

СВЕТЛАНА ЯНЧЕВА

МАЙКЪЛ ФЛЕМИНГ

ИВАН САВОВ

СТОЯН БОЧЕВ

2020

списание
кино

брой **06**

съюз на българските филмови дейци

2020

СТРАХ

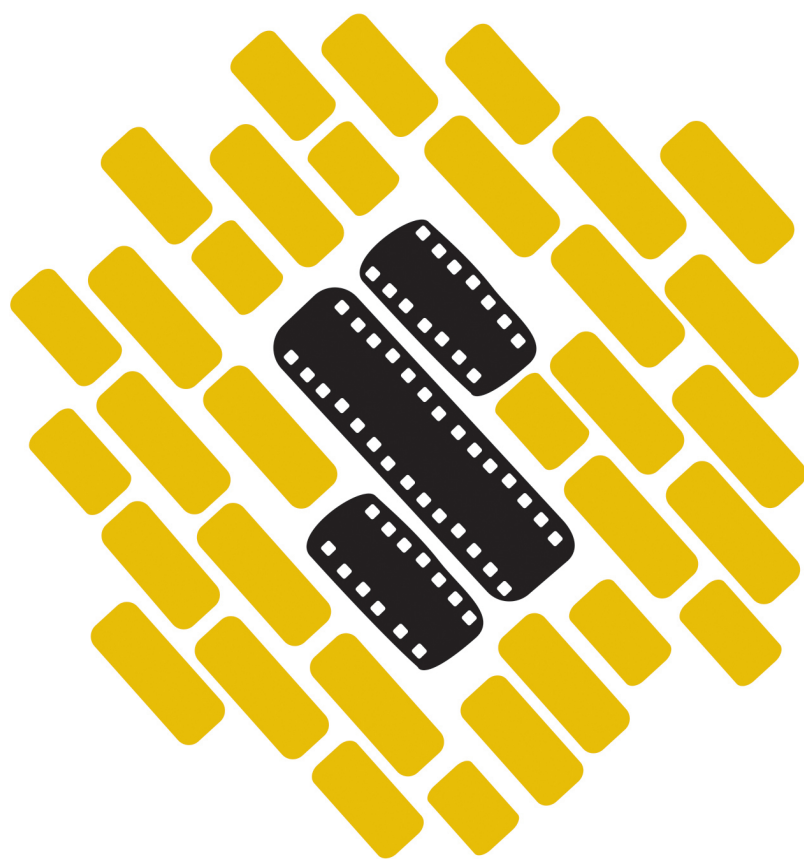
СЦЕНАРИСТ И РЕЖИСЬОР ИВАЙЛО ХРИСТОВ

ПРОФИЛМ със съдействието на НАЦИОНАЛНИЯ ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
продуцент АСЕН ВЛАДИМИРОВ оператор ЕМИЛ ХРИСТОВ сценограф МИРА КАЛАНОВА
композитор КИРИЛ ДОНЧЕВ звук СВЕТЛОЗАР ГЕОРГИЕВ монтаж ТОМА ВАШАРОВ
КРАСИМИР ДОКОВ МИРОСЛАВА ГОГОВСКА КРИСТИНА ЯНЕВА ЦВЕТКО ГЮРОВ



5,00

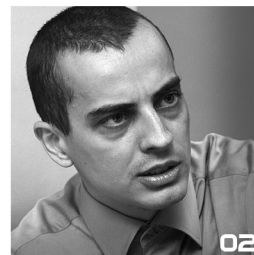
06 кино



СОФИЯ ГРАД НА КИНОТО

киното в България

- 02** Да помагаме на творците и културата
Доцент Тодор Чобанов пред списание „Кино“
- 06** **Във фокус – кинорежисьорът**
Станимир Трифонов. Обичам киното повече от себе си
Теодора Дончева
- 12** Професия режисьор. Лъчезар Аврамов
Катерина Ламбринова
- 18** **Нови книги**
Фестивални срещи 2 – за книгата на Божидар Манов
Людмила Дякова
- 20** **Теоретични етюди**
Основни изобразителни средства на филма
Красимир Стоичков
- 28** **Киносъбития**
ЗЛАТЕН КУКЕР 2020
Фестивален „стоп кадър“ на съвременната анимация
Александър Донеv
- 33** **СВЕТОВЕН ФЕСТИВАЛ НА АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ 2020**
Креативността и талантът vs Covid-19
Боряна Матеева
- 38** Млади гласове
Невелина Попова
- 44** **ЗЛАТНА РОЗА 2020**
Между пандемията и надеждите
Гергана Дончева
- 48** Призраците на нашите страхове...
Иво Драганов
- 58** Оттегляне към екзистенцията
Боряна Матеева
- 54** Смъртта дебне
Геновева Димитрова
- 61** Киното като танцово хайку
Андроника Мъртонова
- 66** Святост, любов и чудеса
Ингеборг Братоева-Даракчиева
- 69** Късите клечки, които изтеглих
Ирина Иванова
- 73** За дебютите и за етиката към тях
Олга Маркова



02



12



33



48



73



Да помагаме на ТВОРЦИТЕ и КУЛТУРАТА

Доцент д-р ТОДОР ЧОБАНОВ
пред списание КИНО

► Мъдри хора са казали, че в трудни времена, каквато е 2020 година, е важно да се обръща внимание на доброто, на креативното, на съзидателното, на онова, което ни издига, а не на онова, което ни тегли назад. А фактът е, че Столична община – чрез Столична програма „Култура“ и Календара на културните събития, направи изключително много за успешната реализация на културните форуми в столицата. Всъщност тя го прави постоянно, но тази година е предизвикателство за всички и това е повод за интервю на списание „Кино“ с – доцент д-р Тодор Чобанов, заместник-кмет по направление „Култура, образование, спорт и младежки дейности“ на София.

Не ми се иска да започнем с това, но предвид сложната обстановка, пред която ни постави пандемията от Covid 19, нека поговорим за начините, по които се справяте със ситуацията. Културните индустрии бяха и са едни от най-засегнатите, а почти няма културно събитие в София, което да не е подкрепено от програма „Култура“ на Столична община. Какво предприехте досега и как ще реагирате в бъдеще? Философията на кмета на град София и екипа е съвсем ясна – в период на изключителни труд-

ности да подпомагаме творците и културата като процес. Да бъдем максимално гъвкави и солидарни. Да създадем и светкавично да приложим нови механизми за финансова и организационна подкрепа, каквато беше инициативата „Солидарност в културата“, разработена по идея на Малина Едрева и други общински съветници с отношение към културата на София. Този нов, извънреден инструмент успя да подкрепи финансово над 230 проекта с повече от 400 000 лева. Ще продължим в тази посока – да се адаптираме и да подпомагаме по всички възможни начини. За нас е важно да се съхрани ритъмът на културния живот, да превъзмогнем трудностите и да излезем от пандемията все така отворени към културните събития и с нови и нови спечелени публики. През лятото и есента успяхме заедно с партньори като София Филм Фест, екипа на Националния дворец на културата и ключови творци да изнесем много съдържание на открито и така да гарантираме достъп до най-високите постижения на българското и световно кино. През годината на изпитания, каквато е 2020, запазахме и дори надградихме финансовата и нефинансова подкрепа за киното. В Календара на културните събития за 2020 отново бяха включени и осъществени гъв-

каво ключови събития, посветени на киното, като Международния филмов фестивал „София Филм Фест“ и „София Мийтингс“, кино-литературния фестивал „Синелибри“, „Киномания“, Master of Art и др., съфинансирани от Столична община с близо 300 000 лв.

Кинообщността цени изключително високо подкрепата, която киното ни получава от програмата „Култура“ на Столична община още с утвърждаване на София като творчески град на киното на ЮНЕСКО през 2014 година. Как тази инициатива се надгражда през годините?

Имаме няколко основни инструмента – финансовото подпомагане и освобождаването от такси, често в големи размери. Стремим се да подпомагаме и младите творци, да изграждаме отношение у публиките към документалното и късометражно кино. Творчески град означава също, че гражданите активно участват в културния живот и са в постоянен диалог с творците, нещо, което се случва непрекъснато в София. Чрез Столична програма „Култура“ от създаването ѝ до 2020 година в подкрепа на киното са финансирани над 90 проекта на обща стойност 1 856 082 лв.

През 2020 са подкрепени девет документални филма, както и създаването на нови епизоди към късометражната документална поредица „5 минути София“, които я надграждат с информация на тема „Образованието в града“. Общата отпусната сума за тях е в размер на 170 000 лв. Ще продължим с подкрепата и през 2021 година.

Създадената и приета през 2017 година Стратегия за развитие на София – творчески град на киното 2017 – 2027 година си поставя амбициозната задача градът ни да се утвърди като водещ център на филмовата индустрия в Европа. Каква е визията и какви са насоките за нейното реализиране?

Да увеличим публиките, да подкрепяме българското кино и интереса към него, да познаваме и ценим огромния принос на киното в културната икономика на града ни, да насърчаваме копродукциите и работата с чуждестранните партньори и финансиращите звена. Ще продължим с различните политики и мерки,

въпреки пандемията, ще търсим и нови възможности, особено тези, които са свързани с работа на открито в топлите месеци, дигиталната среда и достигането до повече зрители. Ще се опитаме да задълбочим и сътрудничеството с висшето образование, съгласно новите законови разпоредби вече участваме активно в настоятелствата на университетите, които подготвят творци в различните изкуства.

В изпълнение на Стратегията за развитие на културата в София 2013-2023 г., по-конкретно в изпълнение на целите за разкриване и използване потенциала на изкуствата, културните и творческите индустрии, Столична община подкрепи в рамките на състезанието за чуждоезичен филм за наградите ОСКАР българските предложения – през 2018 филма „Вездесъщият“ на режисьора Илиян Джевелеков, а през 2019 филма „АГА“ на режисьора Милко Лазаров. Представянето на българското кино по света ще продължи да бъде наша задача и приоритет.

В тази връзка е важно да се подчертае и подкрепата за едни от най-авторитетните филмови събития в България: Международен филмов фестивал „София Филм Фест“ и „София Мийтингс“, „Киномания“, Master of Art и Кино-литературен фестивал „Синелибри“.

Факт е, че ние системно подкрепяме фестивалите в града по всички възможни начини. Убеждение на нашия кмет г-жа Фандъкова е, че град на киното означава точно това – да бъдем заедно с организаторите на всеки един етап и да търсим всяка възможност за развитието на тези фестивали, да прибавяме съдържание и даже да насърчаваме „екосистемата“ на киното в града с интегриране между изкуствата и жанровете в тях. София Съмър Фест се оказва изключително успешен мултижанров формат и сме благодарни на организаторите, че успяха да го подготвят в кратки срокове и да достигнем до многобройна публика. Планира се да се провеждат прожекции и в новоизграждащите се инфраструктури като „Топлоцентралата“, замисления комплекс пред Централна гара и други знакови обекти.

Не по-малко важна е създадената през 2015

година Филмова комисия, която подкрепя реализирането на филми. Колко проекта са подкрепени финансово през годините и на каква стойност?

Филмовата комисия е ярко въплъщение на убеждението ни, че творците сами трябва да управляват процеса на подкрепа за киноизкуството. Тя е подкрепила заснемането на 36 филма от създаването си до сега, включително филми, които представят нашия град и укрепват неговата духовна идентичност. Искam специално да благодаря на членовете ѝ и особено на най-активните сред тях – проф. Божидар Манов, Галина Тонева, Иван Попйорданов.

Но колкото и да говорим за културни политики, една от най-важните насоки е приобщаването на подрастващите към стойностни културни произведения, а киното е една от най-достъпните форми за това. Как си сътрудничите с Министерство на просветата и какви идеи имате, за да израстват младите хора като духовни и културни личности? Страхувам се, че все още не се прави достатъчно.

Министерството на образованието е наш ключов партньор. Стремим се да насърчаваме обвързването на учебната програма на всяко ниво с повече конкретни посещения на учениците и студентите на различни събития, често гарантираме младежки или ученически квоти за събитията, свързани с кино, предоставяме съдържание за прожекции в училищата. Надяваме се в следващите години МОН да разшири инструментите за достъп до култура на учениците, като се започне от най-ранната възраст и цикъла на предучилищното образование. Ние междувременно осъществяваме активно връзката между ключовите творци и учениците и студентите: през декември 2018 година ученици от столични гимназии гледаха филма „Вездесъщият“ и се срещнаха с част от творческия екип. Инициативата беше част от Календара на културните събития на Столична община и от поредицата срещи на изявени наши творци с учениците и студентите на София, започнала по идея на кмета на София г-жа Йорданка Фандъкова. През ноември миналата година в НДК, в рамките на „Киномания“, се проведе вечер



на Тео Ушев „Нарисувай ми тъга“. Премиера и единствена прожекция за България на най-новия филм на Теодор Ушев „Физика на тъгата“ и анимационен концерт по „Четиригодишна времена“ на Вивалди зарадваха присъстващите в препълнената Зала 1. На следващия ден в Софийската градска художествена галерия организирахме среща на Теодор Ушев с ученици. През октомври тази година, отново като част от Календара на културните събития на София, продуцентска къща „Прожектор“ организира в Националната художествена академия майсторски клас на Тео Ушев – „Музей на безусловната невидимост“. Така че и тук можем да заявим: подкрепата за младите и изграждащи се творци е сред най-важните ни задачи и ще работим и занапред в партньорство с различните ни съюзници, за да осъществим тази ключова задача. Дори в момента с подкрепата и на МОН се развива инициативата Европейско кино за учачи, традиционно подкрепена от Столична програма „Култура“. До 14 декември в Дома на киното тече актуалното издание – семестър #ЕСЕН 2020.

И за финал. Как гледате на идеята на Съюза на българските филмови дейци и списание „Кино“ в навечерието на празника на София да се провеждат дни на киното с програми от документални и игрални филми, в които София е във фокус и е важен персонаж във филма?

През 2015 година проектът „Един град във фокуса на киното“ имаше добър отзвук, но беше спорадична и еднократна инициатива, а трябва да стане традиционна. Работим с Националния филмов център да посрещаме всяка година Деня на българското кино, който се отбелязва на 13 януари, по подобаващ начин – с масови и достъпни прожекции на стойностни филми. Готови сме да партнираме по нови и гъвкави инициативи, които ще ни гарантират продължаването на нашата много силна традиция в киното, започнала само една година след раждането на това велико изкуство в Париж и превърнала се в неизменна част от духовността на нашия град – София.



Кметът на София г-жа Йорданка Фандъкова с екипа на филма „Вездесъщият“

СТАНИМИР ТРИФОНОВ

Обичам киното
повече от себе си

INTERVIEW

Теодора Дончева ■

► Когато през 1972 година започнали снимките на филма на Никола Корабов „Иван Кондарев“ в град Елена, един четиринайсет годишен младеж ходел всеки ден на снимачната площадка и още тогава се влюбил в киното – фатално и завинаги. Днес всички познаваме този младеж като режисьор на драматични, романтични игрални филми, въздействащи документални филми и стойностни телевизионни сериали. Във филмографията му са някои забележителни заглавия, като документалните: „До утре“, „Атентатът“, „Другото ниво на банята“, „Образ невъзможен“; телевизионните сериали: „Хайка за вълци“, „На границата“; игралните: „Изпепеляване“, „Стъклената река“, „Блаженият“.

Носител е на редица национални и международни награди, режисьор и продуцент, професор и преподавател, и много приятен събеседник: Станимир Трифонов.

Теодора Дончева: От години съм почитателка на твоите филми – документални, игрални, телевизионни сериали. Затова се радвам, че имаме възможност да поговорим за кино. А имаме и конкретен повод – най-новият ти филм „Блаженият“. Освен този приятен повод обаче ми се иска да поговорим и за наболелите проблеми в нашата малка и обичайно разединена гилдия, в която текат спорове, сипят се обвинения, коват се закони и въобще има проблеми за разрешаване. Би било интересно да разберем

твоя коментар. Но нека започнем разговора от новия ти филм и неговата премиера на фестивала „Златна роза“. Какво те накара да разкажеш във филм историята на „Блаженият“?

Станимир Трифонов: Една есенна вечер през 2015-та ми се обади Пламен Йорданов, който беше на „Аполония“, и каза, че Емо Андреев е издал разкази, които той чете и реве на поестта „Боби Блажения и другия американец“. И с продуцента Пламен Йорданов, и с писателя Емил Андреев вече имах предишен опит. С Емо Андреев заедно работихме по филма „Стъклената река“. Преди няколко години пък Пламен Йорданов ме покани да режисирам един телевизионен сериал, сега с „Блаженият“ преживях нещо уникално за втори път в живота си. По този повод се сещам за Рангел Вълчанов, който казваше: „Наблюдават се над 2000 случая на режисура по нашите земи, като пандемия е“. Ето че ми се случи някой да ме покани за режисьор, и то за втори път!

В „Блаженият“ историята е стара и простичка като света. Мечтал съм си да разкажа такава история още по времето на комунизма, когато си казвахме: „Ех, веднъж да падне и киното да стане частно!“ Така точно след пет календарни години, през есента на 2020, във Варна беше първата прожекция на филма „Блаженият“.

Т. Д.: Пет години и много труд. Филмът не е бил лесен за реализация, това си личи. Обхваща дълъг период от време, разказва за непорочната любов на един гениален, но налуд-

ничав младеж, за неговата красива муза, за тяхната среща с бъдещия президент на САЩ Джон Кенеди, както и за важни, драматични исторически събития.

Ст. Трифонов: Емил Андреев написа първи вариант на сценария и покани белетристката Боряна Дукова, която много бързо „влезе в час“. После вървахме по производствената спирала. Със сигурност с бюджета, който имахме, много трудно се прави филм, чието действие се развива в няколко епохи.

Т. Д.: Докато сме на темата за производствената спирала, кажи как избра актьорите за главните роли – Лорина Камбурова и Александър Тонев. Определено интересни лица, малко познати, но лесно запомнящи се и най-важното – лица, които искаш да гледаш.

Ст. Трифонов: По този повод искам да кажа нещо ясно и отчетливо: високомерното и пренебрежително отношение на оценяващите българското кино към телевизионните сериали и актьорите от тях ме влудява! Какъвто е филмът за киносалон, такъв е и за телевизионен екран. Разлика в правенето му няма. Да не говорим за унижението, на което са подложени колегите ни, които работят за частните медии – те са принудени да се отказват от авторските си права.

Т. Д.: Зачекваш много важна тема, всички от киногилдията са потърпевши от незачитането (с малки изключения) на авторското право у нас. За съжаление в момента няма друг вариант да се работи по телевизионни филми в частни медии, нито да се сключва медийно партньорство – принуден си да се откажеш от авторските си права или просто няма да работиш.

Ст. Трифонов: Аз съм солидарен човек и се ядосвам на този факт! Затова повдигам въпроса. Но да се върнем на Лорина Камбурова, която има много роли в сериали, има роли в американски филми, от гледна точка на нашите доморасли догмати обаче Лорина е дебютантка. Добре, мен дори ме изкушава това и режисьорското ми тщеславие е поласкано, че съм дал главни роли на двама дебютанти. Винаги се опитвам да пласирам нови лица във филмите си. Сашо Тонев завърши миналата година НАТФИЗ. Лорина е изключително възприемчива, а това, че има голям опит във филмите, които се снимат

в полите на Витоша, си казва думата, признавам го. Дълго време ги избирах. Актьорското разпределение, наречено на старобългарски „кастинг“, е функция от драматургията. Всичко в киното е функция от драматургията. Тя е царската на киното. Оттам насетне следва всичко друго. Пък и не аз раздавам ролите – актьорите сами ги вземат. С напредване на възрастта и опита ставам все по-взискателен. За „Блаженият“ пробните снимки бяха дълги и мъчителни. И за филма „Стъклената река“ беше така, и за сериала „На границата“. Винаги правя кастинги. Тогава се случват много интересни неща. Веднъж с една актриса дойде ревнив съпруг, който да дебне дали няма някой да ѝ „посегне“. Виждал съм и друг ревнив съпруг, който острига жена си късо, за да ѝ провали роля в мой филм. Всъщност всичко съм виждал. Човешчина – никого не съдя, никого и за нищо. Но онези актриси изгубиха ролите заради съпрузите си.

Т. Д.: Важното е, че резултатът с избора на актьори в „Блаженият“ е добър. На мен ми допадна и това, че в твоя филм видяхме Стефан Денолюбов изваден от обичайното му амплоа, с много интересна роля.

Ст. Трифонов: Харесвам го от години. Сега, като се видяхме на фестивала, се шегувах с него, че от 19 филма в програмата той участва в 20. Но шегата настрана, българското кино има гадния маниер като хване някой актьор за гушата и го ползва, ползва, ползва. Той се амортизира, омръзва и го гледаш накрая как става като изхвърлен през прозореца употребен кондом в панелно гето. Това е тягостно. Необходимо е актьорът да има хигиена. Винаги давам за пример Стефан Вълдобрев, който след „Изпепеляване“ много внимателно си подбира филмите, в които да участва.

Т. Д.: Има едно много модерно в момента и широко разпространено у нас деление на филмите на фестивални и масови. Лично аз имам някаква вътрешна съпротива срещу обозначаването на филмите по този признак и намирам, че това деление е някак натрапено. Киното или е добро, или е лошо. Твоят филм е добър. Но ако трябва да влезем в духа на модерния диалог по темата, ти какво мислиш както за своя филм, така и по този принципен въпрос?

Ст. Трифонов: Моят любим учител по докумен-

тално кино Юлий Стоянов обичаше да цитира режисьора Луи Делюк: „Киното е за слугини и за войници“. В исторически план е така. Но тук и сега киното, макар че вече е частно, се прави с държавни пари, ерго с пари на данъкоплатеца. И когато стане дума за кого се прави филмът, не казвам, че киното е само за слугини и войници, но се опитвам на намигна на онези колеги, които казват: „А бе майната ѝ на публиката, дай фестивалите“. Досега, честно казано, не съм чул член на жури на международен фестивал, който да е умрял от задушаване след вълнението от български филм. Конкретни филми няма да обсъждам, защото не искам да коментирам никого от колегите си, но коментирам модели и структури на менажиране на кинематографическия процес днес. Мисля, че това е важното. Ако парите са от джоба ти, ако някак си ги намерил, шапка свалям – тогава снимай каквото искаш, все ми е едно, стига да не се накърняват изискванията в конституцията на България. Но да искаш парите ми, да вземеш един милион от данъците, които аз плащам, и да ме заплюеш в лицето с думите: „Ти не си важен, не ме интересуваш“, това се нарича цинична наглост!

Т. Д.: Сякаш се усеща кампания срещу зрителското кино и старание това определение да се превърне в нещо негативно и обидно. Чуват се гласове, които приканват гилдията да работи единствено за фестивални отличия, но не

и за зрителски филми. Съществуват призови, че трябва да се субсидират само високохудожествени произведения, а не жанрово кино (то очевидно трябва да се приеме като синоним за нехудожествено), което „би трябвало да се самофинансира“. Само че в държава, в която пазарът за култура е толкова малък, а хората са толкова бедни, подобно нещо е абсолютно невъзможно и това е ясно за всеки, който има и най-бегли познания както от икономика, така и от кино. Филмите за зрители също имат нужда от субсидии, за да бъдат произведени в България. Когато не ги получават, са принудени да се превърнат в рекламен клип и на всяка цена да намерят странични начини за финансиране, които, ако са само допълващо бюджета средство, биха имали една функция, но когато са единствен източник на финансиране, тогава лесно могат да бъдат в сериозен ущърб на филма. По този начин дистанцията между т.нар. зрителски филми и т.нар. високо художествени филми се превръща в пропаст. Фестивалите са прекрасно нещо, когато филмите ни печелят награди е още по-хубаво, всички се гордеем с българските успехи по международни фестивали, трябва да се полагат усилия и в тази посока, но не може това да бъде самоцел. Нали някой трябва да възпитава публиката, да я учи да гледа, да възприема и да търси по-художествените филмови образци. Най-сигурният



Лорина Камбурова и Александър Тонев във филма „Блаженият“

мост между двете крайности са именно добрите жанрови филми. Те не бива да бъдат пренебрегвани от държавното субсидиране, защото иначе не могат да съществуват. Затова не се изморявам да водя битки в името на публиката.

Ст. Трифонов: Киното се занимава с етически неща, не само с естетически. И част от морала в обществото е да се съобразяваш с това. Веднъж, когато на всеослушание изказах това мнение, един колега ми каза: „Ама ти си бил чалга режисьор, бе“. Благодарих за комплимента и си дадох сметка, че всичките негови филми едва ли имат общо и петстотин зрители, понеже той не е „чалга режисьор“, но филмите му са с държавни пари. Аз съм обикновено момче от Търново. Гледал съм кино през цялото си детство в Елена и Търново. Гледал съм „бате Гойко“ (Гойко Митич), примирал съм и с удоволствие бих събирал гилзите, ако хвърчаха от екрана, признавам си го.

Т. Д.: Много хора нямат подобна смелост – да бъдат непретенциозни!

Ст. Трифонов: Не мога да повярвам, че има режисьор, на когото не му пука колко зрители ще гледат неговия филм. Както се казва, филмът – това е посланието. Имам послания, затова правя и филми. Ако няма да има кой да ги чуе тези послания? В тази връзка искам да попитам защо гръмко кръстихме закона за кино „Закон за филмовата индустрия“? Къде е индустрията? Продукцията, която се видя на „Златна роза“ 2020, заедно с късите филми, е съставена от 41 заглавия и струва около 20 милиона лева! Това е публична информация, можеш да стигнеш до нея дори когато не си гледал филма.

Т. Д.: Направи ми впечатление, че на последната „Златна роза“ филмите, които имат над 100 000 зрители, нямат държавна субсидия. Правя уточнението, че не всички филми от програмата са имали разпространение до момента. А разпространението на други беше прекъснато във връзка с КОВИД епидемията и наложените ограничения.

Ст. Трифонов: Всички сме били на по два-сет години, всички сме мислели, че ще преобразим киното и от нас ще започне нещо уникално. То и всички последни революции така започват, включително болшевишката, която изроди света. Но вече съм на възраст, в която ясно си да-

вам сметка, че нищо не започва от мен и нищо няма да завърши с мен. Искам просто да бъда брънка от една безкрайна верига, в случая наречена кинематография. Искам да съм част от тази верига, в която виждам, че авторите са се отнасяли в работата си като към филми, защото понякога си личи, че някои от нас просто са искали да усвоят едни субсидии. Няма да го коментирам повече, но искам да напомня, че киното е много отмъстително и на екрана винаги всичко си личи. Кинематографът е като млада зарязана, изгонена любовница – ще те намери даже и на оня свят и ще ти отмъсти, няма мърдане от това.

Т. Д.: Имат ли оправяне нещата в българското кино?

Ст. Трифонов: Ситуацията ни в киното е особена, а аз нося чувство за изначална вина, защото съм се забърквал за един период в групите за правене на Закона. Напуснах сам, защото се отвратих от някои случващи се неща. Но проблемите в киното си остават. Например парите за производство са от години почти едни и същи, цените се вдигат, а пък в три-четири висши училища възпитаваме десетки деца, които искат да правят кино. Те какво да работят и къде да се даят? Възниква проблемът какво да се прави?

Т. Д.: Все пак от известно време има опити за разпределяне на средствата между повече автори. В момента има две отделни писти: за нискобюджетни и високобюджетни филми. Всеки може да прецени с какъв бюджет може да се справи.

Ст. Трифонов: Но това означава, че ти сядаш и пишеш филм като за шестстотин или четиристотин хиляди лева. За мен всеки път това е битката. Текстът да е осъществим с бюджета, с който разполагаш. Държа се приятелски с всички от екипа ми, защото киното в България се прави от приятели, а ти не можеш да им платиш парите, които заслужават.

Т. Д.: В такъв случай как се отнасяш към импровизациите? Позволяваш ли волности от страна на актьорите? И въобще на екипа?

Ст. Трифонов: Филмът не е само на режисьора, въпреки обичайния навик, задоволяващ режисьорската суета, да слагаме надписа: „Един филм на...“ и следва името на режисьора. Фил-

мът е на всички. Аз съм диалогично момче, кооперативно. Случвало ми се е от шофьор да взема съвет, когато усетя, че има резон в думите му. Възприемам импровизациите. По принцип вярвам, че актьорите са автори и винаги преди снимки сядам на разговор с тях. Скоро имаше една изложба с работни моменти от филмите на Фелини. По този повод се сещам за него и за това, че в редица свои интервюта той споделя как в снимачния период на филмите му много се импровизира. Няколко седмици след като почина, обаче Жулиета Мазина излезе с едно интервю, в което развиваше тезата, че Фелини е бил голям лъжец, измисляч, който е лъжел и относно импровизациите на терен. Тя казва: „Той отиваше на снимки желязно подготвен и винаги знаеше какво иска“. Двумиликото нещо е режисьорът. Лично аз, когато получа добро предложение, съм отворен да го приема.

Т. Д.: Какво е най-належащо да се промени в българското кино? След като говорихме за естетическите параметри, да се върнем на законите и административни проблеми.

Ст. Трифонов: Тази история с комисиите, вече е пределно ясно, е издънена. Корупцията е на много примитивно ниво. При комунизма беше така – натурална корупция – ти си магазинерка в магазина за телевизори и ще ми уредиш едно телевизорче „Търново 85“, а аз съм магазинер

в мототехниката, в резервните части и за твоето „Жигули“ ще ти дам шарнирни болтове, че много се търсят. Такава е корупцията в българското кино сега. На тази сесия съм аз в комисия, кандидатстваш ти и те пускам, на другата сесия се въртим. Не знам дали не е по-добре да възприемем модела, който съществува на места в Западна Европа – един да си заложи и горницата, и долницата и да отговаря с тези си телесни части за качеството на филмите, които подпомага. Остана от комунизма понятието „колективна отговорност“, само че според скромния ми житейски опит това е синоним на масова безотговорност, което и се случва в момента. Не казвам, че комисията трябва да се праща в Белене при лош филм, но някаква отговорност трябва да има.

В комисиите сякаш все по-малко вървят спорове за художеството, съдейки по картите, аудиозаписите и по резултатите. Винаги съм бил против двустепенната система на оценяване, четем вкъщи, пишем с молив, а после следва обсъждане. Хората са податливи на внушения. Нали ако попадна в комисия и седна срещу теб и ти ми кажеш: „Ама този проект е много хубав!“, може лесно да бъда убеден от теб и от трийсетте точки, които предварително съм дал, веднага да ги направя на седемдесет и осем. Давам произволен пример със столична-



Лидия Инджова във филма „Състелената река“

та общинска програма „Култура“. Там ти дават проектите, картите, после всеки чете и попълва оценките си индивидуално. Каквото си написал, това е. Парите, които хвърчат от НФЦ, са ужасно много и повтарям, че трябва да има отговорност. Навъдиха се и едни организации, на които им харесва да подреждат по този начин процеса.

Т. Д.: Да, това създава доста порочна система, а вероятно не е толкова трудно поправимо. Стига да има воля за промяна.

Ст. Трифонов: Объркана ни е работата. Аз имам следното послание: не прави филм, ако не искаш да ни кажеш нещо. Има десетки по-лесни начини да изкараш пари в България от това да се занимаваш с филми. А в киното винаги съществува начин да се орезалиш. Мъчно ми е, когато видя нестанал филм. Натъзвам се в такива случаи. За да има хубави филми, трябва да има количество. Радостно е това, че на „Златна роза“ тази година имаше деветнайсет пълнометражни и двајсет и два късометражни филма. Някои носталгии обичат да казват: „Ееее, навремето какви хубави филми имаше“. Ако се замислим, тогава са правени между 20-25 филма на година, но колко от тях бяха хубави? Не повече от два-три.

Т. Д.: Какво мислиш за участието на чуждестранни представители в журито на фестивала „Златна роза“? Останах с впечатлението, че сред колегите е много дискуссионен въпросът дали трябва да има международно участие в журито на нашия национален фестивал.

Ст. Трифонов: Не, не е дискуссионен. Разбирам опасността да станем затворена система от типа на „Варшавския договор“ и „Съвета за икономическа взаимопомощ“, но би ли ми казала на колко европейски национални фестивала има международно участие в журитата им? Не знам подобни примери. Освен това има нещо, което в личен план се нарича взаимност, а в дипломатически – реципрочност. Ти колко участници българи знаеш в националните журита на Унгария или Латвия?

Тук трябва да засегнем и друг важен въпрос: едно е да гледаш филм на двајсет метра екран, в киното, с публика, а друго е да седнеш въкъщи и да гледаш на телефона си или в най-добрия случай на телевизора. Обида е към тру-

да на колегите, защото и зад най-слабия филм стоят усилията и труда на десетки хора. И след като теглим чертата със статистиката, се оказва, че на този фестивал от общо 41 (четиридесет и едно) български заглавия двете оценяващи комисии са обърнали внимание на 3 (три) филма... Въобще що се отнася до журитата: как се заседава смесено – едни са онлайн, други – на място? Не мога да си го представя. То е нещо като пийп шоу. Но не знам от виртуално любене да са се родили деца...

Т. Д.: Обичаш да разказваш исторически филми, правиш го добре.

Ст. Трифонов: Нека първо се вгледаме в съвременността – доволен съм, че доживях протест, който е подбуден от етически причини. Не заради повишението на цените, което естествено също е оправдано, но протестът по морални причини ме кара да се радвам, защото означава, че си е струвало да се борим, макар че всичко, което се случва, е политическа ротация. Мен ме влече и историята, обичам да правя исторически филми. Въпреки че е много трудно заради недостатъчното финансиране. Тези филми са меланхолията ми по погубената Трета българска държава, която си отиде през есента на 1944-та и никога няма да се върне, за огромно съжаление. От обявяването на Независимостта на България през 1908 до 1944 са извършени чудеса в развитието на България. А сега? Вече минаха трийсет години от т.нар. преход, по-точно от вътрешния преврат в държавата, и виждаме какво се случва – нищо особено добро. Третата българска държава е дърпала с такива темпове, че е наречена „Стопанският лъв на Балканския полуостров“. Към периода след края на Втората световна война вече нямам неистов интерес, защото в него има твърде много сълзи и твърде много кръв. Но темата е важна, тъй като не сме си научили урока и затова продължавам да се занимавам с нея.

Т. Д.: Важно е да правиш филми, които те вълнуват.

Ст. Трифонов: Киното е като историята, няма повторение, няма второ действие. Лично аз продължавам да съм болен човек на тема кино, да обичам киното повече от себе си и затова изтърпявам всичко.

Професия режисьор ЛЪЧЕЗАР АВРАМОВ

Катерина Ламбринова ■

INTERVIEW

► **Рецензията на японския критик Течо Сайто, написана специално за списание „Кино“, е встъпление към разговора ни с режисьора Лъчезар Аврамов.**

Смъртта ражда живот

За японския читател разказът „Снимка с Юки“ от сборника „На изток от запада“ на съвременният автор Мирослав Пенков, който от години живее в Америка, е добре познат и интригуващ не само защото жената на protagonista е японка, но най-вече заради интересния български поглед към нашата култура. Тази кратка история оживява в пълнометражния филм на младия режисьор Лъчезар Аврамов, реализиран в копродукция между България и Япония.

Режисурата на пръв поглед изглежда директна – следва фабулата и ни води обективно през разказа. Но си поставя и амбициозната задача да улови сложността на ситуацията, в която се намират персонажите. Операторът Торстен Липсток изгражда поетичен образ на делника и щедрата природа, които придават богата емоционална тоналност на филмовата тъкан. За японската публика този пейзаж е изключително впечатляващ.

В сърцето на филма стои интересната сглобка между българската и японската култури. Докато за българите циганите са реалност от плът и кръв в цялата ѝ социално-етическа сложност, то за японците те са почти напълно непознати и екзотични образи. В представите им те живеят свободно, номадски, с песенно-танцова култура и традиции. Определяването именно на тази приказна представа се крие зад желанието на Юки да се срещне с тях.

Когато в началото на филмовия разказ бащата на Георги пита защо Юки използва техниката за снимане на полароидната камера, Георги му обяснява, че в Будизма ходът на времето се разбира като течаща река, а полароидната техника може да улови момент от безкрая. Този елемент от филма е интересен ключ към японската култура. В Будизма концепцията за преходност се означава чрез термина *shogyo miyo*, който изразява схващането, че всичко в живота се променя и нищо не остава същото. Едва ли ромското семейство познава тази идея, но те изпитват нужда да запечатат трагичен миг от вечността завинаги и по този начин да оставят свидетелство за края на краткия живот на своето дете.

Кики Сугино има уникален вътрешен заряд и силно екранно присъствие. С чувствителната си игра в „Снимка с Юки“ тя успява да пресъздаде всички трептения на безпокойството, породено от усещането да потънеш и да се изгубиш напълно в толкова различна, непозната, но пленителна страна като България.

Георги и Юки са принудени да срещнат смъртта право в лицето. Темата за фертилността на младата японска жена се преплита с трагичната загуба в многодетното ромско семейство. В японския език има дума *rinne*, означаваща, че животът започва отново след смъртта във вечен кръговрат. Тези важни неща иска да ни каже филма „Снимка с Юки“.

Лъчезар Аврамов е син на известната певица Богдана Карадочева и режисьора Димитър Аврамов. Едва седемнайсетгодишен, започва да учи кинорежисура в НАТФИЗ. Няколко години след това заедно със сценариста Димитър Стоянович и продуцента Владимир Люцканов създава култовото авторско предаване „Пътеводител на историческия стопаджия“ за ефира на Българска национална телевизия. През 2008 отново в БНТ Лъчезар Аврамов реализира абсурдистката телевизионна новела „Преследвачът“ по сценарий на Димитър Стоянович. През годините снима множество реклами и музикални клипове на известни български изпълнители. Съавтор е на комедийния онлайн формат „Петък точно в пет с Китодар Тодоров“, който стартира през 2015. В пълнометражното игрално кино дебютира с българо-японската копродукция „Снимка с Юки“ (2019), адаптация на Дими Стоянович по едноименния разказ на писателя Мирослав Пенков от сборника „На изток от Запада“. Наскоро Лъчезар Аврамов засне втория си игрален филм „Жълт Олеандър“ – отново по сценарий на Димитър Стоянович и с Китодар Тодоров в главната роля.

Произлизате от артистично семейство. Защо се насочихте тъкмо към филмова и телевизионна режисура?

Честно казано, нямам съвсем ясен спомен кога точно реших да уча кино... Нямам и романтична история, свързана с осем милиметрова ка-

мера, детски мечти за режисура и своеобразна „латерна магия“. Единственото нещо, което искрено някога ме е вълнувало, е музиката. За съжаление не свирех когато трябваше и после съвсем ясно осъзнах, че няма как да се занимавам професионално с музика, а киното се появи по-скоро случайно. А и бях на седемнайсет, когато ме приеха във ВИТИЗ, затова не мисля, че може да говорим за много осъзнато решение...

Какви и кои автори, идеи и течения са оформили Вашия вкус и естетическа мярка? Кой от тях имат влияние върху Вашия стил?

Изключително много и различни са. Имах страхотен късмет, че попаднах в класа на професор Владислав Икономов. Няма как да опиша неговата литературна и кинематографична култура, защото ще звучи като научна фантастика, но благодарение на неговите знания и търпение формирах вкуса си. Обожавам класическите холивудски мюзикъли, филмите на Стенли Донън и Винсънт Минели. Ако се наложи да посоча само един режисьор, няма как да не е Ингмар Бергман. Иначе списъкът е безкраен... и все пак – Уилям Фридкин, Уди Алън, Анджей Вайда, Луи Мал, Акира Куросава, Милош Форман, Джон Ландис, Майк Никълс, Боб Фос... и изпускам поне още три пъти по толкова!

Кое е най-трудното в професията на режисьор? И кое е най-удовлетворяващото в тази работа?

Всичко е ужасно трудно и за жалост резултатът твърде рядко си заслужава. Най-тежко без съмнение е чакането. Това е драмата на по-малките национални кинематографии като нашата – всичко се случва безнадеждно бавно. Между два филма често минават седем-осем години и това доста трудно би могло да се нарече професия.

Какви страхове и съмнения съпътстват дебюта? И всъщност не се ли оказва по-плашещо да си изправен пред втория си филм?

Нямам представа точно защо, но при мен нямаше страхове и съмнения. Приемам го като работа, която просто трябва да се свърши. При това да се свърши в адекватен срок и с ясен бю-

джет. Ако киното е изкуство, което не се случва често, то производството му категорично не е! Може би фактът, че се занимавам с кино в различни форми от доста време, ми даде спокойствие. Чувствам се добре на снимачната площадка, спокоен съм, освен това всички, с които работя, са приятели и това ми дава още повече увереност.

Какво Ви пасва повече: комедия или драма? С какъв тип текстове, с какви теми, стилове и жанрове предпочитате да се занимавате?

Без никакво съмнение комедийният жанр ми е доста по-близък. От друга страна не бих казал, че имам категорични стилови или тематични предпочитания, важно е историята да е интересна и да ме развълнува по някакъв начин. Приемам киното много повече като занаят, отколкото като изкуство и форма на себеизразяване. Вълнува ме механиката на правенето на кино, чистата технология на драматургията. В съвременното кино безкрайно много се спекулира с готови резултати, зад които не стои реален процес на изграждане, което ми е болезнено скучно.

Защо избрахте разказа на Мирослав Пенков „Снимка с Юки“ от сборника му „На изток от Запада“? С какво Ви привлече и с какво Ви докосна? Какво Ви харесва в писането на Мирослав Пенков?

Миро е изключителен писател. „На изток от Запада“ – поне за мен, е събитие в нашата литература и мисля, че всички текстове в книгата са дълбоко кинематографични. Усетих разказа „Снимка с Юки“ много близо до мен, макар да не е свързан с лични мои преживявания и проблематиката да не е част от ежедневието ми. По някакъв прекрасно-талантлив начин в тази съвсем кратичка история Миро е докоснал и преплел много дълбоки и сложни теми и просто ме развълнува искрено. Другото, което ужасно ми харесва, е, че в разказите му няма абсолютно никаква претенция.

Трудно ли беше да разгърнете тази кратка история в пълнометражен филм? Какви бяха подводните камъни?

Всъщност филмът започва там, където разказът

свършва. Най-трудното беше да не нарушим чистотата на историята и да не я превърнем в претенциозна притча. Не съм сигурен доколко успяхме...

Със сценариста Дими Стоянович работите отдавна по различни проекти. Свързва Ви и приятелство. Как протича съвместният Ви креативен работен процес? Какво беше участието на Мирослав Пенков в създаването на сценария за филма?

С Дими работим заедно повече от двамадесет години, което не се случва често по нашите географски ширини. Искрено се надявам и да продължим да го правим. Нямаме някаква прецизно изградена механика на съвместно писане. В най-общи линии се събираме и си говорим, подхвърляме си различни идеи, докато подредим „гръбнака“ на филма, след което Дими буквално се заключава някъде на спокойствие и написва сценария. Смесената драматургия изисква много концентрация – и то в ясно дефиниран срок. Отне ни доста време да се научим на тази дисциплина. Миро също участваше с идеи и четеше сценария на всички етапи от развитието му. За щастие, като наистина талантлив човек, не беше ревнив към текста си и работихме прекрасно.

„Снимка с Юки“ е сложен, многопластов филм, който се занимава с комплекс от теми и въпреки това успява да бъде и отворен към публиката. Трудно ли беше изграждането на този баланс, как го постигнахте?

При всички случаи не сме подхождали наистина рационално към това как ще се възприеме филмът от публиката. Тоест не е имало фокус на групи или закрити прожекции с анкетни карти. В европейското кино подобни практики са рядкост и връзката с публиката е изведена по-скоро на интуитивно ниво. Разбира се, от самото начало се стремяхме да направим максимално разбираем и ясен филм. Всъщност на всички прожекции, на които присъствах, хората реагираха страхотно – филмът ги развълнува и ги накара да мислят и спорят, а това е най-високият възможен комплимент.

Кои бяха темите, които искахте да откриете?

Темата за всеобщото ни възгордяване като хора изобщо и печалното ни отдалечаване от Бог за мен беше водеща от самото начало.

Имаше ли елементи и теми от филма, от които се наложи да се лишите във финалния вариант? Един филм се прави с години и често проектът се променя заедно с търсенията на своя автор?

Не бих казал, че възгледите за основните компоненти на филма могат да се променят в процеса на реализация. Особено когато си стъпил на стабилна драматургия. Дълбоко вярвам, че киното се прави в преподготовката, знаете прекрасната мисъл на Рене Клер – „Филмът ми е готов, остава само да го снимам!“ Разбира се, наложи се да се лишим от ужасно много неща в монтажа и да преосмислим повествователната структура на моменти, но това в крайна сметка е неизбежно – дори за режисьори с огромен опит. Елементите в киното са твърде много, за да успееш да ги контролираш в абсолютните им стойности през цялото време, особено с бюджетите и сроковете на нашето кино. За някои

неща, които се наложи да изрежем, продължава да ме боли и до днес, но вярвам, че се лишихме от тях за доброто на филма.

Във филма разглеждате сблъсък на култури, среща на различни религии и възгледи за света. Ярък и въздействащ е епизодът, в който Юки прави обред за прошка. Занимавахте ли се по-сериозно с будизма и японската култура в подготовката на филма и при писането на сценария?

Отделихме сериозно внимание на ритуалите и тяхната достоверност. На всички етапи от развитието на проекта положихме доста усилия в тази посока. Разбира се, най-голяма заслуга за въздействието на тази сцена без съмнение има Кики Сугино.

Как работихте по визулната концепция с оператора Торстен Липсток? Какво Ви беше важно да изведете?

С Торстен работихме в подозрителен синхрон. Вкусовите ни за кино доста сериозно се припокриват и визуалната концепция беше някак ясна още след първото прочитане на сценария.



Кики Сугино и Рушен Видинлиев във филма „Снимка с Юки“

Основната ни концентрация се фокусира в достоверното изграждане на света, който заобикаля героите. Знаехме, че трябва да има вятър, прах, дъжд, ярко слънце. Мисля, че епизодът със снимката на момчето е прекрасно постижение от операторска гледна точка. Торстен е завършен оператор с изграден стил и дълбоко познаване на киноезика и работата с него е истинско удоволствие.

Със Серафим Тодоров сте имали над деветдесет репетиции. Как протичаха те?

Серафим беше изключителна среща и съм много щастлив, че ни се случи. Признавам си, че го съсипахме от репетиции, но всъщност това ми беше най-любопитната част от целия процес. При работата с натуршцици елементът на случайност е твърде изкушаващ, но и безполезен по отношение на реалния кинематографичен процес. Напълно възможно е да намериш човек, който просто да е подходящ за дадена сцена и да го заснемеш в правилния момент, но това в крайна сметка е лотария. При работата ни със Серафим решихме да подходим съвсем методично, като с професионален актьор и мисля, че резултатът е интересен. Поне за мен образът на бащата е най-любопитен в чисто актьорски план.

Как се спряхте на Руши Видинлиев и Кики Сугино и какво беше специфичното в работата с тях?

Преди всичко трябва да им благодаря! Руши и Кики освен страхотни актьори са и прекрасни, мислещи режисьори и автори, безупречни професионалисти. Тези техни качества определено имаха отношение в изграждането и развитието на героите им. Искрено се надявам скоро да работим отново заедно!

Какви бяха фестивалните стратегии на филма? Какъв беше приемът на филма от публиката по време на официалното му национално разпространение?

Фестивална стратегия категорично отсъстваше! За щастие филмът си заживя прекрасен живот извън българското разпространение и имаме късмета да посетим страхотни места, на които бяхме приети с много любов и внимание. Що

се отнася до националното му разпространение, съвсем искрено пожелавам това, което аз изживях, на всеки режисьор, снимал първия си пълнометражен филм. Беше толкова вълнуващо, смислено и красиво, че на моменти приличаше на скрита камера.

Какво Ви се ще да опитате оттук нататък?

Следващата ни стъпка е ясна и вече е в процес на реализация. „Жълт Олеандър“ е камерна черна комедия с Китодар Тодоров в главната роля и отново написана в съавторство с Димитър Стоянович. Иначе имаме още поне десетина проекта в различни фази на развитие.

Как изглежда според вас една добре функционираща система за филмопроизводство в малка страна като България? Имаме ли истинско желание за промяна и способни ли сме да я проведем заедно?

За да направим промяна, трябва първо да решим какво не е наред и се нуждае от поправка, за да го променяме. Само ако сме единодушни в диагнозата можем да предприемем адекватно и успешно лечение. Лично за мен проблемите са очевидни и лесни за дефиниране – свързани са най-вече с тоталната липса на обща посока на развитие на кинопроизводството и обезкуражаващия, траен недостиг на истински качествени лидери в нашето съсловие, които да са готови да носят отговорност. Тук е важният, кардинален недостатък на нашето кино. Поне съвсем ясни причини обаче твърде често чувам изказвания на колеги, които продължават механично да прехвърлят проблема към един отдавна несъществуващ поколенчески конфликт, който освен клинично малоумен е и крайно непродуктивен. Реалността е, че в крайна сметка парите, които държавата България разпределя за цялото си кинопроизводство за една календарна година – около 7,5 милиона евро, се равняват на приблизителния бюджет на 60 секундна реклама на някоя от средните марки европейски автомобили. Мисля, че в тези крайно оскъдни условия все пак системата функционира и резултатите са съвсем прилични. Ще си позволя да цитирам и скъпия ни професор Икономов, който твърде интелигентно казваше, че на земното кълбо е пълно с държа-

ви с крайно по-незначителни кинематографии от българската, които съвсем не страдат от този факт. До голяма степен киното е един от най-болезнените комплекси на родната ни култура.

Говорите за липса на приемственост в българското кино. На какво се дължи тя? Как си обяснявате този специфичен индивидуализъм в киното?

Изключително сложен и важен въпрос. Приемствеността всъщност е основният белег на цивилизацията. Безкрайно важно е да я има в културата и изкуството, защото само така може да се гарантира устойчиво съхранение на смисъла. Бергман толкова красиво казва, че „духовното му кръвообращение“ функционира само благодарение на Стриндберг. Няма как да развиеш нещо, ако не си стъпил на стабилна основа, „духовното кръвообращение“ просто спира и съживяването на целия организъм става ужасно трудно, а често и невъзможно. За съжаление в нашата кинематография се получи огромна дупка между поколенията. Почти тоталната липса на кинопроизводство през 90-те години на ми-

налия век практически прерязва връзката между авторите – не само в занаятчийско, но и в идейно отношение. На едно цяло поколение се наложи напълно наново да измисля „киноезика“, отдавна развит и осъзнат от предшестващите ги кинотворци, което доведе до появата на доста парадоксални кинематографични творения и най-лошото – до тотално унищожаване на авторитетите в нашето кино.

В каква посока върви българското кино? Надгражда ли, или тъпче на едно място?

Да сме оптимисти е абсолютно задължително, а и мисля, че след незаслужено дълъг период на лутане в последните години киното ни, макар и малко случайно, намери някаква пътечка, по която да тръгне. Надявам се, че с времето ще намерим интелигентния баланс между зрителското и фестивалното кино и че ще се отърсим от абсолютно пагубното разделяне на съсловието. Или както завършваше един прекрасен филм: „I Think This Is The Beginning Of A Beautiful Friendship.“



„Снимка с Юки“

ФЕСТИВАЛНИ СРЕЩИ 2

Любмила Дякова ■

► От заглавието става ясно, че това е втората книга, която кинокритикът професор Божидар Манов посвещава на срещите си, били те лични или от пресконференции, с видни кинематографисти на различни фестивали по света. Първата книга е издадена от „Агенция Вила“ през 2007 година и съдържа четирийсет разговора и интервюта с известни личности от света на киното. Успехът на книгата и натрупаните от автора нови впечатления в продължение на дванадесет години от митарствата му по световни форуми му дават основание да напише „Фестивални срещи“ 2 – отново издание на „Агенция Вила“. Текстовете и този път са четирийсет, а това вече е белег за стил. Стилно е и оформлението на книгата – изискано минималистично и внимателно премислено. Използваните фотоси наподобяват квадратчета на филмова лента, а портретите в началото на всеки текст директно въвеждат в света на интервюирания творец. С точен критически усет Божидар Манов е избрал интервюто като жанр в книгата, защото това е една от най-предпочитаните от съвременния читател форми за общуване с написан текст. А и повечето срещи са се случвали по време на пресконференции на фестивалите в Анталия, Висбаден, Карлови Вари, Кайро, Кан. Своеобразен акцент в книгата е това, че авторът

разговаря с българския режисьор Стефан Командарев именно в Кан, където неговият филм „Посоки“ участва в конкурсната програма „Особен поглед“. Това е показателно както за критическата оценка на Божидар Манов за филма, така и за отношението му към Командарев като един от най-изявените български режисьори, следващ неотклонно своя мисия в киното ни. За отбелязване е, че в книгата Командарев е „в компанията“ на творци като Абас Киаростами, Франсис Форд Копола, Такеши Китано, Вернер Херцог, Отар Йоселиани, Ищван Сабо, Агнешка Холанд, Марта Месарош, Бари Левинсън, Биле Аугуст, Иван Пасер, Джери Шацбърг, Уилям Фридкин – режисьори от световна класа. Самото им изброяване буди любопитство и интерес читателят да разбере какво мислят те за себе си, за киното, за света. А уводните „визитки“ към биографията и творчеството на всеки от тях, макар и сравнително кратки, са написани увлекателно и изчерпателно. И са показателни за критическата рефлексивност и професионална ерудиция на автора. В това отношение не по-малко атрактивни са и срещите с блестящи актьори като Джон Малкович, Джон Траволта, Мел Гибсън, Джъд Лоу, Джуди Денч, Сюзан Сарандън, Джулиан Мур, Фани Ардан, Хана Шигула, Ума Търман, Патриша Кларксън, Ричард

Гиър, Харви Кайтел, Уилям Дефо, Кристофър Лий, Майкъл Йорк, Дани Гловър, Джереми Рънър, Жан Рено, Тим Робинс, Кейси Афлек. Любопитното е, че някои от тях освен актьори са и режисьори, и продуценти и това допълнително обогатява представата за „звездите“, а и за отношението им към света на киното. За мен особен интерес предизвикаха и някои по-необичайни за звездния небосклон срещи като тази с творческия тандем между майстора на социалното кино Кен Лоуч и неговия постоянен сценарист Пол Лавърти, с когото имат тринайсет игрални и два късометражни филма. С композитора Джеймс Нютън Хауърд, с продуцента Рон Йеркса, със сценариста Чарли Кауфман или с малко известния, но много талантлив кюрдски режисьор Бахман Гобади.

Но книгата на Божидар Манов „Фестивални срещи 2“ е забележителна и с това, че дава представа и за самия фестивал, на който се случват срещите с тези толкова различни ярки и авторитетни творци. Знае се, че всеки фестивал има свой облик, своя насоченост, пристрастия и интереси и това много точно проличава в написаното, а и между редовете в книгата. Това пък по някакъв начин трасира тенденциите, търсенията, особеностите и пътищата, по които се развива съвременното кино и това допълнително обогатява текста. Искане ми се да обърна внимание и на нещо свързано повече с „кухнята“ по създаване на подобно четиво. От опит познавам ажиотажа на фестивалния живот и знам каква е ангажираността на критика по време на един фестивал. Тичане от прожекция на прожекция, пресконференции, срещи, радио и телевизионни участия, писане за пресата. Доста напрегнат ритъм. Затова оценявам усилията на Божидар Манов освен да провежда лични срещи, да присъства на пресконференции, където може и срам да те хване от глупави и несъстоятелни журналистически въпроси. Стоически да издържи всичко това, да отсее същественото и да го поднесе атрактивно на читателя, без ни най-малко да се увлича по „жълти“ подробности.

Като заключение си позволих да обиграя някои от заглавията на предложените текстове, които, макар и най-бегло, дават представа:

ЗА КИНОТО

„Има Бог на киното“, защото „Филмите могат да предвиждат живота на хората“ и „Дигиталната технология е великолепно възможност“, но „Филмите не бива да отегчават зрителите“, защото „Цената на компромисите винаги е много висока“.

ЗА РЕЖИСЬОРА

„Режисьорът трябва да има „трето око“, за да „заличи разликата между действителност и измислица“ и да се „интересува от тайните на човешкото лице“, но „Ако искате да промените света, започнете от себе си“, защото „Нарцисизмът е опасна психическа болест“.

ЗА АКТЬОРА

„Нашата професия е безпределна“, защото „За актьора е нужно да си повярва, че е друг човек“, но „Няма формула за успешна работа с режисьора“ и само „Чувството за хумор е спасение“ а „Желанието за работа е над всичко“.

Надявам се, че с тези редове изострих читателското любопитство към „Фестивални срещи 2“ – книга, която си струва да бъде прочетена.



ОСНОВНИ ИЗОБРАЗИТЕЛНИ СРЕДСТВА НА ФИЛМА

Красимир Стоичков ■

► Текстът е част от научната разработка „За времето, пространството и ритъма в киноизображението“ на Красимир Стоичков – оператор, докторант в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, катедра „Филмово и телевизионно операторство и Фотография“

„Киното е творчески процес на интерпретация, чиято кулминация е създаването на оригинално творчество, а не просто отразяване на действителността. Изображенията, създадени от оператора, са следствие на художествен поглед, въображение и майсторство на оператора в съвместна работа с другите съмишленици“¹. Основните творчески изяви на оператора са свързани с неговите визии, със специфичния му естетически свят, от който той трябва да подбере най-точно и силно въздействащите средства, с които до екрана, а оттам и до зрителя да стигне идеята, съдържанието и атмосферата на филмовото произведение. Операторът трябва да „прочете“ и организира с езика на подвижните образи специфичната кинодраматургия,

да подчини екранната атмосфера на изискванията, характерни за дадената фабула.

Георги Карайорданов обобщава зависимостта на киното от изразните средства така: „Цялата история на киното доказва, че развитието и утвърждаването му като изкуство е неразривно свързано с откриването и правилното боравене с филмовите изразни средства“².

Специфичните операторски изразни средства са важен компонент от изграждането на екранното изображение – можем да ги наречем „инструменти“, чрез които се създава езикът на образите, живеещи във филмите.

Използването на изразните средства чрез един или друг подход към темата се определя както от нея самата, от нейния сюжет и жанр, така и от режисьорския маниер, от стиловите особености и не на последно място от светуосещането, кинематографичната и изобразителна култура и талант на оператора.

Филмовото произведение е синтез от работата на различни специалисти в процеса на създаването му, но когато говорим за изображение,

¹ American Society of Cinematographers, XXXIV.

² Карайорданов Г. (1999) с. 49.

създадено от оператора, то би следвало да класифицираме най-ярките черти, а те са: кинетика (каданс, движение на обекта и движение на камерата, ритъм), композиция на кадъра, гледна точка и ракурс, мащаб на изображението, промяна на дистанцията и плановете, оптически рисунък, рязкостна дълбочина, острота на изображението, светлина, тоналност, цвят и др. Навлизайки в теорията на киноизображението и използвайки примери от филми, ще анализирам изразните средства, с които си служи операторът при изграждане на филмовото изображение, пространството и времето, отнасящи се до темпоритъма на филма.

Рамка на кадъра. Композиция, гледна точка и ракурс

Рамката като дискретна единица има двойно значение: тя въвежда прекъсване, раздробяване и измеримост както в кинопространството, така и в киновремето – темпоритъма на кадъра. В този случай, тъй като и двете концепции се измерват във филма от една единица – рамката, те се оказват реципрочни. Всяка картина, която има пространствено измерение в реалния живот, може да бъде вградена във филм като временна верига, разделена на рамки и подредена последователно.

Един от основните елементи на понятието „рамка“ е границата на художественото пространство. По този начин още преди да дефинираме концепцията за рамка можем да различим най-същественото: възпроизвеждайки видимия и подвижен начин на живот, киното го разделя на сегменти. Това разделение е разнообразно: за създателя на изображението това е разделиението на отделни кадри-рамки, които се сливат по същия начин, както когато се четат стихове, буквите се сливат в думи (спирания, метрични единици на стих също не съществуват за обикновения слушател като съзнателни единици). За зрителя това е редуване на части от изображението, които, независимо от индивидуалните промени в рамката, се възприемат като едно.

Добрият сценарий разказва какво се случва и какво се говори, но не това, което някой мисли или чувства. Образите, а не думите улавят чувствата в лицата и атмосферата на простран-

ството. Свен Никвист споделя опита си при използване на операторските изразни средства: „Моят стремеж към простота произтича от стремежа ми към използването на логическата светлина, инстинкната светлина. Няма нищо, което да разруши атмосферата толкова лесно, колкото твърде многото светлина“.

В основата на холистичното визуално възприятие на естетически значимото визуално произведение е композицията. Композиция в теорията на изкуството се нарича взаимната корелация на структурните единици на цялото, а по отношение на визуалните изкуства – на изобразеното. Ако в рисуването композицията е съставена от статични елементи и следователно виждаме само една фаза на действието върху платното (цялото движение се създава чрез специални техники за оформление, следователно е изключително илюзорно), то в киното ситуацията се усложнява от възможността да се комбинират динамиката на изобразените обекти и статиката/динамиката на камерата. Структурната основа за организирането на специална монтажна единица е монтажната рамка. Съставът на инсталационната рамка е изграден на основата на взаимодействието на статиката/динамиката на изображението и статиката/динамиката на камерата.

Възможни са четири композиционни типа рамки на кадъра:

- 1) абсолютно статични кадри (когато и камерата, и обектът са неподвижни);
- 2) статични кадри с движение на снимания обект (камерата е статична);
- 3) динамични кадри, когато се движи само камерата (обектите са статични);
- 4) динамични кадри с движение на камерата и движение на обектите в кадъра.

В киното от 60-те и 70-те години използването на напълно статични кадри с балансирана композиция е сравнително рядко. По онова време бавните панорами на камерата, сложното вътрешнокадрово движение с построен дълбочинен мизансцен са преобладаващи, например във филма „Огледало“ (1974), реж. Андрей Тарковски, оп. Георгий Рерберг. Абсолютно статичните кадри са използвани главно за подчертаване на детайли, статични пейзажи като контрапункт на движение и т.н. Тези кадри

винаги се отличават от общия поток от кадри с различни движения и точно тяхната неподвижност създава семантичен стрес.

Статични кадри с движение на обектите в кадъра е този тип композиция на кадъра, в който камерата е статична, а обектът в кадъра се движи. Работата на оператора с композициите от този тип в много отношения е близка до работата на художника: в кадъра винаги има много статични елементи, на които операторът разчита когато композира (в природата това са дървета, небе, силует и др., в интериора това са архитектурни елементи, мебели и др.). Композициите в общите или близки планове са с ниска динамика на движение, така че актьорът да не „пълзи“ извън границите на рамката, и се изграждат при свързването на външната статика с вътрешна динамика. Тази композиция е близка до театралната, в която актьорите действат на един фиксиран фон. Кадрите, свързващи външната статика и вътрешната динамика, са използвани в киното от средата на 30-те до 50-те години, когато е било необходимо да бъде овладян звукът. Това се случва главно поради тежестта на синхронните камери и поради несъвършенството на записващото оборудване. След появата на леките ръчни камери и творческото използване на „камера от ръка“ Сергей Урусевски във филма „Летят жерави“ (1957 г.), реж. Михаил Калатозов, въвежда нов, различен стил, изграден върху сложни панорами, заснети с движение. При статичната камера и движението вътре в кадъра основно внимание се обръща на фона и върху създаването на необходимата атмосфера около актьорите. В този случай се избира най-добрата гледна точка по отношение на кадъра. Операторът, работейки със статична камера, има възможност зонално да променя яркостта в изображението като използва специални филтри например, за да намали яркостта на небето или снега. Когато камерата се движи, такива филтри се използват изключително рядко, тъй като стават забележими и те издават неволно присъствието на камерата.

Динамична камера и статичен обект е композиционен тип кадър, организиран чрез комбиниране на външна динамика и вътрешна статичност, когато камерата преминава покрай

фиксиран обект. В киното бързото преминаване на камерата около обекта обикновено изглежда естествено за зрителя, въпреки че понякога има много дълги кадри-планове или дори кадри-сцени, епизоди, когато целият филм е заснет в няколко дълги части или в един кадър. Композицията на кадъра когато камерата панорамира по статичен обект се осъществява на следния принцип. Целият обект или пространството е разделено на няколко части, през които ще премине панорамата на камерата. Най-важните от тях са началото и краят на панорамата, които трябва да бъдат добре организирани и прецизно композирани, тъй като са статичната част от панорамата. В тези две ключови точки от панорамата композиционната структура следва законите на изобразителното изкуство.

Подвижна камера и движещ се в кадъра обект е тази композиция на кадъра, когато камерата се движи и сниманият обект също е в движение. Тя е най-сложна за организация, но и най-кинематографична. При работата с композиция от този тип възможностите на киното се разкриват в пълен обем. Нещо повече, подобни кадри се възприемат естествено от зрителя, тъй като най-точно съответстват на човешкото възприятие. Сложната композиция на кадъра, която съчетава външно и вътрешно движение, въпреки че е постижение на киното, е изградена върху законите, които вече са разработени в другите визуални изкуства. Когато се разработва сложно движение на камерата, то със сигурност ще се различава във времето и пространството, т.е. във всяка гледна точка на камерата: за ключовите позиции на камерата се създава отделна композиция. Всички участници в сложна сцена се ръководят стриктно от камерата и движенията им в пространството зависят от движението на камерата. Всяка сложна панорама е съставена от такива кадри, в които композициите са построени по същите правила, които използват художниците при рисуване. И когато зрителят гледа, често неволно „измъква“ тези кадри от общата панорама на камерата – тогава те се сглобяват в обща ритмична верига, от която възникват определен образ и емоция.

Ракурс

Въпреки развитието на творческия компонент на ракурса, повечето изследователи на езика на киното в началото го разглеждат като технически прием. В кинематографичната практика терминът „ракурс“ се разбира като отклонение от нормалната гледна точка, която е на нивото на човек със среден ръст. Това е гледната точка като положение на камерата спрямо снимания обект. Употребата на термина „ракурс“ възниква от необходимостта за кратко и точно указване на нетипична гледна точка при заснемане. Производни в този смисъл стават следните наименования-термини: „долен ракурс“ – при снимане от ниска гледна точка, и „горен ракурс“ – при висока, или накратко „в ракурс“. В този контекст под „ракурс“ се разбира: „Всяко по-радикално отклонение на оптичната ос на камерата спрямо вертикалната равнина на обекта, който се снима, различно от правия ъгъл“³.

Както при използването на всички изразни средства, така и гледната точка, и ракурсът е необходимо да бъдат съобразени с драматургичната постройка на кадъра и епизода. Ракурсните решения в кадъра подпомагат в голяма степен актьорската изява и са добро средство за внушаване на определени настроения и атмосфера в кадрите и епизодите. Перспективните съкращения и аномалии, обединени с възможностите на „освободената“ камера, качена на кран, фарт или летателно средство, както и използването на различни обективи, разкриват повече динамичния ефект и изразните възможности на камерата.

Във визуалните изкуства е добре известно, че за изобразяване на образа в пространството и обема чрез създаване на илюзията за трето измерение в двуизмерна равнина се използва изобразителната техника на перспективата. В киното, в частност в операторската култура и практика, е обичайно да се използват такива перспективни техники, които са пряко свързани с композицията и ракурса на камерата, като линейната перспектива, тоналната перспектива, въздушната перспектива и характерът на осветлението.

³ Медынский, С. Е. Мастерство оператора-документалиста [Текст] / С. Е. Медынский. – М.: Издательство 625, 2004, с. 144, ил.

Снимачни планове

Прието е да се разграничават кинематографичните планове според различните крупности. Промяната на плана в кадъра се постига от пространствената динамика на камерата, динамиката при използване на вариообектив (обектив с променливо фокусно разстояние или трансфокатор) и динамиката на снимания обект. Съществуват шест вида снимачни планове, които са се превърнали в стандарт или система от планове. Повечето теоретици и практики се придържат към тази система.

Тази система е най-кратко описана от американския теоретик на киното Стивън Д. Кац, който разграничава плановете по мащаба на ключовия обект в кадъра: Long shot – далечен план, свръх общ план; Full shot – общ план, план, в който човешката фигура е цяла; Medium full shot – втори среден план; Cowboy shot, Medium shot – среден план; Medium close shot – среден план (до гърдите); Close shot – близък план; Wide close-up – широко близък план, Full close-up – пълен близък план; Medium close-up – средно близък план; Extreme close-up – свръх близък план.

Стивън Д. Кац отбелязва, че „класическата типология на плановете се основава на установените конвенции за изобразяване на човешката фигура и се определя от тенденциите на изкуството след Ренесанса“⁴.

Изборът на план за определен кадър зависи от функциите, предвидени за него. Това зависи преди всичко от ролята на актьора в дадения кадър. Също така за избора на необходимия план влияе и степента на насочване на вниманието на зрителя в определена насока, която авторите на филма искат да постигнат в дадената сцена.

Оптическа намеса

„Камерата е като човек с едно око. Тя няма директни средства да внушава дълбочина в изобразението, а само референтни средства като перспектива и нейната промяна. За разлика от

⁴ Кац, Стивен Д. (Стивен Дъглас), 1950. Кинорежисура кадра за кадром: визуализация от концепции до екрана / Стивен Д. Кац. – Студио Сити, Калифорния 91604, США / Абингтон, Великобритания: Michael Wiese Productions / Focal Press, 1991. с. 370.

око, обективът на камерата има фиксирана и конкретна рамка на виждане. За разлика от окото, обективът често вижда повърхности, които не отговарят на реалната фактура. Независимо от това именно през игленото око на камерата режисьорът трябва да подбира впечатленията, които иска да предаде⁵.

Основният компонент на камерата е обективът. От избора на обектив се определя ъгълът на зрение: колкото по-широк е ъгълът на обектива, толкова по-широко е възможното поле в кадъра. Въпреки това дори и най-широкоъгълният обектив няма ъгъл на зрение, който има човешкото око. Окоето има периферно зрение от 120 градуса, което се стеснява в краищата. Широкоъгълният обектив от друга страна варира от 60 до 120 градуса. Но при човешкото зрение приспособяването на мозъка прави възможна промяната на зрителното поле когато си обърнем главата, нещо, което не се случва във филма.

Обективите с нормално, покриващи диагонала на кадъра и близко до тях фокусно разстояние, „виждат“ перспективата близка до тази на човешкото око. Това означава, че между предметите, намиращи се на преден план, и тези в дълбочина не се получава оптическа и линейна деформация на пространството, но при употреба на широкоъгълна оптика (особено при остри ракурсни решения и при движение на камерата) се получава хиперболизация на предните планове и впечатление за ускорено движение. Хиперболизацията на перспективата при широкоъгълните обективи е силно експресивно изразно средство.

Интересни и богати възможности се получават при употребата на дългофокусни обективи. Те могат да съберат и „сплескат“ предните планове с фона. Малката им рязкостна дълбочина спомага за загубване подробностите и ориентацията във фона, той се дематериализира, защото представата за дълбочина на пространството се получава само когато то е добре и рязко обрисувано. Наблюдава се видимо забавяне на движението на камерата по оптичната ос на обектива. Деформацията на перспективата, оттам и движението, може да се използва от авторите за създаване на определен ритъм

и атмосфера, което поражда определени емоции и внушения у зрителя.

За разлика от човешкото око обективът не е в състояние да се акомодира сам, а трябва винаги операторът да се съобразява с неговата рязкостна дълбочина. Освен като технически проблем, рязкостната дълбочина може да бъде използвана като специален изобразителен похват. При работа с обективи, имащи голяма рязкостна дълбочина, на екрана се получава ефект на реалистична, документална атмосфера. Сюжетно важните участъци са така остри, както и подробностите във фона. Този ефект в изображението лишава до известна степен от възможността за по-отчетливо акцентиране на основните действащи лица и сюжетно важната част, които в такива случаи могат да бъдат отделени чрез светлинни акценти или подходящи привличащи вниманието мизансцени и мащаби на изображението. Такъв маниер на работа дава възможност на зрителя да следи едновременно действието на предния и на задния план, като по този начин той може да гледа както главното, така и спомагателното действие.

При прехвърляне на фокуса в рамките на кадъра от един обект към друг се получава силно акцентиране върху новото място и то се превръща в сюжетно важен център. Това има отношение към ритъма на кадъра.

■ ■ ■

Освен влиянието на фокусното разстояние по отношение на перспективата, различните обективи имат и свой специфичен рисунък. Това се определя от техническите характеристики на използваните оптични елементи и конструкция на обективите. Обикновено в практиката на оператора за цялостно или частично омекотяване на изображението се използват стъклени филтри, които се поставят пред предната леща на обектива в специални държачи, най-често монтирани на компендиума. Мекотата на изображението няма нищо общо с безфокусността. Мекият рисунък помага за получаване на чувство за нереалност и абстрактност, подпомага поетичната, романтична атмосфера. При работа с по-отворени бленди действието на филтъра като ефект на омекотяване е по-силен.

⁵ Spottiswoode (1966) с. 40.

Меко рисуващата оптика е най-широко използвана през епохата на френския импресионизъм във филми на авторите Делюк и Епщайн, Кавалканти и Драйер, които прибегват до мекота в изображението за оправдаване на необикновената логика при сънищата, бълнуванията и мечтите. До средата на 30-те години на миналия век също такива обективи и омекотители се използват в холивудските филми при женските портрети за създаване на пълна идеализация на портрета.

Известна е практиката в киното при създаване ефект на субективна камера някои от кадрите да губят фокус или изображението да бъде замъглено. Тези асоциации се разчитат леко и точно от зрителите. Това привнася различен ритъм в изображението. В киното понятието „субективна камера“ се използва когато действието се извършва през очите на действащото лице, отъждествявайки това, което вижда камерата, с това, което вижда и преживява героя. Този подход е интересен за оператора, тъй като той трябва да почувства емоционално и да „влезе в кожата“ на героя като използва възможностите на камерата (оптика, каданс, колорит, осветление, движение). Отъждествяването на поведението на камерата с преживяването и действията на героя изисква точен избор на операторски средства, за да може да се внуши на зрителя точно тази атмосфера, темпо и ритъм, които отговарят най-точно на състоянието на героя и на неговите реакции. В този вид заснемане операторът с камерата се превръща в главно действащо лице. С цел по-голяма убедителност на действието операторът снима „от ръка“ или на стедикам. Използват се предимно широкоъгълни обективи, особено при необходимост от деформация на пространството. Най-важното при снимане със субективна камера е операторът много точно да усети психологическото състояние на героя, да намери собствена палитра от изразни средства и да изпълни драматургичното предизвикателство.

В практиката си някои оператори прибегват до използването на tilt & shift обективи. Това е сложна конструкция на оптична система, която съвместява в един общ корпус лещите с прецизни механизми за промяна на оптичните равнини по хоризонтала и вертикала. Чрез из-

ползването на такъв обектив е възможно да се поддържа малка рязкостна дълбочина и „без фокус“ извън центъра на кадъра. Също така може да бъде получен безфокус само отдясно или отляво на кадъра. При накланяне на предната леща спрямо фокалната плоскост има възможност за изправяне на вертикалните линии на обекта в кадър – като архитектурни и др. При shift корекцията се получава оптична измама, при която зрителят е заблуден в гледната точка на кадъра.

Светлина

„Светлината е всичко, тя осветява и оформя нашия свят, придава форма на всичко, което ни заобикаля. Сама по себе си светлината може да ни изпрати в страхопочитание чрез своето неизмеримо разнообразие“⁶.

И наистина един познат изглед би могъл да бъде трансформиран само чрез проста промяна в осветеността. Светлината сама по себе си носи настроение и е способна да повлияе и на нашето настроение. Свен Никвист допълва: „Движението е битието, а светлината – животът. Тя е вродена във всяко живо същество. Движението има своя красота, собствена интрига и очарование, а киното съдържа в себе си и двете. То е създадено от светлина и движение. С него можем да формираме и разказваме истории“⁷.

В творческо отношение проблемите на осветлението са свързани предимно с пресъздаването на триизмерната действителност върху двуизмерното пространство на екрана, което в преобладаващите случаи е свързано със светлосянката и нейното конструиране. Друга творческа област на приложение е влиянието на осветлението при организацията на кадровото пространство и акцентиране на съдържанието чрез характера на изображението.

Движението на камерата като едно от основните изобразителни средства на филма

Киноизображението най-пълно и широко възпроизвежда картината на реалния живот, запазвайки достоверността на фотографското

⁶ Imago, T. E. (2003). „A Century of European Cinematography“. London: Aurom Press Limited.

⁷ Пак там.

изображение. Киното единствено от всички изобразителни изкуства притежава възможността да предава движението.

„Върху екрана няма нищо друго освен светлинни петна с различна сила, но в тази оптическа картина се възпроизвеждат не само формите, размерите, фактурата и цветовете на реалните предмети във физическа среда (въздух, вода), но и скоростта, темпът, формата и посоката на движението във времето и пространството. Във възприятията и усещанията киноизображението е особено жизнено, достоверно и убедително. Онова, което става на екрана, като че ли се отъждествява с действителността, с реалните предмети и процеси“⁸.

Камерата в движение, също както и движението на снимания обект, подчертават аспекти на нашия подвижен свят и са най-важното средство за пресъздаване на филмовата експресия. За разлика от движението на актьора подвижната камера не е начин за пресъздаване на действителността, но благодарение на техническите средства тя се превръща в сериозно изразно средство.

Движенията на камерата биват:

Панорамиране – кинокамерата е монтирана върху статив, чиято глава позволява въртене както по хоризонтала, така и по вертикала;

Фартови движения – камерата сменя местата си в различни посоки и с различна скорост;

Фартове с панорамиране – обединяване на горните два метода;

Кранови, асансьорни движения и снимки с дрон – те могат да обединяват и трите горни възможности;

Комбинирано движение на фарт и промяна на фокусното разстояние на обектива – ефект „vertigo“.

Във филма „Професия репортер“ (1975) режи-

⁸ Головня, А. „Майсторството на кинооператора“. С, Наука и изкуство, 1976.

сьор Микеланджело Антониони, оператор Лучано Товоли, финалният кадър е осъществен чрез сложно жirosкопно устройство и дистанционно управление.

Експресивните движения на камерата обслужват повествователната функция на филма. Те могат да добавят драматичен ефект при заснемане, могат да насочат вниманието на зрителя, те съдействат за разказването на историите. Един от най-добрите примери в световното кино за изразително движение на камерата е във филма „Въжето“ (1948) на Алфред Хичкок, оператори Жозеф Валентин и Уилям Скол.

Филмът е заснет с амбицията да бъде построен като цялостен непрекъснат кадър и така да съгсти до максимум вътрешното психологическо напрежение от загатката на прикритото убийство. При тогавашните технически възможности на 35-милиметровата снимачна техника и ограничението във времетраенето на снимачния материал в касетата не е било възможно да бъде заснет наведнъж кадър с такава продължителност. За да се получи този ефект операторът е фиксирал в неподвижен кадър камерата при края на лентата в касетата и след поставяне на новата касета със снимачен материал е продължавал траекторията на „непрекъснатото“ вътрешнокадрово време-пространство.

През 2002 година руският режисьор Александър Сокуров и немският оператор Тилман Бютнер заснемат филма „Руската съкровищница“. Филмът показва авторската позиция на режисьора и разказва за 300-годишен период на Русия. Филмът е заснет с дигитална камера, но в един кадър. Техническата и организационна работа за създаването на такъв филм е огромна. Камерата преминава през 35 зали от двата етажа на Ермитажа като заснема кадри от близки планове на персонажите до интериорни пищни сцени с масовка. Снимките са осъществени за четири часа, като преди това операторът е разположил всичкото необходимо осветление в пространствата. Практически филмът е заснет за 87 минути, толкова, колкото е неговата екранна продължителност.

В „Летят жерави“ (1957) на Калатозов и Урусевски е често срещана симбиозата между камера „от ръка“, силно наклонен хоризонт в кадъра и активни предни планове. Последните често са в диагонална композиция и именно водещите линии ни насочват към сюжетно важното – в конкретния случай това е Вероника (Татяна Самойлова).

Често в снимачната практика се налага два последователни кадъра да бъдат заснети в голям интервал от време. В такива случаи е много важно да се запомни темпото на движение при действащите лица или предмети. В противен случай може да се получи явен скок при монтирането на два съседни кадъра като се явява несъответствие между скоростта в края на първия и началото на следващия кадър. Промяната на темпото може да се извършва само по време на действието вътре в един кадър или по изключение когато драматургическото развитие изисква това заради постигането на определен ефект.

Обектите и действащите лица, намиращи се в близост до камерата, създават впечатление за по-бързо движение, отколкото тези, намиращи се в дълбочината на кадъра. Същото важи и за „ускореното“ действие при близките планове или за получаване на впечатление за забавяне движението при по-общоватите планове. В работата си операторът трябва да се съобрази с тези особености и да извърши съответните корекции на движението. В близките планове леко се забавя движението, а при по-общите леко се забързва темпото. Употребата на обективи с различно фокусно разстояние влияе също върху темпото на движение, особено когато то се извършва по или близо до оптичката ос.

От разгледаните примери личи, че: „Движението на камерата не присъства материализирано (определено) в кадъра, т. е. то не е обектно дефинирано. Но ние го долавяме и възприемаме чрез косвеното му „присъствие“, чрез внасяните от него нови пространствени взаимоотношения в кадъра и така получаваме информация за траекторията, направлението,

посоката и скоростта на движение на камерата, т. е. то е обективизирано. А неговата субективност е заложена веднъж от субективността на автора кинематографист, който му възлага определени изразни задачи, и на второ място от субективността на всеки отделен зрител, който разчита авторския код.“⁹

Професор Божидар Манов градира изобразителните възможности на движещата се камера така:

- „– На пластическо равнище – като конкретни изобразителни резултати в кадъра;
- На психо-физиологично равнище, което изяснява породените субективни усещания у зрителя;
- На естетическо равнище, което засяга отношенията пространство – време – художествено внушение;
- На семантично равнище, което търси определена знаковост в движенията на камерата“¹⁰.

⁹ Манов Б. (2016) с. 105

¹⁰ Пак там.

ЗЛАТЕН КУКЕР 2020 Фестивален „стоп кадър“ на съвременната анимация



Александър Донеv ■

Зловещите капризи на корона вирус пандемията направиха така, че един след друг през първата половина на септември в нашата страна да се проведат два международни анимационни фестивала: отложеният от месец май „Златен кукер – София“ със своето 11-то издание и традиционно ситуираният през този период Световен фестивал във Варна, 16-ти поред. Сравнението в програмите показва някои неизбежни съвпадения, защото никой от двата форума не настоява за ексклузивност при заявяването на кандидатстващите филми. По-късните дати по регламент на фестивала във Варна му дадоха известно предимство. Така той можеше да включи в програмата си творби, които рефлектират с COVID ситуацията, което не беше възможно за „Златен кукер“, чиято селекция е проведена още в началото на здравната криза. Непреднамереното negliжиране на тази тематика може би подсили традиционно поведрия и донякъде безгрижен дух, който владее програмата на софийския фестивал. Неговата по-широка, отворена към публиката селекция намери израз и в огромния списък от двеста двадесет и едно заглавия от рекордните деветдесет и седем страни, които бяха представени на публиката в Националния студентски дом на площад „Народно събрание“.

Всички тези особености, наред със значителното географско разстояние между градовете, в които се провеждат двата фестивала, може да служи като солиден аргумент за смелото решение нашата страна да провежда две толкова представителни събития на световната анимация. Във финансово отношение тяхното организиране не беше толкова напрегнато както други години поради затрудненото придвижване в световен план, което направи невъзможно пристигането на международни гости. Това лиши софийската публика от привилегията да се срещне на живо с едно от най-ярките имена в световната анимация от второто десетилетие на XXI век – Хуан Пабло Сарамея, лауреат на един от първите фестивали „Златен кукер“ и носител на Оскар за своя филм „Луминарис“ (2012). Все пак в програмата беше включена неговата поредица от комедийни стоп моушън миниатюри „Нещата такива, каквито са“ (The Way Things Are).

Поради пандемията заседанията на журитата се провеждаха онлайн. Което ни най-малко не попречи на разгорещените дискусии. Те бяха предизвикани не толкова от различните оценки за качествата на филмите, колкото от търсенето на най-добрата „архитектура“ за разпределение на отличията. Тя би следвало не само

да посочи най-добрите филми, които винаги са повече от регламентирани награди, но и да осветли определени тенденции, характерни за съвременното развитие на анимацията. Казвам го като член на журито на 11-ия международен фестивал „Златен Кукер – София“ редом с филмовата критичка и изследовател на анимацията Нанси Дени-Фелпс и композитора и саунд дизайнер Ник Фелпс.

Една от характерните тенденции в програмата на големите анимационни фестивали за последните няколко десетилетия е все по-широкото представяне на постиженията на този вид кино в приложната сфера: реклама – както на търговски продукти, така и на социални каузи, маркетинг – най-вече в областта на музикалната индустрия чрез анимационни видеоклипове, PR и обучение. Убеден съм, че различни анимационни творби и продукти с учебна насоченост ще намират все по-широко място и във филмовата програма на тези фестивали. Причината е във все по-отчетливото ориентиране на образованието и обучението към дигиталната среда. Тази тенденция получи голяма видимост и силно ускорение заради карантината в училищата, но нейният основен смисъл е да отговори на изискванията на съвременната епоха, която налага на гражданите принципно нови характеристики на труда и участието въобще в живота на обществото.

В жанра анимационна реклама наградата получи британската продукция „Куче близо до теб“ на режисьор Селина Уогнър. Тя е в подкрепа на социална кауза, която само в две минути и половина показва колко важни емоционални, социални и възпитателни функции има този домашен любимец. Силно обществено послание се криеше и в португалския „Аквастори“ с автор Марина Лобо, отличен като най-добър филм на екологична тема. Съвсем директно, но в същото време забавно и ангажирано той представя опасността от прахосването, но и модерни възможности за ефективно използване на един от най-ценните ресурси на нашата планета.

До голяма степен приложен характер има и анимацията във видеоклиповете. В същото време те могат да демонстрират възможностите на това изкуство да постига убедителен синтез между анимационно изображение и музика,

което е ключов елемент от средствата му за въздействие. Журито единодушно присъди наградата в тази категория на Алекс Будовски за неговия „Батуел в Клеркентим“ (САЩ), който с ирония и визуално майсторство интерпретира някои доста болезнени теми като алкохолизъм, отчаяние, любов, брак и смърт.

Още един актуален формат за анимационно изразяване с голямо количество участници са супер кратките, до една минута миниатюри. Ограничеността не само на времетраенето, но и на ресурсите, което допуска този формат, дава възможност за равнопоставена изява в него както на професионалисти, така и на запалени любители. В краткостта обаче най-ярко проличава способността да разказваш образно и вълнуващо. Именно с това спечели „прясно“ дипломираният ирландски аниматор Лиъм Фейхи с неговата парадоксална гротеска „Убийство по време на погребение“.

В специалната категория за студентски филми тази година – за разлика от традиционно високото ниво от предишни издания и други фестивали, липсваха достатъчно ярки творби. Съвсем логично наградата отиде при руския филм „Пушенето във влака е забранено“, създаден от четири студентки, възпитанички на Иван Максимов. Те с въображение и завладяваща енергия интерпретират неговата естетика, без да пренебрегват и определени социални препратки, насочени към конфликтите и напреженията, характеризиращи епохата на Владимир Путин. Специфичен характер без съмнение носи и анимацията за деца, в която художественото, развлекателното и възпитателното задължително вървят ръка за ръка. Това е още един жанр, който демонстрира високо съвременно равнище, очевидно резултат от сериозните инвестиции на телевизионни компании и филмови фондове. На този фон особено силно впечатление направиха предложенията на руската и белоруската школиа. Журито реши да отличи филми, които са със семейна насоченост – еднакво забавни и интригуващи както за родители, така и за деца.

В категорията „Епизод от телевизионен сериал“ наградата заслужи „Неудържимият герой“ на Мария Конева от поредицата на Союзмультфильм „Оранжевата крава му-у“. Персонажите

са фигури на животни и представят едно среднестатистическо семейство от голям град, във взаимоотношенията на което се разкриват поредица съвременни проблеми на общуването и възпитанието.

Със сходна насоченост бяха и всички селектирани заглавия в раздела за пълнометражен анимационен филм. Тук отново липсваха забележителни филми, което беше причина на последните два фестивала в тази категория да не бъде отредена награда, но журито реши тази година да даде наградата на австралийския „Алис – Миранда: приятели завинаги“ на режисьорката Джо Бъг.

Семейната насоченост на филмите за детска публика дава възможност освен всичко друго за последваща и по-ефективна комуникация между различните поколения в хода на интерпретацията на тези лесни за възприемане, но криещи понякога „двойно дъно“ послания. Самите заглавия: „Добрият вълк“ (Наталия Дарвина, Беларусия, отличен с диплом) и „Вещицата и бебето“ (Евгения Голубева, Русия, Награда за най-добър филм за деца), подсказват невъзможността за тяхното еднозначно и елементарно тълкуване. Показателно за сюжетите и на

двата филма е акцентът върху способността на невръстните, невинните, духовно чистите да бъдат импулс за трансформация на традиционно отрицателни персонажи. И двата филма не допускат еднозначна политическа или социална алегоричност, но стимулират критично отношение към действителността и подкрепят надеждата за промени в авторитарно функциониращи общества, провокирани именно от младите. Още по-директно към подобни интерпретации потиква белоруският късометражен филм в категорията от 10 до 45 минути „Най-хубавото място на света“, който журито гледа в разгара на протестите срещу президента Лукашенко. В неговия сюжет, смесвайки органично мотиви от различни приказки с герои животни, се разкриват някои илюзии и заплахи пред обикновения човек в съвременните недемократични общества.

Тези тенденции намериха отражение и в поредица филми от други категории на автори от различни страни, които интерпретират по-директно социалните и политически конфликти на съвременния свят. Струва ми се, че в днешното анимационно кино тази проблематика намира много по-широко разпространение отколкото



„Сънища превърнати в рисунки“ – Япония, режисьор Коджи Ямамура

преди пет или десет години. Един от най-оригиналните в това отношение беше „Свободата ми принадлежи“ на палестинеца Махмуд Саламе, отличен с диплом в категорията за късометражна анимация до десет минути. Той разказва историята на затворник емигрант, който рисува върху телената мрежа пейзажа зад нея така, че за охранителните камери тя сякаш изчезва.

В двете най-престижни категории: до десет минути и от десет до четирийсет и пет минути, бяха най-много и най-амбициозни филми. Заслужава си специално да се отбележи късометражната пластилинова гротеска „Гореща вълна“ на Фокион Ксенос, продукция на реномираното лондонско училище за кино и телевизия. Той разказва с хумор и нежност за един безумен ден на гръцки плаж, препълнен с летовници, очевидно от времето преди корона вирус. С оригинална комбинация на рисунка върху стъкло и пясък се отличаваше и френско-белгийската притча из живота в първобитната епоха „Следи“ на Юго Фрасето и Софи Тавер Масиан.

Отличието в среднометражната категория беше отредено за „От първи поглед“ на нидерландския автор Сяк Руд. Той разказва за случайната среща на двама шофьори – мъж и жена – на

тясно шосе, при която никой не иска да отстъпи и даде път на другия. Онова, което започва като кратко спречкване, се оказва война за цял живот, нещо като „романтична трагедия“ за неспособността да потиснеш егото си и да проявиш малко щедрост към другия. Семплата, по детски наивна, но с характер рисунка върху хартия, изобилието от оригинални гегове и обрати успява да задържи вниманието на публиката. Анекдотът успява да придобие философско измерение, внушавайки безсмислието на всяка крайна конфронтация, заради която хората се лишават от толкова много истински одухотворяващи преживявания.

В по-кратката категория наградата за най-добър филм спечели „Сънища, превърнати в рисунки“ на един от най-изявените японски независими анимационни автори Коджи Ямамура. В него той използва рисунки на живелия преди повече от 200 години японски художник Кувагата Кейсай, за да разкрие оригиналния почерк на класическия майстор и способността чрез най-проста рисуваческа техника да разказваш вълнуващи истории на границата между бита и фантастичното.

Сред българските филми, повечето от които вече



„Лист хартия“ – България, режисьор Ася Кованова

са коментирани при представянето им на други филмови събития, бяха отличени „Лист хартия“ – със Специалната награда на името на Пройко Проиков, и серията, продуцирана от „Компот Колектив“ и Весела Данчева, „Щрих и стих 2“ по стихове на съвременни български поети, удостоена с Наградата на директора на фестивала. Голямата награда „Гран При „Златен кукер“ за най-добър анимационен филм“ единодушно бе присъдена на експерименталния „Замръзнала картина“ на белгийската художничка Съоткин Верстеген. Без съмнение това е един от филмите, използващи най-оригиналната и сложна комбинация от черно-бели анимационни техники в съвременното кино. Неговото безсюжетно действие започва като епизод от ранна документална кинохроника, в която група мъже добиват големи парчета лед от замръзнало езеро. В тези късове се оказват затворени различни организми (жаби, зайци, насекоми), които продължават да се движат в изсечените ледени паралелепипеди, които имат пропорцията на филмов кадър и обема на аквариум. В тях живото същество се разглежда сякаш под микроскоп, съхранено за вечни времена в правоъгълна стъкленица. На финала затворен в същото четириъгълно

пространство на ледения блок се оказва един от мъжете – човекът, който овладява, изследва, контролира и разпределя природните ресурси. Филмът в никакъв случай не се поддава на еднозначно тълкуване. Той не съдържа шифър, който трябва да бъде декодиран, а по-скоро представлява движеща се петминутна картина с музика и звук, която те предизвиква след финала да започнеш да я гледаш отново отначало, омагьосан от призрачната замъгленост на силуетите и хипнотичния ритъм на повтарящите се действия. Филмът на белгийската аниматорка сякаш представлява метафора на тази философска игра, от която се ражда киното, игра между статика и динамика, между замръзнало и живо, между кинокадър и реалност. Като художествено произведение „Замръзнала картина“ е тотално кино отвъд жанровите и видови дефиниции. Той показва, че и днес, сто двадесет и пет години след първите ленти на Едисон и братя Люмиер, е възможно да се появяват филми-открития, които не приличат на нищо, което сме гледали преди това. А това е сигурен знак за светлото бъдеще на това любимо изкуство и на фестивалите като „Златен кукер София“, които ни приближават до него. ■

„Замръзнала картина“ – Белгия, режисьор Съоткин Верстеген



СФАФ 2020 Креативността и талантът vs Covid-19

WFAF 16 WORLD
FESTIVAL of
ANIMATED
FILM 2020

■ Боряна Матеева

► Самият факт, че 16 Световен фестивал на анимационния филм във Варна се проведе и тази година, е равнозначен на победа. Защото колко фестивали заради ковид-пандемията бяха отложени във времето, отменени или ми-наха изцяло онлайн. Да споменем само този в Анеси, наричан „Кан на анимацията“, който беше изцяло дистанционен, а Пенчо Кунчев го представи на страниците на списание „Кино“ в предишния брой. Артистичният директор Анри Кулев успя да се пребори „шоуто да продължи“ и празникът да не спира. Това беше и юбилейно издание – десето от възкръсването на фестива-ла през 2011, което говори за устойчиво и въз-ходящо развитие, за повторното вкореняване на една традиция и красивото ѝ разлистване. Наградите са известни – те бяха очаквани и из-цяло заслужени. Само ще ги спомена – „Гран при“ за „Физика на тъгата“ на Теодор Ушев, който дойде на екрана във Варна окичен с най-престижната награда за анимация – „Кристал“-а на Анеси. За него също е писано много, тук ми се ще да кажа нещо за техниката „енкаустика“ и това, че филмът грабва със своята искреност и изповедалност, както и с уменията да бъде силно комуникативен. Да стои изправен в пре-

сечната точка между авторското и зрителско-то кино. И съвсем не е случаен фактът, че сега Тео Ушев снима игрален филм със заглавие „ф1.618“. Числото „фи“, наричано още „златно сечение“, е символ за красота, хармония и съ-вършенство както в изкуството, така и в приро-дата. И то рядко се уцелва.

„Енкаустиката е най-древната рисувадна тех-ника и първоначално е открита от гърците. Използвана е главно от египтяните за реалис-тични портрети на мъртвите върху египетските саркофази, така паметта за погребания е може-ло да бъде съхранена за векове. Тези портрети са непоктнати и изглеждат като нарисувани вчера. Искях да направя саркофаг за моето по-коление“ – споделя Ушев, използвал за първи път тази техника в анимационен филм. А в ос-новата ѝ е нагрят пчелен восък, към който се добавят пигменти. Но докато при египтяните портретите са били реалистични, във „Физика на тъгата“ имаме стилизирано и обобщено из-ображение, включващо преплетените и насло-жени спомени на писателя Георги Господинов и режисьора Теодор Ушев. „Капсула на време-то“, както художникът сам нарича филма си, е може би най-изчерпателното определение за

това анимационно есе, което вместила обемите на цял един роман и е колкото философско-екзистенциално, толкова и социално-политическо, колкото лично, толкова и универсално. Художествената рецепта режисьорът е получил от баща си: восъкът се загрява до разтопено състояние и нататък се работи като живопис под камера, като се играе с движението и цветовете, но трябва да се действа и много бързо, защото материалът бързо изстива. При този метод анимацията не е свършена, зализана. „Понякога течните изображения се развалят, така че понякога нещата са зацапани и картината не е ясна. Това е точно като паметта – как си спомняш събитията и детайлите от живота си“ – така Тео Ушев обяснява избора на техниката си, възможно най-адекватната на темите и внушенията във филма.

Ще спомена телеграфно и друг филм-събитие, отразен вече в сп. „Кино“ и също с отличие от Анеси – „Нос, или заговорът на отцепниците“ на руския майстор Андрей Хржановски, получил във Варна Наградата за най-добър пълномет-

ражен филм. Богато и многопластово произведение, което трябва да бъде изучавано както в киноучилищата, така и във факултетите по културология. Напомня музей или антология на руската интелигенция. Разбира се, изискват се солидни познания за личностите и руската култура от 20-те години на XX век насам, но няма нищо снобско и по-младият зрител би се вдъхновил от сюжетните обрати и артистичните находки, защото и тук властва духът на „златното сечение“, където щастливо се срещат дръзката авторска интерпретация и забавният елемент, наситени с безпощадно чувство за хумор. Сюрреализъм и гротеска, постигнати с изрезка! Но и със смесване, наслагване, взаимно проникване, върховно-артистично, на други видове кино и културни кодове – хроника, игрално-документални врезки, живопис, опера... Филм за краха на интелигенцията, за загубата на духовното и оцеляването му въпреки политическите конюнктури и мракобесието. „Нос или заговорът на отцепниците“ получи безапелационно и Наградата на Гилдия „Критика“ към СБФД.



„Физика на тъгата“ – Канада, режисьор Теодор Ушев

Ще спомена още няколко филма, които остават в паметта с необичайната си техника и дълбочина или пък със свежата си сюжетна находка и виртуозно изпълнение. Не че в повечето от останалите нямаше открития, находки, висок професионализъм. Сред безспорно добрата обща селекция, в която всеки филм има свой глас, ми се иска да открия „Клое ван Херцел“ (Франция, 2019) на Ан-Софи Жиро и Клеманс Бушро. Това е филм-обяснение в любов на киното, решен с пясъчна анимация. Става дума за класическото кино, за филмите на целулоидна лента. За младите това звучи непонятно, екзотично. Сюжетът – възрастна дама, която в едно подземие пази стари ленти и прави прожекции. При нея идва журналист и тя му разказва какво е старото кино, какви съкровища лежат в тенекиените кутии, какво се е случвало в кинозалите, какви са били прожекторните машини, монтажните маси и т.н. Филмът е създаден след сериозно проучване в различни архиви, съвпаднало с прехода към дигиталното кино. Както споделя Ан-Софи „запитахме се какво е

бъдещето на малките кинозали и въобще на киното“. Получил се е носталгичен портрет на една отчаяно влюбена в киното жена извън времето, привързана към ценности, които все повече избледняват. Техниката пясъчна анимация е изключително подходяща – с крехкостта и изменчивостта си тя олицетворява нестабилността на една епоха, на един начин на гледане на кино, разпадането на кинолентата, която съвсем не е дълговечна. При това авторките не ползват метаморфозата, а по-скоро рисуват с пясъчните зърна. Филмът е откровение за синефилите, постигнато с голям финес на рисунка. За внушението на тъга по една изчезнала естетика силно допринася виртуозната работа със звука и човешкият глас, красиво контрастиращи с филигранното и стилизирано изображение, както и оцветеността в сепия, отправяща към духа на старите фотографии и първите ленти от зората на киното.

И още един филм ме спечели със съвършено различна естетика и ритъм. „Според Силвия“ (Чехия, 2020) на Верица Поспишилова-Кордич,



„Нос, или заговорът на отцепниците“ – Русия, режисьор Андрей Хржановски

който се състезаваше като студентски филм, но е напълно професионален. В него сатирично, но доброжелателно се разглежда положението на съвременната жена, принудена да играе десетки роли, за да успее в ежедневието си. Младата режисьорка е намерила чуден и забавен символ на модерното понятие „multitasking“. Героинята просто сменя мозъците си – когато е майка, мозъкът е един, когато е съпруга си слага друг, в друг цвят, когато е на работа поставя трети и т.н. Докато в един момент не прегрява и не обърква мозъците. Тогава става още по-смешно, но и страшно. Затварят я в лудница, а за да ѝ помогнат, близките ѝ донесат луксозна кутия с шарени мозъци, на които пише „Universal“. Силвия литва, неясно накъде... Хуморът е заразителен, както и ритмът; типажите са карикатурни и умело стилизирани; контактът с публиката е пълен. Отново да споменем „златното сечение“...

Впечатляващ с различната си естетика е „Сънища и рисунки“ (Япония, 2019) на големия майстор Коджи Ямамура, който беше член на журито във Варна преди години. Селекциониран в „Детски филми“, този филм би могъл да се състезава успешно и при късометражните. В него световноизвестният режисьор разказва история из живота на художника Кувагата Кейсай (1764-1824, артистичен псевдоним на Китао Масайоши), творил в стила на една от най-прочутите японски живописни школи Кано, за която е характерно изобразяването на дървета, цветя, животни, птици, насекоми, риби. Кейсай е илюстрирал и книжки и албуми, помагачи да се учи рисуване. Според легендата веднъж, докато рисувал шаран, заспал и се превърнал в шаран. Филмът е решен в минималистичния и поетичен стил на стария художник и въздейства с прелестната си простота. Красотата му е в недовършеността, в загатването, в „съкратена-



„Клое ван Херцел“ – Франция, режисьори Ан-Софи Жиро, Клеманс Бушро

та рисунка“, която подтиква въображението. Забавен за деца, но и дълбок филм за фундаменталните принципи на творчеството. Яммото изследва големите теми през делото на известни личности от историята на изкуството, както беше с „Muybridge's Strings“ през 2011. Образователен, възпитателен, забавен и дълбок, разкошно артистичен филм. В „златното сечение“.

Българската анимация във Варна 2020 се отличаваше освен с артистизъм и майсторство, и с гореща актуалност. Тук ще разгледам само втория аспект. Притиснати от призрака COVID-19, нашите момчета и момичета реагираха по единствено адекватния начин и се опълчиха на невидимия вирус с оръжието на изкуството си. Претвориха страховете си в движещи се картини и ги оттласнаха, като ги изтласкаха извън съзнанието си. Димитър Димитров показва „Карантина“, направен още в началото на пан-

демията – сюрреалистична рефлексия за това как се чувства творецът, когато е насилствено затворен. Филмът беше отличен с Наградата на Съюза на българските филмови дейци. Доста мрачен филм (качен от автора в Мрежата)... Весела Данчева също реагира бързо и задвижва експерименталния проект „Анимация в карантина 2020“, в който са поканени двадесет и пет автори. Всеки дава своята интерпретация на ситуацията с миниатюра от няколко секунди. Вдъхновението идва от изображението на вируса, видян под микроскоп. Резултатът е колкото забавен, толкова и подтискащ. Но май повече забавен и любопитен. Анимационната общност солидарно се е изправила срещу опасността и това ни носи оптимизъм и вяра. Не само в изкуството, но и в самия живот. То е опит за осмисляне и следователно за нестандартно лечение с това, с което единствено разполагат аниматорите – креативност и талант. ■



„Според Силвия“ – Чехия, режисьор Верица Поспишилова-Кордич

СФАФ 2020
Млади гласове

WFAF 16 WORLD
FESTIVAL of
ANIMATED
FILM 2020

Невелина Попова ■

► И фестивалите като хората преминават през годините, създават своята неповторима история, отбелязват юбилеи. Световният фестивал на анимационния филм във Варна тази година имаше своеобразен юбилей – 10 години от възстановяването му през 2011. Той буквално възкръсна благодарение на изключителните усилия на фестивалния екип, обединен около Анри Кулев. По ирония на съдбата това „юбилейно“ издание съвпадна с пандемната ситуация. Но въпреки всички препятствия фестивалът се състоя. Премина ведро, с много добра организация. Дори огромната зала на конгресния център беше по-пълна от други години.

Основна мисия на фестивала е да съхранява традицията на българската анимационна школа, да гради мостове между поколенията. Затова присъствието на млади автори в различните програми винаги е било характерно за този фестивал. Интересно е да потърсим и да се опитаме да открием различните естетически търсения и пристрастия на младите, да видим какво е лицето на студентското анимационно кино, да го съизмерим с останалите филми. В

световен мащаб студентската продукция с всяка година заема все по-голяма част от общото анимационно пространство. Необозримо много са днешните университети и анимационни програми, затова състезанието между студентските филми в конкурсните програми винаги е оспорвано. И тази година във Варна имаме възможността да видим една интересна и показателна за различните тенденции студентска програма. Студентските филми се прожектират в общи блокове с късометражните конкурсни филми и това дава възможност те да се съизмерят. Често, ако не знаеш, че това е студентски филм, ще го причислиш към професионалните авторски филми.

Такъв е случаят с впечатляващия филм „Според Силвия“, създаден в известното Висше филмово училище на Чехия FAMU, дипломен филм на Верица Поспишилова-Кордич от Хърватия. Темата за еманципираната съвременна жена, която се разкъсва между хилядите си задължения, съвсем не е нова. Но Верица Поспишилова е намерила своите ярки анимационни решения и резултатът е запомнящ се оригинален филм. Различни са житейските роли на Силвия:

тя е майка и домакиня, съпруга и служителка в офис; вечно бързаща, вечно гонеща поредната задача и нещо друго... Тези роли се буквализират чрез типично анимационни синекдохи: тя постоянно сменя мозъците, за всеки конкретен случай поредният ѝ мозък е в различен цвят. Докато всички мозъци не посивяват и тя не отива в психиатрията, от където, след посещение на нейните близки, ще избяга... превръщайки се в птица! Птицата на прозореца. Стилизираната карикатурна рисунка, ясният разказ, ироничните акценти и енергичният ритъм са безспорни достойнства на филма и разкриват професионалната и житейска зрялост на авторката.

Тази година наградата на Варненския фестивал за най-добър студентски филм получи френският 3D филм „Гърбът на лъжичката“. Екипна работа на седем режисьори от Висшата школа за художествени занаяти. На фона на доминиращите – не само в анимацията – тревожно-мрачни интонации, този филм излъчва ведрина и жизненост и с това печели симпатиите на зрителите. Героинята е младо момиче, което работи в обществена кухня и трябва да измие купища мръсни чинии. През канала на мивката тя дочува ритмични звуци от някой друг етаж. Това я свързва с едно засмяно чернокожо момче, което е в същата ситуация, а после и с още едно момиче... Без да се виждат, те „засвирват“ на чиниите и така превръщат досадните ежедневни задължения в празничен джем-сешън. Светът се преобразява, битът става музика, отделният човек преодолява изолацията си чрез свързващите ритми на изкуството. И на финала – чиниите блестят от чистота, а момичето усмихнато си тръгва към къщи. Великолепен анимационен сюжет, свободна игра с пространствата, запомнящи се внушения... Филм, чието създаване само по себе си е свързало седемте му млади аниматори в радостта от екипната работа.

В конкурсната студентска програма имаше двадесет и осем филма. Всеки със своите качества и слабости, експериментиращи с различни техники, понякога неизведени като драматургичен разказ, но показателни за доминиращите умонастроения и търсения на младите. В опита да се осмислят тези филми ще обособя някои

устойчиви тематични ядра, които, разбира се, наблюдаваме от години.

Едва ли е случайно, че днешната авторска анимация се превърна в територия на психологическия филм. Това е трайна тенденция. Прекрасно е, когато един млад автор има куража да разкрие в дипломната си работа своите най-лични душевни движения. Банализираната и до голяма степен профанизирана от политическия разговор тема за идентичността, за самоидентификацията на младия човек, загубващ посоки и корени, в студентските филми прозвучава отчетливо – със силата на искрената, честна изповед. Тези филми се възприемат като оголени въпроси, най-често оставащи без отговор. Сред тях филмът на Магдалена Стоилова от НБУ „Без небе“ се откроява със своята артистичност. Младата авторка ни въвежда в мъчителните състояния на едно съвременно момиче, останало като че ли без небе, заключено в тесните пространства между градския бетон, опитващо се да задържи светлините на преживяното през лятото, да намери сегашната си опора... Хилядите рисунки върху хартия, неизчистени нарочно на места, могат да са ключ към тази стилистика – на живото раждане на образа, на тоталното приобщаване към едно емоционално състояние, дори към незавършеността... Защото всичко в този филм е споделен процес на търсене.

Много са примерите в тази многобройна група от психологически филми. Тук не мога да не спомена английския „Къде съм аз?“ на Ченг Киу. Много красив черно-бял филм, изпълнен със смесени техники, сред които доминира пясъчната анимация. Той разкрива обърканата социална и сексуална идентичност на едно източно момиче, попаднало в западната цивилизация. Докато в тайванския „Качване на сцената“ на Лиоу и Дай-Ян културологичните сблъсъци са решени иронично-оптимистично: в един жесток реалистичен сюжет, в който едно бедно момиченце трябва да защити майка си от насилника. С намесата на виртуалното детето се превръща в супергероиня от компютърна игра, която раздава справедливост. Друг впечатляващ с визията си и типажите си е френският куклен филм „Към прашното море“ на Елоиз Ферле, в който една изнемогваща от

грижи майка не знае как да се справи със себе си и с двете си деца и бяга към морето за глътка въздух. Филмът на Симеон Георгиев от НБУ „Бъркани яйца“ е едновременно и иронична метафора, и запомнящ се притчов разказ за човешкия живот с доста печални внушения...

Сред пъстрата картина се откроява и групата на асоциативните метафорични филми, които звучат като философски есета, разкриващи картината на съвременния свят. Запомнящ се е английският виртуозен 3D „Купчина“ на Тоби Ауберг, в който на колажен принцип, в един дълъг, безкраен сякаш кадър се натрупват всевъзможни образи на застрашения ни днешен свят. В тази група е и суровият графичен „Военна машина“ на дипломантката от НАТФИЗ Ива Диманова, в който войната и загубата на човешки живот са се превърнали в една добре работеща и обслужваща нечии интереси машина. Впечатляващ със суровата си красота е и филмът на Стефан Войводов от НБУ – „8 848“. Филм – метафора, филм – притча за човешките

усилия. За трудния път към избраната височина, за напирашката и пробиващата пътя си младост. Младият алпинист се стреми към върха, но успява да се задържи там за кратко, защото бързотечен е човешкият живот... Малко след като постига целта си, той трябва да освободи място на идващите след него по въжето, а той да се спусне по другия склон, в поредната житейска нишка. В този горчиво-ироничен сюжет е вплетена вечната история на амбициозната младост и отстъпващата примирено старост. Избраната техника на изрезката е органична за трудното, сковаващо придвижване сред снеговете. Впечатляващи са текстурите на типажа и декора. В експериментите си авторът е използвал различни класически материали – пастел, темпера, акварел, масло, гваш, за да постигне желаната визия и сюжетът му да зазвучи като опъната струна – по въжето, водещо и към върха, и към бездната.

В неизменната за съвременната анимация група на футуристичните филми ще открия ру-



„Гърбът на лъжичката“ – Франция, екип от седем режисьори

ския „Гол“ на Кирил Хачатуров. Сюжетът му е свързан с лабораторен експеримент, при който героят се превръща в супергерой, сдобива се с нежелана сила и свръх способности, като например да преминава през стени. Но той не иска да е супергерой. Избира да има до себе си любимо, разбиращо го момиче. И тук е използвана 3D техниката, но тя в случая създава странни, граничещи с уродливост удължени фигури, с тесни рамене и широки ханшове – някакви странни, мутирани човешки същества, които, слава Богу, се опитват да задържат човешкото начало. Филм, стряскащ с отблъскващата си визия и объркан разказ, но със сериозни внушения. И още два филма на дипломанти от НБУ. Първият е изпълнен в 3D техника – „Болт“ на Илия Шекерджиев по сценарий на Иван Веселинов – една „пост-технологична“ притча, както я определят авторите, за унищожителната сила на агресията, която не пощадява нищо и никого в нашия взаимосвързан свят, съвременна иронична интерпретация на историята

за Давид и Голиат. Другият филм е графичният „Душа ООД“ на Ивайло Делчев. В него е изграден образът на една високотехнологична компания, в която всички работещи са манипулирани, а мозъците им – промивани от възможно най-жалкия абсурден шеф.

В тематичната пъстра картина на този фестивал имаше и пародийни филми. Ще спомена само хърватския „Петелопера“ на Ката Гугич – кратка анимационна опера, вдъхновена от Езоповата басня „Петли и орел“, и френския „Око за око“, пародиращ пиратската тема, също екипна работа на седем автори от Висшата школа за художествени занаяти.

Радостно събитие беше връчването на още една награда – на Ива Токмакчиева за „Да се срещнем вчера“, който миналата година получи наградата на Съюза на Варненските художници. Сега този филм бе избран и отличен с голямата награда на АСИФА при много силна конкуренция по случай 60-годишнината на ав-



„8 848“ – България, режисьор Стефан Войводов

торитетната международна асоциация, която тази година за пръв път провежда международен конкурс за най-добър студентски филм.

Паралелно с конкурсната програма в зала 2 на Фестивалния център бяха организирани множество събития. Весела Данчева представи експериментален проект, на който тя е продуцент и в който двадесет и пет млади автори реагират чрез анимационни образи на ситуацията с пандемията COVID 19.

Имаше и два майсторски класа. Първият: „Анимация – изкуството на интердисциплинарността“ бе воден от португалският аниматор и педагог Фернандо Галрито. Той разкри пред студентите вижданията си за същността на анимацията чрез свои творби, в които анимацията си взаимодейства с дигитални платна, перформанс, театър, танц, архитектура, нови технологии, изящни изкуства и инсталации.

Вторият майсторски клас бе посветен на изкуството на комикса и го водеше Христо Коцев, който като издател на комикси сподели своя

опит и представи процеса и проблемите около създаването на един успешен комиксов проект.

Специално, макар и необявено официално, събитие беше закритата прожекция на последния документален филм на Андрей Кулев и Ася Кованова „Човекът с лулата“, посветен на художника, режисьора, сценариста и педагога Иван Веселинов – едно проникновено навлизане в света на артиста, в дълбоките пластове на неговата мисъл и житейска позиция.

Основно съпътстващо фестивала събитие е детската работилница, която традиционно се води от френската аниматорка Карин Миралес. Студенти доброволци от НБУ помагаша и тази година на Карин Миралес в работатата ѝ с децата на Варна. Прекрасният филм с детски анимации, с който започна финалната церемония по закриването на фестивала, отново ни донесе светлина, жизненост и детска радост. Фестивалът остави във всички – зрители и участници – усещане за ведрина и смисъл: да се продъл-



„Петелопера“ – Хърватия, режисьор Ката Гугич

жава въпреки изпитанията. Да се градят мостове между поколения и култури и все така ревностно да се отстоява пространството на духа с анимационни образи и идеи.

След фестивала се проведе традиционната анимационна работилница на НБУ в село Варвара, ръководена от Фернандо Галрито. Наистина чудесна работилница. Многобройна – с участието на тридесет и двама студенти. Задачите бяха асоциативни и свързани най-вече с овладяването на различни анимационни техники, на тайминга, на ритъма и вътрешните връзки между фрагментите. Всеки трябваше да изпълни лично конкретна малка задача, да заснеме своята анимация и да я предаде на Галрито и на неговата асистентка Радостина Нейкова. Той финално организираше фрагментите чрез монтажа. Резултатът от работата на всички може да се види на <https://drive.google.com/file/d/1rCbHqG1E8IbjF0pq5r-A5wyz38906qV-/view?usp=sharing>.

Получи се асоциативен експериментален филм в пет части със съответни на поставените задачи заглавия: 1. Пиксилация. 2. Анимационни техники – пясък, масло под камера, пластилин, анимиране на обекти и предмети. 3. Движение в движението. 4. Кратки истории (приказка или свой знаков сюжет в 24, максимум 50 рисунки) и 5. Анимационна поезия по звучащи неразбираеми думи от поемата на Фернандо Песоа „Пазачът на стада“ (в 24 изображения). Не мога да не спомена прекрасния студентски екип около Стефан Войводов, който отговаряше за инсталирането на техниката и оборудването на работилницата.

Бяха интензивни, плодотворни, благодатни дни. Есента също беше доброжелателно светла и топла. Една поредна работилница, в която цареше разбирателство и ведрина. Зареждаща с любов към анимационното изкуство. И към която, вярвам, всеки от участниците ще се връща в трудни мигове, за да почерпи сили за предстоящата зима.

„Болт“ – България, режисьор Илия Шекерджиев



ЗЛАТНА РОЗА 2020 Между пандемията и надежгите



Гергана Дончева ■

► 38-то издание на фестивала „Златна роза“ през 2020 година ще остане в неговата институционална история, както и в паметта на публиката, като най-странното от момента на създаването му през 1961. Проведено в ситуацията на неизчезващата COVID пандемия, културното събитие беше посетено от много по-малко зрители и участници, а фотографите уловиха чрез своите обективи умислените лица на хора с маски по време на прожекциите и на редовните пресконференции, които въпреки необичайния режим на работа, очакваха с нетърпение срещата си с най-новите произведения на българското кино. Специални думи на благодарност заслужава екипът на Националния филмов център, който положи огромни усилия фестивалът да се случи в традиционния си формат, а не в електронна среда, каквото беше решението на много кинофоруми по цял свят. Програмата беше наситена с изобилие от творби, но за съжаление, за втора поредна година късометражните заглавия бяха значително под равнището на очакванията. Откроиха се два филма според мен: „Черупки“ на Слава Дойчева и „Нощна смяна“ на Еди Шварц и Йордан Петков. Неслучайно журито не присъди награ-

да за късометражен филм, което е ясен сигнал към младите творци, че очевидно съществува сериозно разминаване между критериите на създаващите и оценяващите филмите.

Докато конкурсът за пълнометражен игрален филм предложи впечатляващо тематично и жанрово разнообразие, което вдъхва надежда, че тенденцията към обновление в родната кинематография е устойчиво разгръщащ се процес, а не спорадичен проблясък.

Публиката имаше възможност да избира между екранизация на култов роман („18% сиво“ на Виктор Чучков-син); арт кино („Не влизайте в пререкания с персонала на банята“ на Иван Черкелов, „Житие“ на Георги Стоянов и Войчех Тодоров, „Сцени от живота на една актриса“ на Иван Владимиров, който след съвместния си проект с Валери Йорданов „Кецове“ дава сериозна заявка за обещаващо индивидуално присъствие в българското кино); филми с епоха („Блаженият“ на Станимир Трифонов, „Останалото е пепел“ на Георги Костов и „Късата клечка“ на Димитър Петков); психологически драми („Рая на Данте“ на Димитър Радев, „Доза щастие“ на Яна Титова); романтични комедии, ориентирани към по-широката зрителска ауди-

тория („Като за последно“ на Ивайло Пенчев, „Диви и щастливи“ на Мартин Макариев, „Завръщане“ на Ники Илиев).

Това, което направи особено силно впечатление на критиците и което професор Ингеборг Братоева прекрасно резюмира при една от дискусиите, беше появата на няколко произведения с подчертан вкус към осмисляне на проблема за трансцендентното, за връзката на човека с Бога в християнският ѝ прочит и ключовият фокус върху опрощението („Житие“, „Блаженият“, „Рая на Данте“) – теми, които не са били детайлно разработвани в нашата кинематография досега. Сам по себе си този факт свидетелства за определено израстване и за достигнат нов етап на развитие на българското киноизкуство, за търсене на нови посоки и нови персонажи, съответстващи по-адекватно на тревожния пулс на времето. Насочването на вниманието към чудаците, към малките, незабележими хора с изразена фина чувствителност, дълбок вътрешен мир и съхранена нравственост е реализирано по различен, но сполучлив начин в трите споменати филма: Георги Стоянов и Войчех То-

доров, въпреки наложителните сценарни промени, са успели да запазят емблематичния дух на интелектуална съзерцателност, характерна за творчеството на Красимир Крумов-Грец; Станислав Трифонов за втори път след „Съгледаната река“ посяга към литературна творба на писателя Емил Андреев, изграждайки нестандартния образ на главния герой на фона на три различни исторически епохи от българската история; дебютантът Димитър Радев залага на интимното камерно изображение, както и на великолепно актьорско превъплъщение на Владимир Пенев, за да представи болезнената му морална дилема, свързана с миналото.

Близкото минало буквално „надничва“ от значителен брой продукции, доказвайки, че тридесет години след промените интересът на режисьорите към травматичната памет, свързана с недалечната история, не отслабва и провокира нови визуални интерпретации, но вече далеч по-зрели и нюансирани в сравнение с филмовите опити през 90-те. В рамките на това наблюдение истинско разочарование представлява „Останалото е пепел“ – неумела адаптация по ро-



„18% сиво“ – режисьор Виктор Чучков

мана „Ала булгаро“ на наскоро напусналия ни Александър Томов (писателят е и сценарист на екранизацията). Творбата създава едностранчива и повърхностна представа за личността и историческата значимост на известния banker Атанас Буров и разчита на импулсивен зрителски отклик в отговор на патриотичните монолози-лозунги на главния герой, които обаче отекват твърде кухо и декларативно.

В другия край на емоционалния спектър се намира „Рая на Данте“: миналото, свързано със зловещия лагер Белене, е реконструирано чрез тъжната, лишена от всякава патетичност семейна история на основния персонаж, чийто неосъществен живот е последица от политическата конюнктура в България след 1944 година. Вместо да се поддаде на силния си порив към отмъщение, Данте предпочита да не се превръща от жертва в палач и избира да помогне на Рая – внучката на човека, виновен за трагичната участ на баща му. Радина Боршош партнира умело на Владимир Пенев и изпълнението ѝ свидетелства за видимо професионално развитие. Във връзка с това е важно да отбележа и друга знакова тенденция: успешното фести-

вално присъствие на много талантливи – както утвърдени, така и съвсем млади – актриси: Светлана Янчева е недостижима в „Страх“, Радина Кърджилова прави забележителна роля в „Сцени от живота на една актриса“, Лорина Камбурова и Валентина Каролева очароват публиката в „Блаженият“ и в „Доза щастие“.

Голямата награда „Златна роза“ бе присъдена на един филм, който на пръв поглед изцяло е обърнат към актуалните проблеми на съвременността, но в действителност поставя вечни въпроси. За Ивайло Христов това е трето отличие от най-престижния национален форум за българско игрално кино (след „Емигранти“ от 2002 съвместно с Людмил Тодоров и „Кървци“ през 2015) – признание, с което малцина български режисьори могат да се похвалят. В „Страх“ авторът отново доказва невероятното си умение да анализира изключително сериозни теми по начин, достъпен и за по-широката зрителска аудитория, използвайки похватите на абсурда и свежото си чувство за хумор.

В малко крайгранично село, разположено в близост до Турция, където живее някогашната учителка Светла, един ден пристигат бежанци,



„Нощна смяна“ – режисьори Еди Шварц, Йордан Петков

търсещи спасение от войната и мизерията в Близкия изток. Групата на чужденците събужда тревогата на местните хора. Първичният неразбираем страх е мотивът, който предизвиква самия Ивайло Христов, преживял по собствените му думи подобна среща, да изследва ирационалната природа на симптоматичния базисен страх от Другия. Когато емигрантите пребивават в своята анонимност далеч от ежедневието на селото, те са подозрителни, но не мобилизират спонтанна агресия, съвсем различно е обаче, когато цветнокож лекар от Африка се засели в къщата на опърничавата учителка. Това отключва вълна от открита враждебност и ескалиращо насилие.

Всъщност въображаемото село е ярка метафора не само на българското общество, но и на всички общества в Европа, които понастоящем са изправени пред огромния проблем с трайното преселение и усядане в пределите на Стария континент на мигранти с различна култура, религия и специфичен начин на живот. Ключовият въпрос е: възможно ли е истинска форма на сближаване и разбирателство, или единственият изход, подсказан във филма, остава

принудителното бягство и номадското съществуване без надежда за реален нов дом? Приемашите общности притежават ли потенциал да неутрализират ксенофобските настроения и националистическите изблици, или са обречени да попадат в спиралата на неизбежната конфронтация? Простичко казано: има ли шанс човечността – запазена марка в творчеството на режисьора Ивайло Христов. Великолепната черно-бяла визия отново е поверена на Емил Христов, който нарушава концепцията си само на финала: последните кадри внезапно придобиват цветове и с намигване, по радичковски, по пътя преминава камила...

Безспорно това е най-органичното и задълбочено произведение на Ивайло Христов до този момент, което убедително демонстрира, че е напълно постижимо да се правят качествени филми, които същевременно да са в състояние да докоснат и непретенциозния зрител. Дори и нещо повече, да го накарат да се замисли над собствените си страхове и над заплахите в несигурния свят, в който всички ние днес живеем. ■



„Страх“ – режисьор Ивайло Христов

ЗЛАТНА РОЗА 2020

Призраците на
нашите страхове...

Иво Драганов ■

► Сковаващи душата страхове и самотните битки с тях – тази тема откривам в няколко филма от фестивала „Златна роза“ 2020. Във всяко отношение филмът на сценариста и режисьора Ивайло Христов „Страх“ (носител на голямата награда „Златна роза“) се откроява. Авторът е постигнал забележително единство между драматургия, режисура, операторско майсторство, монтаж, звук и актьорско присъствие (Награда за женска роля на Светлана Янчева). Темата за отношението на малки, затворени общества е позната. В този филм тя е повод на автора да разкрие дълбочини на човешката душа, в които се преплитат призраците на различни страхове. Появата на един чернокож бежанец разделя малка селска общност. От едната страна е рано овдовялата учителка Светла, която се различава от общата маса. В прекрасен монолог героинята на Светлана Янчева разкрива измъчващите я страхове от сенките на детските ѝ спомени, от несигурното бъдеще, които са натрупали чувство за /не/съществуващи вини, от простоватите си съселяни, които похотливо я задирят, от дългите самотни нощи... Сама с кучето

си, тя открива чернокожия бежанец (актьорът Майкъл Флеминг), сам и изплашен в гората. Връзката между двамата взривява простите, напласани селяни, които веднага намразват непознатия. Чрез тази ситуация режисьорът развива картина на яростна нетърпимост и агресия към двамата. Не спестява важния факт, че тя е декорирана в евтина патриотарщина с надлежните атрибути – национални знаменца, кухи речи, гарнирани с възрожденски песни, шум и врява. Филмът продължава да набира мощ с внушението, че тези „малки“ хора като глутница отприщват животинския си инстинкт да унищожат по-слабия, по-уязвимия, по-чувствителния. Като фон на действието на няколко пъти се мяркат недовършени хотели, загрозили непоправимо прекрасното ни крайбрежие – таван на мечтите на тези хорица, единственият им познат вариант за замогване. Те са показани като груби, неодухотворени и объркани, сякаш виреещи чрез омраза. В такава среда трябва да се справят Светла и Бамба – бежанецът-лекар, който иска и може да лекува селяните, но това не променя грубото им отношение. Срещу тази

стена от ирационална агресия учителката Светла избира да застане на страната на по-слабия и по-уязвимия. Според мен съществуват две категории хора – тези на избора и тези на инстинкта. Във филма и двата типа са представени убедително и плътно. Светла – човек на трудния, с висока цена избор, и останалите – хора на инстинкта, които имат потребност да преследват, да мразят, да унижават, да унищожават... Съвсем метафорично на финала Ивайло Христов се появява като актьор в ролята на колар, който оставя двамата герои да вървят по път, който вероятно води наникъде, но пък ги отдалечава от враждебната среда. „Аз съм дотук“ им казва той и в това е силата на посланието. „Страх“ е вълнуващ призив за съчувствие, за солидарност, за доброта... Остава публиката, цялото ни общество да го осмисли.

Актьорите са забележителни, а Светлана Янчева е изключителна. В рамките на секунди тя сменя състояния. Образът ѝ е на жена, която потиска вътрешните си страхове в самота, загубила надежда да намери човек, с когото да прекара дните си. Срещата с Бамба я преобразява... Операторът Емил Христов пресъздава драматургията на филма с релефна визия. Сиво, кално, забравено от Бога място. Село с елементи на парвенюшка градска архитектура. Портретите на неговите обитатели са силно въздействащи. Плашещи персонажи, чието единствено измамно превъзходство е, че са бели... Светла и Бамба биват прогонени – като прокажени през средните векове... Повече от очевидно е, че твърде често у нас отхвърлят духовните и чувствителни хора, които имат сили да се различават от тълпата, и това угнетява... Но е напълно вярно... Достатъчно е да наблюдаваме телевизионните репортажи по темата или да си припомним късометражният филм „Добри“ на режисьора Орлин Милчев.

Наградата на Гилдия „Критика“ бе присъдена на дебют – на сценариста и режисьора Димитър Радев за филма му „Рая на Данте“. Филмът остро поставя въпроса за силата да простиш за извършеното зло. Не е тайна, че обществото ни е силно разединено, нямаме споделени ценности. Никой не пожела испанския модел на помирение. Пътят към взаимната прошка за съжаление няма място в съзнанието на повече-

то българи. Главният герой Данте цял живот се страхува, защото е дете на репресирани родители. Баща му е художник-затворник в Белене и умира при странни обстоятелства. Майката, мечтателна, красива жена, е брутално изнасилена от милиционерски следовател. Крайно унижена, тя иска да се самоубие, но малкият Данте я спасява. Владимир Пенев изгражда образа на комплексиран човек, който от дете се страхува за живота на майка си, от репресии и насилие, а децата в училище му се подиграват заради името. Трудният живот го е превърнал в затворен човек, издигнал защитна стена между себе си и околните. Дългогодишният страх на Данте преминава в старозаветна омраза и желание за отмъщение към насилника на майка му, особено след нейната смърт. Той успява да го открие, но съдбата го е изпреварила и е превърнала бившия следовател – актьора Борис Луканов – в жив труп, напълно безпомощен. В тази променена ситуация Данте първоначално иска да нарани неговата внучка Рая – актрисата Радина Боршош. Успява да се запознае с нея, но без ясна представа как и защо ще ѝ отмъщава. В курс по творческо писане двамата изграждат деликатна връзка. Стариият измъчен мъж и младото момиче взаимно се опознават чрез литературните си идеи... Тя е преживяла опит за изнасилване и намира утеха при него – самотния, смазан от комунизма човек. Владимир Пенев убедително преминава през различни състояния, осъзнавайки, че младото момиче не е виновно и е също толкова уязвимо, колкото и майка му навремето. Първичният инстинкт за отмъщение отстъпва пред възвишения порив да прости и финансово да ѝ помогне да осъществи мечтата си. В този момент филмът придобива библейско звучене. Прости, за да ти бъде простено на оня свят, е казано в Новия завет. Освободил се от ада на страховете и омразата, Данте намира своя рай тук, на Земята. Съзнанието му се преобразява. Мрачният, затворен в себе си самотник най-сетне намира покой, отключва душата си към хората и издава стихосбирка с любовна лирика...

Страхът присъства тотално във филма „Блаженият“ на Станимир Трифонов. Действието се развива в два периода от историята на България – преди и след 09.09.1944 г. Боби (актьорът

Александър Тонев) и Катя в прекрасното изпълнение на актрисата Лорина Камбурова представят два архетипа поведение. Боби е плах, деликатен човек и талантилв фармацевт, който изобретява лекарство против туберкулоза. Той е убеден алтруист и го раздава без пари, вместо да трупа богатство. Боби е от типа хора, които обичат да се раздават. Катя е момиче от бедно семейство, без баща. Впечатляващата с играта си Лорина Камбурова пресъздава ролята на млада жена от социалните низини, решена на всяка цена да успее в живота. Първоначално искрено се привързва към саможивия Боби, но събитията я отвеждат при нелегалните комунисти. Привлекателна и доста свободна във връзките си с мъжете, с тези, от които зависи, тя прави бърза кариера в новото време. Типично за хората, които предпочитат да вземат. Позицията ѝ в партията обаче не я спасява от вездесъщата Държавна сигурност. Докато тя расте в БКП, Боби, който частично губи паметта си по време на бомбардировка в София, е изтикан в периферията на обществото. Но в атмосфера на всеобща подозрителност и страх

той е единственият, който живее в собствен, неконтролиран свят... На никого не се надява и нищо от никого не очаква. Всеки от двамата върви по свой път. Борбата за оцеляване в среда на грозни отношения е превърнала красивото, вдъхновено момиче в безогледен егоист и опортюнист. Единствената малка радост за Боби е кратка игра с нейното безмълвно осиновено момче. Почувствало чиста топлота, детето внезапно, като по чудо, проговаря, но майката рязко го отвежда... Чувствайки се самотен и никому ненужен, тихо и деликатно, така, както е живял, Боби си отива от този свят, отнасяйки страховете и огорченията си във водите на Дунава. В онова време от двамата герои единият се оказва излишен...

„Дани. Легенда. Бог.“ е дебют на работещия в Англия Явор Петков. Филмът е задъхан разказ за знаков персонаж на нашето време – мутра с власт и пари (Награда за операторско майсторство на Румен Василев). Актьорът Димо Алексиев прекрасно пресъздава Дани – див, агресивен, суетен, със самочувствие на всепозволеност и безнаказаност бизнесмен и об-



„Дани. Легенда. Бог.“ – режисьор Явор Петков

щински съветник. Опива го фактът, че хората се страхуват от него. Английски ТВ екип го снима в репортаж за пране на пари, но той, главозамайан от суета, ги насилва да снимат филм за „подвизите му“. Финалът е очакван – Дани е убит от своя племенник пред камерите на англичаните. А този племенник може да се окаже още по-лош и безскрупулен от Дани... Финалът е отворен...

„Кръвта на пеликана“ на германската сценаристка и режисьорка Кетрин Гебе (копродукция с „Мирамар филм“) бе отличен със специален диплом за невероятното изпълнение на двете деца Катерина Липовска и Аделия Оклепо. Филмът може условно да се определи като психологически хорър. В него главни действащи лица са Вибке – забележителната актриса Нина Хос, която помним от филмите на Кристиан Пецолд, и двете ѝ осиновени от България дъщери. Втората, петгодишната Рая, е заявена като изключително сложен психологически казус. Тя е дете с тежка съдба. Оживява по чудо като бебе на убита наркоманка-проститутка. В малката ферма за полицейски коне

на Вибке детето преобръща и заплашва живота на всички. Рая изпада в състояние на неконтролируема и опасна за околните агресия. Малката Катерина Липовска се справя невероятно с тази трудна актьорска задача. Без да съм специалист, я оценявам като рискова за детската ѝ психика. Вибке започва дълга и безуспешна борба за нейното излекуване. Оказва се, че медицината е безпомощна пред тъмните страни на човешката психика, особено детската. Закljučенията на светилата в тази област обричат Рая да вегетира в психиатрия. Вибке жертва работата си и сигурността на по-голямата си дъщеря Ники – в ролята Аделия Оклепо – в името на това да избави Рая от демоните на нейните бесове. Двете живеят в постоянен страх за живота си, но битката продължава. Във финалната част, отчаяна от липсата на помощ от науката, Вибке прибегва до българка-шаман, която гони демони. Екзорсист, но не точно... Тези епизоди преминават в чист хорър. След шокиращи сцени шаманката успява да изцери Рая. Тази част от филма, въпреки че буди известно недоверие, работи в полза на драматургията. Все



„Кръвта на пеликана“ – Германия, България, режисьор Кетрин Гебе

още психиката е неизследвана достатъчно от медицината. В подсъзнанието ни често свръхестествени сили и езически вярвания намират място. Църквата прибегва до молитвите на Свети Киприян, практикува екзорсизъм... Отчаяни хора търсят изцеление там. Понякога те дават резултат... Нямаше да напиша това, ако не помня дисертацията на българска антроположка за врачки и магии, написана преди четирийсет години. В текста си авторката твърди, че е била свидетел на изцеление на неизлечимо болни. Като в случая с Рая...

Наградата за дебют бе присъдена на Яна Титова за филма ѝ „Доза щастие“. Той е по документалната книга на Веселина Тотева. Валентина Каролева, дъщеря на авторката, убедително играе ролята на девойка, напуснала училище, без ценностна система и цел в живота, социално и психологически е незряла. Лъскавият живот по баровете я тласка към дрогата и тя много бързо стига до пълен разпад и падение. В подобна ситуация изходът зависи изключително от силата на личността. С огромна воля героинята преодолява своята зависимост, вписва се успешно в обществото, но с цената на седем години отро-

вен живот. Да. Финалът на филма е оптимистичен, но остава горчилката и страхът, че малцина са тези, които успяват да преодолеят зависимостта си от дрогата и да започнат начисто.

„Ятаган“ на Андрей Андонов и Владимир Борисов е ярка гротеска на тема некадърници с власт. Детска учителка става директор на Агенция по сигурност и това стресира агентите – немотивирани търтеи. Авторите и Евгения Калканджиева създават чудесен образ на поредното несъстоятелно протеже, уредено на служба с връзки. Драстично некомпетентно, но с огромно самочувствие и куха фразеология. Факт е, че държавната ни администрация е парцелирана и се е превърнала в убежище за партийно активни и послушни нищожества. Кариерата ѝ на „дялан камък“ стига до Европарламента... Добре познаваме такива несъстоятелни персонажи и надписът във филма „За съжаление нищо от този филм не е измислено“ е ключ към възприемането му, но това, уви, е доста плашещо.

И за да преодолеем, поне на хартия, „призраците на нашите страхове“ ще спомена още два филма.



„Страх“ – режисьор Ивайло Христов

„Завръщане“ на режисьора Ники Илиев е цветно петно сред филмите с мрачна тематика. Той успешно е използвал драматургичната формула от предишния си филм „Живи легенди“. Четирима приятели от детството успяват да съживят връзката помежду си, за да помогнат на един от тях. Всъщност преоткриват доброто в себе си. Филмът се приема много добре от публиката – вероятно заради вечното послание, че във всяка ситуация има надежда и е нужна доброта.

„Като за последно“ на Ивайло Пенчев убедително получи наградата на публиката. Според редовните преброители досега не са гласували толкова много зрители. С този филм бе закрит фестивала и това бе много добро програмно решение. Забавна комедия, която предизвика бурни аплодисменти по време и след проекцията. Актьорският състав е от известни и обичани от публиката имена, както и от млади актьори, всички те умело водени от режисьора. Може да се каже, че филмът е образец за драматургични обрати, които постоянно преобръщат действието в неочаквана посока. На-

чалото му предизвиква страх и тревога. Кольо – уморен от живота писател (в изключителното изпълнение на Васил Банов) решава да скочи от Аспаруховия мост, но хлипане го кара да се обърне и вижда, че от другия парапет същото иска да направи младо момиче. Той забравя за намеренията си и хуква да я спасява. Алекс в чудесното изпълнение на Мария Бакалова е в емоционален срив. Ситуацията се преобръща. Завръзката е, че той измисля спасителен вариант за бременното и отчаяно момиче. Страхът на роднините му да не загубят наследството въвлеча и него, и тях в смешни и нелепи взаимоотношения. Пародия на тема страх, алчност и липса на лично достойнство. В поредица от комични ситуации попадат и останалите герои от филма в желанието си да помогнат на Алекс. След много смешни перипетии идва и очакваният щастлив /почти/ за всички happy end. Въпреки няколко продължителни финала, този филм магнетично привлича зрителите, запомнели за ведрост и повече усмивки. Последното, впрочем, се отнася и за „Ятаган“ и „Завръщане“...



„Като за последно“ – режисьор Ивайло Пенчев

ЗЛАТНА РОЗА 2020

Оттегляне към
екзистенцията

Боряна Матеева ■

► В посттоталитарното време българското кино премина през различни етапи на отразяване и изследване на живота – в подбора на герои, теми, конфликти и т.н, пречупени през личния светоглед и стил на различните автори. Това движение беше критически обговаряно, но е сложно и обемно, така че вероятно ще стане и предмет на бъдещи академични изследвания. Тук ще споделя едно разсъждение, предизвикано от няколко филма на „Златна роза“ 2020, без претенции за изчерпателност.

Казано схематично, в началото на Прехода киното ни се обърна към близкото минало и започна да разчиства сметки с него. Шеговито този период беше наречен „вампиристо-тала-съмски“ – в началото на 90-те се случи своеобразно екзорсиране на ужасите и травмите от комунизма, те се показваха и назоваваха, за да се освободи колективното съзнание/подсъзнание. След това дойде „мутренският“ период – „герои“ станаха силоваци от подземния свят и техните скрити идеолози. После долетя „писмото до Америка“, за да напомни, че спасението е в корените – родови и национални. Минахме сякаш на друго равнище – духовно, мито-поетично или както решим да го определим. Преди няколко години се надигна „безбожна“ вълна, от която лъсна страховитото социално дъно. Едва днес сме свидетели на отчетливо отместване към екзистенциалните теми и философското им осмисляне. Ако обобщим грубо, посоката е от идеологическото през социално-народностното към екзистен-

циално-философско-религиозното. Не че сметките с миналото са разчистени. Морално-етичните въпроси за покаянието и прошката остават открити. Не че сме се докоснали в дълбочина до силата на родовите традиции. Но вече киномисленето възлиза на други нива на духовно осъзнаване и търси да осмисли цялостно битието от една по-философска гледна точка. Това, разбира се, е субективно впечатление от няколко филма, които останаха извън големите награди – може би защото са безкомпромисни в авторската защита на темите си. А тези теми са оттеглянето и осмислянето на живота през някакъв вид отшелничество или отдръпване, „отделяне от себе си“ (по Бродски), преминаване в смъртта с достойнство.

Първият, който се разгръща в това поле, е „Житие“ на двама режисьори – Георги Стоянов и Войчех Тодоров. Филм със сложна и необикновена съдба – сценарият е написан през 1996, проектът печели субсидия, но режисьорът му Красимир Крумов-Грец си отива от този свят малко преди снимки. Грец е култова фигура, писател, нестандартен мислител-философ, теоретик на киното, режисьор. Наистина неведоми са пътищата божи! Преди години той беше издал два тома с вълшебна проза със заглавие „Неведоми пътища“ (2002 и 2004) – философски фрагменти, есета, притчи, приписки, зарисовки, разкази, сценарни ескизи, детски спомени, стихове, богословски разсъждения – отпечатък на съзнанието и рефлексии на автора. Междувременно се появи теоретичната „Поетика

на киното“ (2000, 2012), определена от него като „философско-религиозни фрагменти“ и „Поетика на българското кино“ (2002, 2013) – безпрецедентен опит в нашето кинознание да се уловят „устойчивите нагласи, насоки и ментални рефлексии изобщо на българския киноманталитет“. Той пишеше много за кино и правеше малко кино. Малко на брой филми, ако ги съизмерим с другата му дейност, която от днешна перспектива изглежда колосална. Последната му книга – сборникът с философски есета „Новият конформизъм“, е също уникална, макар тази дума отдавна да е изтъркана от употреба. Филмите на Грец винаги са били посветени на моралния императив и са търсели да обяснят необяснимото, отвъдното, висшето, небитийното. И ето че по неведоми пътища се появи и последният му филм, носещ печата и на други индивидуалности. Единият сърежисьор, Войчех Тодоров, е негов оператор и съратник в много филми. Георги Стоянов, майстор от друго поколение, е бил деликатен и ерудиран водач в процеса. Двамата са работили в смирение, но и с достойнство и личен вклад. Продуцентите Поли Ангелова и Николай Тодоров са бдели ревностно върху делото. Залогът е бил огромен – да се запази духът на Грец без непосредственото му творческо участие в снимачния процес. Задача с максимална трудност, изпълнена въпреки всичко успешно и с чест. Защото ето какво е написал Грец преди години: „Сценарият се създава служебно, за временно ползване, за еднократна употреба... Следователно става дума за записване на вече видени образи... Първо е гледането, а после е „записването“¹. Никой не може да каже какъв би бил „Житие“ на Грец. Но важното е, че имаме „Житие“ по Грец на Георги Стоянов и Войчех Тодоров. Имаме достойно филмово завещание, макар да предстои да видим и още няколко филма по негови сценарии, доказателство за неистовата му творческа енергия и присъствие в българското кино. И това завещание отвежда в полето на нравственото осъзнаване и духовното израстване – основни теми още от дебюта му „Екзитус“. Конфликтността на героя

и света тук се проявява в няколко посоки, които накрая се сливат. Сюжетът е относително прост – режисьор търси непрофесионален актьор за исторически филм, в който героят трябва да играе „реален човек, който е станал отшелник, отказал се е от суетата на живота в търсене на общение с Бог“ и е дал обет за мълчание. Безработен на име Иван привлича вниманието му. Режисьорът има 13-годишен син, с когото не се разбира, и млада любовница. Майката на момчето е починала и то не може да се примири. Намира разбиране и опора в непознатия Иван и избягва при него, но Иван е обвинен в отвличане и осъден. Млъква и поема кръста си. Момчето се връща при баща си и се разкайва. Режисьорът решава да снима документално живота на странния затворник. Накрая Иван все пак е освободен, но продължава обета за мълчание. Така разказана, историята може да мине за кино-в-киното, за криминално-съдебна драма или за Bildungsroman. Всичко това го има, но основното е извън, между случките в сюжета, идва като обертон, остава нарочно недоизказано и зрителят трябва сам да свърже линиите. Това е силата на филма. Има само един категоричен ориентир – режисьорът показва на безработния Иван откъс от „Евангелие по Матей“ на Пазолини, но мъжът заспива... Оказва се, че един най-обикновен човек от социалното дъно, загубил работата си, напуснат от жена си и осъден съвсем несправедливо, носи възвишена душа и е способен да се идентифицира с моралния Абсолют. А киното е само повод да разгърне скрития си духовен потенциал. Тази транспозиция на християнското послание в наши дни е направена непатетично, някак делнично. И не случайно се играе на двойното значение на думата „житие“ – „разказ за живота на светец“ и просто биография. Авторите искат да внушат, че аскезата, отшелничеството, праведността не са нещо непостижимо, а са иманентно кодирани в човека и при екстремни обстоятелства се отключват. При това без никакъв героизъм. И че това може да повлияе на други хора, както е от зората на християнството. „Защо се жертва за напълно непознат? Защо иска да помогне на друг човек, без да очаква нищо в замяна?“ – ето тези въпроси поставя филмът не в религиозен, а в битово-житейски

1 Крумов, Красимир. Поетика на киното. Второ допълнено и преработено издание. Агата-А. София, 2012, с. 545-546.

план, макар че религиозният подтекст е осезаем и съществува. Как двамата режисьори са пристъпили към сложността на тази материя? Войчех Тодоров, който е и оператор на филма, каза, че се опитал да бъде „честен към Грец и честен към себе си“. Той внушава с визуални средства отлепянето от битовия слой на живота. Като тук особена роля има и мощната, съзерцателна, философски настройваща музика на Христо Намлиев, която издига и носи трагизъм още с първите кадри. Ето какво каза този забележителен композитор на пресконференцията: търсено е „усещане за откъснатост“, при което изображението „да трансцендира, да изплува от неминуемия бит“. Отначало са искали „Матеус Пасион“ на Бах, но после остава само вдъхновението и някои мотиви от него. Концепцията е музиката „да помогне за отлепянето, за метафизичното трансцендиране“ и тя го прави още с първите кадри. Но да се върнем на изображението – на финала повърхностният режисьор също претърпява катарзис. Истинският филм се случва, когато героят му не е в роля, а е себе си, след като е получил просветление и се е отдръпнал от живота, но не като отшелник, а като затворник. Истинското кино идва когато авторът не режисира, а просто наблюдава би-

тието. Филмът му от исторически боевик става личен и любителски, чисто документален, черно-бял, едрозърнест, с дефазиране. Грапав и несвършен като изображение, но уловил най-после същината, която преди му е убягвала и за която не е бил готов. Този процес операторът-режисьор Войчех Тодоров е уловил много песнеливо и артистично и това става едно от посланията на филма. Другото, религиозното, ще бъде разбрано от малцина, но то също е здраво кодирано и съществено за филмографията на Грец. В авторското кино има много нива и много пространство за домисляне от страна на зрителя – като например мястото на масовата култура при визионите на момчето, бандата рокери като „новите варвари“, компютрите и т.н., но те са странични обертони. Въпреки това всичко е подчинено на строга духовна йерархия и поднесено ненатрапчиво. Интересен детайл – Иван Бърнев е избор на Георги Стоянов и на неговото присъствие се крепи филмът. Тук го откриваме съвсем различен – аскетичен, минималистичен и откъснат, най-вече със силно духовно излъчване. За което получи и Наградата за мъжка роля (за втора поредна година след „Бащата“).

„Не влизай в пререкание с персонала на банята“



„Не влизай в пререкание с персонала на банята“ – режисьор Иван Черкелов

та“ е другият авторски филм на „Розата“, който оглежда философски оттеглянето от живота и изследва екзистенциалното измерение. Само-то заглавие звучи иронично, а от днешна гледна точка и саркастично. Имаше такива абсурдни и безсмислени табели при соца – на обществени места в паркове „Не гази по тревните площи“, на строежи „Пази се от падащи предмети“, в бани „Забранено е внасянето на шишета в къпалните помещения“ (притежавам такава)... С времето те станаха дори обект на колекционерски страсти. Но изречението „Не влизай в пререкания с персонала на банята“ е особено колоритно и най-безхитростно разкрива големия социалистически абсурд. Някой с право може да си помисли, че го чака сатирична комедия. Само ако не познава режисьора... В смисъла на табелата има строга субординация, отглас на другата, истинската. Персонала и къпещите се – това е опозицията, макар в хода на филма съотношението да се преобръща и да се разглежда в етичен, далеч не само в политически план. Затова и указанието тук е по-меко и приемливо – не „забранява се спора“, а „не влизай в пререкание“. Конкретната сюжетна обвързаност на заглавието е службата на бащата на героите в соцпредприятието „Комунални услуги“, споме-

нато мимоходом. Но този лозунг или „слоган“, звучащ днес комично на младите, е силна социална метафора за по-старото поколение. Да внесем и още яснота – става дума за общинските бани в големите градове, в които през 50-те и 60-те в неделя семейно се ходеше, вместо на църква, на баня. Цяла епоха наднича дяволито и зловещо зад малката емайлирана табелка и нейната препоръка. И още забавни сведения за днешните млади – обществените бани бяха женска и мъжка; чакаше се на потни опашки; персоналът се състоеше от касиерка, която даваше билетче и гривна-ластик с номер на шкафче, където лелка или чичко ти заключват дрехите и ти дават дървени налъми; има и централна фигура – теляк, съответно жена или мъж. Режисьорът вълшебно е възстановил спомена си за такава баня в един великолепно заснет епизод, изпълнен с неясни силуети, изпарения, кънтящи звуци и говор, дифузна светлина, прозираща през тела, вода и пара. Прозата на семейното къпане е показана величествено като чистилище. Този епизод дава контекста и фона на спомените на героите, а те са възрастни брат и сестра. Братът живее в чужбина, сестрата е неизлечимо болна. Оттеглила се е доброволно в града, в който е минало детството им, за



„Житие“ – режисьори Войчех Тодоров, Георги Стоянов

да срещне смъртта в покой и съзерцание. Води аскетично съществуване, обръснала си е главата и се готви тихо за отвъдното. В половината филм не говори. Брат ѝ, който от десетилетия не си е идвал в България, дори за погребението на родителите им, пристига да я търси. Отчуждението им е тотално, но постепенно, през спомени и обвинения, започват да се сближават. Действащо лице е и градът – Ловеч и реката, минаваща през него. Братът спасява сестрата от самоубийство и това донякъде възстановява човешката им връзка. Така разказан, сюжетът звучи като банална мелодрама. Но тук основното не са житейските случки – предизвестената смърт и помиряването. Още по-малко съпреживяването. Вниманието е насочено към акта на усамотяването на героинята, на вглъбяването в себе си и съзерцанието на дребните неща от живота, за да премине достойно в отвъдното. И тук, като в „Житие“ със скромния и незабележим Иван, имаме своеобразен ненапачив пример за нравствено устояване и философско приемане на съдбата. Героинята на Черкелов ходи на църква, но ролята на религията не е преекспонирана. В облеклото си – оранжева роба, и външния си вид – гола глава, тя напомня на будистки монах и това, разбира се, не е случайно, предвид разбиранията на режисьора. На това обаче не е акцентирано, даже леко се иронизира от брата. Необичайното поведение на героинята е представено като преклонение пред Живота, отвъд религиите, което сменя страха от неизвестното. И въпреки че в началото душите на брата и сестрата изглеждат замръзнали и празни, пред неизбежното те намират път като човек към човека. Споменах, че в нито един момент филмът не става сантиментален и не търси съпреживяване. Режисурата е избрала обективистична гледна точка, някак отгоре, философски отстранена, характерна за стила на Иван Черкелов и в предишните му филми. Тук обаче това движение към екзистенциалното проникване стига най-далеч. Самият режисьор дава ключ, като казва, че най-добре е филмът му да се възприема „като стихотворение“. Визуално стихотворение от образи, силно въздействащи като изображение, с някаква мистичност (оператор Рали Ралчев), но и в сблъсъка едни с други, с бавния ритъм, в кой-

то идват, с приглушената емоция, която носят, имперсонална и носталгична. Ако търсим поетично определение, може би този филм може да се нарече елегичен. Бродски казва, че „поезията е колосален ускорител на съзнанието и за пишещия, и за четящия... Това е уникален инструмент на познанието“². И още – „поезията не е развлечение и дори не е форма на изкуството, а по-скоро наша видова цел. Ако онова, което ни отличава от останалото животинско царство, е речта, то поезията е висшата форма на речта, нашето, така да се каже, генетично отличие от зверовете. Ако се откажем от нея, се обричаме на низши форми на общуване, било то политиката, търговията и така нататък“. Достатъчно е да заменим реч с образ, за да разберем посоката. И изненадващо, в този поток от образи, насложени свободно-асоциативно, се връзват черно-бели хроникални кадри (влакове, завод за кибритени клечки, откриване на паметника на Левски от Т.Ж.). Отначало това шокира, но постепенно разбираш смисъла му като поетичен жест, който заземява и конкретизира във времето разпиления поток на спомените. От този остър авторски ход, използвайки провокативно контраста на двата вида кино, се ражда смисъл, неприсъстващ нито в игралната история, нито в документалната материя. И понеже многократно се появява и паметникът на Васил Левски, съвсем разпознаваем, се изкушавам да кажа, че тук освен философско-екзистенциалната тематика Иван Черкелов прави и нещо като продължение на предишния си филм. Тук може вече да говорим и за „национални реликви“. Темата от „Семейни реликви“ е мащабирана в нещо по-голямо, без това да е натрапчиво посочено. То минава като поетичен полъх. Въобще никъде няма „поука“, филмът се рее в пространството и времето и говори за много неща едновременно и равнопоставено. Особено силен е символът на семките, поставени в сандъче на балкона, които поникват и стават могъщи слънчогледи след смъртта на героинята. Без декларации филмът на Черкелов ни показва, че най-безболезнено и красиво смъртта може да се случи през прошката – което си е религиозен постулат. В този смисъл

² Бродски, Йосиф. Отделяне от себе си – интервюта. Факел Експрес. София, 2006, с. 377.

без да е емоционален, филмът носи утеха. А и науката доказва вече, че изкуството лекува. В скорошна статия в „Льо Монд“³ Пиер Льомарки, френски невролог и автор на „Изкуството, което лекува“ твърди, че гледането на творба на изкуството стимулира две качества на нашия мозък: удоволствието и познанието. В човека се задвижват невротрансмитери, отделят се хормони, потим се, сърдечният ритъм се променя. Въпросният учен разкрива едно състояние, което нарича „естетическа емпатия“. При него двата мозъка – т.нар. „аполоновски“ и „дионисиевски“, могат да действат независимо. Може да оценяваш една творба за естетическите ѝ качества, но тя да не ти хареса и пак да ти въздейства на биологично ниво. Тези открития имат и конкретно приложение – Кардиологически институт в Париж издава рецепти за посещение на музей... Щом книгата или картината действат като антидепресанти, защо да не отнесем това и към киното. Льомарки напомня, че немски философ е обяснил усещането, което изпитваме пред произведение на изкуството, така – „всеки става творбата, която наблюдава“. Във всеки случай след всяко общуване с изкуството отнасяме малко от човешкия гений. Дори да няма емоционална емпатия, има „естетическа емпатия“ – това за онези зрители, които търсят в киното само забавление и развлечение.

Третият филм от афиша на „Розата“, който се нарежда в редицата на екзистенциално осмисляне на битието, е „Блаженият“ на Станимир Трифонов. Той също се занимава с отстраняването, оттеглянето от активния живот, но тук то е предпоставено от контекста на исторически преломи и катаклизми. Необикновена е и самата природа на героя. „Блаженият“ е екранизация на новела на Емил Андреев от сборника разкази и повести „Боби Блажения и Другия американец“ (2015). Действието и във филма обхваща голям исторически период – някъде от 10-те години на миналия век та до 60-те, следвайки травматичните социално-политически промени. Зрителят е потопен в живота на

градската буржоазия в провинциален град. Декор, но и действащо лице е могъщата река Дунав. Боби е син на заможни аптекари, но е особено, нестандартно момче, свръхчувствително и с ясновидска дарба. Когато майка му умира от туберкулоза, той се посвещава на търсене на лекарство за тази страшна болест и почти го открива, като помага и на умиращи партизани-комунисти. Междувременно става обект на ухажване от красива и амбициозна жена, но е неспособен да ѝ се отдаде. Случайно се среща с двама млади американци, пребиваващи в страната, единият от които се казва Джон Кенеди. Предсказва им точния край на войната. При бомбардировките в София обаче губи разсъдък си и попада в лудница. Но това е и спасение, защото новата власт вилнее и всичко шеметно се променя. Установяват се нови отношения, в които такива като Боби са немислими. Той намира утеха в словото Божие и навсякъде започва да носи със себе си една Библия. Кроткият луд влиза и излиза от нормалността и постепенно се превръща в блажен. Намира последно убежище във водите на вечната река. Този акт не е предаден като самоубийство, а като единение с природата, като кръщение и завръщане в лоното на непорочното. Режисурата на Станимир Трифонов стъпва на класическата романа структура и ѝ се подчинява. Набляга на контраста между една нежна душа и бруталността на следдеветосептемврийска реалност (с масови разстрели от упор). Боби е луд, но не съвсем. По-скоро е юродив. „Юродивите се появяват в периоди на секуларизация на християнското общество, тогава, когато християнската идентичност става зависима от конвенционалните критерии и понятия на един свят, измерващ истинския живот и добродетел на човека с мерилото на общественото благоприличие и морал“ – казват теолозите. Юродивият е „съсърд на благодатта в непосредствен допир с Царството Божие“. Отдръпнал се е в лудостта и религията като спасение, но в смиреннието си дава урок по нравственост. Заглавието „Блаженият“ си играе със смисъла – прочитът е колкото ироничен, толкова и в посока на религиозното разбиране. Смахнатият Боби е честит в своя измислен свят, свободен от порядките на обществото, което го е отлъчило без причина,

³ [https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/10/22/quand-la-science-prouve-que-l-art-fait-du-bien_6056952_3246.html?xtor=EPR-32280629-\[a-la-une\]-20201023-\[zone_edito_1_titre_5\]](https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/10/22/quand-la-science-prouve-que-l-art-fait-du-bien_6056952_3246.html?xtor=EPR-32280629-[a-la-une]-20201023-[zone_edito_1_titre_5]).

но заради оттеглянето си от реалността е развил способностите си и в края на живота си прави малки чудеса. Защото само лудите и юродивите са могли да се изплъзнат от менгемето на новата власт. Изборът на неизвестния за киното Александър Тонев за ролята на Боби е много точен – ненатрапчивото му излъчване, минималистичните актьорски приспособления носят отвъдност и недоизказаност. Лорина Камбурова в ролята на красивата и чувствена дама, готова на всичко, за да успее в живота, също прави сложен образ, развиващ се във времето, в силен контраст с главния герой. Но и двете житейски позиции – идеалистичната и вулгарно-прагматичната, се оказват губещи и жертви на тоталитарния режим. Филмът оглежда близката история през неочакваната призма на мистично-религиозното и прави горчивия извод, че светът на духовното и християнските ценности е несъвместим с дейността на комунистите, въпреки хуманните лозунги и декларации. Важно е да се каже, че основните герои и случки се базират на документални факти. Имало е прототип на Боби Блажения. Дори присъствието на бъдещия президент Джон Кенеди в провинциалния български град е документално потвърдено. Във втората половина действието се разгръща без Боби и разкрива методите за израстване в партийната йерархия, подмолните ходове, предателствата и компромисите. Апаратните игри, лишени от морал и ценности, са противопоставени на света на завения Боби, блажен в своята изолация и отшелничество. Едно от църковните блаженства гласи „Блажени кротките, защото те ще наследят земята“. Някога, но не и във времена на атеизъм и бруталност – ни казва филмът. А що се отнася до религиозната страна, понятието „блажен“ има съвсем конкретни измерения. Католическата църква продължава да канонизира хора, които са се жертвали за други и са правили чудеса. Двама нови „блажени“ са канонизирани съвсем неотдавна⁴. Филмът обаче не се задълбочава в религиозните теми, само ги загатва, те остават фон и контекст. На преден план е изведен един вечен сблъсък, който

няма религиозен аспект – несъвместимостта на духовното и бездуховното. Сякаш в огъня няма брод.

„Блаженият“, за разлика от „Житие“ и „Не влизай в пререкание с персонала на банята“, предполагам, има повече шансове за широк зрителски интерес поради близостта си до някаква жанрова определеност. Има стремително движещ се сюжет, разгърнат нашироко в класически стил, епоха, атрактивни моменти като срещата с Джон Кенеди, брутална историческа конкретика, любовна – или почти – история. Отдръпването в себе си като морален жест, който преобразява или е като подготовка за среща със смъртта, е положено на исторически фон. Необичайно и рядко за киното ни е свързването му с мистичното и паранормалното.

Във всеки случай и трите филма с различен стил, ритъм и художествен подход, но безкомпромисно, вкарват една нова проблематика, оказала се особено актуална в месеците на изолация поради COVID-19. Всеки по своему ни казва, че обръщането навътре може да бъде лек, спасение, пречистване. Но тези филми не са отвлечени творби на някакви отшелници. Те имат кауза, която защитават артистично, без агресията и угодливостта на комерсиалното кино. Тези филми са дело на режисьори, достигнали творческа зрелост, които като поколение днес са гръбнакът на българското кино (тук включвам и напусналия ни Грец, и работещия в Полша Войчех). Философското вглеждане в настоящето и миналото, в лоното на личността, което те предлагат, заедно с отварянето към християнските ценности, ми се струва посоката, която извежда отвъд „интелектуалната пустота“. В подкрепа на тезата, че в киното ни се откроява нова тенденция и „моралната тема функционира и като екзистенциална“ (Грец) е и фактът, че на хоризонта се задава още един филм на режисьор от това поколение – „Пастир“ на Милена Андонова, вдъхновен от житието на Иван Рилски.

⁴<https://www.vaticannews.va/bg/vatican-city/news/2020/-10/novi-dekrete-blajeni-svetzi-chudesamachenichestvo-turzia-armeni.html>.

ЗЛАТНА РОЗА 2020

Смъртта дебне



■ Геновева Димитрова

► В 11 от 19-те претенденти за „Златна роза“ 2020 от пълнометражния конкурс осезаемо присъства смъртта – очаквана и стъписваща, естествена и насилствена, предизвикана от личен избор, подразбираща се или избягната, предстояща или вече факт. За някои от героите е спасение, за други – несправедливост или възмездие. В интерпретирането на смъртта станахме свидетели на различни жанрови и продуцентски стратегии, режисьорски стилове, визуални решения и актьорски поведения. Филмите се занимават с екстремалността на живеенето – социално и екзистенциално, най-често съвременно. Ожесточеното ни съществуване и изобщо разсипаното ни българско днес е артикулирано в някои от тях. Те търсят отговори на фундаментални въпроси, свързани със смисъла, достойнството, оцеляването... Представят свят с разфокусирани ценности. Прави впечатление, че има смърт на главните герои в два дебюта и истински независими филми, създадени със свободата, присъща за американските образци от 60-те, 70-те и 80-те на Джон Касаветис или Майк Никълс. Тоест младите им автори се завират надълбоко в живия живот и неговите клокаещи проблеми, за разлика

от комерсиалните филми, създадени с частни средства. Имам предвид „Дани. Легенда. Бог.“ и „До последния каприз“.

„Не влизай в пререкание с персонала на банята“ на Иван Черкелов разказва травматично-извисяваща история за смърт в микс от днешност, визиони флашбек и хроники от 50-те и 60-те. Неизлечимо болна лекарка на възраст и без коса (Силва Милковска) е отишла в родния си Ловеч да умре, но посява в сандъче слънчогледови семки. Брат ѝ (Александър Трифонов) живее в Прибалтика, но пристига да я търси и си спомня времето с любимия им дядо. Наоколо – порутеност, простотия, величественият паметник на Левски и пълноводният Осъм. Както твърди Иван Черкелов, „филм, в който няма вода, не го броя за нищо“. За пореден път той представя живеенето като абсурд, но този път – с неочаквана поетичност. Отново показва едър кинематографизъм през структурата на филма, композициите, вдъхновяващата визия на оператора Рали Ралчев, вълнуващите актьорски изпълнения на непрофесионалисти, музиката. За първи път прави остър завои към миналото с поразително красиви визиони и черно-бели документални кадри.

Заниманието със смъртта е един от постоянните тематични кодове във филмите на Иван Черкелов – от „Парчета любов“, където преживяването ѝ е изобразено с библейски цитат, през „Търкалящи се камъни“, където присъства натрапчиво – видимо (епизод в морга и селско погребение) и словесно (диалози на братята за покойната майка например), убийството на Чико в опита за самоубийство на Албена в „Стъклени топчета“, смъртта на Сократ, самоубийството на героя на Красимир Доков и на момичето от новелата „Нерезът“ в „Обърната елха“, нелепото младежко убиване в „Раци“ и „Семейни реликви“ до проследяването на процеса на умирането/просветлението на възрастна жена в „Не влизай в пререкание с персонала на банята“. И тук Иван Черкелов човърка с троен интензитет – на антропологичното отчаяние, на обезкуражаващия автентизъм и на високия естетизъм. Това е поредният важен филм на своя автор, но останал абсолютно незабелязан от журито на „Златна роза“.

„Рая на Данте“ е авторски дебют на Димитър Радев. Той бе сред силните филми в конкурса, също незабелязан от журито. Разказва за интелигентното, но доста несигурно мамино синче

на средна възраст Данте (Владимир Пенев), кръстен на Данте Алигиери, чиято „Божествена комедия“ и той, и майка му (Гинка Станчева) продължават да четат. Внезапната смърт на майката е грамаден удар за него – тя е най-свидният му и единствен близък човек, тъй като отдавна е останал без баща заради комунистически репресии. Сега пък Данте става обект на капиталистическа разправа – въпреки че е незаменим професионалист, е пенсиониран без време от собственика на печатница. Научава стриктно пазени семейни тайни и тръгва да издирва хора, били в Белене заедно с баща му. Междувременно се сближава с приветливата девойка Рая (Рафина Боршош), която му помага за започнатата книга, посветена на родителите му, но е и внучка на един от едновременно насилници на майка му (Борис Луканов). От време на време из подсъзнанието на Данте изскачат топли визии с него като малък и майка му. Финалът е изненадващ. Владимир Пенев, който не се е снимал във филм от дебюта на Явор Веселинов „Прелюбодеяние“ (2014) и изобщо българското кино му е длъжник, е извънмерен на екрана – героят му минава през разни състояния и той ги играе виртуозно. С



„Рая на Данте“ – режисьор Димитър Радев

Радина Боршош са чудесен дует. Би ми се искало филмът да е по-кратък, но това се отнася за почти всички в конкурса. Радвам се, че получи Наградата на гилдия „Критика“ към СБФД.

„Дани. Легенда. Бог.“ (точките са задължителни) на Явор Петков е лудешко road movie из българската мерзост, корупция и несрета, вмирисана от чалга. Дани (Димо Алексиев) е мутра-бизнесмен, сниман от британска телевизия за документална поредица, свързана с прането на пари. Щур и безцеремонен, той говори предимно на английски и показва ада на българското живеене. На финала мистериозно е убит. Забележителен е Димо Алексиев в тази сложна роля. Явор Петков работи в банка в Лондон и е заснел дебюта си със собствени средства. За някои от колегите и гостите на фестивала това бе най-физиономичният и очарователен филм за съвременната българска участ, но за мен по-скоро излъчва ожесточението от началото на 90-те (неслучайно вдъхновението му за този нестандартен дебют идва от белгийската черна комедия „C'est arrivé près de chez vous“ от 1992 с награди от Кан и Торонто). И още – тягостно е дълъг.

Режисьорският дебют на талантливия и инте-

лигентен актьор Иван Юруков „До последния каприз“ е подкрепен от БНТ и е още по-амбициозно артистичен. Но е твърде енигматичен и хлабаво конструиран разказ за виртуозен цигулар, оттеглил се на село с цел да изспири свършено „Капризите“ на Паганини – не за публиката, а за себе си. След като завършва експеримента си, приключва и със себе си. Във филма става дума още за две момченца, открили пистолет; за налуден, впиянчен учител със свое си разследване на смъртта на цигулара; за тв-екип, искащ да снима филм за него... Филмът се възприема мъчително, но визията на Галина Василева е въздействаща.

С „Късата клечка“ Димитър Петков се завръща в пълнометражното кино след близо двадесетгодишно отсъствие. Филмът по сценарий на Димитър Златинов (банкер в Австралия) е ситуиран в началото на 80-те и е нещо като пародия на милицията от времето на соца с трагична развръзка, ала е доста неубедително режисиран в първата част – с плоски скечове и банални присъствия на Китодар Тодоров и Руслан Мъйнов. Открояват се изпълненията на младия Никола Стоянов и Валери Йорданов, а във втората част, когато става все по-напечено, Дими-



„До последния каприз“ – режисьор Иван Юруков

тър Петков улавя ритъма на филма, той светва и отвореният финал е зловещ. Убийството на младия напорист и невинен новак и на болния селянин – свидетели на милиционерски безобразия – не е показано, но заканите на гадните му колеги и кадърът с отблъскващото блато го предсказват.

„18 % сиво“ на Виктор Чучков е по мотиви от прославения едноименен роман на Захари Карабашлиев, но вместо из Америка през 90-те Зак (Рушен Видинлиев) обикаля днес с колата си из Европа и си спомня за починалата Стела (Доля Гавански) и тяхната травматична любов. Варна, Лондон и пътят са също герои на това транснационално road movie. Посърнал, обезкрилен, разбит, Зак пътува със „смешната“ си кола, не отговаря на обажданията на брат си (Самуел Финци), пресича страни, среща чудаци, вади фотоапарата и ги снима... Естетски, изящен, визионерски филм – режисьорската концепция, художническото решение на Юдит Варга и чувствителната камера на Ненад Бореович са изградили вълнуваща визия в нисък ключ, важен сегмент от която са и чудните фотографии на Виктор Чучков-син. Но колкото са находчиви и сочни минисюжетите по пътя (и актьорите в тях), толкова е безкрила сложната любов на Зак и Стела – иначе прекрасната Доля Гавански на екрана е лишена от харизма. Колкото е пленителен Рушен Видинлиев, толкова тя е безлична – помежду им няма химия... Според мен това е проблемът на филма, защото любовта би трябвало да е неговата сърцевина. Смъртта просмуква „Сбогом, Джони“ на Константин Буров по едноименния роман на Марин Дамянов. Разказът се води от задкадровия глас на младия Кранки (Деян Георгиев), спасен от затвора чрез мнимо самоубийство, измислено от психиатъра Джони (Георги Керменски) – интелигентен и обсебващ социопат, който остава без работа, но не и без желание да убива. Кранки и Ния (Християна Стоименова) се влюбват и решават заедно да заминат за Канада, но младежът се отказва заради Джони. Най-накрая езерото поглъща социопата. Вторият филм на Константин Буров, създаден седем години след обирджийската комедия „Отрова за мишки“, би бил трескав трилър, ако не се опитваше да е безкрило психоаналитичен и

не разчиташе на недостатъчно харизматични актьори (с изключение на Петя Силянова) и патерлицата „глас зад кадър“. Историята на прототипа на Джони, която сценаристът Марин Дамянов разказа на пресконференцията, е далеч по-атрактивна от видяното на екрана.

„Блаженият“ на Станимир Трифонов е създаден по повестта на Емил Андреев „Боби Блажения и Другия американец“ и обхваща голям период от българското време – от 30-те до 50-те години на XX век в Русе и София. Фокусиран е върху интелигентния, свенлив и религиозен аптекарски син Боби (чуден Александър Тонев), който има пророческа дарба, но пострадва заради бомбардировките над София и макар да не е луд, до края на живота си живее в психиатрия. Филмът проследява много по-плътнo и интересно и пътя на пленителната и адаптивна негова приятелка Катя (Лорина Камбурова), съумяла да подреди живота си по време на народната власт. В разказа е намесен и 20-годишният студент Джон Кенеди, изпратен от Рузвелт на шпионска мисия в България. След 9 септември 1944 новите инквизитори разстрелват група изявени граждани, набедени за врагове на народа. Спасен от Катя и станал разносвач на вестници, кроткият Боби съумява да направи последното си чудо с осиновеното ѝ дете и още по-кротко изчезва в Дунава. „Блаженият“, подобно на „Изпепеляване“ (2004), показва зверствата на комунистите и ДС, дори има цитат от предишния филм. Операторът Кирил Проданов поетично е заснел чудесните актьори и екстериорите с живописен акцент върху Дунава, но интериорите са доста бутафорни, а музиката – прекалена и патетична.

„Сцени от живота на една актриса“ на Иван Владимиров е копродукция между НФЦ и БНТ. Стъписващ филм – твърде далеч от телевизионните стандарти, подобно на „Отчуждение“ (2013) на Милко Лазаров, но ситуиран у нас и разказан постфактум. Млада и дивно красива актриса (страхотна Радина Кърджилова) се удря самоубийствено с колата си в стена на паркинг. Филмът се занимава с нея през спомени на много колеги (Владимир Пенев, Светлана Янчева, Иван Бърнев, Йосиф Шамли, светла му памет...) и флашбек епизоди от живота ѝ с начинаещ режисьор (Йордан Ръсин), вманиачен

по камерата си. Запечатаното време за него е по-важно от живота. С радикализма си филмът препраща към Новата френска вълна и синема верите. На места буксува, мярва се тавтология, но е енергиен.

Дебютът на Богомил Калинов „Пепел върху слънцето“ е по романа на проф. Златимир Коларов „Illusio Magna“, базиран по истински случай отпреди петдесет години. След рискова операция на д-р Стефан Стефанов (Юлиан Вергов) пациентът умира и дъщеря му обвинява хирурга в лекарска грешка. Журналистка (Силвия Петкова) мъчително пише материал за случая, сменяйки гледните си точки. Междувременно д-р Стефанов става болничен пациент заради съмнение за рак. В един момент си прерязва сънната артерия. Естествено, оказва се, че няма никакъв рак. Филмът е несъстоятелен, а ярък и смислен актьор като Юлиан Вергов се чуди какво да прави в кадър.

„Като за последно“ на Ивайло Пенчев забавно борави със смъртта и по-точно с неслучилото се самоубийство. Възрастен писател (Васил Банов) акуратно си поставя вещите върху парапета на Аспаруховия мост във Варна и се готви за

скок. Но той е осуетен, тъй като отсреща вижда друг кандидат-самоубиец – дългокоса девойка (Мария Бакалова). Спасява я, настанява я у дома си и започват невероятни истории с дъщерите, зетьовете и дебеличкото му внуче, с верен приятел (Антон Радичев) и негови навити съквартиранти от старчески дом, с бащата на момичето, който е свещеник в затвор (Филип Аврамов), и негови подопечни... На финала писателят отново се готви за скок, но... Микс от комедия, драма, мелодрама и road movie, филмът на Ивайло Пенчев обглежда през екзистенциалната призма аспекти от съвременното българско живееие и най-вече разпада на семейството и потъването в измамни ценности. Забележителна роля прави Васил Банов и целият актьорски ансамбъл е добър. Само че филмът е бърз, разтеглен и недостатъчно смешен. Но мнението на публиката е полюсно – „Като за последно“ напълни зала 1 на Фестивален и конгресен център-Варна, предизвика бурни аплаузи и получи нейната награда. Смъртта в новите български филми дебне, а те очакват да бъдат гледани, макар и по време на коронавирус.



„Сцени от живота на една актриса“ – режисьор Иван Владимир

ЗЛАТНА РОЗА 2020

Киното като
танцово хайку



Ангроника Мъртонова ■

► Кинематографичната среда на „Златна роза“ 2020 в контекста на късите времеви формати на игралното кино бе досадно пренаселена от слаби продукции на FilmForge Nu Boyana 24. Категорично повечето от тях изобщо нямаха място на национален фестивал от ранга на Розата. Дори и на четвърторазряден студентски фест едва ли биха се класирали в селекция. Сложени до професионално изпитаните „Черупки“ на Слава Дойчева, несправедливо удостоен само със специален диплом на журито – филмът заслужаваше „Златна роза“, но това е друга тема – и „Нощна смяна“ на Еди Шварц и Йордан Петков с Награда на Гилдия „Критика“ към СБФД – съвсем контрастираха. Честно казано, и в средите на аматьорите, в т.нар. алтернативно кино, имаше далеч по-любопитни опити. Поглеждайки общата картина и представените в пакет претенции за миниатюри, открих се тоталната липса на оригинално мислене, нулева киночувствителност, безфантазност, кратери в познанието за филмова култура, неспособност за боравене с езика на образите при изграждането на разказ и послание. Добавям още алармиращ буквализъм с говорещи глави в рамката на екрана. Накратко, защото не си струва да се впускам повече в критически анализ: примитивизъм, скука и безсилие.

На фона на целия ялов и категорично не на мястото си пакет на FilmForge се отличи една единствена миниатюра, странно защо, но пък за щастие!, непоместена в подадения от сту-

диото общ корпус от заглавия. И добре, че не се вписва в представите им за кино, защото горко ни. Става въпрос за „Elusive“ на Йосиф Аструков, създаден именно по програмата на Nu Boyana през 2019. Различие, силно открояващо се и в широката рамка на разнообразие от видове филмотворчество. Йосиф Аструков (<http://iosifastrukov.eu/>) е единственият ни автор, който и практически – кино и фотография, и теоретично работи в провокативното, бутиково поле на т.нар. Dance Cinema: хибридна експериментална форма между съвременен танц и дигитално кино. Задълбочено анализирана и дискутирана и в изследването му – книгата „VideoDance“ (2015, резултат от дисертационния му труд към Институт за изследване на изкуствата, БАН). Допълнителни елементи от осмислянето на сходни проблеми има и в последващите му теоретични разработки: „Екран и сцена. Новите мултимедийни представления“ (2018) и „Фотографията като...“ (2019) – и двете са електронни книги.

Особена естетическа сензитивност и друг тип екранно мислене се изисква, за да можеш ефективно да съчетаеш и да боравиш с изразните системи на две разнородни по природа изкуства: сценично и екранно, телесно и светлинно, жестово и монтажно. Да провидиш в танца киното и обратно – киното да превърнеш в танц. Нещо повече – Йосиф Аструков демонстрира способност по един съвременен начин да трансформира кинематографа в хореографско хайку,

без да го прави подчинен на танца или да го принизява до регистратор на движение. Кamerate става още един, нов водещ инструмент, тя „изважда“ от езика на танцовото изкуство нова граматология на образа. И „Elusive“ е точно това. Иносказателен, поетичен, символичен, философски дори. И много кинематографичен. Авторът не превежда заглавието на творбата, би могло да се предаде като „Изплъзване“. (Всъщност всички многострадални включвания на камерата от FilmForge Nu Boyana 24 – съжалявам, но дори пренебрежително не заслужават да ги нарека с вездесщото определение филмчета – са на английски език, което също е пагубно за националната идентичност на бъдещото ни българско кино, защото драматургичните болести на неестествените диалози и спънатата актьорска реч все още върлуват в кадрите.) (Без)словесността на „Elusive“ съчетава системите на жеста (в изпълнението на София Владева), на музиката (на Kozirsky – Tears) и на визуалното (концепция, операторска работа и монтаж на Йосиф Аструков).

Територията на късометражния филм е обособена от идеята, че миниатюрата е част от онези произведения, които не влизат в класическите жанрови параметри. В повечето случаи са ненаративни, отвъд конвенционалните драматургични похвати. Може да стъпват върху различни танцови техники и да са с различни екранни технологии.

Танцът в „Elusive“ е само загатнат – той същест-

вува като отминала имажинация. Сянка от отсъствие. Нещо се е случило извън кадровата действителност, за което зрителите обаче се досещат, ако са достатъчно опитни и интелигентни при общуването с аудиовизуалните произведения от такъв ранг. Разказът на състояния и поантите на послания се градят посредством преекспонирането на Телесно-танцовия Аз на София Владева. Аз, чиято изразност е повече сценична и хиперболична, сблъсква се с близостта на филмовия натюрел. За да избегне рискът от бутафорност при срещата с камерата Йосиф Аструков разчита на акцентите, на детайла и на поетизираната черно-бяла визия. Борави с контрастни светлинни ключове. Изгорялото бяло заслепява нарочно. Забележителна е играта с материите и обектите – дактилното плъзгане на женската ръка по напуканите стени при излизането на „откритата сцена“, нетленната прозирност на жизелката (дългата тюлена балетна пола), грубостта на едроплетения шал, неадекватността на ежедневните кецове, неудобността на собствената кожа... Всичко това се завърта елегантно около тялото на нетанцуващия танцор и все повече напруга персонажа: момичето, което преминава през бродя, от своеобразните кулиси към своеобразната сцена, и за краткото екранно време изгражда низ от плътни, раняващи емоции.

Самотата на артиста: в някакво открито пространство всред нищото, в което невидими зрители разсъбличат и разкъсват съвременния



„Черупки“ – режисьор Слава Дойчева

homo ludens. Всички са там в името на успеха. Ала всичко е празнота. Зрителите са воайори на празнотата, а не на homo ludens-а. Освобождението идва чрез омилюване и принасяне на жертва – тюлената жизелка. Миниатюра за суетния, лъжовен и обояващ свят на творчеството. За осъзнаването, че „Успехът става все по-неуловим, изплъзващ се, илюзорен“ /„Success will become ever more elusive“ – както финално подчертава и надписът-епилон на този изящен късометражен филм.

Съвсем други настроения и смисли носят предходните видеоденс миниатюри на Йосиф Аструков: „А...“ (2010, <https://vimeo.com/72739647>, 2 мин.); „Сън наяве“ (2016, <https://vimeo.com/203587302>, 7,20 мин, съ-режисура с Петя Стойкова от бургаската танцова компания „ДЮН“¹). Някак са по-светли, романтични, закачливи. Заиграващи се с двойната експозиция, с играта на скрито/разкрито, статично/динамично, дори с абсурдисткия чар на необичайното. Съвременният танц е най-силно подчертан в монологичния екранен перформанс „А“. Класическата линия е силно застъпена в „Сън наяве“, но това е измамно. Защото танцът е загатнат до битието му на подготвителен

¹ Своеобразно продължение е „Още един сън наяве“ (9 мин., 2018), с реж. Петя Стойкова, където Йосиф Аструков е оператор. Виж: https://www.youtube.com/watch?v=T2VJa6mhVfo&list=FLij00hgvsssh_uGy9vDmwAw.

екзерсис, чрез присъствието на белоснежни балерини с палци и пачки (досуц като извадени от „Лебедово езеро“) из градските бургаски пространства. Етюди, които изискват и постмодерен тип възприятие, за да може да се надгради екранния перформанс с асоциативност и интуитивност.

В своята черно-бяла естетика и не толкова веда същност „Elusive“ надскача предходните миниатюри, защото достига до нивата на микро нео-авангард. Видеоденс хайку, което няма аналог в кинематографичното ни битие и може би като явление изпреварва българското си време. Затова и не може да се съпоставя в такъв тип конкурс на „Златна Роза“, където късометражните филми доминират в традиционната конвенция на наративното кино. (В това поле на размисли подобен извънканоничен автор е и Димитър Кутманов, като тук асоциацията ми е по линия оригинални употреби и семиотични степени на натовареност на филмовия език.) Същевременно показва друг тип кинематографичен опит, който е съществен и различен, защото развива сетивата и ума. А и оперира по мултидисциплинарен начин с изкуствата. Показва ясно наличието на кино сред морето от филми. Затова и не можем да се правим, че не съществува, още повече, че в европейската екранна среда този опит е отдавна наличен и върху него се трупат нови образци.



„Elusive“ – режисьор Йосиф Аструков

ЗЛАТНА РОЗА 2020 Святост, Любов и чудеса



■ Ингеборг Братоева-Даракчиева

► Голямата изненада на тазгодишната „Златна роза“ беше появата на пет нови български пълнометражни игрални филми, които засягат темата за отношенията на човека с Бога. Тази проблематика традиционно отсъства от нашето кино и поради войнстващия атеизъм, наложен по време на соца, и поради типичната за националния характер липса на интерес към трансцендентното. Възможно е причините за това да са дори по-сложни, но е очевидно, че игралното ни кино в продължение на десетилетия мълчи по тази тема или ако я засяга, то го прави богоборчески. „Ти, който си на небето“ (1989) на Дочо Боджаков е изключението, вдъхновено от „вятъра на промените“ в края на миналия век. Веднага трябва да се каже обаче, че Георг Хених, носителят на религиозната идея във филма, е чужденец и че в основата на сюжета е именно конфликтът му с българския манталитет.

На този фестивал връзката с невидимите нива на битието се почувства още на откриването – с „присъствието“ на покойния Красимир Крумов-Грец, като вдъхновител и сценарист на филма „Житие“, реализиран след смъртта му от Георги Стоянов и Войчех Тодоров. Грец не криеше своята религиозност, нещо повече, не само филмите му, но и книгите му върху поетиката на киното бяха вдъхновени от нея. Безсмислено е да гадаем, как самият Крумов би осъществил замисъла си, но заснетият от Войчех Тодоров

(работил по проекта и като оператор) филм е преди всичко филм за светостта. Житие се пише за светец. Главният герой Иван (Награда за най-добра мъжка роля на Иван Бърнев) е от онези малки, незабележими, безкрайно търпеливи хора, без чието тихо присъствие днешният свят би се разпаднал под напора на алчността и егоцентризма. Мъченичеството си (затвор за престъпление, което не е извършил) Иван понася без драматизъм, смирено и кротко. Заглавието на филма за международно разпространение е „Blessed are the meek“, точен превод на Евангелското „Блажени са кротките“. Централният образ на филма недвусмислено отвежда към възгледа на един голям съвременен светец от полски произход, който настояваше, че днес светостта може да бъде постигната от „много обикновени хора, във възможно най-обикновените житейски обстоятелства“. Тази идея е заложена и защитена на всички нива на филма – сценарий, режисура, операторска работа и актьорско изпълнение. Всеизвестен факт е, че Войчех Тодоров от години живее и работи в Полша и според мен този негов български филм е свързан по-скоро с линията на „Декалог“-а на Кешловски, отколкото с традициите на българското кино.

Станимир Трифонов от своя страна се опитва да обедини различни посоки във филма „Блаженият“, екранизация по повестта на Емил Андреев „Боби Блажения“. Филмът проследява израст-

ването на Боби (Александър Тонев) от свръхчувствително дете визионер, през състоянието на „юродив заради Христа“, към статуса на блажен. Верен на стила си, Трифонов разполага събитията на филма в широка историческа рамка – от предвоенната идилия на 30-те години, през трагедията на Втората световна война и последвалите комунистически репресии, до пълната социална маргинализация на главния герой, осмислена като възможност за извисяване над комунистическата действителност. С „Блаженият“ Трифонов продължава започнатата с „Изпепеляване“ (2004) рефлексия върху травмата от насилственото налагане на комунизма в България. И в новия му филм основно място на действие е Дунавският бряг, а режисьорският стил отново смесва носталгия, романтика, насилие и сензационност. Сценаристът Емил Андреев се кълне, че пристигането (инкогнито) в България по време на Втората световна война на самия Джон Ф. Кенеди, придружен от Джоузеф Хелър, е проверен исторически факт. Може и да е. Обаче забременяването на ломска комсомолка от известния писател, вместо към блаженство отпраща директно към „Параграф 22“. Трифо-

нов обича да твърди, че прави зрителско кино и аз приветствам подхода му, както приветствам работата му с актьорите (особено с двамата дебютанти, Александър Тонев и Лорина Камбурова, в главните роли) и усилията му (с очевидно ограничени средства) да пресъздаде епоха и да изгради атмосфера. Заедно с това мисля, че многотията от подходи, похвати, мотиви, цитати и сюжетни линии разфокусира зрителското внимание и във втората част на филма основното послание започва да се размива. Трифонов доказва, че е професионалист, като се справя с този проблем, затваряйки сюжета в рамка – между въпросите на избягалия в лудостта Боби към Бога: „Докога, Господи!“ и „Ще видя ли рая?“ в началото на филма, и финалните кадри на сътвореното от героя чудо – проговарянямото дете на бившата му любима и настояща комунистическа функционерка. Някъде вътре в тази рамка, но извън кадър, се предполага, че се е състояла прошката, дадена от Боби и нужна преди всичко на него самия, защото без прошка не са възможни нито блаженство, нито святост, нито чудо.

Много е трудно да се пресъздаде на екрана



„Блаженият“ – режисьор Станимир Трифонов

моментът, в който сърцето на наранения човек се отваря за враговете му. Гневът и отмъстителността се трансформират в добротворство в пълнометражния дебют на Димитър Радев „Рая на Данте“ (Награда на критиката). Това е филм за обръщането на човека в големия смисъл – за пробуждането, за преодоляването на себе си, за отхвърлянето на отглежданата цял живот омраза, филм за прощката и помирението, за възможността раят да бъде постигнат тук и сега. Разбира се, това става само чрез любовта – няма друг път извън нея. Подобно на „Блаженият“ и тук в основата на конфликта са издевателствата на комунистическия режим. Политическият патос обаче е ограничен до изходната ситуация, от която тръгва духовното израстване на героя със странното за България име Данте, от потиснат самотник към щедър и любящ човек. Младият режисьор се е доверил на Владо Пенев да изиграе редкия за българското кино типаж на фин столичен интелегент, който в момента на най-голяма скръб слуша Втора част от Седмата симфония на Бетховен. Пенев влага в образа огромния си актьорски професионализъм и хъс, за да пресъздаде

един видимо спокоен и дори потиснат възрастен човек, замръзнал в ролята на предан син, който, мотивиран от травми, омраза и желание за мъст, започва да открива света около себе си. После открива Рая, любовта и прощката. Открива ги, докато дири отмъщение за палача на баща си и насилника на майка си. Владимир Пенев изгражда образа сякаш на един дъх, като на сцена, и успява да поднесе блестящо големия обрат на филма – самопожертвувателния жест на героя си. Всъщност целият филм е изграден върху обрати, сякаш действието му се развива в огледално пространство, в което отраженията се оглеждат едно в друго – като започнем от провокативното заглавие, което не издава на непосветените, че Рая е женско име, през конфронтацията с двата противоположни спомена за бащата (герой или предател), за да се стигне до абсолютно неочакваната развръзка – софийският Данте публикува стихосбирка с любовна поезия.

Получилият Наградата за дебютен пълнометражен игрален филм „Доза щастие“ на Яна Титова също стига до своя хепиенд в момента, в който главната героиня Весела (в ролята дъще-



„Рая на Данте“ – режисьор Димитър Радев

рята на прототипа Валентина Каролева) осъзнава връзката си с Бога и се отрича от дрогата. За съжаление обаче това обръщане стои чисто декларативно, на фона на подробно разгледащите етапи на наркотичната зависимост.

Особена гледна точка към духовното предлагат и „Не влизай в пререкания с персонала на банята“ на Иван Черкелов, чието послание е и най-универсално. Това е най-смиреният филм на Черкелов. Силата му е в деликатността, с която човешката преходност се осмисля като победа на живота. И този режисьор избира образност, вдъхновена от евангелска притча – за житното зърно, което трябва да умре в земята, за да даде плод. Черкелов леко е променил символиката, заради по-силно въздействаща от екрана образност – житните зрънца са заменени със слънчогледови. Умиращата героиня ги засажда в малки балконски сандъчета, за да избуят във финалния кадър като цяло поле разцъфнали слънчогледи, съхранили светлия дух на отпътувалата.

Открит с филм за светостта, фестивалът бе закрит с комедията „Като за последно“ на Ивайло Пенчев (Награда на публиката), интерпретираща религията в карнавален стил. Пенчев е преобърнал карнавално, буквално с главата надолу въпроса за светостта, в тази история за цирков артист, преквалифициран в затворнически свещеник, и неговите енориаши, затворници в отпуск, преоблечени като свещенослужители. Комедията карнавализира и много сериозната тема за самоубийството, която се оказва една от основните теми на фестивалните филми. При всички случаи обаче, конкурсната програма демонстрира, че независимо от жанра, в който избират да работят, българските режисьори се стремят да надмогнат стила „депресивен реализъм“ (според сполучливо определение на руска колежка), наложил се в нашето игрално кино през последното десетилетие, да напуснат маргиналното пространство на задния двор и да се обърнат към чистотата, светостта и любовта.



„Като за последно“ – режисьор Ивайло Пенчев

ЗЛАТНА РОЗА 2020

Късите клечки,
които изтеглих

■ Ирина Иванова

► Една важна уговорка в началото, всъщност две. Първата е, че това е „хейтърски“ текст, но с елементи на разсъждение и аргументация. В случай че ви се чете позитивна критика, определяща безгрижно и без никаква аргументация режисьорски, актьорски и драматургични постижения като „чудни“, „изключителни“ и „обещаващи“, това определено не е вашият текст. Втората уговорка е, че бях на тазгодишното издание на „Златна роза“ само в първите три дни плюс вечерта на откриването. Така че не мога да предложа цялостен поглед върху показаната филмова продукция. За голямо мое съжаление, тъй като е известно, че фестивалите предлагат възможност да гледаш отделните филми в контекста на другите и по този начин много ярко се очертават темите, тенденциите, мотивите, а също и постиженията, перспективите, несполуките и... талантът в крайна сметка, присъстващ или отсъстващ.

Иска ми се да поздравя организаторите – Национален филмов център – за това, че се осмелиха и проведеха фестивала професионално, на живо вместо онлайн, при спазване на най-важните мерки и без да изпаднат в истерични припадъци на тема „Ковид пандемия“. Фестивалът се случи и това е важно.

Честно е още в самото начало да изброя филмите от програмата на фестивала, които успях да видя: „Пари“ на Сиамак Етемади (копродукция с Гърция и още четири други държави, като България е миноритарен копродуцент), „18% сиво“ на Виктор Чучков, първата част на дигитализираната версия на „Мера според мера“ на Георги Дюлгерев, „Житие“ на Георги Стоянов и Войчех Тодоров, „Късата клечка“ на Димитър Петков, „Страх“ на Ивайло Христов, „Сбогом, Джони“ на Костадин Буров, както и цялата късометражна програма. Голяма част от останалите филми – „Диви и щастливи“ на Мартин Макариев, „Доза щастие“ на Яна Титова, „Останалото е пепел“ на Георги Костов, „Кръвта на пеликана“ на Катрин Гебе (копродукция с мажоритарно участие на Германия) и „Завръщане“ на Ники Илиев – вече бях гледала.

На фона на развихрилата се през годината дискусия в киносредите какви филми трябва да се правят с държавните пари и кой би трябвало да решава това, създадената през последните две години филмова продукция, която фестивалът показва, поднесе достатъчно материал за размисъл.

На фестивала бяха представени деветнайсет нови пълнометражни филма. От тях няколко са

с изцяло частно финансиране – като „Доза щастие“ и „Диви и щастливи“. Следователно България „произвежда“ по около един филм на месец (някои са от 2018, но по различни причини до този момент не бяха нито показвани, нито разпространявани, за сметка на това други пък, съвсем скоро завършени, ще участват на следващото издание, за да имат своя фестивален живот междувременно). Не мисля, че имаме кой знае какви основания да се оплакваме от количеството филми. Да, добре би било да не са 19, а 190. И държавата да отпуска не 12, а 120 милиона за кино. Естествено че би било добре и нека работим в тази посока. Но видно е, че мрънкането „колко малко са парите за кино и култура в България“ не води до никъде. Единствено създаването на продукция, която има зрителски, комерсиален и/или фестивален успех – сериозен и безапелационен – у дома и навън, може да ни приближи до момента, когато исканията ни за повече пари ще бъдат адекватни. Конюнктура има, имало е и ще има винаги и навсякъде. Ние сме малка и бедна държава, лобитата ни са малки и бедни, пазарът ни пък хич го няма, затова и интересът към нас е малък и затова не можем да пробием, да впечатлим, да накараме да ни гледат. След като приемаме

това, че сме „малки“ за извинение, следва да приемем и малките субсидии. Иначе изпадаме в безпардонно отхвърляне на всякаква логика, тропане с крак и махленски разправии, закотвени задължително в лични отношения. А българският зрител отказва да гледа филмите, за които от него се очаква да плаща от собствения си джоб – веднъж като данъкоплатец и втори път евентуално като купувач на билет. Отказват дори интелигентни хора, с голям професионален опит и богата обща култура. Или студенти. Споделят го в разговори, в анкети, в профилиите си в социалните мрежи. Не гледат българско кино и каквито и мотиви да чуят от нашите вътрешнозаводски спорове, не ги приемат. Нима наистина ни интересува само фестивалната публика и не е проблем, че българската не стъпва в киносалон на български филм или отиват 100-200-300 човека от близкия и близкия на близкия кръг на авторите? Каква част от българската фестивална публика, ако няма акредитация, ще извади десет лева за български филм? И колко пъти в месеца ще го направи? Смешно е, но на малкото изключения, които събират публика, се гледа с презрение и пренебрежение. Самозабравили сме се, а не трябва чак пък толкова.

„Диви и щастливи“ – режисьор Мартин Макариев



Проведените от независимите продукции „Доза щастие“ и „Диви и щастливи“ мощни рекламни кампании показват, че смисъл от настойчива реклама на всички фронтове има, но е ясно, че голяма част от филмите, произведени с държавни субсидии, не могат да изнесат подобна кампания, защото не са създадени с мисълта за това как ще се рекламират и разпространяват. Вижте на сайта на НФЦ – стария сайт – кои проекти през последните шест години са спечелили субсидия, колко от тях са завършени и показани и какви са резултатите им. Не става въпрос да се гонят някакви нормативи и да се търси сметка някому, а просто да се направи анализ.

Киното гълта финансови средства като ненаситна ламия, всички го знаем. Най-високобюджетните български филми са с бюджети от около 1,5 – 2 – 2,5 милиона лева, сумирани от субсидии от Национален филмов център, от Българска национална телевизия, както и от различни европейски фондове и програми като „Евро-имаж“ и „Медия“. За пълнометражен игрален филм това са никакви пари, ще кажете – и ще бъдете прави. Аз пък ще отвърна, че с приблизително такива бюджети са направени филмите „Лунна светлина“ (1,5 млн. долара, носител

на „Оскар“ за 2017 г. за най-добър филм, реж. Бари Дженкинс) и „4 месеца, 3 седмици и 2 дни“ на Кристиан Мунджиу (бюджет 600000 евро, носител на „Златна палма“ в Кан за 2007 г.) – и още мога да изброя. Може би не ни достигат воля и възможности за лобизъм, съгласна съм, но поне да си зададем въпроса дали пък само това е основната причина толкова малко български филми, показани на световните фестивални екрани, да бъдат отбелязани нееднозначно, категорично и безапелационно от широк кръг критици, журналисти, фестивални програматори, фестивална публика. А не да ни се налага да разказваме тук и там как един от членовете на журито давал мило и драго нашият филм да спечели, обаче...

И още нещо по въпроса за бюджетите – кога ще започне да се упражнява истински, а не формален контрол за това как се изразходват тези пари и дали не се спестяват половината, а филмът да се прави с другата половина само. Мисля си, че Лаура Кьовеши трябва да дойде да инспектира как се харчат парите в нашите продукции. И този проблем не е от сега, той е от години.

На пръв поглед тези разсъждения нямат много общо с тазгодишното издание на фестива-



„Доза щастие“ – режисьор Яна Титова

ла. Всъщност нали той именно е националният преглед на българското кино?! Вижда се и на едро, и в детайли какви сме ги свършили през последните две години и би трябвало да се направят съответните изводи. В настоящия текст просто си позволявам да започна с изводите.

Един от споровете, които се водят между гилдиите, е за това дали селекцията на филми на определен режисьор или продуцент за фестивали трябва да бъде критерий за подкрепа на следващите им проекти? Да, разбира се! – отговарят вкупом повечето, включително и аз, макар да имам своите резерви. Докато пиша този материал обаче разбирам, че филмът „Сбогом, Джони!“ на режисьора Константин Буров е селектиран за фестивала в Котбус. Това е един от филмите, които успях да видя. Моите уважения към огромния опит на сценариста Марин Дамянов, много харесах филма „Събирачът на трупове“ по негов сценарий и писах за това. Моите уважения и към работата на продуцента Добромир Чочов и приноса му за дигитализирането на класически български филми – „Ханът и империята“ е великолепен пример за важността на тази негова мисия. Филмът „Сбогом, Джони!“ обаче – за мен, а и за голяма част от колегите, с които го обсъждахме след прожекцията, в случай че са били искрени – е

напълно неадекватен по отношение на каквито и да било критерии – художествени, пазарни, всякакви. Не съм била част от комисията, дала субсидия на този проект и не съм чела сценария, говоря за завършения продукт. Селекцията му на фестивала може да бъде обяснена по много начини и единият от тях е, че явно все пак лобистките ни позиции на някои места не са чак толкова лоши. Хейт? Нека да е хейт. Ние сме свикнали да „хейтим“ – така вече наричат всяко по-остро и директно критично мнение и отношение – само тези, с които не ни свързват никакви дела и документи. Иначе си затваряме очите, мълчим и продължаваме нататък.

„Сбогом, Джони!“ е банален трилър с претенции за психотрилър, но заснет в оголено битова среда и лишен от всякаква художествена условност. В почти телеграфен стил са изредени събития, всяко едно от които носи в себе си цял отделен филм и отделна човешка драма – катастрофа, любов, затвор, майка алкохоличка, раздяла, абсурдно измъкване от затвора, обсебсия от някакъв псевдо гуру и опит за измъкване от клопката му и т.н. Дори няма опит за осмисляне на всички тези фатални случки и преживявания. Главният герой с нелепа невъзмутимост преминава от една сцена в друга, а равният задкадров глас ни обяснява какво преживява.



„Сбогом, Джони!“ – режисьор Константин Буров

Бутафория, в която всеки човек, гледал добро кино... не, гледал всякакво кино, не може да открие нито един елемент дори на средно ниво – нито драматургична, нито операторска работа, нито актьорска, художническа, монтажна или каквато и да било друга. Доскоро мислех, че „Сбогом, мамо!“ на Мишел Бонев е единствен по рода си, но „Сбогом, Джони!“ по нищо не му отстъпва. Предлагам да кажем веднъж завинаги „Сбогом!“ на подобни филми и ще се радвам да чуя мотивите на всички, които ги харесват. Особено на селекционерите в Котбус! Субективност в изкуството винаги е имало, но все пак има някакви изработени и наложени се критерии и „Сбогом, Джони!“ не отговоря на нито един от тях.

Убедена съм, че достатъчно колеги ще анализират и коментират наградените филми, филмите, които са им харесали – „Страх“ на Ивайло Христов, носител на „Златна роза“, „Рая на Данте“ на Димитър Радев, носител на Наградата на гилдия „Критика“, „Сцени от живота на една актриса“, носител на наградите за сценарий и режисура в лицето на автора си Иван Владимиров и т.н. Избирам да се спра на другите не за да оригиналничая, а защото ми се иска парите за българско кино да отиват за филми, които все пак носят в себе си зрънце истински живот,

емоция, проблем, откритие, а не предъвкване на празни сюжетни схеми, на вече многократно разказани и показани истории, на уморени и изхабени от многократна употреба думи, мисли и герои. Пък и защото свободата да изразяваме мнението си се защитава като изразяваме мнението си, а не като го отлагаме за утре, вдругиден, за... никога.

След 20 години отсъствие от игралното кино режисьорът на „Тишина“ и „Опашката на дявола“ Димитър Петков се завръща с филма си „Късата клечка“ – опит за трагикомична история, развиваща се по времето на комунизма. Мислех си докато го гледах – не трябва ли все пак да се опитваме да търсим различна гледна точка към период, който вече трийсет години се интерпретира в киното ни? Какво се опитва да ни покаже Димитър Петков? Колко гнусна е била милиционерщината и каква прогнила система е била комунистическата? Ами това сме го гледали, гледали, гледали – „Граница“, „Сезонът на канарчетата“, „Изпепеляване“ и още десетки други. Във филма на Петков няма никаква по-различна авторска позиция от казаното вече толкова пъти. Не искам да кажа, че вече не трябва да се правят филми за онези години, а че трябва да се копае по-дълбоко или просто на друго място, защото тук вече всичко е намерено



„Късата клечка“ – режисьор Димитър Петков

и показано. Персонажите са ужасяващо клиширани и единствено добрите актьори – Китодар Тодоров и Валери Йорданов най-вече, успяват да им вдъхнат живот. Някакъв. Половинчасовата сцена, в която пазачът навива мацката, която иска да си изкара някой и друг долар, за да си купи нещо от кореком, за орален секс не е нито скандална, нито смешна, нито страшна, нито никаква, а просто мазно-гнусничка, но дори и в това не е силата ѝ. Сцената пък с... хайде да не го наричаме изнасилване, а възползването на милиционерите от момичето, е просто жалка, отблъскваща и излишно разтеглена. Толкова изнасилвания от комунистически чичковци сме гледали и то точно в този ключ, че се чудя какъв е смисълът и целта, защо на тази сцена, както и на онази с пазача, е отделено толкова екранно време и внимание? Връщането към „онези“ години трябва да носи надграждане по темата, а не да повтаря и потрета вече известното. Филмът е неовладян и драматургично, и монтаж-но, а идеята за трагикомичната гледна точка изисква много по-голяма прецизност в изграждането на персонажите, на конструкцията на творбата. Пък и това, че нещо е гнусничко, не

означава, че е смешно. Може би едва в самия край на филма някъде от водите на мрачното, бурно море, на чийто фон разговарят тримата милиционери, „изплува“ и се настанява във филма нещо наистина страшно, което зрителят може да усети с кожата си и сетивата си. Жалко, че толкова късно Димитър Петков е намерил верния тон на филма си.

На пресконференцията на филма „Житие“ по сценарий на покойния Красимир Крумов-Грец единият от двамата режисьори Войчех Тодоров (другият е Георги Стоянов) – се ядоса малко на присъстващите, че не са разбрали, че героят на Малин Кръстев е посредствен режисьор, който прави телевизионни халтураджийски сериали (много застинала някъде във времето гледна точка – все едно всички телевизионни сериали са халтури, ами не са, съвсем не са). Не разбрахме, да. Не можеш да се сърдиш на публиката, още повече когато става въпрос за подготвена фестивална публика. Загубите в превода винаги са за сметка на творбата. В „Житие“ главният герой е режисьор, който си търси актьор, среща един добър обикновен човек и вкарвайки го в собствения си филм, в крайна сметка го вкарва



„Житие“ – режисьори Войчех Тодоров, Георги Стоянов

и в затвора, където обаче той си остава добър и честен обикновен човек. В главната роля е Иван Бърнев, който получи наградата за главна мъжка роля заради „автентичното и минималистично актьорско превъплъщение, изграждащо мощен образ“, както звучи мотивацията на журито. Мощен образ, който остава един и същ през цялото време? Мощен образ не означава ли сложен, а сложен не означава ли „противоречив“? Бърнев, разбира се, е доказал се, обичан и много талантлив актьор, но намирам, че не винаги и не задължително втрещеният в една точка поглед и безизразното лице са най-силните постижения на един актьор. Криворазбран минимализъм, който понякога изглежда като страх от летене, страх от поемане на рискове, игра на сигурно. Бих призовала журиращите да подкрепят от време на време по-ярки, по-екстравагантни, по-смели актьорски опити. Все пак поставям „Житие“ отделно от гореизброените два филма, тъй като в него има и някои неординарни търсения, опит да се нарисува една по-мощна картина на човешкото съществуване, наслояват се една върху друга реалностите и илюзиите на няколко герои (при

все че това е доста объркващо на моменти и в резултат въздействието на филма се разсейва) и авторите със сигурност не са търсили лесния път. Подозирам, че и сценарият на Грец не е дал тази възможност. Всичко това обаче означава ли, че с нещо ще запомня този филм? Не, уви, не. Кратката форма на горчивата истината. От всички видени филми на този фестивал най-силен, личен, поразително искрен и впечатляващ за мен бе късометражният „Черупки“ на Слава Дойчева. От пълнометражните – „Доза щастие“ на Яна Титова. Може би заради усещането, че разказват истински истории, че пият вода от извора на истинския живот. Избрах обаче да се концентрирам не върху тях, а върху отрицателните. Не на последно място и защото напоследък бяха отправени твърде много упреци към филмовата критика, че не изказва позициите си. „Къде бяхте когато не ви хареса този филм? Защо не го казахте, защо не го написате?“

Ето, тук сме. Казваме го.



„Черупки“ – режисьор Слава Дойчева

ЗЛАТНА РОЗА 2020

За дебютите и за
етиката към тях

Олга Маркова ■

► Когато пристъпвам към анализ на филмови дебюти, винаги се старая да открия онова, което младите колеги са потърсили, а не това, на което ние сме ги учили или желаем от тях. Важен е техният собствен глас, дори когато не съвпада с нашия. В противен случай сме свидетели на недоразумения, които често виждаме в оценките на едно или друго жури, претендиращо за обективност. Но това едва ли е толкова съществено. За мен главното е да стимулираме изявата на качествата, а не да препънем първите крачки на творците, защото може да се окажат, с наша помощ, последни. Дългогодишната ми работа със студенти ми е доказвала, че обикновено когато поощря някого, неговите резултати обективно се отплащат, а щом усетя, че съм го подценила, по-късно искрено изстрадам спестената щедрост. Извинете, че давам израз на вътрешния си монолог, но той ме съпътства още от финала на 38-ия фестивал „Златна роза“, където в оценките на международното жури по отношение на дебютите – и не само на тях, се получиха странни недоразумения.

Никакви аргументи според мен не оправдават пренебрегнатия от журито ярък и обещаващ дебют на трима млади творци – Димитър Радев, Калоян Божилов и Димо Стоянов в пълнометражното игрално кино с филма „Рая на Данте“, насочен към твърде сложна и отговорна екзистенциална тема: необходимостта от вярно преосмисляне на нашето близко минало, затлачено в тресавище на заблуди и полуистини; от публично разграничаване в обществото на невинните от виновните и поставяне на точните им исторически места. В това отношение документалното ни кино далеч изпревари игралното. Ето защо заслугата на младия режисьор Димитър Радев, автор на няколко късометражни творби и документален филм за наркокомуна „Билани“, както и на сборник с разкази „Косите на Авесалом“, не може да бъде подценявана. Неговото име безспорно се оказа откритието на този фестивал. Завършил кино и телевизионна режисура в НАТФИЗ, магистратура по кинорежисура в НБУ, магистратура по творческо писане в СУ „Климент Охридски“ и курсове по режисура и сценарно писане в Нюйоркската

киноакадемия, авторът явно дълго се е подготвял за този дебют. И наистина с филма доказва своите възможности и като сценарист с широка култура, и като режисьор с усет за стил и кастинг, с умение да разкаже една история с постепенно „разлистване“ на пластове, с чувство за художествена мярка. От изключителна важност за постигане на цялостното внушение на творбата е подходящият избор на Владимир Пенев, за изпълнител на главната роля – трудна, многопластова, рядко срещана в съвременната ни драматургия. Става дума за деликатния образ на шейсет и четиригодишния пенсионер Данте – основен гръбнак на филма, чийто неспокоен дух търси истината за съсипването на неговото семейство. В разкриването на тази истина намира смисъла на по-нататъшното си съществуване. Единственото, което го мотивира да продължи да живее, е да отмъсти на насилниците на майка си, когато след нейната смърт

научава за дълбоко пазени тайни от миналото. За работата си над този проект доказаният и на сцената, и на екрана Владимир Пенев сподели на пресконференцията, а всъщност обсъждането, защото тези срещи наистина често прерастват в оживени дискусии за видените филми: „Много ме впечатли сценарият с генералния обрат в неговата драматургия. Той представлява интерес за всеки творец. От друга страна хареса ми и самият Димитър Радев – богат душевно човек, който непрестанно се учи, инвестира в собственото си обучение и израстване...“. Тази оценка – за радост, се потвърждава от филмовата реализация, малко удължена, но пък с майсторски финал. Нюансираната, полутонова игра на младата Радина Боршош в ролята на внучката на един от насилниците показва, че актрисата видимо е израснала. Не искам да пропусна запомнящия се образ на неподвижния виновник – в изпълнението на Борис Лука



„Рая на Данте“ – режисьор Димитър Радев

нов, който се изявява само с поглед в кратък, но твърде експресивен епизод. Изключително въздействаща е и професионалната, вираща се в лицата камера на оператора Калоян Божилов. Така че гилдия „Критика“ към СБФД неслучайно присъди своята награда на този авторски филм, будещ тревожен размисъл за прошката, за отмъщението... за възмездието. В доста конвенционално експлоатираната тема за Белене в този филм прозвучава гласът на едно ново поколение, което се е наслушало на псевдо истини и се включва активно и отговорно в очерталата се през последните години важна тенденция в развитието на нашата документалистика: аналитично преосмисляне на компрометираната ни национална история. Заслужава да го чуем и оценим!

С чувство за гражданска отговорност в търсене на истината е подходил към вечния проблем за вината, при това у всеки от нас, екипът на дру-

гия интересен, но нискобюджетен дебют в пълнометражното кино „Пепел върху слънцето“ на младия режисьор Богомил Калинов, автор на няколко къси творби. В основата на сценария на професор Златимир Коларов и Братя Калинови е залегнал психологическият роман „Illusio magna“ на доктора, претърпял две издания. Както в „Рая на Данте“, така и тук разказът е любопитен и видимо вълнува зрителя, особено в болезнената ситуация на днешната корона вирус действителност, в която ролята на лекаря като спасител виси едва ли не като Дамоклев меч над главите ни. Филмът се фокусира върху една лекарска грешка и прибързаната реакция на търсещата сензации журналистика. Този избор и неговото следване в известен смисъл са накърнили полифоничното философско внушение на романа, а и екранната творба губи от няколкото финала. Авторите са могли да направят акцентиран избор, за да постигнат още по-



„Пепел върху слънцето“ – режисьор Богомил Калинов

силни внушения.

Сред петте състезаващи се произведения на млади автори Наградата за най-добър дебют получи „Доза щастие“ на актрисата Яна Титова, режисьор на късометражните филми „Мостът“, „Солвейг“, „Къщата“ и „88MHz“, носители на редица награди. Филмът привлече вниманието на журито с радикалната и откровена интерпретация на актуалната тема – рушителното въздействие на героина върху съдбата на младата майка, чийто образ е изграден автентично от Валентина Каролева – дъщеря на авторката на романа „Падение и спасение: Изповедта на една хероинова наркоманка“ Весела Тотева. В центъра на екранното повествование е жестоката битка на главната героиня със самата себе си на границата между живота и смъртта. Важно е тази творба да се показва в училищата, да се дискутира с подрастващите върху нея, защото е от изключително значение младите

хора да осъзнаят колко пагубни за здравето и личностното израстване са наркотиците. Вероятно по тази причина филмът е отличен с награди за режисура и за женска роля, както и порано тази година – с приза на публиката на МКФ „В семеен кръг“ в Москва.

Споделяйки мнението си за успешни български дебюти в пълнометражното игрално кино, не бих искала да отмина несъстезаващия се в конкурсната програма дебют „Пари“ на иранския сценарист-режисьор Сиамак Етемади – копродукция на Франция, Холандия, Швейцария, Гърция и България (братя Чучкови). Тази разтърсваща семейна драма с елементи на трилър високо вдигна летвата и градуса на напрежението още с откриването на 38-ото издание на „Златна роза“. А останалите дебюти успяха да ги запазят и да издържат на критерия за висока художествена стойност на първи филм. ■



„Доза щастие“ – режисьор Яна Титова

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 „Симолитни“

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

списание
кино

абонамент 2021

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.

съюз на българските филмови дейци

121

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