

сюз на българските филмови дейци 2017

кино

04

Романтикът

Популярната

Металистът

Амбициозната

Яката класна

Готиният по физическо

ПО-ГОЛЕМИ. ПО-ВЛЮБЕНИ. ПО-НЕПОКОРНИ.
XI^{та} КЛАС БЕШЕ САМО НАЧАЛОТОXI^{та}

ДЕЙВИД ВАРОД ПРЕДСТАВЯ РАДИНА КЪРДЖИЛОВА ДАРИН АНГЕЛОВ МАРИЯ КАВАРДЖИКОВА „XI^{та}“ КАЛОЯН МИНЕВ АНЕЛИЯ МАНГЪРОВА ВЕЛИСЛАВА КОСТАДИНОВА ДЕЯН ГЕОРГИЕВ
 ЕЛЕНА БОИЧЕВА ВАСИЛЕНА АТАНАСОВА МОМЧИЛ МИХАЙЛОВ И IFBB PRO ДОБРИ ДЕЛЕВ ВЕОЛЕТТА ЧЕЛСИ КРИСТОУ ИОАН МИХАЙЛОВ КОНСТАНТИН ГЕРГИНОВ И ТЕЗДЖАН ФЕРАД
 МУЗИКАЛЕН ПРОДЮСЕНТ ДИМИТЪР ТАШКОВ ГЛАВЕН ОПЕРАТОР ЕМИЛ ТОПУЗОВ МОНТАЖ ВИКТОРИЯ РАДОСЛАВОВА ПОСТПРОДУКЦИЯ ДИМИТЪР РУСЕВ НИКОЛАЙ НОВАКОВ КАСТИНГ НИКОЛАЙ КОЛЕВ
 ПРОДЮСЕНТИ ГЕРГАНА ТАШКОВА НЕЛИ БЕШИРОВА МИРЕЛА НЕНЧОВА ТАТЯНА ПЕДЕРСЕН ОТ СЦЕНАРИСТА НА „XI^{та}“ НИКОЛАЙ КОЛЕВ РЕЖИСЬОР МАГДАЛЕНА РАЛЧЕВА
 SSG, РИСК ИНЖЕНЕРИНГ АД, ЕЛЕНА КРИСТИАНО CHRISTIAN OF ROMA, СЛАДКАРНИЦИ НЕДЕЛЯ, ИЛИЯНА АЛИПИЕВА MDL GROUP, СОФИЯ КАРТИНГ РИНГ, REDDEVIL CATERING, WHITE WATER, BRIDAL FASHION, БОНОНИЯ ЕСТЕЙТ



European Film Academy
THE 30TH EUROPEAN FILM AWARDS
9 December 2017 - Berlin/Germany

НАГРАДА НА ПУБЛИКАТА НА ЕВРОПЕЙСКА ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ 2017

Европейската Филмова Академия ви кани да участвате в избора за НАГРАДАТА НА ПУБЛИКАТА 2017 като гласувате за любимия ви европейски филм. Можете да спечелите и пътуване за двама до Берлин за официалната церемония. Номинираните са:



ОБАЖДА СЕ ЧУДОВИЩЕ

Дж. А. Байона



БЕБЕТО НА БРИДЖИТ ДЖОУНС

Шарън Магуайър



ФАНТАСТИЧНИ ЗВЕРОВЕ И КЪДЕ ДА ГИ НАМЕРИМ

Дейвид Йейтс



ФРАНЦ

Франсоа Озон



МАТУРА

Кристиан Мунджиу



ЛУДЕТИНИ

Паоло Вирдзи



КОМУНАТА

Томас Винтерберг



СТЕФАН ЦВАЙГ: СБОГОМ НА ЕВРОПА

Мария Шрадер



ДРУГАТА СТРАНА НА НАДЕЖДАТА

Аки Каурисмаки

ГЛАСУВАЙТЕ ОНЛАЙН:

www.europeanfilmawards.eu

**30-то издание на ЕВРОПЕЙСКИТЕ
ФИЛМОВИ НАГРАДИ**

9 декември 2017

Берлин / Германия

Можете да гледате церемонията на живо на:

www.europeanfilmawards.eu

Европейската Филмова Академия обединява над 3 000 европейски филмови творци под общата цел да се промотира филмовата култура на Стария континент.

Носителят на НАГРАДАТА НА ПУБЛИКАТА ще бъде представен от Европейската Филмова Академия и ЕФА Продъкшънс в рамките на церемонията.

Гласуването е отворено до 1 ноември 2017. Правилата и условията на конкурса са достъпни при поискване от официалните консултанти на Европейската Филмова Академия - Ernst & Young GmbH.

киното в България

Бележити българи с принос в киното по света

- 02** Теодор Ушев: Важно е да търсиш, грешиш, намираш, преоткриваш

Галерия

- 08** Асен Блатечки: Винаги съм знаел, че ще режисирам филми

Ирина Иванова

Юбилей

- 14** Олга Маркова на 75. Да отстояваш позиции

Валентина Фиданова-Коларова

Нови книги

- 17** Междуредия в образи и думи. За DVD книгата „Духът и битът на българина 1850-1950“

Юрий Дачев

- 19** Нов имаджинариум. За книгата „Съвременно детско кино“

Мая Димитрова

- 23** Четвъртата възможност – университетска телевизия. За книгата на Иво Драганов

Любомир Халачев

Гледна точка

- 25** Възможен ли е кпд на филма или за нискобюджетния шанс

Божидар Манов

Киносъбития

- 29** Седмица на италианското кино

Пламен Михайлов

- 32** Срещи на младото европейско кино

Симона Петрова

Теоретични етюди

- 36** Специфика на звука в документалното кино. Симбиоза на подходите

Валерия Крачунова-Попова

- 39** Игралното в документалните филми

Теодора Дончева

световен екран

Фестивали

КАН 2017

- 44** Неизбистрено богатство във филмовите форми

Боряна Матеева, Вера Найденова

КАРЛОВИ ВАРИ 2017

- 52** Кен Лоуч, Пол Лавърти, Джеймс Нютън Хауърд

Божидар Манов

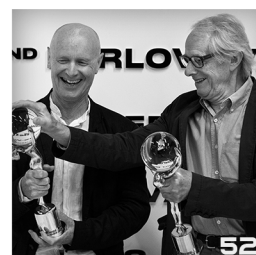
сценарни ескизи

Дрехи

Веселин Бойдев

Пътуваща страна

Весела Данчева, Иван Богданов



ТЕОДОР УШЕВ**Важно е да търсиш, зрешиш,
намираш, преоткриваш**

INTERVIEW

► С новия проект „Бележити българи с принос в киното по света“ списание „Кино“ ще представя изявени български кинотворци, които са получили образованието си в България и са започнали творческия си път в българското кино, но през годините са постигнали успешна творческа реализация в различни страни по света, както в Европа, така и зад океана. Стартираме рубриката с Тео Ушев – един от най-успешните български аниматори в световен мащаб. Автор е на повече от седемнадесет филма, между които носителите на множество престижни награди: „Дневниците на Липсет“, „Глория Виктория“, „Човекът, който чакаше“, „Тауър Бауър“, „Царица“ и номинирания за „Оскар“ 2017 – „Сляпата Вайша“.

Къде и какво си учил, кога реши да се занимаваш с анимация и какви други интереси имаш?
В киното влязох след поредица от случайности. Завърших пловдивската гимназия за сценични кадри, където имахме факултативни часове по кино и анимация. Костадин Костов, тогава шеф на пловдивската анимационна студия, ни организираше специални прожекции на всичко забранено по онова време – Хичкок, Чешката Нова Вълна, Трюфо, Годар. Тогава направих и първия

си анимационен филм под ръководството на Краси Иванов. Костов ме откачи от една бригада, като ми каза: „Вместо да пълниш консерви с чушки, идваш да довършиш филма, вземи и трима съученици“. Така се озовах в същата стая, където Иван Танкушев правеше „Суматоха“. Беше вълнуващо, попивах като гъба, всичко! Това ми останаха и единствените уроци по кино и анимация. Филмът ми спечели голямата награда на един ученически фестивал в Монс, Белгия, както и наградата от някакъв самодееен фестивал в Русе. ВИТИЗ имаха нулева година, затова се озовах в Художествената Академия при Иван Газдов. Така анимацията и киното отстъпиха място на графичния дизайн, който тогава ми се струваше очарователна нова територия...

Кога и защо реши да заминеш?

При третото ми отиване в Канада, след като спечелих конкурс за дизайн там. Предложиха ми да подам документи за постоянно пребиваване. Отначало отказвах, но след това ми предложиха работа и останах три месеца. Спокойствие, стари любими приятели, все аниматори – по случайност. Прибирам се в София – мизерия, БСП и Жан Виденов пак бяха опосkali държавата, в Академията ме бяха скъсали на изпит,

само защото пътувам и печеля награди навън. В България колкото повече работех, толкова повече губех заради инфлацията. Имам една много смешна случка: един ден получавам хонорар за плакат, видях се с приятел, пихме кафе и за този половин час хонорарът ми се беше стопил на една трета. Чувствах се изчерпан, отчаян от перспективата БСП постоянно да се връща на власт и ми беше ясно, че тази държава никога няма да се измъкне от лапите на клептократията, шуробаджанашината и връзкаството. Казах си – ОК, заминавам! И си събрах куфарите. Но до последно имах колебания. Познатата история...

Къде и кога започна да работиш в Канада?

Когато пристигнах, компанията, която ме беше поканила, вече се беше преместила от Монреал в Торонто. Още по-добре, казах си. Използвах времето да уча езици, нов софтуер. И когато реших да си търся работа, кандидатствах на три места – илюстратор за една енциклопедия, анимационна компания и мултимедийна фирма. Обадиха ми се и от трите – аз избрах мултимедията. Беше времето, когато това беше голяма работа – ако искате вярвайте, но в студиото имаше даже джакузи с масаж! Продължих да уча програмиране и защото можех да анимирам и да рисувам, скоро станах главен дизайнер за модните сайтове. Дори спечелих награди с мои дизайни на страници в Лос Анджелис, Ню Йорк, Flash Forward, Boomerang, Канада. За три години и ужасно много работа смених три компании, в които условията ставаха все по-добри и по-добри.

Какви трудности и предизвикателства срещна?

Разбира се, първият сблъсък с недоверието – какъв съм, от къде съм, говорех лошо и двата езика, прословутата „източноевропейска арогантност“ (*този термин става популярен с първите полски и румънски емигранти в Канада заради самочувствието им, че могат и знаят всичко*). Много бързо трябваше да се науча да казвам ние вместо аз, да преглътна част от индивидуализма си. Разбрах, че няма значение какво можеш, а как го представяш, как го реализираш и способността да работиш в екип, да решавате задачите заедно. Че са важни хората,

с които работиш, и трябва да можеш да ги вдъхновяваш. И да бъдеш скромен. Всичко това, съчетано с къртовски труд и самоусъвършенстване всеки ден. Нищо не получих даром, борех се със зъби и нокти за всеки проект, за всяка работа. И когато реших да напусна графичния дизайн, бях един от най-известните дизайнери в Канада. Но вече не ми беше интересно. Бях направил няколко анимационни филма сам, които започнаха да се въртят в първите тогава сайтове за кино. Никой не вярваше, че интернет ще надмине и киното, и телевизията – а аз бях сигурен в това, дори направих свой собствен сайт за анимационни филми – МортаделаТВ (*игра на думи*). И започнах да печеля от това – само чак да се появи нова технологична платформа и започвах да правя „съдържание“ за нея. Колкото и утопична да изглеждаше. Понякога бърках. Понякога успях.

Какво е общото и различното в моделите на работа там и тук?

Общото е бюрокрацията, през която често се налага да минеш за финансиране. Заради факта, че и в двете държави финансирането на киното е напълно държавно. И в Канада, а вече и у нас, се снимат много холивудски продукции. В Канада обаче има много данъчни облекчения за кино. В същото време синдикатите са огромна сила. Лично аз не бих снимал игрален филм в Канада. Спомням си веднъж, след два часа подготовка на сцена, стана 20 часа, когато снимките по кодекс трябва да приключат. Продуцентът на секундата спря камерите и кадърът така и никога не беше заснет, защото това бяха последни снимки. И всичко това защото в първата минута след уговореното време заплащането става автоматично двойно. Другата разлика е, че в Канада всеки си знае мястото. Не съм привърженик и на обичайната за България практика в игралното кино режисьорът да бъде и продуцент, и актьор, и дистрибутор, и всичко. Режисьорът трябва да режисира. Това е моето мнение! Различното е и че в Канада се дава път на младите. Няма битки между поколенията, има много точни правила – добър си толкова, колкото е добър последният ти филм. Няма скандали между хората в гилдията. Ако си го позволиш, изхвърчаш от системата. Кое то не прави среда-

та по-малко конкурентна, напротив. Всяка година има поне по няколко филма в основните състезателни програми на Кан, Берлин, Венеция. Близостта с Щатите дава огромно предимство на някои американски фестивали и най-вече на Оскарите. Ако си имал Номинация за Оскар, вече си в друга лига. До края на живота.

Още нещо много важно – в Канада съществува изключителна колегиалност. Не се притеснявам да поискам съвети от колеги, но и помагам на много млади режисьори, когато се допитат до мен. В момента помагам на един много талантлив българин, Алекс Бояджиев, който прави първия си професионален филм за NFB, правя монтаж за двама колеги, водя майсторски класове в различни университети.

Лесно ли се вписа в общността там?

О, да. Без проблеми. Просто много бързо научих, че да, има и хора, които няма да харесват това, което правя, наред с тези, които ме подкрепят. Не е важно само да те хвалят, защото това те обезсилва. А пък това, че те критикуват, не означава, че трябва да спреш да работиш. Напротив! Винаги съм казвал, че най-добрите ми приятели са моите опоненти и критици. Много често точно когато имам пречки, правя най-хубави работи. Никога не е черно-бяло.

Фактът, че съм печелил толкова много награди, ту ми помага, ту ми пречи. Понякога пък нещата се обръщат. Например когато през 2010 Националният Филмов Борд реши да изпрати моя филм „Дневниците на Липсет“ на Оскарите, един от най-важните хора в Академията беше абсолютно против. Направо работеше против филма, съвсем категорично отказваше дори да го обсъжда. Седем години по-късно, когато „Сляпата Вайша“ беше номиниран, вече беше на съвсем различно мнение.

И фактът, че идвам от България, също не ми е помагал. Когато за пръв път кандидатствах с проект в Националния Филмов Борд с „Човекът, който чакаше“ по Кафка, се сблъсках с недоверие и ми отказаха. Всъщност с НФБ започнах първо с дизайн, след това с едно малко филмче, почти без бюджет („Вертикално“), после „Царица“. Когато предложих като проект „Царица“, и двете студия в Борда вече го искаха като продуценти. Междувременно вече работех по „Човекът, който чакаше“ по нощите, след работа. Когато беше готов, го предоставих на Борда – ей така, без заплащане, като жест на добра воля. Същото се случи и с „Tower Bawher“ – направих го, когато ми оставаше време, докато завършвах „Царица“. Получи се така, че с бюджета на един филм направих три! Тогава не очаквах, че



и трите филма ще имат забележителна кариера, спечелиха над двадесет награди. „Tower Bawher“ си върна двадесет пъти малките инвестиции, вложени в него – преди всичко за права за музика и пост-продукция. Но важното не бяха парите, а доверието, което бях изградил в институцията. Съвсем честно, парите никога не са били мотивация за мен, игнорирал съм ги. През тези години съм получавал толкова примамливи предложения за комерсиални проекти – всичките съм отхвърлял. Реклами не правя, независимо кой и колко ми предлага. И това ме прави свободен и щастлив артист.

Кога се почувства в свои води?

В момента, в който за пръв път плувах в басейна на блока, където наех първата си квартира. Макар и чужденец, никога не съм се чувствал чужд.

Как замисляш и реализираш проектите си и успяваш с всеки филм да бъдеш различен и винаги успешен? Какво те провокира да експериментираш и да търсиш?

Във всичко, което правя, независимо дали става дума за рисуване, дизайн, анимация, нови медии или кино, се стремя да откривам нещо ново, което не е правено до момента. Понякога то е

добре забравеното старо или архаични техники. Нямам за цел да съм модерен, защото „модерното“ често е подражателство. Немислимо е да имитирам самоцелно някой артист, особено пък ако е „нашумял“. Разбира се, във филмите ми има много цитати, препратки и заемки, но те са с една единствена цел – да служат на идеята. Нейно Величество Концепцията е основният двигател, мотивацията, с която започвам. Селин беше казал „Стилът, това е всичко“. Важно е да търсиш, грешаш, намиращ, преоткриваш. Не искам да ме разпознават по изразните средства, а по начина на мислене и посланията. Разбира се, това носи рискове, че филмите ми не са перфектни. Често откривам нова техника и вместо да я разработвам, правя един филм и я зарязвам. И на другата година се появяват няколко подобни филма в Анеси. И това е ОК, защото в повечето случаи те са направени по-сръчно от моите. Епигоните често са по-добри от оригиналите, но това е хубаво. Това е развитието на изкуството, чрез надграждане... Не ме дразни, когато ме имитират, дори копират. Напротив.

Какви са изискванията и условията, за да получиш субсидия от Канадския Филмов Борд?

Обикновено се започва с неформално представяне на идеята пред продуцент. Досега почти



всичките ми филми, с малки изключения, са с Марк Бертран. Ако той каже „Я, това е интересно“, му пиша един лист с представяне накратко на идеята и правя четири-пет рисунки. Това е. После той внася проекта за разглеждане и минава на комисия. Ако го одобрят, ми отпускат пари за развитие на проекта и етюд. Обикновено това са два различни етапа, но при мен се сливат, защото ги правя бързо. Ако филмът е наративен, правя аниматик. Или директно влизам в продукцията, ако е експериментален, ненаративен. Един филм като „Tower Bawher“ или „Gloria Victoria“ не може нито да се сценаризира, нито да се прави сториборд. Ако това се случи, то би отнело от енергията, непосредствеността, усещането за направа „на един дъх“. „Gloria Victoria“ мина буквално с едно листче с намерения. Същото беше и със „Сляпата Вайша“, Няма документации, входни-изходни номера, бюрокрация. Това беше цялата документация. За АРТЕ, които са копродуцент на „Вайша“ и на „Физика на тъгата“ включително. Единствено за „Физиката“, поради факта, че е по-дълъг (30 мин.), беше необходим сценарий.

Имаш ли опит с копродукции? Би ли се заел с такива проекти?

Да, работил съм в копродукции. „Вайша“ беше копродукция, започната във Франция. Впоследствие Френският продуцент фалира. „Физика на тъгата“ е копродукция директно с АРТЕ. Новият ни проект с Владо Тодоров, игрален филм по романа му „Пумпал“, също ще е копродукция с Канада и Румъния. Преди това работих като арт директор на „Вълшебната планина“ на Анка Дамиан, който е румънско-френско-полска копродукция. Така че съм наясно с подводните камъни. Те са няколко – режисьорската свобода намалява с всяка следваща страна, включена в проекта. Бюрокрацията нараства. Всеки нов продуцент иска нещо и като резултат се харчат някакви безумни пари за услуги без покритие. Ако за някои дейности си заслужава да се изнася производство, то за други е абсолютно не нужно. Например моят продуцент в НФБ никак не обича да прави филмите ми с някой друг. Излишни разходи, преводи, адвокати, документи, намеса в процеса и обикновено за не особено големи суми. Моят опит е, че ако копродуценти

включват в договора намеса или одобрение на крайния филм, а финансовата им помощ е по-малка от 50 процента от бюджета, не си заслужава.

Филмите ти са канадски, но и много български, особено „Сляпата Вайша“. Видно е, че търсиш сътрудничеството на различни български творци. Какво ти дава тази симбиоза?

Ами това идва от желанието ми да съм различен. Когато споделям еднакво светоусещане с български артисти, които харесвам, може да бъде много вдъхновяващо като база за нов филм. Но всичките ми проекти с български автори не целят да бъдат локални, а общочовешки, разбираеми за всички. В този смисъл постоянното връщане към миналото, към „потур-културата“ и българския исторически героизъм не ме вълнуват. Интересува ме личното, персоналното. То е новото глобално.

Как се развива проектът за пълнометражния анимационен филм по „Физика на тъгата“?

Много амбициозен замисъл! Бавно, но славно напредвам. Рисунка по рисунка. За съжаление ангажиментите ми стават все повече и повече, а времето в ателието – все по-оскъдно. Но ще го направя, живот и здраве.

Какво мислиш за съвременната анимация – за авторската и комерсиалната, в частност и за българската?

Абсолютен оптимист съм и мисля, че 21-ви век ще бъде Златният век за анимацията. Скоростта, с която това изкуство се развива, е зашеметяваща, както и способността ѝ да превзема нови и нови територии. Българската? Каквото и да кажа, дори и с най-добро чувство, все някой няма да е доволен. Така че съм си сложил автоцензура, когато говоря за българска анимация. Не бих искал да коментирам. Да приемем, че съм далеч от това, което става.

Как виждаш развитието на анимационното кино в бъдеще – вече видовете и жанровете кино се развиват, технологиите главоломно се развиват?

Да, абсолютно точно, вече почти всеки холивудски филм си е чиста анимация. И не само. Точно

за това твърдя, че сме в Златния век на анимацията. А иначе, убеден съм, че ще съществуват и ще се развиват всички жанрове и най-хубавото е, че има и ще има публика за всеки един от тях. Знаете ли, обичам да наблюдавам по време на презокеанските ми полети какво гледат хората в самолета. Това е най-вярната и точна статистика: вържи хората 8-12 часа и им дай всички филми безплатно. И знаете ли какво гледат? В 80 и повече процента, възрастни хора, гледат анимация. Потвърждават го и бокс-офисите. Това, разбира се, е чиста проба забавление. Но е показателно. Не гледат стари филми. Искат най-новото, най-лъскавото! Факт! Тенденциите се променят главоломно, всекидневно. Ето сега VR (*виртуална реалност*) е навсякъде. „Сляпата Вайша“ съществува и в такъв формат и на местата, където се показва, е пълно с хора. А билетите са два пъти по-скъпи от прожекция на традиционен филм в най-лустросания кинозалон! Вече започва да задминава по показвания киноверсията. Пред очите ни се създава ново изкуство, в което всичко е възможно! Не е ли вълнуващо! То е като да живееш във времето на Вертов и Айзенщайн, на Ланг и Грифит. Начин на монтаж, драматургия, изразни средства. Всичко се открива наново! И хората са екзалтирани! Във Венеция, Бристол, Монреал има вече състезателни програми за VR.

Откога се занимаваш с преподавателска работа и какви са предизвикателствата в тази сфера?

Има само едно – и то е да накараш младите таланти да си вярват. Да ги нахъсваш, че всичко е възможно и само от тях зависи да успеят. И да не бързат да се забиват в индустрията и да мечтаят да станат „пчелички“ на заплата. Да четат, да гледат, да слушат.

Какво са за теб наградите? Имаш ги в изобилие. Сега и номинацията за Оскар. И престижната покана да станеш член на Академията и да гласуваш за Оскарите?

Наградите са необходимото зло. Помага повече хора да гледат филмите ти. Иначе ако някой си мисли, че една награда повече или по-малко прави филма му по-добър или него – по-добър режисьор, е наистина голяма грешка. Едни от

най-добрите филми нямат никакви награди, а остават култови. Например НФБ имат лист от петдесетина фестивала, на които изпращат филмите. Само важни и големи, които биха допринесли за реномето на филма или на режисьора. Да пратиш филма си на съмнителен фестивал е подигравка с труда ти. Големите институции спазват добра хигиена при позиционирането на своите артисти и културни продукти. Случвало се е да съм много учуден, когато гледам или чета как, за да притурят медиен блясък, артисти преувеличават до нереалност селекция или награда на чуждестранен фестивал, което често е било близо до лъжа. Не разбирам защо се прави. Според мен един филм има нужда от пет – десет награди и десетина големи фестивала.

Разкажи ни за новите си проекти с България, за новелата „Кристин, която маха от влака“ за БНТ и за игралния си проект с Влади Тодоров. Защо реши да се занимаваш и с игрално кино?

Нали знаете, никога не е късно да станеш за резил. Всъщност отдавна в Канада ми предлагаша да се втурна в пълнометражни игрални проекти. Аз все отказвах поради изброените по-горе проблеми в снимачния процес. Така се случи, че правя втори игрален филм в България. Това е много радостно чувство. Май ще се окаже вярна тази максима, с която всички се шегуват, че тайната мечта на всеки анимационен режисьор е да снима игрално кино. Братя Куей, Свенкмайер, Брат Бърд, Павлатова, Думала са само малка част от многото, които са се опитали и провалили в това начинание. Гилиъм и Том са успели, и то как! Тепърва ще стане ясно аз към кои ще се присъединя. Но едно е сигурно, че дори да се проваля, ще го направя красиво, смело и с трясък. И не бих се чувствал губещ в този провал, напротив. Защото неотменно вярвам, че опитът на всеки един от нас е най-неподправения учител и дори когато изглежда, че нещо губим, всъщност не знаем какво печелим в действителност.

АСЕН БЛАТЕЧКИ
Винаги съм знаел,
че ще режисирам филми

INTERVIEW

Ирина Иванова ■

► В един свой онлайн текст по повод премиерата на филма „Бензин“ – режисьорския дебют на Асен Блатечки, направен в партньорство с Катерина Горанова – го нарекох „филм, възпламеняващ мечтите на момчетата от поколението Х“ (социолозите определят като „Поколението Х“ хората, родени в периода 1963-1981 – б.а.). И Блатечки, и Калин Врачански, които изпълняват главните роли във филма, са момчета от Поколението Х – онова поколение, чието тийнейджърство мина в социалистическа или току-що навлязла в демокрацията България и което неистово мечтаеше за другия свят, в който колите са бързи и яростни, момичетата са диви и красиви, музиката е рокендрол и т.н., и т.н. Знам това много добре, защото това е и моето поколение. Затова и си позволявам още в самото начало, може би нескромно, да се автотицирам.

Чакам Асен Блатечки за настоящия разговор за списание „Кино“ и наум си репетирам как точно да му кажа очи в очи, че не трябваше да се появява на първата официална премиера на собствения си така дълго мечтан и дълго сниман филм „Бензин“ по дънки и дънково яке. Съвсем добронамерена съм, не искам да се

заяждам на дребно, но все пак една официална премиера заслужава поне една риза, нали? Блатечки пристига, започваме да разговаряме и аз така и не се осмелявам да му кажа за дънките и дънковото яке. Надявам се обаче, че сега все пак ще го прочете и ще ме разбере правилно.

„Бензин“ разказва за бившия участник в незаконни автомобилни гонки Дим, който излиза на свобода след 15 години затвор и се опитва да си върне живота обратно или поне да отмъсти за онова, което е изгубил завинаги. Филмът е създаден със субсидия за дебют от Националния филмов център в размер на 650 000 лева плюс частни средства, като заснемането и постпродукцията продължават около три години. Въпреки че цялата одисея вече е зад гърба му, Блатечки продължава да живее в нея. Ето защо разговорът ни с един от най-известните, най-харесваните и най-работещите актьори в България представлява нещо като поглед върху актьорския му път и кариерата му в обратна перспектива обаче – отзад напред.

Истина е, че в България трябва много внимателно да се говори за звезди, но в някои случаи е просто неизбежно и случаят Асен Блатечки е

точно такъв. Как момчето с републикански титли по карате, изгледало в годините на социализма на пиратски видеокасети всички култови уестърни, екшъни и роуд мууви-та (*от английски road movie – филм, чието действие се развива по време на пътуване и въобще е свързано с мотива за пътя, б.а.*), стана театрален актьор, после – телевизионна звезда, екшън герой в американските филми, снимащи се у нас, актьор с най-много главни роли в българското кино от последните 15-ина години, театрален режисьор, а сега и филмов? Между другото, в профила му в сайта imdb.com са изредени над 50 заглавия на филми, а актьорът твърди, че там дори липсват някои. Прибавяме към тях и над 30 театрални постановки.

Как Асен Блатечки стана звездата, която е в момента? Със здраво бачкане? С голям късмет? С амбиция? С ярък талант? С добре премислени ходове? Или просто с големи мечти? Отговорът – от самия него.

Асене, поздравления за премиерата на „Бензин“! Можем ли да кажем, че дългата битка приключи с хепи енд?

За мен всъщност битката все още не е приключила. Сега искам да видя как ще мине филмът, дали ще бъде гледан от достатъчно хора, дали ще можем да го продадем, дали ще успее да докажа, че в България един филм може да си избие парите. Много ми е важно да разбера в какви параметри мога да се разполагам, какво мога да очаквам. Срещам се с разни американски продуценти, които бяха гледали трейлъра още преди да е готов целият филм, и всички те ми казваха едно и също: „Ще ти дам пари, но дали ще успее да си ги върна? Не искам да печеля, но трябва поне да си върна парите“. Не можех да им отговоря, защото не знаех. Все още не знам и затова чакам резултатите от боксофиса.

Имаше ли срещи с публиката, гледала „Бензин“?

Да, бяха много интересни. Масово хората много харесват филма, а някои пък въобще не го харесват. Но това е нормално. Важното е, че хората реагираха точно така, както исках да реагират. Където исках да се смеят, се смяха. Къ-

дето исках да се развълнуват, се развълнуваха. Това най-много ме радва.

Това, че имаш опит като режисьор в театъра, предполагам, много ти е помогнало. Къде обаче в работата по „Бензин“ се натъкна на подводни камъни?

Не мога да кажа, че съм срещнал някакви особени трудности. Имам адски много филми зад гърба си, много съм снимал и в български, и в американски продукции и понеже съм любопитен, никога не съм ходил на снимки само за да си заснема сцените и после да си ходя. Винаги съм се интересувал от процеса, от работата на всяко от отделните звена по създаването на един филм, защото знаех, че рано или късно ще се занимавам с режисура. Режисьорът и продуцентът трябва да са абсолютно наясно какво се случва във всеки един момент. Защото киното е огромна машина, за разлика от театъра. В театъра всичко е в пъти по-лесно, говоря за производството, разбира се. И в пъти по-евтино.

Това в ръката ти електронна цигара ли е, извинявай?

Дори не е цигара, а изпарител. Дъщеря ми ме светна. Вътре няма тютюн, това, което излиза, е само пара. Цигарите отдавна ги отказвах.

Ти наистина си се снимал в много американски екшъни. На какво те научиха екшъните?

На професията, на занаята. Театралният актьор и киноактьорът уж имат една професия, пък нещата са различни. Разликата е малка, но много съществена и актьорът трябва да я знае. Американците имат много готина дума – filmmaker (*нещо като „кинаджия“ на български, но без жаргонния привкус на нашата дума – б.а.*) Те не казват режисьор, сценарист, оператор и т.н. Казват filmmaker. Когато се занимаваш с кино, независимо в кое звено си, със сигурност трябва да се интересуваш от работата на останалите. Хората, които се занимават с кино, са съмишленици. В „Бензин“ бях заобиколен от съмишленици. С Калин (*Врачански, който играе една от централните роли във филма – б.а.*) сме много близки приятели, а Пламен Манасиев (*който в „Бензин“ играе ролята на организатора на незаконните гонки – б.а.*) онзи

ден ми каза, че съм съумял да направя моята мечта тяхна мечта. И това е най-якото.

Ти всъщност разбираш ли от коли?

Много. Голяма страст са ми колите и моторите. Откакто се помня е така. В моето семейство всички са луди по колите. На дядо ми, например, най-голямото му забавление в събота и неделя бе да слезе долу, в гаража, да свали карбуратора на колата, да го сложи на масата върху един вестник, да си налее кафенце, да си запали цигарка и да си го разглобява и почиства цял ден. После го сглобяваше и си го връщаше обратно.

Той е медитирал така.

Да. Той беше инженер със специалност двигатели с вътрешно горене и можеше да оправи кола навсякъде по всяко едно време с най-прости инструменти – клещи, чук... И баща ми беше същият.

А вдигал ли си такива скорости като героите от филма?

Е, няма да ти кажа. Вдигал съм, но на позволените места.

Да бе, да, повярвахме ти!

Аз наистина мисля, че е много тъпо да се кара така. Пътищата са ни много зле, асфалтът ни е много кофти. Когато карам мотор по света, гумите му направо залепват за асфалта. Нашият тук някак е много хлъзгав и това е опасно. Освен това като по-млад си направих експеримента да карам от София до морето веднъж с максималната разрешена скорост и друг път – с максималната за моя автомобил скорост, която, разбира се, надхвърляше разрешената. Разликата във времето, за което пристигнах, бе по-малка от половин час. Така че въобще не си струва. Инфарктното каране е напълно безсмислено. Това е някакъв тъпанарски тестостерон, който ние, мъжете, не можем да контролираме. Който иска да кара бързо – да ходи на писта и да кара. Не е толкова скъпо.

За 20-те години, изминали след дипломирането ти в НАТФИЗ, си участвал в над 50 фил-



ма и сигурно в 30-ина театрални постановки. Никога ли не ти се е искало да слезеш поне за малко от въртележката?

Не. Не смятам, че съм стигнал до такъв етап от живота и работата си, в който да реша, че съм направил някакви чудеса и мога да си позволя да се гледам от страни и да си мисля какво и как... Снимал съм много, вярно е, но не мисля, че ми се е случило нещо наистина много голямо и стойностно. Не се взимам на сериозно и не си възприемам работата като кой знае какво. Намирам, че имам най-яката професия, защото ние, актьорите, наистина си играем. Играем си и ни плащат за това.

Ето днес е 1 юни – Денят на детето. Актьорите трябва да празнуват.

Да (*смях*). Ако това го няма, сигурно ще си сменя професията. Онзи ден си говорихме с едни колеги. Викам им: Пичове, ние сме почти на по 50 години. Погледнете само с к'во се занимаваме (*смях*). Та работата ми не ме изморява. Обратното би било нелепо. От нашата работа

абсолютно нищо не зависи. Тя е единствено и само за забавление – първо наше и после на хората. Аз така го възприемам. В праисторическите времена мъжете са ходели на лов, докато жените са готвели супа от корени в пещерата. Вечерта мъжете са се връщали с убитата антилопа, сядали са край огъня, а двама от тях са започвали да разказват и показват как и те са ходили на лов, докато другите ги гледали в тъмното. Така е възникнал театърът. За забавление.

Кои са филмите, оказали най-голямо влияние върху теб?

Уестърните. Те имат най-голяма отговорност за това как изглежда съвременното кино и въобще цялата гъзария в снимането – гледни точки, детайли, разказ без думи. Ако седнеш да изгледаш някои от старите класически уестърни, ще го видиш. Същевременно имаше едни много яки роуд мууви-та. Два са ми се забили в главата – „Шофьорът“ с Райън О'Нийл и „Булит“ със Стив Маккуин. Моят вуйчо беше киноман,



на леля ми мъжът ѝ също беше киноман, той всъщност беше един от първите пирати на видеокасети. Така че аз съм изгледал всички възможни филми, които са били достъпни в България.

Спомням си тези години. Тираджиите ни снабдяваха с видеокасети с „Рамбо: Първа кръв“ например...

Аз се запознах с Тед Кочеф (*режисьорът на „Рамбо: Първа кръв“ – б.а.*), знаеш ли? Беше много вълнуващо. Ходихме в Америка със Стефан Командарев, за да покажем там филма „Съдилището“. Стефан ми беше казал, че Тед Кочеф вече е гледал филма на закрыта проекция, много го харесал и обещал, че ще дойде отново. И така, когато и аз вече бях там, той дойде, запознахме се, покани ни на гости в дома си и цяла една неделя бяхме у тях. Запозна ни с цялото си семейство. Тед е един от най-истинските българи, които съм виждал в живота си. Кое то ме побърква, защото той е роден в Канада, учил е там, израснал е там, беше идвал само два пъти в България, мисля – за по два-три дни. После, когато дойде на София Филм Фест, му беше третият път. Говори прекрасен български. Той е на 87-88 години. Не прилича на американец, а на българин. Жена му каза, че когато снима и се ядоса, псува на български. Изключителен човек! Много забавен, сърдечен, топъл. Аз тогава все още събирах пари за „Бензин“ и му казах, а той вика: Значи сме в една и съща ситуация. И на мен сега ми трябват пари да направя един последен филм. На теб колко ти трябват? „Около 700 хиляди“ – казвам му аз. „На мен около 8 милиона“ – отвръща ми той. „Да, да, съвсем в една и съща позиция сме“ – казвам му. Уникален! Питам го как говори толкова добър български. „Лудата ми майка – вика той – 50 години не пожела да каже една дума на английски“. Всяка събота и неделя го пращала на българско училище. В дома му всичко е изкуство, дори столовете. Притежава оригинални скулптури на Роден. Кани ме да ходя да живея у тях. „Ела при мен! – вика. – Не ти ли се живее в Америка?“ Ами не, не ми се живее в Америка.

А на теб наистина ли не ти ли се живее в Америка?

Не. Въпреки че преди две седмици се върнах оттам. Бяхме за един месец на турне с Калин Врачански. Не знам, може би защото навсякъде се срещах с българи, но по никакъв начин не се почувствах в чужбина. Обиколихме 15 града за 1 месец с 15 представления. Играем, летим, играем, летим... Никой нормален човек не би си причинил това. Беше супер яко!

Пътуващи актьори!

Да, каквито са по принцип актьорите.

С коя постановка бяхте?

С „Емигранти“. Направих я специално за турнето, няма да се играе тук. Руснаците правят така, наричат го „ентерприза“. Правят едно представление, за което обявяват, че ще се играе само веднъж и правят с него едно турне. Жесток интерес имаше! Дойдоха двойно повече хора от тези, които организаторите очакваха. В Ню Йорк играхме допълнително представление. В Чикаго играхме пред 1800 човека. Там има страшно много българи. Направи ми впечатление, че българите в Америка не са затаили в някаква кой знае каква носталгия. Те не са емигранти. Отишли са да живеят там, защото тук им е писнало от нещо, или заради децата си. Някои от тях си изкарват там парите, но си ги харчат тук. Повечето бяха заминали преди 20-ина години, след промените. Но не заради комунизма, а заради мутрите и цялата тъпотия.

Някога съжалявал ли си, че не си заминал?

Не. Като малък много исках да емигрирам, което е разбираемо, защото съм живял в комунизма, плюс това гледах много филми. Америка беше моето място. Америка, Америка, Америка... Бях на 17, когато отидох при майка ми и ѝ поисках 5 000 долара заем, за да замина. И тя, милата, плака. Каза ми, че ще стана невъзвръщенец, тогава така им се викаше на тези хора. Да изкарам поне казармата. И аз изкарах казармата, после ме взеха във ВИТИЗ, после в България се смени системата и ето че вече мога да си ходя където си искам. А да емигрирам, за да живея за постоянно в Америка, ми се струва доста... Има някакви готини места, които сигурно не са лоши за живеене, но аз много си харесвам страната. Бих могъл обаче да отида да

работя там за определен срок или по някакъв конкретен проект.

Четох някъде, че казваш, че българското кино все още ти е длъжник.

Може би съм казал нещо такова, че в български филм все още не съм успял да направя това, което искам, но мисля, че и това вече не е така след „Съдилището“ на Стефан Командарев. За съжаление в България все още се снимат твърде малко филми. Ние имаме изключителни актьори, които просто нямат шанс да работят. И то не само тези тук, които се знаят. В провинцията ако знаеш колко талантиливи актьори има... Изумителни! От всички поколения. Затова много се кефя, че в „Бензин“ показахме какво могат и Пламен Манасиев, и Снежана Макавеева...

Кои са ролите, които са ключови за твоя актьорски път?

Ситкомът „Морска сол“ изигра супер важна роля за мен. До този момент бях изиграл 10-15 роли в театъра, бях млад актьор още и ме познаваха само в махалата – тези, които знаеха, че съм актьор. И 1000-те души, които идваха в „Сълзата“ (театър „Сълза и смях“ – б.а.) и в Младежкия театър, където играех. И тогава направих една крачка, която смятам за най-умния си ход. Съгласих се да водя едно предаване по националната телевизия – „Ало, заложил“ се казваше. Излъчваше се всяка вечер, Маги Халваджиян му беше продуцент. Ние с Маги вече бяхме снимали заедно „Печалбата“ – също много важен за мен филм. Тази телевизионна игра обаче беше много тъпа и аз му го казах на Маги, че ще приема да я водя само защото ще имам възможност всеки ден да се появявам по националната телевизия и да казвам: „Здравейте! Аз съм Асен Блатечки!“ Заклевам ти се, че в края на първата седмица вече ме познаваха абсолютно всички. Това предаване имаше 100 издания и след като го свалиха от екран, за всички аз вече бях просто „Асен Блатечки, водещият на „Ало, заложил“. Никой не казваше: Асен Блатечки, актьорът. И трябваше много бързо да направя нещо, което да е толкова силно, че да ме извади от тази щампа. И обърнах света, за да се случи сериалът „Морска сол“. Лично го занесох на Маги, казах му, че е перфектно за

ситком, изчетох му всичките роли и накрая той каза, че става. И така го направихме. После вече нещата си тръгнаха. Много важно бе и това, че снимах много американски филми, защото се научих как да работя. Преди това моят преподавател във ВИТИЗ Илия Добрев ми даде една доста различна роля в своя телевизионен филм „Грях“ – на селския луд. Това също бе важен за мен филм. И после „Съдилището“ – най-хубавата роля, която съм правил в български филм до този момент. Не само според мен, но и според всички. За „Бензин“ предпочитам да оставя другите да говорят.

Кой е най-големият риск, който си поемал като актьор?

Ролята ми във филма „Грях“ беше риск. На мен ми е много трудно да играя селянин. Сериозно говоря. Нямам такъв опит. Целият ми род – и по майчина, и по бащина линия – е от София. Никога не съм ходил на село. Нямам никакъв контакт с този свят и ми е супер странно, не го разбирам. Страх ме е, че ще съм нелеп. Моето село беше Западен парк, покрай вагон ресторанта. Там ходех, когато другите деца си отиваха на село. Или си играех сам около „Сейнт Джордж“ (църквата „Свети Георги“ в София – б.а.). Двадесет дни на море и после – сам. Слава богу обаче, героят ми в „Грях“ въпреки че беше селянин, имаше диагноза и това спаси положението.

Кое те амбицира повече – успехът или неуспехът?

Като че ли успехът. Понеже цял живот съм бил спортист и съм се научил да губя и знам, че загубата те мотивира по различен начин. Когато загубиш, си правиш анализ – защо, какво трябва да промениш и така нататък. Когато спечелиш, е по-трудно, защото тогава, за да продължиш напред, трябва да надграждаш. Но аз не се състезавам с никого и не се доказвам на никого. Единствената ми амбиция е да сбъдвам мечтите си.

ОЛГА МАРКОВА НА 75**Да отстояваш позиции**

Валентина Фиганова-Коларова ■

► За първи път срещнах името на Олга Маркова в рецензия на критика Атанас Свиленов по повод на нейната първа книга „От литературата към екрана“. Рецензията, публикувана в седмичника „Литературен фронт“, носеше заглавието „Явление в културния ни живот“. В книгата задълбочено се изследваше ролята на нашите писатели за изграждане облика на българското кино и оформяне на жанровете в него. Както разбрах по-късно, тази книга е била изградена върху докторската дисертация на Олга Маркова в БАН през 1977 година. Въпреки че съществували „сериозни“ критики от онова време, че „в обемното изследване липсва водещата роля на БКП“, академичният съвет на БАН с болшинство гласувал „за“ присъждане на степента „доктор на изкуствознанието“. Но с това битката не стихва – на подготвената книга е предопределена съдбата да престои години наред в издателство „Наука и изкуство“ заради неспазване на изписаната с едри букви препоръка: „Да отпадне от нея главата „Конфликтно, но плодотворно взаимодействие“ за Йордан Радичков, където се анализира „Привързаният балон“ – забранения филм на Бинка Желязкова.

Представете си с каква загуба на нерви и календарно време разочарованият млад човек е трябвало да защитава своите усилия! Олга Маркова успява да съхрани своя труд и го публикува, макар и по-късно, в друго издателство – „Български писател“, без съкращения или чужди вариации върху авторския текст.

След много години животът ни среща отново – по време на преподавателската ни дейност в столичната Академия за кино, телевизия и интернет комуникации. Студентите говореха за нея с уважение и не пропускаха часовете ѝ. Атмосферата в нейната аудитория бе емоционална. Същата ситуация се повтаря и в момента в СУ „Св. Климент Охридски“, където от години преподава в магистърската програма „Литература, кино и визуална култура“ във факултета „Славянски филологии“.

Вече половин век Олга Маркова работи активно като филмов критик и квалифициран журналист по проблемите на изкуството и културата в централния печат и специализираните издания, отстоявайки каузата на националните ни ценности у нас и в чужбина. Тя е автор на статии и в първата в България многотомна История на

филмовото изкуство – „В света на киното“. Като член на журита на международни кинофестивали и участник в дискусии тя не само защитава нивото на българската критическа мисъл, но и помага за спечелване на редица награди за нашето кино. С категоричната си позиция нейните изследвания, статии, рецензии и интервюта често предизвикват дебати по актуални и болезнени теми като глобализацията в сферата на изкуството, съхраняване на националните корени и идентичност, спасяване на завоеванията на родната ни култура от домогванията на бизнеса и приватизацията. Част от тези текстове се появяват и в редица чужди издания. Обикновено представянето на книгите ѝ се превръща в културно събитие, за което дълго се говори и отбелязва с позитивни оценки в медиите: „Един час със...“, „Киното – изкуство или търг“, „Ролята на българската култура в световната цивилизация“ (на английски език, разпространена в много български посолства и културни центрове по света), „Екранът – арена на мнения и съдби“ – творчески портрети, съчетаващи авторски анализ и разговор с видни

представители на съвременното кино като Тео Ангелопулос, братя Тавиани, Франческо Рози, Клод Льолуш, Шарл Ванел, Роми Шнайдер, Катрин Деньов, Пол Нюман, Фани Ардан, Орнела Мути, Жан-Луи Трентинян, Жерар Депардийо, Джейн Фонда и др. – илюстрирана с фотоси от личните архиви на самите творци.

Това изследване хвърля мост към следващите ѝ книги „Майсторите на Голямото кино“ и „Последните мохикани на киното“ – резултати на дълголетен труд и владение на няколко чужди езика. За тях Ольга Маркова бе награждена от ръководството на СБЖ с авторитетното „Златно перо“. А през юни 2012 година МКФ „Златен Витяз“ я удостои с най-високото си отличие – „Постамент със Златен диплом за най-ярък филмов критик“ (за първи път в 21-годишната биография на този форум) за: „изключителен принос в славянското кинознание; за висок професионализъм, проявен от нея като член на международните журита в течение на две десетилетия; както и за нейния двutomник „Майсторите на Голямото кино“ и „Последните мохикани на киното“.

С актрисата Гинка Станчева



И нещо много характерно за начина, по който Олга Маркова работи с изкуството на критическия анализ – тя прави градивна критика. Използвам известната мисъл на Балзак за пояснение: „След смелостта на критиката трябва да следва смелостта на похвалата“, което за нас, режисьорите, е много необходим и навремен коректор, когато създаваме своите филми. И все пак едва ли можеш да разбереш един човек, ако не се случи да работиш с него. Такава възможност ми предостави съвместната ни дейност над документалния филм „Призвание – актриса“. От години Олга Маркова предлагаше на колеги да напишат сценарий за Гинка Станчева, но нейното пожелание някак не се подемаше. Един ден аз ѝ се обадох по телефона, настоявайки тя самата да реализира идеята... и това се оказа началото на едно ползотворно творческо взаимодействие. Олга настояваше да създадем филм без дикторски текст. Отказ-

ваше се от някои важни за характеристиката на главната героиня линии в собствения си текст. Дори съкратихме един от любимите ѝ епизоди, където актрисата разсъждава за смисъла на живота и неизбежността от смъртта (тема, до която тя не обича да се докосва). „Личи си, че това не е неин текст, привнесено е“ – ядосваше се Олга, а Гинка упорито се стараеше, докато накрая „размисълът“ отпадна.

Днес филмът „Призвание актриса“ е факт. С неговата премиера в Дома на киното на българския празник Първи март се откри 21-ят Международен София Филм Фест.

Вълнуващото слово, с което директорът на фестивала Стефан Китанов придружи връчването на Почетна награда на Олга Маркова за „извънредния ѝ принос в развитието на филмовата критика и кинообразованието в България“, вероятно е най-точната оценка за смисъла на нейния живот. ■



МЕЖДУРЕДИЯ В ОБРАЗИ И ДУМИ

за DVD книгата
**Духът и битът на
българина 1850-1950**

■ Юрий Дачев

► Едно от коварствата в разказването за продължителен исторически период е в неусетно избуйващото настояване за „единствената вяност“ в погледа на разказващия. Постепенно детайлите започват да чезнат в безмилостната сянка на тезите, а изначално спокойният глас на разказвача придобива непрекословност... Случвало се е това в немалко силни книги и филми. И не се е случило в едно оригинално издание, събрало слово и филмов образ – DVD книгата „Духът и битът на българина 1850-1950“ на проф. д.н. Любомир Халачев и издателство „Захарий Стоянов“. Открояващо се качество, което бих искал да отбележа още в началото, е нейното словесно-филмово сладкодумие. И думата е старомодна, и за сладкодумие отдавна май е старомодно да се хвали, но изборът на разказвачески стил всъщност припомня колко то ни липсва в завръщането към историята. Тези, които познават книгите и филмите на Любомир Халачев, няма да бъдат изненадани от този албум. Той винаги е имал усет към ясения сюжет, към „цветните“ характери, към детайлите, които изпълват междуредията на

историята. В тази филмова книга това се усеща удвоено от думи и кадри. Един български век (1850-1950) избран от авторите на филмите Любомир Халачев и Влади Киров, се изпълва пред очите на читателя-зрител с живот, историята – сурова и динамична, се очовечава, приближава се до днешното, най-вече чрез човешките усилия и заблуди. Четирите филма „Копнеж по нови неща“, „Как Европа влезе в България“ „Френската жена на българския подофицер“ и „Биографията на една снимка“ са самостоятелни творби, но събрани между кориците на книгата, се допълват в едно цялостно повествование, въпреки тематичната си различност, наследяват и продължават разказа за българските митарства, падения и възходи. Пристрастията ми са към „Френската жена на българския подофицер“: уникалната история е забележителна находка, която крие в себе си възможности за по-мощно разгръщане в игрална творба. Другите филми също сглобяват рамкираното столетие с интересна информация, с емоционална мяра, с усет към парадокса и с интелигентен хумор. Споменатата липса на

преднамереност в разказването прави много по-четливо разпознаването на близки до съвремението ни устреми и препъвания. Най-вече в разпознаването и осмислянето на европейската ни принадлежност. Богатството на информация, на съдби, на детайли, насища срещата ни с изданието „Какво не знаем за себе си?“ Отговорът е, че по ред причини не знаем твърде много. Без да диктува и без да натрапва, албумът предизвиква самовглеждане в история и народопсихология, предизвиква любопитство в пропуснати или малко известни посоки с предложените открития и увлекателност. Това не е „Книга за снобите“, ако използваме заглавието на прочутата творба на Уилям Теке-

ри. Освен безспорната си образователна стойност, албумът ще задържи погледа на онзи, който носи у себе си повече любопитство, отколкото безплатна патриотарска самоувереност, съмнение в гладките изречения, обобщаващи историята ни, а не готовност за ленивото им повтаряне. Това прави „Духът и битът на българина 1850-1950“, цялостно, ерудирано и високо професионално произведение, което достойно отстоява мястото си в днешния културен поток.

А разказваческото му сладкодумие носи приятното смълчаване пред умеещия да разказва и имащия какво да разкаже.



НОВ ИМАДЖИНАРИУМ за книгата Съвременно детско кино

■ Мая Димитрова

► От книгата „Съвременно детско кино“ на Радостина Нейкова научаваме, че киното за деца е живо и жизнено. Добра новина. Както и добра книга.

Битието на кинообразите и свързаното с тяхното сътворение и интерпретация технологично развитие на екранните медии, които усложняват облика им и умножават присъствието им пред кинопубликите, е многостепенен процес в историческото развитие на кинофеномена.

В последните десетилетия на активна промяна в екранните форми, детското игрално и анимационно кино е изцяло проектирано в менливото медийно битие на екрана. Това става очевидно от страниците на книгата, написана от Радост Нейкова с хъс на откривател на нови тематични територии. Погледът ѝ към съвременните процеси в развитието на тази суперважна за бъдещето и на българското кино естетическа зона на екрана е наситен с емпирия от най-ново време. От целия световен контекст на кинопроцесите страница след страница сме въвлечени в калейдоскопично завихрени образи от нови филми, престижни имена на утвърдени и новопоявили се автори, чудесни и плашещи герои от филмите за деца. Става очевидно и за скептиците, че киното за днешните деца се проявява и чрез технологичната си разност, но успява да допринесе съществено за нови тематични съдържания. На въпроса, който вълнува мнозина: дали е настъпил период на изчерп-

ване на разказваческото разнообразие на екрана, авторката на книгата отговаря с опровергаващи факти. Доказва с научни аргументи, че от многообразните интерпретативни практики на прочути сюжети в приказно-фантастичните структури киното в новия век е обогатено с интригуващи съвременната публика кинематографични истории, които се попиват от новите млади очи и от душите на децата. Получава отговор и друг много коментиран въпрос, дали не се намираме в нов период на изчерпване на оригиналността на екрана в тази деликатна зона – истории за детското възприятие. И дали за преодоляването на такъв дефицит е достатъчно прилагането на колажно-цитатния метод в постмодерното повествование? Оказва се, че на екрана за деца има място за нови модерни форми на разказ. Че традиционните техники на анимиране не са забравени от новите творци в анимацията. Че съчетаването им с технологичните възможности на електронната обработка на образа създава нови примамливи приказни светове за малките зрители. Технологиите са разнообразни, но това, което Радост открива навсякъде в качественото им присъствие в киното за деца, е, че формата е подчинена на моралната и творческа отговорност на създателите на филмите.

Очакването към създателите на детските филми е те да са сред най-изкусните майстори на кинореалността и същевременно да контроли-

рат новите технологии. Особено в анимационната образност, без да забравят и постиженията от миналото на анимацията. В тази конкретна историческа реалност Радост Нейкова провижда как във филмите за деца и днес продължават да получават нов екранен живот прочути тематично-повествователни и жанрови структури в съвременни вариативни трансформации. Книгата е пропита със синергия – действат едновременно изкуствоведската изобретателност и познанието на автора, сътворяващ кинообрази. Това умножава в дълбочина находките в аналитичните подходи към киномоделите в приказно-фантазната драматургия.

В първата глава на изследването получаваме неочаквани ракурси за вглеждане в привидно позната на големите световни аудитории филмова емпирия чрез проучване на детското възприятие. В траверса през времето, който асистира на вглеждането в съвременността, авторката открива пътеки за използване на готови модули от старите модели в ново действено екранно битие. Светкавичното прелитане на готови схеми, структури и познати ситуации е начин публиката да не се отегчи от буквалното повторение на познатото.

Втората част на книгата представя в детайли и в широк културологичен контекст „Съвременното изкуство и кино за деца – между традиционното и дигиталното“. С подчертан пиетет Радост Нейкова запазва и тук достойно място за традицията в доброто кино за деца и го анализира като средство за възпитание и духовно израстване на нови генерации зрители. В референциите е привлечена и детската писателка Астрид Линдгрен с нейната знаменита формула: „Авторите, пишещи за деца и авторите, пишещи за възрастни, са от две различни породи“. В случая Радост Нейкова пише на порасналите как се прави кино за деца. Тя харизматично въплъщава и двете породи автори. Като вдъхновение за днешните творци се анализират повествователни образци в постмодерното им присъствие в киното. В дигиталната епоха старите екранни модели заживяват като софтуерен продукт за интерпретативна разработка. Главите на книгата могат да имат строго научни дефинитивни заглавия, но често се четат като приключенска литература.

Като герои в това приключение Радостина въвлича с мощното им концептуално присъствие и правещите, и пишещите майстори за екрана. В своето братство тя залага на сродните души. Такива се оказват анимационните и игрални творци Юрий Норщейн, Дмитрий Геллер и Анри Кулев, Хенри Селек, Винсен Бал, Дейвид Ханд, Джон Крисфалъси, Джо Саймън и Джак Кърби, Крис Уайц и Андрю Адамсън, Дин дю Блоа и Крис Сандерс. Класици, модернисти и философи на постмодерната естетика, креативни умове в драматургичните и дигитални медиатични идеологии за изкуството – от Аристотел до Роджър Фидлър, Манул Кастелс и Цветан Тодоров. Концептуални философи и изкуствоведи от средата на миналия век, чиито идеи се развиват и до днес. Тук до именития Владимир Пропп застава литературоведът Светлана Стойчева. И други български имена на прочути аналитични умове се включват в културния диалог от Балканите – Иван Богданов, Спас Мавров, Божидар Манов, Урош Петрович. Колегите съмишленици от кръга на академичните учени в Българска академия на науките – авторитети и млади гласове – професорите Александър Янакиев, Надежда Маринчевска, Ингеборг Братоева и др. Чуждестранни учени, станали фактор в българската литературоведска реалност – Жан Франциска Крус Ван Делден. Присъстват и писателите и детски илюстратори Ясминка Петрович и Боб Живкович, както и авторите на световни енциклопедични речници – Жак Шевалие и Ален Геербрант. Всички са поканени за тост с прочутите си приноси и мисли на този пир на духа. В тържествената зала на празника за детските филми благодарение на тази книга на Радост Нейкова присъстват и нови лица. Заради своите читатели, които са в повечето случаи нейни колеги, Радост пробива нови пътеки в разбирането на жанровото многообразие на анимационните филми за деца. Коментира драматургични структури, обхожда аналитично тематични полета, коментира компетентно нови технологични възможности за съчетаването на прекрасното творческо въображаемо на авторите с неизбродимата творческа съпричастност на поглъщащите екрана детски очи.

Нейни читатели могат да бъдат и най-млади-

те зрители. Тези, които тя добре познава и за които влага ум и душа в работата си. Специалната възраст на децата между 6 и 12 е представена като креативна и за създаване, и за възприемане на кинообразите. Текстът се позовава на референции от най-авторитетни автори на психологически, медицински и социо-културни изследвания. В творчески диалог са вплетени аргументи от писатели, рисувачи, философи, учени от психоаналитични школи, познавачи на детската психология и на практиката на възприятието на творческия продукт.

В професионалното си присъствие на изкуствовед и анимационен режисьор Радост Нейкова се издига – и тя като нейните рисувани, изшити, изстрадали персонажи, над нормата на би-

товите притеснения, с изтънчен черен хумор и лъч на просветление в имаджинариума на приказка без край.

Книгата на доцент Радост Нейкова оживява с тези диалогично съпричастни личностни творчески присъствия. Тя предлага на бъдещи изследователи на „терра аниматика“ за деца цял звезден екип от водачи в творческото можење. Точно върху бъдещето на взаимоотношенията на киното с неговите зрители – днешните деца, и отговорността на обществените институции и конструктивността на държавната политика на България в това, да се надяваме, светло бъдеще, Радост Нейкова в своята книга „Съвременното детско кино“ поставя финална емоционална поанта.

РАДОСТИНА НЕЙКОВА

съвременно детско кино



Иво Драганов



НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

ЧЕТВЪРТАТА ВЪЗМОЖНОСТ университетска телевизия за книгата на Иво Драганов

■ Любомир Халачев

Основната тема, бих казал водещата емоция в книгата на доц. д-р Иво Драганов (защото в текста са вложени много чувства) е желанието на автора в този труд да защити позицията си за създаване на университетска телевизия. Темата е сериозна и актуална, тъй като всички сме свидетели как днес, от една страна, телевизията завзема изцяло общественото съзнание, а от друга – колко лесно е тази разработена машина за подсъзнателна пропаганда да бъде купена от тези, които имат достатъчно средства за това. Разбираемо е, че когато говорим за подобна покупка, не става дума за публични, а за частни средства. И от това се поражда високият градус на гражданската позиция на автора – телевизията е система, която трябва да бъде управлявана в интерес на обществото.

Бих разделил труда на три условни части – теоретическа, аналитична и практико-приложна. В първите глави авторът умело, с познатия ни от предишните му трудове ерудиран поглед към полето на медийната индустрия, ни води през елементите на телевизионното всепроникващо присъствие в днешния обществен живот. В следващата част на научното си изследване той прави преглед на съвременните позиции и ангажименти на телевизията към обществото в рамките на Европа и след това – в рамките на България. Във финалните глави ни запознава с

основите на университетската телевизия, като дава примери за много съществуващи в САЩ и Европа университетски телевизии.

Първите глави, които нарекох условно „теоретически“, определят именно тази част от познанието ни за света на телевизията, което е съществено необходимо, ако искаме да водим разговор за създаването на нов тип телевизия (университетска телевизия). Защото в текста са поставени въпросите, които трябва да намерят отговор, ако искаме да разсъждаваме за смисъла от създаването на университетска телевизия. Много умело, с добро познаване на въпросите на телевизията, Иво Драганов анализира различните периоди на изграждането на тази глобална система. Той набляга особено на тези детайли (сполучливо подкрепени от мислите на доказани философи и социолози), които извеждат значението на телевизията за обществото пред скобите, в които обикновено вписваме значението на изкуството и средствата за масова информация за формиране на мнение. Контекстът на тези разсъждения е – телевизията не е кино, не е вестник, не е радио. Телевизията е нещо особено, което заслужава фокуса на нашето внимание, особено днес, в период на глобализация и същевременно на особено остра нужда от осъзната регионална политика. Страхове от съществуването на неясни субек-

ти, които притежават правата върху телевизионния монопол, са изразени ясно в текста:

„Много често се смесват политически дебати с вариететни програми в особения жанр „политическо кабаре“. Всъщност става дума за откровени политически пристрастия или желанието да се разруши репутацията на определен политик. За съжаление тази нискокачествена продукция се гледа от най-непретенциозната и неподготвена в гражданско и естетическо отношение аудитория.“

И това не е единственото място, в което авторът умело и със силна гражданска позиция ни убеждава, че телевизията трябва да се ръководи не само и единствено от идеята за печалбата. Говорейки за пропастта между интересите на комерсиалните телевизии и обществения интерес, авторът казва:

„Проблемът опира до национална култура и законодателство. В Англия и Германия съществуват многобройни обществени задължения към комерсиалните телевизионни канали. Във Франция регулаторните органи заставят тези телевизии да показват програми, свързани с националното културно наследство. Най-голямата френска частна телевизия произвежда 156 единични филма годишно, например.“

Както обикновено, когато говорим за обществена телевизия, ние опираме до примера на BBC. И в този труд, за съжаление, това са основните положителни примери от областта на обществената телевизия. Казвам „за съжаление“, защото все още не можем да си послужим със светъл пример от практиката на БНТ. Анализите показват, че въпреки опитите да се въведат образователни и културни програми и да се произвеждат единични филми, БНТ в основната си програма все още подражава на комерсиалните телевизии, които не се стесняват да практикуват откровено търговска политика в своите програми.

В книгата си Иво Драганов е дал подробна картина на това, което трябва да донесе една бъдеща университетска телевизия на България и като начало – на София. Той прави един прекрасен преглед на възможностите на студентските телевизии в САЩ, където е може би родината на този тип масмедии, а след това във Великобритания, Германия и т.н. Дори подробно са указани възможностите, които университетската телевизия създава за обучение в различни курсове и степени. Разбира се, подобно

начинание може да си позволи само един голям университет. Анализирани са примерът с телевизия Алма Матер – първата студентска телевизия в България. Според мен този пример разкрива не само качествата, но и слабостите на един подобен проект, които също са обект на аналитичния поглед на автора. Изводът от такъв анализ трябва да бъде разбирането за отношенията в работата на подобна телевизия – въпреки, че се нарича студентска, тя не може да се създава и управлява само и единствено от студенти. Трябва да се намери добър баланс между участието на студентите и на преподавателите. Дори, мисля, би трябвало да бъдат привлечени поне минимум експерти – технолози, защото в телевизионната индустрия, която в голяма степен зависи от технологията, непрофесионалното отношение се наказва с лошо качество на програмата. А оттам – и нисък рейтинг!

Разбира се, не трябва да забравяме и нещо друго, че в днешното си положение българските университети не винаги и не всички са с такава степен на административна и гражданска автономия, каквато бихме искали да имаме. Най-малкото защото професорите, които ръководят тези институции и биха ръководили евентуално една бъдеща университетска телевизия, в повечето случаи имат определени политически пристрастия, а понякога и политически зависимости. Това не би позволило такава силна пропагандна форма като университетската телевизия да функционира независимо и единствено подчинена на мнението на своите създатели. Все пак мисля, че това, което ни предлага Иво Драганов, не само е необходимо и навременно, то в някаква степен е закъсняло като разговор, който трябва да се води в съвременното българско общество. И затова ще завърша с един цитат, който категорично определя мнението на автора:

„В развитите демокрации като Великобритания все по-често се чуват коментари по отношение на дихотомията „гражданин или консуматор“, която бе детерминирана от съвместното съществуване на обществени и търговски телевизии. Всичко това подсказва, че е време да се търси нова територия за развитие на телевизията. Единствената такава свободна територия с висока степен на независимост в моите очи ще бъде университетската телевизия.“

ВЪЗМОЖЕН ЛИ Е КПД НА ФИЛМА или за нискобюджетния шанс

■ Божидар Манов

► Погледнато статистически и обективно – днешната фестивална съдба на новото българско кино може да не е отлична, но е добра. Не са необходими много усилия, за да си припомним веднага респектираш списък от заглавия и фестивали, на които те са били селектирани и дори отличени. При това фестивали от ранга на Сан Себастьян, Локарно, тази година и Кан! Защото до неотдавна по електронната поща ни заливаше всекидневен възторг за отличия на български филми от „престижни“ фестивали с ранг като Търну Мъгуреле или Баня Лука.

Но веднага да припомним: фестивалите са много важни и радостни, ала това е само видимата част на айсберга, т.е. само 1/8 от общата маса! Докато същинският кинематографичен процес (национално производство, реално разпространение и показ, защо не и икономическа ефективност) са невидимата, но изключително важна подводна маса, която фактически крепи айсберга и му придава страховита сила, способна да потопи дори „Титаник“ (кораба, не филма)!

Тогава вече разговорът става друг и по същество. И сме го водили неведнъж, та едва ли някой очаква нови открития. Дори имам чувството, че всичко е изговорено и написано,

всички генерални проблеми са обсъждани, дори и идеите за законодателни промени са формулирани многократно. И както и да започваме този дебат, той бързо преминава към познатите теми: законът за киното не се изпълнява; дайте ни повече пари; настояваме да се създаде Фонд „Българско кино“, който да е независим от капризите на бюджета и волята на управляващите; оценъчните карти са лоши и спъват работата на националните художествени комисии; БНТ не спазва бюджетната квота за филмопроизводство; искаме оставката на директора на НФЦ, а още по-добре на министъра или поне зам. министъра; миноритарните копродукции са изключително важни и полезни за българското кино; всичките ни искания са съобразени с европейското законодателство и нотификациите на Еврокомисията; и т.н. познати до болка словесни залпове.

В последните две години най-после се появи и темата за нискобюджетните филми и няколко разумни гласа, че козметичните промени в Закона за филмовата индустрия (колкото и високопарно да звучи официалното му название) не са достатъчни, а е нужен нов закон с реални, полезни, перспективни и вече неотложни клаузи, които не само да са съобразени

с европейското законодателство и да настояват за неговото безусловно спазване, а да отчитат и националната ни културна специфика, и наследената полезна практика, и най-важно – да гледат на кинематографичния процес като сегмент от общата културна стратегия в държавата и мястото му в цялостната перспектива на обществено развитие. Това някои претенциозно наричат „философия на закона“, което е празно лексикално клише, защото в добрия закон няма място за философия (това е друга сложна наука), а му е достатъчно компетентно професионално съдържание, изчерпателно приложно поле, разумна социална ориентация, изчистена юридическа логика и (евентуално) дългосрочна стратегическа перспектива.

За съжаление досега сме свидетели на многократни опити, предложения, консултации, съгласувания, дори съдебни битки, които винаги са били „на парче“, по конкретен конфликтен повод или във видимо едностранен частичен интерес, и т.н. Само един пресен пример е дос-

татъчен. Сформираната работна група за промени в Закона за филмовата индустрия, съставена само от продуценти, подготви редица предложения, които няма сега да коментирам. Достатъчно е да прочетем новото назоваване, което се предлага – „Закон за филмопроизводството“, и по-нататък не е необходимо да четем. Защото веднага става ясно, че текстът е плод на мощен продуцентски уклон, който се интересува само от филмопроизводството, тъй като там се разпределят и усвояват някакви пари. И излиза, че тъкмо продуцентите въобще не се интересуват от разпространение и показ на филмите им, които са другите важни дялове на националния кинопроцес. Или може би трябва да има други два отделни закона: за разпространението и за показа?

Случаи на почти неразпространени или формално разпространени филми има много, но най-крещящ е отказът „Миграцията на паламуда“ (2001) да отиде в кината. Въпреки юридически издържания договор, въпреки добровол-

„Маймуна“ – режисьор Димитър Коцев – Шошо



но поетите ангажименти и, разбира се, усвоени стотици хиляди лева! Ами не беше ли подобно юридическо своеволие конфликтът за прословутите 5 процента, които обединиха продуцентите и доведоха до оставката на тогавашния директор на НФЦ Марин Марчевски, който като наивен немски гражданин си мислеше, че законите и договорите трябва да се спазват.

Все пак в един момент в работната група са се усетили, че така промените много куцат, и са добавили нов член 12 а, който предвижда създаване на национална комисия за фестивали и промоция на филмите. Защото може би са си припомнили популярния слоган „No motion without promotion“. Но прецизно погледнато, фестивалите и промоциите не са част от филмопроизводството и всеки нормален експерт ще забележи този нонсенс. Т.е. пак наблюдаваме френолозно заиграване с видимата част на айсберга, а мощното му подводно тяло пак го няма!

Заявих, че няма да коментирам подробно всич-

ки предложения на продуцентската работна група – това направиха доста загрижено, аргументирано и подробно представители на режисьорската гилдия, тъй като те справедливо са забелязали, че тъкмо творческият аспект на кинематографичния процес е пренебрегнат и подценен. Но аз като представител на гилдия „Критика“ ще отбележа само, че е огромна грешка предложението в националните художествени комисии да не участват филмови критици. Излишно е да припомням, че това са експертите с най-широк поглед тъкмо върху творческия аспект във филмовата практика и единствените, които не попадат в конфликт на интереси при оценяване на проекти, тъй като не участват във филмопроизводството. Всички други професии участват. Също предложението мандатът на комисииите да е само 6 месеца е необмислено недоразумение.

Особено важен е проблемът с финансирането и респективно формирането на годишния бюджет за кино. Сега съществуващият чл. 17

„Асансьор за пациенти“ – режисьор Иглика Трифонова



от ЗФИ е почти абсурден, защото обвързва бюджета за всяка следваща година със средностатистическия бюджет на произведените филми през предишната година (цитат: „...субсидия..., чийто годишен размер не може да бъде по-малък от сумата на средностатистическите бюджети за предходната година, съответно на 7 игрални филма“). Проста аритметика, която се опитва да отчете евентуалния инфлационен коефициент. Ала нейното буквално разшифроване означава: да правим по-малко (например 7), но колкото се може по-скъпи филми, за да очакваме повече пари за следващата година! Докато, ако искаме да „задължим“ държавата, би трябвало субсидията да се обвърже със съответен процент от републиканския бюджет (наивна надежда) или поне от бюджета за култура.

И тук с пълна сила се намесва най-сетне осъзнатата и приета концепция за т. нар. нискобюджетни филми, които вече са реална част от годишното производство и като качество по нищо не отстъпват на скъпите филми. Има достатъчно примери („Докато Ая спеше“, „Маймуна“, „Асансьор за пациенти“, „Silent Movie“). Най-категоричен и безспорен е международният успех на „Урок“ и „Слава“, а тази година и селекцията на „Посоки“ в Кан! Значи предложената от мен фраза, че „Добрият филм се ражда в главата на режисьора, а не в бюджета на продуцента“, важи с пълна сила!

Като бивш инженер, който пет години е учил висша математика, физика, термодинамика и какво ли още не, ще си позволя шегата да въведе един технически параметър, известен като кпд (коефициент на полезно действие). С две думи, да си представим, че измислим формула, която да съпоставя социалната реализация на филма към неговия бюджет, т.е. нещо като проста дроб, в която тези два параметъра са съответно числител и знаменател. Бюджетът е ясен и изразен в конкретно число (еди колко си стотици хиляди лева). Социалната реализация е неясен и трудно дефиниран параметър, но все пак се разбира, че става дума за реалното национално и международно разпространение на филма плюс неговите фестивални участия и награди. И ако вземем два произволно избрани филма от последните години, можем

да направим например следната съпоставка.

1. „Миграцията на паламуда“ (2011):

- разпространение в България: не
- продажби в чужбина: не
- участия на фестивали: не
- награди: 1 (от БФА)
- субсидия от НФЦ: 1 милион и 150 000. лв.

2. „Слава“ (2016):

- разпространение в България: да
- продажби в чужбина: 29 страни
- участия на фестивали: 38
- награди: 37
- субсидия от НФЦ: 380 000. лв.

Съпоставката е толкова очевидна и драстична, че не е необходим никакъв коментар! След тези (полу)сериозни разсъждения за всички е ясно, че нискобюджетните филми имат много по-големи шансове категорично да изпреварват скъпите продукции по своя условен кпд, който вече можем да назовем ктд (коефициент на талантливо действие). Добре зная, че тези игриво поднесени думи ще бъдат изопачено тълкувани, ще бъдат наречени „непрофесионален волунтаризъм“ и т.н. Дяволът винаги знае как да прочете Евангелието изкривено. Но въпреки това то съществува повече от две хилядолетия, хората продължават да го четат и да се уповават на него!

През годините съм написал и публикувал десетки статии за българското кино, някои от тях са с обобщаващ, принципен характер, които засягат не текущи дреболии, а стратегически проблеми. Припомням само някои от тях:

„Парчета търкалящи се топчета“, 2000, в . „Култура“

„Реанимация след инсулт“, 2002, сп. „Кино“

„Кръстопът или безпътица“, 2012, в . „Култура“

„Ние и филмовия Шенген“, 2015, в. „Култура“

Обзори за фестивала „Златна роза“ (всяка година в сп. „Кино“)

Затова, надявам се, разбирате, че сега повтарям (с определено неудобство) очевидни истини. Които обаче, оказва се, все трябва да си припомняме.

Седмица на ИТАЛИАНСКОТО КИНО

■ Пламен Михайлов

► На втория фестивал на италианското кино в София, организиран от Италианската търговска камара в България и нейния президент Марко Монтеки, бяха сключени споразумения за сътрудничество и подкрепа на съвместни филмови продукции между регионалния филмов фонд Apulia Film Commission и Националния филмов център.

В програмата на фестивала бяха включени осем филма, създадени именно в областта Пулия. За ориентация на читателите – това е токът на ботуша, „the heel of Italy's boot“. Безспорно очарователна местност, която си заслужава да се посети, но както се знае, едни от най-приятните пътувания се случват в мрака на киносалона. Италия и нейното кино са неизчерпаем източник на такава позитивна енергия, а най-хубавото е, че панорамата бе петдневна и всяка вечер се прибирах с чувството, че съм бил отново в родината на Фелини.

Сякаш всеки филм е продължение на предходния и обогатява представите ни за културата, нравите и живота в този регион. Персонажите се докосват в чувствата си, чувствата им се проектират в ситуациите, а ситуациите се разсти-

лат в италианския манталитет, който впрочем се оказва доста близък до нашия. Усеща се някакъв общ топъл средиземноморски дух, който определя емоционалния и поведенчески код на страни като Испания, Италия, Гърция, България и прочие... Често трудно може да се говори за емоционална стабилност по тези места, но именно в това се крие интересното и различното. Не гледаш чиста драма или чиста комедия. Абсурдното и трагичното вървят ръка за ръка. Емоционалните пластове са богати на най-разнообрази състояния, затова и киното от този регион трудно би могло да бъде чисто жанрово.

За съжаление, залата на кино „Люмиер“ бе наполовина пълна в най-добрите случаи, което от своя страна създаде усещане сред редовните посетители, че са кръг от съмишленици. Сякаш фестивалът е препоръчан от преподавателя по италиански с идеята да се упражняваме, да гледаме и да слушаме. Навярно 1/3 от присъстващите бяха или италианци, или българи, знаещи езика, работили в страната и емоционално свързани с нея.

Филмите с преобладаващи комедийни еле-

менти и с широка зрителска ориентация бяха лесносмилаеми, сочни и вкусни. Сред тях с по-сложната си тематика се открии „Голямата мечта“ на режисьора Микеле Плачидо, чийто сюжет се разгръща на фона на събитията през 1968 – зараждането на социалните движения, студентската окупация на университета в Рим и т.н. Полицай, намиращ се от едната страна на барикадата, е дълбоко влюбен в протестираща студентка със силно леви убеждения. Самият той споделя същите възгледи, затова и е изправен пред сериозно морално изпитание... Вдъхновението за този сюжет идва от миналото на режисьора, който на младини се премества в Рим, за да учи актьорско майсторство, но работи като полицай, за да се издържа. Филмът не акцентира толкова на единността на възгледи и идеи, а убедително разкрива груповата истерия и манипулация в психологически аспект. Впечатление направи и единственият документален филм в селекцията. „Фокача блус“ на Нико Чиразола се оказа едно от най-интересните произведения в програмата именно

в контекста на представянето на италианските нрави и култура, характер, родолюбие, патриотизъм, инат и морални ценности... В малко италианско градче, намиращо се в областта Пулия, разбира се, се отваря ресторант от веригата „Macdonalds“. Това се случва някъде през 2002 година. Накратко – след няколко месеца работа „Macdonalds“ затваря врати и напуска градчето. Причината е, че местен пекар отваря работилница за небезизвестната италианска фокача. Победа на традицията. Много италианско. Но все пак нека не забравяме, че в тази богата кухня е обидно да поискаш кетчуп. Да не си глупав американец, че да го правиш? Уважението към храната е отстояване на ценности и почит към миналото, а приготвянето ѝ носи патриархален привкус. Хубаво е да има и такива неподдаващи се на комерсиализацията и консумеризма хора по света и филми за тях. Не мисля, че имаше слаб филм в програмата. Без да са събития, всичките бяха добри. Още повече, че повечето носеха комедиен заряд и наистина разсмиваха: „Сладкарят“, „Само теб



„Голямата мечта“
режисьор Микеле Плачидо

обичам“, „Жена за приятел“ разкриват чистата душа на героите си, поставени в сатирична безизходица. Като че ли е следвана формулата за комедийност на Аристотел. Нещо, което не е на мястото си: сладкар, който се забърква с мафията; мъж, влюбен в най-добрата си приятелка; готвач, отворил погребална агенция...

Луиджи Сардиело определи сюжета на филма си „Сладкарят“ така: „разказвам за невинен човек, въвлечен в нещо, което се оказва напълно непосилно за неговата природа“. Получава се така, че човекът, правещ торти, е издирван за престъпления от две различни държави. И все пак той успява да устои на нечистата игра. В „Жена за приятел“ с режисьор Джовани Веронези се срещаме с терзанията на млад мъж, търсещ романтична връзка с най-добрата си приятелка. Този филм ми е фаворит, защото неловкостта на главния герой и нелепите ситуации, в които попада, са забавни, смешни и трогателни. Зрителят се изпълва със симпатия и съчувствие към него и се надява той да се справи успешно с проблемите, в които се е

забъркал. Това в голяма степен се дължи и на прекрасната игра на Фабио Де Луиджи.

Готвач, отворил погребална агенция. Това е филмът „Ще се видим утре“ с режисьор Андреа Дзакариело. Абсурдът му е завладяващ! Героят няма никакви пари, бизнесът му не върви и единственото, за което мисли, е как да излъже всички и всичко, така че да успее. Прочита във вестника за село с рекорден брой дълголетници и решава да направи погребална агенция там. Но, тъй като са дълголетници, никой не умира и това е поредното му фиаско, но на добрия човек някой все пак му помага...

Бих препоръчал всеки от тези филми. Не търсете осветление, кадриране, авангардни решения, експерименти... Професионалният киноезик е добре усвоен, но остава на заден план. Защото най-важна е историята. Както бе казал Роджър Ебърт – „A movie to watch, not a movie to see“. Съгласявам се. С надежда за още филмови удоволствия от Италия и следващата година. Тази беше molto bene.



„Ще се видим утре“
режисьор Андреа Дзакариело

СРЕЩИ НА МЛАДОТО ЕВРОПЕЙСКО КИНО

Симона Петрова ■

► Въпреки че се провежда едва за четвърта година, фестивалът без конкурсен характер „Срещи на младото европейско кино“ успява да затвърди мястото си в културния календар на София, показвайки първи, втори или трети филм на млади автори, получили признание на големи европейски кинофестивали като Кан, Берлин, Венеция, Локарно и др. Целта му е да представи качествено ново европейско кино у нас чрез различни дейности: прожекции на непоказвани тук съвременни европейски филми, майсторски класове, професионални уъркшопи, ателиета по кинообразование за подрастващи и други.

Идеята за фестивала се появява през 2014 година като дипломен проект на Ралица Асенова и нейните състудентки от специалност „Управление на културни проекти“ в Института за европейски науки в Париж Лена Руксел и Камий Бадюел. Планът им се оказва повече от успешен, тъй като освен че запълва важна професионална ниша, проектът им бързо намира съмишленици и институционалната подкрепа на Столична община и Френския институт. По-

следното издание на фестивала се проведе в залите на кино Одеон, Дом на Кино и Френски Институт. По него Ралица Асенова работи съвместно с киноведа Василена Василева – те избират за програмите му над двадесет филма на изгряващи европейски автори.

В рамките на тазгодишното издание студенти и млади професионалисти посетиха майсторски клас на един от най-актуалните и интересни италиански режисьори Алесандро Комодин. Неговият дебютен игрален филм „Треска за любов“ попада в „Петнадесетодневката на режисьорите“ на фестивала в Кан през 2009 година, а документалният му филм „Лятото на Джакомо“ печели „Златен леопард“ в Локарно в категория „Съвременни режисьори“ през 2011. Българските зрители имаха възможност да видят последния му игрален филм „Щастливите дни ще дойдат скоро“ (2016), в който умело се преплитат фолклорни мотиви, мрачна мистерия и езотерика. Филмът е съставен от три своеобразни новели. В първата младите Томазо и Артуро бягат неясно от къде, може би от затвор, и намират убежище в дивите гори на

Северна Италия, където се борят за оцеляване то си в сурови природни условия. Тази сюжетна линия рязко се прекъсва, след като най-неочаквано момчетата намират смъртта си в престрелка. Условно е намекнато, че действието се развива по време на Втората световна война. Втората новела пренася зрителите години напред... С нея и стилът на филма също се променя – превръща се в документален разказ, в който жители споделят пред камерата невероятна местна легенда за кръвожаден вълк, който се влюбва в красиво момиче. Следва нова фаза на филмовия разказ – режисьорът ни запознава с Ариане, младо момиче, което обича да се скита в гората, без да се притеснява от опасността да бъде нападната от вълци. По време на своите странствания тя открива странна дупка. Преминавайки през нея, попада в райско кътче, където среща покойния Томазо. Двамата се намират в пространство, където времето не съ-

ществува, и започват любовна авантюра, която довежда до смъртта на Ариане. Третата част на филма ни пренася в бъдещето, където Томазо се намира в модерен, съвременен затвор, а съвсем „живата“ Ариане му идва на свиждане. Всичко това се случва под звуците на песента *The Aud Triangle* на култовата ирландска пънк банда *The Pogues*. Еклектичното смесване на разнородни елементи – странните драматургични линии, прескачането във времето, необичайният саундтрак – правят филма труден за възприемане. Въпреки визуалното великолепие и оригиналните сюжетни ходове, връзката между трите части на филма остава някак необидителна заради усещането за разпадане на отделните компоненти.

Френският филм „Законът на джунглата“ (2016) на режисьора Антонин Перетятко претендира да бъде поетически манифест – реверанс към киното на Годар. Комедията е откровена сати-



„Щастливите дни ще дойдат скоро“
режисьор Алесандро Комодин

ра, осмиваща френската бюрокрация и злоупотребите, извършвани в нея. Филмът е наситен с чувство за хумор и изобилие от негови ситуации, но би могъл също да бъде определен и като романтичен приключенски филм. Стажантът от Министерството на Нормата Марк Шатеня (в ролята Венсан Макеня) е изпратен в Гвиана, за да се увери, че европейските стандарти по построяването на първата ски писта в джунглата ще бъдат спазени. Целта на пистата е да привлече повече туристи в Гвиана. За помощник на Венсан е назначена красива и ексцентрична стажантка с прякор Тарзан (в ролята Вимала Понс). След поредица от злополуки двамата се изгубват в джунглата, а търсенето на пътя към тяхното спасение се превръща в „красива“ любовна история. Иронизирайки ситуации, показващи как различните френски институции често са манипулирани от богати и влиятелни организации, филмът представлява

истинска гротеска на съвременното френско общество, а и не само на него. Сякаш за да подсили този фарс, режисьорът изгражда почти всеки един от персонажите си като анимационен типаж. Филмът на Перетятко е любопитен нов вид звяр в джунглата на френското кино, чиято екосистема действително ще спечели от заряда, дързостта и хумора на този обещаващ режисьор.

На фестивала бяха представени и два филма на френския режисьор Дамиен Манивел – късометражният „Неделя сутрин“ (2012) и пълнометражният „Паркът“ (2016), който бе представен в програмата ACID на миналогодишното издание на Международния филмов фестивал в Кан. „Паркът“ проследява първата среща на момче и момиче. *Hollywood reporter* го определя съвсем точно като „минималистична тийнейджърска басня“. Филмът е заснет със съвсем малък бюджет и е решен стилистич-

„Паркът“ – режисьор Дамиен Манивел



но предимно в статични кадри. Действието се развива в рамките на едно денонощие. Докато се разхождат из парка, тийнейджърите все повече се сближават. Двамата изглеждат напълно естествени в своята свенлива първа среща. Това начало внушава усещане за документално наблюдение на тийнейджърските влюбвания, разгърнато на фона на провинциална Франция. Идилията на летния ден в парка е в пълна сила, но с настъпването на вечерта ситуацията рязко се променя. Момчето се прибира у дома, а момичето остава в парка само. Със залеза на слънцето между тях започва бурна комуникация чрез съобщения, от които става ясно, че той си има друга приятелка. Явно нещата не са толкова прости, колкото изглеждат, но кога ли са били? С настъпването на нощта паркът се превръща в коренно различно място – приказно и сюрреално. Момичето се чувства като изгубено в пустиня. Появата на нощния пазач

само засилва чувството на тревога у зрителите, оставяйки ги да мислят, че опасността е много по-сериозна и не става въпрос само за любовна тъга и тийнейджърски мелодрами. Манивел майсторски успява да създаде истинска съвременна приказка, заснета изцяло в екстериор, изграждайки атмосфера на магически реализъм.

Програмата на четвъртите „Срещи на младото европейско кино“ изобилстваше от още интригуващи и провокативни съвременни заглавия. Въпреки че фестивалът има по-скоро бутиков характер и привлича отбрана публика, вече е успял да се утвърди като едно от любопитните ежегодни филмови събития в столицата, давайки възможност на българския зрител да бъде в крак с актуалните първи търсения на младите европейски режисьори.



„Законът на джунглата“ – режисьор Антонин Перетятко

СПЕЦИФИКА НА ЗВУКА В ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО

Симбиоза на подходелите

Валерия Крачунова-Попова ■

► Прието е да се смята, че при документалните филми зрителят е по-снизходителен към несъвършенствата на филмовата фонограма. Въпреки това в съвременното документално кино техническите и художествени изисквания за качествен звук не отстъпват от тези в игралното кино.

Също както в игралното кино, и в документалното съществуват няколко технологични етапа при филмопроизводството – предпродукционен, продукционен (снимачен) и постпродукционен. Сложността на всеки етап зависи от конкретния материал, който ще изгражда тъканта на филма. Очевидно е, че сложността в продукционния период на филм, в който има много интервюта, е от порядък, различен от този, в който се използват предимно съществувачи хроники и документи. В предпродукционния период режисьорът заедно с оператора и звукорежисьора анализират сценария и специфичните изисквания, които текстът поставя при реализацията на филма.

Нека се спрем на приликите и разликите в предпродукционния, продукционния и постпродукционния процеси в игралното и в документалното кино от гледна точка на звукорежисьора.

При игралното кино в предпродукционния етап локациите се избират освен по всички останали критерии и по „чистота“ на звуковото поле – т.е. подсигуряват се места, които не са наситени с индустриални звуци, силен трафик; избират се помещения, в които липсва (или е минимална) нежеланата реверберация; ограничава се използването на шумни машини в близост; сценографите подготвят дрехи от материи, които не предизвикват статично електричество и не шумят при допир (без изкуствени материи и коприна) и пр. Подсигурява се максимална възможност за звукозапис на необходимите за проекта диалог и звукови ефекти (в редки случаи музика).

При подготовката звукорежисьорът на терен разполага със сравнително точен сценарий и би могъл да предвиди колко и какви микрофони е необходимо да подсигури за продукционния етап.

Друго съществено за звука предимство при заснемането на игрален филм е преимущественото участие на подготвени актьори, които предварително са „заучили“ текста на сценария, а от друга страна са обучени да боравят с гласовете си.

Не е за пренебрегване и фактът, че дължината на един кадър при игралното кино рядко надвишава една до три минути, както и че се заснемат множество дубли, крупности, има възможност за допълнителен запис на дубли, на диалог без изображение и пр., което подсигурява достатъчно звуков „материал“ за монтаж на по-късен етап.

За разлика от игралното кино продукционният етап на документален филм често е стихия по отношение на звука, което води и до съществени проблеми при пост-продукция и смесване. Като начало изборът на локация при заснемане на документален филм е доста ограничен – от изключителна важност за филма е „документирането“ на реално случващи/случвали се събития, което предполага заснемането им на реално място, без предварително осигурен „звуков комфорт“. В много случаи това води до звукови пътеки, които са записани в изключително агресивна звукова среда – постоянен уличен трафик, наситени с реверберация гласове; интервюта сред тълпи/множество от хора, които разговарят или дори викат. Най-често страда основният звуков елемент – диалогът и неговото задължително качество – разбираемостта. Дори в случаите, когато предварително се знае за проблеми с агресивен звуков фон на мястото на снимките, снимачният екип не винаги е в състояние да ги предотврати, а и не винаги стерилната звукова среда е „желана“ в художествен аспект – в известен смисъл натуралните шумове на мястото „обогатяват“ и доразказват „документалността“ на кадрите.

Не е за пренебрегване и обстоятелството, че при документалните филми бюджетите са ограничени. Това води до наличието на по-малък звуков екип на терен и ограничен избор на звукозаписна техника. В много случаи един човек едновременно е звукооператор и звукоорежисьор. Често звуковите пътеки се записват директно на камерата и по този начин звукоорежисьорът е „обвързан“ с всяко движение на оператора. В някои случаи поради липса на място или поради спецификата на снимките звукоорежисьор изобщо не присъства на терен и звукозаписът е отговорност на оператора, който се грижи за поставянето на радио-микрофони или записва звук с атмосферния микро-

фон на камерата.

В оптималния случай за документален филм звуковият екип на терен би следвало да включва поне двама човека – звукооператор, който да следи случващото се с насочен микрофон (отделно да са налични персонални радио-микрофони за всички участници), и звукоорежисьор, който да следи непрекъснато на слушалки за грешки, проблеми, шумене на дрехи, да следи нивата, да записва и балансира – доколкото може, сигналите от всички микрофони на терен чрез смесителен пулт. В този оптимален случай записът се осъществява на многоканално устройство, на което всеки микрофон се записва на отделна писта и това устройство е синхронизирано по тайм-код с камерата, за да се избягнат проблеми при синхронизацията на звука и изображението впоследствие.

Често при заснемането на документален филм поради ограничен бюджет или непредвидимост на ситуацията се налага един звукоорежисьор едновременно да следи с насочен микрофон действието и да осъществява звукозапис. В случаите, когато звукозаписът се осъществява директно върху камерата и при наличие на повече от два микрофона (независимо какви), се налага смесване на сигнала от два или повече микрофона върху една звукова пътека в реално време, за да може да бъдат записани на ограничени брой звукови канали на камерата (2 до 4 максимум).

От друга страна диалогът на документалните филми в голямата си част и по-специално интервютата тежат на „плещите“ на хора, които разказват лични преживявания, наблюдения или са участници в реални събития. Участниците не винаги са в състояние да използват точен словоред; да владеят динамиката и интонацията на гласа си; понякога използват диалектни, архаични думи, сленг; говорят твърде бързо или твърде бавно, накъсано, използват прекалено много паразитни думи, понякога имат говорни дефекти и пр. Това определя един от другите основни проблеми при постпродукция – разбираемостта и логичността на интервютата във филма. При документалния филм изключително рядко е приложимо над-синхронно преозвучаване на глас (което е честа практика в игралното кино). Колкото и да е увреден записът,

е почти изключено участниците да съумеят да повторят своята интонация и емоционалност, при това в същото темпо и със същите паузи, за да постигнат синхрон с изображението. Един от начините да се излезе от тази задънена улица е да се дозapiше – в студийни условия, когато целият диалог е проверен – с определен персонаж допълнителен, задкадров текст, който смислово да обяснява и допълва липсващите синхронни записи (в някои случаи на увреден диалог авторите предпочитат да вложат субтитри в картината).

По същата причина – участието предимно на „обикновени“ хора, продължителността на кадър от интервю в документален филм често може да надвиши 10-15 минути. От психологическа гледна точка ако човекът, който говори, е „предразположен“ да разкаже своята история, би било неразумно да бъде прекъсван или поправян – често това води до изключително голямо смущение и до невъзможност интервюто да бъде продължено. Заснемането на дубли на интервюта не винаги е ефективно пак по същата причина – повторението става машинално, безизразно, първичната емоционалност на разказа при повторение рязко спада.

Често по време на монтажа на изображението режисьорите, заедно с видео-монтажистите, съкращават ненужно дългите интервюта и ги подреждат в контекста на филмовата логика – разказвачите обикновено нямат опит пред камера, не следват определен сценарий и това води до накъсана реч, нелогични вмятания, голяма продължителност на разказа и пр. Това понякога води до друг тип звукови проблеми при пост-продукция – несъвпадение при темпоритъм, при интонацията, „прескачане“ на гласа, промяна в нивото, разлики във фоновия шум, липса на срички и букви и пр.

Развитието на технологиите дава възможност

на режисьорите и звукорежисьорите документалисти да решат частично проблемите със звука в документалния филм, които произтичат от особеностите при заснемането. Все повече се използва разработеният арсенал на „голямото кино“ – богатството на обемния, многоканален звук, постигането на оптимално качествени звукозаписи както на терен, така и в студийна среда, допълнителна прецизна синхронизация и доозвучаване на необходими елементи, лесно и бързо използване на звукови библиотеки с ефекти, атмосфери, музика и пр. Но въпреки че в съвременните условия работата по звука на документалния филм заимства много звукови техники от игралното кино, все пак при различните технологични процеси – пред-продукционен, продукционен и постпродукционен – има съществени разлики в изработването на фонограмата, които са обусловени от една страна от сравнително стихийния процес (спрямо игралното кино) на документалното заснемане, и от друга – от скромните средства, с които разполагат документалистите за реализация на своите проекти. Преливането на техники и технологии между игралното и документалното кино постепенно се превръща в привичен, естествен процес. Както се размиват границите между двата вида кино, така се нарушава и „чистотата на подхода“. Привържениците на чистата фикция или чистия документализъм отстъпват пред естествената конвергенция между игралното и документалното. Процесът е необратим. Игралните филми стават по-документални, документалните са заразени от вируса на игралността. Киното е живо и продължава да търси езика си.

Текстът е част от дисертационен труд „Звукът в документалното кино“ в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“

ИГРАЛНОТО В ДОКУМЕНТАЛНИТЕ ФИЛМИ

■ Теодора Дончева

► Интересът ми е насочен към документалното кино и похватите, с които то си служи, за да представи една действителна история по възможно най-истинския, но и най-интересен начин. В документалното кино често пъти липсват архивни материали, затова се стига до изиграването на случило се събитие или така наречените възстановки, от които зрителят да добие представа за разказа на филма. Много пъти авторите включват възстановките и като артистичен изказ, за да се получи филмът повълнуващ. Съзнавам, че темата, освен противоречива, е и безкрайно обширна и че препраща към най-различни посоки, които са изключително интересни, но които ще ми бъде трудно да анализирам изчерпателно в този текст.

Ще се опитам да анализирам негативната нагласа в кинообщността ни към възстановките и да покажа, че по-голямата част от активно занимаващите се с документално кино у нас по същество не са против възстановките (независимо дали ги включват в практиката си, или не), съпротивата се поражда от начина на тяхната реализация. Това не означава, че подлагам на съмнение правото на негативно отношение

към този похват в документалното кино. Идеята е да се изследват причините и нюансите за това отношение. В тази връзка направих интервюта със специалисти – кинокритици, режисьори, сценаристи, оператори. Зададох им едни и същи въпроси. Ще проследя част от отговорите, за да стигнем до изводите, които никак не са изненадващи.

Ясно е, дори и за по-широката публика, че всяко кино, било то и документално, представя гледната точка на авторите и в този смисъл достоверността не може да бъде сто процента гарантирана. Въпреки това всеки (или почти всеки) автор се стреми филмите му да бъдат достоверни, затова въпросите, свързани с начините на заснемане на документален филм и оформянето на достоверен изказ, са важни. Документалното кино като художествен акт носи всички белези на изкуството: артистичност, специфичен почерк на твореца и т.н. Но дали „деформирането“ на разказа през мирогледа на автора не е в разрез с достоверността? Тук достоверността в документалния филм ме интересува главно по отношение на възстановките (или инсценировки, т.е. игрални моменти

в документалните филми). Този авторски похват съществува от зората на киното, но в наши дни придобива статута на хит, ако мога да се изразя с жаргона на популярната музика. Използвам тази съпоставка, защото наличието на възстановки прави документалните филми погледаеми за широката публика. А всеки автор се стреми филмът му да бъде видян от повече хора.

Възстановките не са новост за документалното кино, а и самото понятие е разтегливо. Има различни видове възстановки. Например първият документален филм „Нанук от севера“ (1922), режисьор Роберт Флаерти, също представлява вид възстановка. Героят Нанук знае, че го снимат и играе пред камерата, макар и сцени от собствения си живот. Възстановките, които ме занимават в този текст, са малко по-различни – това са игралните моменти в документалните филми, драматургично обосновани, за да се изведе разказът, за който няма достатъчен архивен материал, следователно режисьорът трябва някак да запълни тази липса. Този тип възстановки в игралното кино също не са новост. Ако се върнем назад във времето, ще видим, че американският изобретател, а впоследствие и кинематографист Едуард Еймет през 1898 година реконструира с корабчета в собствената си вана... битка от Испано-американската война и я показва на екрана.

Днес в международен мащаб възстановките са едновременно утвърден и модерен похват. А в България този похват буди повече съмнения и негативни оценки и е по-скоро оспорван. Страхове, разбира се, са съвсем обясними. Наличието на голям брой бутафорни и не дотам успешни възстановки в редица български филми оправдава тази неприязън към включването на игрални елементи в документални филми. По мое наблюдение съпротивата срещу анимационни възстановки не е толкова голяма, вероятно поради самата условност на анимацията, при която трудно може да се говори за бутафория. Но този тип възстановки не са често практикувани, защото са твърде скъпи, за да си ги позволи един български документален филм. Освен това те са много по-трудоемки и изискващи време, а в България като цяло документалните филми се произвеждат

значително по-бързо от игралните или от анимационни филми. Възможно е да съществуват изключения, но тук не става дума за тях. Също така сме свидетели на това, че липсата на високи бюджети за документално кино често е оправдание за съществуването на несполучливи възстановки. Това е невярно и формално оправдание, първо, защото бюджетите не са чак толкова малки и второ, защото проблемът по-често е в липсата на въображение, артистизъм и отговорност от страна на авторите. Въпросът за бюджетите и възстановките в моето изследване пробуди недоумение сред някои от интервюираните, особено сред режисьорите, но според мен е логичен заради оправданията на творците, че са направили лоши възстановки заради ниските бюджети на филмите си. От друга страна киното има двойствено битие – то е едновременно изкуство и индустрия. Затова въпросите, свързани с бюджетите в киното, са важни, макар че не винаги (дори много рядко) могат да бъдат оправдание за несполучливи кадри и провалени филми. Ето и въпросите, които зададох на някои колеги:

1. Мислите ли, че възстановките са приемлив „пълнеж“ в един документален филм? И дали са наистина необходимост, наложена от липсата на архив, или са артистичен изказ на автора и равностойна част от целостта на един документален филм?
2. Доколко се нарушава документалността на филма от наличието на такива моменти?
3. Дали принципно по-ниските бюджети за документално кино са причината за тази честа бутафория?
4. Задължително ли е възстановяваната сцена да е съвсем точна, или са позволени по-свободни интерпретации на събитията в такъв род игрални моменти в документалните филми?
5. Кой следи дали е спазена задължителната за един документален филм достоверност, или тази отговорност е единствено в ръцете на авторите на филма?
6. Каква е Вашата практика с възстановките?

От отговорите става ясно, че повечето интервюирани не са против наличието на възстановки, а против начина, по който те се реализират в българските филми. Всички без изключение са на мнение, че възстановката може да бъде рав-

ностойна част от целостта на един документален филм и да представи достойно авторския замисъл. Също така всички използват този похват и възнамеряват да го използват и в бъдеще. Единствено режисьорът Васил Живков казва, че няма опит с възстановките, а няма и намерение да ги включва в своите филми: „Въпреки че самият аз никога не съм използвал възстановки, не съм на пуританската позиция да кажа, че никога не трябва да се използват. Още повече, че в световното кино, включително и в документалното, нещата се преплетоха“¹.

Един от първите български творци, който използва инсценизации, е сценаристът Влади Киров. Автор е на многобройни сценарии за документални филми, по-голямата част от които по един или друг начин включват именно този похват. Според него често се налага да се използват възстановки, защото липсват исторически документи и архиви. „Лично аз преди години бях голям почитател на инсценизациите, доставяше ми голямо удоволствие да измислям такива ситуации. Например във филма „Благослов“ за папа Йоан XXIII-ти, който е живял над 10 години в България, един от най-вълнуващите моменти е свързан именно с инсценизация. Актьорът, който беше в ролята на Анджело Ронкали, се събу бос и влезе във водата. Оказа се, че това работи в полза на емоцията на филма“. И Влади Киров обаче говори за опасностите от неумелата употреба на този метод. „В последно време започна да се злоупотребява с възстановките. Може би колегите си мислят, че чрез възстановките в документалното кино се доближават до игралното и после по-лесно ще им се даде възможност да правят игрален филм. На това отдавам съществуването на много ненужни възстановки напоследък. Друг проблем, може би най-големият, се състои в това, че при някои колеги героите проговориха. А според мен това е краят на инсценизациите в документалното кино!“². Бързам да се съглася с големия български сценарист и мисля, че тъкмо включването на диалога обособява границата между документалното и игралното кино.

¹ Интервю с Васил Живков, взето от Т. Дончева на 29.03.2017, личен архив

² Интервю с Влади Киров, взето от Т. Дончева на 25.03.2017, личен архив

„Възстановката е проверка за чувството ти за мярка в документалното кино! Инак филмът или може да се превърне в сухоежбина, както казваше големия документалист Юли Стоянов, която да не можеш да преглътнеш, или пък обратното, да стане една водевилна възстановка, която разваля документалното кино. Впрочем, той беше един от първите, който създаде с подобни средства експерименталния си филм за Любен Каравелов“³.

Интересна е и гледната точка на кинокритика Ингеборг Братоева – Даракчиева за възстановките в българското документално кино, както и за опасностите, свързани с тях: „Не мисля, че са необходимост, наложена от липсата на архив. Тази липса може да бъде компенсирана по най-различни начини. Мисля, че са въпрос на авторски избор, въпрос на стила, в който работи един режисьор. В българското кино наблюдаваме изобилие от такива възстановки. И тъй като ние във всяко едно отношение в киното си като открием един похват, сме изключително изобилни, това изобилие преминава в абсолютно ненужни възстановки, които понякога излизат от стила на филма, понякога са така направени, че не може да става дума за никаква достоверност на епохата например“⁴. Ингеборг Братоева – Даракчиева обръща внимание и на един друг много важен момент, свързан с използването на игрални елементи в документалното кино: „За зрителя трябва да е ясно, че става дума за възстановка. Зрителят не трябва да бъде заблуждаван. Възстановката не бива да замазва границата между документа и фантазията на режисьора, тогава мисля, че се нарушава (документалността, б.м. Т.Д.) и става спекулация. Тук се сещам за едни много големи възстановки, каквито са „Броненосецът Потъмкин“ и „Октомври“ на Айзенщайн, в които можем да кажем, че не само се нарушава документалността, но направо се замества самото събитие, от което няма запазен филмов материал и Айзенщайн обосновава това, казвайки, че не е важна документалността, важно е да сме верни на определени идеи, на голямата

³ Интервю с Влади Киров, взето от Т. Дончева на 25.03.2017, личен архив

⁴ Интервю с Ингеборг Братоева-Даракчиева, взето от Т. Дончева на 15.02.2017, личен архив

правда и идеологията. И че това е оправдано. Аз обаче мисля, че не е оправдано⁵. Разбира се, от изключителна важност е възстановката да не се различава от цялостния изказ на филма. От друга страна зрителят трябва да е абсолютно наясно, че онова, което гледа, не е архив, а е инсценизация. Именно тук би трябвало да се прояви голямото майсторство на един режисьор – да намери баланса, златната среда между документ и фикция, защото ако се стигне до крайност, възстановката би била неуспешна. Едната крайност е възстановката да бъде представена като архив, а другата крайност е възстановката да бъде направена бутафорно.

Режисьорът Васил Живков говори за втората крайност: „Според мен документалното кино трябва да се базира главно на реално съществувачи документи, персонажи, събития и затова ми се е струвало винаги, че възстановките са малко или повече привнесено нещо, което ако не се направи умело и майсторски, може да нанесе повече вреда, отколкото да има полза за филма (...) Ужасно е да има бутафория. То и в игралното кино е ужасно, а какво остава за документалното! Когато кадрите от бутафорна възстановка се съпоставят с архивните кадри, е още по-ужасно и в такъв случай по-добре да я няма възстановката“⁶. Но в крайна сметка и според него „въпросът е как и защо са използвани възстановките. Ако и на двата въпроса отговорът е, че са използвани смислено и майсторски, тогава значи правилно са използвани“⁷.

Интервюирах и прочутите български документалисти, режисьорите Костадин Бонев и Ралица Димитрова. И двамата имат сериозен опит с възстановките. За Костадин Бонев този похват е свързан по-скоро с миналото, а Ралица Димитрова възнамерява да го използва и в бъдещите си филми. Костадин Бонев вижда най-големия риск, свързан с включването на игрално кино в документалното, в следното: „Най-важната част от правенето на документален филм е безусловното доверие на зрителя. Документални-

ят филм се различава от игралния по това, че разказва нещо, което се е случило действително или се случва в момента. Достатъчно е да се чуе един неверен тон, за да може този тон да разконцентрира зрителя и той да се усъмни в истинността на фактите, които му се поднасят. Това е фатално за един документален филм. По тази причина изразните средства, които по някакъв начин се опитват да преодолеят бедността на документалния филм откъм архив, трябва да бъдат поставени под общия знаменател на зрителското доверие. В един филм, в който се съобщават важни тези и документи, ако пуснете произволна фикция само защото емоционално ви се иска, тогава рискувате зрителят да си каже: това, което гледам, е кино, не е 100 процентова истина“⁸.

Ралица Димитрова има по-различно мнение. Тя говори за възстановката като за необходимост. „Архив е скучно да се гледа на екрана, хората вече въобще нямат навици да четат, а пък като им сложиш един писмен текст на екрана, единствено доказваш, че този документ е истински, а не си си го измислил ти, но никой няма да го разчете, така че трябва да намериш начин тази информация да достигне до зрителите и те да я разберат“⁹. Вярно е, че възприятията на зрителите в нашето съвремие се променят бързо, но съвременните творци трябва да намират начини да стигат до публиката. Начинът на Ралица Димитрова и нейния екип е следният: „Ние търсим емоционалното във възстановката, защото това е тип авторска проза, която трябва да пренесем емоционално на екрана“¹⁰. Операторът Мартин Димитров също говори за публиката и нейните съвременни навици на гледане: „Съвременният зрител е много разглезен“¹¹. Той говори и за лесната опасност зрителят да загуби доверие, а оттам и интерес към даден филм. „Когато той загуби доверието в един кадър, той губи доверие към филма, оттук насетне вече не

⁵ Интервю с Ингеборг Братоева-Даракчиева, взето от Т. Дончева на 15.02.2017, личен архив

⁶ Интервю с Васил Живков, взето от Т. Дончева на 29.03.2017, личен архив

⁷ Интервю с Васил Живков, взето от Т. Дончева на 29.03.2017, личен архив

⁸ Интервю с Костадин Бонев, взето от Т. Дончева на 26.04.2017, личен архив

⁹ Интервю с Ралица Димитрова, взето от Т. Дончева на 13.01.2017, личен архив.

¹⁰ Интервю с Ралица Димитрова, взето от Т. Дончева на 13.01.2017, личен архив.

¹¹ Интервю с Мартин Димитров, взето от Т. Дончева на 20.02.2017, личен архив.

гледа филма и не слуша историята, а гледа да хване дефекта и да се присмее на този дефект. Ако вече вижда, че има твърде много дефекти, тогава просто сменя канала, който гледа, или ако е в кино, си излиза от салона¹². Операторите са сред най-отговорните в създаването на визията във възстановката, затова мнението им е особено интересно. Мартин Димитров има богат опит със заснемането на документални филми, много от които включват възстановки. За него необходимостта от възстановки е неоспорима: „Визуализацията на документите, репродуцирането им не е кино. Все едно ние сме отишли в един музей вместо зрителя и му показваме архива. Това е регистрация, но не и филм спрямо световните стандарти за документално кино, което се развива главно поради две причини. Техниката, с която се борави в киното, се развива, но и зрителят се променя също. Съвременният зрител гледа филми на телефона си, а ние трябва да направим филм за него. Нататък вървят нещата и не можем да се правим, че не виждаме това. Не може ние да кажем, че документалният филм с възстановки не е документален филм. Той е документален филм, заснет по по-любопитен начин“¹³.

Искам да завърша с един интересен пример. В световен мащаб възстановките продължават да се развиват заедно с развитието на технологиите. В края на 2016-та година присъствах на пре-

зентация пред професионалисти в рамките на продуцентската платформа „Mannheim Meeting Place“ към международния филмов фестивал в Манхайм, Германия. Там беше представен съвсем нов хибрид между документалното кино и технологията виртуална реалност. Развитието на тази технология и използването ѝ в документално кино ще помогне възстановките да станат супер реалистични не само като визия, но и като изживяване. Екипът, който се занимава с експерименталния проект, го представи пред публиката в Манхайм. Готовият резултат все още не е на лице, тъй като проектът е в процес на разработване, но става дума за документален филм, посветен на темата с бежанците, а зрителят буквално ще бъде поставен на мястото на хората, пътуващи в лодките. Първоначално въпросът защо тази технология, позната ни главно от компютърните игри, ще се включва в толкова сериозно нещо като документалното кино, още повече, че в случая става дума за бежанци, е съвсем логичен. Но в крайна сметка няма нищо странно в това най-модерните технологии да се използват в киното. Освен това авторите на проекта споделиха, че в момента е много по-лесно да се финансира филм за бежанците заради неизчерпаемия брой международни фондове, подкрепящи създаването на филми, посветени именно на бежанската криза. Затова на пръв поглед странната двойка документално кино и виртуална реалност си има своите логични обяснения. И доказва, че хоризонтите за възстановките в документалните филми са безкрайни.

¹² Интервю с Мартин Димитров, взето от Т. Дончева на 20.02.2017, личен архив.

¹³ Интервю с Мартин Димитров, взето от Т. Дончева на 20.02.2017, личен архив.

КАН 2017
Неизбистрено богатство
във филмовите форми



FESTIVAL DE CANNES

Боряна Матеева, Вера Найденова ■

► **Вера Найденова:** Борянке, ти колко филма успя да гледаш тази година?

Боряна Матеева: Към 30-тина. Със съзнание-то съм, че е непосилно да „покрием“ всичко и това носи неудовлетворение – винаги има толкова стойностни неща, които ти се изплъзват. В Кан няма случайни филми и автори... А и ние вече писахме по вестници и сайтове, споделихме реакциите си от фестивала. Сега идва време за „големия разказ“, за по-едри изводи.

В. Н.: А аз точно 31. Така или иначе, имаме широко поле за разсъждения. В предварителния ни разговор ти изрази желание да говориш за темите. Иначе казано – за изборите от авторите житейски материал и съдържащите се в него проблеми, формирани после в драматургия, в сюжети, в жанрове. Несъмнено това е основният индекс, с който фестивалът прави избора си. Често се говори, че програмата му е политизирана. Бих казала, че от интереса му към значителните филми следва и политизирането, тъй като много често в тях се отразяват именно най-актуалните проблеми. Както се знае, тук са чувствителни към авторските стилове, а те пък се гледат и върху известна устойчивост при проблематиката...

Б. М.: Естествено, не може да подминем на-трапчивото присъствие на някои теми, които са пламтящи в дневния ред на света, със съответното им „меко“ политизиране. Както неведнъж организаторите са казвали – не Кан е политизиран, а режисьорите и филмите... Миграцията като фундаментален проблем, разгледана жанрово по най-различен, дори фантасмагоричен начин, или видяна странично, като заплашителна за човешкото живеене, беше едно тематично ядро. Друго ядро – все по-отчайващото отчуждение в семейството, където жертви стават най-невинните, децата. Сблъсъкът на култури, религии и менталитети и как се отговаря на този сблъсък, въпиющата нужда от толерантност е трето. Тук само нахвърляме някои теми...

В. Н.: Наистина осезаемо присъстваше проблемът за миграцията. Аранжиран в различни жанрове – като се започне от силно гротесковия откъс с буржоазното парти и издевателстващия над него руски „културист“ в „Площадът“ на Рубен Йостлунд, погромът над турските гастарбайтери в „От нищото“ на Фатих Акин, снобското отношение към гастарбайтерите в „Хепи енд“ на Ханеке и .т.н.

Б. М.: Нека направим едно уточнение за загла-

вието на „Площадът“. На английски „square“ означава както площад, така и квадрат. Във филма се обиграват и двете значения, така че предлагам да го оставим на английски...

В. Н.: По форма много силно се различават филмите на Андрей Звягинцев „Нелюбов“ и „На другия ден“ на Хонг Сангсу, но и двата са за изневерите на родителите и отговорността пред децата. Формално, а и по дух, по манталитет на героите, те се намират на два противоположни полюса. Това се определя както от житейската среда, от цивилизационната и психологическа характеристика на героите (*съответно руснаци и южнокорейци*), така и от пластичните предпочитания на режисьорите. Кратко можем да го кажем – Звягинцев е по-темпераментен и по-гневен, отколкото във всички досегашни свои филми, а Сангсу – минималистичен по начин, невиджан напоследък в киното изобщо... Аз лично намирам за неправомерно, че филмът на Сангсу остана без награда. Ако беше присъдил такава, Алмодовар щеше да постъпи, както някога направиха Кроненбърг и Кустурица, като наградиха коренно противоположните

на техния стил филми на братя Дарден – първият „Розета“, вторият „Детето“. Просто не му е стигнало въображение. За мен това беше шедьовърът на този фестивал. Състои се от епизоди, които могат да се преброят на пръстите на ръцете (*в черно-бяло, без музика*). В тях един единствен герой, семеен с дете, по професия литературен критик и издател, разговаря със съпругата си, сътрудничката, любовницата. От последния разговор научаваме, че е пожертвал страстната си любов заради детето...

Б. М.: Действително теми като отношенията в семейството или като отчуждението между хората не са никак нови, но това, което мен ме покърти в „Нелюбов“ на Звягинцев (*за мен безспорната „Златна палма“, но остана с Награда на журито*), беше отиването до крайния предел, до апокалиптичния разпад на чувствата и връзките. Антониони с неговата „трилогия на отчуждението“ в тази перспектива изглежда един благовъзпитан чичко-класик. Тук нещата са стигнали до точката на необратимост, дано греша. Накъде върви човечеството, кои сме ние и какво искаме от животите си? Няма отго-



„Нелюбов“ – режисьор Андрей Звягинцев

вори, а понеже киноформата е така прекрасна и адекватна на дълбоките течения в психологията, потръпваш от ужас. За туптящата тема с бежанците освен филмите, които споменавах – „The Square“ на Йостлунд и „Хепи енд“ на Ханеке – впечатли ме, но и силно ме раздразни филмът на Корнел Мундруцо „Луната на Юпитер“, където проблемът с мигрантите е третиран необичайно, в мистичен ключ. Един имигрант е убит, но не умира, а буквално възкръсва, придобивайки паранормални способности. Един лекар с гузна съвест пък започва да ги експлоатира за пари... Объркана и разностилна история, пропуснала възможността да развие оригинално християнската алегория... Умопомрачителна визия обаче, с мощна експресия на една френетична камера, възприела гледната точка на левитиращия над града сириец... Обратно на Мундруцо, другата важна тема – толерантността и неизбежността на съвместното съжителство на различни етноси и култури, беше според мен много точно защитена от Фатих Акин във филма „От нищото“. Понеже нашите читатели не са го гледали, с две

думи сюжета: взривени в атентат са съпругът-турчин и синът на една чистокръвна германка. По време на процеса убийците-неонацисти са оневинени поради недостатъчни доказателства и фалшиви свидетелства. Жената, загубила смисъла на живота си, решава сама да раздаде правосъдие. И го прави. Няма да казваме как, за да не отнемем от съспенса, защото филмът е колкото разтърсващо-интимна психологическа драма, толкова и крими-екшън, колкото остро политическо свидетелство, толкова и строго съдебно разследване. На финала се издига до философски трактат за състоянието на нещата в съвременните развити общества. Ще цитирам главния селекционер Фремо, човека-Кан: „Днес режисьорите практикуват доброволно смесването на стиловете. Без жанра световното кино би било изпразнено от 80 процента от своята същност“. За мен този филм с обективната си гледна точка (*Фатих Акин е второ поколение етнически турчин в Германия*) и изстрадана мъдрост, граничеща с песимизъм, беше един от силните претенденти за „Палмата“. Но си тръгна само с Наградата за женска



„От нищото“ – режисьор Фатих Акин

роля на Диане Крюгер – абсолютно отдадена в ролята на смъртно наранената мъстяща майка и съпруга.

В. Н.: Тук вече ми идват наум особеностите на филмите, пораждащи се от разликата в техниката/технологиите, с които авторите ги осъществяват. Дилемата: разказаната история ли е по-важна, или начинът, по който тя се изгражда, е много стара. Отношението между „материала“ и „средствата“ при всяко изкуство е важно. Но при киното то е по-специфично поради обвързаността му с техниката, която изключително бързо се развива и променя. Сто и двацет годишният му живот е дал безброй примери за различните възможности, с които се интерпретират времето и пространството (*а значи и житейският материал, проблемите в него*). Но никога промяната не е била така кардинална, както при въвеждането на дигитализацията. Много би било интересно човек с подobaваща техническа култура да очертае многообразието в тазгодишния Кан – през призмата именно на средствата и начините, с които филмите са снимани, озвучавани, монтирани. А то ние, крити-

ците, най-вече у нас, пишем или за съдържанието, или за технико-технологичните новости поотделно, а проблемът е какво художество се поражда от тези новости... Но в това отношение според мен не проявяваме особени прозрения. Разбира се, в програмата на тазгодишния Кан и от пръв поглед се виждаше съседството на телевизионните, т.е. видео сериалите, филмите на NETFLIX, предназначени за прожектиране на домашните екрани, инсталацията с виртуална реалност на Алехандро Иняриту, която ние с теб по една нелепа случайност не можахме да видим... В една своя предишна статия (в „Култура“, бр. 22) писах, че не ще се учудя, ако след някоя и друга година Кан включи в програмата си и компютърна игра, но сега ще добавя и „филм, сниман с телефон“. Знае се, че фестивали с този род филми вече съществуват, но тук говорим за един от най-старите, най-големите и амбициозните.

Б. М.: Да, Кан е много „пластичен“, флуиден, обърнат както към миналото – (*впечатляващо отбелязване на 70-та му годишнина с разкошна програма от брилянтно реставрирани*



„Посоки“ – режисьор Стефан Командарев

стари филми), така и към бъдещето. Организаторите са с отворени сетива за новостите в света и реагират моментално. Тиери Фремо, когото цитирам по книгата му „Официална селекция“ („*Sélection officielle*“, изд. „Bernard Grasset“, 2017), отбелязва: „Отдалече Кан впечатлява; отблизо също. Това е умопомрачителна машина“. Освен него, президента Пиер Лескюр и 25-мата щатни служители, има една „бойна формация“ от 1500 души, които се групират на принципа „Кроазет атакува“ в „шлифована организация, състояща се от мобилизирани, ултракомпетентни хора“. Селекцията започва винаги като много демократична, тя е „пътуване, моментална снимка на състоянието на киното и трябва да бъде доставена без филтър, сурова и непосредствена за тези, които после ще оценяват качеството ѝ“. Много си права за включването на новите технологии – това беше гвоздеят тази година. „В Кан искат изненада и ново. И нищо по-малко от два шедевъра на ден“ – констатира Фремо. Тази година, както отбелязваш, това беше нашествието на платформата NETFLIX и скандалът около нея (*който промени*

правилата – от 2018 всеки филм, участвал в Кан, ще се показва и в киносалоните на Франция), качествените телевизионни сериали и допира до „виртуалната реалност“ (VR) на Иняриту. Този необикновен мексиканец, завладял и Холивуд, представи 6-минутен филм, по-скоро пърформанс със заглавие „Плът и пясък“, който бе включен в официалната селекция и прикова вниманието както с новаторската си технология, така и с темата си. Става дума за група мексикански мигранти, опитващи да преминат границата със САЩ. Понеже така и не успяхме да се класираме като зрители-участници, ето какво казва самият Иняриту пред „Льо Монд“. Всъщност той не мисли, че това точно е кино и не е предвиждал да участва на фестивала – инсталацията му е замислена да се показва в музеи през дълъг период от време, защото в нея може да участва само един човек. Ако не е кино, какво е, го питат, а той отговаря: „Това е да бъдеш. С VR вие сте. Киното е малка дупка, през която показваме живота. Но в този кадър ние показваме 20 процента от реалността, а останалите 80 процента трябва да си ги предста-

„You Were Never Really Here“
режисьор Лин Рамзи



вяте, това е хубаво и се случва повече от един век, но тук... Тук вече няма кадър, няма монтаж, цялата граматика се променя. Сякаш вие, пишешите, вече нямате глаголи, нито прилагателни. И трябва да започнете всичко от нула. Не разбирам много добре какво е това изкуство, но е ужасно освобождаващо“. На въпроса дали това е ангажиран подход Иняриту отговаря, че всичко, което иска да каже като политика, е в това произведение, защото той се интересува преди всичко от хуманизма, който сме изгубили. Просто ни сблъсква с фактите и с това, което бихме направили, ако сме на мястото на неговите герои. И напомня, че Мексико е страната с най-много убити след Сирия. Всички тези хора бягат от една война и са готови да рискуват живота си, за да се спасят. Това не са икономически емигранти. А запитан дали се страхува, че проектът му може да бъде възприет като войорски или опасен, обяснява, че основната му цел през четирите години на изработването му е била да използва най-модерната технология, за да покаже кои са тези хора и колко са уязвими. И заявява: „Винаги съм искал хуманността

да засенчва технологията!“

В. Н.: Очерта се картина, в която, да речем, в центъра е ядрото на „тежкарските“ филми, изградени със стабилния, ясен и отчетлив език на аналоговото кино (за частично използваните дигитални средства не говорим), като „Хепи енд“ на Михаел Ханеке с неговия хладен перфекционизъм, класическия и като сюжет, и като мизансцен и цвят „Измамените“ на София Копола (Наградата за режисура). Отличията със „Златна палма“ „The Square“, граден, така да се каже, от различни сюжетно-жанрови плоскости, при изграждането на които са включени разнородни технологични похвати (не случайно той бе награден и от Висшата техническа комисия за изображение и звук за „забележителен художествен принос като цялостно звучене и инвенция“).

Б. М.: „The Square“ наистина впечатлява с виртуозността на режисурата, със стремителния си ритъм, сърфиращ свободно по различните жанрови вълни, но и с язвителния си хумор. Това е сатира – в крайна сметка добронамерена – на нравите, визираща европейските арт-елити с

„Измамените“
режисьор София Копола



техните смехотворни претенции и фалш, стоящи далеч от истинските проблеми на живота, а и на изкуството. Разбираемо е защо журито с председател Алмодовар оцени този филм най-високо. Игровият момент, талантливото заиграване с формата, тази експлозивна и ефикасна смес от забавление и майсторство беше предпочетена пред фаворита на критиката „Нелюбов“, който вероятно се е сторил прекалено мрачен и сериозен за вкуса на „пънкаря на испанското кино“... Ако говорим за класически форми, то имаше още няколко филми в тази посока – биографичният „Роден“ на Жак Доайон, твърде конвенционален; изящната и стилна мелодрама „Към светлината“ на японката Наоми Кавасае... „120 удара в минута“ на Робен Кампило (*Гран при – втората по важност награда*) – борбен филм за личното отдаване на една кауза и необходимостта от обединение пред злото, било то епидемията от СПИН или безразличието на институциите, беше оценен заради емоционалната си наситеност, излята обаче в една позната традиционна форма. По някакъв начин това беше предизвестен успех предвид необяснимата за чуждите наблюдатели еуфория на френската преса. Без изненади, в познати по удиалъновски води, се развива и сюжетът на „Историите на семейство Мейеровиц (Нови и избрани)“ на Ноа Баумбах – една бърлива и все пак забавна американска комедия на нравите... Тя донесе някаква свежест и успокоение в иначе нажежената апокалиптична атмосфера.

В. Н.: Но този, да го наречем кинематографичен академизъм, както се убедихме и в Кан, е все по-рядко явление. Около него буйства някакъв разграден, разпарцалосан киноезик, в който се срещат и си противодействат утвърдени начала и новости, често все още неизбистрени, но понякога доста креативни.

Това пролича най-вече в програмата на „Особен поглед“, където имаше шест дебюта.

Б. М.: Така е, както винаги интересни бяха и почерците в „Особен поглед“. Понякога те са по-разкрепостени и отиват по-далеч в експериментите си, носят „актуалността на едно изкуство и настроението на една епоха“. Ето че пак цитирам Фремо... Но пък хубаво говори: „Като рибарите в открито море излязохме в открити-

те води на световното кино, за да се върнем на-товарени със съкровища“. Радостно е, че сред тези съкровища най-после имаше и български филм. „Посоки“ на Стефан Командарев, който тръгва като нискобюджетен проект, преди да си намери копродуценти от Германия и Македония, е впечатлил селекционерите (*изгледали за официалната селекция, забележете, 1930 заглавия от 29 държави!*) не толкова със сюжета и темите си, а с визията си – истински модерна и на нивото на най-авангардните технически стандарти. Шест преплитачи се сюжета се развиват в рамките на 24 часа в 6 таксите по улиците на София, затова и „Либерасион“ нарече филма „Горещо такси“... Печелившият ход, който многократно засилва реализма, е решението да се заснеме всеки от шестте скеча само в един план-епизод. Това не може да стане без изключителния талант на перфектен оператор като Веселин Христов. За себе си го наричам „българският Чиво“ – по прякора на легендарния Емануел Любецки, човек на Иняриту с уникални три поредни „Оскара“ за операторско майсторство... Неуловимото, флуидно движение на камерата, което те потапя в действието, е най-експресивният компонент във филма. Най-добре го обясни младият оператор, впечатляващ иначе със своята скромност. „Решихме, че е най-добре вътре в самите епизоди да няма монтажни връзки, да са в един кадър. По този начин първо, че изглежда по-истинско, второ, че актьорите могат да натрупват емоция и енергия и да създават цялостен образ. Всъщност филмът е заснет изцяло от ръка – снимахме с малка камера „Алекса-мини“, защото е най-удобна за кола... Правихме страшно много репетиции, всички епизоди сме ги разигравали първо „на сухо“, после сме ги снимали с фотоапарат и с актьорите в реалните таксите, след което вече се направиха истинските снимки... Някои от по-сложните епизоди, в които камерата преминава през прозорци на коли, са правени с допълнителни оператори. Подавахме си камерата... В някои от кадрите сме били до трима...“. Как ти се стори българският пробив в контекста на другите състезатели от „Особен поглед“?

В. Н.: Енергичен, свеж. Както със съдържателните си мотиви и пластиката, за която ти гово-

риш, така и с актьорските изпълнения. Някои от епизодите търпят известни съкращения, но това важеше за повече от видените в „Особен поглед“ филми. Най-вероятно е този „несресан киноезик“, който някои от авторите използват, скоро да се дефинира в по-определени образни синтези и монтажни връзки и това ще е наистина някакъв обновен език на киното. Тоест мисля, че сега сме свидетели на някаква междинна фаза в развитието на киното, в която се съдържа нов потенциал за обновление...

Ти уместно цитираш Фремо, но аз пък ще приведа мисъл от една друга книга, която беше издадена във връзка със 70-та годишнина на фестивала – „Ces années-là“ („Тези години“, изд. „Stock“, 2017), съдържаща 70 очерка върху 70-те издания на фестивала. Авторите са от различни страни, най-много са французите. Тя е съставена от Фремо, а предговорът е от него и Лескюр. Та там някъде срещнах наблюдение, което ми направи впечатление: Кан е най-суетният фестивал – отбелязва един от авторите, – но винаги дава високите си отличия на най-социалните филми... Сетих се и за наградата на тазгодишния „Особен поглед“, чието жури се предвождаше от Ума Търман (*обикновено седях близо до нея по време на прожекциите и гледах колко усърдно си води бележки...*).

Б. М.: Четох някъде, че Ума е име на индийска богиня на светлината и красотата...

В. Н.: Най-високото отличие отиде при иранец Мохамад Расулоф за филма му „Цялостен човек“ (*Lerd*) с история на млад, образован и инициативен мъж, попаднал неспасяемо в пипалата на мафията. Този филм обаче се отличаваше с много дисциплинирана (*по ирански*) форма...

Б. М.: Сега, след събитието, си мисля, че без да ни смая с изключителни открития, фестивалът беше съзвучен с най-големите тревоги на света, но беше и рискован поход в неизвестното. В тази посока да не пропуснем и „Убийството на свещен елен“ на Йоргос Лантимос (*считан за водач на „особената вълна“ в новото гръцко кино*). В него се проектират мотиви от древногръцката митология, от Еврипид, върху съвременни фобии. Има метафизика, паранормалност... Смущаващ хибрид – трилър, филм на ужасите, фантастично-алегорична история, който получи Наградата за сценарий (*поделена*

с далеч по-традиционния, пълен с яростно насилие „You Were Never Really Here“ на Лин Рамзи, отличен и с Наградата за мъжка роля на Хоакин Финикс).

На официалния афиш, задал празничното настроение на 70-то издание, беше радостната, дръзка и освободена Клаудия Кардинале. Тя танцува на един римски покрив през далечната 1959... Какъв по-хубав символ на фестивала от една жизнерадостна и независима жена: „Сияние е образът, който имам за фестивала“. След края на събитието тя все повече ми прилича на модерна нестинарка. Всички, събрани за ритуала и спектакъла Кан, са малко или много нестинари. Да припомним, че играещите по огъня в своя транс поемат греховете на другите. „Всяка година Кан започва със страх и завършва с меланхолия“ – пише Фремо. За мен завърши с надежда и любопитство към новото, неясното, което бързо се приближава. А за теб, Вера?

В. Н.: С желание да си сканирам книгата на Фремо, която ти цитираш и която не успях там да си купя. А ако желаеш, ще ти дам „Ces années-là“. И двете са част от богатството на този необикновен фестивал, осмислят го, узаконяват го в историята на културата – френската и световната. При това по блестящ журналистически-критически начин. Имаше и друга книга, на именития дългогодишен главен селекционер и президент Жил Жакоб. Купих си я, още не съм я чела, тъй като веднага я дадох на едно българско издателство. Тя пак е за фестивала, но в белетристична форма и ми се стори, че би могла да се публикува за по-широк кръг читатели. Ще видим.



FESTIVAL DE CANNES

КАРЛОВИ ВАРИ 2017**Кен Лоуч, Пол Лавърти,
Джеймс Нютън Хауърд****Божидар Манов ■**

► Карлови Вари не изневерява на традицията. Всяка година организаторите, освен че подсигуряват редица премиерни филми в трите състезателни категории (основен конкурс, програма „На изток от запад“ и документален конкурс), канят и изтъкнати кинематографисти от първи ранг на световното кино, за да зарадват зрителите и да придадат истински фестивален блясък на празника в достолепния СПА курорт.

Тази година за 52-то издание феновете се срещнаха последователно с американските актьори – звезди Кейси Афлек, Ума Търман и Джеръми Ренър, които получиха и специалната Награда на президента на фестивала, връчена им тъкмо от него и техен колега по професия – много популярния и талантлив актьор Иржи Бартошка.

Но наред с тях на фестивалната сцена в представителната зала на хотел „Термал“ се качиха и трима забележителни майстори, които в своите филми не присъстват на екрана, но зад него изграждат цялата магия на успешните си творби. И пак по дълголетна традиция те получават Почетен „Кристален глобус“ за

цялостен принос към световното кино. С тази престижна награда бяха отличени британските ветерани и корифеи на европейското кино – режисьорът Кен Лоуч и неговият сценарист Пол Лавърти, както и американският композитор Джеймс Нютън Хауърд.

ДВОЕН БРИТАНСКИ БЛЯСЪК:
КЕН ЛОУЧ И ПОЛ ЛАВЪРТИ

Безспорно, Кен Лоуч (81) е сред най-ярките имена на британското кино през последните десетилетия, а поне от четиридесет години и между най-авторитетните европейски режисьори. Той е всепризнат майстор на социалното кино с остри сюжети и актуални идеи, които засягат най-важните проблеми на съвременното общество. Досега името му стои в надписите на 51 филма, а той продължава да работи все така активно. Носител е на безброй отличия, сред които блестят две „Златни палми“ от Кан за „Вятърът в ечемичените ниви“ (2006) и „Аз, Даниел Блейк“ (2016), както и много други награди от Берлин, Венеция, БАФТА (Британската филмова академия). Сред най-силните му фил-

ми са „Кес“ (1969), „Отечество“ (1986), „Риф-Раф“ (1991), „Земя и свобода“ (1995), „Казвам се Джо“ (1998), „Хляб и рози“ (2000), „Сладките шестнайсет“ (2002) и много други. Умее да приковава вниманието към екрана както с изключително точна социална позиция във филмите си, така и с покоряваща човешина и дълбоко съчувствие към героите от работническата класа, както сам определя персонажите си, от ниската прослойка на обществото. Понякога насища екрана със завладяващо чувство за хумор, като например в „В търсене на Ерик“ (2009) или „Ангелският дял“ (2012). Последният му завършен филм е документалния „Разговор с Джеръми Корбин“ (2016) за лидера на лейбъристката партия.

От 1996, когато снима „Песента на Карла“, работи с постоянния си сценарист Пол Лавърти, с когото вече имат дванадесет игрални и два късометражни филма. Лавърти е значително по-млад (60), със солидно образование по философия и право. През 80-те години на миналия век работи в Никарагуа като защитник на човешките права по време на управлението на сандинистите. Посещава съседните Гватемала и Салвадор, които са в състояние на гражданска война. Тогава, впечатлен от филмите на Кен Лоуч, му пише писмо, което слага начало на бъдещата им съвместна работа и общи проекти. Сега в Карлови Вари и двамата дадоха съвместна пресконференция, а на следващия ден и общ мастерклас, където отговориха на много въпроси на присъстващите десетки журналисти и кинематографисти от различни професии и поколения.

Ето част от техните отговори:

Как започна съвместната ви работа?

Кен Лоуч: Когато Пол ми писа от Никарагуа и после продължихме с кореспонденцията, решихме да направим филм със сюжет от гражданската война там. По-късно Пол предложи разказ за млада емигрантка, която живее в изгнание в Глазгоу.

Пол Лавърти: Там тя среща местен шофьор и тяхната любовна връзка стана водеща линия на филма. А покрай нея разказахме за войната и

разбитите човешки съдби. Така през 1996 направихме „Песента на Клара“, като сюжетът се развива през 1987 година.

А чисто практически как работите заедно?

П. Л. С ужасно много предварителни разговори, в които обсъждаме някаква идея.

К. Л. Но все пак започваме с някакъв кратък разговор, който само маркира идеята. После Пол взима празен лист хартия и химикалка и написва няколко страници. А след това аз продължавам с глупави коментари. Пол мълчи и си записва, после пак същото и така докато достигнем някаква завършена фаза. После обикновено преработваме.

П. Л. И при всеки филм е различно, зависи от идеята. Нямаме някакъв постоянен и неизменен метод, нещо като наша „запазена марка“.

Филмите ви винаги са разказани освен с вълнуваща искреност и топла емоционалност, и с чувство за хумор – както в ситуациите, така и в диалозите. Обикновено персонажите ви много пиат, понякога се бият, изпадат в невротични състояния, въобще не са „ангели“.

К. Л. Невъзможно е да живеете в този свят и да не виждате смешните неща в него. Дори не е необходимо да ги измисляте, те са навсякъде около нас, но трябва да се наблюдават внимателно и да не се превръщат в самоцелни смешки, а да допълват деликатно разказа.

П. Л. Навярно всеки е гледал драматични филми, в които героите са потопени в трудни ситуации и преживяват само депресиращи събития. Но ако се вгледате по-внимателно в живота, в тях винаги има и някаква смешна следа. Поне моите наблюдения са такива от най-различни случаи и преживявания.

Кен, Вие и досега снимате много активно, но през 80-те години на миналия век, макар и много по-млад, не сте така продуктивен.

К. Л. Това беше времето на „желязната лейди“ Маргарет Тачър като министър-председател. Бяха трудни времена за хората с леви убеждения и за синдикатите. Бях в своеобразна изолация. Снимах документални филми, но не ги показвах. Медиите и телевизиите бяха на нейна страна.

П. Л. Сега при Брекзит ще бъде още по-сложно, особено за левите хора от ниската прослойка на обществото. Те са объркани, нямат ясна представа какво да очакват. Европейският Съюз беше проект на интеграцията, а сега във Великобритания става тъкмо обратното.

К. Л. Много мои приятели ми казват: „Кен, с Брекзит идва твоето време. То ще ти изсипе невероятни сюжети“. Но аз не се радвам, защото добре знам, че предстоят трудни години за обикновените хора. А пък вече съм на възраст, когато не правя дългосрочни планове.

П. Л. Левите идеи се препънаха още при Тони Блеър. Той беше лидер на лейбъристите, но не беше с леви убеждения. А днес има цяла такава вълна по света: Бърни Сандърс в САЩ, „Подemos“ в Испания, френските избори напоследък, Джеръми Корбин у нас.

Кен, покрай филма за Джеръми Корбин разбрахте ли по-добре неговите политически идеи и имат ли те шансове за изборен успех?

К. Л. Той е интересен човек и има смели идеи, но все още не е достатъчно популярен и сравнително малко хора ще тръгнат след него при предстоящите сложни икономически и социални размествания.

П. Л. Корбин развива перспективни тези, но дали ще успее да ги наложи и да промени нещата? Политическата реалност е твърде нетолерантна и непредвидима.

Във вашия общ филм „Аз, Даниел Блейк“ създавате една тягостна и дори безнадеждна картина на социалните осигуровки и здравеопазването. Такава ли е наистина ситуацията във Великобритания?



К. Л. За бедните хора е такава. Те не могат да си позволят лечение в скъпите частни болници, а в общинските бюрокрацията е ужасяваща. Освен това хората като нашия герой на възраст около 60 или над 60 години, се сблъскват с още една непреодолима бариера. За всяка административна услуга, в т.ч. и болнична, те трябва да се регистрират електронно. А мнозина от това поколение не са интернет грамотни и не могат да се оправят сами. Аз също не съм „на ти“ с интернет и трудно се справям.

П. Л. Поколението на Даниел Блейк се дели на две подгрупи: хора на хартиените вестници и хора на интернет информацията, като вторите са малцинство.

Заедно ли писахте сценария на „Аз, Даниел Блейк“?

К. Л. В английския език думата *filmmaker* съчетава професиите на сценариста и режисьора. Те много често са едно лице, но добрите професионални режисьори се доверяват на опитни сценаристи или поне работят заедно. В този смисъл режисьорът е като пианист, който свири по чужди ноти. Може да импровизира върху тях, но няма как да избяга от партитурата на композитора. Сценарият написа Пол, аз му се доверих и все пак си позволих малки импровизации в отделни епизоди.

П. Л. Аз пък се правех, че не виждам тези малки отклонения и взаимно се убеждавахме, че така е по-добре.

Кен, казвали сте, че през 60-те години сте гледали много европейски филми, а сред тях и чешки и до известна степен сте се учили от тях.

К. Л. Да, така е. Бях много впечатлен от чешката вълна преди 1968 година, виждах в някои от тези филми свои социални идеи, поднесени по изключително артистичен начин и с прекрасно чувство за хумор. Харесвах Иржи Менцел, но любим филм ми беше „Любовта на русокосата“ (1965) на Милош Форман. И не съм се лъгал – той после стана световен режисьор с изключителен успех в американското кино.

Пол, а Вие имате известен опит и като актьор.

П. Л. Това звучи като фалшива новина, пусната

от Доналд Тръмп (*смях в залата*). Имам само една малка роля в „Земя и свобода“, но въобще не я броя.

Кен, сега във връзка с 30-годишнината на Европейската филмова академия, чието отбелязване започва от Карлови Вари, Вие представяте два свои филма – „Земя и свобода“ и „Сладките шестнайсет“. Кои други бихте искали да покажете?

К. Л. Мисля, че тези двата са добър избор. Иначе само няколко не бих искал да покажа, но предложенията идват от ЕФА и са съгласувани с фестивала.

ДЖЕЙМС НЮТЪН ХАУЪРД:
ПРЕВЕЖДАМ ЧУВСТВОТА В МУЗИКА

Сред кавалкадата от звезди в Карлови Вари всяка година доминират знаменитите актьори от световния екран или хитови режисьори с на шумял международен успех. Другите кинематографични професии остават някъде на заден план и например сценарист от ранга на Чарли Кауфман се появи изненадващо през миналата 2016, но той все пак е и режисьор. Но ето че тази година изненадата бе още по-голяма – сред звездните гости, също отличен с Почетен „Кристален глобус“ за цялостен принос към световното кино, се оказа един композитор на филмова музика – Джеймс Нютън Хауърд. Авторитетът му е безспорен, името му е изключително уважавано сред професионалистите, но все пак е представител на професия, която, макар и много важна в киното, никога не е на авансцената сред звездите. Затова изборът на фестивала е впечатляващ и си заслужава да видим кой е Джеймс Нютън Хауърд.

Роден е на 9 юни 1952 в Лос Анджелис. Учи в музикалния департамент на Университета в Южна Калифорния, но напуска заради турне с Елтън Джон и с намерение да пише филмова музика. Това се случва за първи път през 1985, когато прави саундтрака на *Head Office* (режисьор Кен Финкелман). И започва стремителната му кариера с повече от сто и тридесет филма в професионалното му CV, като точният брой и той

самият не знае, мисли, че са 132 заглавия, но в някои справочни сайтове са дори 154! Ала и без прецизна статистика е известно, че е номиниран осем пъти за „Оскар“, като сред заглавията са „Принцът на приливите“ (1991, режисьор Барбара Стрейзънд), „Беглецът“ (1993, режисьор Андрю Дейвис), „Един прекрасен ден“ (1996, режисьор Майкъл Хофман), „Сватбата на най-добрия ми приятел“ (1997, режисьор Пол Хоган) и други. През годините пише както музика за песни, така и цели оригинални партитури за игрални филми. Освен това работи като продуцент в звукозаписна компания, диригент на различни инструментални формации, а понякога е зад клавиатурата на електронни инструменти. На неговия мастерклас в Карлови Вари присъстваха предимно млади професионалисти от киното и журналисти, на чийто въпроси Джеймс Нютън Хауърд отговори:

Говорихте за работата на съвременния композитор и казахте, че когато използвате нотни листове и писалка, тя предизвиква мускулни крампи в ръката Ви. Толкова много ли технологията в музиката промени работата на композитора днес?

Джеймс Нютън Хауърд: Съвременните режисьори малко се разглезиха от възможностите на дигиталните технологии и още при първия разговор с композитора едва ли не очакват веднага да чуят готова цялата музика на бъдещия филм, макар и в работна, „макетна“ версия или като демо запис. Преди това можеше да стане едва при репетиция на оркестъра в студио или дори на подходяща сцена в зала с добра акустика. Дигиталните технологии наистина са много полезни и аз съм благодарен за техните възможности, но все пак раждането на истинската музика не може да бъде чак толкова тех-



нологичен процес. Вярно е, че преди композиторът свиреше на пиано пред режисьора и му обясняваше: това ще е парчето при екшън сцените, а това – когато колесницата влиза в кадър заедно с конете, а пък това ще е музиката в любовния епизод. После режисьорът влизаше в залата за запис и слушаше пълната оркестрация, понякога с голям симфоничен оркестър и се изненадваше, че не е онова, което е очаквал. А това води до разочарования, проблеми, всякакви професионални и междуличностни усложнения, понякога дори скандали. Сега технологията безспорно много улеснява работата и предпазва от подобни ситуации. Но все пак основно си остава усещането на композитора за стила и жанра на филма, епохата, водещата емоционална линия.

А не и ли възможно да се получи предварително заблуждаващо положително впечатление, което после при живия запис да се окаже по-бедно и пак да има изненади и разочарования?

Дж. Н. Х. Всичко е въпрос на мярка и опит – както за композитора, така и за режисьора. Единият знае и „чува“ как ще изглежда окончателната музика на екрана, другият пък се доверява на чувството си за визия и монтажен ритъм. Но гаранция за стопроцентов успех няма и не може да има – все пак в творческия процес влияят много фактори и никой не може да прогнозира крайния резултат, както и реакцията на зрителите. Аз харесвам електронната музика, затова се доверявам на предварителна „електронна“ партитура, но добре зная, че истината е в живия звук на оркестъра, той е Свещения Граал, чрез който аз „превеждам“ чувствата в музика и разчитам на човешките ръце, дъх и сърце, които ще превърнат нотите в музика. Иначе днес дори не е необходимо да си професионален музикант, за да вземеш няколко готови мелодични клишета, да ги вкараш в компютъра, да добавиш малко ритъм от електронен барабан и да сглобиш някаква музикална партитура. Но в нея никога няма да има истинско емоционално състояние, нито конфликтно напрежение, нито обем и съдържание на музикалното послание.

Конкретно как пристъпвате към работа по нов филм?

Дж. Н. Х. Най-често започвам първо с четене на сценария, дори ако филмът вече е заснет или даже монтиран. Разговарям с режисьора, опитвам се да си изградя мое впечатление за филма, за неговия „вкус и аромат“, дали ще е трагедия или романтична любовна история с хепиенд и т.н. Така се опитвам да формулирам за себе си какво искам да кажа на зрителите с моята музика. После започвам да импровизирам, започвам да пиша музикални теми и етюди, преди да видя филма. Записвам ги в демо версия. Когато получа монтирания филм, започвам да „сглобявам“ тези предварително записани откъси и теми към отделни епизоди и части от филма. Тогава виждам, че някои „лепват“ и работят, други – не. Така напредвам във филмовия разказ, като през цялото време мисля и за финала – той е особено важен!

При този метод на работа кой филм Ви зарадва най-много и го намирате за успешен?

Дж. Н. Х. Мисля, че музиката се получи сравнително добре при „Maleficent“ (2014, режисьор Робърт Стромбърг), но все пак не очаквах кой знае какво чудо и затова искрено се изненадах, когато получи голяма популярност. Докато при други филми, за които мислех, че резултатът е положителен, тъкмо те не станаха толкова популярни. Но аз нямам търговски нюх и преценката ми при започване на работа обикновено не е точна. Когато видях за първи път „Батман. Началото“ (2005) на Кристофър Нолън, въобще не допусках, че ще стане екранен хит. Там работихме заедно с великолепия композитор Ханс Цимер. Не вярвах, че зрителите ще харесат филма, защото е прекалено мрачен. Опасявах се, че ще е провал. А той имаше огромен касов успех. За него получих номинация „Оскар“, но и досега се съмнявам, че това е най-добрата ми музика.

Имате ли и друг пример за филм, който е станал голям хит, без да сте го очаквали при работата върху музиката?

Дж. Н. Х. Така стана с „Хубава жена“ (1990). Никой не очакваше, че ще се превърне в такъв

страхотен хит. Но Гари Маршал е един от най-добрите професионалисти, които съм срещал в живота си. Той ме покани, когато вече имах няколко филма в кариерата си. И досега съм му благодарен. След това направих още осем филма с Джулия Робъртс и се получаваха някак много лесно. Тя е страхотна и имам чувството, че вече я познавам много добре.

Песента „Дървото на обесения“ в изпълнение на Дженифър Лорънс в „Игрите на глада“ (2012) също стана световен хит. Как направихте нейната музика?

Дж. Н. Х. Тя наистина бе бляскава! Кой не би искал да я гледа и слуша по цял ден! Но аз имах само една среща с нея за няколко минути в един ресторант в Лос Анджелис. Мисля, че всеки композитор трябва поне малко да е влюбен в главната актриса, за да напише хубава песен за нея. И аз се опитах да спазя тази рецепта (усмивка).

Често казвате, че начинът Ви на работата се е променил след срещата с режисьора М. Нйт Шаямалан?

Дж. Н. Х. Когато правихме „Шесто чувство“ (1999) разбрах, че той първоначално е искал да работи с друг композитор, но продуцентите са му предложили мен като по-опитен. После филмът получи няколко номинации за „Оскар“, но не и за музика. Тогава Нйт ми каза, че според него не съм номиниран, защото музиката ми няма единна линия, а е като от различни филми. Сега мисля, че беше прав. При следващата ни обща работа в „Неуязвимият“ (2000) той ме помоли да разработя само една тема и да я ползваме през целия филм в различни вариации. Написах една клавирна пиеса, показах му я, той я одобри и наистина после я прилагаме в няколко променени варианта с различна звучност. Така постъпихме и във филма „Селото“ (2004).

При кой от филмите Ви беше най-трудно?

Дж. Н. Х. При „Кинг Конг“ (2005) на Питър Джаксън. Беше като при маратон с тежка раница на гърба. За четири седмици трябваше да напиша четири часа музика. Но никога не съм

работил повече отколкото за филма „Фантастичните животни и къде да ги намерим“ (2016) на Дейвид Йейтс. Беше ясно, че филмът ще разчита на музиката и тя ми отне седем месеца. Втората серия започна да се снима почти веднага след първата – имах само два месеца пауза, през които трябваше да довършвам други два филма.

Колко филма успявате да направите за една година?

Дж. Н. Х. Случвало се е да пиша музика за четири филма годишно. Вече си казвам, че не съм толкова млад и трябва да намаля темпото, но все още работата ме радва. Неотдавна завърших музиката за новия филм на Катрин Биглоу „Детройт“ (2017), който разказва за размириците през 1967 година. Трябва да напиша музика и за новия трилър на Дан Гилрой „Roman Israel, Esq.“ (2017) с Дензъл Уошингтън. Правя и музика за „Лешникотрошачката“ (2018) по балета на Чайковски на режисьора Ласе Халстрьом.

А случвало ли се е да композирате музика за филм, който не харесвате?

Дж. Н. Х. О, да. Не е изключено да започнеш с прекрасен сценарий, добър режисьор, силни актьори и все пак да не излезе успешен филм. Тогава все за нещо трябва да се хванеш, да харесаш някои елементи и заради тях да изпълниш професионалния си ангажимент. Работата с един режисьор е продължителен процес, нещо като професионален брак. За добро или лошо, това е сериозен ангажимент и не можеш току-така да избягаш, независимо от очертаващия се резултат.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

ДРЕХИ

Веселин Бойдев

ПЪТУВАЩА СТРАНА

Весела Данчева, Иван Богданов

■ приложение



ДРЕХИ

Веселин Бойдев

На татко

ИНТ. АПАРТАМЕНТ. ДЕН.

Жена (68 години) седи на стол в хола и гледа телевизия. Вратата се отваря и в коридора зад нея влиза мъж на около 30 години – синът ѝ Петър, който включва лампата.

ПЕТЪР

Брат ми, тук съм.

От другата стая се чува гласът на брат му.

ИВАН

Точно приключвам.

Петър отива до жената и внимателно я прегръща.

ПЕТЪР

Как си, мамо?

МАЙКА

Добре съм.

ПЕТЪР

Тук съм си вече.

Тя се усмихва тъжно и продължава да се взира в телевизора, без да каже нищо. Петър влиза в спалнята, където Иван, около 37 годишен, подрежда дрехи върху леглото и ги слага в големи чанти.

ИВАН

Защо се забави?

ПЕТЪР

Имах репетиция.

ИВАН

Отне ми два часа да ги подреждам. А има и още. Отделил съм пуловерите. Тия вълнени чорапи също стават. Има и обувки.

ПЕТЪР

Тя все така ли е? Никога не е гледала телевизия.

ИВАН

Не може още да се съвземе. Ще ми помогнеш ли?

ПЕТЪР

Разбира се. Тя плака ли?

Петър се включва в сгъването на дрехите.

ИВАН

Да, но сега е по-добре. Разделил съм ги на зимни и летни. Ето и това.

Подава една риза, която още е с етикет.

ПЕТЪР

Тази риза му я подарихме за рождения ден. Помниш ли?

ИВАН

Да. И какво от това? Трупаме подаръци... после събират прах.

ПЕТЪР

Прав си.

ИВАН

Лекарствата всичките са за изхвърляне.

ПЕТЪР

И лекарства трупаме...

Двамата мълчаливо продължават да изваждат дрехи от гардероба, сгъват ги и ги слагат в чантите. Петър намира филцова шапка и я поставя върху куп дрехи.

ИВАН

Да тръгваме, че така като гледам, ще се наложи да направим втори курс.

Иван взема две чанти и се запътва към хола. След него Петър носи други две чанти. Минават покрай майката, която продължава безмълвно да гледа телевизия. В антрето Петър се облича.

ПЕТЪР

Ако бяхме реагирали навреме?

ИВАН

Направихме всичко по силите ни.

ПЕТЪР

Ти да. Обаче аз не успях да преценя ситуацията. Не предполагах, че е толкова сериозно.

ИВАН

То никой не предполагаше.

Петър за миг се спира пред стена, където висят няколко портрета.

Заглежда се.

ИВАН

Тук татко ни нарисува.

ПЕТЪР

Помня.

ИВАН

Ти беше още съвсем малък.

ПЕТЪР

Помня. Много хубаво рисуваше.

ИВАН

Мама помоли да разчистим едната стая за зимата.

ПЕТЪР

Защо?

ИВАН

Не иска да спи в тяхната. Хайде да тръгваме, а?

ПЕТЪР

Бърза ме ли за някъде?

ИВАН

Не.

Иван отива при майката. Прегръща я нежно.

ИВАН

Мамо, няма да се бавим. Скоро ще си дойдем. *Двамата минават през коридора, Петър отваря вратата. Майката бавно се обръща към тях. Гледа ги продължително. Оглежда стаята, сякаш чува нещо. Отново се обръща към телевизора. Двамата братя излизат на стълбището.*

ИНТ. СТЪЛБИЩЕ. ДЕН.

Петър спира и се заглежда през прозореца.

ИВАН

Тежи ли ти?

ПЕТЪР

Кое?

ИВАН

Дрехите.

ПЕТЪР

Не, ще се справя.

ЕКСТ. ГРАДИНКА ПРЕД БЛОК. ДЕН. ОБЛАЧНО
ВРЕМЕ.

ПЕТЪР

И сега какво? Трябва да продължим да живеем така, сякаш нищо не се е случило.

ИВАН

Много въпроси си задаваш.

ПЕТЪР

Ти не си ли ги задаваш?

ИВАН

Да. Но не стигам до никъде. Няма как да върнем нещата.

ПЕТЪР

Не е честно.

Петър и Иван вървят покрай играещи деца. Петър се обръща към пейка, където баща и син играят шахмат. Спира се за миг и се заглежда в тях. После продължава след брат си. Стигат до колата. Натоварват чантите. Влизат вътре.

ИНТ. В КУПЕТО НА КОЛАТА. ДЕН.

Иван запалва двигателя. Потеглят.

Настава мълчание, което Петър нарушава.

ПЕТЪР

Вие с татко много обичахте да играете шах.

ИВАН

Той ме научи и на табла.

ПЕТЪР

Аз така и не можах да се науча да играя на тези игри.

ИВАН

Ти беше артистът в семейството.

Иван гледа през прозореца.

ИВАН

Ще вали.

Петър изважда от джоба си малка метална бутилка.

ИВАН

Пиеш ли? Никога не си пил.

ПЕТЪР

Така се случи.

ИВАН

Откога?

ПЕТЪР

Отскоро. Искаш ли?

ИВАН

Шофирам. Гледам да го ограничавам... отново.

ПЕТЪР

Откога?

ИВАН

Отсега. Защо се смееш?

ПЕТЪР

Извинявай... Ама сериозно ли спираш, или...?

ИВАН

Просто... от два месеца се старая... А Поли, трезвеничката, какво мисли по този въпрос?

ПЕТЪР

Поли. Поли вече няма думата. Разделихме се.

ИВАН

Откога?

ПЕТЪР

Ама ние едно и също ли ще се питаме? Откога! Ми не знам. Три месеца може би. Така е по-добре. Трябваше да го направим още преди една година.

ИВАН

Да, тя затова не дойде на погребението. Чакай да ти кажа, докато не съм забравил. Видях реклама за екскурзия до седемте Рилски езера.

Няма да е зле да отидем всички заедно. Да си отпочинем.

ПЕТЪР

Всички заедно. Май е малко късно.

ИВАН

Добре де. Ти, аз, мама...Трябва да намираме повече време. Особено сега.

ПЕТЪР

Добре. Ще видя кога съм свободен.

ИВАН

Трябва да се постареем.

ПЕТЪР

Добре.

Отново настава мълчание.

ПЕТЪР

Помниш ли като бяхме малки и нашите ни заведоха на Витоша. Горے на високото. На лифта. Точно се качваме и завали дъжд. Ти започна да клатиш кабинката. Направо умрях от ужас.

ИВАН

Не, недей да клатиш, ще паднем.

ПЕТЪР

Моля те, спри. Стига! Но ти не спираше. И пееше една песен. Да ме успокояваш. По-скоро крещеше.

„В южните Карпати,
едно дърво се клати,
ебаси как се клати
туй дърво.“

ИВАН

Това пък как се сети? И нашите ми викаха да не използвам „ебаси“, и аз използвах „егаси“, и те пак ми правеха забележка.

ПЕТЪР

И аз след тебе. Ебаси, ебаси!

ИВАН

Те ни се караха.

ПЕТЪР

Ама ние продължавахме ебаси, егаси, ебаси, егаси.

Двамата се разсмяват от сърце. Но смехът утихва. Те неловко се умълчават.

ИВАН

Май ще се наложи мама да живее при мен.

ПЕТЪР

Ще се наложи. Какво искаш да кажеш?

ИВАН

Ами не мога да се справя с ипотеката.

ПЕТЪР

Каква ипотека?

ИВАН

Ти не знаеш ли?

ПЕТЪР

Не.

ИВАН

Преди време ми трябваша пари кеш. За един голям проект. И... това се оказа голям провал. После дойде и кризата... и въобще... Работата върви към продажба на апартамента.

ПЕТЪР

Защо не си ми казал?

ИВАН

Не знам. Мислех, че знаеш.

ПЕТЪР

Не, не знам. Мама знае ли?

ИВАН

Това беше преди три-четири години. Не съм сигурен. По-скоро не.

ПЕТЪР

Не ѝ казвай.

ИВАН

Пристигнахме.

Слизат от колата и разтоварват чантите.

ИВАН

Няма страшно. Все някак ще се оправим.

ЕКСТ. УЛИЦА. ДЕН. ОБЛАЧНО ВРЕМЕ.

Двамата, с чанти в ръце, се насочват към отсрещната сграда. Има табела „Червен кръст“. Стигат до входната врата. Иван натиска звънеца.

ПЕТЪР

Сънувах го.

ИВАН

И какво?

ПЕТЪР

Беше много далече. Нищо не каза. Усмихна се и изчезна.

ИВАН

Не е изчезнал...

ИНТ. ДЕН. ОФИС НА „ЧЕРВЕНИЯ КРЪСТ“.

На прага се появява момиче.

ИВАН

Добър ден. Разбрахме, че правите акция за даряване на дрехи.

СЛУЖИТЕЛКА

Да, влезте. Заповядайте.

ИВАН

Мерси.

СЛУЖИТЕЛКА

Благодаря, че се отзовахте. Точно коментирах-
ме с колегата, че отдавна не сме имали такава
успешна кампания. Там по масите, където на-
мерите място, ги подкрепяйте.

ПЕТЪР

Да, благодаря.

СЛУЖИТЕЛКА

Тук съм, ако имате нужда от нещо.

*Двамата влизат в стая, пълна с дрехи. Започ-
ват да изпразват чантите.*

ПЕТЪР

Ти знаеш ли, че човешкият живот се побира в
един компакт диск.

ИВАН

Не те разбирам.

ПЕТЪР

Четох, че човешкият геном се побира в 750 ме-
габайта. Колкото едно CD.

ИВАН

Смешна работа.

ПЕТЪР

Смешна работа, наистина! Един диск и купища
дрехи. И било кодирано човек да живее до 300
години. Ти представяш ли си, ако живеехме 300
години?

ИВАН

Представям си още повече дрехи.

*Петър изважда филцовата шапка, която е
леко смачкана. Нежно я оправя. Остава я на
рафта на стената. Дълго я съзерцава.*

ИВАН

Добре ли си?

ПЕТЪР

Всичко е наред.

Двамата се прегръщат.

ЕКСТ. УЛИЦА. ВАЛИ ДЪЖД. АВТОМОБИЛ.

*Петър и Иван бързо влизат в колата. Не па-
лят двигателя. Седят, загледани напред.*

ИВАН

Да седнем някъде, да пийнем по едно?

ПЕТЪР

Нали отказваш пиенето.

ИВАН

Вярно. Тогава какво... да се връщаме при мама?

ПЕТЪР

Добре...Тук се чувствам като в кабинката на ли-
фта.

Петър тихо и неуверено запява.

„В южните Карпати,

едно дърво се клати.

Ебаси как се клати

туй дърво.

Иван се включва, като си тананика.

ИВАН

Имаше и втори куплет. Как беше?

„Отидохме със бати

в южните Карпати,

да видим как се клати

туй дърво.“

ПЕТЪР

А помниш ли как продължаваше?

„Стигнахме със бати

в южните Карпати,

Туй дърво не се клати.

Ебаси тъпото дърво“

ИВАН

Май имаше още... Хубаво, че се си я спомнихме
тази песен.

Чува се успокояващият шум на дъжда.

КРАЙ.

ПЪТУВАЩА СТРАНА

Весела Данчева, Иван Богданов

СЦЕНА 01

ЕКС. – СЪН (субективен план)

Абстрактна визия на човешка ръка, която в последствие разбираме, че реши с гребен гигантска конска опашка.

Ярка слънчева светлина прозира през конската опашка. Дочува се конят, който изпръхтява в задоволство и изтропва с копита.

СЦЕНА 02

ЕКС. – ПОЛЕ (личен план)

Човек се събужда и излазва изпод храстите.

Полето наоколо е покрито с пожълтяла трева, вееща се от вятъра. Човекът става бавно и уморено тръгва. Дрехите му са изпокъсани. Той постоянно се оглежда, сякаш търси нещо.

СЦЕНА 03

ЕКС. – МИРАЖ (личен план)

Човекът продължава да върви. Силите му видимо привършват.

ЕКС. – МИРАЖ (субективен план)

Изведнъж зад високите треви забелязва силует. Огромен кон, заобиколен от хора, които го мият. Лицето на човека се озарява с радост.

ЕКС. – МИРАЖ (личен план)

Изведнъж конят издава нетипичен за него звук. Силуетът на коня се размива като мираж и зад него се появява образът на голяма коза, която издава: мееее...

Човекът се сепва, снишава глава ниско зад тревите, сякаш за да се скрие от погледа на хората и козата.

СЦЕНА 04

ЗАГЛАВИЕ НА ФИЛМА

Появява се заглавието на филма – Пътуваща страна.

СЦЕНА 05

ЕКС. – ПЛЕМЕТО НА КОНЯ (ретроспекция)

Ярко жълто небе. Хоризонт. Вятър. Развети дървета и буйни треви. В далечината се чува силен конски тропот.

Конят, препускайки, влиза в кадър – див, с раз-

вята грива и черни бляскави очи. Конят е огромен, а на гърба му язди едно цяло племе.

СЦЕНА 06

ЕКС. – СКЕЛЕТ (личен план)

Залез. Човекът продължава да броди. Вървейки, се натъква на скелет. Побиват го тръпки. Той побягва. Стъмва се. Вият зверове.

СЦЕНА 07

ЕКС. – КОНСКАТА ОПАШКА (групов план)

Висок стълб, заобиколен от кръг хора. Един от тях издига знаме на стълба. Знамето представлява гигантска конска опашка. Свирят тръби. Хората гледат, вдигнали гордо глави и вперили погледи в тяхното знаме.

СЦЕНА 08

ЕКС. – ПАДЕНИЕ (личен план)

Човекът е омаломощен. Ходейки, се натъква на конска фъшкия. Помирисва я. Изглежда напълно обезнадежден. След което припада и забожда лице във фъшкията. Затъмнение.

СЦЕНА 09

ЕКС. – ПЛЕМЕТО НА ЗЕМЯТА (групов план)

Високо на стълба се вее конската опашка. Около нея хората от племето се съетят. Някои мъкнат и режат дървета. Една жена обикаля объркано наоколо. В ръцете си държи изображение (икона) на кон.

СЦЕНА 10

ЕКС. – КОНЯ (личен план)

Просветление.

Човекът, заспал във фъшкията, се събужда от конско пръхтене. Над него се е надвесила огромна конска глава и го гледа право в очите. Той скача и се хвърля към коня. Обгръща с ръце главата на коня.

В огромното черно конско око виждаме отражението на лицето му, изпулено от радост.

СЦЕНА 11

ЕКС. – ВРЪЗКАТА (личен план)

Изтощеният човек се мушва под коня и започва да бозае от вимето му. След като утолява жаждата си, той поглежда към конската опашка. Тя липсва.

Човекът възсяда коня и двамата потеглят. Яздат волно и се наслаждават на скоростта и свободата.

СЦЕНА 12

ЕКС. – ПОДГОТОВКА (групов план)

Група хора от племето танцуват около стълба с конската опашка. Цари оживление. Наоколо мъже мъкнат и режат дървета, а жени приготвят храна. Шаман бие барабан и на моменти спира, за да отхапе от едно парче месо. Над всички се издига огромно скеле.

СЦЕНА 13

ЕКС. – НОЩ (личен план)

Човекът и огромният кон продължават да препускат.

Настъпва нощ. Облаци закриват луната, завалява дъжд.

Конят спира под едно гигантско дърво. Човекът слиза от коня, скрива се под него, ляга и заспива. Спящият човек (под коня) сънува.

СЦЕНА 14

ЕКС. – КОШМАР (субективен план)

В съня си той вижда хора, които ходят боси по трънлива земя. Съзират коза, която хващат и изязждат.

Постепенно главите им се превръщат във вълчи.

Те ръмжат. Над тях се е извисила огромна, тъмна сянка с неясен силует. Сянката изведнъж отваря очи.

СЦЕНА 15

ЕКС. – ПАНИКА (личен план)

Човекът се събужда стреснат под огромното дърво, чиято форма наподобява на сянката от съня му. Той се отпуска, след като осъзнава, че отново е имал кошмар. Не след дълго забелязва, че конят го няма и отново изпада в паника. Втурва се да го търси наоколо. За щастие конят пасе наблизо. Човекът се мята върху него. Те потеглят.

СЦЕНА 16

ЕКС. – КОЗИ (личен план)

Вървейки, те се натъкват на група хора с цяло стадо кози. Козите пасат, а стопаните им по-

глеждат лошо към човека. Той пришпорва коня и се отдалечава от тях.

СЦЕНА 17

ЕКС. – ИНЦИДЕНТ (ретроспекция)

Яздейки, човекът си спомня:

Племето, което язди огромния кон. Конят има опашка. Изведнъж те съзират стадо кози, което пасе свободно в полето. Няколко от тях, най-силните, бързо скачат от коня и го хващат за опашката, за да спре. Той спира.

Останалите слизат от него и започват да ловят козите.

Всеки хваща по една коза. Козите се съпротивляват.

В това време конят започва да се опъва и се опитва да продължи нататък по пътя си. Хората, награбили козите, не могат да помръднат, рискувайки да ги изпуснат.

Конят се опъва все по-силно и тези, които го държат, едвам го удържат. Постепенно опашката му започва да се къса.

Награбилите козите гледат втренчено ту коня, ту козите, които едвам удържат, и не предприемат нищо. Вече само един косъм задържа коня...

Човекът е застанал пред главата на коня и се опитва да го успокои, докато сред другите се заражда паника. Косъмът се къса и конят избягва, прескачайки човека, който се опитва да го усмири.

СЦЕНА 18

ЕКС. – ЗАГУБА (ретроспекция)

Цялото племе остава покрусено на земята без кон.

От него единствено е останала откъснатата опашка, която двама-трима все още стискат в ръце. Останалите мъже държат уловените кози. Жена се разридава.

Стъмва се. Вият зверове, а хората замръкват, потънали в страх.

СЦЕНА 19

ЕКС. – ПРАЗНИК (групов план)

Шаманът бие барабан. Хората от племето се приготвят за празник. Деца играят наоколо. Над тях се издига току-що построенят огромен дървен кон.

СЦЕНА 20

ЕКС. – НА ПЪТ (личен план)

Конят и човекът спират пред едно попътно дърво. Конят протяга глава и изяжда няколко ябълки от клоните на дървото. Човекът също откъсва една ябълка и я изяжда, след което пришпорва коня и те потеглят.

СЦЕНА 21

ЕКС. – ТОТЕМА (групов план)

Конят-тотем се извисява над всички. Той е украсен с цветя. Гори огън. Колят се кози. Лее се кръв. Жената, която все още държи конското изображение, отправя децата да играят по-надалеч, за да не гледат насилието. Децата се скриват в близката гора.

СЦЕНА 22

ЕКС. – КЪМ ПЛЕМЕТО (личен план)

Човекът на коня долавя миризмата.

Той забелязва децата с кончето, но привлечен от миризмата, се разминава с тях. Те също го забелязват и гледат учудени как гигантският кон се запътва към племето.

В далечината се издига пушек, а в него се виждат очертанията на тотема. Човекът пришпорва коня в тази посока.

СЦЕНА 23

ЕКС. – ЗАВРЪЩАНЕ (групов план)

Хората около тотема забелязват пристигания кон.

Всички се втурват и го посрещат, изпълнени с радост. Наобикалят коня и започват да го потупват.

Някои от хората сочат с одобрение към липсващата конска опашка – това е наистина техният кон.

СЦЕНА 24

ЕКС. – ГЕРОЙ (личен + групов план)

Човекът е посрещнат като герой. Хвърлят го на ръце.

В това време шаманът дава знак на най-силните мъже и те залавят коня, като завързват четирите му крака с въжета, за да не може да избяга отново.

Човекът е приобщен към празничната еуфория. Той е напълно озадачен от гледката на тотема.

Останалите ритуално се качват върху тотема, преструвайки се, че яздят. Пекат се откраднатите кози.

Шаманът бие барабан и дава знак на всички да започват да ядат и пият. Жената седи встрани от пиршеството и гледа угрижено към гората. Започва празникът.

СЦЕНА 25

ЕКС. – ПИР (групов план)

Човекът изглежда малко объркан от цялата еуфория, но е щастлив отново да е сред своите хора. Бавно настъпва нощ. Всичко е покрито с костите на изядените кози.

Хората са пияни и обезумели.

Група пияни мъже повдигат огромен прът, след което го занасят при тотема. Изправят го и го нагласят така, че прътът да изглежда сякаш тотемът има огромен пенис. Подвикват на останалите. Всички изпадат в бурен смях. Шаманът е бесен. Той хвърля един кокал по пияните мъже и прътът се сгромолясва върху тях.

Всичко е изядено и опустошено.

СЦЕНА 26

ЕКС. – ДЕЦА (личен план)

Децата с дървеното конче се лутат сами и изгубени в тъмната гора.

СЦЕНА 27

ЕКС. – ПРЕЯЖДАНЕ (групов план)

Шаманът е седнал пред един огромен огън и дояжда последното парче печено месо. Храната свършва, а хората продължават да искат още. Гризат кости.

СЦЕНА 28

ЕКС. – ИДЕЯ (групов план)

Изведнъж шаманът съзира коня в клетката и го посочва. Хората се втурват оживено, изваждат животното и започват да го пекат живо.

СЦЕНА 29

ЕКС. – БЯГСТВО (личен + групов план)

Човекът е ужасен.

Той се промъква и запалва дървения тотем.

След като всички се хвърлят да го гасят, той успява да освободи коня от пламъците и го възсяда. В суматохата те се опитват да избягат

незабелязано. Единствено обърканата жена ги вижда.

Човекът ѝ подава ръка, но тя отказва да тръгне с него.

Той пришпорва коня, а жената остава да гледа след тях с насълзени очи, държейки своята икона.

СЦЕНА 30

ЕКС. – РЕЗОЛЮЦИЯ (личен + групов план)

Полуопеченият кон и неговият ездач препускат в нощта. Зад тях се вият огньове и пушеци. Чуват се резове. Двамата потъват в мрака.

СЦЕНА 31

ЕКС. – РАЗРУХА (групов план)

На следващата сутрин всичко е опустошено.

Шаманът и останалите пируващи хора ридаят съкрушени пред останките на тотема. Конската опашка се вее над главите им, овъглена.

СЦЕНА 32

ЕКС. – СРЕЩА (личен план)

Човекът и конят яздят из полето.

Срещу тях се появяват децата с дървеното конче. Той им подава ръка и ги качва върху гърба на коня. Те поемат по своя път заедно напред.

СЦЕНА 33

ЕКС. – НАДПИСИ

Появяват се финалните надписи на филма.

СЦЕНА 34

ЕКС. – ПЛЕМЕТО ОТНОВО НА КОНЯ (групов план)

Ярко жълто небе. Хоризонт. Вятър. Развети дървета и буйни треви. В далечината се чува силен конски тропот.

Конят препуска – див, с развята грива и черни бляскави очи. Конят е огромен, а на гърба му язди едно цяло племе. Изведнъж се чува бленето на кози.

Всички обръщат глави.

КРАЙ



Списание на Съюза на българските филмови дейци

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

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

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

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

Дизайн: Ася Кованова, Румен Баросов

Печат: Печатна база „Симолини“

Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67,
тел. 02 946 1062

За реклама: 02 946 1062,
e-mail: 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

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

Златна роза

35 golden rose
bulgarian feature
film festival
фестивал
на българския
изграден филм

Варна
30.09–7.10 Varna
2017



НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER