

кино 2019 ■

0506

съюз на българските филмови дейци



5,00

THE
FATHER

БАЩАТА

филм на Кристина ГРОЗЕВА, Петър ВЪЛЧАНОВ
продуценти ABRAXAS FILM/GRAAL FILMS

Бен КРОС Луиза Григорова МАКАРИЕВ Самуел ФИНЦИ Севар ИВАНОВ Любомир ПЕТКАШЕВ

Цветан АЛЕКСИЕВ Волфрам КОХ Валери МАРКОВ София СКАЯ Емил КОТЕВ Иван БЪРНЕВ

ИМАЛО ЕДНА ВОЙНА

филм на Анри КУЛЕВ



сценарист **Влади КИРОВ** музика **Любомир ДЕНЕВ** оператор **Светла ГАНЕВА** бас
художник **Анастас ЯНАКИЕВ** костюми **Марта МИРОНСКА** грим **Снежина МЕРДЖАНОВА**
звук **Борис ТРАЯНОВ** Момчил **БОЖКОВ** монтаж **Бойка ПОПОВА**

KoulevFilmProduction



НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER

SHIBUYA
PRODUCTIONS

БЪЛГАРСКА
НАЦИОНАЛНА
ТЕЛЕВИЗИЯ



BULGARIAN
NATIONAL
TELEVISION

NU BOYANA

Doli
MEDIA STUDIO



Magic Shop
magical & creative studio



БАКБ

Хибридни форми – актуални търсения в съвременната българска кинодраматургия

- 02 Не технологиите са важни в изкуството
Костадин Бонев, Станислав Дончев, Ясен Григоров

Юбилей

- 10 Мариана Евстатиева- Биолчева на 80 *Людмила Дякова*

В памет на Слав Бакалов

- 14 Реквием за един многостранен творец *Пенчо Кунчев*

В крупен план

- 17 Рецепта за смел филм – интервю с режисьорката Кристина Грозева
Катерина Ламбринова

Личности и филми

- 21 Любов и екзистенция във филмите на Паоло Сорентино
Роксана Борисова

Нови книги

- 27 „Българин е галант“. За изчезналия филм и „завръщането“ му като книга
Божидар Манов

Киносъбития

ЛЮБОВТА Е ЛУДОСТ 2019

- 30 Копнеж и самотност *Людмила Дякова*

СВЕТОВЕН ФЕСТИВАЛ НА АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ 2019

- 34 Творческа зрялост на българското анимационно кино *Надежда Маринчевска*
40 Анимационни отблясъци и размисли *Невелина Попова*

Нашата история

- 47 Непокоеен път през времето. Дако Даковски на 100 *Димитрина Иванова*

ЗЛАТНА РОЗА 2019

- 49 Качествено кино за всеки вкус *Гергана Дончева*
54 Разни кинематографични почерци *Олга Маркова*
58 Между избора и инстинкта... *Иво Драганов*
63 Семейните кризи и цената на емиграцията *Боряна Матеева*
CINELIBRI 2019
69 Казандзакис в интерпретацията на Янис Смарагдис *Гергана Дончева*

световен екран

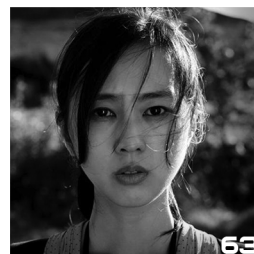
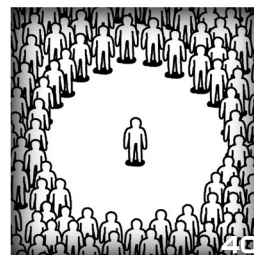
Фестивали

ВЕНЕЦИЯ 2019

- 71 Европейското убежище на Холивуд *Павлина Желева*

77 сценарни ескизи

- 8 848 *Стефан Войводов*
Бъркани яйца *Симеон Георгиев*
Още една история за Екскалибур *Елена Василева*
Гълъбът *Анастасия Стоева*



НЕ ТЕХНОЛОГИИТЕ СА ВАЖНИ В ИЗКУСТВОТО

Костадин Бонев, Станислав Дончев, Ясен Григоров ■

► Костадин Бонев е сценарист, режисьор и продуцент. Завършва театрознание във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“ през 1980 година, а през 1990 специализира кино и телевизионна режисура. Автор е на множество документални филми, сред които: „Ловци на сънища (1991), „Търпението на камъка“ (1998), „Европолис – градът на делтата“ (2009), „Пет разказа за един разстрел“ (2013), „Изкореняване“ (2017), като и на игралните: „Подгряване на вчерашния обед“ (2002), „Военен кореспондент“ (2008), „Потъването на Созопол“ (2014), „Далеч от брега“ (2017). Повечето му филми са носители на престижни национални и международни награди. Член е на Международната документална асоциация IDA.

Станислав Дончев завършва магистратура по Кино и телевизионна режисура в Нов Български Университет. В периода 2003-2014 година е преподавател в НБУ по „Интерпретация на текст и работа с актьори“, „Режисура за сценаристи“, „Екшънът. Жанрови конвенции“, „Семинар по писане на сериали“, „Видеореклама и видеоклип“.

Режисьор е на някои епизоди от телевизионните сериали: „Неочакван обрат“ (2006), „Забранена любов“ (2009), „Къде е Маги?“ (2012),

„Откраднат живот“ (2016); на документалния филм „Блян за щастие“ (2016), както и на игралните: „Корпус за бързо реагиране“ (2012), „Корпус за бързо реагиране 2“ (2014), „Писма от Антарктида“ (2019).

Ясен Григоров завършва Комикси и разказвателни изкуства в Ecole europeene superieure de l'image – Ангулем, Франция, Визуални комуникации и арт дайрекшън в Ecole superieure d'arts appliques – Женева, Швейцария, както и Илюстрация и оформление на книгата в Националната художествена академия – София, България. Специализира Кино и телевизионна режисура при академик Людмил Стайков в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ – София, България. Автор е на игралния филм „Лили рибката“, както и на експерименталните „Дървеното езеро“ (2009), „Малък-голям“ (2011) и няколко документални, анимационни и телевизионни филми. Той е автор и илюстратор на книги за деца.

Факт е, че междувидови и междужанрови хибриди в киното е имало още от неговото зараждане, но с развитието на съвременните технологии, компютъризацията във всички сфери на филмовото производство, хибрид-

ността, като че ли, става неотменна част от филмовата изразност. Как вие гледате на този процес?

Костадин Бонев: Това е част от световния културен процес. Новите технологии предполагат използването на изразни средства, характерни за други изкуства, или за други жанрове, без това да предизвиква колизии.

Аз лично живея в мир с този факт. И все пак! Принципите, заложили в „Поетиката“ на Аристотел, са валидни и днес! 2400 години след като големият философ ги е формулирал. Това би могло да означава само едно: че не технологиите са важни в изкуството. Зрителят се интересува от човека и неговите емоции. Това е същността. Всичко останало е второстепенно. Любим метод на някои преподаватели е да задават на студентите въпроса: Без какво може киното? И отприщват дискусия, която може да трае с дни. Мен ако питате, този коварен въпрос няма верен отговор. Въпреки че, опитвайки се да отговори, човек изяснява за себе си важни, фундаментални принципи, които изграждат тази сложна машина, наречена „кино“.

Станислав Дончев: Тази тенденция идва от желанието на кинотворците да търсят новости в киноезика и да експериментират. Естествен процес на развитие и прогрес. И тъй като толкова много хора правят филми, „новото“ става все по-трудно. Не отричам правото на хората, които изпитват такова желание, но ми се струва, че напоследък това се прави самоцелно. Правят се капсулирани арт филми, които имат за цел да впечатлят зрителите и по-скоро кинообщността. Тази паралелност – двете писти, по които киното върви – зрителското и фестивалното, всъщност присъства от много години, но напоследък едната страна взема превес – разбираемостта кино е в ъгъла, а киното с елитарно желание за демонстриране на егото и интелектуално превъзходство често триумфира. Та, ако хибридността, независимо дали е нова, стара, неразбираема, клиширана и т.н., служи за разказване на историята във филмовото производство, без да натежава и естествено е вплетена, значи всичко е наред.

Ясен Григоров: Възможността, която дават различните софтуери, както и натрупаната опитност в това филмово поле, са допълнителна

палитра към класическите изразни средства на кинематографията.

Радвам се на филми, в които не откривам намесата на компютъра, защото е точно вплетена в заснетия материал – това е майсторство от високо ниво... Също така представлява и бюджет на високо ниво. Но също се радвам, когато, подчинено на концепцията, това високотехнологично умение е оставено да бъде прозрачно от зрителите, да дразни сетивата им, да им предоставя пространства, които сами да довършват във фантазиите си или в сърцата си.

Доколко, според вас, технологията детерминира процеса и доколко влияние му оказват глобализацията, културната идентичност, мултикултурността на съвременния свят?

К. Б.: Понеже си говорим за кино, и зачекнахме хибридността, предлагам да разграничим два подхода: когато киното играе спомагателна роля спрямо друго, доминиращо изкуство, например използването му в изобразителното изкуство, в театъра, или в комплексното изграждане на градската среда и когато киното е доминиращо и използва изразни средства на други изкуства. На мен ми е интересен вторият случай. Преди време един студент по филмова режисура беше направил курсова работа за група момчета, танцуващи хип-хоп по софийските улици. И някъде във втората част на филма беше оставил около две минути бланк – черна лента. На този фон изкара танцуващите момчета пред екрана. Те довършиха епизода. След това изчезнаха така, както се бяха появили. И филмът продължи. Ефектът беше впечатляващ! Но както можете да си представите, живите участници не можеха да се появяват на всяка прожекция. Поради което предложих на студента да отреже двете минути бланк и да направим филмово копие, което, убеден съм, щеше да влезе в някои селекции за студентско кино. Той категорично отказа. Тогава не го разбрах. Помислих го за хлапашки инат. Но днес май го разбирам.

Разказвам този случай, защото смесването на различните изкуства предполага колизии, с които авторът трябва да се справи. Ако се върнем на първата ми теза – че в центъра на филмовия разказ е човекът и неговата история, ако

трябва да сме точни – човекът и действията му, всичко останало, включително и ползването на хибридни изразни средства, има роля, подчинена на главното. В този случай е важен подходът на автора – той иска въпросната „новост“ да бъде забелязана от зрителя, или я използва, вплитайки я органично във филмовата тъкан, така че тя подсилва внушението, но да не се забелязва от зрителя. Без да издавам присъди, предпочитам втория подход.

А технологиите придвижват творческия процес напред. Но това първо е част от производствения процес и може да има връзка с творческия, но може и да няма.

Достатъчно дълго съм в киното, за да познавам всички фази на технологичното развитие от 70-те години насам. Излишно е да казвам, че наличната техника през 70-те години у нас беше с още 20 години по-стара. Постепенно отпаднаха камерите в бокс, ролковите магнетофони, мувиолите, филмовата лента... Копията на 35 мм вече няма къде да се прожектират. Но това е част от професията на най-първо ниво. Другото е да впрегнеш новите технологии и да ги пре-

върнеш в част от твоите оръжия. Това променя мисленето.

Ст. Д.: Тези фактори влияят върху всичко около нас. Със сигурност и на филмовите творци. Глобализацията и запазването на културната идентичност дават нови теми на филмите. През последните години има развитие в тази насока. Авторите реагираха и започнаха да разработват подобни теми. Те са актуални и добре финансирани и е естествен интереса към тях.

Я. Гр.: Технологията е като взел инерция товарен влак – няма как да се спре, докато не се получи някакво пренасищане или преобразяване. Не мисля, че културната идентичност или глобализацията са влияещи на процеса, когато говорим за междужанрови хибридни кинематографични форми. Според мен всичко важно се намира в идеята. Една добра идея е като един добър човек – дори гол, той си остава добър и ще се стреми да дава израз на доброта си. За да не бъде разбран погрешно – един филм с добра идея ще пробива напред точно с нея, а не с технологиите, използвани за нейното изразяване.

„Далеч от брега“ – режисьор Костадин Бонев



Виртуалната реалност вече е неотменна част от филмовата изразност. Доколко творческият потенциал на филмовия оператор и възможностите на виртуалната камера намират адекватна творческа реализация?

К. Б.: Операторът е неотменна и неделима част от „мозъчния тръст“ на филма. Той е генератор на идеи, когато става дума за цялостната визуална концепция на бъдещия проект. Много е важно режисьорът, операторът и художникът „да виждат еднакво“. Мен много ме занимава в чисто семантичен аспект как се постига единството на възприятията. Това, което режисьорът си представя, когато чуе определението „кървавочервен“ и това, което си представя операторът, трябва да е идентично. А операторът е човекът, който трябва да знае как практически да постигне вече уточненото визуално решение. Ползвайки новите дигитални камери, той трябва да притежава и инженерни умения. Много екипи по време на снимачния процес, за по-голяма сигурност, прибегват до услугите на инженер, специалист по камерна техника. Няма да повярвате! Дигиталната камера изи-

сква друг колорит на костюмите, друг грим. Всичко това трябва да се знае предварително. Иначе резултатът може и да не е плачевен, но при всички случаи ще е приблизителен.

Митът, че новите технологии могат да поправят грешки в експозицията, композицията на кадъра и цветовата температура, е развалял съня на много режисьори и оператори.

Най-общо, създаването на визуалната концепция, спазването ѝ по време на снимачния процес и коригирането ѝ по време на грейдинга са един цялостен и неделим процес. И трябва да се извършва от едни и същи хора. Разбира се, това не се отнася за екипи, в които има творчески различия между виждането на режисьора и виждането на оператора. Ако това се случи, на финала операторът може да не си познае картината, която е снимал.

Ст. Д.: Ако се има предвид компютърно генерираните образи във филмите, то да, те от доста време са неотменна част от фантастичните филми, а и не само. Моето мнение е, че операторът и режисьорът в този случай не могат да се определят просто като технически лица,



техните професии си остават творчески. Не е по-лесна тяхната работа – напротив. Те трябва да изградят един нов свят, който в крайна сметка да разкаже история и да доведе зрителя до емоцията. А има достатъчно много технически лица в тези продукции, които се грижат творците само да творят. Конкретно операторът в този случай има възможността да изгради образа почти от начало и да го направи, както си го е представял. Да движи камерата по начини, които във физическата реалност би било невъзможно или да освети кадъра с толкова осветление, колкото в реалния живот би фалирало филма. Това ми се струва като същината на изкуството и в случая на кинематографията. Лукс, който малко хора имат.

Я. Гр.: Вероятно възрастта ми е такава, че не ми позволява да коментирам виртуалната реалност. За мен тя е мода. Както е било 3D киното през 50-те години на 20-ти век, както е и днес. Това отминава. Не вярвам в силата на виртуалната реалност в кинематографията.

Споделете личен опит. В кои ваши филми и доколко може да се говори за хибридность? Какво помага и какво пречи в процеса на работа?

К. Б.: Филмите, които съм снимал през 90-те години на миналия век, през първите години на новия и филмите от последното десетилетие, колкото и да си приличат, са много различни. Винаги съм твърдял, че киното е единна територия и изразните средства, характерни за различните видове кино – игрално, документално или анимационно – са нещо вторично, те трябва да бъдат подчинени на единна концепция, на така наречената свръхзадача.

Какво е характерно за игралното кино – филмът трябва да „вкара“ зрителя в действието, да го убеди, че той, зрителят, е част от случващото се на екрана. За него филмовото действие трябва да протича „тук и сега“. Илюзията е всевластен господар. Ако в такова действие вплетем документални кадри, това ще разруши описаната конструкция. Освен ако режисьорът има нещо друго предвид. Съзнателно да прекъсне действието и да припомни на зрителя къде се намира – това е познатият Брехтов ефект от театъра. Световното кино познава примери, в които

това е направено съзнателно. Нещо повече – има филми, в които някои епизоди са заснети така, че да имат ефекта на документален филм. И изграждат у зрителя усещането, че гледа нещо, което наистина се е случило. Такъв филм е „Гражданинът Кейн“ на Орсън Уелс. „Зелиг“ на Уди Алън. В българското кино най-яркият пример е „Авантаж“ на Георги Дюлгерев. Можем да изброяваме до утре и няма да спомнем всичките. В тази група много специално място заема филмът на Антониони „Фотоувеличение“ – заради използването на фотографията като драматургична база.

Ако говорим за документалното кино, там нещата са съвсем различни. Документалният филм трябва да убеди своя зрител, че това, което гледа, е стопроцентова истина. Наличието на фикция в драматургичната тъкан на документалния филм разяжда като киселина тялото на филма. И зрителят престава да вярва. Той вече не гледа истинска история – той гледа „кино“. Затова използването на игрален елемент в документален филм изисква точна мярка. Тези кадри трябва да станат част от документалната тъкан. Т.е. режисьорът трябва да е готов „да изчезне“, да не се перчи с тези епизоди. Обикновено не вярвам на филми, в които исторически личности се играят от актьори. Актьорите обикновено играят „състояния“, защото нямат истинска драматургична задача. А ако пък и проговорят, това вече съвсем напуска територията на документалното кино.

Много можем да говорим за класическите документални филми, особено за пропагандните филми, снимани през годините между двете световни войни в съветска Русия и Германия. В тях няма грам истина – всичко е подправено.

Ст. Д.: В моята досегашна работа съм използвал няколко вида хибридность. Стандартната вече хибридность – възстановки в документалния ми филм „Блян за щастие“. Това е смесването на документално кино с игрални елементи. Те са естествена необходимост, особено, когато няма други визуални материали по темата. Във възстановките обаче има необятни възможности за различни подходи. Аз предпочитам да боравя с разбираем и леко асоциативен кино-език. Обичам и се стремя да ме разбират повече хора. Прибягвал съм до компютърно генерира-

ни ефекти и в игралните филми „Корпус за бързо реагиране“ и „Писма от Антарктида“ – там почти цялата сцена на езерото е дооформена с виртуална реалност. Разбира се, беше важно да не си личи, за да не попречи на драматизма в епизода, но се налагаше, тъй като нямаше как да потопя актьорите, още по-малко детето, в ледена вода на минус десет градуса. Беше трудно, защото в България има малко специалисти, такива, които да обезпечат декора, но и такива, които да направят постпродукцията. Дори тези, към които се обърнах, ми отказаха още преди да стигнем до разговор за бюджета, защото беше много сложна работа. Тази сцена беше причината да забавя и премиерата на филма. Това е сериозно предизвикателство у нас. Гледал съм няколко български филми с компютърна анимация и съм се потрисал от ниското ниво на изпълнение. Знам, че е трудно, но все пак не трябва да допускаме да има такива сцени във филмите. Това създава впечатление у зрителите, че българските филми са аматорски.

Предстои интересен експеримент в следващия ми документален филм „Малката марка за“ – присъствието на един странен образ във възстановките. Трябва да стане нещо особено и съм любопитен каква ще е реакцията на зрителите.

Я. Гр.: В последните ми два филма „Малък-Голям“ (2010) и „Лили Рибката“, (2019) използвам анимация – както 2D и 3D, така и симулационни софтуери, – с които се създават трудни за анимиране текстури – вятър, вода, пясък... Също така, в качеството ми на рекламен режисьор, съм поставен в непрекъснат досег с високите технологии и компютърно генерираните изображения: от кутии с продукти на рекламиращите се фирми, до специални ефекти и анимационни герои във взаимодействие с реални актьори. Накратко, забавлявам се. Имам повече цветове върху кинопалитрата ми. Позволява ми да мечтая и да осъществявам режисьорските си и сценарни лудости.

Доколко при режисьорската интерпретация се запазва автентичността на драматургичната основа и допустима ли е пълна промяна от първоначалния замисъл?

К.Б.: Сценарият е първата фаза от развитието на филмовия проект. Той няма самостоятелна функция. Не съществува извън готовия филм. Понякога от написването на драматургичния текст до снимачния период минават няколко години. За този период, ако проектът е наистина жив, не може да тъпче на едно място. Той се развива. Обогащава се. Но априорно се признава, че има един първоначален тласък, без който сценарият не би бил написан. Тази първопричина да бъде създаден филма, не може да бъде превърната в своята противоположност. Не можем да вземем „Хамлет“ и да го превърнем в „Робинзон Крузо“. В това няма никакъв разумен смисъл. Но сценарият може да бъде значително обогатен. Или да бъде погледнат от друг ъгъл. Историята на Датския принц би могла да бъде видяна през погледа на Хорацио. Или на Полоний. Историята на Робинзон би могла да бъде разказана от Петкан. Това е нова трактовка, но не е пълна промяна на първоначалния замисъл.

Ст.Д.: Задачата ни на режисьори е да предадем заложените в сценария емоции и внушения. Как точно ще го направим, всеки е свободен да реши. Това е хубавото на изкуството. Според мен, историята ти подсказва какви средства да използваш. От голямо значение е как интерпретираш драматургията и как с актьора я извеждате наяве. Второстепенни, но също важни, са визуалните и звукови решения – киноезикът. Наблюдавам при някои мои колеги тотална девиация от сценария и доста смела импровизация. Нека и това го има, но това е експеримент и вече драматургията е променена. Филмът е друг и сценарият на практика е загубен. След като толкова сме работили по детайлите в сценария, би било глупаво да не се придържаме към него. Той е обмислян дълго време и на спокойствие и със сигурност е по-добра основа от теренните импровизации на превъзбудени актьори, често склонни да дърпат чергата към себе си.

Я. Гр.: Разбира се, че е допустима – филмът израства заедно със създаването му. И неговият автор има право да допуска пълната промяна, ако това е обосновано и обмислено. В рекламата – това е най-опасното. Но не говорим сега за нея.

Кои, според вас, са причините в българското кино малко да се експериментира в посока на смесването на филмовите форми и жанрове – драматургични, изобразителни, технологични и финансови?

К. Б.: Не бих казал, че не се експериментира в българското кино. В игралното кино е по-трудно, защото разполагаш с една немалка сума пари и рискът може да ти излезе през носа. И въпреки всичко.

Милко Лазаров направи „Отчуждение“ с агресивно различна изразност, сякаш спореше с някого. След това направи втора крачка с „Ага“. Съвсем убедено мога да кажа, че тези два филма придвижват напред филмовия език. По свой път върви Константин Божанов. Неговите експерименти са в драматургията, в конструирането на разказа, разрушавайки неговата хронологичност. И съвсем логично, изобразителното решение на „И после светлина“ следва логиката на разказа, течащ наобратно.

Документалното кино също промени своя език през последните години. Киното на Светослав Драганов, на Андрей Паунов, на Тонислав Христов, на Илиян Метев и Юлиан Табаков говори

по друг начин. Иронията е неотделима част от филмите на тези режисьори. Една част от тях експериментира със своите protagonисти, поставяйки ги в позната, вече случила се ситуация. И разчита на емоционалната памет на своите „актьори“. Тонислав стига и по-далече, поставяйки ги във възможна ситуация. Понякога се получава, понякога – не съвсем. Но усилието си струва. Всъщност, това е и принципът, на който е заснет „документалния буквар“ „Нанук от Севера“. И съвсем естествено, всички те се насочват към игралното кино.

Технологичните експерименти са територия на най-младите, на студентите. Но когато технологията е по-важна от драматургията, няма как резултатът да е задоволителен.

Новото финансиране и стратегиите за набиране на средства си е огромна тема и предлагам да я оставим за друг разговор.

Ст. Д.: Ние сме малка кинематография и много лесно се поддаваме на световните течения в киното. Било зрителско, било арт-хаус течение. Малко са смелите творци, които експериментират. По-сигурно е да се направи лека и повърхностна история за зрителите или чер-



„Писма от Антарктида“ – режисьор Станислав Дончев

но европейско клише за пред фестивалната общност. Използват се вече познати филмови форми, както драматургични, така и визуални. За технологични експерименти въобще не смеем и да си помислим. Тук всички снимат само с общоприетата техника, за да са сигурни. Макар че зрителите въобще няма да отбележат с каква техника е снимано. Фестивалите още по-малко, там дори ще се приеме добре техническият експеримент. Единствените нововъведения, които, според мен, се развиват у нас, са при финансирането на филмите. От немай къде. Възможностите за финансиране на филми са ограничени, пазарът е малък. Продуцентите и творците имат такова желание да снимат, че пробват всичко: кандидатстване в НФЦ, продуктово позициониране, меценати, събиране на левчета чрез SMS-и от редовите граждани, помощи от общини и какво ли още не.

Я. Гр.: Финансови и идейни.

Как, лично вие, виждате бъдещето на филмовата изразност? Какво е мястото на автора в експериментирането с нови филмови форми при смесването на реално и имагинерно – междувидово, жанрово, стилистично?

К. Б.: Филмовият език се променя. Това е вън от всякакво съмнение. Мое субективно мнение е, че най-голямо влияние върху филмовия процес в световен мащаб днес оказват филмите на Ларс фон Триер, Куентин Тарантино и Александър Сокуров. Ако някой ме поправи, че пропускам Бела Тар, ще се съглася, но мисля, че неговите търсения са най-крайни. Ларс фон Триер възкреси романния принцип на разказване на едно ново ниво и извади наяве подсъзнателни импулси, от които хората обикновено се срамуват. С риск да си навлека гнева на мнозина, мисля, че Ларс фон Триер надмина своя учител Ингмар Бергман, откритията му са по-радикални и отварят повече врати към нови търсения. Тарантино, като в електронна игра, качи модели и изрази средства от преди 40 – 50 години на съвършено ново ниво. И продължи да играе. Той естетизира насилието, както никой преди него и превърна проливането на кръв в естетическа категория.

Сокуров двадесет години напипваше пътя към

създаване на монументално, епично кино, за да създаде своя шедевър „Фауст“. А влиянието му върху световното документално кино е огромно.

Когато говорим за промяната на филмовия език, не можем да пропуснем „мексиканската група“ – Алехандро Иняриту, Алфонсо Куарон, Гийермо Дел Торо. Но техните силни години бяха в началото на века. Нищо, че берат оскарите днес. Днес има друг мексиканец, който е по-интересен от тях – Карлос Рейгадас. Той хипнотизира публиката с филмите си така, както малцина умеят. А операторът Алексис Забе използва оптиката така, че деформира пространството, превръща го в наивистична рисунка и го кара да пулсира с ритъма на повествованието. И да се върнем към българското кино – ще кажа нищо, което едва ли е мое откритие. Преди да направи добър филм, режисьорът трябва да притежава уменията „да чете“ филмите на другите. Да има остър поглед и да предсеща процесите, които ще задвижат киното в следващите пет – десет години. И докато се опитва да свърши всичко това – да не загуби искреността си някъде по пътя.

Ст. Д.: Със сигурност ще има доста хора, които ще експериментират по всякакъв начин, комбинирайки всичко в желанието си да създадат нещо ново и невиджано. Това е нормално. За мен обаче, класическият филмов разказ ще остане винаги, защото е стъпил върху солидната основа на човешкото възприятие. Това възприятие е изследвано през годините и киноезикът се е адаптирал към него – написана е разбираема азбука. Всички нови експерименти ще са временни и ще отшумяват. Примерите вече са много: 3D киното, HFR киното, 4DX киното, VR киното и т.н. Хубаво е, че се ползват, но е по-важна историята, а най-важни са емоциите, които филмът предизвиква.

Я. Гр.: Стремежът да се изразяваме през някаква форма на изкуството ни прави отговорни да опазваме свободния дух, да провокираме добрия вкус, пошлото да поставяме под въпрос и да пренасяме важни послания през опитите ни за творчество. Експериментът е играта по време на всички тези дейности. Той не трябва да бъде премислян прекалено много. Напротив, трябва да се култивира под формата на инстинкт.

МАРИАНА ЕВСТАТИЕВА - БИОЛЧЕВА НА 80

Люгмила Дякова ■

► Мариана Евстатиева – Биолчева е творец със свое място в българското кино. Тя е от режисьорите, завършили престижната филмова академия в Лодз – Полша през 60-те години. След завръщането си в България работи в Студия за научно-популярни и документални филми, а от 1979 до 1992 е режисьор в Студия за игрални филми „Бояна“. В творчеството си има повече от тридесет документални и научно-популярни филма и двадесет игрални и телевизионни, между които емблематичните: „Тигърчето“ (1972), „Мигове в кибритена кутийка“ (1979), „Похищение в жълто“ (1981), „Горе на черешата“ (1984), „Търси се съпруг за мама“ (1985) и др. Повечето ѝ филми имат авторитетни награди от наши и международни кинофестивали. Професор е в Нов български университет, където преподава от 1996 година и създава първата магистърска програма по кино и телевизионна режисура. Нейни студенти са утвърдени вече творци както в игралното, така и в документалното и телевизионно кино. Студентите и колегите ѝ я ценят високо за ерудицията и авторитета ѝ като преподавател, за таланта ѝ като творец, за етиката и достойнството ѝ като личност, за добротата, почтеността и мъдростта ѝ като човек. И не на последно място за ведротото ѝ чувство за хумор.

Завършила си кинорежисура в една от най-престижните филмови академии – тази в Лодз, Полша. Как попадна там? Какви са мотивите на едно младо момиче да иска да стане кинорежисьор?

Още в училище мечтаех да следвам кинорежисура. Тогава в България нямаше кинообразование. Режисура се следваше главно в Москва, а аз без никакви партийни членове в семейството си няхах шансове там. Случаят ми помогна да замина за Полша и да се запиша в Държавната висша школа за кино и телевизия в Лодз.

Кои преподаватели и какво от пребиваването ти в Полша е важно и значимо за теб и до днес? Какви са най-ярките ти спомени от този период?

В началото на шейсетте години полската филмова школа се ползваше с голямо уважение сред кинематографичния свят. Полският филм бе извоювал престижно място в европейското и световно кино. Филмите на Вайда, Мунк и Кавалерович шестваха по световните фестивали. Анджей Мунк ми преподаваше документално, а Анджей Вайда – игрално кино. Самата атмосфера в школата беше необикновена – съревнование на творчески идеи, сюжети и нови филмови форми. Помня огромната споделена гордост за

наградите от няколко студентски фестивала на филма „Нож във водата“ на моя състудент Роман Полански – началото на неговата световна известност. Във втори курс снимах курсовата си работа с неговия оператор Юрек Августински, от когото научих много неща за снимачната площадка и за присъствието на добрия оператор до режисьора. Не бе само филмовото образование, което получих в Полша – начинът на възприемане на света, отношението към изкуството и достойното място на твореца в него. Свободата на собствено мнение, стойностните съвети и практически примери, получени там, оформиха вкуса и отношението ми към професията, която упражнявам вече петдесет и пет години.

Може би не в един випуск, но не малко български режисьори са завършили в Лодз. След завръщането си в България, включвайки се в кинопроцеса, успяхте ли да обновите, да промените по някакъв начин българското кино?

От българските колеги преди мен беше Владислав Икономов, след мен завърши Иван Ничев. Мисля, че с филмите си отвоювахме място на полската школа в българското кино. През 1968 година на художествен съвет моят документален филм „Разпределение на студенти“ беше „наказан“ заради „много полска резигнация в него“ и той така и не видя екрана. Помня, че след премиерата на дебютния ми игрален филм „Тигърчето“ кинокритикът Яко Молхов ми каза: „Добър път си избрала, но много труден“. Сценарият беше на Васил Акъов и подтекстово показваше смазващата роля на системата върху свободата на мислене на малкия и възрастния човек.

Първите ти професионални стъпки са в документалното кино. Кога откри страстта си към детския филм и с какво те привлече той?

Тези, които не бяхме завършили режисура в Москва, ни разпределяха в късометражните студии – документалната и научно-популярната. Това бяха Георги Стоянов, дипломиран във Франция, Еди Захариев – в Унгария, Милен Николов – в Чехия, Владислав Икономов и моя милост – в Полша. Така или иначе – това бе една добра подготовка на режисьорското око. В тези студии направихме първите си късометражни

филми. Там спечелихме първите си награди в чужбина, даже аз станах член на СБФД през 69 година с Първа награда от Международния фестивал за фолклорни филми в Брюксел.

Работиш с талантиливи драматурзи като Рада Москова, Васил Акъов, Боян Биолчев, Мая Даскалова и др. Как подбиращ сценариите за филмите си? Какво мислиш за драматургията в българското кино?

Още в късометражните филми ме интересуваше отношението на човека към света, към семейството като формиращ фактор на детското съзнание. Затова, когато прочетох сценария „Мигове в кибритена кутийка“ на Олга Кръстева, се запалих и за щастие успях да направя филм по него. И понеже филмът спечели Сребърна награда на единият Московски фестивал, вече имах по-голяма възможност да избирам проектите си. С Рада Москова работихме чудесно по филма „Горе на черешата“ и филма „Здравей, бабо“, с Георги Данаилов – „Похищение в жълто“, с Калина Ковачева – „Търси се съпруг за мама“, с братя Мормареви – „Мъже без мустаци“. С Боян Биолчев направихме два филма – „Дяволското оръжие“ и „Племенникът чужденец“. Била съм член на доста художествени комисии за игрално кино. Прави впечатление изобилието от сценарни проекти, но истински талантиливите се открояват веднага. За съжаление не всички най-добри достигат до финансиране.

Всеки, който познава творчеството ти, знае, че си трайно отдадена на детското кино. Забележителните ти филми са обичани от публиката и днес, ако има къде да бъдат видени, разбира се. Като че ли си последният мохикан в детското кино, имам предвид „Принцът и просякът“ от 2005 година. Имаш множество национални и международни отличия. Как се отнасяш към наградите?

Не знаех, че съм мохикан, но съм убедена, че не съм последния. Наистина имам доста награди – наши и международни. Ще бъде поза, ако кажа, че не съм изпитвала дълбоко удовлетворение. Все пак винаги съм се стараела това да не пречи на самокритичността в погледа ми.

Защо преди години имаше толкова добро дет-

ско кино и защо сега то почти липсва? С какво са по-различни децата отпреди 30 – 40 години от младите генерации днес? Какъв зрител е детето – какво разпалва въображението му?

Децата днес, разбира се, са по-различни. Те са пред екрана на компютри и телефони и не общуват толкова помежду си, а са във властта на електрониката. Онези безпаметни наши улични игри и приключения вече ги няма, затова и детското кино днес се променя. Сега пълнят салоните филми като „Аватар“, „Междувъздушни войни“ и много други скъпи и технологични суперпродукции. Просто светът вече е друг.

Нека разширим въпроса. Всички се тревожим от това, че през последните десетилетия ширпотребната преобладава. Дори не говорим за масова култура, а за чалгаджийска култура. Може ли според теб нещо да се промени и как? Търсенето на култура не се променя постфактум, а се залага в човека чрез образованието, чрез общуването в семейството, чрез нови форми на достъп до творчество, приемливи за младите.

Професор си в Нов Български университет, дългогодишен преподавател на поколения сту-

денти по режисура. Някои от тях вече са утвърдени режисьори. Ако не е пресилено, какво е посланието ти към младите хора – не само като режисьори, а и като личности?

Обичах работата си като преподавател, реализацията на студентите според таланта и възможностите им. Наред с тънкостите на занаята им внушавах интерес към хуманната роля на изкуството. Създадох първата магистърска програма по кино и телевизия в НБУ. При работата много ми помогна моят съвипусник и приятел, известният полски режисьор Кшиштов Зануси. Някои мои студенти вече направиха сериозна кариера – Атанас Христосков, Станислав Дончев, Ники Илиев, Иван Трайков, Мария Веселинова в игралното и Николай Василев и Светослав Драганов в документалното.

Работила съм с теб, наблюдавала съм те по време на снимки – усмихната, добронамерена, с чувство за хумор. Твоето поведение на терен няма нищо общо с диктатора режисьор. Това не отменя перфекционизма в изискванията ти, но го постигаш някак деликатно, давай право на всички гледни точки. Как се постига подобна атмосфера? Кои са важните неща за



работата в екип? Как един режисьор трябва да увлече сътрудниците си така, че всички да работят на макс?

Важно е да подбереш екипа си. Работила съм с най-добрите български оператори – Емил Вагенщайн, Наско Тасев, Христо Тотев, Виктор Чичов, Яцек Тодоров, Венец Димитров, Цветан Чобански, Людмил Христов. Неизменен спътник в повечето ми филми е прекрасният художник Анастас Янакиев. Най-важна е предварителната подготовка за снимачния ден. Това спестява и време, и разсейващи разнопосочни идеи и предложения. Когато знаеш точно какво искаш, как го искаш и кога го искаш – всичко е наред. Обичам много работата с актьорите. Когато ги предразположиш, винаги може да се роди нещо неочаквано добро. Имам чувството, че и колегите ми ме обичаха, защото никога не съм получила отказ при покана за следващо сътрудничество.

И пак във връзка със сътрудничеството. Съпруга си на известния писател и драматург, любим професор на поколения студенти от Софийски университет – Боян Биолчев. Едва ли ще издам тайна, ако кажа, че той е голямата ти любов, а и ти на него. Как през десетилетията се развива

и запазва връзката ви. Все пак двама интелектуалци под един покрив?...

Вкъщи не сме сценарист и режисьор, а Боян и Мариана. Той си пише неговите неща, аз си правя моите филми. Той поддържа техниката и колите, аз поемам готвенето и чистенето. Все пак е безкрайно важно да получиш професионален съвет още вкъщи, ако, разбира се, ти допадне, защото държим на свободата на собственото мнение.

Нека се върнем при българското кино. Какво се случва и какво не се случва в него? Кои са проблемите? Търси ли се посока за решаването им? Мисля, че новото българско кино върви стабилно нагоре. Идват много млади талантиливи кинаджии, които знаят как да се борят, за да реализират проектите си. Има много копродукции и малко повече пари за кино, и – дай боже – финансирането скоро да догони броя на талантите.

Продължаваш ли да мислиш за кино? Клише или не, но какви са планове ти за в бъдеще? Засега следя и коментирам с добро чувство всичко ново и хубаво в изкуството на живота ми – киното.



РЕКВИЕМ ЗА ЕДИН МНОГОСТРАНЕН ТВОРЕЦ

Пенчо Кунчев ■

► Моята първа среща със Слав Бакалов бе през 1983 година, когато като наскоро постъпил в Студията за анимационни филми „София“ ми предложиха да направя дебютния си филм по неговия сценарий „Времето“. Още тогава бях впечатлен от благия му характер, от непресъхващото му чувство за хумор, както и от искреното му желание да помага на младите автори с ценни съвети и нестандартни идеи.

Славчо, както го наричаха неговите колеги, след завършване на образованието си във Висшия държавен институт по кинематография в Москва през 1974, идва в студия „София“ със солидни познания. Още първите му авторски филми като „Бяло и черно“ (1974), „Модел Но...“ (1975) или „Хроника“ (1976) се отличават със своята нова и модерна визуална стилистика, с черен хумор, както и с драматургия, съдържаща абсурдни елементи. Следващият му филм „Изход“ (1976) разказва за живеещ на земята човек, който измъква друг живеещ под нея и който след като полита, бива застрелян от своя „спасител“. Филм-размисъл за цената и рисковете на свободата.

В тези свои ранни творби Бакалов работи в техниката на изрезката. Тази техника запазва из-

цяло художествения почерк на художника на филма, т.е. под камерата играе оригиналът на художника, който не е модифициран и приспособяван, както това става в рисуваната плакова анимация. Изрезката е незаменима, когато се касае за доминиращата роля на художническия авторски стил. И именно това условие се оказва много подходящо за Бакалов, за когото, както и за редица негови колеги, анимационният филм е преди всичко изобразително изкуство.

През втората половина на 70-те Бакалов създава няколко анимационни филма, насочени към детската аудитория, като „Приказка за дупката“ (1977), „Пиратско злато“ (1978), „Най-гуменото пате“ (1979) и „Картоф на небосвода“ (1980). В тях обаче той не се стреми към инфантилизиране на своя стил с цел да се хареса на малките зрители, а запазва използвания вече с успех в своите сериозни филми гротесков и с условна стилистика рисунък. В „Най-гуменото пате“ се появяват и елементи на една нова изобразителна и близка до примитива стилистика, която ще стане характерна за неговото по-сетнешно творчество.

Тази изобразителна стилистика намира своето блестящо приложение в създадения от Бакалов

през 1980 година филм „Пасторал“ – сатира на леността, безотговорността и човешкия примитивизъм. Изтеглена кофа с вода се връща обратно в кладенеца, докато жената посегне да я хване. Вместо да разгони изкълваващите посева пилци, сеячът се втренчва в разголените прелести на жена, чиято пола е вдигната от вятъра. Брадата на клиента пораства, докато бръснарят си точи бръснача. Ковачът се кани безкрайно дълго да удари с чука желязото, което всеки път изстива... Стилистиката на типажите, съчетаваща прави и заоблени линии, чиито пропорции се отдалечават съществено от натурата, е в съвършена хармония със стилистиката на лишения от законите на перспективата декор. Стилизицията на формите, както и приглушения, пастелен и живописен колорит, са заимствани от българския фолклор – шевици, черги, кърпи и носии. Чувства се обаче и влияние от колорита и декоративността на живописиста на Паул Клее (1879-1940), когото Бакалов шеговито нарича „татко Клее“, както и от прекрасните акварелни и гвашови рисунки на Иван Милев (1897-1927). След този филм, който през 1981 година печели „Сребърен Вавелски змей“ и наградата на ФИПРЕСИ на XVIII Международен фестивал на късометражното кино в Краков, Бакалов опитва силите си и в игралното кино, създавайки „Монолог за прасенцето“ (1981) и игрално-анимационния „В близката далечина“, разказващ за отвличането на влакова композиция, натоварена с консерви „Апетитки“, от извънземни. В тази своя творба, която освен няколко прожекции на фестивали няма киноразпространение, авторът разнообразява игралното действие с десет рисувани с черни и цветни моливи върху хартия анимационни епизода, в които не липсват и еротични елементи като планетите, състоящи се от свити на кълбо голи жени. Някои от тях като „Летяща чиния“ (1981), „Хлебарката“ (1981), „Служебен вход“ (1981), „Заветна цел“ (1982) и „Завръщането“ (1982) излизат впоследствие на екран като самостоятелни анимационни миниатюри. Една от рибките в стаен аквариум избягва и с помощта на срещната в канализацията мишка успява да достигне до големия океан. Това е накратко съдържанието на приказно-поетичния „Реквием за една рибка“ (1983), в който

Бакалов разсъждава за различните форми на свободата, както и за цената и компромисите, необходими за тяхното постигане. Тази кинотворба, останала сякаш някак извън ползването на кинокритиците, е може би една от най-смелите, създадени по времето на социалистическия режим, поставяща под съмнение свободата на хората зад желязната завеса. „Ам (От натура)“ (1984) е един от малкото български анимационни филми, които са имали някакъв проблем с цензурата. В случая обаче се касае не за идеологическа цензура, а за цензура от чисто естетическо естество. В първоначалния вариант на филма Бакалов представя бялата повърхност на тоалетна чиния, върху която падат човешки екскременти, които оживяват и влизат в определени взаимоотношения помежду си. След художествения съвет в студията те са заменени с падащи върху пода от ръката на скулптор парчета глина. За отбелязване са оригиналните, рисувани с маслена боя върху гланцова хартия заоблени типажки на странни същества, които непрекъснато метаморфозират, изяждайки се помежду си с хоботи и огромни челюсти. През 1984 Слав Бакалов в сътрудничество с Румен Петков създава „Женитба“, удостоен с една от най-престижните и високи награди, получавани някога от български филм – „Златна палма“ за късометражно кино на 38-ия международен кинофестивал в Кан през 1985. Филмът, балансиращ между сън и реалност, разказва за еротичните фантазмагории на младоженеца в утрото на своята сватба. Авторите умело водят зрителя от света на реалността в света на въображението, откъдето неочаквано го връщат обратно в реалния свят. Ядрото със семките на разрязана на две круша напомня на женски полов орган, в който влиза нож с формата на мъжки член. Оказва се обаче, че това е пръстът на селянин, с който си бърка в ухото. Типажите, както и декорът, са със заоблен контур и са нарисувани с минимум изразни средства, което ги прави удобни за анимация и метаморфози. Филмът е пример за ново и модерно третиране на българската фолклорна тематика. Героите в „Мъгла“ (1985) сред гъстата пелена на това природно явление вършат кражби, браконьерстват, прелюбодействат или се бесят. След като мъглата се вдига, се оказва, че оби-

тателите на селото не са способни да живеят на светло. Затова свещениците изработват голям мях, създаващ изкуствена мъгла. Мъглата в тази творба е метафора на беззаконието, корупцията и безнаказаността, които прикриват безобразията, извършвани в едно разядено от тези недъзи общество. В художествената стилистика могат да бъдат открити допирни точки с тези на „Пасторал“, но на места твърде плътно напръсканите, изобразяващи мъглата плаки затрудняват в известна степен четливостта на действието и намаляват силата на неговото въздействие върху зрителя.

Освен на своите филми Бакалов е сценарист и на редица филми на колеги като „Ку-ку“ (1983) на Велислав Казаков, „Бунар“ (1985) и „Смачкан свят“ (1986) на Бойко Кънев, „Март“ (1986) на Стоян Дуков, „Спасителят“ (1989) на Венелин Петков... Бакалов е твърде активен и като художник на филми на други режисьори като Бойко Кънев („Бунар“ и „Смачкан свят“), Антоанета Ботушарова („Калейдоскоп“, 1984), Христо Топузанов („Сряда срещу вторник“, 1986, „Магарето, което изпи луната“, 1989) и много други. През 1987 „Смачкан свят“ получава Голямата награда на анимационния кинофестивал в Ане-си, споделена с „Човекът, който садеше дървеша“ (1987) на Фредерик Бак от Канада.

Бакалов е и автор на документални филми, в които насочва сатиричното си жило към абсурдни явления и парадоксални индивиди. В „Къщичка на мечтите“ например показва герой, в чието ежедневие и бит кичът придобива смайващи измерения, превръщайки се в светоусещане. Интересите на Бакалов към автентичността на документа и към условността на анимацията влизат в хармоничен диалог и дават плодотворни резултати както в документалните, така и в анимационните му филми.

Писането на сценарии насочва Бакалов и към писането на книги като „Плужек или животът и смъртта на един...“ (2011), „Плъхове в капан“ (2006), „Хомо фермата“ (2005) и др. През 2008 в Сатиричния театър той режисира пиесата „Ноември“ на Дейвид Мамет.

От 1990 година работи активно в областта на живописиста и участва в редица самостоятелни изложби както в България, така и в Германия, Франция, Люксембург, Швейцария, Лихтенщайн... В

своите картини подобно на филмите си Бакалов демонстрира подчертан афинитет към гротеската, декоративния и стилизиран, граничещ с примитива рисунък, запазващ двуизмерността на картинното пространство, неразривната връзка между изобразяваните персонажи и декора, както и изключително чувство за цвят и композиция. И тук авторът създава светове, населени с герои, сякаш излезли от сънищата, свързани с родния бит и душевност. Те се наслаждават на живота и излъчват ведро настроение. Със своето оригинално и значително по обем творчество Бакалов се нарежда сред най-изтъкнатите представители на съвременната българска живопис. На 17 октомври 2019 Слав Бакалов напусна този свят. И в соления вкус на сълзите на неговите опечалени колеги и приятели със сигурност е имало и частица от безкрайния и прекрасен океан на мечтите, в който, подобно на своята рибка, отплува и Славчо и в който сякаш отекват тъжните и величествени акорди на Реквиема за един изключителен и разностранен творец, прекрасен колега и приятел.



РЕЦЕПТА ЗА СМЕЛ ФИЛМ

интервю с режисьорката
Кристина Грозева

■ Катерина Ламбринова

► Кристина Грозева първоначално учи журналистика в Софийския университет „Климент Охридски“, а по-късно завършва филмова и телевизионна режисура в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, където в момента е гост-преподавател. Документалният филм „Притча за живота“ (2009) бележи началото на съвместната ѝ работа с Петър Вълчанов. Обостреното чувство на Кристина за истинност и умението ѝ да открива абсурдите и парадоксите в живота се усещат във всичките им филми. Съвсем незабележимо въткатват лични преживявания във всяка история, с която се захващат. Стремят се да смесват тъжното със смешното, ведрото с мрачното, ексцентричното с баналното.

„Скок“ (2012) е първият български филм, номиниран в категория „най-добър късометражен филм“ за Наградите на Европейската филмова Академия. Пълнометражният им дебют „Урок“ (2014) е селектиран за фестивала в Торонто (в секция Contemporary World Cinema) и в Сан Себастиан (в секция New Directors). Премиерата на „Слава“ (2016) е на фестивала в Локarno, а последният им филм „Бащата“ (2019) спечели голямата награда „Кристален глобус“ в основния конкурс на фестивала в Карлови Вари, както и Наградата за най-добър филм и Наградата за най-добър сценарий от националния фестивал „Златна роза“.

Първоначално учиш журналистика. Какво те накара да се захванеш с филмова режисура?

Журналистиката не беше мое съзнателно решение. Когато бях на деветнайсет години и завърших гимназия, исках да кандидатствам актьорско майсторство или психология. Обаче бях ловко отклонена от странния си, според родителското тяло, избор. Обяснено им бе, че няма как да стана актриса, защото не мога да пея. Психологията бе приета само като краен вариант, ако не ме вземат никъде другаде. Така се озовах във Факултета по журналистика и масови комуникации на Софийския университет и започнах своето безгрижно и удовлетворяващо родителите ми студентство. Всъщност не съжалявам за това време. В този период работих в няколко медии, включително в Българска национална телевизия. Сблъсках се и общувах с най-различни хора – политици, гангстери, дребни престъпници, полицаи, хора на изкуството... Това беше и времето, в което осъзнах какво точно искам да правя в живота си. Така същата година, в която взех дипломата си за журналист, без да се съветвам с никого, кандидатствах режисура в НАТФИЗ и бях приета в класа на великия творец и педагог професор Георги Дюлгеров.

Почти веднага след като и двамата с Петър Вълчанов се дипломирате от НАТФИЗ започва-

те да правите филмите си заедно. Как решихте да работите рамо до рамо, с какво се допълвате?

Първоначално просто си помагахме и с времето установихме, че сме настроени на едни и същи творчески честоти, ако може така да се каже. Надграждахме взаимно идеите си, провокирахме се творчески един друг. Установихме, че когато работим заедно, сме много по-продуктивни, по-креативни, по-освободени... И най-важното е, че когато работим заедно, се забавляваме много повече. В началото аз бях комикът в групата – Петър беше по-мрачен и сериозен. Впоследствие нещата се обърнаха – той започна да клони към комедията, а аз станех по-драматична.

Как оформихте специфичния си стил на разказване? Мислиш ли, че вече сте намерили своя авторски почерк?

Това е много трудно да се обясни. Все едно да се опиташ да анализираш механизма си на дишане например. Сигурно, ако се замислиш сериозно върху функционирането на собствената си дихателна система, ще вземеш да се задушиш. Затова и ние предпочитаме да не изпадаме в съзерцание върху собствения си метод на работа. Действаме по-скоро интуитивно, учим се от собствените си грешки и спазваме някои основни принципи. Опитваме се да сме максимално честни. Заставяме се по-често да напускате зоната си на комфорт. Стремим се да бягаме от клишетата и баналното. Винаги търсим истината и собствения си глас.

Как започва творческият процес при вас?

Обикновено тръгваме от нещо конкретно, което ни е впечатлило и се е загнездило в главите ни. Понякога е случка от действителността, друг път е интересен човек, с когото сме се срещнали... Но каквото и да е то, започва натрапчиво да се появява в разговорите ни, в мислите ни, дори в сънищата ни и да ни тормози. И когато имаме този – да го наречем творчески дразнител, започваме да търсим начин да го изкараме от себе си, да се отървем от него. Започваме да фантазираме около него, да надипляме история. Понякога накрая е останало много малко от онова, което ни е провокирало в началото, и

в същото време сърцевината, коренът си е останал същият, дори и привидно да е изменен.

Кой етап от създаването на филм е най-предизвикателен за теб?

Всяка част от процеса си има своите трудности и перипетии. Преди си мислех, че сценарият е най-мъчителната част за преодоляване. Постепенно разбрах, че всеки филм е различен. Понякога се мъчиш със сценария, друг път със снимките или с монтажа. Всяка история е различна и си крие своите капани и опасности.

Какви са важните елементи, които един добър филм трябва да има? Колко важни са например социалният фон или чувството за хумор? Обичате ли да смесвате жанрове и как го правите?

За съжаление не мога да дам рецепта. Наш колега веднъж се пошегува, че за да стане добър един филм, в него задължително трябва да присъстват дете и куче. Е, аз наскоро гледах доста глупав филм за едно дете и едно куче. Няма елемент или нещо конкретно, което да гарантира, че филмът ще стане добър.

Що се отнася до социалния бекграунд – той присъства така осезаемо в нашите истории, защото е неизчерпаем източник на парадокси и абсурд. Такава е действителността, в която живеем и творим. Ако живеехме в друг регион на света, сигурно щяха да ни интересуват други проблеми и друг тип истории.

Обикновено използваме хумора като контраст на мрачните теми, с които се занимаваме. Обичаме смешното да произлиза от абсурда и да се преплита с тъжното. В България имаме един израз: „Не знаеш да плачеш ли или да се смееш“. И на нас ни се иска да докарваме публиката точно до това състояние.

Смесването на жанровете, преплитането на комичното и трагичното много ни занимава. Обичаме да експериментираме, да импровизираме и да търсим вярната пропорция. То е нещо като приготвянето на яйца по панагюрски. И тъй като не мога да дам рецепта за смесването на жанрове, ще ви дам рецепта за яйца по панагюрски: яйцата се счупват във вряла вода с малко оцет. Майсторството е да не се пресече белтъкът, когато падне в горещата вода с оце-

та. После се връща на котлона и се вари още пет минути. Понякога става, понякога – не, но когато стане, е много вкусно.

Какво те вдъхновява?

Въпросът за вдъхновението е от онези въпроси, на които винаги ми е трудно да отговарям. В момента ми идва на ум песничката на Висоцки „Посещението на музата“. В нея лирическият герой се ядосва, че музата му го е посетила съвсем за кратко и си е тръгнала, докато у Блок е стояла с дни, а у Пушкин дори се настанила за постоянно.

Трудно ми е да кажа какво, кога и как ме вдъхновява. Това са от онези невидими, дори несъзнавани процеси. Знам със сигурност, че обичам притчите и винаги ги търся. Понякога може да ме вдъхнови картина или музикално произведение. Така например, докато монтирахме „Бащата“, бяхме зациклили. Въпреки полезния фийтбек, който получавахме от страхотните ни копродуценти Константина и Рена от Граал филм, въпреки ценните съвети на невероятния Йоргос Мавропсаридис (монтажистът на Йоргос Лантимос, бел. авт.), „белтъкът все се пресичаше във врялата вода с оцета“. И тогава на помощ дойде Шуберт с неговото „Анданте кон мото“. Това произведение ни помогна да не се загубим и да изведем филма в крайния му вариант. Въпреки че то не звучи във филма, вярваме, че мелодията се е вградила него.

Необходимо ли е винаги да имаш лични мотиви, за да се захванеш с един проект?

Да, това определено е така. Ето още нещо, което ни вдъхновява – личният опит, собствените ни наблюдения и впечатления.

Как би дефинирала „искреност“ в изкуството?

Не обичам да теоретизирам, но ако трябва да обясня какво е искреност в изкуството, бих казала, че това е преодоляването на страха от саморазкриването. Смелостта да ровиш в тъмните кътчета на душата и ума си и именно там да търсиш творчески материал. Също така честността, искреността в изкуството са безкористни. Това, което те движи в творчески план, не е дали ще получиш награда, дали ще се харесаш на публиката или на критиката. Ако мислиш за

това докато твориш, няма как да си честен. Тогава започваш да се нагласяш, да правиш компромиси...

Какво според теб е необходимо, за да се създаде истински дълбок, смел филм, който носи собствен глас?

Отново честността, истината, неподправеността. Ако авторът, докато работи, се пита – това ли е, което наистина ме вълнува, това ли е моята истина, това ли искам дълбоко в себе си, а не го избирам просто защото е модерно или защото знам, че ще се хареса, или защото е лесно... Тогава се създава (то всъщност не се създава, то по-скоро се изважда, защото то вече е там дълбоко в душата), нещо автентично, нещо наистина истинско и дълбоко. И то няма как да не докосне зрителите на едно друго, невидимо ниво. Защото онова истинското, дълбокото и автентичното се свързва с истинското, дълбокото и автентичното, което живее в душите на зрителите и те двете се разпознават. Така се получава истинска връзка. Това за мен е смисълът – да събудиш истинското, автентичното, дълбокото у зрителя. Да го предизвикаш.

Как се справяш със съмненията, несигурността и личните страхове?

Колебанието и страховете съпътстват всеки нормален творчески процес, да не говорим, че са част от живота ни като цяло. Мисля, че не трябва да бъдат изтласквани и пренебрегвани като емоции, защото ни помагат да сме нащрек, държат ни будни и свежи. От друга страна не трябва и да им се поддаваме и да им позволяваме напълно да ни завладеят, защото тогава започваме сами да се саботираме.

През последното десетилетие в България повече от половината млади режисьори са жени. Какво е твоето обяснение за този процес?

Вярно е, че се появили доста ярки имена сред жените режисьори в последно време у нас – Ралица Петрова, Светла Цоцоркова, Майя Виткова, Надя Косева, Мина Милева и Весела Казакова... Има и няколко млади момичета, които стабилно се заявиха с късометражните си филми и вярвам, че скоро ги очакват успешни пълнометражни дебюти – Слава Дойчева и

Антония Милчева... А какво е обяснението ми – просто жените са талантиливи.

Каква е връзката във вашата трилогия „Урок“ (2014), „Слава“ (2016) и „Триумф“ (който е в препродукция), като изключим, че всички те са базирани на вестникарски заглавия?

И трите истории се занимават с абсурда на съвременната ни действителност. И трите се опитват да се превърнат в съвременни социални притчи. И трите правят момента снимка на състоянието на обществото ни. И трите истории се случват в обратен хронологичен ред, търсейки първопричината на целия този процес на разпад на ценностите, стартирал в зората на „демократията“ преди трийсет години.

В предишните ви филми персонажите са базирани на реални прототипи, чиито житейски истории са били медийна сензация. „Бащата“ (2019) е първият филм, в който включвате лични преживявания. Този път имахте ли различен подход при изграждането на героите?

По-лесно ли е да вплиташ личен мотив, или напротив – е по-трудно?

Всъщност във всяка история вплитаме доста лични елементи. Винаги използваме лични преживявания, за да уплътняваме образите или за да обогатим сюжета. Няма по-добър сценарист от живота, казва Георги Дюлгеров.

Конкретно в „Бащата“ не просто вплетохме лични мотиви в историята, но за централно събитие на филма ни послужи едно семейно преживяване, което се беше загнездило в подсъзнанието ни. За да го изкараме оттам, се наложи да направим филм.

Работата по кой филм ти е доставила най-голямо удовлетворение?

Всеки от проектите ни, всеки филм, всяка история, с която се захващаме, ни е мила на сърцето и влагаме цялата си енергия и емоция във всички от тях.

Съвместна публикация на списание Кино с платформата FemGems in the Arts ■



ЛЮБОВ И ЕКЗИСТЕНЦИЯ ВЪВ ФИЛМИТЕ НА ПАОЛО СОРЕНТИНО

■ Роксана Борисова

► Още с първите си творби Паоло Сорентино предизвиква зрителския и критическия интерес. „Младост“ и „Великата красота“ го подреждат сред европейския режисьорски елит. Почеркът на Сорентино е разпознаваем – парадокс, двусмислица, носталгия, ирония, а в стила му се долавя открито възхищение към Фелини. През трагикомичното Сорентино пречупва различни теми, между които най-отчетливи са темите за любовта и равносметката. Те са вградени в богат, мозаечен филмов разказ с разминавания на различни нива, но Сорентино се вглежда с усмивка и разбиране в тях. Разминаване между младост и старост, между състоянията „да си бил“ и „да си“, между ирония и носталгия, между желания и реалност.

Главните персонажи на най-известните му филми – Тита („Последствията от любовта“), Чаейн („Това трябва да е мястото“), Фред („Младост“), Джеп („Великата красота“), Берлускони („Те“) са на средна възраст и се движат във висшите слоеве на обществото и с нехаен хедонизъм празнуват живота заради самия живот. Но в по-голямата част от времето се оплакват от оставянето и всички пропуснати възможности. „Последствията от любовта“, в който ролята

на Тита изпълнява Тони Сервило, един от любимите актьори на Сорентино, разглежда живота на петдесетгодишен мъж, който от десет години живее на хотел в Швейцария. Тита ди Джироламо живее според традиционните си навици – всеки ден пие кафе в бара на хотела, заглежда младата барманка София, без да я заговаря, среща се със собствениците на хотела и взема хероин, за да може да заспи. Но в един момент Тита си позволява да наруши статуквото, осмелява се да обича отново, да покаже силните чувства, които изпитва към София. И заради това умира. Той няма какво да губи до момента, в който не осъзнава, че е живял напразно. Когато прави крачка към жената, която обича, със страх, че чувствата му не са споделени, той усеща с пълна сила смазващата самота, която го е преследвала цял живот. Затова не се съпротивлява, когато мафията произнася своята присъда. Зазиждат го в цимента, без да каже и дума.

В „Това трябва да е мястото“ главният персонаж е петдесетгодишният Чаейн – пенсионирана рок звезда с чудат характер и неразрешени конфликти с баща си в миналото. В отношението на Сорентино към героя проличава любовта

му към „странните птици“, към онези неорднерни, неразбрани, странни хора, които обществото е приело за ненормални. Чайен е дете в тялото на мъж. Той има всичко, което един средно статистически човек може да желае – пари, жена, която го обича, слава. Но има нужда от нещо повече. От онази вътрешна промяна, която да му позволи да порасне. В момента, в който овладява кризите си, среща и опознава различни хора, които му помагат да се приближи до себе си, Чайен се усеща свободен. Надраства комплексите и травмите от миналото и може по нов начин да започне да обича и да живее.

Няма как да не споменем и последния филм на Сорентино – „Те“. Режисьорът отново се вглежда в живота на висшите класи – партията, наркотици, секс, красиви жени и богати мъже. Но погледът му е насочен предимно към личността на италианския магнат и политик Берлускони, изигран от познатия и любим на режисьора Тони Сервилло. Това са „Те“. Тези, които живеят друг живот и нямат нищо общо с обикновения

човек. Берлускони се движи с усмивка и любезност из дебрите на този живот и собствена си неудовлетвореност. Отказва да приеме проблемите на съпругата си Виктория до самия край. Но това, което свързва героя с всички персонажи на Сорентино, е желанието му да се върне към славните си младежки години. Той е „най-великият брокер“ в Италия и се опитва да си припомни какво е да не бъдеш Берлускони, а човек, който продава мечти. Особено показателна е сцената, в която звъни на произволен номер. Свързва се с непозната жена и ѝ обещава по-добър живот в новия апартамент, който успява да ѝ продаде. Финализира „сделката“, но усеща порива, който е изгубил някъде по пътя. В крайна сметка Берлускони си остава Берлускони. Интересен е похватът, с който Сорентино ни запознава с основния си персонаж. В първия един час от филма само се говори за тази така мистична, велика фигура. Проследяваме живота на Серджио Мора – мениджър на множество красиви млади момичета, които са готови на всичко, за да се докоснат до хората



„Те“

на върха. Той наема огромна вила срещу дома на Берлускони, за да бъде забелязан. Любовта на Сорентино към странните персонажи присъства и тук чрез момичето, което не е модел, и което казва на Берлускони думи, които никой не се е осмелявал дори да помисли. Момичето, което танцува, докато всички спят и срива „очакванията“ на големия политик. Но на моменти двете линии в повествованието се объркват и се чудим къде отива Серджио с неговите момичета или какво се случва с Берлускони след последната сцена, в която сме го видели. Въпреки това и в този филм Сорентино остава верен на себе си. Разпознаваем, смел, ироничен, задаващ въпроси, даващ отговори, онзи, чийто нов филм винаги очакваме с нетърпение.

* * *

„Да си млад е да имаш конкретна идея за това, какво е свободата. Дори, когато си стар, можеш да се вкопчиш в идеята за свободата и да я постигнеш.“ Паоло Сорентино

„Младост“ се фокусира върху приятелството между осемдесетгодишния Фред Балинджър и седемдесетгодишния Мик Бойл, докато са на редовното си посещение в лъскав курорт, сгъстен в Алпите. Фред е изключителен композитор и е бил диригент на най-големите световни оркестри. Сега, когато кралицата на Англия иска от него да дирижира концерт по случай рождения ден на съпруга ѝ, Фред отказва. Мик е известен филмов режисьор, който работи по сценарий за последния си филм – триумф в кариерата му, негово предсмъртно завещание. Дватамата са в обкръжението на дъщерята на Фред – Лена, известният киноактьор Джими Трий и разбира се, Мис Вселена.

Животът на Фред е изпълнен с какво ли не: трябва да се справя с приятелства, любов, семейство и кариера. Но има малка подробност – започнал е да забравя. Този му ужас се имплицира от това, че е забравил как изглеждат и говорят родителите му и не помни какво е да си млад. А младостта не се свързва само с възрастта и опита – младостта е жаждата за живот,



„Младост“

нуждата да откриваш себе си, да опитваш и да грешиш. Точно този обсебващ страх от забравянето го възпира да приеме предложението на кралицата. Всички персонажи в „Младост“, както и самия Фред, търсят своята идентичност. Конфликтът се съдържа в противоречието между това как хората ги виждат и как те копнеят да бъдат виждани.

Първият сън на Фред показва дълбоките вътрешни проблеми, които преживява. Той иска да живее, иска да бъде щастлив, иска да се извини на всички, които е наранил, иска да посети жена си, иска да поправи отношенията с дъщеря си, иска да чуе своите „Прости песни“ за последен път. Но всичко това е подсъзнателно, намира израз само в съня, а в съня той среща и своята анима – мис Вселена. Сънува и смъртта си. Брилянтен режисьорски похват, който позволява да „видим“ най-скритите и забулени кътчета в подсъзнанието на героя.

Джими Трий е наблюдателят, който разучава хората около себе си, съдникът, който не раздава присъди. Джими Трий също е объркан, но той не се вглежда в себе си, а изучава грешките на другите – повтаря техните движения: жестът, с който Фред си избърсва носа, мълчанието на немската двойка. Неговата мисия е да избяга от сянката на своята известност и да се покаже пред света като самия себе си, но докато не открие кой всъщност е той, ще имитира всеки жест, който вижда.

Лена е силна млада жена – дъщерята на Фред Балинджър, която работи и като негова асистентка. Лена е красива, силна и самостоятелна жена до момента, в който съпругът ѝ – синът на Бойл – не я напуска заради друга жена, „много добра в леглото“. Светът на Лена се срива. Един от най-силните моменти е монологът ѝ пред Фред, докато са на кални бани. Блестяща актьорска игра, безупречен текст и изключително иронична локация и мизансцен. Защо? Защото всички са потънали до шия в проблемите си. В крайна сметка Лена намира спасение при тромавия, непохватен алпинист. Човекът, който я завежда на върха. Темата за любовта и за намирането ѝ на най-неочакваното място е банална и клише. Но във филма не въздейства така. Дори напротив – усещането, което поражда у зрителя, докато гледа последната сцена, е

красноречиво.

Мик Бойл е най-добрият приятел на Фред. Всепризнат режисьор, който живее, за да създава и да показва. Намираме Бойл в момента, в който той желае да направи своя последен, велик филм. Но е в криза. Отказва да приеме реалността и се опитва да живее във времената, в които е бил на върха на кариерата си. Първият удар за Бойл е когато синът му се разделя с Лена, стъписващо е и разкритието, че Фред е правил секс с любовта на живота му, а за капак осъзнава, че никога няма да успее да завърши своята творба – завещание.

Паоло Сорентино е последовател на Фелини. И тук, както във всичките му филми, се усеща духа на великия режисьор. Има моменти, в които камерата се спира на рутинни, на пръв поглед маловажни персонажи: масажистката, която танцува, будисткият монах, който се опитва да левитира, мълчаливите немски съпрузи. Нито един от тези персонажи няма как да остане незабелязан. Макар и опосредствано, филмът напомня на емблематичния „8 ½“. Избраната локация е подобна, кадрите на посетителите, лишени от емоции, също. Дори жените, които прекосяват поляните, напомнят на момента, в който Мик Бойл вижда всички актриси, които някога е режисирал. Или препратката към момичето до извора. Гуидо на два пъти говори за нея – „И какъв е смисълът на появяването на видението на момичето при извора? Символ на непорочното? Или на добротата на главния герой?“. Това момиче виждаме и в „Младост“ – мис Вселена, която чисто гола влиза в басейна при Фред и Мик. Но тук тя не е символ на непорочното. Именно порочното кара Фред и Мик да осъзнаят, че това е едно от последните подобни преживявания, които ще имат някога. Всеки персонаж, който присъства, дори в една-две сцени, има история, има проблеми, има минало и има бъдеще. Например мълчаливата двойка – онази, която общува единствено докато прави секс до дървото в гората. Студенината, която излъчват, докато обядват, изведнъж изчезва. Тяхната любовна история е непозната, дива, затворена за очите на обществото. Акцент е и любовта между сценаристите на Бойл – онези, които тепърва се откриват. Да не говорим за любовта между Бойл и неговата люби-

ма актриса – персонажа на Джейн Фонда. Точно тази любов към актрисата събира като във фокус целия Мик – кариерата му, желанието му да продължи да се развива, целият калейдоскоп на живота му. Всичко това разбива сърцето му и го кара да се самоубие.

Сорентино обръща специално внимание и на локацията. Невероятните кадри в хотела на хората в бели хавлии, които маршируват нагоре-надолу, които се размотават из коридорите или се излежават около басейна, създават усещане за откъснатост. Спокойно можем да наречем тази локация „островът“. „Островът“ е целият свят в миниатюра – социална епруветка, в която се оглежда поведението на човека и неговата същност не във физически, а в духовен план. Еманация на това е образът на монаха. Колкото по-нависоко стига той в своята левитация, толкова по-сериозна и осъзната е равносметката, до която стигат останалите персонажи.

Работата на Сорентино с актьорите също е забележителна. Интерпретацията на Майкъл Кейн (двукратен носител на „Оскар“ и номиниран още шест пъти) се отличава с вгълбеност, многоплановост и съвършенство. Харви Кайтел не е бил толкова въздействащ от филмите си с Куентин Тарантино – сдържан, обран, запомнящ се. Може би най-изненадваща е Джейн Фонда, респектираща, вълнуваща, забележителна и на своите седемдесет и осем години.

„Младост“ е филм, който кара зрителя да се вгледа в себе си и независимо от равносметката, да продължава да търси обичта.

* * *

„Това е филм за изтичането на времето, а заедно с него и за времето, което пропиляваме в животите си.“, Паоло Сорентино

„Великата красота“ е завладяваща трагикомедия за разглеzenia италиански елит в традицията на Фелини и конкретно филма му „La Dolce Vita“. Сорентино отново се обръща към любимия си актьор Тони Сервилло, който не би могъл да изиграе по-добре ролята на Джеп Гамбардела – застаряващ, ироничен, циничен градски екземпляр от центъра на Рим, вихрещ се в разюздания и бурен нощен живот.

Персонажите във „Великата красота“ много на-

помнят на тези от „La dolce Vita“, но петдесет години по-късно. Хора разочаровани, раздирани от вътрешни конфликти, в сложни взаимоотношения с околните, търсещи себе си. Показателна е една реплика от филма: „Ако човек живее интензивно, с отдаден дух, се подмладява с всяка изминала година“. Също както Фелини, Сорентино иронизира модната социална обсебесия всички да изглеждат необичайно млади, ефектни и енергични.

Лицето на Джеп е маска от учтивост и разочарование, често променяща се в усмивка, издаваща циничен хедонист. Той е известен журналист, който продължава да лежи на славата на единствената си книга – „Човешкият апарат“, която е написал в началото на двайсетте си години. Но е известен най-вече с това, че познава всички, които си струва да се познаят и е навсякъде, където си струва да бъдеш.

В средата на шейсетте си години Джеп е доволен от живота, докато не му се случва нещо необичайно: среща със странен човек, който му съобщава за смъртта на единствената жена, която Джеп някога е обичал. Парадоксът е, че тайнственият непознат всъщност е нейният съпруг. Това е и моментът, в който Джеп се замисля дали да не започне да пише отново. Сорентино превъзходно, едва доловимо навигира противоречията в живота на Джеп. Хората около него, без да го съзнават, го правят по-мъдър. Празноглави известни личности говорят за Пруст. Мазен стар човек съска „Искам да те чукам“ на щедро намазаната с бронзант двайсетгодишна. И тогава идва Рамона, жена, достатъчно умна, за да накара Джеп да спре да обвинява Рим за скуката или за творческия си блокаж. Той непрекъснато говори, че се чувства комфортно в средата си, но напълно съзнава, че животът има повече от това, което той познава. Актьорът Тони Сервилло с деликатност и финес успява да придаде плътност и резигниращо очарование на образа на Джеп и зрителят вярва безусловно на този противоречив персонаж.

Смъртта също присъства във „Великата красота“ – от статуята на Гарибалди с надпис „Рим или смърт“ до погребението, на което Джеп носи ковчега. Но най-вече красотата на Рим е опоетизирана и се възражда през погледа на

Сорентино. В един от разговорите на редовните си вечеринки Джек споделя с приятелите си, че „най-добрите хора в Рим са туристите“. И наистина Рим е видян в цялата му прелест без красотата му да напомня илюстрирана картичка и това е благодарение на операторското майсторство на Лука Бигази.

Също както при Фелини, стилът на Сорентино е бароков стил. Във „Великата красота“ той също както Маестрото е увлечен от карнавализацията. Например „джуджето“ или монахинята с два счупени зъба биха могли да изглеждат комично, но Сорентино е съумял да ги изгради като силни, борбени, дори трагични образи. Изборът на подобни персонажи и нюансирания подход към тях разкриват гениалния трагикомизъм на Сорентино. Онези, които в реалния свят остават в социалната периферия, в „Младост“ и във „Великата красота“ се превръщат в

притегателен център. По този начин фокусът се измества и животът се представя в нови и неочаквани перспективи. Своеобразна алегория за лутането на ума и душата, за осъзнаване на профанното и святото, за осмисляне на религия и атеизъм, за възжеланията към младост и красота. Заглавието „Великата красота“ не е избрано случайно. Това е красотата на лицето, красотата на тялото, красотата на Рим, но от друга страна това е равносметка за красотата на остаряването, за мъдрото приемане на житейския кръговрат в човешкия живот. Това е философията на хуманиста Сорентино. Неслучайно и любовта присъства на толкова различни нива във „Великата красота“ – любов между партньори, любов към Рим, любов към миналото, любов към красивото. Любов към човека с всичките му слабости, конфликти, вътрешни противоречия, но и с цялото му очарование. ■

„Великата красота“



БЪЛГАРАН Е ГАЛАНТ ЗА ИЗЧЕЗНАЛИЯ ФИЛМ И „ЗАВРЪЩАНЕТО“ МУ КАТО КНИГА

■ Божидар Маноф

► Навремето Петър Кърджилев пишеше фантастика. С това започна и бързо се нареди сред младите асове заедно с Агоп Мелконян, Велко Милоев и още неколцина, всички под крилото на Любен Дилов (баща, разбира се). Тогава този „вкусен“ жанр имаше много висок рейтинг сред четящите българи и наред с преводните книги (от американски и руски автори, от поляка Станислав Лем и още неколцина) младите български фантасти успяваха да отвоюват свои предимства в скромната българска библиография.

Но по-късно бате Петьо (изплъзна ми се от езика това разговорно обръщение към него и няма да го редактирам) се насочи към кинозанието, и по-точно в плитко разчопления угар на ранната история на българското кино, и там заора с любов, всеотдайност, страст и преданост! И вече толкова години е като вкопан в тази плодотворна територия, каквито са идиличните патриархални традиции на българския труженик, доброволно отдаден на земята – кърмилница. Първоначално, усетил вкуса на тази съвсем частично изследвана тематична зона и изкушение то да прави собствени исторически открития в нея, киновеждът Петър Кърджилев пишеше отделни статии и публикуваше тънки книги. В тях изследваше неизвестни или непълно осветени преди него исторически факти за филми, за тех-

ните създатели, за изненади в репертоара, разпространението или за мрежата от кинозали в онова Царство България от началото на XX век, когато самоотвержените апостоли на националното ни кино са едва оцеляващи странници, чуждаци и маргинали, занемарили дом и семейство, обречени на „родний кинематограф“. Но по-късно, вече натрупал сериозен изследователски опит, преровил всички възможни архивни фондове от епохата, изградил своя методика на издирване, проучване, класифициране, систематизиране на огромния масив от първична достоверна информация, Петър Кърджилев започна да бере плодовете на дълголетния си изнурителен издирвачески труд. И без да вдига излишен шум, без да натрапва ненужно резултатите от своята упорита и високо квалифицирана професионална работа, той последователно и неуморимо започна да публикува огромни респектиращи книги, при които обаче съвсем не обемът от стотици страници е най-впечатляващо. А изключително плътната историческа фактология, невероятните детайли, понякога непредполагаеми подробности, бележки и уточняващи нюанси, които правят от всяка книга категоричен, изчерпателен, достоверен и завършен историографски документ, на който без никакви колебания или съмнения могат да се позовават всички бъдещи изследо-

ватели на съответното историческо време. Защото информацията в тях не е затворена само в кинематографичните проблеми, но осветява и изчерпва общата културна, социална, че дори и политическа реалност тогава. Така той написа и публикува за първи път у нас самостоятелна книга само за един филм, а именно „Филмът Балканската война в историята на българското кино“ (2011). Макар и почти 100 години по-късно, този първи истински голям български филм заслужаваше такова изследване. Малко след това се появи „Озарения в полите на Витоша. Летопис на ранното кино в София 1896-1915“ (2016) с внушителния обем от 608 страници, голям формат! С тези две книги Петър Кърджиков пак така, без излишен шум и суета, прибави пред името си научните степени „доктор“ и „доктор на науките“.

И продължавайки с невероятна упоритост в същата посока, беше логично той да напише самостоятелна книга и за първия ни игрален филм – „Българан е галант“ (1915). Тя се появи 102 години след филма под заглавие „Загадките и времената на Българан е галант“ през 2017, отново като респектиращо академично издание с обем 736 страници (!) и впечатляващо издателско качество. Веднага трябва да отбележим, че и трите споменати книги са много повече от киноведски анализ в исторически план, а цялостни монографии, осъществени изключително добросъвестно, с висока професионална компетентност, разгъната в ширина и дълбочина в няколко посоки.

Ако сега се съсредоточим конкретно върху „Загадките и времената на Българан е галант“, трябва да подчертаем, че изследването обхваща не само фактологията около филма, но и много по-широк кръг от теми в тяхната логична последователност. Дори не ще е пресилено, ако кажем, че в кориците на масивния том тип „тухла“ има поне три книги: едната, разбира се, посветена на филма с всички възможни подробности, открити лично от автора; втора, която е фактическа история на киното в България от онова време (киносалони, разпространители, репертоар, първи професионалисти в прощаждщото българско филмопроизводство, медийно отразяване на киноживота); и трета книга, описваща с подробности и уважение

личността Васил Гендов не само като предан ентузиаст на „седмото изкуство“, но и като истински еуфоричен летописец за „трънливия път на българския филм“, както сам назовава мемоарите си.

Така че дебелият том е побрал в себе си цялостно описание на историческата обстановка от началото на XX век, тогавашната международна ситуация, общественото време, неговите социални и политически характеристики, културните аспекти на темата, кинематографичната реалност в България, екранната и медийна съдба на филма, дори личните качества и житейски перипетии на автора Васил Гендов. Или казано с други думи – едно историческо изследване, което многократно надскача тесните задачи на подобни съчинения, съчетавайки в своите страници добросъвестното научно дирене, широкия поглед на амбицирания автор, неговата професионална концентрация, писателското му умение да работи с фактическия материал и със словото, та дори и присъщото на автора творческо вдъхновение, когато поднася текста с впечатляваща, по-висока от обичайната, изследователска лексика и литературен език.

Възможно е, разбира се, някой читател, прелистил книгата набързо, да остане изумен от безбройните фактологични подробности и да сметне, че част от тях са ненужни или безполезни. Но не е така, защото дори да нямат пряка връзка с темата, те са потребни като неоеценим фон на времето. А веднъж изровени от прашните архиви, остават завинаги на разположение за всеки бъдещ изследовател.

P.S. Надявам се, от текста по-горе става ясно, че е възможно за филм отпреди 102 години, при това изчезнал (!), да се напише цяла самостоятелна книга от 736 страници! В България това може да направи само Петър Кърджиков! Очакваме следващото му подобно изследване. А защо не и нова книга – фантастика със сюжет от днешното смутно дигитално време? Ах, колко вкусно би било едно такова фантазно „архивно“ изследване на съвременното българско кино, но написано от бъдеща изследователска гледна точка някъде в началото на следващия век!

Петър Кърджилев

Загадките и времената на „Българан е галант“



Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“

ЛЮБОВТА Е ЛУДОСТ 2019

КОПНЕЖ И
САМОТНОСТ*Love Is Folly*

Люгмила Дякова ■

► 27-то издание на Международния филмов фестивал „Любовта е лудост“ във Варна премина вдъхновено и въодушевено както всяка година. Програмите бяха богати и разнообразни. Професор Александър Грозев – художествен директор на фестивала, беше включил в селекцията си седемдесет и четири филма, разпределени в: Официален конкурс, Младежки конкурс и паралелни програми: „Блясък от световните фестивали“, „По световните екрани“, „Документална мозайка“, „100 години Ленфилм“, „Класика от Мосфилм“, „Филмите на Рихард Бланк“, „Памет за Тодор Колев“, които се прожектираха в шест зали. Така че и най-капризните и взискателни зрители можаха да открият своите филми. Варненската публика се гордее и обича фестивала и почти на всяка прожекция залите са пълни. И ние, гостите от София, актьори, режисьори, критици обичаме и с радост посещаваме този празник на любовта и лудостта, защото филмите са интересни, а и се чувстваме желани и обграждани с внимание както от Директора на Фестивалния и конгресен център Тошко Гяуров, така и от дамите в подновения му екип: Деси, Мариана, Вили,

Катя... Дано не пропускам някого. Освен много-то филми, имаше и важни срещи: с Елена Орел – ръководител на международната дейност на „Мосфилм“, по повод 95-годишнината на тази могъща студия, с киноведа Алексей Дунаевски по повод 100 годишнината на Ленфилм. Особен интерес предизвика представянето на книгата „Монолози“ на Борис Луканов, който получи и почетен диплом за прекрасното си изпълнение в дует с не по-малко блестящата Меглена Караламбова във филма „Пътуващо кино“. А изключителния, без да е пресилено, актьор Михаил Мутафов бе удостоен с Награда за цялостно творчество.

Официалната конкурсна програма от дванадесет филма бе показана в обновената зала „Европа“ и колкото и заклетите киномани да сме и да гледаме филми при всякакви условия, друго е, когато залата предлага удобства и прожекции на високо ниво. В този смисъл сантимент и тъга предизвика българският филм от конкурса „Пътуващо кино“ на режисьора Илия Костов (Награда на община Варна). Любов, носталгия и копнеж по киното мотивират героите – Режисьор (Любен Чаталов), Оператор (Юри Ан-

гелов) и Актриса (Катерина Евро) да предприемат щуро пътуване из България, иницирано от български студент по кино в Щатите, спечелил проект „Пътуващо кино“. Тримата, освен професионално, са обвързани и в не/състоял се любовен триъгълник (класика в жанра). Експресивно, емоционално и шантаво road movie из съвременна сретна и несретна България, видяна през екзотика, нищета и документална автентичност, в което Киното присъства с главна буква. Но пътешествието е повод и за своеобразна равностметка, за връщане на героите към миналото – нереализирани копнежи по голямото кино, копнежи по пропуснатата голяма любов и горчилка от самотата, на която сами са се обрекли. Филмът можеше да е по-кратък и по-компактен като структура и ритъм, но в него има толкова много любов, копнеж и самотност, че неравностите му остават на заден план. Руският филм „Без мен“ на режисьора Кирил Плетньов, (Награда на Съюза на българските филмови дейци) също е филм-пътешествие и също визира любовен триъгълник – млад мъж и двете му любими жени (отново класика в жанра). Доста маниерен арт филм, в който мистиката е движеща сила. Героят е раздвоен между двете си приятелки – едната агресивна, безцеремонна и нахакана, другата тиха, скромна и вгълбена в себе си пианистка. Внезапно той умира, а те започват да получават негови SMS-и с кратки указания за пътешествието, което трябва да предприемат до Черно море. Отначало зрителят е доста шокиран и объркан заради хрумката с SMS-ите от отвъдното, която прекрасно сработва и в нашият филм „Бащата“, но много скоро разбира, че героят пише още докато е жив, защото е тежко болен и дните му са преброени. Странната му идея с SMS-ите е копнеж двете му любими жени да преодолеят омразата си и да се сблизят. Актрисите са прекрасни в цялата амплитуда от състояния на съперничество, ревност, ненавист, изумление, постепенно помъдряване и сближаване. Но загубата на любимия, все едно, оставя у тях празнота и усещане за самотност. Красив, маркиран и нафантазиран филм, който с визия, музика и съспенс владее зрителската аудитория. Индонезийският филм „Султан Агунг“ – режисьори Ханунг Браманто, Х. Джо, бе единствен

ният в конкурса филм с епоха, който разказва монументалната сага за кралство Матарам и неговия владетел султан Агунг, останал в историята като смел воин и мъдър държавник, противопоставил се на холандските колонизатори и търсещ път за обединение на отделните островни княжества. Докато гледахме филма, някой възкликна: „какъв кич“ и си дадох сметка колко са загубели сетивата ни и колко сме отвикнали да възприемаме постановъчно кино, направено с финес. Да, филмът е богат, пищен, но и най-дребният детайл е разработен стилно и прецизно. Тази мощна историческа фреска също разкрива неосъществени копнежи и внушение за непреодолимата самотност на героя. Младият Агунг копнее за щастие с любимото момиче и живот на обикновен човек, но съдбата решава друго. Могъщият владетел султан Агунг при цялата си власт, семейство, предани войни, е обречен на самотност, какъвто всъщност е всеки владетел. Назад към по-близката история ни връщат два филма. Полският „Изкуството на любовта“ – режисьор Мария Садовска, е създаден по биографичната книга „Историята на Михайлина Вислоцка“, посветена на сексуалния живот на жените в социалистическа Полша и табуто на властите, наложено по темата и издаването на книгата. Ексцентричен ъгъл, от който да се погледне Полша от времето на соца. Михайлина Вислоцка е реална личност, известен сексолог, която помага на много жени да осъзнаят мястото си в тънкостите на сексуалните взаимоотношения. Парадоксално, но самата тя е фригидна и не познава радостите в секса, а само копнее за тях. Все пак в разцвета на годините си среща подходящ партньор. От този момент филмът забравя за социалния патос и финеса в еротиката и се развихря почти до порно... Уви, при толкова секс партньорът умира. Видната сексоложка трябва да се примири и да продължи да живее в самотност, но зрителят съвсем не е длъжен да се примири с липсата на вкус и мяра в този, да не кажа, спекулативен филм. Румънският филм „Останки“ – режисьор Корнел Георгица, също е препратка към годините на тоталитаризма. Героят е млад мъж в днешен Букурещ – безработен и резигниран. За да изкара някакви пари, той решава да продаде виолончелото на починалата

си майка – видна музикантка. Докато се суети около инструмента, намира в него писма, от които разбира за пресата, упражнявана върху майка му от властта и за компромисите, които е била длъжна да прави в името на музиката си. Тези писма разкриват и тайната за собствения му произход. Той тръгва по техния път и среща близки до нея хора, също потърпевши от репресивния апарат на Чаушеску. Филмът е доста различен от социалното румънско кино, което познаваме. Без да е събитие – автобиографичен и изповедален – той е показателен за драмата на румънската интелигенция от онези години.

Копнеж, ярост и болезнена самотност са заложени в немския филм „Най-красивата двойка“ – Специална награда на журито за режисьора Свен Тадикен и Награда за мъжка роля на актьора Максимилиан Брукнер. Какво по-красиво от това да се любиш на безлюден морски бряг! Героите – младо семейство учители, като че ли са постигнали пълна хармония и единение в копнежността си един към друг. Влюбени, щастливи, но... вечерта трима пияни и дроги-

рани младежи ги нападат в къщата, която са наели. Пребиват мъжа и изнасилват жената. Всичко красиво в живота им е прекършено. Опитват се да продължат да живеят нормално, но всеки таи в себе си болка, терзание и болезнена самотност, докато след време не срещат най-жестокия от насилниците, който дори не си спомня злото, което е причинил, но героят е решен на всяка цена да отмъсти. Дълбоко потисканата ярост взема връх и той ожесточено и безогледно преследва насилника. Оттук, поне според мен, филмът се превръща в първичен екшън от насилие и жестокост. Да! Злото води до пълна разруха – буквална и екзистенциална, но режисьорът прекалено екстремно води героите до катарзис – да изчистят чернилката от душите си и да продължат по нов път. А може би това е единственият начин ?

Диаметрално противоположен, изпълнен с топлота и нежност, с копнеж и самотност е канадският „Ейприл през есента“ – режисьор Лоран Сулатицки. Дори Торонто с великолепието на есенната си пъстрота подсилва усещането за самотност, но е и някак копнежен. Каквито са

„Ейприл през есента“ – Канада, режисьор Лорън Сулатицки



и героите на филма. Майка, с неясно минало, две дъщери – едната уравновесен интроверт, другата екзалтиран екстровеит. Уличен странник, галерист и дори кандидат годеник. Всички се забъркват в разследване на загадъчното минало на майката, когато сестрите намират в градината на дома си ковчеже с писма и рисунки. Развитието на тази романтична, драматична и забавна интрига прераства в приятелство и близост и тези особняци посрещат Коледната нощ като голямо и задружно семейство, а зрителят остава с усещане за топлина, доброта и нежност от този камерен и непретенциозен филм. С неистов копнеж и безнадеждна самотност е пропит финландският филм „Цигуларката“, дебют на известния театрален режисьор Пааво Вестерберг – най-добрият филм на фестивала, носител на Голямата награда „Златна Афродита“ и Наградата на Гилдия „Критика“. Главната героиня е световно известна цигуларка, отдадена на музиката си, заради която съпругът и детето ѝ остават на заден план. Дори аферата ѝ със знаменит композитор и диригент също е повече духовно родство и любов към музиката, отколкото чувствена страст. Но младата

жена претърпява катастрофа и повече не може да свири. Объркана и съкрушена, тя се впуска в преподавателска кариера и среща талантлив студент. В неговото бъдеще вижда проекция на собствената си звездна кариера. За младежа не е трудно да се влюби в привлекателната си учителка и негов кумир, а и тя постепенно се увлича по него. Връзката им е безразсъдна и опияняваща, но уви, обречена. Егоцентризъмът и на двамата води отношенията им до провал. Той разкрива пред съпруга ѝ, че се обичат, а тя не му остава длъжна, като признава, че по нейно ходатайство той е избран за солист на важен концерт. Всички участници в този сложен пъзел са съкрушени. Въпреки че на финала младежът свири прекрасно и като че ли филмът завършва с Happy end, всеки от героите остава наранен и самотен. Такава е съдбата и на всеки творец – сам с творчеството си.

Но не е ли по своему самотен и всеки отделен човек? Какво е копнеж, освен неутолимо желание да се преодолее самотата? А дали е възможно? По-вероятно не, но копнежът по близост остава...



„Цигуларката“ – Финландия, режисьор Пааво Вестерберг

WFAF 2019

ТВОРЧЕСКА ЗРЯЛОСТ НА БЪЛГАРСКОТО АНИМАЦИОННО КИНО

WFAF 15 WORLD
FESTIVAL of
ANIMATED
FILM 2019

Нагeжгa Маринчeвскa ■

► Българското анимационно кино от години вече не се е радвало на толкова силно и многобройно международно представяне, както на тазгодишния Световен фестивал на анимационния филм във Варна. С цели десет филма в конкурсните програми, две премиери, четири ретроспективи и една студентска програма, българската анимация показва своята артистична зрялост и творческа сила в оспорваната конкурентна среда на най-доброто от световната анимация. Дали досега по-ограниченото присъствие на анимацията ни в предишните издания на фестивала се е дължало на излишна скромност на организаторите, не мога да кажа. Но тази година със сигурност показва, че българското присъствие във всички категории на конкурса е достойно и с ясно заявени качества за награди. За съжаление, журито не отбелязва в решенията си нито един български филм, макар много от тях да са били обект на обсъждане за призовете. На пресконференцията на журито беше зададен въпросът: „Кой ваш филм-фаворит не получи награда?“ Трима от чужденците посочиха четири български заглавия. Това означава, че българското представяне е било

високо оценено, но, както винаги – наградите не достигат. И те, за съжаление, хронично и от години не достигат в категорията за късометражен анимационен филм. Това по принцип е и най-оспорваната фестивална категория и най-често именно тук се присъжда Гран При. По финансови причини обаче преди няколко години на фестивала вече не се присъжда наградата на Варненската община, а в категорията, за която е дадена Голямата награда, не се присъжда отделен приз. Това ощетява авторите на късометражни филми и вероятно фестивалът би трябвало да преразгледа политиката си на награждаване. От друга страна, дори най-авторитетните световни фестивали, като този в Анеси например, са предвидили отделни награди за националното си участие и това не се приема за нескромност или неправомерно толериране.

Все пак, два от българските филми бяха отличени – „Дърво от желязо“ на Андрей Цветков получи наградата на СБФД, а студентският „Да се срещнем вчера“ на Ива Токмакчиева получи отличието на Съюза на българските художници. „Дърво от желязо“ на Андрей Цветков (по сце-

нарий на Слав Бакалов) е цялостно изградена притча за човека и пътя му към доброто и духовното, реализирана чрез метафората на птиците. Петелът, на когото съдбата не е отредила способността да лети, освобождава заключените в метално дърво птици и после тъжно наблюдава техния полет, заедно със семейството си. Историята е многопластова – за стремежа към духовното, но и за простите човешки ценности – добротата, семейството, невъзможността да постигнеш всичко едновременно. Андрей Цветков в този филм показва свой нов стил на рисуване – едновременно строг и графичен, но заедно с това използващ артистичен тънък бял контур и штрих, който придава на персонажите му неземно излъчване. Впечатляващ е и образът на самото дърво – металните отблясъци на клоните и листата напомнят зловещите инструменти на средновековната инквизиция, символизиращи оковите на духа. Андрей Цветков показва тук зряло и рядко срещащо се единство между драматургията и визуалното решение. Студентският филм на Ива Токмакчиева „Да се срещнем вчера“ заслужено направи впе-

чатление с изисканата си черно-бяла графика, подчертаното си чувство за анимационна метафора. Любовта между двама души преминава през различни фази на близост и отчуждение в бърз анимационен ритъм. Ива Токмакчиева създава ярки образи, като сплитащите се вместо ръце шалове, лайтмотивната лодка, с която двамата преминават през пиковите и спадовете на живота, грамофонната плоча, върху която персонажите са увлечени в дивна надпревара, единството и разделянето на леглото... Младата авторка показва необикновена способност да прелива едно пространство в следващото, следвайки логиката на наратива, а не само външния ефектен ход.

Освен тези два филма, българските аниматори ни зарадваха и с много други интересни и необичайни творби. Режиьорският дебют на Мира Янкова „Пеперуда и мишка“ е психоаналитично изследване на страховете, комплексите и самозаблудите, които се крият у човека. Агресивността, сексуалният нагон, стремежът към надмощие са водещи мотиви. Но хармонията може да се постигне единствено тогава,



„Дърво от желязо“ – България, режисьор Андрей Цветков

когато намериш вътрешното си „аз“. Вихрената анимация на филма е построена върху символиката на различни животински персонажи – мишка, вълк, паяк, куче... охлюв, които се намират вътре в хората. Житетският път често не отговаря на нашите предварителни очаквания и на вътрешната ни същност, според авторката. Мира Янкова, може би, най-последователно прилага принципа на тоталната анимация, като в бърз ритъм завърта персонажите си в едно почти абстрактно бяло или черно пространство. Чрез пластичната си рисунка тя умело създава усещането за обем и триизмерност на фигурите, които се преследват и сблъскват в абстрактното бойно поле на живота. Последната част на филма може да се възприеме като втори финал и това е недостатък на драматургията, но пластичните качества на филма до известна степен го компенсират.

Филмът „Без коментар“ на Вера Донева също остави прекрасни впечатления едновременно с ангажираната си екологична позиция и с необичайната комбинация от стилове. Шестте новели са нарисувани от различни художници

– Дмитрий Ягодин, Роза Колчагова, Силвия Владимирова, Борис Клисурски, Настимир Цачев и Димитър Димитров. Наративът се движи между сатиричното, абсурдното, поетичното, социално-ангажираното или приказното, вплътен в индивидуалните почерци на художниците, а Вера Донева е съумяла да намери много добър баланс в разнопосочните послания. Това винаги е рисков похват, но режисьорката блестящо се е справила с него.

Българската анимация се представи в конкурса и с още няколко достойни филма – „Мир“ на Димитър Димитров, „Стълби“ на Иван Цонов, „Рестарт“ на Дидо Неделчев, „Папагалски залъгалки“ на Анна Харалампиева и др.

На фестивала бяха представени и две специални премиери – „Рози в нощта“ на Пенчо Кунчев и „Лист хартия“ на Ася Кованова. „Рози в нощта“ е своеобразно продължение на „Луната със сините очи“ (2001) по „Песните на Билитис“ на Пиер Луис. Нежният акварел на Пенчо Кунчев представя първите любовни трепети на персонажите, вплетени в пейзажа, в архитектурата на Древна Гърция и в митологични обра-

„Без коментар“ – България, Вера Донева



зи. Прекрасните метаморфози и преливането на еротичното и природното са осъществени с деликатен и елегантен ритъм. „Лист хартия“ на Ася Кованова е лиричен и мъдър филм за променливите стойности в математиката и в живота, по сценарий на Христо Ганев. Порасналите момиченце и момченце намират отговора на простата аритметична задача „2+2“ по най-естествения, даден ни от природата начин. Типажите на Ася Кованова са изключително красиви. В леката реминисценция с детска рисунка, те са лишени от простоват наивитет или сантименталност и от тях извира чиста поезия. Силното българско присъствие, както вече отбелязах, беше поставено в контекста на много ярки анимационни творби, идващи от цял свят. Гран при отиде при „Падението“ на Борис Лабе от Франция за създаването на изключителна фреска за краха и пропадането на съвременната цивилизация и човешкия род в кръговете на Дантевия ад. Филмът вече има множество международни награди, между които „Андре Мартен“ за най-добър френски филм и наградата на ФИПРЕССИ от Анеси. Показан е също в селекци-

ята „Седмица на критиката“ в Кан. Борис Лабе създава впечатляваща апокалиптична картина, без да я фокусира върху отделни protagonисти. Масштабната цикличност в едновременните действия на многобройните персонажи и природния свят придава библейски пропорции на безфабулния разказ. Петнадесетте минути на божествен и диaboличен ужас изграждат макровселената на небесата и ада, като само на моменти виждаме микросвета на индивидуалния хаос, инквизициите, кръвта и нечовешкото страдание. Във втората част на филма Лабе определено създава своя модерна версия на ужасяващите светове на Бош, Брьогел или Дюрер, както и вплита частици от сюрреалистичното светоусещане на Франсис Бейкън или от мрачните етюди на Гоя. С майсторство и фин усет за стил Борис Лабе не цитира пряко творбите на великите художници, а създава своя представа за „падението“ чрез повече от 4000 рисунки в акварел и туш. Многобройните фигури се движат в цикличен ритъм без усещането за център в един безкраен танц на смъртта, водещ до пропадането в черната спира на безвремие-



„Лист хартия“ – България, режисьор Ася Кованова

то. Какофонията на действията създава хипнотичен ефект, подсилен от изнервящата музика на Даниел Гиси.

В конкурса се открии една тенденция, която винаги се радва на одобрението на аниматорите, но обикновено рядко спохожда фестивалните програми, поради изключителната трудоемкост на производството. Това е рисуваната тотална анимация, в която се раздвижват едновременно и персонажите, и пространството, създавайки усещането за плуващ свят с необикновена свобода на гледната точка. Такива бяха „За цял живот“ на Роберто Катани (Италия), „Вълк ли съм?“ на Амир Хушанг Моен (Иран), както и българските „Да се срещнем вчера“ на Ива Токмакчиева, „Пеперуда и мишка“ на Мира Янкова, „Мир“ на Димитър Димитров и т.н., които не отстъпваха по качество и артистичност на останалите. В рамките на тоталната анимация всеки от тези автори показва ярък индивидуален подход и артистичност. Меланхоличният свят на Роберто Катани с неговите удивителни метаморфози е една импресия, вдъхновена от любовната история на клоун и

момиче. Изразителният щрих на иранската анимация пък преобръща обикновено трагичната история за вълка и агнетата, пречупвайки я през детското светоусещане.

Наградата за студентски филм отиде при „Дъщеря“ на Дария Кашчеева (Чехия) – прецизна и болезнена куклена история за взаимоотношенията между умиращ баща и дъщеря. Най-забавен студентски филм обаче остана „Ябълково пюре“ на Александер Грацер (Австрия, почетен диплом). Това е псевдо-философски диалог за това как да се измие, обели, нареже и смачка ябълката и същевременно най-абсурдистки изградената история в целия фестивал. Наградата за най-добър детски филм получи „Страхливият дух“ на Рейхан Кавош (Иран), а наградата за най-добра анимационна серия отиде при „Мравка“ на Юлия Окер (Германия) за еднаквите мравки и единствената различна. Тази година за първи път на фестивала се състезаваха и музикални клипове. Неочаквано за такъв нетрадиционен вид анимация конкуренцията беше доста силна. Награден беше „Изнасилване“ на Густав Холтенес (Швеция) с притеснителен за музика-

„Дъщеря“ – Чехия, режисьор Дария Кашчеева



лен клип сюжет. Сексуалното насилие е представено чрез много динамична и артистична графика, която има шоково въздействие върху зрителя. Колажните врезки само подсилват усещането за ужас. Друг клип със странно социално послание беше „Йерусалим“ на Офер Винтер и Шимон Енгел (Израел) с неговия главоломен колаж от исторически и съвременни образи на града, който остави тревожно усещане.

Пълнометражните филми в състезанието бяха пет. Съвсем естествено сред тях преобладаваха детските. Наред с четвъртата серия на „Снежната кралица“ на Алексей Цицилин, която за пореден път показва дисниевски модел на приказка в руски вариант, видяхме и два пълнометражни 3D турски филма – „Крал Шакир: нека играта започне“ на Халук Джан Дидароглу и Берк Токай и „Рафадан тайфа: Приключение в подземията“ на Исмаил Фидан. В тези опити на нашите съседи да се стигне до широка международна аудитория се вижда похвално усилие. Наградата за пълнометражен филм беше присъдена на „Нов град“ на Феликс Дюфур-Лапериер (Канада, Франция) – филм за

възрастни, посветен на опитите на Квебек да се отдели от Канада с референдум и свързаните с това събитие лични съдби на бивши съпрузи. Филмът беше отличен заради факта, че е дело само на един-единствен автор – нещо необичайно в пълнометражната анимация – и заради рисуваната технология с туш. Диплом получи и филмът „Далеч“ на Гинтс Зилбалодис (Латвия) – приказна sci-fi история, излизаща извън рамките на традиционните комерсиални модели. В съпътстващите програми на фестивала имаше много събития, сред които можем да открием изложбата на Анри Кулев „Власт и еротика в рисунка и комикс“. Тя показва друго лице на автора си извън анимацията – това на майстора на акварелната техника, на саркастичната, социално ангажираната и еротична рисунка. Представянето на богатия албум на Кулев „Ориент SexPress“ допълни събитието, а като цяло тазгодишното издание на фестивала демонстрира изключително високо ниво. И все пак, огорчението от подминаването на българските анимационни филми от журито остана.

„Нов град“ – Канада, Франция, режисьор Феликс Дюфур-Лапериер



WFAF 2019

АНИМАЦИОННИ
ОТБЛЯСЪЦИ
И РАЗМИСЛИWFAF 15 WORLD
FESTIVAL of
ANIMATED
FILM 2019

Невелина Попова ■

► XV Световен фестивал на анимационния филм във Варна се превърна в място за срещи – с пълнометражна, късометражна, детска и студентска анимация, с автори от цял свят, с изложби, с лекции и книги, с детски работилници... Ведър фестивал, със своя вътрешна динамика и жив дух, показателен за състоянието на световната и родна анимация. В днешния свят на високи технологии, консуматорски бум и личностни кризи анимацията остава за много автори спасително пространство на артистични търсения, на възможности за личностен изказ и диалог със света.

В състезателната програма участваха 87 филма от над 40 държави, 10 от които бяха български. Авторитетното международно жури с председател Иван Богданов (България) и членове – Олга Пярн (Естония), Теди Груя (САЩ), Павел Хорачек (Чехия) и Фернандо Галрито (Португалия) имаше нелеката задача да направи своя избор сред множеството филми.

Във фокуса на моите размисли отново ще бъдат студентските филми. Те бяха събрани в една силна програма, до голяма степен съизмерима с професионалните късометражни филми.

Наградата за най-добър студентски филм получи филмът „Дъщеря“ на Дария Кашчеева от Чехия. Проникновен, чувствителен, личен филм за късното завръщане на двама души един към друг. Филмът ѝ е бакалавърска дипломна ра-

бота от световноизвестното филмово училище ФАМУ. Ярка и запомняща се творба, в най-добрите традиции на кукления филм – запазена марка за чешката анимация. Действието на филма се развива в две пространства и в два времеви пласта. Филмът започва край болничното легло на умиращия баща. Настоящото рамкира болезнения детски спомен за бащината моментна нечувствителност: зает с ежедневните битови грижи, бащата не успява да сподели и приюти детската болка от смъртта на едно птиче. Дария разгръща един дълбок психологически сюжет за сложните отношения между бащата и дъщерята, сюжет, характерен по-скоро за игралното кино и сложен за анимационен разказ, още повече при работа с кукли. Психологическият детайл, мимиката, жестът и атмосферата са много трудно постижими в куклената анимация. Дария Кашчеева работи умело с тежките живописни мазки върху непроменящите се във времето лица на бащата и дъщерята. В анимационната условност на затворените пространства скулпторната скованост на куклите носи своята метафоричност; те и двамата драматично са потънали в себе си и едва пред лицето на смъртта успяват да се намерят, да си простят, да отключат нежността и да дадат израз на силната си обич. Изключително фин психологически сюжет, изграден изцяло от вътрешни движения, доказващ за

пореден път, че за анимационната изразност няма предели. Зашеметяваща е операторската работа в този филм. Режисьорката сама е снимала. В различни интервюта тя признава, че винаги се е интересувала от движенията на камерата, от работата със светлината и фокуса. И е решила да използва ръчна камера в своя анимационен филм. Сама по себе си тази идея била странна, налудничава... но вдъхновяваща. Авторката е усетила, че такова експериментално решение ще работи за драматургията на филма ѝ, ще внушава клаустрофобичност и задъхано вътрешно движение между двата персонажа. Кулминацията на тези усилия е кадърът, в който дъщерята тича по стълбите и маската ѝ се превръща в ръцете на бащата в трептящи парчета криле – прекършени, но разтварящи се, добиващи своята цялост и стремително излитащи на финала в синевата... Зад този филм стои наистина огромен труд. Наградата във Варна е част от международното признание на достойнствата на филма. На фестивала в Анеси Дария Кашчеева получи Кристален глобус за студентски филм. В момента тя е една от тримата финалисти за „Оскар“ в категорията анимационни филми.

В трудното състезание между студентските филми журито присъди и две специални грамоти – на „Правилата на играта“ (режисьор Мерлин Флюгел, Германия) и на „Ябълково пюре“ (режисьор Александър Грацер, Австрия). В „Правилата на играта“ дипломантката от университета в Офенбах Мерилин Флюгел експериментира с анимационното пространство и графичните форми като създава чрез сюжета за играещите хора и играта един микромодел на света. Филмът ѝ е откровена метафора на съвременното общество, застрашено от хаоса и всепозволеността, философски размисъл за границата между играта и реалния живот, за необходимостта от правила и за липсата им. Това също е един от филмите с много награди през последната година, между които е и наградата на журито в Анеси за дипломен филм. Вторият филм „Ябълково пюре“ е на Александър Грацер от Австрия, който, след като завършва живопис във Виена, защитава магистърска степен по анимация в Будапеща и там прави този филм. Запомнящо се смешен филм, изграден изцяло

в ключа на абсурдистка драматургия. Иронично живописен, с дълги статични кадри. В абсурдния сюжет двама униформени служители на реда с безгръбначна пластика се опитват да бъдат на своя пост, а междувременно две големи костюмирани птици водят дълбокомислени псевдофилософски разговори. Преднамерено театрални, патетични диалози, от които обаче не спираш да се смееш. Финалната абсурдна поанта на разпадащите се връзки и същества е прозрението, че ябълката просто трябва да се измие, обели и смачка на пюре.

Открояващ се сред най-добрите работи на фестивала бе дипломният филм на студентката от НБУ Ива Токмачиева „Да се срещнем вчера“, отличен с наградата на Съюза на българските художници. Нежен, красив, чувствителен филм. Самият сюжет е едно любовно пътуване през времето – през срещата на мъж и жена, през опита им за общ живот, през последвалото отчуждение и раздялата. Ива е изградила органичен анимационен разказ. Великолепната ѝ рисунка ни води през цяла поредица анимационни метафори и метаморфози, сред които като основни лайтмотивни образи се открояват шалът, който ги свързва, и лодката, с която се носят върху вълните на чувствата си и живота. Този дипломен филм е един от най-добрите през последните години. Неслучайно селекторът от САЩ Теди Груя каза на финалната пресконференция, че това е един от любимите му филми на фестивала.

Друг интересен млад автор със запомнящи се два филма в тази категория беше Кристиан Кауфман от филмовата академия Баден-Вюртенберг, Германия, който присъстваше на фестивала и представи 3D пародията си „Дивият Запад компресиран“ и екологичната миниатюра „He!“. И двата филма носят остро съвременно усещане; реализирани са като триизмерни експерименти. На галопиращите каубои от уестърна, на които винаги им е бил нужен големият филмов екран, в днешната медийна среда Mobilescope налага своите закони, а съвременният бягащ от цивилизацията турист от „He!“, решил да се бори с ветровете и да си построи дом на непристъпна скала, търпи поредно поражение и ни оставя пред множество отворени въпроси.

И още един запомнящ се филмов експеримент – „Milkoffee“, направен като на шега от четирима приятели ентусиасти от Италия, инициран като проект в технологичен институт, където изобщо не се учи анимация. Четиримата млади автори – Фабио, Марко, Едоардо и Людовика, също бяха на фестивала във Варна и на пресконференцията разказаха за работата си по филма. Вдъхновени от сюрреалистичен разказ на испанския писател Макс Ауб, те се впускат в едно калейдоскопично пътуване към атмосферата на 60-те години на миналия век, работят смело с различни знакови образи и колажи, фрагментират кадъра, остроумно си играят с иронични надписи, с вкусове, цитати, изплъзващи се моментни наслади. Признават, че са разчитали повече на асоциативната динамика на моушън графиката, отколкото на анимацията, но след този свой опит и след фестивала и четиримата искат да продължат да работят в анимационното пространство. Очертават се някои драматургични тенденции в студентската програма, които бихме могли да открием и в останалите категории късометражни филми от конкурсната програма.

Все по-рядко анимационният сюжет се разгръща около добре разказана история. „Дъщеря“ на Дария Кашчеева по-скоро е изключение в общата картина. Сред цялата конкурсна програма с добрия си ясен разказ и яркия си персонажен свят за мен се откроява филмът на Андрей Цветков „Дърво от желязо“ по сценарий на преждевременно напусналия ни Слав Бакалов. С разказа си за един петел и пленено ято птици филмът продължава най-добрите традиции на българската миниатюра и е мъдра притча за безкористната помощ, за умението да приемеш собствената си съдба с достойнство. Повечето от анимационните филми бяха асоциативни философски миниатюри. Те най-често изграждат микромодел на света, носят и споделят своите идеи със зрителя, експериментират с формите и пространствата. Като се започне от зашеметяващия мащабен филм „Падението“ на Борис Лабе, получил „Гран при“ на фестивала, и „Децата“ на Михаел Фрай, асоциативният принцип на изграждане на сюжета е ключът към голяма част от филмите на фестивала; сред тях са коментираният вече тук „Правилата на играта“, както и цяла поредица

„Падението“ – Франция, режисьор Борис Лабе



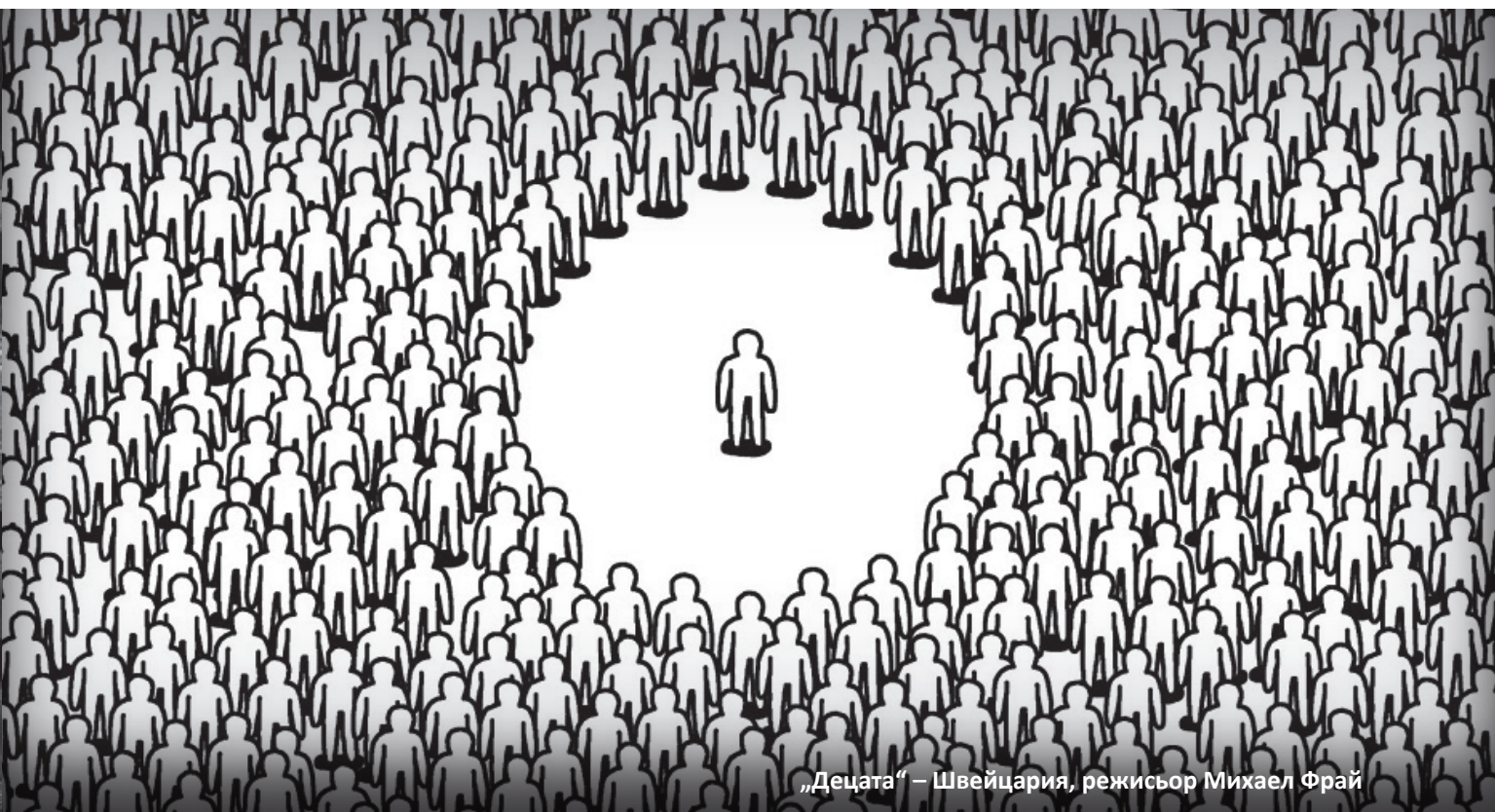
графични филми с огромна кинетична енергия, в които водещи са играта с пространствата и роящият се персонажен свят. В тях най-често се разкрива взаимната връзка и обусловеност на явленията. Такива филми са „Движения“ на Да Хи Чон от Южна Корея, „Връз.Ка“ на Зоуи Лин от САЩ, студентските „Синхронност“ на Мишел Бранд, Великобритания, „Притегляне“ на Матис Гонзалес от Германия, „Кубиран“ на Шуе Ен Го от Сингапур, както и впечатляващият със житейските си метафори и задъхани метаморфози филм „Стълби“ на Иван Цонов.

Ключът към асоциативните сюжети на друга голяма група филми намираме в пародията, в колажа и цитата. Сред тях са и споменатите „Ябълково пюре“, „Дивият Запад компресиран“ и „Milkoffee“, както и унгарският детски филм „Вълнуващите истории за Ужасяващия Драко и неговите страшни приятели“ на Балинт Келен.

Тази година за пръв път на фестивала клиповете бяха обособени в отделна категория. Сред тях имаше интересни художествени решения, които безспорно обогатяват територията на видеоклипа със социално политически и пси-

хологически сюжети. Най-запомнящи са „Изнасилване“ на Густав Холтенес от Швеция, който получи наградата за най-добър клип, и израелският „Йерусалим“ на Офер Винтел и Шимон Енгел. Имаше и весели, остроумни клипове като изрезковия „SO Jedi Fresh“ на студентките от НБУ Анастасия Стоева и Елена Василева, както и „Панталони“ на големия майстор на пластилиновата изрезка Сергей Меринов.

Затова пък в общата тематична картина на целия фестивал веселите и смешни филми бяха малко. На екрана трайно присъстваха любовната тема: „Да се срещнем вчера“ на Ива Токмакчиева, „За цял живот“ на Роберто Катани; екологичната: „Без коментар“ на Вера Донева, съставен от шест отделни миниатюри, нарисувани и анимирани от различни млади автори, и „Експедиция почивка“ на Вийп Тойвисе от Холандия; психологичният ирански филм за застрашената идентичност „Вълк ли съм“ на Амир Хаушанг Моен и „Пеперуда и мишка“ на Мира Янкова; човешкото тяло като сюжет на самопознанието в „Блойщрат 11“ на Ниенке Дойц от Белгия и изрезковият „Кръпки“ на испанката Мария Манеро Мурро; абсурдисткият



„Децата“ – Швейцария, режисьор Михаел Фрай

сюжет за липсата на промяна „Залез“ на Марчин Гизицки от Полша; „Sur.Faces“, създаден от различни студенти аниматори от школата на студио Шар, трансформиращи в анимация документални наблюдения върху живота в днешна Москва. Извънземните, чудовищата и антиутопията също не липсваха в конкурсната програма – като „Флореана“ на датския режисьор Луис Мортън и „Голямото бягство на Рей“ на китайския режисьор Джи Уен. В детската програма, която тази година не беше особено силна, имаше изобилие от най-различни чудати същества и чудовища и бе застъпена силно темата за страха и неговото преодоляване („Страхливият дух“ на иранеца Рейхан Кавош, по детски пътър, но доста приказлив филм, който взе Наградата за детски филм, „Матилда“ на Ирен Ибора и Едуард Пуертас от Франция, тийнейджърският 3D „Момичетата от улица „Върбова“ на Мария Петева). На територията на екранизациите се открииха великолепно разказаният рисуван филм „Огледало“ на Галина Голубьова по Борис Шергин, пластилиновият „Три сестри“ на Светлана Андрианова по черногорска легенда,

както и поредните весели „Папагалски залъгалки“ на Анна Харалампиева и Цветомира Николова, които отново провокират въображението на детето, този път от живописния пейзаж и фолклора на Индия, с чудесната стилизирана рисунка и тоталната анимация на Анна Харалампиева.

И накрая няколко думи за две от най-ярките артистични събития на фестивала. Това бяха премиерните прожекции на новите филми на Пенчо Кунчев и Ася Кованова, които не бяха включени в конкурсната програма, тъй като и двамата автори са в основния екип на фестивала.

„Рози в нощта“ е рядко красив филм, оставящ усещане за съвършенство. Изграден е по „Песните на Билитис“ на френския поет символист Пиер Луис. Филмът може да се възприеме като втора част на предишния филм на Пенчо Кунчев „Луната със сините очи“ от 2001 година, също адаптация по стихове на Пиер Луис, получил „Златен ритон“ в Пловдив и наградата за най-добър късометражен филм в Торино през далечната 2001 година. Но аз виждам в „Рози

„Три сестри“ – Русия, режисьор Светлана Андрианова



в нощта“ завършващият филм от една поетичната трилогия, започнала с „Романс за вятъра“ още през 1986 година по сценарий на Юрий Петрински. „Рози в нощта“ е анимационна поема, поразяваща с красотата и изяществото на акварелната изрезка, с постигнатата хармония и живописност, с пантеистичното светоусещане за неспирно оживяващите природни форми в човешкото лице и тяло. Изстрадан филм с трудна производствена съдба, в който Пенчо Кунчев е вградил над десет години от живота си. Всичко в тази творба има своето неповторимо дихание – с всеки детайл и жест, с всяка метаморфоза и с всеки звук от прекрасната музика на сръбския композитор Зоран Смилянович „Рози в нощта“ се превръща в апотеоз на Живота.

„Лист хартия“ на Ася Кованова по сценарий на Христо Ганев е заявен като детски филм и със сигурност ще има своята детска публика. Веселите жизнени типажии на момченце и момиченце, които не могат да отговорят на въпроса на строгия учител, стилизираната акварелна изрезка, мъдро-ироничният и топъл задкадров

глас и чудесната музика на Петър Дундаков за зрителите бяха истински подарък. „Лист хартия“ не е филм само за деца. Преливащ от нежност и обич, той е може би още по-нужен на отчуждения възрастен човек. Поне аз бих искала когато ми е трудно и самотно да имам възможност да го гледам отново. Неговата светлина е целебна. Простичката на пръв поглед история за затруднилото децата уравнение $1+1=3$ прераства в мъдра притча за смисъла и красотата на живота. Сред днешния предимно мрачен и интелектуално утежнен филмов пейзаж филмът на Ася Кованова и Христо Ганев е чист извор на радост и упование...

Освен с филми, програмата на фестивала беше наситена с множество паралелно протичащи събития. Двете зали на конгресния център във Варна бяха постоянно заети, по стълбите непрекъснато сновяха автори, студенти, гости на фестивала. Сред съпътстващите програми не можем да не споменем филмите от „Панорама – най-доброто от света“, програмите с филми на членовете на журито, специална програма от анимационни филми от прочутото сту-



„Рози в нощта“ – България, режисьор Пенчо Кунчев

дио Camera etc. от Лиеж, ръководено от Жан Люк Слок, специалната програма „Happiness machine“ – антологичен интердисциплинарен проект, осъществен от различни европейски аниматори и, разбира се, студентските програми – на школите на НБУ, на Баден-Вюртенберг, избраните филми от международния анимационен маратон 10x10x19 (иницииран на Варненския фестивал преди години от Единбургския колеж по изкуствата и НБУ), програмата от американския фестивал AmDocs, чешките и португалски студентски филми. Основен фокус на фестивала винаги са били младите аниматори. Затова лекциите и майсторските класове също бяха неизменна част от наситената програма. Тази година студентите и гостите от града имаха възможност да присъстват на лекциите на професор Жорж Сифианос от школата ENSAD в Париж, посветена на изкуствения интелект и анимацията, на Павел Хорачек – „Анимация и цензура в Чехословакия“, както и на майсторския клас MONSTRA на Фернандо Галрито.

Една от основните мисии на фестивала е да бъде мост между поколенията, да съживява постоянно паметта и образите от българската анимационна школа. Тази година на фестивала имаше три големи ретроспективни програ-

ми – двете бяха юбилейни, посветени на столетието на рождението на Тодор Динов и на деветдесетгодишнината от рождението на Доньо Донеф. В третата ретроспективна програма варненската публика се среща отново с филмите на внезапно напусналия ни през лятото Николай Тодоров, незабравим художник, режисьор и приятел, носител на „Гран при“ на Варненския фестивал през 2017 за пълнометражния си филм „Made in Brachicera“.

По традиция в деня на откриването на фестивала бяха представени две изложби – на анимационни рисунки на студенти от НБУ и на белгийски комикси, посветена на човешките права. Паметно събитие за фестивала и Варна бе голямата юбилейна изложба на Анри Кулев в галерия „Графити“ – „Власт и еротика в рисунка и комикс“, на която бе представена и книгата му с еротични сатирични рисунки „Ориент SexPress“.

И тази година най-желаният подарък за Варненските деца бе работилницата, която традиционно се води от френската аниматорка Карин Миралес с помощта на студенти доброволци от НБУ. Прекрасният филм с детските анимации, които видяхме на закриването на фестивала, отново донесе светлина, жизненост и детска радост.



НЕСПОКОЕН ПЪТ ПРЕЗ ВРЕМЕТО Дако Даковски на 100

■ Димитрина Иванова

► Динамичен, наситен със събития живот: от самодейната училищна сцена до професионалния театър; от партизанския отряд до фронта; от Камарата на културата до Московския ВГИК; от уроците на Михаил Ром до екранизацията на най-българския роман – Вазовия „Под игото“; от вълненията и тревогите в българското село по време на колективизацията до славното и драматично царуване на Калоян; от режисурата до сценаристиката... Динамика, подчинена на екстремно променящото се време, на увереността, че ти не само си част от промените, но и ги твориш, създаваш... Сигурно затова съдбата му е отпуснала малко години живот и твърде кратко време за творчество.

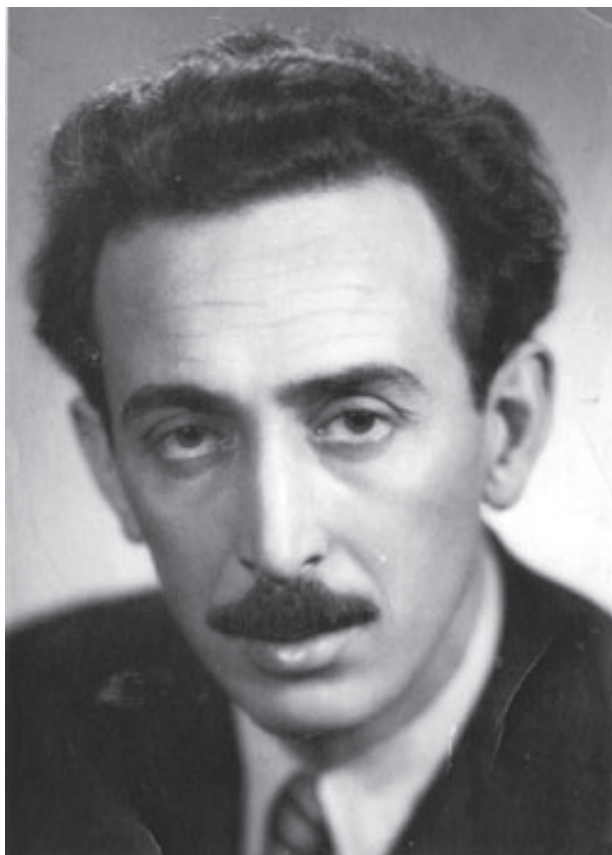
Дако Даковски вгражда талант и любов в българското кино в период, когато то се сбoguва с пионерските си неволи и тръгва, макар и трудно, по пътя на професионализма, а изкуството става част от държавната политика. Киното трябва да преодолява препятствия не само от чисто техническо естество и от липсата на професионално подготвени кадри, но и да отстоя-

ва пред всевъзможни висшестоящи инстанции и началници правото си на избор – на теми, на идеи, на сътрудници...

Дако Даковски е роден на 7 август 1919 година в село Търнак, Врачанско. Оттук извира духовната му близост и обичта към българското село, родила трилогията „Неспокоен път“ (1955), „Тайната вечеря на Седмаците“ (1957) и „Стубленските липи“ (1960). Догматичните сценарии на Ст. Ц. Даскалов (с вражески провокации и саботажи, миниращи кооперирането на земята) режисьорът успява да превърне в изпълнен с любов и разбиране на душевността на българския селянин разказ. Във всеки от филмите „истината е в детайлите“. Пропагандната линия не може да скрие любовното вглеждане в бит, пейзажи, портрети. Иван Братанов – Мито в „Неспокоен път“, Крум в „Тайната вечеря на Седмаците“, Тончо в „Стубленските липи“ – след трилогията става всенароден любимец. Заедно с него пред камерата са едни от най-добрите актьори на българския театър от това време: Стефан Савов, Кунка Баева, Димитър

Буйнозов, Пенчо Петров, Ганчо Ганчев, Найчо Петров, Никола Дадов, Мария Русалиева и др. В житейския и творчески път на Дако Даковски Московският ВГИК заема особено място. Ученик на Михаил Ром, той има привилегията да получи правото да се дипломира с пълнометражен игрален филм – и изборът е „Под игото“ (1950). В бурното следвоенно десетилетие на България екранизацията на Вазовия роман трябва да буди вяра и оптимизъм, да вдъхва национално самочувствие. Затова в екранната адаптация сценаристите Павел Спасов и Георги Крънзов са нанесли някои промени. Актьорът Мирослав Миндов се радва на одобрението на публиката като Бойчо Огнянов, а Петко Карлуковски до края на живота си е възприеман като Боримечката. Филмът запазва за историята и чудесния Константин Кисимов като Колчо Слепеца. „Под игото“ предизвиква бурен зрителски отклик – Кинематографията отчита над три милиона посещения в кината. Сценарият за последния си филм „Калоян“ (1963) Дако Даковски пише в сътрудничество с

Антон Дончев и Димитър Мантов. Смъртта му попречва да го завърши – това прави Юри Арнаудов. „Калоян“ е своеобразно връщане към началото на творчеството на Даковски, към историята, за да се затвори кръгът на житейския и на творческия му път. Отново героична и драматична страница от българското минало – и отново впечатляващи актьорски превъплъщения: на Васил Стойчев (Калоян), Богомил Симеонов (Милат), Спас Джонев (Борил) и др. Историята е такава, каквато е – можем да я приемем или не, но не можем да я променим. И филмите са такива, каквито са – вписани в своето време. Дако Даковски има свое място в историята на родното ни кино от XX век – с вярата и заблудите, с надеждите и разочарованията на своето поколение. Нека му позволим да остане при идеалите на своята младост. А българското кино – както и досега – да продължи да се ръководи от старото житейско правило: да почита своето минало, да се вглежда в настоящето си и да вярва в своето бъдеще.



ЗЛАТНА РОЗА 2019 КАЧЕСТВЕНО КИНО ЗА ВСЕКИ ВКУС



■ Гергана Дончева

► Равносметката след приключването на 37-то издание на ежегодния национален кинофестивал „Златна роза“ би могла да се обобщи с една дума: положителна, въпреки недостатъчно удовлетворяващото равнище на филмите, които се състезаваха в късометражната програма. Една съществена част от представените продукции в основния конкурс обаче затвърдиха впечатлението, че през последните десет години в българското кино се наблюдава сериозно раздвижване. Многобройните фестивални отличия напоследък са очевидна външна индикация за видим процес на обновление и интензивно развитие – резултат от появата на нови автори, на неразработвани до този момент теми и сюжети, както и на оригинални визуални концепции и разпознаваеми индивидуални стилове. Ще отделя специално внимание на онези заглавия, които основателно впечатлиха професионалистите, но което е далеч по-важно, предизвикаха интерес и сред по-широката, марка и не многочислена публика във Варна. Съвсем очаквано след триумфа си в Карлови Вари „Бащата“ на Кристина Грозева и Петър Вълчанов завоюва голямата награда „Златна

роза“. Третата пълнометражна творба на двамата режисьори съществено се различава от предишните им произведения „Урок“ и „Слава“, акцентиращи върху тъжната съдба на обикновения човек в съвременната българска действителност. В „Бащата“ анализът на обществото е реализиран посредством взаимоотношенията между баща и син, които са изправени пред драматичното житейско изпитание: да приемат смъртта на своята съпруга, респективно майка и да намерят обратно път един към друг. Авторите излизат от повествователните рамки на реалистичното и разполагат своя разказ в стилистичната зона на абсурдната комедия. Добрият драматургичен материал, както и умелата режисура, позволяват на актьорите Иван Бърнев и Иван Савов да разгърнат блестящо своите персонажи като ги интерпретират с изключителна психологическа дълбочина и богата нюансираност на образите. Кристина Грозева и Петър Вълчанов демонстрират, че са достигнали до нов етап на творческа зрялост, нещо, което важи в пълна степен и за Светла Цоцоркова, която представи на тазгодишния фестивал независимата продукция

„Сестра“. Сценарият е написан от Светослав Овчаров и Цоцоркова специално за младата актриса Моника Найденова, която дебютира много успешно в „Жажда“ през 2015 година. Силата на режисьорката безспорно е в психологическата драма. Тя отдава предпочитание на ювелирното извайване на сложни характери, съвсем условно разположени в познатата локалност на малкия провинциален град. Героите са ярки и въздействащи, равнопоставени в постепенно назряващия помежду им сблъсък, чрез който се разкриват дълбоко потиснатите конфликти в комуникацията на майката (Светлана Янчева) с двете ѝ дъщери. Глината, която трите жени копаят, за да преживяват, функционира като метафора – емблема на целия филм, препращаща към многопластовостта на живота и неговия вечно изплъзващ се смисъл.

„В кръг“ на Стефан Командарев и „Прасето“ на Драгомир Шолев внесоха остър социален щрих в тематичното разнообразие на фестивала. Заснети в маниера на една преднамерено търсена документалност, но с различно визуално

внушение, тези произведения представляват своеобразна моментна „снимка“ на днешното българско общество. „В кръг“ определено е изграден много по-органично и цялостно в сравнение с „Посоки“ – първият от трилогията филми, които Стефан Командарев обяви пред медиите, че ще създаде. Убедителен диалог, правдоподобни ситуации, талантили актьорски попадения (Ирини Жамбонас за втори път получава приза за женска роля след „Посоки“ през 2017) – всички тези елементи вероятно ще допринесат за успеха на филма при срещата му с масовия зритель.

„Прасето“ е творба, която чисто естетически е трудно поносима за гледане, заради специфичната си визуална концепция, онагледяваща проблема за безнаказаното брутално насилие над момче в училище, тормозено от съучениците си, тъй като е с наднормено тегло. Съществуват и някои драматургични пукнатини в екранния разказ, но въпреки това филмът на Драгомир Шолев притежава новаторски заряд не само поради избора на темата, която досе-



„Баштата“ – режисьори Кристина Грозева, Петър Вълчанов

га не е била обект на внимание в игралното ни кино, но и поради оригиналната си художествена интерпретация и невероятното изпълнение на малкия Румен Георгиев.

Сюжетните линии на „Снимка с Юки“ (режисьор Лъчезар Аврамов) и „Котка в стената“ (режисьори Мина Милева и Весела Казакова) логично водят към заключението, че страната ни вече е част от глобалния свят и че практически е невъзможно българското общество да остане встрани от актуалния проблем за доброволния избор да се превърнеш в емигрант. „Котка в стената“ безжалостно разбива илюзиите, че пространството отвъд родната действителност по дефиниция е мечтаният Едем. Културните предразсъдъци, задълбочаващите се социални проблеми в пренаселения Лондон в резултат от появата на критична маса чужденци, бавното изчезване на средната класа и прилагането на нова социална политика в мегаполиса илюстрират капана, в който се оказва имигрантът, особено ако пристига от Източна Европа – тогава той става трижды по-нежелан...

Емигрантската тема в „Снимка с Юки“ служи като координатна система, измерваща привидно непреодолимата културна дистанция между българите, японската снаха и циганската общност. Щипката екзотика, която внася с присъствието си Кики Сугино, не замъглява обаче основното послание на филма за универсалността на човешките ценности и най-вече на прошката, дадена след последвалото разкаianie на двамата главни герои, които случайно причиняват смъртта на дете от ромската махала. Творбата на Лъчезар Аврамов провокира и с друг ключов аспект от битието на съвременния човек днес: всеобщото отчуждение между хората, както и загубата на близост и адекватна комуникация в семейството, чийто статут и съществуване стават все по-проблематични.

По традиция фестивалът във Варна представлява пространство, в което превес почти винаги има арт киното, но през тази година радостен факт е появата на продукции, които най-общо могат да се определят като филми с голям зрителски потенциал. Конструирани въз основа

„Снимка с Юки“ – режисьор Лъчезар Аврамов



на най-добрите жанрови образци, „Лошо момиче“, режисьорски дебют на актьора Мариан Вълев и „Писма от Антарктида“ на Станислав Дончев доказват необходимостта от производство на заглавия, ориентирани към по-широката публика, талантиливи творби, които поставят значими въпроси. Важно предимство на този род филми е дълбоката емоционална идентификация на зрителите с персонажите и интензивното преживяване на конкретната история: в „Лошо момиче“ възловият мотив е цената на свръхамбицията и нейните страховити последици, а в „Писма от Антарктида“ – употребата на „бяла“ лъжа и доколко е оправдана при крайни житейски ситуации, в които се опитваме да спестим страданието на тези, които най-много обичаме: децата.

Резкият завой от жанра на екшъна (каквито бяха предишните произведения на Станислав Дончев – „Корпус за бързо реагиране“ и „Корпус за бързо реагиране II: Ядрена заплаха“) към формата на драмата и мелодрамата съдържаеше сериозен риск за несполука, но най-новият засега филм на този автор свидетелства за качествено

професионално израстване, което е видно в намерения баланс, така че историята да не зазвучи в сантиментално-мелодраматичен тон, но същевременно да „държи емоционално за гърлото“ зрителя в очакване на развързката. Заслужава специално да се отбележат изключителните актьорски превъплъщения и постигната екранна симбиоза между Ирмена Чичикова и малкия Симеон Ангелов, без които „Писма от Антарктида“ нямаше да изглежда толкова убедителен.

На фона на всички представени продукции една от тях остана незаслужено в сянка. Става дума за „Имало една война“ на Анри Кулев, единствената историческа творба, пресъздаваща Българо-сръбската война от 1885 година – събитие, което и до днес остава малко познато за средностатистическия българин. Бих искала да подчертая не просто смелостта на Анри Кулев да се захване с подобен мащабен проект: за всеки е ясно, че снимането на филм в епоха само по себе си е огромно предизвикателство, а най-вече усилието да се прави изискано, естетски изпипано кино, чието възприемане и висока оценка предполага предварителни културни и интелектуални на-



„Лошо момиче“ – режисьор Мариан Вълев

трупвания от страна на потенциалните зрители. Сценарият е на Влади Киров, за съжаление последният, написан от него. Сценарий, при който невероятната ерудиция и историческите познания на автора се съчетават по великолепен начин с литературния му талант. „Имало една война“ не възкресява буквално конкретното историческо време, а се превръща в задочна дискусия с публиката относно съдбата и характерната същност на българската национална общност. И в тази метафорична картина нищо не е спестено: нито хубавото, нито лошото – на екрана се редуват персонажи-знаци от литературния български канон: Ганьо Сомов, непохватно лустросан по виенски, Андрешко, на когото тепърва предстои да се изяви пред света. Паралелно обаче се появяват и други герои – сакатият войник, който по собствена воля отива на фронта, както и младата жена, приличаща на Мадона, чието излъчване е недвусмислена препратка към изобразителната традиция в духа на Иван Милев и Сирак Скитник. Не липсват и кинематографични реминисценции. Фантастичният балон, на който лети красивата лекарка, е експлицитен намек за

един друг балон в българското кино, привързан някога от Бинка Желязкова.

Допълнителен нюанс, провокиращ осмислянето на проблема кои сме ние и как ни възприемат останалите, е наличието на отстранен външен поглед към българската общност чрез въвеждането на Другия, който не е просто Друг, а представител на Великите сили: британският консул, тримата бутафорни журналисти (олицетворяващи съответно Франция, Германия и Австро-Унгария) и споменатата вече лекарка (алегория на Русия). Взаимоотношенията помежду им, снизходителните коментари, а понякога дори откритата демонстрация на високомерие илюстрират правдиво историческия контекст и нагласите от края на XIX век спрямо новопоявилата се на картата на Европа българска държава. Без никакво съмнение за изграждането на специфичната атмосфера и визуалната пищност на филма огромна заслуга имат също операторът Светла Ганева, художничката на костюмите Марта Миронска, авторът на сценографията Анастас Янакиев и не на последно място композиторът Любомир Денев.



„Имало една война“ – режисьор Анри Кулев

ЗЛАТНА РОЗА 2019 РАЗНИ КИНЕМАТОГРАФИЧНИ ПОЧЕРЦИ



Олга Маркова ■

► „Като си в движение, проблемите не могат да те застигнат“ – отбелязва главният герой (в изпълнение на Стефан Вълдобрев) в дебютната новела „Непознати“ на Камелия Петрова, включена в състезателната програма на 37 Фестивал на българския игрален филм „Златна роза“. Тъкмо обратно на това твърдение, през последните години младото поколение кинематографисти се е впуснало да разкрива многостранните измерения на тревожната проблематика на обществото ни. Това доказват както 13-те пълнометражни филма, така и 17-те новели, конкурирали се на фестивалния екран. Често чувам край себе си репликата: „Добре де – като е толкова черногледо българското кино, променило ли е нещо?“. Разбира се, че не. Неговата функция преди всичко е да образува и възпитава съвременника, а без тази необходима подготовка как той би могъл да промени дерайлиралото статукво? Още по време на 35-ата „Златна роза“ младите филмови творци категорично се втурнаха на екрана и заявиха своя тематична и стилова територия. Идеино-естетическите им търсения показват както нивото на професионална под-

готовка (зад нея се долавя помощта на преподавателите им), така и личната им отговорност и стремеж да произнесат на екрана „своята дума“, без да копират чужди мнения и образци. Ще припомня, че миналата година с Голямата награда „Златна роза“, както и с призовете за режисура и операторство бе удостоен спечелилият вече международен престиж втори филм на Милко Лазаров „Ага“ – екзистенциална притча за миграцията и за морала, който предхожда цивилизацията. Редом с него се състезаваха „Възвишение“ – режисьорски дебют в пълнометражното кино на Виктор Божинов; умело изградената творба „Безкрайната градина“ на Галин Стоев; изобретателният дебют в детската тематична територия на Мария Веселинова „Смарт Коледа“; второто игрално произведение на Любомир Младенов „Кораб в стая“ (след успешния дебют „Ловен парк“); както и омнибусът „8,19“, съставен от шест късометражни творби по разкази на Георги Господинов за края на света, реализирани от шест различни авторски екипа. Става дума за реални, някои дори европейски постижения. Това не означава, че всеки

ще ги хареса. Но преди да изкажеш мнението си, замисли се за предварителната подготовка, с която пристъпваш към „съдене“ на необичайни творби като „Ага“, разказващи минималистично проста общочовешка история с могъщ кинематографичен заряд. Друг е въпросът дали точно това си искаш да видиш на екрана...

Разсъждения от този род съпътстваха разговорите и дискусиите и по време на 37-то издание на Фестивала на българския игрален филм. Те бяха предизвикани от силна и твърде разнообразна състезателна програма, която затвърди – поне у мен, усещането, че на нашето кино сякаш повече му подхождат „малките“ филми за „малки“ човеци, чиито съдби ни водят към значима вътрешна Вселена. Творците пристъпват смело и отговорно към важни, наболели проблеми на нашето общество. Филмите им звучат тревожно и автентично, а зрителската аудитория, макар и рехавя, им вярва и ги подкрепя.

Дори измислени истории като втория филм на Светла Цоцоркова „Сестра“ са обиграни деликатно и заземени по нашенски така, че да звучат почти документално. Този стил на младата режисьорка ни впечатли още в пълнометражния ѝ дебют „Жажда“. В новата творба тя продължава да изследва темата за бягство от самотата, за необходимост от човешка топлина, за делнично щастие. И в двата филма вниманието ѝ е насочено към невзрачни на пръв поглед герои, оцеляващи на ръба на маргиналността. Но силата на техния дух, въпреки тежката им съдба, завладява и приковава вниманието на аудиторията. Този вид независимо кино, създадено с минимален бюджет и с приятели от цял свят, все повече си пробива път и показва значими постижения. С открития на лица и герои, каквато е очарователната Моника Найденова, за която Светослав Овчаров и Светла Цоцоркова специално са написали сценария. А талантливата камера на Веселин Христов, спечелил с този филм Наградата за най-добър оператор за високоестетическа визуална концепция, живописно ни потапя в оранжево-червеникава глинена тоналност, която се връзва в съзнанието ни. Пълтната драматургия „копае“ едновременно в глината и в пластове на човешката душа... Като споменах за появата на екрана на нови лица на млади хора, ще припомня откритието на мина-

логодишния фестивал – Марина Апостолова, която с уникална визуална и психологическа убедителност пресъздаде покъртителната драма на главната героиня в „Ирина“ – дебют на Надежда Косева, и с нея спечели Наградата за най-добро изпълнение на женска роля.

В съвсем различна стилистична гама, чрез снимане от ръка, с което се постига по-голяма близост до героя и до същината на проблема, е издържан „Прасето“ на Драгомир Шолев, завоювал на този фестивал Специалната награда на журито и Приза за най-добра режисура за оригинален и откровен поглед към високонравствена, нелицеприятна тема за насилието върху деца. Режисьорската намеса е уж незабележима, но извежда категорично авторската концепция. Зрителят е смаян от пълната безизходица на съвременната възпитателна система: и в училището, което кипи от агресия, и във виртуалното семейство, принудено да работи в чужбина, за да се препитава и да контактува с децата си чрез мобилни телефони. Набелязаният и тормозен ежедневно от съучениците си Румен се превръща в аутсайдер – мишена и жертва на тази безотговорна система. Той дълго и търпеливо не отвърща на обидите и малтретирането, докато... подтиснат до краен предел, накрая отвърща с един единствен, затова пък фатален удар. Не смеем и да помислим, че тези системно изтерзани и обругавани деца са бъдещето на нацията ни. Жестока, нелепа детска съдба, която взривява екрана. С нея авторите категорично произнасят и присъда, и апел за спасение чрез директно проникване в психиката на зрителя. Гората, в която непрестанно броди главният герой, търсейки убежище, се превръща в своеобразна метафора на неговото бягство: не само от агресията, но и от самия себе си. Ярката визия, изградена от режисьора Драгомир Шолев и оператора Георги Андреев, е толкова специфична, че направо пробива екрана, разголвайки безпощадно и докрай този толкова болезнен и важен проблем.

Ярко се открии на екрана и нестандартната творба „Бащата“ на любимите на публиката Кристина Грозева и Петър Вълчанов в третия им (след „Урок“ и „Слава“) съвместен игрален филм. След Голямата награда „Кристален глобус“ на МКФ в Карлови Вари и наскоро – в Ти-

рана, сега тук той бе удостоен със „Златна роза“ за художествена зрялост, както и с Наградата за най-добър сценарий с оригинална драматургия и ярки персонажи. С минимален биографичен елемент, но пък с уникален актьорски тандем – Иван Бърнев и Иван Савов, завоювали Наградата за мъжка роля, както и с майсторската камера на Крум Родригес, режисьорите постепенно, последователно и с неотразимо чувство за хумор надграждат събитията по време на странното, шантаво пътешествие на двамата герои – баща и син, след неакцентираното погребение на майката, за да осъзнаят вината си към покойната и да се сближат... доколкото е възможно. Този художествен подход изисква внимателно гледане и съпричастие, но и отстранение, тъй като по особен начин – чрез „страничен вход“ – ни вмъква в българската народопсихология, обреди и мистика.

В отличие от този вид филмово „забавление“ доказаният майстор – лечител на нашето засега неизлечимо съвременно общество Стефан Командарев затваря социалния кръг. С новата си черна комедия „В кръг“ той отправя тежката си

художествено-публицистична артилерия право към същината на социалното Зло с всичките му възможни изяви, следвайки три полицейски патрулни коли, кръстосващи улиците на нощна София. Трагикомизмът, бликащ от умело заснетите от оператора Веселин Христов дълги кадри – епизод-кадръ – органично дълбаят в проблематиката и извикват пълно зрителско съпричастие, доказано с Наградата на публиката. При прожекции на филми на Стефан Командарев залите винаги са пълни. Безспорна роля играе и точният подбор на първокласен актьорски ансамбъл, включващ отново Ирини Жамбонас, която след Голяма награда за женска роля в Сараево тук спечели Приза за най-добра актриса, Стефан Денолюбов, Иван Бърнев, Павел Попандов, Герасим Георгиев – Геро и др. Стилът на филма като своеобразна поетика на делника въвлича зрителя в автентизма на герои и ситуации с целия абсурд на три десетилетия „преход“.

Отделно внимание заслужават уверените дебюти: „Снимка с Юки“ на Лъчезар Аврамов, „Лошо момиче“ на Мариан Вълев, „Котка в стената“ на Мина Милева и Весела Казакова,

„Нина“ – режисьор Христо Симеонов



„Обичам те, Бойдин“ на Борислав Михайловски и опитът за пародия и сатира на шоубизнеса „Екшън“ на Радослав Илиев.

В никакъв случай не бих искала да омаловажа късометражните произведения, независимо че като ниво тази година бяха по-скромни. Сред тях с ясната си концепция и художествена завършеност се наложи новелата „Нина“, която донесе трета „Златна роза“ на младия режисьор Христо Симеонов (след „Синът“ и „Гората на Димо“) за успешна симбиоза между автентичност и въображение, за нежно и честно отношение към героите. В „Ноември ще бъде май“, сниман в Корея, Яна Лекарска отново след „Тук и сега“ показва умение да води строен и задълбочен екранен разказ с екип от корейски актьори, които явно ѝ вярват и я подкрепят. Колебаейки се между два финала, тя избира по-светлия, по-оптимистичния. Към любопитна тема се насочва с първия си филм „Инсомния“ Радослав Камбуров: за шампион в компютърните игри, страдащ от странна болест, която му пречи да разграничава реалния свят от виртуалния. На финала героят успява да намери себе си, но филмът

остро поставя въпроса за риска от зависимост и пристрастяване към този вид занимания. За мен най-запомнящ се като визия е „Дом“ на Димитър Кутманов. С осмислен артистизъм и майсторски портретни зарисовки авторът ни повежда към корените, към обредите и ритуалите, към миналото, към народопсихологията ни. Безсловесна, изящна киновизия, импресия от човешки състояния, фино и деликатно загатнати в този толкова красив филм.

Бих отличила и дебютите „Барут“ на Петя Иванова, „Френско кино“ на Галина Георгиева, „Изчезващ вид“ на Николай Тодоров и „Иван“ на Надежда Христова, където Иван Бърнев отново е неустоим. Неговият герой живее в миналото и се губи в настоящето, но чрез абсурдни ситуации успява да се преоткрие. Повечето от останалите новели са по-скоро академични упражнения. Или излишно удължени, без драматургическа необходимост, или неизяснени като концепция. А късата форма е изключително благодарна, особено за младите. Именно в този формат те могат да заявят възможностите си за насочване към Големия екран.



„Обичам те, Бойдин“ – режисьор Борислав Михайловски

ЗЛАТНА РОЗА 2019 МЕЖДУ ИЗБОРА И ИНСТИНКТА...



Иво Драганов ■

Животът почти всеки ден ни поставя в ситуации, в които бързо трябва да вземем решение. Критерии като истинност, почтеност, справедливост, защита на по-слабия разделят хората, изправят ги пред изпитания. Едни поемат отговорността за собствения си избор, а други остават подвластни на инстинктите си далеч от понятия като достойнство, почтеност, етичен код. Разбира се, хората не се делят просто на добри и лоши, но различният тип човешко поведение винаги е занимавал изкуството. Интересно ми беше да наблюдавам героите във филмите, които успях да видя на последната „Златна роза“.

„Имало една война...“ на режисьора Анри Кулев е филм за епичния по своя мащаб избор на българите в сръбско-българската война от 1885 година. Той се изразява в безпрецедентен „марш на скок“. (В армията това означава разстояние от 7 километра, което се изминава като 500 метра се тича, а 50 се ходи.) Четиридесет хилядна българска армия, тичайки, преминава 300 километра от турската до българо-сръбската граница за по-малко от две денонощия, влиза направо в бой и за една седмица побеждава. Филмът започва именно с този невиджан подвиг на нечувана издръжливост и респекти-

раща воля за победа. Първият епизод е ключ за разбиране на филма. Този подвиг се постига не със заповеди и заплахи, а с общ ентузиазъм и сплотеност на българските войници и е и въпрос на техен колективен, но и личен избор. Кои са те? Филмът се развива в две тематични линии. Едната е за хладните наблюдатели на тази война: английския вицеконсул във Филибето г-н Уайт (Бен Крос); руската лекарка Головина (София Ская), съпруга на приближен съветник на княз Александър Батенберг. Те, след поредица перипетии, не успяват да изпратят безсмислените послания на своите владетели до княза. В това се изразява помощта на Русия и Великобритания към българския владетел и народ. Там са и чуждестранните военни кореспонденти, които се отнасят с високомерно пренебрежение към местното население и войската ни. Те наблюдават българите така, както се изследват инсекти. Съчувствие и помощ отникъде.

Втората линия е не по-малко интересна. Какви са тези българи, които така блестящо се справят във военните действия? Анри Кулев и сценаристът Влади Киров развиват драматургична линия през перипетиите на млада българка от малко селце (Луиза Григорова-Макариев);

един младеж – инвалид (Севар Иванов), един селянин (Любомир Петкашев) и един търговец Гани Сомов (Цветан Алексиев). Техните мотиви да тръгнат по пътищата на войната и да участват в нея са различни. Тези герои дори нямат имена. Така авторите подчертават събирателния образ на онази част от българския народ, чийто ентузиазъм печели войната. Всички те успяват да осъществят намеренията си, но изходът за всеки е различен. „Търговецът“ вместо да продаде, раздава „чудодейното“ си лекарство на ранени войници. „Селянинът“ и „Сакалото“ намират смъртта си – първият по нелеп начин, вторият при опит да спаси „Жената“ от мародери. „Жената“ успява да види съпруга си (Иван Бърнев) минути преди той да умре от раните си. Епизодът с битката между него и сръбския войник (Филип Аврамов), в който двамата се прострелват взаимно, напомня много на стихотворението „В окопа“ на Иван Вазов. В този епизод общият ентузиазъм и епичният героизъм добиват трагичен оттенък. Съпругът умира смъртно ранен, „Жената“ е погребала детето им преди дни. От предишния ѝ живот не остава почти нищо, освен второто дете, което очаква. Режисьорът я оставя да върви сама по калния път към бедната си, празна къщичка. Подминава я файтонът на княза и неговият съветник Головин. Князът язвително коментира присъствието ѝ на фронтовата линия. Той, който е наредил да бъде подготвен кораб, с който веднага да напусне България в случай на поражение, смята „Жената“ за търговка и нещо по-лошо. За него са славата и почестите от победата от тази война, за която заслуга имат хора като мъжът ѝ... За нея остава без/радостната утеха за непобедена България, но най-вече загубата на близките ѝ и разбития ѝ живот...

Това е най-сложният постановъчно филм, с масовки и батални сцени, който видяхме на фестивала. За щастие продуцентът Анри Кулев има и спонсори в лицето на БНТ и швейцарската фирма „Шибуйа“. Операторът Светла Ганева е изградила прекрасни портрети, но фокусът е главно върху Луиза Григорова-Макариев. Декори, костюми, грим впечатляват със своя професионализъм и фантазност – художник постановчик е Анастас Янакиев, художник по костюмите е Марта Миронска. Сръбско-Бъл-

гарската война е героична страница в нашата история, но филм за нея досега нямаше. Подвигът на българската армия може да се сравни единствено с подвига на опълченците на Шипка. Но за разлика от тогава, в тази война помощ не се очаква отникъде. Българите са сами, на никого не разчитат, но и на никого не трябва да се кланят и благодарят...

Изправени пред избор са и героите на филма „В кръг“ на режисьора Стефан Командарев. Времето на действието е знаково – нощта на 9 срещу 10 ноември 2019. Тридесет години след началото на прехода държавата се лута в непреодолимия кръг на своите противоречия, свързани с хиляди жертви, нерешени проблеми, несподелени ценности, липса на въодушевяваща и обединяваща национална идея за бъдещето.

Три полицейски коли патрулират в тъмнината на нощта, в която примитиви с груба сила решават свои отношения. Героите попадат в различни ситуации и разкриват себе си като личности или нищожества. Филмът получи Наградата на публиката, Наградата на град Варна и Наградата за женска роля на Ирини Жамбонас. Тя изигра чудесно образа на /не/обикновена жена, за която професионалното и лично достойнство, моралният избор са изключително важни. В особено драматичен момент тя отхвърля възможността да припечели толкова необходимите средства за детето си. Вместо това действа така, че рискува работата си. Актрисата преминава през няколко драматични състояния по време на монолога на героя на Николай Урумов – разпознаваем представител на силните на деня. Тя е сама срещу този арогантен тип. Нейният началник я изоставя, угоднически на пияния примитив. Вероятно ще я уволни и това ще бъде нейната цена за избора ѝ да бъде личност, а не полицейски лакей. Партньорът ѝ също е човек на дълга, независимо от трудното си детство и възмъжаване. Стефан Денолюбов е прекрасен и драматичен до трагика. Нощната служба го поставя пред нечовешки избор. Да остави скъп за него човек – учителя му, да бъде измъчван и унижаван в потресаващ социален дом или да му помогне да умре. Героят прави своя не/хуманен избор.

Другата двойка (Васил Василев – Зуека и Сто-

ян Дойчев) също попадат в ситуация на труден избор. Те трябва или да спазят предписанията на сухите полицейски наредби, или да спасят живота на малко момче, жестоко пребито от двама фашизирани лумпени. След кратък яростен спор съвестта им надделява и те завеждат детето в „Пирогов“ минути преди да стане фатално късно. И за този избор похвала няма да има, а само служебни неприятности и кой знае какво още... Те ще трябва да платят цената за своя избор да спасят живота на дете...

Третата двойка (Асен Блатечки и Иван Бърнев) загърбва служебната етика и личното си достойнство и за пари помага в трафика на мигранти. Проблемът е сложен – лоши ли са тези, които помагат на мигранти да стигнат до Западна Европа? Това е въпрос, който Стефан Командарев поставя и във филма си „Съдилището“. Служебната етика и човешката солидарност се удавят в шума на броените пари, които мигрантите дават като пасаван за бленувания свят. Един от полицаите за прикритие трябва да придружава микробуса с мигрантите. Отива и

загива по-плахият... Остава по-безчувственият и безцеремонният... Той може би ще се оправи, защото е човек на инстинкта, който ще го измъкне и от тази ситуация. А има и пари да се откупи...

Трите двойки патрулиращи полицаи си приличат и се различават. Приличат си в рутинна ситуация с мъртво надрусан наркоман (Ованес Торосян), когото те си прехвърлят един на друг, мислейки го за мъртъв. И трите двойки бягат от задължението да огласят предполагаема смърт, за да не бъдат принудени да се занимават с безсмислена бюрокрация. Различават се обаче по своя избор. Кое е по-силно у тях: човекът или полицаят? Човекът надделява над полицая – в два от случаите със силата на добрината и достойнството си, в третия – със слабостта пред парите...

„Сестра“ е камерен филм на Светла Цоцоркова, който разкрива трудната борба за насъщния в едно семейство. Героинята на Светлана Янчева е майка на две дъщери, изпълнявани от актрисите Моника Найденова и Елена Замяр-



„Сестра“ – режисьор Светла Цоцоркова

кова, които сама отглежда. Еснафите в малкото градче са я заклеили като лека жена, защото никой не знае кой е баща на децата ѝ. Взаимоотношенията в семейството са напрегнати. По-малката дъщеря фантазира небивалици, като обявява за свой любовника (Асен Блатечки) на по-голямата си сестра. Той е автомонтьор, който върти криминален бизнес. В хода на разказа се намесват корумпиран бивш шеф на полицията и самотен лекар, който копнее за компания. На финала майката разкрива драмата на своя труден житейски избор – да роди двете си дъщери от семеен мъж, който я изоставя. След тази изповед майката отново хваща кирката и продължава да копае глина, а Асен Блатечки и момичетата се присъединяват към нея в опит да постигнат – макар и крехка – хармония в несретния си живот. Операторът на филма Веселин Христов получи Наградата за операторско майсторство.

В „Писма от Антарктида“ – режисьор Станислав Дончев, главната героиня (Ирмена Чичикова) не може да се реши да признае на сина си, че

татко му е загинал в катастрофа, защото връзката на детето с баща му е много силна. Майката е отчаяна и лъже малкия, че бащата е на експедиция в Антарктида. Омотана в тънката паяжина на измислиците, не осъзнава, че колкото повече лъже детето, толкова и за нея самата е нужна самозаблудата. Развързката е травматична и за детето, и за нея, но е връщане в реалния свят, в който има всичко – приятелство, любов, болка, радост, дори смърт. В него винаги можеш да срещнеш сродна душа, дошла чак от... Антарктида.

Авторът Илия Костов определя филма си „Пътуващо кино“ като трагикомедия. Драматургичната рамка е следната: студент по кино в САЩ (Кристиян Макаров) печели проект за развитие на пътуващо кино в България и се връща със самочувствието на успял човек. Обаче се натъква на българския парадокс „Насила може да вземеш, насила не можеш да дадеш!“ Негови сътрудници са: Любен Чаталов (Режисьора), Юри Ангелов (Оператора) и Екатерина Евро (Актрисата). Въпреки уж добрата организация,



„Пътуващо кино“ – режисьор Илия Костов

нещата не се получават. Български филми от десетилетия не се показват, киносалоните в провинцията са опустели и разрушени, аудиторията е загубена и никой не проявява интерес към родното кино. Въодушевени в началото, бившите кинаджии започват да губят от ентусиазма си и надеждата за някакъв доход извън мизерната им пенсия. Следват редица перипетии, в които елементарни етични норми са пренебрегнати, професионални стандарти са погазени, а за човешкото отношение да не говорим. Особено показателни са епизодите с режисьора (Андрей Слабаков), както и с героя на Васил Василев-Зуека като местно карикатурно величие, което избива комплексите си върху зависими от него хора. И така добрата идея за пътуващо кино потъва в безразличието, апатията и грозния карнавал на нашето ежедневие. Филмът наистина е трагикомедия, защото хора без потребност от култура не са народ, а популация. Без култура е въпрос на време популацията да изчезне...

„Обичам те, Бойдин“ на режисьора Борислав Михайловски е филм за само/заблудата. Главният герой Бойдин (Деян Донков) не успява да подреди живота си като нормален човек. Вътрешната си неудовлетвореност той прикрива зад алкохол на фона на масовите протести от 2013. Той се включва в тези протести, но фактически не осъзнава, че протестира срещу себе си. Лутайки се като осветена нощна пеперуда, той се връща при дементния си дядо (прекрасно изпълнение на Иван Несторов), сталинист и бивш шеф в народната милиция, който тормози близките си и настоява отново да се саморазправя с враговете на народа. Бойдин иска да научи нещо повече, но дядото е заличил спомените в главата си (интересен драматургичен ход на автора) и видимо е неспособен да оцени какво става около него. Две поколения се срещат, но така и не установяват контакт помежду си. Едното – представено от дементен възрастен човек, другото – впианчено, неспособно на погледне по-надалеч е от бутилката с водка. Впрочем Деян Донков играеше подобна роля и в „Потъването на Созопол“. Две поколения, които са безполезни за семействата си, за обществото и държавата. Те не могат да направят верен избор, а и нямат инстинкт за самосъхра-

нение и борба...

„Бащата“ на Кристина Грозева и Петър Вълчанов също представя лутанията на две поколения поради разбъркана ценностна система. Филмът започва с погребение, което не е повод за консолидиране на семейството, а за поредно разминаване. Бащата (Иван Савов) е художник, който е нарисувал жена си единствено на някакъв плакат за филм, в който тя участва като актриса. Досега се, че между тях двамата не е имало особена топлина и близост. Неочакваната ѝ смърт поражда у него неосъзнато недоволство от себе си, а безумните SMS-и от „отвъдното“ го карат притеснен, вироглав и безотговорен, да хукне по врачки и контактьори, за да търси комуникация с жена си, която е пропуснал в живота. Естествено, това лутане между измамници го излага на риск – финансов и физически. Синът му (Иван Бърнев), въпреки многото си работа и грижи около бременната си съпруга, избира да остане при баща си и да го пази от самия него. В края на филма разбираме, че именно липсата на внимание и отношение към близките, на сбърканите представи за ролите в семейните отношения са причина за неадекватното поведение на Бащата. А е било толкова просто да изслуша последните думи на жена си, изречени по мобилния телефон: да не забрави да свари сладко от дюли, преди да изгнийт... Филмът неслучайно бе отличен с много награди: Голямата награда „Златна роза“; Награда за сценарий на Кристина Грозева, Петър Вълчанов и Дечо Таралежков; Награда за мъжка роля на Иван Бърнев и Иван Савов.

Във фестивалните филми видяхме различни герои. Хора на избора и хора на инстинктите си. Първите са от тези, които повече дават и помагат, вторите от онези, които главно взимат и използват.

И все пак, най-ценният извод от фестивала е, че живеем във време, когато човек може да направи свободен избор...

ЗЛАТНА РОЗА 2019 СЕМЕЙНИТЕ КРИЗИ И ЦЕНАТА НА ЕМИГРАЦИЯТА



■ Боряна Матеева

Темата за семейните отношения беше заявена още в заглавията на доста от филмите на този фестивал. Липсващите роднини, хроничните емоционални дефицити, опасността от разпад на семейството и какво правим, за да продължим след това разглеждат „Бащата“, „Сестра“ и „Лошо момиче“... За тази нахърненост и разкъсаност на интимното, за отслабеното присъствие или буквалната липса на член от семейството се говори радикално в „Прасето“ и по-меко в „Писма от Антарктида“, но тя се проектира индиректно и в нетрадиционния полицейски трилър „В кръг“, и в мултикултурната семейна драма „Снимка с Юки“, в емигрантско-имигрантската социална драма „Котка в стената“, и в историческото платно „Имало една война“. За читателя, който още не е гледал повечето от тези филми, ще припомним кратко и някои сюжетни дадености.

В „Бащата“ (режисьори Кристина Грозева, Петър Вълчанов) в основата на конфликта е смъртта на майката. Бащата на героя изпада в тежка

емоционална криза, не може да приеме загубата и дори леко се чалва. Това обаче става повод да се сближи със сина си, с когото през годините сериозно са се отчуждили. Синът от своя страна крие от жена си смъртта на майка си и налудното поведение на баща си. Накрая се оказва, че чака дете и всичко се намества... Тази, иначе потискаща, история е разглеждана трагикомично, с точната доза черен хумор и това е голямото постижение на режисурата. Българската провинция ни е представена битово-живописно, със старите и новите си суеверия, с бедността си, но и с една човечност, която в голяма степен идва от химията в актьорския тандем Иван Бърнев (синът) и Иван Савов (бащата). Документалното наблюдение, характерно за стила на режисьорската двойка, тук артистично е съчетано с импровизационност и усет за смешното. Има и сатирична острота, но тя не пречи на разполагането на историята в един по-широк екзистенциален план. Лекото преминаване от високата материя на смъртта

към комедийното ѝ интерпретиране с несръчните опити за „контакт“ с отвъдното забавлява, но и препраща към собствените ни страхове. Така неусетно неизбежната житейска загуба става повод за преоткриването на баща и син, а животът продължава с появата на нов живот... Филмът е компактен и универсален в звученето си и напомня приглушения тон на комедиите на Менцел (някой някъде го беше казал, а може би това идва и от специфичното филмово излъчване на Иван Бърнев и неговата „връзка“ с чешкото кино). И не е случайно, че „Бащата“ беше оценен по достойнство на много фестивали, но най-високо именно в Карлови Вари.

В „Сестра“, втория филм на Светла Цоцоркова, отново има нарушена семейна цялост. Малък град, майка и две големи дъщери, увлечени по едно и също „лошо момче“. Именно липсата на фигурата на бащата е в основата на всички кризи и драми. Тук вътрешният двигател е събуждането на сексуалността на по-малката сестра в условията на семейна и провинциална застиналоост, което е изследвано дръзко и в дълбочина с тънка артистичност. Филмът в голяма степен се крепи на излъчването на магнетичната Моника Найденова, снимана виртуозно от оператора Веселин Христов. След сблъсъци, лъжи и недоразумения нетрадиционното семейство претърпява катарзис и се конфигурира по нов и по-щастлив начин.

В крими-трилъра „Лошо момиче“, режисьорски дебют на актьора Мариан Вълев, героинята (също дебют на Любомира Башева) е жертва на дивата амбиция на властната си майка-треньор да я направи супергимнастичка, но става и неволна причина за смъртта на баща си. В търсене на себе си излиза от релси, попада в криминални среди, става жертва на брутално насилие, но накрая намира близост и евентуално нов път с подобен на нея аутсайдер. Ако се върнем на темата за нарушените семейни връзки, те стоят в основата на всички неблагоприятия на героинята. Филмът, ползващ откровено кодовете на зрителското кино, показва добро владение на жанровите закони и носи надежда за развитие на режисьора в тази посока.

Най-радикално липсата на семейна среда и загриженост е представена в „Прасето“ на Драгомир Шолев. Филмът раздели критиката на „за“

и „против“, но беше оценен по достойнство от фестивалните журита на София Филм Фест и „Златна роза“. Едно незлобливо пълничко момче на тринайсет години живее с баба си. Майката и бащата са на гурбет в Англия и комуникират с него чрез есемеси. Момчето е оставено на самотек вкъщи и е брутално подигравано от всички в училище заради наднорменото си тегло – оттам и грозният прякор „Прасето“. Но съучениците му не се спират до словесните обиди, те изливат отгоре му необузданата си, необяснима агресия. Заснет последователно в строг документален маниер и изцяло от ръка (изразителна, често субективна камера на Георги Андреев), филмът се фокусира върху вътрешния свят на момчето, тероризирано и унижавано без причина. Оставено без закрила, то е принудено да се защити и отговаря също с агресивност, разбира се, по детски. Във филма на Драгомир Шолев болезнено и сложно се преплитат темите за разпада на семейната цялост, емиграцията, насилието, отчуждението. Причинно-следствените връзки всеки е оставен да търси сам – режисурата не назидава, а показва грубата социална действителност без украса. И това е направено безкомпромисно, на места екстремно, с непрофесионален малолетен актьор в главната роля (Румен Георгиев, завладяващо-автентичен). Ако на тази „Златна роза“ имаше новаторски търсения във форма и драматургия, макар и неравни, то те най-ярко се откриха в „Прасето“.

В основата на конфликта в „Писма от Антарктида“ на Станислав Дончев по сценарий на известното трио Теодора Маркова, Георги Иванов и Невена Кертова също стои семейна липса, този път невъзвратима. Бащата е починал, но младата майка (Ирмена Чичикова) няма сили да каже това на детето си. За да запълни празнотата, тя измисля романтична история за Антарктида, където бащата уж е на експедиция. Оттам регулярно идват писма, които тя пише сама. За разлика от „Прасето“ тук момченцето живее в красив дом и е добре обгрижвано, но никаква грижа не може да замести отсъствието на бащината фигура. След сложни психологически терзания истината се разбира и това, подобно на ситуацията в „Бащата“, сближава майката и детето. Тя открива в себе си литера-

турен талант и издава книга. Щастливият финал придава комуникативност на тази интимна история, разказана с несъмнена деликатност, но и някак леко я захаросва. Това отместване от трагедийното към мелодраматичното носи светлина, но и ни оставя в територията на приказното. Животът изначално е несправедлив и трябва някак да се справяме с трагедиите и да ги преработваме в полезни начинания. Това е универсалното послание на този филм с валенции към зрителското кино. Умелото вкарване в игралната тъкан на чисто документални елементи – кадри от базата в Антарктида и Христо Пимпирев като самия себе си заслужава похвала.

В полицейския трилър „В кръг“ Стефан Командарев извежда на ново, по-високо ниво търсенията си от „Посоки“. Три двойки патрулиращи полицаи са поставени в условията на единство на време, място и действие: в една нощ, в полицейските коли и райони, с обичайната им работа за опазване на реда. Флуидността на изображението е много подобна на „Посоки“, но

тук ритмът е по-овладян. Блестящото изображение, постигнато от Веселин Христов, чиято камера не просто наблюдава, а прониква в персонажите и ситуациите, е основен компонент на филма. Командарев е постигнал рядко и щастливо равновесие – синтез между два жанра – полицейски екшън и психологическа драма. Пътуването на полицейските патрулки из нощна София неусетно ни показва разрез на съвременния живот – в социален и интимен план. Но най-важното – прави го с прекрасно чувство за черен хумор, което пък прави поносими грубостта на езика и бруталността на случките. Особено ме впечатли епизодът с Павел Поппандов, в чийто персонаж е концентриран духът на българския преход. Остарял учител и спортен треньор, живеещ в самота и изолация и болен от Алцхаймер, се е загубил в нощта. Един от полицаите тръгва да го търси из ужасяващи приюти и накрая го открива да зъзне в порутена сграда. За полицаия той е специален човек, нещо като баща, защото някога му е повярвал, подкрепил го е в труден момент и го



„В кръг“ – режисьор Стефан Командарев

е спасил от пропадане в престъпния свят. Синът на стария треньор е емигрирал отдавна и възрастният човек, загубил вече разсъдък си, го припознава в дошлия да му помогне полицаи. Срещата е вълнуваща, изпълнението на Попандов – покъртително. В случаен проблясък на разума големият актьор съумява да предаде цялата нелечима мъка на разделените близки. В „Снимка с Юки“ на Лъчезар Аврамов емоциите са по-дозирани, но там емиграцията е изходна точка на сюжета. Българин заминава за Канада, където среща японка, женят се, но нямат деца. Процедура ин витро ги връща в България, където трагична случка, свързана с отнет детски живот, ги изправя пред серия морални въпроси за вината, опрощението, изкуплението. Сблъсък на културни и етнически модели и традиции, с мощно и необичайно включване и на ромската тема. Емигрантският въпрос в този филм е разгледан мащабно и звучи универсално. Но някак, поне за мен, липсва емоционалната спойка, химията между героите. Действието изглежда изчислено, докато сюжетът предполага висок градус на страст и чувственост. Това усещане идва от излъчването на Руши Видинлиев – някак двусмислено, непроницаемо умозрително. На финала героите все пак преживяват нравствен катарзис, идва и желаното зачатие. Ако беше емоционално понаситен, „Снимка с Юки“ щеше само да спечели. Но да не забравяме, че все пак е дебют, а за дебют е превъзходен. Той ни представя интелигентен морално-психологически и екзистенциален прочит на емигрантското съществуване с цялата сложност и принципна неразрешимост на „разделеното сърце“. Намеква и за колебаещата се идентичност.

Широката и дълбока тема за емигрантския живот е погледната от радикално различен ъгъл в един друг дебют – „Котка в стената“ на Мина Милева и Весела Казакова. Филмът им показва обратната перспектива – нелекото битие на българските емигранти в чужбина (в случая Лондон) и тяхната битка за вкореняване в една враждебна среда. Трябва да се отбележи, че това се прави за първи път в игралното ни кино. В разказа се преплитат темата за липсващите роднини и темата за житието на емигрантите – брат и сестра отглеждат сина на се-

страта и се борят за оцеляване. Бащата липсва. Нестандартното семейство влиза в донякъде комичен, но сериозен конфликт със съседите си, докато постепенно се разкрива една мултикултурна среда, раздирана от подобни на нашите, че и по-лоши противоречия и несправедливости. Издържан в документален стил, филмът действа потискащо и, мисля си, успешно може да бъде прожектиран с цел превенция на емиграцията. Защо да сменяш средата, ако се натъкваш на същата система и същата безчовечност? Какъв е смисълът? Филмът не дава отговор. Като категорично извеждат социалното наблюдение на преден план, авторките донякъде negliжират емоционалното начало и разказът им остава някак суховат. Затова някои паралели с майстора на „британския социален реализъм“ Кен Лоуч ми се струват пресилени. Киното на Лоуч е емоционално завладяващо, а не умозрително-констативно. То буди емпатия и симпатия към героите, като същевременно изобличава бездушието на системата. В „Котка в стената“ е трудно да се идентифицираме с героинята, за да ѝ съчувстваме.

И накрая един филм, който беше несправедливо подценен – историческата фреска на Анри Кулев „Имало една война“ по сценарий на наскоро напусналия ни Влади Киров. В „Имало една война“ семейството не просто е накърнено, то е унищожено. И причината, разбира се, е войната с нейното безсмислие – филмът е посветен на малко известната Сръбско-българска война от 1885. Действието започва с погребение на детето на млада жена (Луиза Григорова-Макариев като селска мадона) и завършва със смъртта на съпруга ѝ, убит като войник. Съдбата ѝ, заедно с няколко други, се проектира на фона на хаоса на военните действия, придавайки човешко измерение на жестоките събития. Режисурата успява да обедини епично и интимно в художествена сплав и както вече отбеляза критиката, разчита на културни кодове и пластове, насочени към интелигентната публика. В този красиво заснет филм-епоха е важно колкото действието, толкова и изображението – живописно и експресивно (оператор Светла Ганева), както и добрата възстановка на материалната среда (художник-постановчик Анастас Янакиев, художник по костюмите Мар-

та Миронска). Това определено е било сложна задача, ако отчетем, че по принцип мащабни исторически филми се правят с мащабни бюджети, каквито в български условия не могат да се осигурят. И въпреки финансовите ограничения, „Имало една война“ е високо произведение на изкуството, защото подходът му не е документално-реалистичен. Тази нагласа въпреки остави хладни някои зрители, свикнали с голямата динамика и натурализъм при повечето военни филми. Впечатляващи с величието си (някой каза, че трябва да бъдат изучавани в киноучилищата) са кадрите на тичащите български войници, преминали 300 километра за по-малко от две денонощия, напътно, без пътища, през ниви и чукари, денем и нощем, движени от най-светли патриотични чувства – събитие, което никога повече няма да се повтори в българската история.

Войната унищожават и осакатяват семейства, но

днес емиграцията се очертава като една от причините за разхлабването на интимните връзки и емоционалните липси. Българското кино ни показва как съвременните хора се справят със самотата, отчуждението, чувството си за изоставеност. Преместването в чужда среда има много психологически последствия и не винаги е безпроблемно, както обикновено си мислим. Свързано е с често мъчително търсене на идентичност. Филмите от последната година не дават отговори, а поставят въпроси – от екзистенциално и социално естество, изследват интимния свят. Рядко утешават. Пестеливо дават надежда. Единственото сигурно нещо, за което можем да се хванем, казват авторите, са семейните връзки, упованието в другия, колкото и той да е несъвършен или отдалечен в пространството. Остава усещането, че „Златна роза“ 2019 ще се превърне във възходяща спирала за следващи филми.



„Имало една война“ – режисьор Анри Кулев

CINELIBRI 2019 КАЗАНДЗАКИС В ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА НА ЯНИС СМАРАГДИС



Гергана Дончева ■

► Петото юбилейно издание на CineLibri 2019 – единственият по рода си фестивал у нас, обединяващ в общо духовно пространство литературата и киното – предложи на своите верни почитатели невероятно богата програма, чиято обозримост се оказа непосилна, дори за най-заклетите киномани. Организиран с изключителен размах и амбиция, тази година българската публика имаше възможността да се наслади на срещата си с най-новите филмови адаптации, реализирани въз основа на забележителни литературни текстове.

Сред впечатляващите заглавия няколко бяха посветени на живота и творчеството на изтъкнати писатели: „Сирано“ – фикционална реконструкция на създаването на знаменитата пиеса, написана от Едмон Ростан, „Толкин“ – обяснение в любов към бащата на най-прочутата фентъзи сага, „Терапия за мизантропи“ – поглед към битието на нашумелия френски писател Мишел Уелбек, „Всичко е истина“ – разказ за последните години от житейския път на Уилям Шекспир, „Вита и Вирджиния“ – елегантно повествование за бурната любовна афера между Вирджиния Улф и Вита Саквил-Уест. Във въпросната категория попадна и дългоочакваният от българските зрители филм на режисьора Янис Смарагдис – „Казандзакис“, чиито прожекции бяха предва-

рително разпродадени и дори се наложи екипът на фестивала да обяви допълнителни дати. „Казандзакис“ се появи на големия екран през 2017, като част от поредицата възпоменателни събития под егидата на Министерството на културата на Република Гърция, инициирани в памет на най-прославения съвременен гръцки писател. Творбата е заснета по мотиви от автобиографията на автора – „Рапорт пред Ел Греко“, събрала най-съкровени изповеди и философски откровения на даровития белетрист. Никос Казандзакис и неговото литературно наследство са били винаги огромно предизвикателство за киното, но няма да е пресилено, ако кажем, че именно екранизациите по негови произведения – „Този, който трябва да умре“ от 1957 година на Жул Дасен по романа „Христос отново разпнат“ и най-вече „Зорба гъркът“ на Михалис Кокаянис от 1964, превръщат писателя в абсолютна икона на гръцката култура и национален дух, високо ценена отвъд пределите на родината му. Затова не е никак изненадващо, че Янис Смарагдис се поддава на изкушението да създаде своя целолуидна версия за трудния път, през който преминава Казандзакис. Преди да се заеме с този свръхамбициозен проект, режисьорът има зад гърба си солиден опит: наред с работата си в телевизията, той се спе-

циализира в поджанра на историческата биография, изграждайки пантеон от кинопортрети на изтъкнати представители на гръцкия интелектуален елит: на романиста Александрос Пападиамантис („Лека нощ, господин Александър“, 1981), на гениалния поет Константинос Кавафис („Кавафис“, 1996) и на мрачния художник Ел Греко („Ел Греко“, 2007). Встрани от тези несъмнени авторитети ще добавя и прелюбопитната история на авантюриста Йоанис Варвакис („Господ обича хайвер“, 2012), известен като бивш пират и дързък предприемач, който забогатява под покровителството на Екатерина Велика от търговия с хайвер в Каспийско море, но в последните години от своя живот става член на тайната организация Филики Етерия и дарява средства в борбата за освобождение на Гърция от османско владичество.

Безапелационно двата филма, които видимо се отличават по своите художествени качества, са „Кафавис“ и „Ел Греко“. Янис Смарагдис е привлечен от двамата „глобални“ гърци: Константинос Кафавис е египетски грък, роден в Александрия, където прекарва по-голямата част от земния си път, а Ел Греко, чието рождено име

е Доминикос Теотокопулос, е един от най-бляскавите представители на испанската ренесансова живопис. В този смисъл, обръщането към Никос Казандзакис притежава вътрешна логика, основаваща се на легендата, която режисьорът изгражда с помощта на медиите, относно мотивацията си да направи въпросния филм. В интервю Смарагдис подчертава критския произход на художника, на писателя и своя собствен произход като импулс за вдъхновение и чувство на споделена принадлежност. Нещо повече, той съобщава, че неговият роден дом се намира на 300 метра от къщата на Казандзакис и на още 300 метра от рожденото място на Ел Греко и че този своеобразен „триъгълник“ е предопределил избора му да се заеме със сложната задача да възкреси личността на Никос Казандзакис.

Янис Смарагдис многократно поставя акцент върху финансовите затруднения, които е срещнал във връзка с проекта си и изразява признателност към щедрите критянски спомоществователи, без чиято подкрепа произведението не би видяло бял свят. Режисьорът полага сериозни усилия да промотира своята творба, особено сред гръцката диаспора, където, като



„Ел Греко“ – режисьор Янис Смарагдис

цяло, приемът е положителен или поне неутрален. Рецепцията на филма обаче в Гърция е съвсем различна: най-авторитетните критици тотално „размазват“ „Казандзакис“, което предизвиква Смарагдис да ги заплаши, че ще ги даде под съд, защото си позволяват да омаловажават неговия труд. Ключовите възражения на опонентите му се отнасят до грешки в режисурата, твърде опростенческо претворяване на биографичната книга „Репорт пред Ел Греко“, както и на персонажите от нея. По някакъв ироничен начин историята на филма за Никос Казандзакис следва житейската му история: отхвърлян и анатемосан от църквата (Православна и Католическа), загубил с един глас Нобеловата награда, която е връчена на Албер Камю, писателят натрупва много горчивина и разочарования през последните си години. Янис Смарагдис влиза в стилистиката на тази жертвена аура, за да защити с всички средства произведението си. Следователно въпросът, който изниква, е: защо се получава това колосално разминаване в оценката на филма в Гърция и извън нея? Дали проблемът е единствено в художествените достойнства на творбата, или съществуват и други причини,

произтичащи от националния контекст и нееднозначното присъствие на Никос Казандзакис в рамките на собствената му култура? За чуждестранната публика, включително българската, която познава и цени творчеството на знаменития гръцки автор благодарение на брилянтни преводачи като Георги Куфов и Драгомира Вълчева, произведението на Янис Смарагдис носи белега на емблематичната „гръцкост“. Казандзакис и по-скоро мнозинството от неговите герои въплъщават представата на света за виталната и същевременно невероятно дълбока гръцка менталност. Филмът е успял да улови на подсъзнателно ниво това дълбоко емоционално внушение, което обаче в чисто гръцка среда предизвиква съпротива спрямо стереотипите за гръците, които, между другото, бяха наложени и чрез визуалната власт на киното, което откри в текстовете на Казандзакис несметно съкровище с огромен потенциал да бъде завоювано въображението на световния масов зрител. И точно така се случи. Очевидно най-новият проект на Смарагдис представлява още един епизод от нестихващата история по темата за представянето и самопредставянето на гръцката култура.



„Казандзакис“ – режисьор Янис Смарагдис

ВЕНЕЦИЯ 2019 ЕВРОПЕЙСКОТО УБЕЖИЩЕ НА ХОЛИВУД



■ Павлина Желева

► 76-ят международен кинофестивал във Венеция е осмото издание от втория директорски период на известния кинокритик Алберто Барбера. Първият е бил между 1998 и 2002. Близо десетте години, през които той (почти) насилствено е отстранен от шефското място на Mostra del Cinema di Venezia, то е било предоставяно на известните в международните среди Мориц де Хаделн и Марко Мюлер.

Казвам това не от любов към бюрократичните статистики, а защото наистина е важно кой, кога и как ръководи най-стария кинофестивал в света (за първи път организиран през 1932). Директорът има за задача да поддържа високото ниво на селекцията и да удържа разнообразните форми на натиск. Колкото и парадоксално да звучи, едно от основните затруднения на този фестивал произтича от самия град Венеция, от огромния интерес към него и древните му културни кодове. Общинските власти искат максимално добър образ и достатъчно приходи, с които да облекчават нарастващите проблеми (към момента те са повече от решенията). В чисто работен аспект професионалистите пристигат поуморени от свършеното в Берлин, Кан, Карлови Вари и Локарно. В същото време филмов пазар в смисъла на това, което от години се прави в Кан и Берлин, функционира във

Венеция едва от 2012, когато Барбера учредява Venice Film Market заедно с Biennale College – Cinema, оригиналната платформа за развитие на филми с микро бюджети. А по-разширеният вариант на копродукцентско събитие, каквото е Venice Production Bridge, датира едва от 2016. Следователно сериозните професионалисти искат да са сигурни, че има смисъл Мострата да бъде предпочетена пред примерно набиращия все по-голяма мощ фестивал в Торонто (5-15 септември 2019).

Все още обаче силата на венецианското Биенале е другаде. Разстланият с фриволна небрежност върху красивия остров Лидо есенен показ на световно кино привлича страхотна публика, която търпеливо чака да си купи билети. Има много журналисти, продуценти, разпространители, преподаватели, музейни работници, студенти, ученици или просто киномани, които, благодарение на своите баджове, не рядко с цената на дълго чакане, все пак успяват да влязат и на най-търсените прожекции. Съвкупността от реакции и възприятия, идващи от огромния брой зрители, заема сериозен дял от оценката на фестивала като цяло. Освен това гостите, на които италианският език не е роден, веднъж добрали се до Лидо (единствено само по вода!), пристигат с една много специална

нагласа – искат магическото място да им предоставя непрестанни поводи за възхита. Много хора искрено желаят Biennale di Venezia да протича като безкраен карнавал, в който киното да е най-вече повод за радост. Това Барбера го знае отлично и прави /не/възможното „тържествата“ да са бляскави и мамещи.

Тази година броят на световните звезди беше уникално висок. Започна се с Катрин Денъв и Жулиет Бинош, майката и дъщерята в „Истината“, най-новия филм на носителя на „Златна палма“ за „Джебчий“ (2018) Хирокадзу Кореда от Япония. Те бяха последвани от Брад Пит, главен герой в мистериозния научно-фантастичен епос „Към звездите“ (Ad Astra) на американеца Джеймс Грей. Скарлет Йохансон и Адам Драйвър се появиха заради „Брачна история“ (Marriage Story) на американеца Ноа Баумбах, в който двамата съпрузи постоянно се карат, без да могат един без друг. Неподражаемата Мерил Стрийп също бе там заради „Пералня на пари“ (The Laundromat) на Стивън Содърбърг, при това заедно с Антонио Бандерас и Гари Олдман. Прекрасният Лука Маринели

(„Сребърен лъв“ за най-добър актьор), боготворен от съотечествениците си, също се появи, за да защити адаптацията на романа на Джек Лондон „Мартин Идън“ на режисьора Пиетро Марчело. И Пенелопе Круз изгря на Лидо, този път не заради Педро Алмодовар (на него Барбера му връчи почетен „Златен лъв“), а заради французина Оливие Асаяс и неговия „Waspi Network“. Гаел Гарсия Бернал от Мексико елегантно я придружи като неин партньор в същия филм, но и „игра“ и себе си заради „Ема“ на култовия чилиец Пабло Лараин. От своя страна френският носител на „Оскар“ Жан Дюжарден в компанията на Луи Гарел и Еманюел Сение компенсират отсъствието на Роман Полански, култовия режисьор на „Офицер и шпионин“ („Аз обвинявам“). По „червения“ килим дефилираха и членовете на известната френска фамилия Гедигиян (с арменски корени), която бе пристигнала заради „Gloria Mundi“, поредният филм на Робер Гедигиян, съчувстващ на „малките“ хора от любимия град Марсилия. В самия край на фестивала бе видян и Джони Деп – той пък заради участието си в ролята на уникален



„Офицер и шпионин“ – режисьор Роман Полански

злодей в необичайната историческа възстановка „В очакване на варварите“ на колумбиеца Сиро Гуера.

Но все пак „магнитът“ на фестивала се оказа невероятният Хоакин Финикс, запечатван от фотографите в неизменна близост до режисьора си Тод Филипс (тогава все още не се знаеше, че „Жокера“ ще грабне „Златния лъв“).

Още преди старта на фестивала Барбера бе атакуван в глобалната мрежа един път заради продължаващото игнориране от негова страна на т.нар. „Харта 50/50xx2020“, търсеща равнопоставеност между половете в киното, втори път заради включването в конкурса на екранизацията „Офицер и шпионин“ на „изнасилвача“ Полански (по терминологията на движението #Me too) и трети път заради прекомерното негово ухажване на американските студия, произвеждащи филми с особено високи бюджети, а също и на такива, финансирани от „Нетфликс“. Предпоставките Барбера да се окаже в трудно положение бяха налице.

Това обаче не се случи, а най-голямата заслуга се падна на Холивуд и по-конкретно на амери-

канското студио Warner Bros. То не само представи своя високобюджетен филм „Жокера“, но и безпроблемно си осигури „Златен лъв“.

Справедливостта изисква да се каже, че след първата прожекция критиката остана леко резервирана към дълбочината на историята, но пък публиката буквално полудя. Тя безрезервно прие неочакваната интерпретация на графичните романи на американската компания „Ди Си Комикс“ и обожестви влудяващото изпълнение на Хоакин Финикс. Впечатли се от външния вид на актьора, отслабнал заради ролята с близо тридесет килограма. Стъписа се, но прие ужасяващия нервен смях на анонимния неудачник Артър Флек, постигнат след часове гледане на видеоматериали с истерични реакции. От своя страна критиката бързо схвана, че Флек на Финикс няма нищо общо с подлия, интелигентен, мрачен и арогантен комиков герой „Жокер“, измислен като антитеза на храбрия „Батман“. Заваляха сравнения с „Полет над кукувичето гнездо“ на Милош Форман и разсъждения на тема „иррационален страх от лудостта като форма на протест“. Забелязано бе и влечението на



„Жокер“ – режисьор Тод Филипс

Тод Филипс към киното на Мартин Скорсезе и амбицията му да се зарови в душата на „губещия човек“. Онзи, който разнася уж веселото си лице на клоун из улиците на прокълнатия град Готъм, докато най-накрая не предизвика масов уличен протест от безброй клоунски маски.

Към онзи момент нямаше как да се знае, че само след няколко седмици „Жокера“ ще се превърне в най-касовото заглавие на годината (въпреки преобладаващите възрастови ограничения за непълнолетни зрители). Нямаше как да се предвиди степента, до която ще се възбудят сетивата на хора от всякакви националности, полудяващи по аутсайдера с нездрава склонност към отмъстителност. „Жокера“ вече е на път да се превърне в най-привлекателния антипатичен „антигерой“, успешно зомбиращ масовата публика с дефицит на социален имунитет.

На практика „Жокера“ се оказва филмът, който застрахова официалния конкурс на Венеция срещу нападки и непредвидими индивидуални изцепки.

На този фон лекият и ироничен стил на Стивън Содърбърг в „Пералня на пари“ (The Laundromat) бе възприет с облекчение. Продуциран от самия Содърбърг и разпространяван от глобалната стрийминг платформа „Нетфликс“, филмът всъщност се занимава с разнищването на сензационни подробности от т.нар. афера „документите от Панама“, в която група разследващи журналисти разкриха финансовите машинации на редица влиятелни политически и икономически субекти. Интересна е ироничната форма, избрана от интелигентния Содърбърг: двама добре изглеждащи и приятно услужливи финансови „експерти“ (Гари Олдман и Антонио Бандерас) разказват и показват механизмите за прикриване на данъци. А американската пенсионерка Елен Мартин (в ролята Мерил Стрийп), загубила съпруга си след инцидент с потънал кораб, тръгва да търси полагащото ѝ се обезщетение. Не постига нищо, но на финала на филма извиква: „Сега не ни остава нищо друго освен да действваме!“ Получи се нещо интересно – и Тод Филипс, и Стивън Содърбърг, всеки по своя си начин, ка-



„Пералня на пари“ – режисьор Стивън Содърбърг

заха едно и също нещо: „внимание, малките хора (losers) съществуват и започват да търсят правата си!“ Дали тази тенденция ще се обогати с нови, по-дълбоки и по-свирепи филми, или ще си остане удобен търговски модел за правене на пари, предстои да видим.

Що се отнася до домашната публика, Барбера беше проявил достатъчна далновидност и към нея, като ѝ предложи два отлични италиански филма. Първият е свободна екранизация на известния полубиографичен роман на Джек Лондон „Мартин Идън“, направена от Пиетро Марчело, а вторият е екранизация на собствената театрална постановка от режисьора Марио Мартоне на едноименната пиеса на Едуардо де Филипо „Кметът на Рионе Санита“. Зрителите буквално примряха от хрумката светът на Джек Лондон да бъде „пренесен“ в Неапол, където (отново) бедният и необразован моряк Мартин изживява възхода и падението на страстната си любов към богатата Елена (Джесика Креси). В същото време болезненото отдалечаване от собствените социални корени, обожествяването и последвалото заклеимява-

не на индивидуализма са показани с вълнуваща убедителност. Режисьорът смело е включил и уникални архивни кадри от някогашното всекидневие на обикновените хора в Неапол. А за ролята на Мартин е избрал талантливия Лука Маринели, един от най-търсените актьори на италианското кино в момента. В силно романтичен ключ той успешно пресъздава различните стадии от живота на Мартин – от мечтата му да стане част от „класата на богатите“ до пълното му разочарование от нея заради лицемерието и двуличието, в което според него тя съществува.

„Кметът на Рионе Санита“ на Марио Мартоне пък показва един типично италиански „човек на честта“, мафиотът и убиец Антонио Баракано, раздаващ справедливост сред жителите на Неапол. Филмът съдържа мотив, твърде актуален за най-новото италианското кино – в даден момент от живота си и най-закоравелият престъпник мечтае убийствата (в квартала, в града) да спрат. Интересно е решението на Мартоне да съхрани театралността на стила си, придържайки се към пределно условни мизансцени.



„Gloria Mundi“ – режисьор Робер Гедигиян

Близко до вкуса на масовия зрител бе и „Gloria Mundi“, 21-ят игрален филм на Робер Гедигиян. Този път известната актриса Ариан Аскаринд („Сребърен лъв“ за най-добра актриса), която е и негова съпруга, изпълнява ролята на отрудена жена, принудена да работи нощем, за да може тя и семейството на по-голямата ѝ дъщеря да свързват двата края.

И още: пикантният скандал, изразяващ се в непремерените слова на председателката на международното жури Лукреция Мартел от Аржентина срещу личността на Роман Полански не само не уязви Барбера, но му помогна да се изяви като страстен защитник на таланта. Сам по себе си пътят към възстановяването на печалния наказателен процес, придобил известност като „Делото Драйфус“, и повдигането на въпроса за възраждащия се антисемитизъм е доста интересен.

Преди седем години Полански споделя с английския журналист и писател Робърт Харис, когото познава добре от съвместната им работа върху „Писател в сянка“ (2010), че иска да направи филм по него. Известният с историческите си романи британски интелектуалец бързо се ентусиазира и в продължение на година сериозно проучва фактите. Написва романа си „Офицер и шпионин“, който се превръща в една от най-търсените и награждавани книги на писателя. Полански бързо се приобщава към литературния текст на Харис. Дватамата написват заедно сценария на бъдещия филм.

Така се стига до стриктната реставрация на „делото на века“, продължило дванадесет години (1894-1906) и успяло да разтърси из основи Третата френска република. Тандемът Полански-Харис спокойно следва обективната хронология на събитията, при която капитан Алфред Драйфус, единственият офицер от еврейски произход в Генералния щаб на френската армия, е обвинен в държавна измяна заради шпионаж в полза на германците. Полковник Жорж Пикар се натъква на неоспорими доказателства за истинския предател (майор Естерхази) и поема защитата на Драйфус.

Една след друга възкръсват подробности от мъчителния съдебен процес. Същият, заради който в началото на 1898 нацията се раздира от позиции „за“ и „против“ гневното „отворено

писмо“ на Емил Зола „Аз обвинявам“ до президента Феликс Фор.

За Полански е от особено значение, че тъкмо този пламенен текст прави публична битката срещу осъждането на Драйфус на доживотна каторга. За него е важно, че решението за повторен процес и помилването на Драйфус не идват без пламенната съпротива на интелектуалците.

В този смисъл надписът „по истински случай“ в началото на филма действа като предупреждение: една „съдебна грешка“ може да тръгне от неволни заблуди, но може да продължи и заради нарочни лъжи.

Ето защо беше важно, че във Венеция филмът най-напред спечели наградата на ФИПРЕССИ, а след това и втората по значение награда „Сребърен лъв“.

Така 76-то издание на международния кинофестивал във Венеция все пак излезе от капаните, които само си бе заложило. И успешно приключи поредния си карнавал!

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

8 848

Стефан Войводов

БЪРКАНИ ЯЙЦА

Симеон Георгиев

ОЩЕ ЕДНА ИСТОРИЯ ЗА ЕКСКАЛИБУР

Елена Василева

ГЪЛЪБЪТ

Анастасия Стоева

■ приложение



Стефан Войводов

Далечен план на чутовен планински масив, който намушква небесата и разбеснява ветровете със своя „съвършен Върх“. Върх, вечно бял и неопетнен, защитен от назъбени като трион скали и студени ръбове, застинал във вечността.

Следим в близък план лицето на „героя“, дръзнал да бори стихии и върховете. Очите му са скрити от глетчерната маска, която го е превърнала в кон с капаци и само далечният леден Върх пламти като огънче в отражението на очилата. Кислородната маска и качулката крият и останалата част от „героичния“ му лик. Алпийската екипировка от ледокопи, котки, карабинери, клинове и прочие подрънкват като пранги, а беснеещият вятър го бута назад, далеч от Върха.

Напиращата младост на Героя обаче не пести сили и стръвно преследва неизвестното. Всяка крачка е „настъпление“ към целта, извоювана със стиснати зъби. Борбата за глътка въздух на тази височина е подобна с тази на удавник. Котките му се забиват в чистия лед, подобни на амулетите на матадор, искайки да предизвикат, но и да довършат бика на арената.

Насрещният вятър, раздиращ алпиниста, сякаш къса живо месо от него, а острият лед отблъсква набезите към белия Върх. Пулсът на „героя“ е като туземски ритуален барабан, докато разреденият въздух задушава разума.

Достигането на Върха е зенитната точка на „геройство“ и заслужено издигане над всички, но цялата тази суета и гонене на вятъра са изсмуквали жизнените сокове на младостта.

Сякаш вече не е останала душа под тежката екипировка, а само едно тяло, инстинктивно привлечено към Върха.

След цялото преследване Върхът е покорен. Алпинистът, дезориентиран, сякаш упоен и в транс, сваля маската, вдига немощно ръце в

„героично“ тържествуване. Той е над другите, той е над облаците. С треперещи ръце вади изпод якето малкото си знаме и се навежда да го забие.

Камерата показва Върха в краката му, целия покрит със знаменца. „Покорителят“ дори е принуден да избути някои от предишните знамена, за да намери местенце за своето „геройско“ байраче.

Докато тържествува в своя подвиг, героят (камерата се изтегля в американски план) бива избутан от следващия зад него на въжето, който чака своя ред на Върха.

От другата страна пък на въжето алпистът е затеглен от слизащия преди него – залязващ „герой“.

Изтеглянето на камерата ни показва голямата картина. Героят ни е част от една свръзка от десетки „герои“. От едната страна на върха са качващите се със сизифови мъки алпинисти, а от другата са тези, които вече са покорили Върха и изчезват надолу във виелицата, подобно на безкрайна поточна линия за юнаци...

БЪРКАНИ ЯЙЦА

Симеон Георгиев

Разбъркайте три яйца в купа.

Поставете тигана на котлона и изсипете предварително разбърканите яйца в него.

Наблюдавайте как се заформят в човешки ембрион, след което бавно придобиват формата на бебе, играещо си с кубчета и камиончета, направени от яйца.

В този момент разбъркайте яйцата веднъж с дървена шпакла и вижте как те придобиват формата на дете, гледащо как родителите му се карат и как бащата удря шамар на майката.

Тогава яйцата ще се променят във формата на бащата, носещ куфар в ръката, с шапка на главата, отиващ си.

Наблюдавайте как яйцата се превръщат в картина на детето, прегръщащо майка си.

Разбъркайте отново и вижте детето, сега тийнейджър, което е тормозено и бито от другите деца.

Оставете да поври, тъй като сега яйцата ще цвърчат и подскачат, докато описват насилствената сцена.

Цвърченето ще спре и яйцата ще приемат формата на момиче, което подава ръка на набитото момче.

В този момент яйцата ще се разстелят и ще заформят млад мъж в костюм и млада жена в булчинска рокля и воал.

Тук трябва да разбъркате за трети път, в който яйцата ще изобразят сцена, в която младият мъж вижда жена си заедно с друг мъж в неприлична поза. Яйцата ви ще изглеждат доста гротескни в този момент и ще показват лицата на прелюбодейците, изкривени от шока, че са ги хванали.

Яйцата ще се разтекат и точно тогава сцената ще се превърне в тази на плачещия мъж, покрил лицето си с ръце.

Яйцата ще бъдат най-течни и разлети в този

момент, преди да започнат да приемат формата на усмихнат мъж, който утешава плачещия. Яйцата ще се променят и ще видим как усмихнатият мъж запознава другия с момиче и тримата стават приятели.

Сега ще видите яйцата във формата на тримата – смеещи се на маса и пиещи бира.

Яйцата придобиват по-солидна форма, като показват тримата в старините им, заедно щастливи.

С дървената шпакла изсипете сцената старателно в чиния и им се насладете.

ОЩЕ ЕДНА ИСТОРИЯ ЗА ЕКСКАЛИБУР (по легендата за крал Артур)

Елена Василева

Гъста гора. В далечината се вижда средновековен замък.

Високи дървета се извисяват към небето, а короните им стигат чак до облаците.

Тревата между тях е тъмно зелена, тук-там се мяркат малки сини цветчета и горски гъби.

През дърветата води тясна пътека.

Тънки струйки светлина се процеждат през гъстите корони на дърветата и едва-едва осветяват гората, а под тяхната светлина проблясват прашинки.

Камерата минава през пътеката, заобикаля няколко дървета, а в далечината започват да се открояват мъжки силуети.

Приближаваме се към тях и виждаме четирима мъже. Най-отпред върви кльощав висок рицар, облечен в лъскави доспехи, оглежда се, очевидно търси нещо.

Зад него крачат трима едри мъже, нарамили брадви – теглят каруца, пълна с дърва. И тримата имат широки рамене и големи здрави ръце.

Облечени са в грубовати тъмни ризи, които може би някога са имали ръкави, но сега на тяхно място стърчат само конци и разръфан плат. Отдалече виждаме как единият от дърварите се спъва, набожда си крака на нещо и сяда безпомощно посред гората. Другите двама се опитват да му помогнат, но безуспешно – той така и не може да стъпи на крака си. Те му взимат брадвата, хващат го от двете му страни и го придържат така, че да може да ходи.

Изведнъж кльощавият мъж размахва ръце и извиква възторжено:

– ЕТО ГО! КАЗАХ ВИ, ЧЕ ЩЕ ГО НАМЕРИМ!

Той затичва напред и спира развълнувано пред една скала, нито много голяма, нито много малка, от която стърчи наполовина забит величествен меч.

Стоманата, от която мечът е направен, про-

блясва на слънчевата светлина, а по дръжката му светят безброй червени и златни камъчета. Камерата се плъзва отгоре надолу по меч.

Едрите мъже, запъхтени, едва довличат пострадалия си приятел до скалата и го подпират на нея.

Той въздиша тежко и вдига крака си към рицаря:

– ТВОЙ РЕД Е, АРТУРЕ, ИЗВАДИ ГО!

Приближаваме към палеца на дърваря и виждаме в него забита дървена тресчица.

Дърварят примижава от страх.

Близък план на палеца, после на лицето на Артур. Той е съсредоточен и много сериозен.

Оглежда внимателно пострадалия крак и решително, с невероятна сръчност, изважда треската пред изумените погледи на спътниците си.

– ГОТОВО!

Раненият мъж невярващо гледа.

– ГОТОВО! – извиква радостно и той. – ТИ СИ БИЛ ГОЛЯМ РИЦАР!

Той прегръща Артур, а двамата му приятели потупват рицаря по рамото така, че той за малко да падне.

– ТРЯБВА ДА ГО ПОЛЕЕМ! – извикват те и моментално потеглят обратно по пътеката.

Дори каруцата с дървата се разбързва посред радостните смехове и нетърпеливите им гласове.

Артур се спира за миг, поглежда към скалата с неизвадения меч...

После се усмихва, повдига рамене и хуква да догони приятелите си.

Четиримата се отдалечават бързо и скоро съвсем изчезват в сенките на дърветата.

Само ехото от гласовете им остава да звънти над проблясващата стомана на легендарния меч.

– НАЗДРАВЕ!

ГЪЛЪБЪТ
по мотиви от едноименната новела на Патрик Зюскинд

Анастасия Стоева

Рано сутринта е, плавно сме въведени в тавански коридор на стара жилищна сграда. Покрай стените му са подредени на равни разстояния еднакви тъмни дървени врати. В края на коридора е отворен прозорец, малки поодърпани перденца се появяват от лекия сутрешен вентре, който сякаш с диханието си кани жълтата слънчева светлина вътре.

Постепенно целият коридор е огрян и чак тогава забелязваме в самия му край една вратичка, доста по-малка от другите, а на сред дървената ѝ повърхност лъщи, полиран до блясък, бронзовият номер 25. Колкото повече се приближаваме, толкова повече личи колко е спретната и подредена; камерата продължава да върви напред, докато не премине през самата повърхност на вратата. Озоваваме се в малка стаичка.

Всичко вътре е идеално подредено, а едната стена се намира едва на две крачки от другата. Няма нищо излишно, вдясно има малко легло, в което спи някой, до него – шкафче, на което е поставен единствено кръгъл будилник, отляво – голяма спусната завеса, която обаче като че ли не покрива прозорец и дървен гардероб за дрехи. В близък план на будилника забелязваме нещо странно: вместо числа, върху него са изрисувани малки картинки, които представляват отделни действия, които обичайно вършим сутрин – четка за зъби, гребен... Забелязваме, че единствената стрелка всъщност се движи бавно по циферблата и се намира точно между картинката на затворено око и тази на отворено. Най-сетне достига окото и се разнася силен звън.

Човекът на леглото се размърдва, изсумтява и отмята завивката, след което лениво се надига. Косата му е толкова рошава, че не можем да видим лицето му. Будилникът млъква

едва когато мъжът вече е извън леглото, но само за миг, защото стрелката вече е продължила пътя си и сочи четката за зъби. Настойчивото звънене прорязва въздуха отново, а човекът се запътва със сънena крачка към голямото перде.

Едва когато го отмята, разбираме, че е прикривало миниатюрна баня – зад него откриваме мивка, тоалетна и огледало, окачено над мивката. Мъжът грабва четката за зъби и се измива.

Същото се повтаря и с бръснача и гребена за коса, като сякаш ръката му ги грабва директно от циферблата. Всичко е точно разграфено и в ритъм с музиката, която звучи за фон. След като косата му е сресана прилежно, най-сетне успяваме да видим лицето му – дълъг нос, плахо присвити устни и мънички тъмни очи, които като че ли винаги гледат жално. Въпреки тъжния си вид мъжът се усмихва доволно, когато хвърля поглед на резултата от сутрешния си тоалет в огледалото, като че ли рутината и редът му носят наслада.

Когато идва ред на дрехите, те сами, сякаш призовани от звъна на будилника, изскачат от гардероба и заменят пижамата му. Вече готов, той си налива вода в кафето директно от мивката, грабва опаковано кроасанче от шкаф, пълен с еднакви кроасанчета, след което обува обувките си, които са наредени до вратата, и натиска дръжката.

Това се повтаря няколкократно, всеки следващ път все по-забързано, докато една сутрин, точно докато посяга към дръжката, мъжът дочува шум и замръзва. Поколебава се, след което се навежда и допира ухо до вратата.

В близък план на ухото му ние сякаш влизаме в него, в тъмнината изплуват образи на опасности – маскирани мъже с ножове, които се пре-

връщат в бушуващ пожар и облаци дим, после в беснеещ тигър, който опустошава всичко наред и разкъсва чистачката, после самата чистачка, която като зомби върви заплашително към вратата.

Ококорен и ужасен, мъжът рязко отдръпва ухото си от вратата. Понечва да се върне, но будилникът отново зазвънява, стрелката настойчиво сочи картинката на отворена врата. Дрехите му оживяват отново и също започват да го дърпат към вратата, сякаш невидима сила го е хванала за яката и го влачи, а той дори не може да отлепи ръка от дръжката. Накрая е принуден да се подчини, натиска дръжката и отваря, а отвън се чува пляскане на криле.

Целият екран се покрива с перушина и пляскащи крила, които се събират на едно място и се превръщат в огромен динозавър; той подскача и се хвърля към мъжа и в скока си сякаш за секунда еволюира и се трансформира в гълъб. В момента, в който каца точно пред прага на вратата, камерата се отдръпва и виждаме, че гълъбът е станал огромен и запълва целия коридор, докато мъжът е съвсем мъничък и едвам се вижда.

Вече с поглед отстрани, зад рамото на треперещия човек, откриваме, че всъщност това е най-нормален гълъб. Докато го гледаме обаче, лъскавите му червени крака започват да се гънат, превръщат се в червеи, после в пипала, които се пресягат към вратата и точно в този момент гълъбът завърта глава и вперва в камерата едно огромно празно око, което се увеличава и запълва екрана, превръща се в черна дупка и започва да засмуква човека. Покрай него прелитат нощната лампа и няколко кроасанчета и изчезват в дупката.

Ужасен, мъжът се опитва да затръшне вратата, но будилникът още звъни, стрелката му стои като ядосани вежди; всички мебели се размърдват и му препречват пътя, тиктакането и звъненето стават оглушителни и той е изхвърлен навън при гълъба, а вратата се затръшва с трясък. Звъненето най-после престава.

Мъжът тупва тежко на земята; гълъбът като че ли се извисява над него, сянката му пада и закрива светлината от прозореца. В близък

план виждаме как започва да отваря човката си, уголемява се и се разтваря до невъобразими размери. Засилва се и поглъща вратата на стаичката, номерът 25 проблясва в кляно му, преди да изчезне в гърлото му. На стената, там, където до преди минута е бил входът към подредената стаичка, сега се белее гола стена. Гълъбът изгуква, плясва с криле и отлита през отворения прозорец в края на коридора. Мъжът остава сам. Поглежда покрусено мястото, където до преди малко се е намирал домът му.



НОВ
БЪЛГАРСКИ
УНИВЕРСИТЕТ



NE VARIE TATEM TIME AMUS



ЧИТАЛНЯ ►
"ПРОФ. ИВАНКА
АПОСТОЛОВА"



◀ МУЗЕЙ НА НБУ



УНИВЕРСИТЕТСКИ ►
ТЕАТЪР



◀ ЦЕНТЪР ПО
ИЗКУСТВАТА

www.nbu.bg



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.filmmakersbg.org

Препечатването е допустимо само
с разрешение на редакцията и автора.
Подписаните материали не винаги съвпадат
с мнението на редакцията.

КИНО е двумесечно издание.

Цена на отделна книжка – 5 лв.

Годишен абонамент – 30 лв.

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

ISSN – 0861 – 4393

списанието, с което филмовият свят идва при вас

съюз на българските филмови дейци

кино

АБОНАМЕНТ 2020

Абонирайте се за списание **кино**
в **БЪЛГАРСКИ ПОЩИ**
каталожен номер **1402**
и чрез фирма **ДОБИ ПРЕС**

РЕДАКЦИЯТА НА СПИСАНИЕТО

София 1527, бул. ДОНДУКОВ 67

тел: **02 946 10 62**

e-mail: magazine.kino@gmail.com

6 броя – 30 лв. 3 броя – 15 лв.

Творческа Европа

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

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

www.creativeeurope.bg

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