жена стои на борда.
Смъртта?...“*

Корабът-скелет спира. „Жената“ държи медна тръба в едната си ръка, а с другата посочва с пръст към убиеца на птицата. След това засвирва, от тръбата се извива черен вятър, пронизва телата на пътниците, а душите им излитат една по една покрай убиеца и сякаш го проклинат. Корабът-скелет обръща и бавно потъва в далечината.

Убиецът седи в средата на лодката сам, около него са мъртвите му спътници.

Слънцето потъва зад хоризонта, оставяйки ален огън да лумтят около лодката. Изгрява тънкия сърп на луната. Морякът обръща очи към небето, а то му отговаря със зъл шепот.

5.

Времето тече, луната заедно с няколко звезди се изкачва и слиза по небосклона. Морякът стои в неподвижната лодка, а очите на мъртвите му спътници са впили взор в него. Водата гори тихо в ален цвят.

Мъжът посяга към морето и загребва вода. Поглежда в шепата си и вижда как птицата спасител потъва отново и отново.

Затъмнение.

6.

Оттъмнение.

Дъждовни облаци са покрили морето. Чува се гръм. Морякът повдига глава:

*„...И се събудих –
и дъжд над мен валеше.“*

Поглежда към небето и се изправя на крака:

*„Тогава рев на вятър чу се...
...Кръвта ми се качи в главата
и аз паднах в несвяст“.*

В кадър се вижда падащият в лодката мъж.

Затъмнение.

7.

Оттъмнение.

Лодката бавно прекосява кадъра, а самотно стърчащите в морето скали подсказват, че брегът е наблизо.

*„Свестих се – корабът се носи
леко по своя път.
Спокойна нощ. Луната свети,
а мъртвите стоят.
Стойт на палубата прави –
без гроб и без саван,
и всеки поглед с лунен блясък
пак в мен е прикован.“*

8.

Нов кадър.

Самотен бряг, осеян с огромни черни камъни. Лодката приближава към зрителя и спира в плитчините. Умореният пътник прекрачва борда и пада във водата. Успява да се изправи и тръгва към брега, но обръща взор назад:

*„Пред мен – небе, води.
Но нищо друго там не виждах
от туй, що бе преди –
като самотен пътник, който
от смъртен страх изпит е
и втори път назад не смее
да си върти очите,
защото знае – грозен демон
го следва по петите.“*

Вижда как неговата лодка пламва и сякаш сама потегля навътре в морето. В светлината на огъня прозират силуетите на спътниците му.

9.

Нов кадър.

Пустинен пейзаж на брега. Здравчава се и в полумрака се вижда черен силует на мъж, който потъва в далечината.

Затъмнение.

ЖАР ПТИЦА

Велислава Господинова

Оттъмнение. Изгрев. Огромно и кръгло, слънцето се показва иззад хоризонта, променяйки цвета си от ярко червено през оранжево до заслепяващо бяло. От него се „ражда“ Тя – грациозна, красива и млада девойка. Като от пашкул, постепенно изважда ръцете, краката, главата и цялото си тяло. Нежно докосва с пръстите на краката си земята, пристъпва въздушно и започва да танцува в ритъма на музиката. Тя се спира за миг и вижда пред себе си голямо, величествено дърво с разперени разлистени клони и стебло, в което е вграден Той – мъжествен и силен, с изсечени грубовати черти. Той е част от дървото и дървото е част от него, вплетени в едно неразделно цяло. Тя се приближава и започва да го обикаля, без да спира лудешкия си танц. Той я следи с поглед, изпълнен с желание. Под дървесната кора сърцето му бие учестено, развълнувано. Тя прокарва пръсти през лицето му, но те го изгарят. Той се отдръпва за миг, повлиян от болката, но продължава да я гледа страстно, омагьосан от нейната красота. Дървото се раздвижва. Всеки лист започва да трепти. Клоните му се наклонят към земята и заобикалят девойката от всички страни. Тя продължава да танцува, но в един момент осъзнава, че е в клопка – изгубила свободата си, сега е негова. Изпаднала в паника, Тя пада на колене и обгръща клоните с ръце. В миг пламва, а с нея и клоните, обградили я в клетка. Той е покосен изведнъж от мъка и от ужас, виждайки я да се изгубва в пламъците, които я унищожават.

Огнените езици играят лудо и се изгубват един в друг. Извисяват се високо в небето, а след това се превръщат в димни ивици, устремени още по-нависоко. Завъртат се като във вортекс. Камерата се издига бързо нагоре и пред нея се разкрива изведнъж чудната картина на горния свят, изпъстрен със звезди и сияния, със студена, но мека бяла светлина. Продължавайки своето въртене, димните ивици проникват в този свят и постепенно във вълшебен танц започват да се трансформират ту в женски силует, ту в силуета на птица – огромна, бяла, искряща, красива и вълшебна Жар птица.

В същото време в паралелно монтирани шни-

тови бързи кадри – Той, заобиколен от огнената стихия. Превива се, гърчи се и се мъчи да се изтръгне от ствола на дървото с все сила. Освобождава ръцете си една по една, но това не са точно ръце, а по-скоро големи парчета прекършено дърво. По същия начин с големи усилия измъква от земята краката си – полукорени. Успява да се освободи почти изцяло, но нещо все още го възпира. Бързо туптящото му сърце е все още здраво свързано към основата на умиращото дърво. Но Той е твърдо решен. Прави една крачка напред, завърта се рязко и в агония разкъсва жилестите дървесни снопове, вкопчили се като кръвни артерии в дървесното му сърце. Прави още няколко крачки, но остава безсилен. Сърцето му бие все по-бавно и по-бавно. Строполява се на колене и пада безжизнен.

Птицата се спуска устремено от небето. Прави няколко кръга около гаснещото тлеещо дърво в опит да го види измежду оголените черни клони. Съзира го малко по-встрани, паднал безжизнен на земята. Каца до него. Побутва го с клюна си, но той не помръдва. Тя разперва огромни криле и го обгръща с тях нежно. Дървесното му тяло почернява и се превръща в пепел. От око̀то на птицата се отронва сълза в пепелта, а от там възкръсва, бяла и искряща, Неговата душа. Птицата нежно наклоня дългата си шия и милва с главата си неговите страни. Той я обгръща с ръце, прегръща я, а Тя го извисява в горния свят. Двамата започват да се въртят около невидима ос. Птицата постепенно се преобразява в женски силует. Той я целува. Двамата са почти нереални. Танцуват в безтегловност и безвремие, страстно и нежно, обхванати в чувствена прегръдка. Звездите и всичко останало танцува в едно с тях. Те двамата започват да сияят. Все по-силно и по-силно. Превръщат се в две искрящи бели кълба от светлина. Съединяват се помежду си и съвсем полека след това тяхното общо кълбо се съединява с огнения диск на вече залязващото слънце. То се скрива зад хоризонта, отново променяйки цветните си нюанси.

Затъмнение.

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.

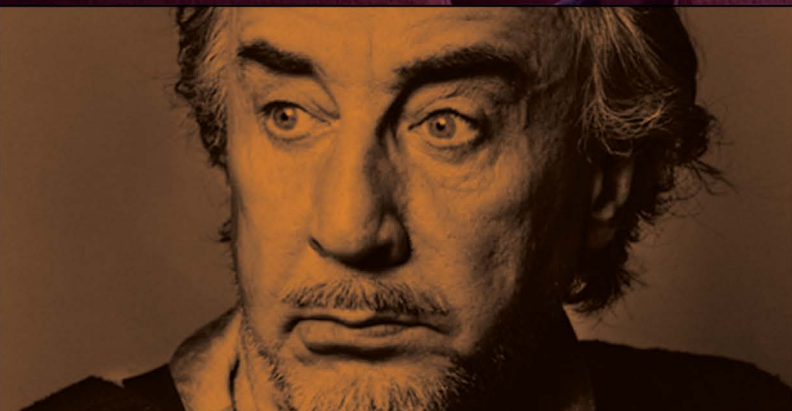
КИНО е двумесечно издание.

Цена на отделна книжка – 4.50 лв.

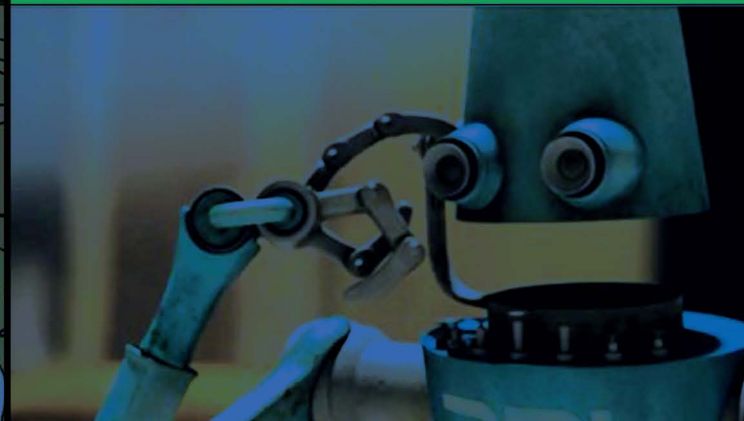
Годишен абонамент – 27 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент
срещу преведени суми по пощата на адрес:
София 1527, бул. „Дондуков“ 67

ISSN – 0861 – 4393



ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ 2017
номинираните филми



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