

списание **КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване



06/2021

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

ПРОФ. БОЖИДАР МАНОВ

ПРОФ. ВЕРА НАЙДЕНОВА

Д-Р ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА

ДИМИТЪР САРДЖЕВ

ПРОФ. ИВАН СТЕФАНОВ

ДОЦ. КАЛИНКА СТОЙНОВСКА

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА – ГЛАВЕН РЕДАКТОР / 3 стр.

СПИСАНИЕ КИНО / НОЕМВРИ 2021

СЪДЪРЖАНИЕ:

ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ: МЕЖДУ РИМИНИ И РИМ – ИВАН СТЕФАНОВ / 5 стр.

ФЕВРУАРИ – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 23 стр.

АРТКРИТИКА И/ИЛИ АРТЖУРНАЛИСТИКА – ВЕРА НАЙДЕНОВА / 36 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: НОЕМВРИ 2021 – АНАСТАС ПУНЕВ / 40 стр.

ВЕЩИ С ПАМЕТ. СУМБУРЕН РАЗКАЗ АЗКАЗ ЗАТЪНИНО ГУЕРА А – ЛИЗА ЗА БОЕВА / 45 стр.

НОВОТО БЪЛГАРСКО ИГРАЛНО КИНО: ЗЛАТНА РОЗА 2021 – ИНГЕБОРГ БРАТОВА-ДАРАКЧИЕВА, БОРЯНА МАТЕЕВА, ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА, БОЖИДАР МАНОВ, ПЕТЯ АЛЕКСАНДРОВА, ОЛГА МАРКОВА / 58 стр.

ДЖОНИ ПЕНКОВ, КОЙТО НЕ ПРИЛИЧА НА НИЩО И СЪЩЕВРЕМЕННО Е ТОЛКОВА МНОГО – СВЕТОСЛАВ ДРАГАНОВ / 95 стр.

ПАРАДОКСИТЕ НА ВИДИМОТО И ПОЕЗИЯТА НА НЕВИДИМОТО – АННА ТОПАЛДЖИКОВА / 112 стр.

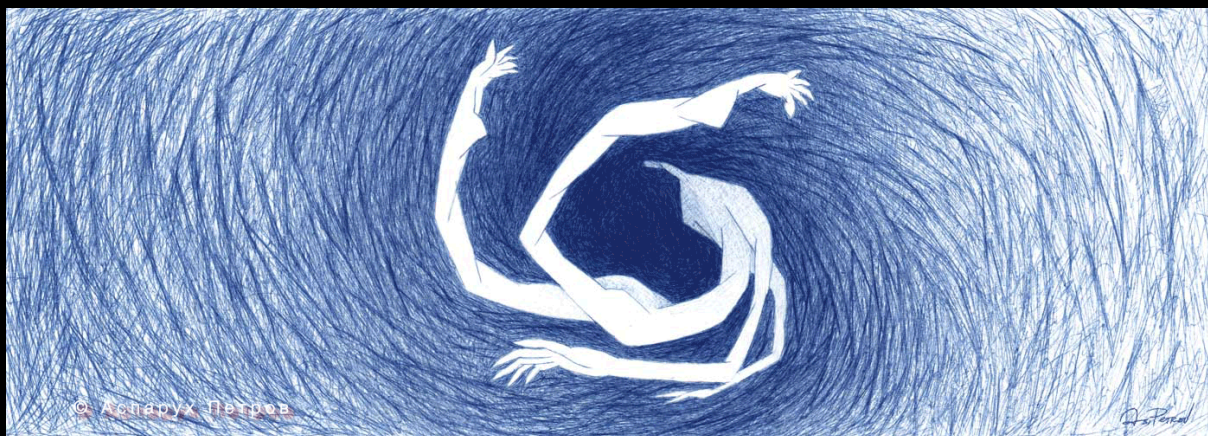
КНИГОПИС – ДИМИТЪР КАБАИВАНОВ / 121 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: 1952 – ИВАН И АЛЕКСАНДРА / 129 стр.

ГАЛЕРИЯ: 1952 – ИВАН И АЛЕКСАНДРА / 130 стр.

ОТ АРХИВА: СПИСАНИЕ КИНО 5 БРОЙ 2000 / 134 стр.

списание
КИНО
излиза от 1946 г. без прекъсване



ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Акцент в ноемврийския брой на списание КИНО несъмнено е 39-ият фестивал на българския игрален филм „Златна роза“. Най-значимото събитие в живота на филмовата ни общност за годината. Въпреки че и 2021 г. е белязана от COVID пандемията, фестивалът се състоя и варненската публика успя да види най-новите български филми, а те не бяха малко. Дванадесет пълнометражни и петнайсет късометражни филма се състезаваха в конкурсната програма. Това е особено важно, като се има предвид, че последните две години българското кино бе оставено на автопилот. Неуредени нормативни документи, бездействия структури, напрежение и разединеност в киносредите. Но като че ли напук или както каза Божидар Манов – на инат, филмите бяха успешно реализирани. Държа да подчертая, че четири от тях бяха достойни за наградата „Златна роза“ – „Януари“ на Андрей Паунов, „Уроци по немски“ на Павел Веснаков, „Рибена кост“ на Драгомир Шолев и „Февруари“ на Камен Калев.

Повече за този филм и творческите намерения на режисьора можете да узнаете от интервюто на Катерина Ламбринова с него.

Мой фаворит е „Януари“. Не само защото Андрей Паунов избира за отправна точка на филма си емблематичната пиеса на Йордан Радичков от средата на 70-те, съхранявайки нейния абсурдистки, сюрреалистичен дух, но успява в изключително артистичния си, екзистенциален прочит да вплете и дискретни нишки към реалиите на соца и недалечното минало. Прекрасен филм!

За всеобща изненада „Златната роза“ отиде при жанровия филм „В сърцето на машината“ на Мартин Макариев. Не може да се отрече, че е издържан професионално в каноните на жанра – затворнически трилър. На моменти прекалено обяснителен, с някои необиграни, буквални клишета, но Кремиковци през 70-те, затворнически бунт, жесток репресивен апарат е метафора за времето, която не може да бъде пренебрегната.

В броя ще се запознаете с гледните точки на шестима колеги – кинокритици, към филмите и фестивала.

В своята статия от „Римини до Рим“, която бих определила като аналитико-теоретичен пътепис, Иван Стефанов върви по житейските и творчески стъпки на великия Фелини, Маестрото на всички времена, който скромно заявява: „Не аз избрах правенето на филми като цел в живота си. Киното избра мен.“

Друг голям италианец – Тонино Гуера – поет, писател, сценарист, свързан в творчеството си и с Фелини (съсценаристи са на „Амаркорд“), ни представя Лиза Боева във „Вещи с памет. Сумбурен разказ за Тонино Гуера“.

В „Парадоксите на видимото и поезията на невидимото“ Анна Топалджикова споделя като в поток на съзнанието усещанията си за два от филмите на Джим Джармуш – икона на американското и на световното кино – „Дух куче: Пътят на самурая“ и „Патерсън“. Между другото, „Патерсън“ е и мой любим филм.

С необичайната личност на Джони Пенков – светла му памет – ни среща Светослав Драганов в интересен разговор с него.

В рубриката „Книгопис“ – поетичното наименование дължим на проф. Вера Найденова – Димитър Кабаиванов представя новите книги на Росен Спасов и на Олга Маркова.

В „Сценарни ескизи“ публикуваме сценария на режисьора Иван Ничев „1952 – Иван и Александра“ – филм, разбунил духовете през 1989 г., запазващ и до днес своята автентичност и критичен дух.

Към забележителния съвременен не/забравен поет Иван Цанев насочва вниманието ни Силвия Чолева по случай неговия 80 годишен юбилей.

Людмила Дякова



ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ: МЕЖДУ РИМИНИ И РИМ

ИВАН СТЕФАНОВ

„Аз знам, че обществото е длъжно да се промени, но нямам сила да подсказва някакво решение, някакви мерки. Аз не мога да дам други свидетелства, освен личните, освен собствения си живот...”

Федерико Фелини.

Когато преди няколко години се записахме за осемдневна екскурзия до Италия, като най-важна и шокираща за мен и съпругата ми Нина бе подробността, че основната ни изходна туристическа база ще бъде в разположения на Адриатическо море град Римини. Това е градът, в който се е родил Фелини и, пряко или косвено, винаги присъства в повечето от неговите филми. Този факт е известен на всички, които обичат и са гледали филмите на Маестрото. Знаех още, че Римини е малък морски град и че Фелини съхранява трайни и емоционално силно сгъстени младежки спомени от живота си в него. „Римини, мой Римини!“ е точното заглавие на неговите спомени за родното място. Любопитството ни беше предизвикано: какви следи ще открием от великия кинорежисьор в родния му град? Първата следа се оказа недостъпна – летището на града носи името на Фелини, обаче в края

на лятото беше в ремонт. Но имахме задоволителна компенсация: рано кацнахме в Болоня, посетихме отлично съхранената сграда и интериор на първия в света университет, влязохме в катедралата, в която от паметивека се намира махалата на Фуко, разходихме се по неговите улици, ядохме в уникално старинния център сладолед и с автобус късно вечерта стигнахме и до Римини. Програмата ни беше напрегната, изпълнена с целодневни пътувания и посещения на Флоренция, Венеция, Равена, Сан Марино, но това не ни попречи да намерим свободно време и да посетим, даже два пъти, „Улицата на Фелини“.



Съгражданите на великия режисьор са му оказали чест, като са посветили и изрисували една малка улица в старата част на града, на която се намира и една от няколкото къщи, в която Фелини е живял известно време със своето семейство. По улицата може да се разхождаш колкото си искаш, но в къщата не може да се влезе – тя е частна собственост и е обитавана. Според признанията на самия режисьор, той не е прекарал нито ден в къщата, в която е имал щастието да се роди, защото неговото семейство е било принудено непрекъснато да сменя квартирите. Когато след Втората световна война се връща за пръв път в Римини, Фелини най-много е изненадан от факта, че голяма част от жилищата, в които е живял, са напълно разрушени от бомбардировките.

Когато в началото на второто десетилетие на XXI век се запознахме с Римини, той се оказа преобразен първокласен курортен град с петстотин хиляди жители, като в активните летни месеци, заедно с придошлите туристи от чужбина, достига до милион население. В туристическия бум на следвоенните години тук се изгражда голям

комплекс от модерни хотели, разположени в петнайсет километрова ивица покрай морския бряг. Тъкмо в края на тази Ривиера, извън стария град, се намираше и хотелът, където бяхме отседнали. А в старата част на града остава малката и симпатична улица, на която местни и външни кинематографисти, художници, писатели, журналисти, задружно са положили достатъчно усилия, за да изразят и напомнят на летиращите италианци и на многобройните туристи от чужбина, че тук съществува оригинално изобретен спомен за делото на велика личност, чието творчество е абсолютно доказателство за наличието на всички елементи, които са конститутивни за истинското поетично, кинематографично и художествено творчество: богат жизнен опит, артистично вдъхновение, интуиция, въображение, неочаквани, блестящи световни постижения. Но нека не забравяме, че днес непрекъснато се разширява обхвата на самото понятие за творчество – все повече се говори, че не само артиста, но и човека от всекидневието може да има креативно поведение, тоест да е активен и новаторски настроен, а не само да е пасивен консуматор на развлечения. Тази улица, изпълнена с документални снимки, кадри от филми, рисунки и надписи, свързани с живота на режисьора, ми направи изключително впечатление: тя е малък, но креативен оазис в центъра на един град, който живее от развихрилата се консуматорска стихия на сладкия живот на морския бряг. Самият Фелини посещава отново своето любимо, незабравимо родно място след неговия бурен следвоенен възход и го намира преобразено до неузнаваемост. В неговата младост Римини е бил затворен в своето сиво ежедневие малък провинциален град, който с настъпването на вечерта се оказва отвсякъде обграден от абсолютна тъмнина; а изведнъж го открива оживен, обграден от всички страни през нощта от блестящи, неизгасващи електрически светлини, с разнообразен нощен живот, с млади хора, изпълнен от огромни тълпи летиращи чужденци. Фелини откровено пише: „Изпитвах някакво неопределено чувство на униженост: нещо, което бях отнесъл „към дело“, израсна изведнъж в исполински ръст, без да иска съгласието ми, без да съм го повикал. Може би бях нещо обиден, кой знае! Сега Рим ми се струваше по-успокояващ, по-малък, опитомен и близък. Беше повече мой. Бях обзет от особена ревност. Искаше ми се да запитам всички тези хора, шведите, немците: „Какво намирате тук толкова хубаво? Защо сте пристигнали?“



И ето че днес, на тази малка улица, посветена на делото на Фелини, която завършва в горния си край при моста, построен от римския император Тиберий през I век от н.е., се срещат (и същевременно се противопоставят) светът на ангажираността и на творчеството и светът на удоволствието и развлечението; героичният модел на живота отдавна остана пример от историята, а всекидневието непрекъснато ни приканва към рутинни и консумативни прояви; масовото движение към благополучие непринудено достига до някакви форми на пълен, дори егоистичен индивидуализъм, но тъкмо поради това и всеки пример за творчески успехи, всеки креативен модел на гражданско поведение не е загубил своето значение.

Фелини се оплаква, че под попечителството на църквата, фашизма, бащата и майката е имал потисната младост. Това сигурно е вярно, но също така е вярно, че той прекарва своето детство и юношество при свободно поведение и пълен произвол на развлеченията в компанията на своите приятели и съученици. Така опознава в подробности своя град, неговите улици и хора, големите и малките събития, църквите, гробищата, кината, заведенията, затвора (където в една килия „само са посрещнали Нова година с приятели, нищо друго!“), морето, гарата и пристанището, и натрупва огромен запас от впечатления. Но същевременно, изпитвайки нужда да запълни живота си в родния град с още нещо и различно, се отдава на изкуството; рано открива дарбата си да рисува портрети и карикатури и даже оформя свое малко художествено ателие; покрай него забелязва, че изведнъж се оказва по-известна и търсена личност. Започва да рисува карикатури

на филмови артисти за нуждите на един киносалон и срещу това посещава всички филмови прожекции безплатно. Тези прояви са от голямо значение – те помагат на Фелини да оформи силно, но скрито вътре в себе си влечение към реализацията на едно неудържимо артистично призвание. Провинциалният Римини обаче е тесен за такова призвание. Амбициозният младеж преосмисля собствената си съдба: именно от любов към изкуството Фелини още на седемнайсет години напуска Римини. На гарата го изпращат трима приятели, един от които проронва пророчески думи: „Сега Федерико става интернационален.“ Най-напред той отива във Флоренция, за да сътрудничи на единствения сатиричен вестник издаван в Италия. Но не постига успех и след три месеца се насочва към Рим: „Исках обаче да отида в Рим. Майка ми беше от Рим. Още щом пристигнах в Рим, се почувствах като у дома си. Струваше ми се, че Рим е собственият ми дом. Това е тайнственото привличане на Рим. Струва ти се, че не се намиращ в град, а в жилище.“

Не трябва да се изненадваме, че Рим има такова тайнствено привличане за младия артист. Той сам признава, че въпреки цялото си внимание и интерес към родния град, не обича да се завръща в Римини: „Преди всичко завръщането ми прилича на едно самодоволно, мазохистично преживяване на спомените, на едно театрално, литературно мероприятие. То естествено може да бъде очарователно. Едно заспало, замътено очарование. Да, точно така е: не успявам да възприема Римини като една обективна действителност. Той е за мен преди всичко едно измерение на спомена. Наистина всеки път, когато съм в Римини, ме нападат призраци, които вече са влезли в архива, подредени са в папките.“

Обяснението на тези дълбоки вътрешни смутове е в това, че спомените, естествено придружени от силни чувства и преживявания, се превръщат в демони, в призраци, които пречат на режисьора да вижда и да възприема обективно тяхната минала реалност; напротив, те блокират цялостно неговото съзнание, дори неговото желание за действие. При посредничеството на свой приятел Фелини купува на баснословна цена къща в родния си град с надеждата, че един ден, в края на живота си, ще може да намери в нея място за почивка или да намери опорна точка за обикновения начин на живот. Но само мисълта

за тази необитаема къща му става толкова противна, че той никога не прекрачва нейния праг и я продава, без изобщо да узнае какво представлява. Същият приятел го придумва да закупи един парцел незастроена земя на пусто място, близо до местната река Марекия, в която при това могат да се ловят и кефали – там трябвало да мине аутобан и цената на мястото след време трябвало да се повиши, но аутобанът минал другаде. Най-после под влияние на своите приятели и съученици Фелини обещава и обмисля да заснеме филм за родния си град, но този филм изобщо никога не е започван дори като проект, само е обмислено заглавието му. Всички тези примери са показателни за следното: някои чувства, превърнали се във вътрешни демони, могат да блокират потока на съзнанието на художника, да изключат творческата интуиция, да саботират всеки художествен проект. Сега тук е нужно да се обърнем към психологията на творчеството. В забележителната си книга „Психология на изкуството“ Л. С. Виготски много точно забелязва: „в изкуството се изживява някаква страна на нашата психика, която не намира изход в ежедневието ни живот“. Това еднакво важи както за художника, така и за реципиента. Но коя е тази страна на нашата психика, която не намира изход във всекидневния живот?



Във всекидневието намират израз предимно тези неща, които са полезни за практическия живот – директно или като символи – но същевременно остават, винаги по-неясни, въпросите за смисъла на живота, има ли той перспективна насока и по-дълбоко съдържание или

човекът остава без цел, която да ориентира неговото поведение. В този смисъл в ежедневието живот остава в пълна тъмнота въпросът за отношението към света. Това са празнини, пустоти, които в определени моменти могат да поставят под съмнение необходимостта на самия живот. Алберт Камю е много ясен, когато обяснява, че ако животът беше лесно разбираем, изкуството нямаше нужда да съществува. Изкуството е едно отклонение от материалния живот и съсредоточаване върху търсенето на смисъл и съдържание на всекидневната дейност. Изкуството е един вид всекидневен идеализъм, търсене отговор на въпроса защо съм тук и защо живея. Казано накратко, изкуството е търсене и формиране на отношение към света. Самият Фелини уточнява: „Това, което искам да покажа зад най-горния пласт на нещата и хората е, както казват, иреалното. Наричат това склонност към тайнственото. Бих приел този израз с удоволствие. Ако цялата дума се напише с главни букви MYSTERIUM. Тайните са за мен големите, неопределени от разума линии на душевните преживявания, тайните, които човек крие в себе си, любовта, добротата...“

Следователно, режисьорското въображение не би могло да бъде друго, освен едно по-пълно и свободно навлизане в действителността, напълно независимо от призраци и от влиянието на емоционално потискащи демони, пречеци на „обективното“, тоест фактически, на свободното субективно, лично авторско виждане на мистериозните страни на човешкото съществуване. Фелини справедливо критикува предходните му неореалисти в италианското кино, които вярват, че е достатъчно само да поставят пред камерата един лошо облечен човек, за да могат вече да снимат филм. Според него те не могат да бъдат прави и това е наистина така – в условията на силно променената житейска ситуация, в условията на общество, изпаднало в състояние на пълен консумативен бум, типични стават добре облечените хора. Ако създадените от артиста филмови герои формират впечатление за живот, за истина, за доверие и предизвикват любов, това е защото те са разновидни агенти на самия режисьор, реализация на многообразието на неговото виждане, родено от съзнателното и несъзнателното му интуитивно вдълбочаване в неговото собствено същество и собствен живот. Впрочем А. Бергсон е абсолютно прав, когато в своята естетика развива концепцията за изкуството като средство за вдълбочаване на художника в собствената му

индивидуалност. За да може човекът на изкуството да има творчески резултати, той трябва да има възможност да навлезе и да се задълбочи в своята собствена биография. Нужен е един мощен и свободен, подсъзнателно подкрепен от интуицията, устрем към вътрешно съзерцание, който спонтанно да обхваща онова, което е скрито не само в реалното, но и в индивидуално натрупания жизнен опит на художника, за да се създаде от всичко това пълнокръвен художествен резултат. Първоначално въображението на Фелини е бламирано от призраците и демоните. Но след като преодолява това препятствие, нещата се променят. В своите спомени за живота в Римини той отделя внимание на случая, в който бурното море изтласква на брега мъртвото тяло на грамадна риба, незабавно привлякла вниманието на голяма тълпа от хора. В края на филма „Сладък живот“ морето изтласква на брега огромно и неясно според своите форми, но заплашително за сладкия живот на героите от филма чудовище. С този пример искам да кажа, че творческото въображение не е просто механично слепване на впечатления от реалната действителност с образи от вътрешния личен опит на художника, а процес на техния спонтанен синтез, на тяхното „чисто“ интуитивно обобщение. Фелини е прав, когато пише, че спонтанността е главното качество на творческия темперамент.

И сам ни дава отговор как спонтанно (с помощта на „чистата“ интуиция!) е победил лошите чувства, опасните демони, които моментално блокират въображението му. „Междувременно аз намерих своя Римини отново в Рим. За Рим Остия е Римини.“ Остия е крайморският град на столицата; разхождайки се свободно със своя малък „Фиат 500“ из Рим, колата често сама го отвеждала до римското море. Фелини по следния характерен начин описва първите си впечатления: „Едно черно море, което събуди в мене болката за родното място. Това беше обаче и едно щастливо, тайно откритие, защото можех да си мисля: близо до Рим има едно място, което е Римини.“ Ето как режисьорът достига до своята много силна емоционална и пространствена независимост от родните места, която дори му позволява да заснеме в Остия филма „Мамини синчета“ (1953), където свободно от всякакви демони разкрива всекидневния живот в своя дълбоко провинциален роден град. „В Остия снимах „Мамини синчета“ – признава режисьорът, защото е един въображаем Римини. Тя е повече Римини от истинския Римини. Това селище

пресъздава Римини по един театрален начин, сценографично и затова безобидно. То е моят град, почти стерилно почистен от телесен допир, без агресивност, без изненади. Това е една сценична реконструкция на града на спомените, който, как да се изразя, можеш да посетиш като турист, без да бъдеш прелъстен.“ Ето как е постигнат истински творчески акт на освобождаване от лошите чувства, от потискащите творческите позиви демони и призраци. Ето как чрез изкуството свободно се изживяват и преобразяват тези страни от психиката на човека и на художника, които не могат да намерят изход във всекидневния живот. След войната, когато посещава отново разрушения си роден град, режисьорът признава: „Може би бях изтрил вече Римини от спомените си. Сега, когато положението беше станало необратимо, това ми се стори несправедливо. Междувременно аз намерих своя Римини отново в Рим. За мен Рим – Остия е Римини.“



8 ½ – 1973 г.

Безспорно е, че именно новата римска урбанистична среда, тоест средата и начинът на живот в световния град, помага на режисьора да деблокира своето въображение и да намери простор за своите първични житейски впечатления и спомени. Последните стават отличен градивен елемент за неговите филмови сюжети и образи. Трудно е например да си представим цялата оригиналност и признанието, което намери филмът „8 ½“ (1963), без художествените образи, базирани на юношеските спомени на Фелини. Бих казал, че

тези спомени представляват носещата конструкция за този истински психоаналитичен филм. В световното кино преди „8 ½“ не е създадена творба, която да се занимава с изследване на интимния вътрешен свят на филмовия режисьор. „Лесно ли е да се прави филм?“ – пита Фелини. И отговаря – „Както всеки артист, и творецът в киното се сблъсква с отчаянието и невъзможността, с изключителната трудност да се справи със своята творческа задача – състояние, което е напълно идентично със ситуацията в останалите изкуства. Героят на филма Гвидо Анселми е толкова опустошен, загубил е интерес към близките си, към другите хора, изпитва вътрешен страх, тревога и изпада в състояние да не може да свърже хаотичните си впечатления в една цялостна художествена структура. Но така се ражда истинския съвременен филм: необходима е необичайна концентрация, за да може да се преобразува вътрешния хаос, да се преодолее вътрешната криза в една убедителна кинематографична форма.“ Бих казал, че с „8 ½“ Фелини, чрез своята откровена интимна изповед, открива тази чисто кинематографична оригинална форма, чрез която може да се преодолее състоянието на душевна криза на артиста, да се спаси от вътрешната разруха и да постигне състояние на относително равновесие, на преодоляване процеса на разпадане на личността чрез посредничеството на самата художествена творба.

След този забележителен филм „8 ½“, Фелини достига до ситуация на преосмисляне на отношението си към Римини. За него идва момент на разчистване на отношенията със спомените от миналото. „Римини, що е то?“ – задава си въпроса режисьорът; и веднага отговаря – „Едно измерение на спомените (един фалшифициран, манипулиран, измислен спомен), което съм използвал по толкова различни начини, че се чувствам неудобно пред него.“ Сигурно от неудобството, което изпитва от прекалената творческа експлоатация на спомените от родния град, Фелини незабавно пристъпва към бързо отдалечаване от това лично минало. Той е много убедителен, когато откровено пише: „Отдавна имах намерение да снимам филм за своя град, тоест за града, в който аз съм се родил. Могат да ми възразят, че всъщност с нищо друго не съм се занимавал. Може и така да е. Но все пак ми се струва, че аз съм преизпълнен, пренаситен до отвращение от всякакви персонажи, ситуации, знаци, възпоминания – истински и измислени, които така или иначе са свързани с моя град; и ето, за да се освободя от тях окончателно, ми беше необходимо да ги преустроя в някакъв

друг филм.“ Под знака на това преустройство Фелини създава филма „Рим“ (1972), посветен на града, за който той искрено смята, че да се живее в него е „истинско щастие“. Именно по този начин той се надява да изчерпи напълно своите отношения с родния град, да неутрализира не даващите му покой, първи емоции и първи спомени. Но се оказва, че и това не е достатъчно.



АМАРКОРД – 1973 г.

За да завърши окончателно замислената психологическа операция, Фелини решава да заснеме „Амаркорд“ (1973) – филмът, който трябва да стане окончателно прощаване с Римини, да прати в архива всички достигнали до упадък, но все още притегателни римински театрализации. Защо е нужно вече световно известният режисьор да прави точно това? Той признава, че две неща непрекъснато го безпокоят, притискат и плашат още от младини: църквата и фашизма. Фелини е вярващ в Христа, но през съзнателния си живот не е стъпвал в църква. Във всеки филм, където сюжета позволява това, той осмива или направо се подиграва с тази институция. Различни, по-сложни са отношенията му с фашизма. Още от ученическите години той е саботирал фашистките паради, като винаги се явявал с непълна

униформа. Но в течуеството на житейското време това не го удовлетворява, и затова решава да се разправи с фашисткия образ на италианската провинция, символ на която вижда в своето родно „градче“. Според Фелини тъкмо малкият италиански град със своята средновековна затвореност, със своята изолация, разединеност, скука, отчужденост, със своя разпад и смъртта дава чудесна възможност да се откъснеш от нещо ужасно, което е било и твое, макар и по принуда. В този филм Фелини търси спасение от един от най-страшните призрази на своето минало. Като артист той е убеден, че не трябва да снима политически филми, защото за него политиката, по някакъв начин, ограничава художника: „Всичко, което подбужда да се пренебрегне отделната личност и нейната особена индивидуална съдба, което иска да я прикрие, да я деформира, да я потопи в такива отвлечени, схематични формули като „категории“, „класи“, „маси“, мен, длъжен съм да призная, инстинктивно ме плаши; моето искрено желание да ги разбера, усвоя, да вникна в тяхната същност се сблъсква с някаква непреодолима преграда в самия мен.“ Но случаят с италианския фашизъм е друг: той трябва да се разкрие в психологически аспект като своего рода тормоз и като масово потъване в невежество на цялата нация. Според Фелини не е възможно да се сражаваш с фашизма, без да го отъждествяваш с всичко това, което е глупаво, подло, страхливо вътре в самите нас; така фашизмът не е само исторически феномен от миналото, той е нещо като колективно душевно състояние, създаващо атмосфера на нездрава масова възбуда, превръщаща се във вид всеобща лудост. И тъкмо тук „Амаркорд“, като придава значението на символ на имажинерното „Градче“, зад което отново се крие Римини, напомня на италианците, че те не са толкова прави винаги да очакват и да се надяват на славен, благоприятен изход от всичко, защото са именно италианци, имат синьо небе, римския папа и Данте Алигиери... „Струва ми се – казва Фелини – че ние още не сме излезли от своя вчерашен ден, че още не сме прекрачили през неговата сянка.“

В изкуството винаги се изхожда от определени реални, живи житейски впечатления, които много често несъзнателно (спонтанно) се допълват и преобразуват от миналия опит. Но веднага трябва да добавя тезата на А. С. Виготски за същността на художественото творчество, което никога не може да се обясни докрай от тесния кръг на личния живот, а

трябва да се дообясни и от широкия кръг на външния обществен живот. Дуализмът (или противоречието) между вътрешно преживяване и външен свят може да се окаже снет за субекта (и като творец, и като реципиент), само ако последният вижда своя актуален свят съвсем свободно и в съгласие с гледната точка на сгъстените в спомена жизнени потоци. Ако такова задоволително съвпадение липсва, се появява съмнението, противоречието, недоверието в живота, придружени от чувството за вътрешна душевна празнота, за коварството на житейската съдба. Но тук трябва да се добави нещо много съществено: изкуството черпи своя материал от вътрешния психичен и от външния житейски свят на художника, но допълва този материал с още нещо, което не се съдържа в свойството на самия първичен материал – това е уникалният и напълно имагинерен микросвят на самия художник. Изкуството е един нов, макар и лъжовен, свят. Недействителна действителност. Теодор Адорно в своята „Естетическа теория“ прави едно проникателно и кратко определение, напълно приложимо и към киното: „Изкуството всъщност е светът още веднъж, колкото подобно, толкова и различно от него.“ Това подобие и различие става реалност тогава, когато вътрешният и външният опит на художника не само се противопоставят, а се намират още и в процес на приближаване и взаимно преобразуване. Ако Остия, като изкуствен декор на Римини, не беше отпушила блокирания вътрешен поток на сгъстените в съзнанието на Фелини незабравими спомени от неговия роден град, нямаше да може „Мамини синчета“ (1953) да бъде неговият първи филм, донесъл му признание за оригинална режисура на фестивала във Венеция.



МАМИНИ СИНЧЕТА – 1953 г.

Но ето че след „Мамини синчета“ се появява изумителен филм за световния град Рим. Фелини посочва: „И макар че някои мислят, че „Сладък живот“ (1959) е нещо като продължение на „Мамини синчета“ – доколкото това е историята на един млад човек от провинцията, който живее от десет години в Рим – между Моралдо и Марчело всъщност няма никаква връзка. Това, което ги свързва, е автобиографичната нишка, преминаваща през всички мои работи.“

В „Сладък живот“ Фелини пристъпва към живота в Рим с едно „чисто“ съзнание на провинциалист, напълно свободно от каквито и да било призраци и демони и лишено от всякаква предварителна предубеденост. Тъкмо поради това в реалността на всекидневието на световния град, в който живее дори и папата със своя изключителен световен авторитет, се открива един хаос, отчуждение и доминираща самота на хората. Този мой филм, казва Фелини, представлява панорама на траура и руините; тези руини обаче хвърлят „такава ярка, такава празнично весела, такава златиста светлина, че и животът става сладостно приятен, той все пак е така сладостен, дори когато се рушат развалини и те ни затрупват с отломки по нашия път“. Ето защо никак не е странно, че чрез комуникативната сила на този филм

режисьорът предупреждава света за надвиснала над него реална опасност. Отбелязвам това, защото „Сладък живот“ е истинско глобално художествено явление! И нека напомня: непознатият почти на никого през живота си Ван Гог, в момент на освободеност от тихата лудост на живописата, намира потребност да напише и да се обърне с писмо към целия свят. В средата на XX век Фелини си позволява също да адресира филм до целия свят, за да напомни за голямата опасност, съпровождаща атомната епоха, но изцяло маскирана под формата на непрекъснато възходящата „сладка“ консумация на приятни развлечения, на които всички, и масово, и индивидуално се отдават с истинска страст и върховна наслада. Как може да си обясним такъв изненадващ, поразителен, съдържателен и тематичен обрат в творчеството на Федерико Фелини – филмов режисьор, дошъл от дълбоко провинциалния италиански град Римини?



СЛАДЪК ЖИВОТ – 1960 г.

Според Фелини в столицата има възможност да се диша чудесен въздух и поради това обича да повтаря: „Дошъл в Рим, означава родил се отново!“. Тази шега е абсолютно вярна – в този град той се преражда: открива шанса да започне работа като журналист, а след това, с помощта на режисьора Р. Роселини, успешно „да премине

улицата“, тоест да бъде приет като сценарист и след това – да практикува най-любимата през целия му живот работа: да снима непрекъснато филми като именит режисьор в киното. В столицата най-добре му импонира пълната анонимност на отделната личност в световния град (Рим е еднакво безразличен към всички и към всеки – той е пример за „добрата майка“), защото така той се чувства напълно освободен от каквито и да било призрази и демони. Но има и друго, което много по-съществено подсилва процеса на „прераждането“ на Фелини.

Киното като изкуство не е фундаментално положено в контекста на художествената традиция в смисъл, че ударението в „седмото изкуство“ е поставено не върху ритуала, както е при старите изкуства, а върху панорамата, изложението, върху показва, върху масовата комуникация. Затова филмът, на основата на своите нови технически възможности, става художествено образование със съвсем нови функции. Във филмите се открива очарованието на външния свят с неговите улици, интериори, с неговите гари, летища, пристанища, ресторанти, автомобили и плажове. На тази основа спектакълът за подробностите на всекидневния живот става напълно достъпен за филмовото изкуство. „Изглеждаше ни безнадеждно – пише Валтер Бенямин – да обхванем нашите кръчми и улиците на големия град, нашите канцеларии и мебелирани стаи, нашите гари и фабрики. Но дойде киното и взриви този подземен свят за стотни от секундата, така че сега ние спокойно предприемаме необикновени пътешествия измежду неговите пръснати надалеч развалини.“ Фелини е очарован от новите възможности на филма да навлиза в дълбочината на реалния свят, да пресъздава в подробности панорамата на съвременния световен град и той успешно ги прилага, за да постигне уникалния комуникативен филмов пробив на „Сладък живот“ на световните екрани. Опирайки се на символното значение на градски обекти като фонтана „Треви“ или улица „Виа Венето“ и на други градски пространства, много типични за Рим, режисьорът действително успява да взриви баналните представи на публиката относно привлекателността на всекидневния живот, воден от елита на столичния град. Фелини скромно ще каже, че „Сладък живот“ се оказва успешен филм, но истината е, че световната филмова публика стана свидетел на упадъка и разложението, свързани с приятните до смърт масови развлечения. А Фелини сам се чуди как е могъл да стане такъв

виден режисьор и достига до парадоксалното заключение: „Не аз избрах правенето на филми като цел в живота си. Киното избира мене.“ Това е самата истина за римското прераждане на Фелини. На мястото на всички стари демони идват демоните на „седмото изкуство“. Оказва се, че в условията на световния град киното очарова, съблазнява, покорява и дори прелъстява младия провинциалист, предлага му се като някаква играчка, която той с голямо желание и удоволствие може да използва до края на живота си. „Аз познавах мързеливците – казва Фелини – от курортните кафенета само отдалеч и като се започне с името „Мамини синчета“, измислих всичко за тях. Със „Сладък живот“ беше същото и така ще бъде, докато имам достатъчно фантазия да си измислям истории и да правя филми.“ Както и фактически става. След 1959 г. Фелини създава такива забележителни филми като „Сатирикон“, „Казанова“, „Репетиция на оркестър“, „Градът на жените“, „И корабът пътува“. Всички те тематично и съдържателно са много далече и различни от психоаналитичното влияние на „градчето“ Римини, но тайно са свързани с автобиографичната нишка, която обединява всички филми на италианския режисьор.

Очарователният, уникален филмов свят на Федерико Фелини има заложен в своя фундамент света на провинциалния роден град Римини и на космополитния световен град Рим, един от центровете на миналата и на съвременната цивилизация. Трайна ли е връзката между тези два опорни за творческия процес на световния режисьор топоса или всичко това е някаква игра на историческата случайност или на субективната импровизация?

Фелини има принципен отговор на този въпрос: не трябва да се гледа на вдъхновението като на някакво чудо или като състояние на хипноза, което освобождава автора да се съобразява с всичко материално. Той много убедително пише: „Наистина, би трябвало най-после да се сложи край на легендата за вдъхновения човек на изкуството, който живее извън света. Той трябва да постави своето ясно съзнание в услуга на едно произведение, което има най-строги изисквания, той трябва заедно с това да се съобразява с логиката на своите персонажи, с пробивността на филма, с правилата на техниката, които са особено важни. Импровизацията се свежда само до известно преустройство на чувството спрямо изискванията на

дадения момент, например когато се налага в последната минута нещо да се промени. Тя засяга винаги само детайла. Цялото все пак трябва да се изготви почти с математическа точност.“ Цялото означава художествената творба, артефакта на изкуството. Мисля, че никак не е грешно, ако след всичко казано приемем, че в своята реалност произведението на изкуството е едновременно и имагинерна реалност, и социален факт. Както отбелязва А. С. Виготски „...чувството първоначално е индивидуално, а чрез произведението на изкуството става обществено, обобщава се“. Но очевидно, за да реализира такава сложна диалектическа художествена структура, налага се режисьорът да изпита трудности дори и от „математическо“ естество. Филмът не е художествен произвол, той е приемлив само като цялостно авторско постижение.

И действително след Фелини стана все по-трудно да се прави изключителен филм.





ФЕВРУАРИ

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

*„В дълбините на зимата аз най-накрая открих,
че в мен съществува едно непобедимо лято.“*

Албер Камю

„Февруари“ на Камен Калев е синтез на екзистенцията, в който всички елементи са редуцирани до същностните си значения. Заглавието на филма насочва към желанието на автора за обобщение на живота пред прага на смъртта, във финалната схватка с житейските турбуленции. В три равни части (детство, зрелост и старост, символично представени в три сезона) са разделени основните периоди от битието на един особен персонаж – непроницаем за съвременния градски човек.

Той приема житейските парадокси със смирение; аскетичен и дълбоко вгълбен, но не в себе си, а по-скоро във време-отрязъка, в който му е отредено да живее. Каменовият Петър е свързан със земята много повече, отколкото с хората, а неговият „аз“ сякаш се разтваря в природата. Тази простота се оказва сложна загадка.

„Февруари“ ни повежда именно към разгадаването на тази първична „философия“ за света, потапя ни в медитативна атмосфера, в която ритъмът разтегля времето и пространството, за да ни доближи до възприятия на героя.

Калев преработва образи от своето детство, семейни разкази и лични истории, изследва връзката с предците ни, с предходния опит, осмисля начина на живот, ритуалите на бита, порядките. В тези си едри търсения намира допирателни линии с размишленията на Албер Камю в „Лято“.

Филмът бе селектиран в основната програма на фестивала в Кан през 2020, но потъна в зимата на недоволството на българската филмова среда. Още един пример за хроничната ѝ треска пред таланта. За да си набави успиващо, нездравословно успокоение, тя неистово се стреми към утвърждаване на посредствеността.

Винаги опитваш нова посока, нов стил, нов подход. Как си обясняваш вътрешната необходимост от търсене на нов път в киното с всеки филм?

И аз не мога да си го обясня. Имало е моменти, в които ме е притеснявало и съм си мислил, че нямам достатъчно време през филмите си да задълбоча в някаква определена посока и се чувствам, сякаш започвам всеки път от нулата. По-скоро това са идеи, които идват към мен и съм усещал силна мотивация да ги избира пред други варианти. Може би има и нещо в натурата ми, което съвпада с желанието да започвам всеки път отначало и да търся трудни предизвикателства, да се изкачвам отново към върха, а не да вървя по билото. Мисля, че е моя вътрешна интуиция към проекта и след като го избира, всичко останало върви някак заедно, по естествен начин.



А луташ ли се много, докато направиш избора си?

Това също е един странен процес. В един момент дадена идея получава завършена форма. Всички идеи се движат в един облак, от който изплуват няколко важни неща – темата, която ме вълнува и сюжетът, който обслужва тази тема. С времето се научавам, че когато тези неща вървят заедно, съм на добър път. Ако имам само темата в главата си, но тепърва ѝ търся подходящия сюжет, обикновено не стигам доникъде, защото постепенно осъзнавам, че липсва една по-стабилна логика. Или обратното – имам сюжет, който ме привлича, но не знам този сюжет накъде ме води като тема, като дълбочина, какво говори на мен този материал отвъд конкретиката си. Такива идеи просто изоставям.

За щастие, идеите идват естествено, и колкото по-бързо се появи тази обща форма между тема, сюжет и персонажи, си давам сметка, че развитието нататък се случва много по-лесно, без да трябва да се доизмислят и донапасват разни неща. Така беше и с „Източни пиеси“, и с „Февруари“ – сякаш бързо се появиха сюжетите с техните теми и не се наложи да се преработват много версии на сценариите.

Всъщност с „Февруари“ не е съвсем така, защото периодът на писане, както и на снимане на филма, беше накъсан. Първоначално имах идея

за един късометражен филм, изграден от сюжета в третата част. Това е една семейна история за дядо ми, който иска да отиде до другото село, за да прибере сестра си и да изкарат последните дни от животите си заедно, тъй като и двамата са останали съвсем сами. Имах почти готова тази история и си казах, че ще направя един кратък филм, но после се появи идеята за втората част на филма, която е свързана с един друг етап от живота на дядо ми – когато се жени, а на другия ден заминава за казармата. Намирах този епизод от живота на дядо ми и баба ми изключително богат и ценен, в разбирането за онова време, бита и порядките на тези хора.

Тези две части се бяха появили спонтанно и ги написах бързо, без преработки, но тогава си дадох сметка, че материалът е по-скоро за пълнометражен филм. Последната част, която написах, се оказа първата във филма и в нея използвам спомените си като дете и преживяванията ми в това село, които ориентирах към този герой. Там задачата беше по-сложна, защото с тази част трябваше да оформя и цялостната структура на филма, да постигна общ смисъл между трите сегмента.



Тези три сегмента равни ли са като времетраене във филма? Може би именно първият се усеща малко по-дълъг, но той е и най-безсюжетен, потапя зрителя изцяло в медитативна атмосфера на детството, подсилена и от внушенията на природната среда.

С малки разлики, но да, като цяло сме търсили да са три равнопоставени части. Филмът е създаден в тотална свобода и през цялото време съм се стремял да убедя всички останали, че той трябва да бъде направен точно в такъв контекст. Искях да имам условия на пълна свобода, за да изразя нещата, които са в мен, без да мисля дали филмът ще бъде успешен или не. В този смисъл искам да благодаря на Филип Тодоров – продуцентът на филма, който много бързо вникна в тази идея и двамата заедно поставихме тези приоритети в производството на филма. Още в самото начало съобщавахме на всички наши партньори, че не искаме да се нарушава този модел. Искях да следвам интуицията и желанията си, без да се поддавам на обичайните схеми, към които мисълта отвежда – да се ползват познати пътеки, които да направят филма уж по-разбираем и смислаем. Дълбоко вярвам, че зрителят усеща тези клишета и не преживява по автентичен начин това, което вижда на екрана. До грубия монтаж няхахме никакви намеси от страна на копродуценти, разпространители, но в момента, когато филмът вече беше готов, започнаха да идват разни предложения да се скъси това или онова и това беше трудна битка. Режисьорът влиза много дълбоко във всички пластове на производството на своя филм и понякога му е трудно да погледне по-обективно и цялостно върху нещата. Точно тук Филип много ми помагаше – да ме върне към началото, да напомни на мен самия това, което ми е било важно в началото. За първата част бяхме напълно убедени, че тези дължини са необходими, за да може зрителят да се потопи в атмосферата и ако изгради това доверие към филма и се почувства на добро място, то това търпение, което е положил, ще му се отплати. В това се опитвахме да убедим и останалите, че махайки определени дължини, това няма да помогне на филма да стане по-динамичен, защото той не е замислен да бъде такъв от самото начало.

Филмът си има свой ритъм и атмосфера – изгражда един напълно цялостен и плътен художествен свят. Това е филм, който се преживява.

Към това сме се стремили и в крайна сметка не отстъпихме от тези свои виждания. И когато се получиха първите отзиви от готовия филм, всички наши партньори разбраха, че сме имали право да ги отстояваме.



Да говори малко е особено ярка черта на характера на Петър. Този персонаж е такъв – той е невербален и общува сякаш по-добре с природата, отколкото с хората.

Това е споменът за дядо ми и е логичен за героя, който е вдъхновен от неговия живот. Дали един образ говори много или не, трябва да е характеристика на персонажа. Дразнещо е, когато диалогът се използва да се обяснят убежденията на автора или да се помогне на зрителя в разбирането на сюжета или темата.

За теб е важно да успееш да постигнеш силен визуален образ, който носи в себе си и драматургия, и актьорско състояние, и настроение, атмосфера, среда и контекст. Струва ми се, че ти е интересно тъкмо такова кино, което борава с концентриран и синтезиран образ, лишен от словесност.

Не съм си поставял съзнателно конкретни граници. Стремях се да разказвам през сетивата си, да следвам емоциите си. По-малко да анализирам материала и да го рационализирам. Това ме отведе към идеята да създам една автентична среда – през избора на актьори, тяхното поведение, речеви характеристики, костюми, декори и реквизит, изборът на тип камера, на лента, обективи и тяхното фокусно разстояние, ако щеш. Всички тези средства изграждат среда, към която се надяваме зрителя да подходи с доверие. Желанието ни е било отделните елементи от тази среда да провокират въображението

на зрителя и да го поведат към един вътрешен диалог. Никога не съм искал това да бъде един смлян материал, който през класическата драматургия да предостави на публиката готови отговори. Това е едно кино, което на хартия е много трудно да бъде защитено. Още повече, като се има предвид начина, по който функционира системата за финансиране на филмови проекти. Всеки по-нестандартен текст има по-малки шансове. Подобна е ситуацията и при оценяването на готовите филми от фестивалните журита – обикновено минават по-консенсусните филми. Често по-нестандартните проекти остават нефинансирани, защото дори и половината членове на дадена комисия да ги подкрепя, то все ще се намери някой, който толкова да не ги харесва, че да ги отреже.

Така ли е и във Франция?

Навсякъде е така и все повече става така. Това води до обедняване разнообразието на киното, а идейната същност на държавното финансиране е да могат да се правят различни филми и да се защитават тези единични гласове, които могат да разкажат една позната история по нов и различен начин. Не виждам никакъв смисъл да се подпомагат видимо меркантилни проекти, където се ползва една изтъркана схема. Тези филми манипулират зрителя и го ограбват. Но нищо не може да се направи. Когато мнозинството в журито са посредствени хора, те ще изберат посредствените проекти, и обратно.

Има ли символика в избора на името на персонажа – Петър? Това ли е камъкът, който си тежи на мястото?

Моят дядо, който ползвам като прототип за историята, се казва Атанас, но неговият чичо се казва Петър. Ползвал съм доста от този чичо за образа на моя главен персонаж, който на практика е съставен от двамата. Името Петър се появява много често и в други мои сценарии. Сякаш енергийно разширява персонажите...

Някакво преобърнато алтер его от друго време и друг свят, може би?

И това може да се каже – Камен и Петър имат обща етимология.



В началото си имал друга визия за героя в третия сегмент от филма. Иван Налбантов, светла му памет, изпълва екрана и осмисля изключително много филма. От гледна точка на това, което си си представял предварително, какво добави в разказа неговото актьорско присъствие?

Изключително щастлив съм, че в крайна сметка избрах Иван Налбантов за последната част. Ние трябваше да започнем филма снимачно с нея. Още докато писах сценария, мислих за него. И когато започнах да търся актьорите, директно отидох при него. Започнахме много задълбочени пробни снимки – виждахме се през три месеца, той пускаше брада, потапяше се визуално в образа. За съжаление, този момент съвпадна с един труден период от неговия живот – беше загубил жена си наскоро и в погледа му се усещаше отчетлива меланхолия и ранимост. Аз се уплаших, че това състояние не пасва със суровостта и примитивността на героя, за който искам да разкажа. Тогава се отказах от Иван и започнах да търся натуршчик, който да познава тази сурова среда. Търсих из цялата страна, особено в региона на Странджа, където снимахме. Намерих един човек, който беше много интересен, но беше вече много възрастен. В навечерието на снимките той се отказа – беше вдигнал кръвно от притеснение. За

мен беше много труден момент. За пръв път ми се случваше да видя как цялата енергия, необходима да се започнат снимки, се срутва. Преживях го като края на света – едва ли не се проваляше проекта. Но всъщност приказката „всяко зло за добро“ не е случайна. Това ми помогна за две неща, които оказаха огромно влияние върху изграждането на целия филм и съм наистина щастлив, че така се случи. Едното е, че се върнах към Иван Налбантов. Тази ранимост, която има в Иван, добави ново измерение в този персонаж и за мен този сегмент се получи много по-дълбоко и емоционално. Другото е, че успях да снимам филма хронологично. Изоставихме зимата и започнахме през пролетта с първата, после лятото с втората част. Междувременно успях да ги монтирам, за да имам представа как да подхожда към последния сегмент.

Фундаментална последна роля на Иван Налбантов и слава богу, че я е направил, защото наистина издига последната част на друго ниво. Философията на Камю се просмуква в екзистенциалната тъкан на целия филм. Как реши да добавиш тези конкретни цитати във финала и то прочетени от теб самия, което е смело и рисково авторско решение?

Нямаше ги, заложили в сценария, но някак от самия зародиш на филма, по един малко по-отдалечен начин, през сетивността, исках да говоря за повторенията в живота, за жестовете, които сякаш не зависят изцяло от нас, а са наследени от дедите ни и че в голяма степен ние сме изградени от контекста и времето преди нас. По време на подготовката за филма попаднах на текста на Камю, който говореше по различен, но много по-конкретен начин, за същото. Описваше тези хора, които са свързани с природата и които преживяват живота по-различно от така наречения цивилизован човек, който сякаш очаква винаги нещо друго да се случи и копнее по нещо друго, не това, което му е отредено. Тази буквално една страничка от „Лято“ на Камю ми помагаше да синтезирам облака от смисли, който витаеше около филма. Дадох си сметка, че това е портрет на тъкмо такъв човек, който съвпадаше с описанието на Камю. Погледът на чужденеца беше моят поглед – начинът, по който аз гледам на дядо си. В миналото всеки път, когато отивах при него, исках да пробия този образ – да вникна в него по-задълбочено, да го разбера. Още като студент във Франция се връщах с една малка камера и постоянно го снимах. Исках да направя този негов портрет. Досаждах му с

въпроси, но той никога не ми отговаряше конкретно. Може би това беше и причината да остана вдъхновен и стимулира желанието ми да запазя в съзнанието си този герой през фикцията, през киното, през изобразителното изкуство. Фигурата на Капитана от втората част, който се опитва да разбере и разнищи този образ, по някакъв начин концертира моето любопитство към него.

Успя ли да разбереш житейската му философия и правото му на тези избори?

По-важното е, че той ми дава желание да направя моята версия и да я предоставя на зрителя, който да направи своята.

Тишината и звуковата атмосфера са изключително важни за въздействието на филма, но и музиката, която е комбинация от работата на композитора Петър Дундаков и извеждането на музикалната тема от китарата на Милко Лазаров (в ролята на Капитана), е адски силна, необичайна и запомняща се. Как стигна до тази симбиоза?

Както в самия процес на снимане, за мен е много важно да съм много подготвен – да съм прекарал много време на тези места, да ги познавам, да съм избрал гледни точки. Колкото повече се готвя, толкова по-голяма свобода имам на терен да изчаквам правилния момент – да избирам кога да снимам. В конкретния случай ние снимахме много малко и в специални моменти, защото имахме много малко лента. Търся подобен метод на работа и в постпродукцията. На този етап разполагам с конкретните елементи, които изграждат драматургията, персонажите и създават контекста на разказа. Но оттам нататък искам да имам свободата, с помощта на вътрешната си интуиция и усещане за кино, да смесвам тези елементи. Понякога те дори изглеждат противоречиви, но изграждат един жив образ, който има много пластове, които не винаги гледат в една посока. Тези противоречия са много важни за мен. Трябва да има контраст в срещата между отделните пластове в разказа – в картината, в звука и т.н.



Първоначално не трябваше да има музика, мислех си, че филмът ще бъде изпълнен изцяло със звуци и гласовете на хората, но когато монтирах, започнах да експериментирам. Още тогава знаех, че не искам да използвам музиката по класическия начин – да бъде допълнение към нещо, което вече виждаме и усещаме, да наслагва още емоция там. По-скоро гледах на музикалната тема във филма, която се повтаря три пъти, като на скоба в действието. Спираме действието и отваряме една скоба, която е музикална скоба. Тоест първо имаме музика, а след това към тази музика прибавяме образа, а не обратното, което е традиционният подход. Това, което успя да намери Петър Дундаков, е по един различен начин да говори за същността на филма. Намира друга хармония. Той ползва един ритъм на Дайчово хоро, възпроизведен модерно и интересно, но все пак в него се съдържа синтеза на миналото, което ни принадлежи и ни оформя.

Резултатът от работата ви с Иван Чертов е удивителен. Вероятно заедно сте изградили визуалната концепция – как протече работата ви?

Първоначално мислех да снимам сам, тоест да няма класически оператор във филма. Когато учих операторско майсторство и

фотография, нямаше дигитални камери и за мен снимането на лента е по-близък и ясен процес. Толкова бяха подготвени нещата, че се чувствах комфортно с начина, по който бях замислил мизансцена със съвсем малко осветление. Казах си, че имам нужда по-скоро от асистент, който да ми помага да си заснема филма. Спрях се на Иван. И някак много естествено, в хода на подготовката, между нас се случи съществен диалог, в който той беше сериозен събеседник и партньор в изграждането на облика на филма. Отстояваше своите идеи, дори и когато не бях съгласен с тях, той не се отказваше от своите предложения и успяваше да ме убеди в тях. Израсна до пълноправен автор на визията на филма. Аз бях зад самата камера, като избор на кадри, но концепцията как да изглежда филма като цяло, дори и след като беше заснет, в цветните корекции и работата по намиране на общата хармония на картината, се случи със заслугата на Иван.



„Февруари“ е сниман много камерно, с малък, мобилен и гъвкав екип. Предимствата на този подход са много. Това ли е форматът, който ти е по-близък и в който би работил и занапред?

Би трябвало за всеки проект по различен начин да се подхожда. Но аз винаги бих предпочел, при възможност, да редуцирам екипа

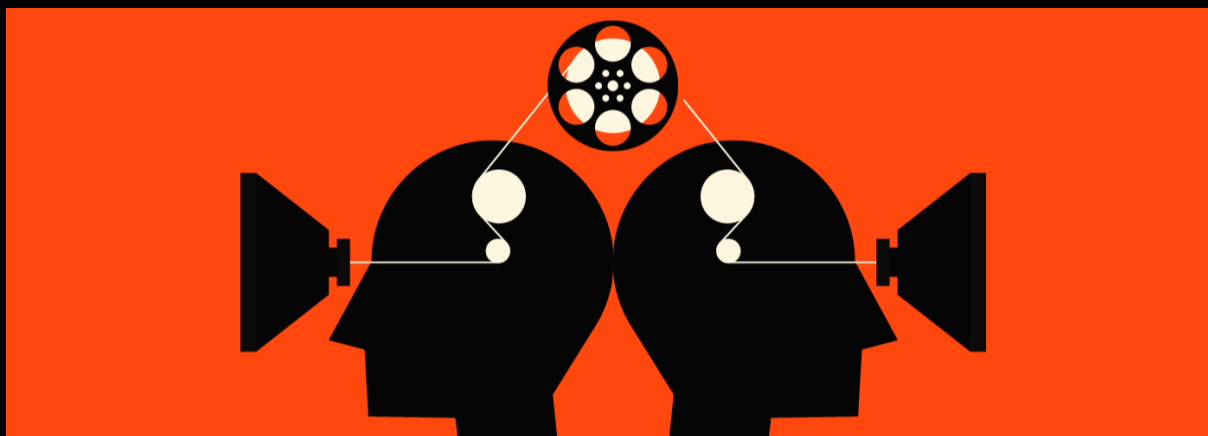
максимално – и ако има по-сложни снимачни задачи в някои конкретни дни, тогава да се разширява екипа с подкрепление. По начало за „Февруари“ искахме малък екип, може би дори и за да не губим енергия в необходимостта да мотивираме през цялото време много хора. При малките групи тази мотивация е много естествена – по-близо сме един до друг, общото преживяване на процеса е по-наситено и всички са по-отдадени на работата.

Каква е границата на допустимите компромиси в един филм?

Това е Божя работа, защото всеки път е много сложно и по различен начин. Затова е важен продуцентът, който има цялата картина, да може да защити филма, дори от самия режисьор. Стремя се интуитивно да усещам равновесието между всички елементи, но дали ще успееш в това, е Божя работа. Контекстът има огромно значение – в какъв момент от живота се намираш, какъв е бил последният филм, който си направил, какъв е материалът сега, доколко той подхожда на автора... Всички тези и още толкова други елементи отвеждат към такова разнообразие от избори, които всеки ден трябва да бъдат направени, че това равновесие излиза извън рационалния ни контрол – просто не е обозримо.

Как дефинираш смелост и искреност в киното?

Според мен на първо място стои условието авторът да не иска нищо от зрителя. В момента, в който той мисли за филма и го снима и монтира – в целия този процес, той не трябва да изисква нищо от зрителя. Ако той има смелостта да не иска нищо от зрителя, получава тази тотална свобода на изразяване, която може да отведе към всичко – от пълни глупости до абсолютния шедьовър. Това е условие както за пълен провал, така и за това гениалността на автора точно в този конкретен момент да може да бъде проявена. Всичко останало води към схематичност, която драстично намалява, както емоцията на филмовото преживяване, така и възможността през филма зрителят да изгради мост към самия себе си. Защото през художественото произведение зрителят „чете“ самия себе си, но това може да се случи само когато авторът е имал тази тотална свобода да бъде смел и искрен. Тогава самите филмови произведения съдържат тези противоречия, които не могат да съжителстват в схема, и започват да наподобяват много повече на автентичния живот. 



АРТКРИТИКА И/ИЛИ АРТЖУРНАЛИСТИКА

ВЕРА НАЙДЕНОВА

Веднага ще кажа, че не ги противопоставям като сложно на просто, висше на низше. Те са две взаимодействащи си и допълващи се дейности, обвързани с живота на литературата и изкуството, тук за краткост наричани арткритика и артжурналистика. Когато обединяващата ги формула „и това – и другото“ се смени от разделителната „или това – или другото“, в отношенията им се поражда криза. Това се случва и днес, но до назоваването на конкретните белези в ситуацията ще стигнем, след като, макар и бегло, минем през историята.

В началото на XIX в., сравнявайки ситуацията в Русия с тази в някои западноевропейски страни, Александър Сергеевич Пушкин пише: „Ние имаме литература, но критика още не.“ Споменава наличието на журналистика, но обвинява пишещите в некомпетентност. Изискванията му към критическата професия са изключително високи и макар да не изчерпват съвременната характеристика, насочват към сърцевината ѝ. Струва си да ги припомним: „Критиката – казва поетът – е наука за откриване на красотата и недостатъците в изкуството и литературата. Тя се основава върху съвършеното знание за правилата, от които се ръководят художникът и писателят в своето

произведение, върху дълбоко познаване на образците и активно наблюдение върху съвременните забележителни явления. Да не говорим за безпристрастието – който в критиката се ръководи от каквото и да е друго, освен от чистата любов към изкуството, той се принизява до тълпата, робски управляема от користни подбуди.“ (А. С. Пушкин, Собрание сочинений, том 6, М., 1976, с. 280-281.)

Такова определение може да прогони всяко съмнение в това дали арткритиката е професия. А актуалността на казаното за безпристрастието, т.е. за морала, е неоспоримо. Но тук се насочваме най-вече към отношенията критика – журналистика. През втората половина на XIX и първата на XX в. те се развиват интензивно и живеят в мирно съжителство. Едната има призванието и задължението да анализира и оценява явленията и процесите, другата – да информира за фактите и събитията. Дори най-младото от изкуствата, киното, успява да си ги създаде с ускорен ритъм. Може и да има известни разлики, но историците на литературата и на всеки от отраслите в изкуството биха могли да отбележат, че златната епоха на критиката, а и продуктивният ѝ баланс с журналистиката, е средата на века. Кинокритиката обаче е най-търсена и полезна през 60-те и 70-те години, когато обяснява затрудняващото зрителя новаторство на „големите автори“ – Фелини, Антониони, Пазолини, Бергман...

През последните десетилетия на XX в. започват да се появяват тревожни сигнали. В статия с красноречивото заглавие „Смъртта на критика?“, писана през 2009 г. и публикувана неотдавна от в. „К“ (бр. 21, 2019), авторът Майкъл Лапойнт цитира свои колеги, единият от които през 1994 г. казва: „Това са най-лошите времена за литературната критика.“ Посочен е и фактът, че осемдесет процента от културните критици в американските вестници и списания през XXI в. са уволнени. Неотдавна известният режисьор Мартин Скорсезе изрази тревогата си от това, че силното въздействие на критиката върху американското кино от предишните времена значително е намаляло. Авторитетен френски критик констатира: „Крясъкът на масмедииите заглуши гласа на сериозната критика.“ Наш изтъкнат театрал публично сподели, че вече единици са тези, които пишат критика, останалото е новинарство. И т.н.

Това са все свидетелства, че през последните десетилетия берем плодовете от електронизацията, от експанзията на средствата за

масова комуникация, от обръщането на литературата и изкуството към потребителя („масовия човек“) и породената от това демократизация на формите им, които вече не се нуждаят от сложни естетически анализи, а на тяхно място се вселява нейно величество Информацията.

Проблематиката е сложна и многопосочна. С риск от известно опростяване, ще я представим в три профила, чрез три опозиции. Първата е **„писмена критика – аудиовизуална критика“** (така напоследък ги разделят големите кинофестивали). За техните отлики още през 60-те години на миналия век предупреждава канадският културолог Маршал Маклуън, с широко известния постулат: „Медията е съобщението.“ Днес все още се чуват твърдения, че писменото изказване е по природа по-аналитично от устното, че то е, което провокира по-дълбок диалог между мисълта и художественото произведение, но в същото време пространството му в медиите прогресивно отстъпва място на устното. Вторият профил се ситуира върху отношението **професионална – любителска критика**. Професионалната отдавна вече се практикува не само в печатните, а и в електронните медии, и макар тук също донякъде да важи формулата за различното, което „средството внася в посланието“ (по Маклуън), отликите, за които може да става дума, са далеч по-малки от онези, които я разграничават от любителските мнения и оценки, споделяни в социалните мрежи. Не бива обаче да се забравя, че те са момент от големия актив на днешното време – интерсубективната комуникация. Както и прозрението на великия физик Нилс Бор, че в любителството има креативна сила.

А ето го и по-едрото, в някакъв смисъл обобщаващо противоречие: **арткритика – артжурналистика**. Тук е задължително да отбележим, че освен по-мощните задачи да наблюдава промените, тенденциите, процесите, в жанровата система на критика влизат и по-малокалибрените форми като рецензията, обзорната статия. Журналистическата жанрова система също не се изчерпва с фиксирането на факта или събитийния репортаж. При съответно желание, а най-вече при наличието на компетентност, преминаването в територията на критиката е напълно възможно. При това, в съответната степен, винаги се проявява присъщият на всяко творчество личностен ангажимент. Всъщност проблемът май е не толкова в това, че днес журнализмът изнема мястото на аналитичната

критика, а най-вече в това, че истинският журнализъм се замества от тиражирането на безлична, течаща по всички медийни артерии, една и съща агенционна информация. С нея най-често се спасяват хората, които макар и да притежават някакви журналистически навици, случайно, поради липса на по-строги кадрови критерии, са попаднали в културните отдели на медиите. Да не говорим за фактическите грешки, които допускат. Особено печално е, когато тази информация се тиражира от уж утвърдени критици.

Очертаният процес е обективен. Всяка национална култура сама решава как да го предпази от разрушителните крайности. Преди време попитах студентка от една малка латиноамериканска страна „Какво значи „бананова република“? Зная, че това иронично определение се отнася най-вече за земеделието, но тя се досети, че ме интересува културата и ми отговори: „Представете си, че филмите идват с информацията, с рекламата си и... с „критиката“ – никаква вътрешна рефлексия и оценка, пълно отсъствие в страната на специализирана преса...“

Много ми се иска да вярвам, че няма да стигнем дотам.





КУЛТУРЕН АФИШ / НОЕМВРИ 2021

АНАСТАС ПУНЕВ

През ноември „Февруари“ на Камен Калев ще бъде по столичните екрани, а ограниченият достъп до киносалоните е една иронично добра новина, защото филмът приканва към интимно и съзерцателно преживяване без тълпи от хора наоколо. Дори и леко унасяне от приспивното му темпо не би се отразило негативно, защото това е кино, отговарящо на мисълта на Абас Киаростами, че е по-добре един филм да те приспи, отколкото да те вземе за заложник.



Парадоксът на „Февруари“ е, че неговата смелост идва от сдържаността му. Сдържаност на неизменния фокус върху отшелническият живот на Петър, изигран в три различни възрасти от Лъчезар Димитров, Колю Добрев и Иван Налбантов и вдъхновен от дядото на Камен Калев. А смелостта се откроява в зададената сложна задача да се улови най-трудното, но затова и най-изкушаващо в киното – самото време. Дори там, където мълчанието е прекомерно и натежава, филмът въвежда едно собствено времетраене, което надделява над филмовото, тъй като не робува на неговите правила и крайни срокове, но най-вече на необходимостта от кулминация. Ако има ултимативен антикулминационен филм, това е „Февруари“.

Петър е онзи глас, който никога няма да чуем – не само защото не чуваме да казва почти нищо, но защото е истински аутсайдер, чийто житейски избор изглежда толкова далечен, че сякаш нещо не му е наред (както го убеждават и малцината, с които се среща на екран). Пред него избледнява аутсайдерското при емоционално разтърсения или дори жертвата на глобална несправедливост, защото те поне имат истории, които да ги превърнат в мъченици. Петър от своя страна разполага само с необяснимата хармония на самотата си – напълно безконфликтна и дори нечовешка. Или поне тя е необяснима за обичайните медиуми, но не и за киното. Калев разказва не веднъж за енигматичната усмивка на дядо си, когато го питал как се чувства да живее абсолютно изоставен сред животните по цял ден и „Февруари“ е ехото на тази усмивка.

Деликатните режисьорски кадри, изработени едновременно с много труд и интуиция, можеха да бъдат ползвани като реклама на този причудлив свят и контрапункт на съвременния свят, но остеритетът е удържан докрай и съвременността не се мярка по никакъв начин. И така е редно, защото всяка естетизация би поставила удобна дистанция спрямо другостта на жизнения цикъл без нито един връх. Само в режисираното забавено темпо този етос може да бъде изразен автентично, без да има и намек за оценка, независимо каква. В сравнение с последните два филма на Камен Калев може само да приветстваме тази нова посока в неговите творчески търсения.



ХИЩНИЦИ В МРАКА (2016, РЕЖИСЬОР ТОМ ФОРД)

За онези, които ще предпочетат домашните преживявания, препоръката е „Хищници в мрака“ на Том Форд. Подобно на дебюта му „Самотен мъж“, и „Хищници в мрака“ може да бъде сбъркан със свръххлустросано упражнение по стил без човешко лице (лесно обяснимо с по-познатото занимание на режисьора като моден дизайнер), но в действителност е много повече. Или най-малкото е учудващо как толкова формалистичен филм може да съдържа в себе си грандиозни количества литература.

Литературата, а в по-общ план разказването на истории, е в центъра на „Хищници в мрака“. Историята на неуспешния брак на Едуард (Джейк Джиленхал) и Сюзън (Ейми Адамс) е преразказана фикционално в книгата на Едуард (озаглавена също „Хищници в мрака“), която той изпраща мистериозно на Сюзън след раздялата им. И ако това не е достатъчно мета, историята в книгата се разиграва паралелно с историята на нейното четене от страна на Сюзън и отражението върху новия ѝ живот като галерист на съвременно изкуство в Лос Анджелис. Избраният формат поставя под съмнение надеждността на разказвача, но не и ефекта на думите на Едуард върху героинята. На още по-високо ниво историята, описана в книгата на Едуард, поглъща, но и отчуждава със зрелищността си по същия

начин, по който двамата съпрузи са се отдалечили един от друг. Отстраненият поглед, през разказването на чужда съдба, се оказва най-доброто обяснение за провала на един брак.

Свързващата нишка между всички тези паралелни фабули е изкуството. Началният кадър показва инсталация от месести голи жени като символ на умората и безцелността на съвременното изкуство, а след това разбираме, че определящо за разрива между двамата е, че Сюзън не е вярвала в писателската кариера на Едуард. Затова за нея няма по-удачно наказание от „Хищници в мрака“ – книгата, в която жената на въобразяемото алтер его на бившия ѝ съпруг – Тони Хейстингс (изигран отново от Джейк Джиленхал) е изнасилена по особено жесток начин.

Въображението на Едуард се оказва единственото възможно спасение от демоните на неговия предишен живот и в този смисъл филмът е апология на създаването на алтернативни разкази, но и на жанровостта изобщо – докато животът на Сюзън може да бъде определен като реплика на някой европейски филм от 60-те, уж въобразяемата история е сто процента тексаска и се придържа към конвенциите на трилъра. Въпреки че на структурно ниво „Хищници в мрака“ изглежда усложнен и самоцелен, в действителност филмът може да се чете като пределно ясна история за отмъщение, макар и отмъщението да е поднесено нетрадиционно. Докато други педантично изградени и двусмислени филми могат да загубят жизнеността си в лабиринта, който създават, този успява да запази праволинейността си. Образът на тази праволинейност, завита в дизайнерски станиол, е една друга инсталация на съвременното изкуство – думата *Revenge*, разтеглена на няколко реда в галерията на Сюзън, като на последния ред стои едно-единствено самотно „Е“. Точно като отмъщението във филма.

СОФИЯ, МОЯ ЛЮБОВ



02.11.2021
19:00 часа
Дом на киното



И накрая – едно съвсем различно събитие, което ще се проведе в началото на месеца в Дом на киното. „София, моя любов“ е филм-омнибус, който представя сбор от десет кратки филма на ученици от различни столични гимназии. Проектът е реализиран в екипна работа с ментори като Милко Лазаров, Петър Вълчанов, Кристина Грозева, Николай Тодоров, Димитър Сарджев, Христо Симеонов, Любомир Младенов, Светослав Драганов, Ваня Иванова, Калоян Божилов и други и може да се очаква, че резултатът е професионално завършен. Амбицията на авторите е филмчетата да съдържат по-скоро емоционален, а не строго документален разказ за София. По-важното е, че тази инициатива на Съюза на българските филмови дейци цели да насърчи интереса на децата към киното и да възроди киноklubовете в гимназиите, а това наистина е една добра новина.

„Февруари“ може да бъде гледан по кината през ноември.

„Хищници в мрака“ може да бъде гледан на HBO GO.

„София, моя любов“ може да бъде гледан на 02 ноември от 19:00 ч. в Дом на киното.





ВЕЩИ С ПАМЕТ. СУМБУРЕН РАЗКАЗ ЗА ТОНИНО ГУЕРА

ЛИЗА БОЕВА

С Глеб учихме заедно в университета в Петербург през първата година на следването. У тях се събирахме една малка компания: имаше място за танци, майка му ни готвеше чат-пат... Ала на втората година родителите на Глеб се преместиха в Москва и там той се цани за портиер в някаква галерия. Понякога с компанията (3-4 човека) се качвахме на нощния влак и му отивахме на гости за уикенда. Галерията, в която работеше, се оказа домът на някой си Нащокин в центъра на града (Воротниковский переулок № 12). Глеб ни разказа, че този Нащокин бил столична знаменитост, картоиграч, денди. Често му гостувал Пушкин (Нащокин бил близък приятел на Пушкин и дори кръстник на един от синовете му). Та, при едно от гостуванията си Пушкин отбелязал, че домът е някак пуст, няма достатъчно жители. Посетители – да, но постоянно живеещи – не... И тогава Нащокин поръчал да бъдат изготвени миниатюрни копия: на самия него, на знаменити хора от разни епохи (реални и измислени)... Имало копие и на Пушкин. Миниатюрна фигурка на Пушкин. Вечерта преди дуела с Дантес – разказваше ни Глеб – Нащокин видял, че фигурката на Пушкин е паднала. Разбила се на парчета.

– Искате ли – огледа ни заговорнически Глеб – да направим свои миниатюрни копия и да ги поставим тук?

– Как да ги направим? – учудихме се ние.

Както са направени тези. От глина, сетне гланцирани... Толкова много са фигурите (навярно над 20), че никой не би забелязал, че са добавени още няколко. А и те стоят най-често затворени в един шкаф, да не мислите, че ги разхождат из залите...

В началото всички се съгласихме. Във влака на връщане само за това говорихме: кой с какви дрехи да бъде изобразен, в каква поза... Ала когато след седмица се върнахме в Москва и узнахме, че Глеб е намерил майстор, който (без да знае причината) се е наел да направи фигурките, ние се изплашихме. Прекалено истинско, прекалено макабрено...

Отказа се един, след седмица – втори. Накрая майсторът направи само две фигурки – на Глеб и моята. И Глеб ги постави някъде сред останалите в дома на пройдохата Нащокин. Всичко това се случи през 2000 година.

Мина време, компанията ни се разпръсна, ала с Глеб едновременно се потопихме в киното и продължихме често да общуваме (предимно по скайп). През май 2010 той ми каза, че в същия този дом на Нащокин ще се проведе изложба с рисунки и колажи на деветдесетгодишния Тонино Гуера, подготвена от самия него (и двамата бяхме големи почитатели на Гуера, бяхме присъствали на негови визити в Москва, Глеб знаеше сума ти стихове на Гуера, наизуст, на италиански, без да знае италиански). Майката на Глеб бе приятелка с Лора (Елеонора Яблочкина) – съпругата на Тонино Гуера, руския.



Трябваше да съм в Москва за откриването на изложбата, ала нещо се оплете с визата и пристигнах няколко дни преди закриването (към края на юни ще да е било). Искях да чуя думите на Тонино Гуера при откриването, предполагах, че ще декламира свои стихове (той най-често ги четеше от намачкани листове)... За моя голяма радост в деня, когато посетих изложбата, Тонино Гуера със съпругата си също бе там, обкръжен от много хора. Сред тях бе и майката на Глеб, която, щом ме видя, му каза:

„Ето, това е втората фигурка!“

Веднага разбрах за каква фигурка иде реч. Бузите ми пламнаха от срам: не че се бяхме клели да мълчим до гроб, но някак от само себе си се разбираше, че за тая щуротия с миниатюрните копия няма да споменаваме никому никога. А Глеб не само че беше казал на майка си, а кой знае още колко хора знаеха... Докато всички тези мисли жужаха в главата и ушите ми бучаха, Тонино Гуера, Лора и майката на Глеб се бяха приближили към мен. Изведнъж с удивление осъзнах, че Тонино Гуера ми казва нещо, а Лора превежда:

– ... Та, ако някога решите, непременно ни елате на гости в Пенабили. Ще ви чакаме с радост...

Мисля, че нищо не казах. Те продължиха нататък, обкръжени от жужаща тълпа приятели, поклонници, журналисти...



Веднага, щом се върнах у дома в София, започнах да кроя планове за Пенабили. Но мина година – защитавах докторат, мина втора – защитавах защитата... На 21 март 2012 г. Тонино Гуера почина.

През 2016 най-сетне заминах за Пенабили. Бях убедена, че Лора Гуера не ме помни. Затова се изумих, когато се съгласи да бъде наш водач.



Снимките са направени от мен или Ицко Финци. Фотографиите не са много, защото ми бе неудобно да снимам, докато тя говори, а и си водех бележки.



Ето разказа на Лора Гуера, реконструиран по бележките ми:

Днес предметите сякаш нямат стойност. Обезценени са. Купуваш едно, само след месец го подменяш с по-нов модел... Вещите, казват съвременните хора, пречат. Завземат пространството. А Тонино обичаше вещите. Те разказват чудни истории, стига да има кой да слуша... Вижте това!

(Лора ни показва сандък, пълен с керамични и ламаринени номера – все № 110).

11 години живяхме с Тонино в Рим на пиацале Клодио, а Федерико Фелини и Джулиета Мазина – на улица Маргута № 110. Тонино и Федерико непрестанно подменяха номера на дома и така побъркваха и съседите, и вестникарите... Най-често Федерико първи започваше силно да недоволства: „Ама кой пак е направил тази простотия?! Леле ако го хвана...“ Присъединяваха се съседки-кокошки, по някое време бабичките дори направили почасов график за денонощно следене на злосторника... Тази квартира, за съжаление, сетне бе продадена от наследниците на Джулиета Мазина. Днес на фасадата е поставена малка паметна керамична плочка, съвсем скромна, без гръмки надписи. Това е добре. Ала няма кой да я открадне и подмени, за да стане игра...

След Рим дойдохме тук, в Пенабили. Тонино купи тази стара селска къща с голяма печка и настоя навсякъде из двора да сложим купички за храна. Сега тук се мотаят над двацет котки. Винаги е имало котки. Но за Тонино бе важно друго: има или няма котки, винаги да има купички с прясна храна. Той сам правеше тези купички от глина и щом изпълни градината, започна да ги поставя из цялото градче. Днес навсякъде в Пенабили ще видите котки и тия шарени купички. Ако се случи да зърнете празна купичка, обърнете я и погледнете дъното: там той с пирон по глината изписваше буквата L. Заради Луна...

Ето историята: съюзниците приближавали техния град и семейството на Тонино се скрило в близката гора. Ала изведнъж Тонино (тогава двацет и петгодишен) се сетил, че котката Луна е останала без храна. Върнал се тихомълком в градчето, нахранил я и изведнъж пред него изскочил съсед:

– Вземи, вземи тези листовки! Веднага трябва да ги предадеш на Марио в магазинчето за тютюн!

Тонино взел листовките и тъкмо отварял вратата на входа, когато в челото му опряло дулото на автомат. Немците натоварили Тонино в камион с останалите арестувани и потеглили към концлагера. Спрели на някакво място, свалили ги и започнало претърсване. Ако фашистите откриели тези листовки у него, със сигурност веднага биха го убили, на място. Ала се случило чудо: малко преди да преровят джобовете му, в небето преминал вертолет. Фашистите решили, че това са американци и от страх залегнали на земята. Тонино успял да подаде листовките на преминаваща наблизко селянка и да ѝ прошепне веднага всичко да изгори. Година по-късно, когато излязъл от лагера, той намерил своята спасителка. Не ѝ казал и дума, ала тя веднага го познала. Попитал я:

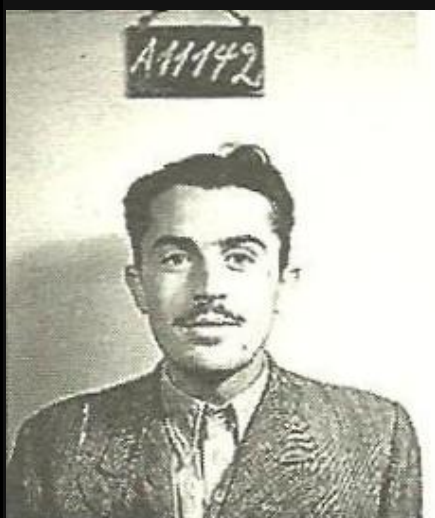
– С какво мога да Ви помогна? Нека с нещо да помогна!

А тя отвърнала:

– Ето мокър хляб, нахранете, моля, котките.

(Лора ни повежда към просторната кухня)

За Тонино имаше голямо значение къде ще поставим масата за хранене. Непременно трябваше да е до прозореца и непременно пред прозореца трябваше да засадим праскова. Ето защо...



Тонино е най-малкият от единайсет деца в бедно семейство. Те често оставали гладни, такива били годините... В двора пред прозореца на кухнята имало праскова. Било есен, денят бил мрачен и ветровит.

Майката сервира оскъдната вечеря и викнала всички на масата, но когато влезли в кухнята, заварили цялата покривка обсипана с пожълтели листа. Вятърът духнал, отвял листата на прасковата, те нахлули през отворения прозорец и изпъстрили трапезата.

Не си казали и дума, ала никой не смеел да посегне към чиниите: и родителите, и децата останали слисани пред тази красота.

Затова Тонино се радваше на всяко листо от прасковата, довеяно от вятъра на нашата кухненска маса...

А ето, вижте (Лора Гуера показва към пода): вратата на кухнята Тонино подпря с паве. Това паве той носи от Тбилиси. Случило се следното на първата му среща с Параджанов. Параджанов му казал: „Виж, аз сега точно не мога да ти обърна много внимание, защото трябва да ида да се сбогувам с близки приятели. Ако искаш – ела с мен.“ Тонино тръгнал с него и не след дълго се озовали на пуста улица, където се правел ремонт. Трябвало да подменят паветата с асфалт. Тонино се оглеждал за приятелите на Параджанов, но никой не се задавал. Тогава погледнал към Параджанов и видял, че онзи е коленичил и си говори... с паветата. Сбогувал се с тях. Пипал камък по камък, някои взимал и притискал към гърдите си. Подал едно от паветата на Тонино и рекъл: „Ето ти приятел вечен. Да го пазиш!“

А това (Лора Гуера отваря вратичките на един дървен шкаф) е сервиз за хранене, изготвен по поръчка на Тонино. Ние винаги се храним с тези чинии. Ако се счупи някоя, той отново поръчва от същите... Ето защо. В концлагера вечер Тонино разказвал истории, декламирал свои стихове, измислял сюжети... Веднъж го помолили да разкаже за храната. И той започнал: „Ето така у дома се готви паста. Взимаме брашно, наливаме вода, щипка сол, яйца, месим...“ – и той всичко показва, сякаш има реални продукти в ръцете си. „Нарязваме на тънки ивици тестото, сипваме вода да заври...“ – и всички чакат да заври невидимата вода. Сетне той потапя там ивиците тесто, затопля доматиения сос, а когато всичко е готово, подканя слушащите да подадат несъществуващите си чинии. И те скланят глави над въображаемата си гозба, и ядат, и е така тихо и тъжно, безнадеждно тъжно... Докато изведнъж един от тях не надигнал глава:

– Тонино, може ли допълнително?

И тогава всички се разсмели. Станало весело. И започнали да протягат напред чиниите си и да добавят пармезан и люти чушлета... Чиниите им били големи колкото длан и дълбоки колкото присвита длан.

Чинии точно с такива размери Тонино държеше да имаме у дома.

(Поглеждам през прозореца. Отвъд прасковата се разстила безкрайна гледка. Къщата е на върха на един хълм.)



Нашият дом трябва да е така високо – казваше Тонино, че да чуваме кихавиците на Бог.

(Влизаме в хола. Там на стената до вратата са окачени няколко телефона, от старите, с шайба по средата).

Тези телефони са от хотелската стая, в която бил настанен Тонино в Щатите. Годианата е 69-та, с Антониони снимат „Забриски поинт“. Изведнъж една нощ иззвънял единият от телефоните. Съненият Тонино докато стигне до слушалката, от другата страна вече затворили. Легнал си, унесъл се и след малко – пак се звъни. И отново

– докато стигне до слушалката, от другата страна вече били затворили. Това се повторило и на следващата вечер, но звъннал друг от телефоните. Съвсем за кратко – толкова, че Тонино да не успее да вдигне слушалката навреме. На третата вечер решил да чака. Ала никой не се обадил. И тогава той сам набрал произволен номер и на развален английски повел разговор. Случил на нощна птица, та дълго побърборили. На следващата нощ – пак. Набрал произволен номер, от другата страна някой самотник вдигнал и говорили до сутринта...

Денем снимали „Забриски поинт“, а нощем започвала друга история... Когато напускал хотела, Тонино помолил да вземе онези телефони, от които е провел най-интересните разговори. Дали му ги...

(Лора ни повежда из Пенабили. Оказва се, че Тонино Гуера е превърнал не само своя дом, но и цялото градче в чуден музей: по стените поставя керамични плочи със стихове, картини, скулптори, икони...)



Тонино бе атеист. Ала харесваше всичко, свързано с религиозните обичаи и папството. Веднъж в Рим тръгнал да пресича между колите в час пик. Те ненадейно тръгнаха и една кола минала на косъм от него. Тонино извинително свил рамене към водача и що да види: зад волана

бил самият папа римски. Папата му се усмихнал и го благословил. А сетне отпрашил напред в натовареното движение.



(Стигаме до една река).

Тонино се провъзгласи за президент на това място. И утвърди своя конституция, която гласи: „В края на мандата президентът трябва да изпие чаша вода от тази река.“ За да изпие чаша вода, реката трябва да е чиста. И Тонино направи всичко възможно да прочисти реката: тича по администрации, изпраща проби, отстранява неправомерни канализационни тръби... Беше достоен президент, дал честна дума.



(Достигаме градина с полегат двор)

Това е Градината на забравените плодове. От средновековни и ренесансови манускрипти Тонино научаваше за редки сортове дървета. Той издирваше семена, сетне ги засаждаше, грижеше се за всяко стабълце. Знаеше историята на тези дървета: с какви легенди са свързани, с какви предания, с какви съдби... Сега, след смъртта му,

дворът пустее. Дръвчетата линеят... Ето, той поставяше надписи, за да се знае сортът. Но по-важна бе историята, която отвеждаше пет-шест-седемстотин години назад.



Всички скулптори тук са дело на Тонино. Това са Джулиета Мазина и Федерико Фелини. Това е слънчев часовник, стрелката е роза. Точно в 12 часа се образуват техните профили: пред нас отново са те, говорят си, гледат се. Розата винаги цъфти и техните срещи винаги предстоят...



На сбогуване Лора ни даде някакви рекламни картички с рисунки на Тонино Гуера и неочаквано рече:

Е, Лиза, виждате, ние също имаме нашите малки фигурки. Домът ни никога не е пуст. Дори и да ни няма, ние пак сме там. Но вещите имат смисъл само, ако има кой да разказва техните истории...



Това е моят сумбурен разказ на Тонино Гуера и някои от неговите удивителни вещи. Не разказвам за филмите, за сценариите, за работата му с Фелини, Де Сика, Антониони, Тарковски, Ангелополус... Гуера има най-престижните световни филмови награди, ала аз нито една статуетка не видях, нито за един медал не ни разказа неговата съпруга повече от четири десетилетия Лора Гуера.

* Не споменавам фамилията на Глеб, защото родителите му са известни дипломати. Глеб почина преди няколко години.





НОВОТО БЪЛГАРСКО ИГРАЛНО КИНО: „ЗЛАТНА РОЗА“ 2021

НОВОТО В НАЙ-НОВИТЕ БЪЛГАРСКИ ФИЛМИ

ИНГЕБОРГ БРАТОВЕВА-ДАРАКЧИЕВА

Колко ново е най-новото българско кино? Всяка година фестивалът „Златна роза“ поставя този въпрос. Наградите дават само някои от възможните отговори.

Сътрудничеството на продуцента Евтим Милошев, режисьора Павел Веснаков и актьора Юлиан Вергов не е ново. Тримата са основни фигури за хитовия сериал „Откраднат живот“, но новият им пълнометражен филм „Уроци по немски“ представя това сътрудничество в съвсем различна светлина. Филмът е драматично психологическо изследване, което се развива на няколко нива. На първо е разказ за сбогуване преди емиграция. На второ – портрет на един неудачник. На още по-дълбоко – равностетка за един пропилян живот. И най-сетне – отчаяно пътуване в търсене на любов. Филм за любовта, без която не можем.



УРОЦИ ПО НЕМСКИ (2021, РЕЖИСЬОР ПАВЕЛ ВЕСНАКОВ)

Павел Веснаков, дебютант в пълнометражното кино, с Награда за режисура на фестивала, е сценарист и режисьор. Сценаристът Веснаков разказва проста история, която се развива за 24 часа: неудачникът Никола обикаля членовете на семейството си, за да се сбогува с тях преди да замине на гурбет в Германия. Режисьорът Веснаков майсторски разплита скъсаните нишки на живота му. Той завърта зрителя в кръг – в обиколките на Никола из пространствата, обитавани от най-близките му хора.

В стила на Румънската нова вълна, камерата на Орлин Руевски следва героя в гръб. Върху този гръб зрителят е свободен да проектира собствените си чувства, уязвимост и лутане. Няма музика. От екрана се чуват само естествени звуци и човешка реч. Лайтмотив са натрапливите повторения на дните на седмицата на немски език, произнасяни от учебен диск. Звуците на чуждата реч всъщност огласяят натрапливото желание на героя да избяга от своето минало, от проваления си живот.

Най-добрият български филм за 2021, според личната ми класация, „Уроци по немски“, разисква проблема за емиграцията екзистенциално. Навечерието на заминаването е разказано като отчаяно търсене на любов и близост. Бягството на Никола е символично и социалното е сведено до фон. Фокусът е върху вътрешната драма, върху усещането на героя за празнота. Такова извеждане на личността на аутсайдера на преден план, без затъване в социалната му непълноценност, е ново за българското кино.

Юлиан Вергов (Награда за най-добра мъжка роля) тук поднася най-доброто си изпълнение досега, пак според личната ми класация.

Режисьорът го затваря в клаустрофобични пространства почти през цялото филмово време. Вергов ги оживява със състояния и емоции в огромен диапазон. От физическа експанзия до мълчалива сдържаност и от демонстративна мъжественост до отчаяна уязвимост. Въпреки натрапливото присъствие на маргинали на нашия екран, за пръв път през последните трийсет години в новото българско кино най-после се появява истински сложен образ на аутсайдер.



РИБЕНА КОСТ (2021, РЕЖИСЬОР ДРАГОМИР ШОЛЕВ)

Деян Донков, Иво в „Рибена кост“ (Награда на СБФД) на Драгомир Шолев, е другият познат непознат актьор в нов български филм. Донков изиграва концесионера на плажа без типичните за другите му филми чар и сексапил. Противно на клишето, неговият Иво не е мутра. По-скоро е малкият човек, избягал от корумпираната действителност в илюзорна природна идилия на морския бряг. Поредният мъртъв делфин засяда в скромното му битие, като рибена кост в гърлото.

Драгомир Шолев реди на екрана пъзел от фрагменти от едно разпаднало се общество. Светът на филма му е хаотичен, а стилът на разказа – анекдотичен. И тук сценаристът-режисьор е разположил действието в рамките на 24 часа. Подчертаната фрагментарност на сюжета е предизвикателството към единството на действие. Историята се разгръща между тези два полюса. Резултатът – чувство за автентичност, внушавано и от субективната камера на Ненад Борович (Награда за операторско майсторство).

Връзката с Румънската нова вълна отново е очевидна. И поради ангажимента на румънската копродуцентка Ада Соломон (Европейска филмова награда за най-добър копродуцент, 2013). Шолев отдавна

работи „по румънски“ – в „Подслон“ (2010) заедно с румънския сценарист Разван Радулеску, а в „Прасето“ (2019), заедно с българския си колега Мартин Илиев. Гарантира творческата си неповторимост чрез изобретяването на уникален стил за всеки отделен филм. Различните истории сякаш се саморазказват на екрана, както си искат, а режисьорът просто следва естественото им развитие.

В избора на актьори Шолев винаги търси предизвикателства. В „Подслон“ избра Ирена Христоскова да играе момче, десетилетие преди Американската филмова академия да наложи трансджендър квоти. В „Рибена кост“ е обединил актьорски екип от професионалисти и непрофесионалисти, които взаимодействат органично. Целенасочената му режисьорска работа е довела до удивително единен стил на изпълнение и усещане за истинност. Справил се е блестящо – разнородните му типажии се оказват истински открития (Сузи Радичкова).

Негативен пример за подобен опит да се работи едновременно с професионалисти и натуршчици е „Жените наистина плачат“ на Мила Минева и Весела Казакова. От една страна, Биляна Казакова и Йосиф Сърчаджиев разчитат на професионализъм. От друга – непрофесионалните актриси играят хаотично и неравно. Доказалата майсторството си Весела Казакова балансира между двете групи, без да успее в качеството си на режисьор да създаде истински ансамбъл. Актьорското присъствие клони към колективна истерия, от която се изстрелва Мария Бакалова. Потопена в образа, овладяна, но спонтанна и променяща изражението си само с едно потрепване на ресници, Бакалова блести над целия сборен актьорски състав, както подобава на истинска звезда. Героинята ѝ преминава от състояние на щастливо влюбена млада жена към драмата на изоставена, заразена със СПИН любовница на женен мъж, при това бисексуален. Тук мъжете наистина трябва да се разплачат. Убедителността, с която Бакалова изиграва преекспонирания образ на женското страдание, спасява филма от пълна декларативност и предпоставеност.

Наградата за най-добра женска роля обаче получи друга актриса, съвсем младата Александра Костова за ролята на Петя Монова в „Петя на моята Петя“ на Александър Косев (Награда за дебютен пълнометражен филм). Самата Александра дебютира преди пет години в „Маймуна“ на Димитър Коцев – Шошо (2016). Още тогава

покори зрителите със своята спонтанност. Днес, освен чистосърдечие и непосредственост, младата актриса демонстрира и силен социален рефлекс, актьорска проникателност и психологически интегритет на образа, който изгражда.



ПЕТЯ НА МОЯТА ПЕТЯ (2021, РЕЖИСЬОР АЛЕКСАНДЪР КОСЕВ)

„Петя на моята Петя“ е сложен филм. Развива се в два времеви пласта – съвременен и исторически (70-те години на XX век). Личността и трагичната съдба на поетесата Петя Дубарова, самоубила се на 17 години през 1979 г., са „прочетени“ от съвременно момиче, което също носи името Петя. Когато нашата съвременница, отчаяна от предателствата и равнодушието на възрастните, също решава да се самоубие, двете се срещат на границата между живота и смъртта. Социална критика, психологизъм и мистика.

Александър Косев разказва съвременната история умело. И той не е истински дебютант – режисирал е епизоди от „Откраднат живот“ и от още десетина български сериали. Опитът му личи в умението да постави силни социални акценти и да изведе историята до логичната ѝ развръзка, поддържайки вниманието на зрителя. Наградите на Александра Костова и Юлиан Вергов и дипломът на Албена Павлова

за актьорско постижение са признание и за неговото умение да води актьорите.

Поетесата Петя Дубарова обаче присъства във филма като напълно схематичен персонаж, скована, декларативна и скучна. Образът ѝ е толкова схематичен, че буди недоумение, откъде се е взело преклонението на съвременните герои пред нея. И е трудно да повярваме, че филмът „е вдъхновен от поезията и личността ѝ“. Нещо повече, осмелявам се да твърдя, че филмът би спечелил, ако Дубарова изобщо не се появява на екрана. Очевидно, мистиката не е силната страна на режисьора.

Известният документалист Андрей Паунов се оказа най-големият мистик на новото българско кино. Игралният му дебют „Януари“ (Специална награда на журито и Награда на Гилдия "Критика") е вдъхновен от пиесата на Йордан Радичков. Метафората на хората, които вълчото време превръща във вълци, е едно от най-големите открития на Радичков през 70-те години на миналия век (1975). Паунов амбициозно и стилно разказва притчата в контекста на новото кино, изчиствайки сюжета от фолклорни елементи. И заедно с британски сценарист и португалски оператор прави филм, адресиран към глобална публика.

Жанрът е психологически трилър, който изследва мистерията на злото. Мощното актьорско присъствие на Самуел Финци, Йосиф Сърчаджиев, Захари Бахаров и Леонид Йовчев е разположено в скован от студ, сумрачен свят, създаден от камерата на Вашко Виана. Зад призрачната атмосфера на филма прозира големият „призрак на комунизма“. Препратките към миналото обаче са много пестеливи, изведени до символи. Това е филм, който като всяка притча не може и не бива да се „чете буквално“.

Силен символизъм движи и „В сърцето на машината“ на Мартин Макариев (Голямата награда „Златна роза“). Бял гълъб, традиционен символ на Духа, е попаднал между колелетата на страховитата машина. Място на действието – завод „Кремиковци“, време на действието – края на 70-те, действащи лица – криминални затворници, включително един със смъртна присъда, и техните пазачи. Само мъже. Отново Юлиан Вергов, като садистичния капитан Векилски. В партньорство с Христо Шопов, Ивайло Христов, Башар Рахал и македонския актьор Игор Ангелов (осъденият на смърт с прякор Сатъра).

Символизъм в жанров филм за Макариев не е изненада. През 2013 г. той направи първия български хорър „Вила Роза“, където главен герой е Съвестта. Сега ужасът е битие на затворниците. Пробуждането на съвестта им е основа на драматизма. Ситуирането на действието по време на социализма поражда още от първия кадър множество метафори на диктатурата. На сюжетно ниво тази епоха придава достоверност на смъртното наказание, каквото вече няма у нас.

Клишетата на американските затворнически филми, включително герой със смъртна присъда, определят драматургията. Те препращат към познати хитове като „Изкуплението Шоушенк“, „Зелената миля“ и т.н., и създават натрапливо чувство за вторичност. Липсата на баланс между авторската идея и следването на жанровите закони, превърнати в клишета, е най-големият проблем на филма. Безспорната му стойност обаче е предопределена от духовното му послание. Изкуплението, увенчано от метафора на опрощението – нежно докосване от Духа.

Зад постиженията на най-новото българско кино стоят професионализъм и творческа зрелост. Новото поколение режисьори работи активно, трупайки професионализъм. Дебютантите в пълнометражното ни кино всъщност изобщо не са дебютанти. Те са утвърдени професионалисти – в най-успешните български сериали, в документалистиката, в рекламата. Постоянното им участие в производствения процес поддържа уменията им и рефлексите им за контакт с публиката. Практикуването на занаята им дава увереност и зрелост, за да осъществят успешно авторските си търсения. А зрелостта задължава.



RAGE AGAINST THE MACHINE

БОРЯНА МАТЕЕВА

След прожекциите на група филми от „Златна роза“ 2021 в съзнанието ми изникна името на една рок-група от 90-те „Rage Against The Machine“[1]. Не съм ѝ фен, слушала съм бегло музиката ѝ – убийствено агресивна, дисхармонична, неистова, с остри социални послания. Но това словосъчетание – „ярост срещу машината“ – свързва в главата ми тези филми в някаква обща редица. Може да ми е повлияло и заглавието „В сърцето на машината“ на Мартин Макариев... Затова искам да изясня какво обединява, колкото и да е необичайно през 2021 г., тези филми. Да, това е гневът, яростта, неприемането, отричането. Героите им са бесни на нещо, не приемат живота си, нямат вътрешна сигурност. Ядосани са на системата, на обществото, на себе си. Това са същества в режим на криза от всякакво естество – социална, икономическа, политическа, психологическа. Авторите ги разполагат в различни епохи и декор, в различни жанрове и стилове, но винаги и навсякъде те са неудовлетворени и напрегнати. След пакета „черни“ (но не в смисъла на film noir) филми от преди няколко години, сега се появяват филмите на гнева – социален, но и автодеструктивен, обърнат еднакво навън и навътре към индивида и съдбата му. И не назад, а към настоящето.



УРОЦИ ПО НЕМСКИ (2021, РЖИСЬОР ПАВЕЛ ВЕСНАКОВ)

Най-безкомпромисен, напрегнат, но и завършен в художествено отношение за мен е „Уроци по немски“, дебют на Павел Веснаков. Тук този иначе радикално настроен режисьор, когото познаваме от суровите му, до ръба на поносимото късометражи („Влакове“, „Парафиненият принц“, „Чест“) е една идея по-мек и не стига до крайности, но пак държи зрителя от началото до финала в нещо като транс. Филмът е решен в ритъма на свръх невротичното поведение на

героя си, който прелива от гняв – срещу институциите, срещу характера си, срещу съдбата си. Заклецен в мизерния си бит, между невзрачно минало и бледа надежда за по-добро бъдеще в емиграция, той няма реален изход и мечтата за работа в Германия (откъдето и натрапчивите аудио уроци по немски в раздрънканата му кола) му се изплъзва. Фабула и режисура работят синхронно на много нива – психологическо, социално, екзистенциално, засрещат се и се усилват взаимно. Решението за камера от ръка и импровизационен, документален стил дава суров визуален еквивалент на стресовото състояние на героя. Желязната режисьорска ръка се усеща и в избора, и във воденето на Юлиан Вергов, който тук е обратното на сексимвол – амплоато, носило му успех досега. Неузнаваем, смачкан и обикновен, с бръсната глава, с напрегнато до пароксизъм изражение, той е въплъщение на гневния съвременен мъж от крайните квартали, похабил живота си, но запазил някъде дълбоко живеца на достойнството. При цялата агресивност на визията внушението на финала е катарзисно. Блудният син се е завърнал и получава бащината прошка. Библейска притча, поднесена в суров ърбън стил. Една прегръдка показва, че изходът е единствено в близостта, в свързването с другите, с близките. Огънят на гнева за кратко е потушен.



ЖЕНИТЕ НАИСТИНА ПЛАЧАТ (2021, РЕЖИСЬОРИ - МИНА МИЛЕВА И ВЕСЕЛА КАЗАКОВА)

Друг филм, който пламти от гняв и напрежение, е „Жените наистина плачат“ на Мина Милева и Весела Казакова. Историята на три поколения жени от едно семейство, беязани фатално от домашно насилие от страна на бащата/дядото, е разказана също в подчертано

документален стил, но без психологическа дълбочина и нюанси. Някак еднопланово, едноизмерно. Множеството тежки травми – остра постродилна депресия на млада майка и мачовско поведение от страна на бащата, заразяване на младо момиче със СПИН от женения ѝ приятел, полицейско насилие на демонстрация за Истанбулската конвенция, брутален секстормоз на работното място са случки, заредени с ярост срещу системата и обстоятелствата, която избива в шумни външни жестове и действия. Поради това изначалният драматизъм, дори трагизъм на героините и ситуациите трудно достигат емоционално съпричастие. „Жените наистина плачат“ в днешния български контекст звучи като манифест на феминизма и джендър идеологията – плакатно и категорично. Непримиримотта срещу остарели според авторките патриархални модели е основен мотор, чийто шум заглушава реалните човешки драми. Два момента ме докоснаха – майката на първаза, готова да полети в нищото и да изостави бебето си, и сестрата, която на финала в работните си дрехи, делнично и непатетично, се обръща към Бог с молитва да спаси сестра ѝ от страшната болест. Значи, нещо в тези жени не на ръба, а отвъд нервна криза, се е преобърнало. Гневът все пак може да бъде преодолян, когато се уповаваме на висшата сила в нас.



В СЪРЦЕТО НА МАШИНАТА (2021, РЕЖИСЬОР МАРТИН МАКАРИЕВ)

Може би най-гневно за гнева говори „В сърцето на машината“ на Мартин Макариев, защото е затворнически филм, решен по законите на американските филми от този жанр. Тук режисьорът на откровено комерсиалните „Диви и щастливи“ и „Привличане“ стъпва с амбиция в друг жанр, но това не е ново за него. Да припомним, че дебютът му „Вила Роза“ беше първият „филм на ужасите“ в българското кино и той

беше издържан елегантно в своята категория. Спрямо „Привличане“ пък новият му филм е направо шедевър, сякаш правен от някой друг режисьор. „В сърцето на машината“ е мъжки филм, разказващ за реални събития, случили се в края на 70-те, по времето на зрелия социализъм. Група затворници с тежки присъди, извеждани за работа в Кремиковци, се опълчват на системата и вземат заложници заради една птица, озовала се неспойно как сред чарковете на голяма машина. От този момент реалистичните, но стилизирани разказ и изображение преминават на друга плоскост. За да спасят „пилето“, което измиват до бяло от машинното масло, затворниците са готови да жертват живота си и няколко от тях умират. Проблемът е, че този втори алегоричен пласт ни е многократно обясняван, визуално и словесно натрапван. А и символът на белия гълъб (от духа Божий до Пикасо) не е откривателство и когато се преекспонира, да не би някой да не е разбрал... Явно режисьорът е искал на всяка цена неговите зрители да стигнат до посланието и в това е и важноста на филма – приобщаване на масовата, по принцип непретенциозна аудитория към значими теми и вечни морални ценности като човешкото достоинство, покаянието, изкуплението, приятелството, справедливостта, честта. Ожесточението на затворниците е разбираемо, дори на места то се издига до метафора на бунт срещу политическата система и идеологемите ѝ, със соцплакатите по стените, с фашизоидното поведение на надзиратели и милиционерски началници. За разлика от други затворнически филми (например разтърсващия с реализма си бразилско-аргентински „Карандиру“ по истински случай, известен като „клането от 1992“, където след бунт войската избива 102 затворници) филмът завършва почти оптимистично. И оцелелите, и застреляните затворници стигат до своя катарзис и вътрешно освобождение. Птицата триумфира над машината, разбита, за да литне тя на свобода. Често в киното затворът е символ на системата и в него задържаните са дори по-свободни, отколкото навън. И могат да бъдат въпреки всичко „диви и щастливи“. Изборът на Александър Сано, звезда на своето поколение с имиджа на „лошо момче“, също работи ефикасно в тази посока.

„Бунтът, съпротивата има много лица. С годините разбрах, че невинаги тези, които са се държали театрално радикално и гръмогласно, са истинските бунтари. Истинският бунт може да бъде съвсем различен. Да не влизаш в глутници, да се съпротивляваш на

налагани стереотипи, да откажеш, да не ставаш част от режисирани истерии, да заставаш на губещата страна“ – тези думи на Георги Господинов могат да се отнесат и за друг филм, в който бушува бунт и ярост – „Петя на моята Петя“ – дебют на Александър Косев. Тук имаме избухване на тийнейджърска енергия – срещу родителите и училищните порядки, срещу лицемерието на възрастните, срещу себе си – вечното несъгласие на младите срещу статуквото.

Седемнайсетгодишната Петя, във вдъхновеното изпълнение на Александра Костова, стига почти до самоубийство. Ако това беше просто историята на една буйна девойка в непримирим конфликт с установения ред, щеше да е по-безпроблемно да възприемем този филм. Тук обаче като подземен поток клокочат гневът, бунтът и стиховете на рано отишлата си Петя Дубарова, култова личност за поколения, съживена от авторите. И става сложно, защото въображаемият диалог между момичето и поетесата е показан в прекалено реалистична гама, на моменти смущаващо-схематично... Ефектен драматургичен ход, който обаче някак си ограбва вътрешните, невидими пространства на поезията. Голямата поетеса „спасява“ от отвъдното Петя от ХХІ в., но импулсът на мощната ѝ, дълбоко лична, поезия потъва в действието и стига до нас само външно-илюстративно, в отделни изписани на екрана цитати. На мен поне ми убягва духът ѝ. Във всеки случай, като днешна проекция и паралел, филмът запознава днешните млади със „случая Петя Дубарова“ и с нейната безкомпромисност. Затова може да внуши борбени и добри модели на поведение за непримиримост с баналността и конформизма, за критичен дух.

Изцяло движен от гнева срещу жестокия патриархален и патерналистичен морал е и героят от „Засукан свят“ на Мариус Куркински. Той цял живот незаслужено е преследван от стигмата, че е заченат преди брака на родителите си, но това му дава амбиция и сили да иска да докаже, че с нищо не е по-лош от другите. Създаден по разказ на Хайтов, „Засукан свят“ се оттласква от етнографската красавост и остава потопен в една битова и природна среда извън конкретно историческо време, някъде назад в историята, между реалното и приказното. Така се издига до философска притча за нескончаемите обрати и диалектиката на живота, за непознаваемостта на света, за нуждата от смиреност, но и от активност пред обстоятелствата. Въпреки някои моменти на театралност.

Съвсем от друго естество е яростта на бившите рокаджии от „Голата истина за група „Жигули“ на Виктор Божинов. В тази завладяваща музикална комедия е побрана тъжната истина за целия ни преход – с разпаднатите общности и ценности, с продаването на таланта, за да оцелееш, с емиграцията и горчивите ѝ плодове, с непрестанните компромиси. През перипетиите на събирането отново на една бивша рок-група от 90-те откриваме и фундаменталния сблъсък чалга-рок, който вече се материализира и в политическа реалност. Усещаме и копнежите по високо изкуство, по възстановяване на приятелства и връзки, въпреки кризите и сътресенията. Като минава с прелестна лекота между сериозното и смешното, високото и ниското, съчетавайки емоцията на музиката и текстовете (на специално написани песни), с цветист диалог и стремителен ритъм, филмът се доближава до онова златно сечение, където е мечтаната пресечна точка между авторско и зрителско кино. И може би именно затова се радва на небивал успех – с най-голям бокс офис от 1990 година насам. Застаряващите членовете на въображаемата група „Жигули“ изреват неистово гнева си от сцената и така ни казват, че не всичко е загубено и не всички сме се загубили в прехода. Смисълът и хоризонтът са в творчеството, в раздаването, в свързването с другите.

За разлика от „Голата истина....“ гневът в „Рибена кост“ на Драгомир Шолев е някак приглушен и делничен, но здраво бучи подмолно. Един пореден умрял делфин на брега на морето, никога не го виждаме в цялост, е причина да се възбуди абсурдно разследване, което не довежда до никъде. Един занемарен къмпинг, сърдити млади хора, унил летен плаж, метафора на цялото ни битие, раздирано в дълбочина от морални, етични и екологични проблеми и от институционални абсурди. Безрадостна картина на застой, в която, макар и да има проблясъци на критичност, няма енергия за бунт и съпротива. Най-силната метафора е гробището за делфини в непосредствена близост до къмпинга с каравани – място по принцип за почивка и лятно веселие. Мозаечната структура, включваща отделни истории, преливащи една в друга, допринася за усещането на разпокъсаност, несвързаност, незавършеност, празнота. Рамката с възрастните Адам и Ева в началото и края е препратка за надвиснала еко и социална катастрофа. Тя тласка разказа на друго ниво, но в

съзнанието на зрителя остава да доминира прозаичната част, с множеството битови зарисовки и герои.

Силна неудовлетвореност, главно от от себе си, но и от сбъркания обществен ред, се усеща и в игралния дебют на доказалия се документалист Светослав Драганов „Смирен“, в който той разчиства сметки с минали свои съмнения относно границите на етичността в киното. Историята на четирийсетгодишен режисьор-документалист, застанал на някакъв житейски предел и личностна криза, е откровено автобиографична и нейната автентичност печели зрителя. Филмът е решен в суров документален стил (с безфокуси, треперене на камерата, случайни композиции и т.н.). И тази буквално документална стихия, колкото и авторът да се опитва да обуздае с игрални методи, взема тотално връх. Бягството, съзнателно и премислено, от игралните клишета, е стигнало до своята противоположност и това би отблъснало много зрители. Фабулата на места се разпада, липсва спойка между епизодите, неравен е ритъмът в навързването им. Въпреки това някои моменти, като неочаквания монолог на сина-монах с признанието му, че е гей, внасят истинска емоция. Самата идея кинаджията и въобще човекът на изкуството да остава смирен пред своите „обекти“, да ги изследва с безусловно уважение и искреност, е стойностна и силна.

Изненада за мен беше липсата на гняв и ярост във филма „Не те харесвам“ на Борислав Костов, при всички тематично-сюжетни предпоставки за това. Но тази липса не е премислен художествен ход... Филмът разказва историята на сирийски бежанец, попаднал в български затвор по фалшиво обвинение и в последствие освободен, благодарение на приятелството си по килия с дребен и колоритен мафиотски бос. Затворническият бит е показан неизразително, а враждебността към мигрантите се разбива в една нереалистична, зализана и сладникава среда (преди да попадне зад решетките, сириецът се прехранва почтено като клоун). На финала благото момче, мечтало някога за Германия и отишло все пак дотам да види как е, се връща в България. Сериозният и парлив сюжет с мигрантите е представен наивно и звучи едва ли не поръчково – не сме ксенофоби, добри хора сме все пак... Но документалните кадри от сирийската война, някои от които заснети с риск и лично от автора, носят онази автентичност, която препраща към истинските измерения на проблема.

Необуздан по детски гняв, а всъщност зов за близост, топлина и семейство има и у малкия герой от Дом за изоставени деца в комедията „Чичо Коледа“ на Ивайло Пенчев. Тази поривиста детска непримиримост с трагизма на живота става мотор на действието в този пар екселанс „коледен филм“, в който става серия от чудеса. Но тук наивността е условие, без което не може.



ЯНУАРИ (2021, РЕЖИСЬОР АНДРЕЙ ПАУНОВ)

Като говорим за гневност, открита или латентна, не може да не споменем и „Януари“ – игралният дебют на Андрей Паунов по прочутата пиеса на Радичков. Амбициозна и мощна творба, където всъщност няма явна ярост и ожесточение, а някакво смирение пред неизестното, страшното и необяснимото в съчетание с неизтребимото балканско любопитство. Тук искам да посоча само преместването на смисловия център – от битово-народностното начало при Радичков към екзистенциално-идеологическото (героите при Паунов нямат имена, кръчмата е станала пристройка към изоставена почивна станция от соца, звучи бодър шлагер на Емил Димитров и т.н.). Имаме оригинален и космополитен абсурдистки прочит, защитен с мощна визия (португалският оператор Вашко Виана, художничката Мария Паунова). Но този филм заслужава задълбочен анализ, който сигурно ще бъде направен. Стаеният гняв тук все пак го има и той се символизира от ритуалното трошене на орех в специално направено менгеме... Или в крясъците на гарвана в клетка, заменил клюнодървеца на Радичков.

Единственият филм, в който нямаше гняв, е „Февруари“ на Камен Калев. Режисьорът като че ли е излял своето неудовлетворение в

разтърсващия „Източни пиеси“ и социалния „С лице надолу“ и вече търси хармонията в общуване с природата, далеч от обществото, избягвайки големите сблъсъци. В този философско-психологически подход се открива мъдрост, а като добавим автобиографичния момент и съзерцателната нагласа, имаме бистро и чувствително кино. Жалко само, че ритъмът е някак равен и монотонен, независимо от запомнящото се актьорско присъствие на големия Иван Налбантов в последната му кинороля. „Февруари“ потапя зрителя в режим на медитация и почитателите на високото арткино ще оценят екзистенциалната му дълбочина. Смисълът на битието, внушава Камен Калев, се разкрива в единението с природните сили. Те са помощници от човека и той трябва не да ги подчинява, а да им се отдаде, за да бъде щастлив. Като разгръща повествованието в три епохи, режисурата интерпретира една вечна идея в духа на най-авангардните парадигми на времето.

Колкото и опосредствано да ни изглежда, наличието на ярост и гняв в днешните български филми е духовен отклик на голямата социална картина, която се просмуква в сюжетите и визията им. Обществото ни ври и кипи от кризи, неудовлетвореност и критичност. Това го прави невротично, но и жилаво. Затова са много важни тези, които успяват да ни го покажат, да донесат малко просветление и утешение. И те го направиха, повече или по-малко бистро и артистично, а понякога – неумело. „Талантливият човек ти дава кураж, че светът ще продължи да се върти, че още има смисъл“ – беше писал някъде Георги Господинов. Какво повече.

[1] *Rage Against The Machine* е американска група за алтернативен рок, съществувала между 1992 и 2000 г. Музиката ѝ е смесица от рап и метъл, с политическа насоченост на текстовете. Според Уикипедия RATM правят едно от най-важните стилови сливания на 90-те: срещат музиката на черните бунтари (фънк и хип-хоп) с тази на белите (хеви метал, хард-рок и пънк-рок). RATM се превръщат в една от най-известните групи-бойци за социалната кауза по света.



КРАЯТ НА СВЕТА, АБСУРД И КИНО

ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА

На 39-ия Фестивал на българския игрален филм „Златна роза“ във Варна международното жури и критиците изгледахме в пълнометражния конкурс дванайсет филма, подкрепени от ИА Национален филмов център, който по това време отпразнува и своя 30-годишен юбилей. Радостно е, че те бяха различни и актуални. Както обикновено се случва с българското кино напоследък, и развлекателните, и арт филмите артикулират отчетливо, социално ангажирано и понякога вълнуващо трагикомичната специфика на прехода и промените в човешките и обществените нагласи. В режисьорските стилове откривам и ирония, и меланхолия, и носталгия, и отчуждение, и търсене на контакт с публиката, и елиминирането ѝ. Ще се концентрирам върху два от филмите, които се занимават в различен концептуален ключ с края на света – дълготрайна световна тенденция, белязана от „Бялата лента“ (2009) на Михаел Ханеке, „Елена“ (2011) на Андрей Звягинцев, „Меланхолия“ (2011) на Ларс фон Триер, „Торинският кон“ (2011) на Бела Тар, „Дървото на живота“ (2011) на Терънс Малик, „Фауст“ (2011) на Александър Сокуров, „Кожата, в която живея“ (2011) на Педро Алмодовар, „Ага“ (2018) на Милко Лазаров, „Мъртвите не умират“ (2019) на Джим Джармуш... Имам предвид международните копродукции „Рибена кост“ (2021, България/Румъния) на Драгомир Шолев (Награда за операторско майсторство на Ненад Борович и награда на СБФД) и „Януари“ (2021, България/Португалия/Люксембург) на Андрей Паунов (Специална награда на журито и Награда на гилдия „Критика“ към СБФД). И двата филма боравят с естетиката на абсурда – „Рибена кост“ чрез мозаечното наслагване на нелепи ситуации, структурирани като документално наблюдение, „Януари“ – чрез ярка постановъчна фикционалност. Както е известно, основният философски въпрос е този за смисъла на живота. И според Албер Камю, животът е „нечовешка игра, където абсурдът, надеждата и смъртта си разменят реплики... Големият въпрос е да узнаеш дали можеш да живееш със своите страсти, да узнаеш дали можеш да приемеш техния фундаментален закон – да изгарят сърцето и същевременно да го опияняват [...] Трябва да живееш в това положение на безсмислието... Търся какво ръководи участта, която смятам, че е моя, знам, че тя извиква мрака и невежеството, а ме уверяват, че това невежество

обяснява всичко и че този мрак е моята светлина. Но никой не отговаря на моето желание и този възбуждащ лиризъм не може да прикрие парадокса.“ И двата филма, разсъждавайки върху въпроса за смисъла, постигат универсалност на внушението.



РИБЕНА КОСТ (2021, РЕЖИСЬОР ДРАГОМИР ШОЛЕВ)

Съвременен къмпинг по българското Черноморие. Възрастна нудистка двойка се разхожда по брега. Думите им са естествени и благи. Те са в хармония. Краят на нощта. На брега – мъртъв делфин. Камерата на Ненад Борович се стрелва в окото му и с вцепеняваща поезия ни показва пустотата на края. Три девойки хукват да алармират за случилото се. Разбуждат концесионера Иво (Деян Донков), който съжителства с бременна млада жена (Сузи Радичкова). Тя понася непосилен кръст към делфина. Иво информира институциите за случилото се. Настава суматоха. Междувременно средно статистическо провинциално семейство с две синчета се настанява на плажа, като съпругът простак непрестанно недоволства. Спира токът и младата бременна жена се чуди как да спаси инсулина си. Въпреки че се събират всякакви – от полицаи до статистици, от неопитни ветеринари до мним прокурор, а цигани наблюдават отстрани или машинално изпълняват нареждания – резултатът е нулев... Разделен на сегменти с вътрешни заглавия, привидно хаотичен, но всъщност доста концентриран, филмът диагностицира състоянието на общество, просмукано от страхове, предразсъдъци, некомпетентност, вкоравена апатия... Драгомир Шолев гради метафизичното напрежение чрез пунктуалното вглеждане в реакциите наоколо. Дори когато делфинът е забравен или пък става ясно, че не е убит, а е починал от пластмасова капачка. Ако в „Прасето“ (2019) чрез насилие над дете,

неконтролируемо неистов ритъм и предимно едри планове артикулира опустошението, в „Рибена кост“ лансира диаметрално различна стратегия – на оголената, дълбока, вледеняваща простота наред абсурда. За първи път в киното ни е показан симпатичен концесионер на плаж. И невероятните типажи, изиграни от вълшебни познати и непознати актьори, както и от натуршчици, и живописната и устремена камера на Ненад Борович, и иронията, и крайморските шумове, и оскъдната музика са впрегнати безусловно в онагледяването на свършека на света – налице е изчерпаност на всякакъв жизнеутвърждаващ ресурс. Дрънчи къртящата празнота на безутрието. Но на финала Драгомир Шолев с присъщата си доброта и с чувството си за хумор открехва вратичка надежда – токът идва. Във филма може да има неравности и излишни дължини, но е покъртителен. И още – задълбоченото национално наблюдение във вертикал и хоризонтал се издига до универсалност на внушението.



ЯНУАРИ (2021, РЕЖИСЬОР АНДРЕЙ ПАУНОВ)

Още по-безумен е черно-белият „Януари“ по мотиви от легендарната пиеса на Йордан Радичков. Той е толкова мощен, че трудно може да се нарече дебют, но е факт – с него извънредно талантливият документалист Андрей Паунов влиза в игралното кино. Това не е изненада, защото е автор на стъписващата и международно

прославена трилогия за българския преход „Георги и пеперудите“ (2004), „Проблемът с комарите и други истории“ (2007) и „Момчето, което беше цар“ (2011) с колоритни герои и ситуации. Негов патент е сюрреалистичната романна структура, където се намесват действителност и абсурд, манталитет и смях. И съвсем естествено в хаотично време като нашето „Януари“ е колоритно и завладяващо артикулиране на края на света.

Чудата машина чупи орехи. Тя е своеобразната рамка на филма. Януари е. Най-българският месец (по Радичков). Вилнее сняг. Мъж на средна възраст с винтяга (Самуел Финци) обхожда окаяна сграда. Навън е страховито бяло. В единствената затоплена стая брадат старец (Йосиф Сърчаджиев) все решава кръстословица и все не може да се сети кой е шлагерът с подсвиркване. В кафез подскача гарга и почуква с клюн. Пие ракия наравно с мъжете. Петър Моторов е излязъл рано сутринта. Търсят го близнаци, за да извадят снегорина с трактора му (Захари Бахаров и Светослав Стоянов, чието лице така и не виждаме, и гласа му не чуваме). Конят на Петър Моторов се връща с шейната и с овързан препариран вълк. Единият от близнаците, този с покритото лице, поема към гората. Конят с шейната пак се връща без него и с препариран вълк. Пристига поп (Леонид Йовчев). Бъбри, бъбри и изчезва. Съспенс. С мощни тъпанни удари идват група кукери. В стаята влиза един от тях – симпатяга със сребърно зъбче (Борислав Чучков). И те потъват в гората с коня и шейната... Петър Моторов е нашенският Годо. Ужасът все по-агресивно се настанява в притихналата стая...

От многобройните герои на пиесата са останали четирима. От обилните думи – също малко. Клюводървецът (кълвач) пиенде е заменен с гарга. Има и епизодично куче. В омайно черно-бяло (на финала има само един възхитителен цветен епизод), с режеща музика, вилнеещ сняг, груба фактура, клокачещ абсурд и свръхконцентрирани актьори Андрей Паунов ни въвлича в микросвят, изпълнен със страх и безразличие, авантюризъм и вцепенение. Създал е магичен микс от мистериозен трилър и иронична притча. Извежда Радичковата абсурдност в заниманието с българската народопсихология и особеностите на националния характер до универсалност на внушението. Разбира се, за могъщото въздействие на филма решителна роля играе експанзивната визия на португалеца Вашко Виана – лица, интериори, екстериори, видения, детайли създават

неутешимо гибелна атмосфера. В екстремната и артистична постмодерна структура на стилизираното отчаяние в „Януари“ се вместили референции от разни филми, сред които се прокрадват стиловете на Стенли Кубрик, Бела Тар, Куентин Тарантино, но Андрей Паунов владее положението... Като маркери на епохата се мяркат две пионерчета или портрет на Маркс, но най-изумително ироничният е „Нашият сигнал“ на Емил Димитров (шлагерът с подсвиркване), след като чуваме в негово изпълнение на френски и „Джулия“. За разлика от „Рибена кост“, в „Януари“ няма милост, няма спасение. Но пък филмът е толкова чародеен, че след прожекцията исках да започне отново.

И се сещам за Йоржен Йонеско, който твърди: „Да осъзнаеш ужасното и да му се надсмееш, означава, че си станал негов господар... Логиката се разкрива в алогичността на абсурда, който започваме да усещаме. Сам по себе си смехът не признава никакво табу, защото именно той лежи в основата на новите табута, които отхвърлят старите. Истинската природа на нещата, истината като свята философска величина, може да ни бъде разкрита единствено от фантазията, която е далеч по-реална от всички реални обекти.“



ЖАНРОВИ МОДЕЛИ ВЪВ ВАРНА

БОЖИДАР МАНОВ

Възможността да се видят 12 пълнометражни филма и още 19 късометражни за 6 дни е добър повод за някои наблюдения върху жанровите модели в днешното ни игрално кино.

Колкото и парадоксално да е, около жанра (не само в киното, а въобще) има постоянно объркване, неяснота и своеволно използване на термина. Разбира се, този текст съвсем не е място за (полу)теоретични или по-скоро есеистични разсъждения, но всеки е свидетел как дори в професионални разговори с участието на хора от областта на изкуствата цари пълно своеволие! Някои самоуверено назовават така различните изкуства!? Други го употребяват за видовете кино (документално, игрално, анимационно). А само малцина го отнасят към трудно формулираната специфика в художествения облик на всеки конкретен филм, която се обосновава исторически от устойчиво развити и практически наложени белези (правила, канони, конвенции), следвани и спазвани от автора (режисьора). Давам си сметка, че от тези общи думи проблемът не става по-ясен, но винаги трябва да се доверяваме и на интуицията – преди всичко на зрителите и на читателите. А объркването и трудността идва от няколкото значения на френската дума *genre* (род, вид, начин).

И сега да забравим това досадно встъпление, защото поне филмите, за които ще стане дума са (или ще бъдат) гледани от мнозина и всеки може сам да се ориентира в текста. А пък и от безбройните публикации (най-вече в мрежата) много по-ясният и безспорно наложен термин *жанрово кино* е добре известен и може да му се доверим.

Имаше ли жанрови филми в селекцията „Златна роза“ 2021? Поне за няколко от тях можем да бъдем категорични – да! Както при пълнометражните, така и сред късометражните заглавия.



ГОЛАТА ИСТИНА ЗА ГРУПА ЖИГУЛИ (2021, РЕЖИСЬОР ВИКТОР БОЖИНОВ)

Жанровото кино във Варна бе защитено най-точно от две комедии, безспорно обречени на зрителски успех. „Голата истина за група Жигули“ (реж. Виктор Божинов) вече го доказва при масовото разпространение през изминалите месеци. За „Чичо Коледа“ (реж. Ивайло Пенчев) това предстои при планираното предколедно програмиране, ако черен вирус или пандемични мерки не му минат път. Дано филмът да има късмет, а зрителите да успеят да го видят. И двата филма имат зрителски шанс тъкмо като жанрови заглавия, защото не използват жанра компромисно, а с точна аритметика комбинират развлекателен сюжет с лесно четливи нравствени послания. Но не тегави и дидактични, а поднесени с добронамерена, честна усмивка и закачливо намигане от добрите актьори.



В СЪРЦЕТО НА МАШИНАТА (2021, РЕЖИСЬОР МАРТИН МАКАРИЕВ)

А ето още един важен факт от Варна: сто процента жанров филм поднесе най-голямата изненада на фестивала! „В сърцето на машината“ е четвърти за режисьора Мартин Макариев и е чист затворнически трилър-екшън за бунта на сурови мъже с тежки присъди

срещу надзирателите или казано по-общо – срещу наказателната система. Референциите в жанра са стотици от цялото световно кино: класика със затворнически бунт са например „Могилата“ (1965, реж. Сидни Лъмет), „Папийон“ (1973, реж. Франклин Шафнер), „Зад решетките“ (1989, реж. Джон Флин) и още много други. „В сърцето на машината“ е професионално добре направен, с точно сглобен сценарий, стандартна типология на характерите, добри актьори, адекватна камера, верен интериор, декори, костюми, грим и всички подобни „задължителни“ елементи от жанровата матрица. И тъкмо в тази успешно следвана рецепта с всеки кадър, епизод, сюжетен обрат, актьорска реакция, монтажен преход, реплика и т.н. „в сърцето на филма“ натрапчиво покълва и неотстъпно се изгражда клишето сто процента подражателен мейнстрийм! Както се казва, няма лошо и носи радост за зрителите. Но не и за анализите на националното ни кино, в които остава с най-престижната и авторитетна награда „Злата роза“? Защото тя не е просто класиране на първо място в някакво спортно състезание, а символен знак с много повече значения.

Или пък един друг също амбициозен филм – „Жените наистина плачат“ (реж. Мина Милева, Весела Казакова). Той определено е замислен като активна (квази)публицистична драма, с ярък тематичен тезис (дори изведен в заглавието) и с желание за възможно най-широк зрителски адрес. Комбинацията от сюжетни стресове, психологически синкопи, конфликтни диалози, спонтанни словесни откровения (крясъци), актуални публични идеи, граждански активизъм (Истанбулска конвенция, протести, демонстрации и т.н.) се развива в общо времетраене 107 минути. А така филмът оставя натрапчиво усещане за тематичен валяк с актуален медиен тренд, който иска на всяка цена да декларира авторските тезиси. Но за съжаление, без прецизна грижа за тяхната убедителна художествена защита, която на първо място предполага мощна психологическа плътност на всички екранни персонажи във всяка сюжетна ситуация!

И ето че по чисто тематична линия се натрапва спонтанно съпоставяне с късометражния филм „Мона Лиза“ (реж. Веселка Кунчева, награда на Гилдия "Критика"). Този малък, очевидно непретенциозен, филм само в 10 минути екранно време, със скромен бюджет и вероятно само няколко снимачни дни, успява да поднесе смислов обем на любопитно социално-психологическо наблюдение за статута на жената в нашето общество. Защото в едноактния сюжет

има деликатно намигане към минали времена, загатнат е национален характер и традиции, на които би се зарадвал дори Иван Хаджийски („Бит и душевност на нашия народ“). А същевременно с обобщена лаконичност, но и с напълно ясно, четливо днешно разчитане, същото могат да видят съвременните зрители. И в добавка – щипка авторска, женска, хаплива (само)ирония! Да си припомним Волтер, който казва: „Постоянната сериозност е белег за посредственост“! Трите жени от филма (писателката Мария Станкова, режисьорката и съсценарист Веселка Кунчева, актрисата Милица Гладнишка) са се опазили точно от това!

Налага се възможно (неизбежно) обобщение: жанрът не е спасителен пояс за режисьора или смокинов лист за слабостите на филма. Жанрът, когато е добре построен по утвърдени правила и канони, е само ключ, който авторите подават на зрителя, за да влезе във филма. Но само да влезе! После филмът и режисьорът трябва да оправдаят зрителското доверие и да не злоупотребяват с него.

И още: жанрът (жанровият филм) не означава кавър версия, повторение на клишета или заимстване от утвърдени образци. Цитати може да има, талантлив режисьор дори могат да си позволят *copy/paste* от други изявени майстори. Подобни „заемки“ са част от правилата, каноните и конвенциите на жанра, но заредени с оригинално съдържание и талантливо осъществяване, със задължителна „добавена стойност“ от оригинална авторска боя!

Затова късометражният „Божоле“ например (реж. Ирена Даскалова), който очевидно е амбициозно направен, с овладян киноразказ и сигурен почерк в класически жанр (сентиментална мелодрама), оставя усещането за непреодоляна, подражателна вторичност. Основните характеристики на жанра са спазени (сюжет, персонажи, актьорско поведение, диалози и др.), само че като в старомодна мелодрама, на която би се зарадвала може би Вики Баум с нейните романи отпреди Втората световна война.

Затова си позволявам да повторя: жанрът не е спасителен пояс за режисьора или смокинов лист за слабостите на филма!



ЖИВОТНИТЕ КАТО КИНОМЕТАФОРА

ПЕТЯ АЛЕКСАНДРОВА

Сред филмите на фестивала „Златна роза“ бих искала да обърна внимание на една обединяваща линия, която преминава през голяма част от заглавията и може би в своята различност, но и масовост, предвещава нова тенденция. Забелязах я още миналата година в „Страх“ на Ивайло Христов – вместо обиграване на типичните кучета пазачи в селото, на финала се появява в цвят необичайната камила. Става дума за включването на представители от различни биологични видове с метафоричен смисъл. Възможно е да има завръщане към позабравения в българското кино притчов език на изразяване, което би обогатило стилистичното разнообразие на филмите. Неминуеми са аналозите със знаковостта на дадено животно, птица или друга „гадинка“ във фолклора и приказките и авторите разчитат именно на тези асоциации, от които да се оттласнат. Ножицата на употребата на представители на фауната като метафора е толкова широка, че засега ще се спра на конкретни случаи в конкретни заглавия, в очакване да се натрупа достатъчно материал за обобщения.

Сред домашните животни магарето определено доминира като филмов герой. От басните то се представя като упорито до инатливост, но яко и държеливо, макар без интелигентността и изискаността на коня. Определено се свързва с мъжкото начало и със селото, както е използвано в късометражния филм „Мона Лиза“ на Веселка Кунчева. Той върви отпред, качен на магарето, Тя крета отзад пеш, с тежкия си товар. Докато погледът не преобръща перспективата...



МАГАРЕ (2021, РЕЖИСЬОР МАРТИН НЕГРЕВ)

В другия късометражен филм „Магаре“ на Мартин Негрев („Златна роза“ за късометражен игрален филм), то е главно действащо лице заедно със самотния старец (Красимир Доков) – опора и трудов партньор, но най-вече предан приятел, който вярно се завръща при починалия си стопанин. И в двата случая, като че ли то е и единственото имане на бедните си герои. Без него е невъзможен конфликтът и развитието на действието. Странно е, че тази знакова за бита и фолклора ни фигура не се използва и като образ от християнството, поне свързан с влизането на Христос в Йерусалим. Иначе магарето присъства в повечето филми, чието действие се развива в затънтено село, като знак за тежък и първичен начин на живот.

Овцете са нещо като негов антипод – послушни и покорни, знак за богатство, защото дават и мляко, и месо, и вълна. Или поне така ги вижда Милю от „Засукан свят“ на Мариус Куркински по Николай Хайтов. Той се грижи за тях, а на неговия тъст му се свидят за зестра, обект са на търговия, но и на парлама при политически шпионаж.

Обединяващото звено между двете животни е по-примитивният бит, който те представляват. И точно тук е предизвикателството във „Февруари“ на Камен Калев. Неговият герой в трите си възрасти неизменно ще е в плътен досег с тях – „дядо ми е овчар, баща ми е овчар... и аз ще бъда овчар“. Той от дете пълноценно общува с природата и живите твари, а те са всякакви – овце, коне, кучета, магаре (в последната част). Аз открих за себе си гларусите във втората възраст, съчетали море, свобода, простор и неуловимост. Животните са част от светоусещането на героя за пълнотата на света около нас, носят му хармония и висш смисъл. Същевременно те, подобно на него, остават на дистанция от зрителя – мълчаливи, непроницаеми, загадъчни.

Не е така с домашните любимци, които могат да се отглеждат и в апартаментни. В „Жените наистина плачат“ на Мина Милева и Весела Казакова котките са обект на почти истерична любов от страна на сестрите – те ги гримират, мачкат, гушкат, спасяват. Котката, това безпомощно, умилкващо се, гальовно и умилително създание дава шанс на героините да разкрият пред нас истинската си същност – силни, раздиращи емоции, не винаги градивно поведение. Просто пред животните те могат да бъдат напълно искрени.

Кучето, като че ли в най-голяма степен, е свързано с човека господар, негов образ и подобие. Само че зрителят няма да види кучката на бащата в „Уроци по немски“ на Павел Веснаков (награда за режисура), която някой случайно е прегазил. Фабулата ще се засуче около отчаяните опити на Никола (в неузнаваемото изпълнение на Юлиан Вергов, награда за мъжка роля) да я спаси, карайки я мъртва в лечебницата, да открадне, да купи или да я подмени с чуждо животно. Все неадекватни реакции, обречени на неуспех – та кой стопанин не би познал своя любимец? Такова е цялостното объркано поведение на героя, все с благородни мотиви – ако може баща му да не научи за инцидента, да има някого до себе си, когато той е далече. В случая кучето е метафора на мъртвилото, физически бавно поглъщащо бащата, духовно отдавна завладяло сина. И все пак близостта между двамата плахо ще се прокрадне именно през отсъствието му. То е топлотата и привързаността. Оценявам вкуса на Веснаков при избора на куче – достатъчно голямо, за да предизвиква уважение; достатъчно неопределено като порода, за да се възприема универсално; достатъчно неугледно, за да съответства на възрастта, бита и душевното състояние на стопаните.

Дори филмът „Брайтън 4“ на Леван Когуашвили се включва в тази картина: единственото останало в родната Грузия, което липсва на стария шампион по борба Кахи в САЩ, е неговото куче и мълчаливите им разходки.



ЯНУАРИ (2021, РЕЖИСЬОР АНДРЕЙ ПАУНОВ)

Няма как да подминем магичния свят на Йордан Радичков, населил текстовете си с твари, удобно разположени между суеверия и

християнска символика. „Януари“ на Андрей Паунов (награда на Гилдия „Критика“, Специална награда на журито) е доста свободен и оригинален прочит на едноименната пиеса. Стилово местното е източено, което се отнася и до разместване във фауната. Заиграването започва с птицата, която пие от чаша: при Радичков тя е кълвач (клюводървец и още локални варианти), докато във филма героят на Йосиф Сърчаджев я нарича гарга. В приказките тя е умна, черна, загадъчна, непредсказуема. В съвременен контекст гарга се употребява често като универсално събирателно за всички от семейство вранови, което придава неопределеност – „няква си птица“. Така получаваме ключ за изтегляне към универсалното и обобщеното във филма, в обратна посока на сочните езикови метафори при Радичков. Страшните, алчни и често глупави вълци от басните са просто препарирани (по пиеса замръзнали) и изглеждат смехотворно, особено при нарастването на броя им. Новодобавени са луксозните омари, съчетание на деликатес и щипеща непривлекателност. Те се отглеждат в подобие на ферма в хижата за поминък (няма село, няма традиция!). Сякаш активната фауна на филма естетизира иронията и пародията на Андрей Паунов.



В СЪРЦЕТО НА МАШИНАТА (2021, РЕЖИСЬОР МАРТИН МАКАРИЕВ)

Стигаме и до големия печеливш, „Златна роза“ за пълнометражен филм – „В сърцето на машината“ на Мартин Макариев. Противоборство между затворници с тежки присъди и грехове, работещи в кремиковски цех в края на 70-те, и техните охранители-мъчители. Класически модел на жанра екшън в пандиза. Но за да надскочи шаблона, му трябва метафора – ярка и недвусмислена. И тя е птицата, която се е заклешила в машината, за чието освобождаване

ще се води битката на силите – тя е сърцето не само на машината, но и на всички оковани в несвобода. Естествено, гълъб! Птицата, кръжала над главата на Дева Мария; свещената птица на Адонис и Бакхус, а със звезда на главата – свещената птица на Венера, олицетворяваща силните чувства и сладострастието; емблемата на Атина, символизираща живота, ако е с маслинена клонка в човката; според японците неоспоримия бог на войната; при древните евреи образ на изкуплението; в юдеохристиянската символика олицетворение на Светия Дух, на чистотата и скромността... Изброявам само част от наслоенията в матафоричната му употреба, да не забравяме и по-новите – на пощенски и сватбарски картички, но най-вече гълъбът на мира на Пикасо. Красота, изящество, полет! И задължително във филма е бял, нищо че практически греста на машината по перата му не може да се почисти така лесно с вода. Затова пък няма зрител, който да не е разбрал и да е останал равнодушен към тази символика.

Нещо, което не може да се каже за сложния и нееднозначен образ на делфина в „Рибена кост“ на Драгомир Шолев (награда на СБФД). Първият капан е, че делфинът е бозайник, а не риба. В морското царство той е различният, с новата политкоректна терминология е Другия. Огромен, красив, свръхинтелигентен, социален, хем хищник, хем помагач на хората. Режисьорът е подходил оригинално – виждаме само части от животното, отделни фрагменти, които не се сглобяват. Първо окото (Окото на провидението, на бог Тор, на Аллах) – за възрастната двойка на плажа. И после множеството разклонения: миризмата за плажуващите, трупът за гробарите, вътрешностите за пишман ветеринарите, безтелесността за чиновниците... Всеки пълни с различно съдържание образа, което е истинското богатство на символа – онова, което не се разкрива на повърхността, многозначността, абстракцията. А делфинът си остава все така непроницаем и мистериозен. И ми се струва, че Драгомир Шолев в случая е постигнал висотата на Радичков в майсторството да мистифицира животно.

Възможно е подобно навързване на метафори да е случайно на този фестивал. Но то отваря друга, не така директна посока на погледа към света, което би обогатило символиката в и на българското кино.



ЗА ДЕБЮТИТЕ И ЗА ПУБЛИКАТА

ОЛГА МАРКОВА

След силна пълнометражна програма и няколко интересни дебюта на млади творци, с които запомнихме 38-ия фестивал „Златна роза“, новото издание на този традиционен – единствен по рода си у нас – форум за българско игрално кино, ни среща с видимо поизмъчено, но мислещо и лутащо се, търсещо и откриващо филмово изкуство. Въпреки цялостната неразбория от години насам, в която е потънала нашата киноиндустрия, да не говорим за клаустрофобната обстановка в резултат на пандемията, от каталога ни гледат с надежда лицата на редица млади автори, които с талант и очевидно чувство за отговорност се втурват към сложни, същностни проблеми, вълнуващи цялото общество. Екранът именно на този фестивал предоставя възможност да видим и оценим първите им крачки и експерименти, както и по-зрелите им творби, зад които наднича бъдещето. За радост на всички ни, притиснати от дългата изолация, форумът успя да се проведе на живо, с активното участие на очакващата го варненска публика, която можа да стане съпричастна към проблемите и героите на филмите, реализирани с неистови усилия (често многократно преснимани!) през последната коварна година, както с подкрепата на НФЦ и под знака на тридесетия юбилей от неговото създаване, така и с частни средства.

В конкурсната програма, съставена от дванайсет пълнометражни произведения, с лично пристрастни и същевременно задълбочени, обществено значими художествени постижения, се открииха няколко дебюта. С ясна и изведена творческа концепция, с активна гражданска позиция и овладян професионализъм, авторите им пристъпват прага на седмото изкуство с трактовка на теми и проблеми, които не само познават, но и дълбоко ги вълнуват. Такъв е случаят с режисьора Андрей М. Паунов, който от години е мечтал да реализира филма „Януари“ по мотиви от едноименната пиеса на Йордан Радичков. Той очевидно си дава сметка, че това е един от най-сложните за екранен „прочит“ писатели, чието обилно, асоциативно и метафорично слово трябва да се излее в убедителна визуална образност и пестеливо, дори оскъдно действие. Както авторът разчита на равностоен читател, така и режисьорът очаква равностоен зрител-събеседник. Още повече, че цялата условност на ситуациите и героите, които населяват

натуралистично-мистичната среда, не изисква поименно назоваване на персонажите. На екрана всичко се свежда до двама мъже (в изпълнение на Самуел Финци и Йосиф Сърчаджиев) и присъединилите се впоследствие още двама (Захари Бахаров и Леонид Йовчев), които се опитват да разгадаят една мистерия, докато постепенно самата тя ги поглъща. След успеха на документалната трилогия за абсурда на прехода, която включва „Георги и пеперудите“ (награден със „Сребърен вълк“ в Амстердам), „Проблемът с комарите и други истории“ и „Момчето, което беше цар“, следващият филм на Паунов „Да ходиш по вода“ откри МКФ Локарно (2018) и се разпространява в цял свят. Докато в тези творби Паунов се допираше до границата на игралното кино, сега на терена на самото игрално кино той се стреми да приземи универсалното внушение чрез максимална автентичност и достоверност, с които цялостната атмосфера да бъде стилизирана от лексиката на писателя. За постъпателното нагнетяване на атмосферата „в очакване на Годо“, и за деликатното извеждане на акцентите съществена роля играят както камерата на португалския оператор Вашко Виана, така и безупречният актьорски ансамбъл. И така, изграденият за четири седмици с изключителен артистизъм и черно-бяла стилизация филм, където се долавя позитивно влияние на унгарския майстор Бела Тар, бе удостоен със Специалната награда на журито, а също и с Приза на гилдия „Критика“ към СБФД, за нелеките усилия и експериментаторски дух за превръщане на словесното богатство на Радичков в графична визуална образност.

Другият безспорно талантлив, многострадален авторски дебют в пълнометражното игрално кино е „Уроци по немски“ на Павел Г. Веснаков, завоювал Наградата за режисура за умело разкритата на екрана болезнена гледна точка към същността на човека. Филмът се очакваше с нетърпение след реалистичните късометражни творби на режисьора, проследяващи деградацията на обществото: „Влакове“ (2011), „Парафиненият принц“ (2012) и „Чест“ (2013), спечелил Голямата награда на МКФ в Клермон Феран, а филмът му „Зевс“ спечели Голямата награда на фестивала в Брест през 2015 г. Похвален е фактът, че въпреки реализирането на популярните сериали „Денят на бащата“, „Дяволското гърло“ и „Откраднат живот“, Веснаков се насочва към киното на Големия екран с разтърсваща, екзистенциална философска тема, погледната през съкровен, интимен ъгъл. Главният герой Никола, който работи като шофьор (в

безупречното изпълнение на Юлиан Вергов, спечелил наградата за най-добър актьор на МКФ в Кайро миналата година, а сега бе удостоен със същия приз на национален терен), вътрешно преосмисля целия си предишен живот. Огромно е желанието му да обърне завинаги нерадостната страница и да започне отначало. Но дали това е възможно? Ето дилемата, пред която е изправен този трагичен герой, поставен в екстремни драматични обстоятелства. С пестеливо, деликатно проникновение и изключително професионално майсторство актьорът изнася докрай кръста на своя персонаж, без капка мелодраматизъм или поза; разкрива сложните му душевни колизии в разминаването между човешките мечти и тяхната реализация. Както споделя режисьорът: писал е сценария с мисъл за Юлиан Вергов в ролята. Главният герой – представител на голяма група българи, които са емигранти в собствената си държава – вероятно изпитва същото усещане за страх, неспокойствие и разпад, което е съпровождало самите автори на този силен проект по време на снимачния процес. Всъщност те снимат филма по всички онези места, които режисьорът е напуснал. В постигането на визуалната концепция на проблема за нарушеното човешко общуване, който би могъл да бъде решен само във връзката с други хора; в бягството от ксенофобията и отчаянието, от особено значение е сътрудничеството, абсолютното допълване на режисьор и оператор (Орлин Руевски). Очевидно двамата са чудесен тандем, близък в търсенията си до румънската Нова вълна. Тук обаче темата за емиграцията е погледната от по-различен, интровертен ракурс.



СМИРЕН (2021, РЕЖИСЬОР СВЕТОСЛАВ ДРАГАНОВ)

Дълбоко личен, също изповедален като форма, е дебютът „Смирен“ на известния режисьор-документалист Светослав Драганов. Усвоил спецификата на документалното кино („Животът е прекрасен, нали?“, отличен с Голямата награда на Док Лайпциг – 2001 г.; „Веселите момчета“; „Млади сърца“ носител на Специалната награда на Prix Еуропа – 2003 г.; „Самодейци“, завоювал „Златен ритон“ през 2005 г.; „Живот почти прекрасен“, 2013 г.), творецът някак естествено се насочва към игралното кино с близка до самия него тема: съдбата на четирийсетгодишен режисьор на документални филми, който е разочарован, че не е успял да постигне мечтания успех. Загърбил собственото си семейство, той се старае да вложи цялата си енергия в нова творба, разкриваща прекъсната семейна връзка между героите. С този психологически паралел, както и със съдържаното, макар и малко суховато, актьорско изпълнение на Христо Петков в главната роля, Драганов осмисля и авторската си концепция. „Голяма част от това, което играя, е режисьорът – твърди Хр. Петков – и голяма част от останалото съм аз.“ С добър екип, съчетаващ професионални актьори като Мария Статулова, Мирослава Гоговска, Атанас Бачорски, Сашка Братанова, Детелин Бенчев, които са оставени да играят самите себе си, и аматьори, филмът, осъществен с оскъден бюджет, въвежда зрителя в автентичната атмосфера на разпад на едно обикновено семейство. За съжаление филмът страда на места от прекалено интимничене и според мен някои от епизодите са излишни.

Най-после актьорът Александър Косев успява да дебютира като режисьор с „Петя на моята Петя“. Опирайки се на литературния сценарий на Нели Димитрова и Валентина Ангелова, вдъхновен от лириката и личността на легендарната поетеса Петя Дубарова, филмът предлага по-различна художествена конструкция, в която не се разказва живота на поетесата, а се бори по-свободно с материала от нейните дневници. Именно те отключват деликатно и интелигентно сюжета на филма, който търси резонанс в съвременното. Такъв вид творби рядко се явяват на екран, а са твърде полезни за днешните млади хора, изпълнени повече с разочарования, отколкото с надежди. Така че не изненадват и двете награди, които журито му присъди: за най-добър дебют и за най-добра женска роля на Александра Костова, пресъздава проникновено образа на емоционалната, уязвима 17-годишна Петя, предадена от своите родители и огорчена от несправедливостта в училище, която между

живота и смъртта има сюрреалистична среща с идола си – самата поетеса. Конфликтът на подрастващия човек с конформизма и авторитаризма на деструктивната обществена система, способна да пречупи крилата му, убедително се разгръща на екрана.



МОНА ЛИЗА (2021, РЕЖИСЬОР ВЕСЕЛКА КУНЧЕВА)

Сред състезаващите се петнайсет късометражни игрални творби в конкурсната програма се откриха два филма. За мен десетминутният „Мона Лиза“ на Веселка Кунчева (режисьор на драматични, куклени и оперни спектакли, с множество отличия) оригинално и лаконично отстоява женското достойнство в един мъжки свят, погледнат от сатиричен ракурс. С минималистичен подход авторката предлага на зрителя тематично-смислова находка, за което бе удостоена с Наградата на критиката. По монотонния и сив прашен път на Живота неочаквано проблясва свежо откровение. И с него съвсем просто и непосредствено прозвучава философското послание: взрете се в най-близките хора край вас, без да ги подминавате, което е особено важно в нашето време на тотален разпад на човешките връзки и взаимоотношения.



МАГАРЕ (2021, РЕЖИСЬОР МАРТИН НЕГРЕВ)

Другото произведение „Магаре“ – независима творба на млади хора, получила „Златна роза“ за най-добър късометражен филм – е изградено в традициите на българското документално кино.

Режисьорът Мартин Негрев ни потопява в атмосферата на една изчистена, несретна история, типична за ежедневието на наши пенсионери от обезлюдени села. С удоволствие гледахме и други, макар и поудължени, филми от тази програма като „Хлад“ на Девина Василева; „Божоле“ на Ирена Даскалова; „Байкър“ на Александър Долумджийски.

Изкушавам се да споделя и някои общи недостатъци на повечето от показаните филми: прекомерни, неоправдани драматургични дължини и повторения; реплики и цитати от популярни филмови образци; излишен шум и крясъци, прескачащи често границите на поносимите децибели, и битово-технически детайли, които затлачват адекватното зрителско възприятие.

Независимо от това варненската публика се отнесе към филмите с интерес и толерантност и показа, че е фен на националното ни кино. Като неин любимец отново се откри Ивайло Пенчев. След радушния прием на предишните му творби „Корави старчета“, „Летовници“ и „Като за последно“, сега новата му трагикомедия „Чичо Коледа“, съпреживявана с аплодисменти, завоюва Наградата на зрителите. Най-новият филм на режисьора Виктор Божинов и оператора Антон Бакарски „Голата истина за група Жигули“ също привлече вниманието на аудиторията с автентичността на замисъла и каузата, с

убедителното развитие на образите, поверени на известни актьори. При това той бе разпространен по екраните заедно с популярната „Годзила“, но не ѝ отстъпи и имаше по-голям брой зрители, а според статистиката е най-гледаният български филм досега.





ДЖОНИ ПЕНКОВ, КОЙТО НЕ ПРИЛИЧА НА НИЩО И СЪЩЕВРЕМЕННО Е ТОЛКОВА МНОГО

СВЕТОСЛАВ ДРАГАНОВ

Между 2012 и 2016 г. направих няколко видеоинтервюта с Георги Пенков – Джони във връзка с докторантурата ми. Интервютата бяха проведени в неговия дом и по-точно, в неговия хол, който бе превърнат от Джони в звукозаписно студио. Там той записваше, смесваше и мастерираше своите разностранни аудиовизуални начинания. Джони не приличаше на нищо друго в българската култура и същевременно бе направил толкова много за нея, че е трудно делата му да се обхванат с този текст – интервю.

Джони: В България имаме един много консервативен израз – „това на нищо не прилича“ – и то означава, че нещо, което не прилича на старото, е лошо и то няма стойност. Родителите казват на децата си – „това, което го направи сега, на нищо не прилича“, ама то може да е нещо ново и да е ценно. И Бетовен е неприличен, и Айнщайн е неприличен, защото това, което са направили, не е приличало на това, което са правили другите дотогава.

Джони е роден е на 27 ноември 1933 г. в София. Син е на художника Иван Пенков и брат на математика Боян Пенков.



Баща ми непрекъснато правеше нещо. Той беше и приложник, и театрален декоратор, и с живопис, и графика се занимаваше, и плакати правеше, беше и преподавател. Пенкилер художник беше, но имаше идеи за три живота. Колкото повече остарявам, толкова повече виждам колко голямо влияние има върху мен баща ми. Той никога, така нарочно не ми е втълпявал нищо. Е, имали сме разговори и спорове, но много малко и въпреки това влиянието му върху мен е много голямо. Не ме е карал да ставам художник или нещо такова. Никога не ме е потискал и аз никога не съм се чувствал, че не съм си аз. И понеже си бях малко шантав от малък, аз съм си бил винаги аз. Той до последния си ден се шегуваше – правеха карнавали със студентите. У нас непрекъснато идваха много интересни хора и се водеха разговори и спорове. Въобще скука не е имало никога. Майка ми на фона на баща ми беше един по-нормален човек. Тя имаше едно хубаво качество – беше градинарка и цялата ѝ любов беше там. Защото, ако някой си посвети живота на теб, това е отворително. Тя си имаше нейни занимания и аз и брат ми бяхме по-независими.

От малък имах мерак към радиотехниката. Бил съм десетгодишен, когато по време на бомбардировките над София, по време на Втората световна война, бяхме евакуирани в Панчарево. Там покрай едни батковци, които се занимаваха с радиотехника, се запалих и аз. В Панчарево имаше един войник, Сенката, който беше началник на склад и ние му давахме ракия, а той ни даваше радиочасти. И така почнах с първия детектор, първия лампов приемник. Тогава немските военни приемници бяха с много качествени части. И така тръгнах като радиолюбител и четях технически книжки от много малък. Тогава разбрах колко са важни формулите. Те са същината на нещата, изразена по прост начин.

На какъв език четеше тези книжки?

На немски и френски. Първо учех в Немското училище, после в училището в Панчарево. След 9-ти септември, като закриха немското, изкарах подготвителна година във Френското училище, но после и него го закриха и завърших кварталната гимназия.

Какво ти даваше радиолюбителството?

Връзки със света. С едно малко предавателче можеше да се свържеш с човек на другия край на земята.

Ти с какви хора се свързваше?

Аз бях само слушател. Имах слушателски номер и им изпращах картички, че съм ги чул.

А какво чуваше? Обясни го за такива като мен, за които това е непозната материя.

Има два вида връзки. Телеграфни и с глас. Някой се обажда или говори с друг, и аз го чувам и му пращам картичка, че на тази дата съм го чул в България, а той предава например от Мексико. Да знае къде му се чува предавателя и с каква сила.

А те какво си говорят?

Говорят си общо взето технически неща. Каква е връзката, как ме чуваш... Опитваш се да се свържеш с някой като теб по света. Някой път радиолюбителите са били единствена връзка и са съобщавали за нещастие или бедствие. И даже има такива случаи, дето се организират от целия свят да помогнат нещо. Интересно е. Аз като си направих първия радиоприемник, с една лампа само, бях в Панчарево, тогава хванах BBC и чух една песен. Това беше като магия за мен... Но ме подгониха от Държавна сигурност, защото те много следяха да не би някой да има предавател, да става шпионаж... Бяха болни на тема шпионаж и аз от тогава се прехвърлих на звук. Успях да си поръчам от чужбина един високоговорител. Толкова ми беше мерак и мечта този високоговорител, че когато получих известие от пощата, че е пристигнал, имам изпит, но не отидох на изпита, а отидох да си взема високоговорителя. И от него направих първото си озвучително тяло. Поправях много радиоапарати. Без пари, защото ми беше интересно. Тоя какво има, оня как е направен... Изобщо имам си някакъв мерак, не цел, а мерак. И тоя мерак и досега не ме оставя.

После завършваш радиотехника в техническия университет.

Да. И постъпих на работа в отдел Акустика в Института по кинематография и радио. Там направихме с един колега, Бог да го прости, Иван Вълчев, нискочестотен високоговорител. После изкопирахме един английски лентов високоговорител за високи честоти. И тях започна да ги произвежда завода за високоговорители в Благоевград. После аз с тия два високоговорителя направих едно

озвучително тяло, за да може хората да слушат качествено музика въкъси. И това тяло почна да го произвежда завода в Благоевград.



Как се казваше това тяло?

„Гама“. От този високоговорител един българин, който беше търговец в Швеция, беше взел няколко бройки и ги беше изложил на един панаир в Швеция. И там минал шведският крал, много ги харесал и си купил. И тогава станаха модни в Швеция, а ги купуваха от завода в Благоевград.

Как влезе в киното?

Баща ми почина през 1957 г. Няколко години по-късно Рангел Вълчанов купи тавана – ателието на баща ми, така че ми стана съсед. В киното влязох покрай него. Най-напред Рангел ме взе в Смолянския театър да им оправя звуковата уредба. Тодор Андрейков беше директор на театъра. Любен Гройс беше режисьор там, въобще бяха се събрали много интересни хора.

През 1960 г. Рангел реши да направи един филм – без хонорари и без пари. С лента, останала от продукции, и по сценарий на Иван Стоянович. На мен ми дадоха една Награ и станах звукорежисьор на филма. Снимахме в Несебър през зимата. Беше много приятно, защото никакви туристи няма и имаше едно голямо удобство, че не трябва да ходиш на плаж. Когато монтираха филма, се оказа, че няма музика. И понеже без пари трябва да е, аз срещнах моя приятел

Любчо Борисов – Камилата и той ми каза, че има едно момче от Пловдив, което много го бива. И това момче се оказа Милчо Левиер. И поканихме Любчо Борисов, Милчо Левиер и Крум Калъчев. Пускахме им да гледат филма, а те трябваше да импровизират върху картината. Това ми беше първият запис с микс пулт и първото участие в киното.



През 1965 г. Радой Ралин направи „Фокусите“, които бяха към кинопрегледите. Беше много интересно, защото беше и критично. Тогава работех в Института по акустика, който се намиреше, където сега е БНТ. Документалната студия, където бяха „Фокусите“, също беше там. Отначало се хванах да помагам да записваме като тонрежисьор. През това време бях почнал да записвам телефонни разговори с един мой приятел, който имаше магнетофон. Тоя мой приятел, бате Мильо (звукорежисьорът Емил Павлов), си беше купил един магнетофон „Телефункен“ и вика: „Дай да се обадим на някого!“, и аз свързах телефона с магнетофона и почнахме – а на тоя, а на оня ще се обадим. Тогава имаше една проста работническо-селска бюрокрация, която ни беше завладяла и ни командваше. В института имах двама заместник-директори по партийна линия, които даже трудно се подписваха. И понеже „тея“ хора и техния изказ ме

дразнеха, аз го изучих. И после „тея“ записи, хората ги презаписваха и се разпространяваха на касетки. Чудя се как не ми направиха нещо, защото бяха много популярни.

Но да се върнем на киното. Отиваме с Оскар Кристанов, Ицко Финци и аз да озвучаваме един „Фокус“ за Авторемонтен завод – Пловдив, в Киноцентъра. Нещо критичен беше. И като отидохме горе, се оказа, че Оскар е забравил текста, който Ицко Финци трябваше да чете, а аз да записвам. Да слезем до София да го вземем, щеше да изтече времето за студиото. И тогава викам на Ицко – „Я, ти като журналист ми задавай въпроси, а аз ще ти отговарям като директора на завода.“ И като го записахме, се изплашихме, защото отговорите и изказа на директора на завода бяха се получили много просташки. А Радой го нямаше. И си викаме, това никога няма да го пуснат. Но идва Радой и ние така, със сведени глави, му пускаме да го чуе и той като му светна лицето, вика – „Идеално!“. И оттогава ме хванаха, къде трябва и не трябва, да измислям и записвам текстове за „Фокусите“.



Хората много обичаха „Фокусите“, защото това беше единствената форма на изпускане на парата по това време. Аз си мислех, че участвам в нещо много сериозно, което критикува властта, но после

разбрах, че ние работим пак за властта, защото тя поръчваше „Фокуса“. Трябваше да има такива сатирични филми, за да може да покаже пред света, че България вече не е тоталитарна, а демократична република. Но властта не издържа повече от две години, защото през 1967 г. смениха Радой Ралин, сложиха друг главен редактор и с „Фокусите“ се приключи.

Имам вродено чувство да усещам, ако е лъжливо и фалшиво. Винаги има фалшиво, но по времето на социализма имаше много. Всеки се преправяше по някакъв начин да се хареса и даже фалшът стана стил. И лошият език стана стил. Това беше основното, че хората от такъв прост изказ имат страх и уважение. Защото много от овластените хора бяха много прости.

Прочете ли си досието?

Да. Почнали са да ме следят още от юноша покрай радиолюбителството от края на четиридесетте години. Като го чета, те са били като учебна студия. Упражнявах се разни хора и гледаха главно да почернят някого, за да си изработят заплатите. Има доста измишльотини за мен. Пише например, че майка ми е завършила „пансион“ в Германия...

Като го прочете, какво почувства?

Нищо. Има разни, те са с псевдоними, но даже не ми е интересно да разбере кой кой е. Любопитно ми е стилът какъв е, какво се пише. И колко много се води писменост... Това всичко са държавни пари, отишли напразно. Например Радой Ралин не е знаел какъв добър работодател е бил. Щото колко хора са получавали заплата да го следят и докладват.

Най-големият майтап е, че като го четеш, виждаш, че изказът е като на твоя герой от телефонните разговори.

Горе-долу такъв е стилът. Има някои офицери, пишат по-добре, но тия обикновените агенти са подобни. Баща ми бил на някакво събрание в академията, където нещо са обсъждали. След време негов приятел, партиен член, му признал, че имал за задача да му огледа физиономията, не какво ще каже, а как ще реагира на това, за което се говори. Но се оказало, че баща ми добре реагирал и това е...

В началото на 70-те нашият директор в Института го смениха с по-млад колега. Тогава излезе възможност да се отиде на тримесечна специализация във Франция и новият директор ме пусна. Това бяха специализации със стипендия от международни организации, свързани със звука. Искях да отида във френското радио, защото, когато 1967 г. пътувахме с Рангел Вълчанов по света за снимките на филма „Пътешествие между два бряга“, бяхме за четири дни в Париж и аз отидох във френското радио, и ме посрещнаха много добре там.

Е, как те пуснаха оттук?

Пуснаха ме. Може би защото през 1967 г., когато първоначално не ме пуснаха с Рангел и екипа на филма „Пътешествие между два бряга“, бате Димо Коларов се обади на свой братовчед, генерал от Държавна сигурност. И тоя генерал уреди работата и заминах. След това не са ме спирали. Тоя генерал беше симпатичен човек, защото идваше и на тавана на бате Димо, където беше най-залупеното място, но пък имаше веселие там.



Къде е бил тоя таван?

На Петте кюшета. Бате Димо живя там, докато му дадоха жилище в блока на Киното в Изгрев.

И замина за Франция?

Да. 1971 г. заминах за Франция. Радиото беше много приятно. Имаше две лаборатории, много сериозни. Стипендията ми даваше пари за хотел и храна. Ако отида в хотел, доста скъпо излиза. И разбрах, че от една комуна търсят човек. Беше след 1968 г. и имаше още доста младежко, ляво настроение. Отидох в тая комуна и те ме приеха, защото плащах една четвърт от наема. Беше един голям шестстаен апартамент. Вътре колко души спяха, никога не се знаеше, защото едни идват, други си отиват. Отначало ме приеха доста резервирано. Отивам в банята да се мия, мивката запушена. Отпуших я. След това грамофонът не им работеше. Поправих го и те викат – „Я, от тоя човек има полза.“ И после, като взеха да стават веселби, видяха, че ние, българите, сме професионалисти. Един път беше много смешно, защото... Звъни се и идва един в кухнята изплашен и ми вика – „Жорж, ченгетата те търсят!“. Аз излязох и виждам едни българи от посолството с бели ризи, шлифери и вратовръзки.

Добре, защо се върна?

Предложиха ми, след като накрая изнесох един доклад пред дружеството на френскоговорещите акустици. Шефът на това дружество беше аристократ и се отнасяше с голяма симпатия към мен. След това от една френска фирма дойдоха и ми предложиха работа. Поканиха ме на обяд и аз отидох. И вървим с двама от шефовете на фирмата по един коридор и влизаме в една тясна стая с маси, и всички вътре, като ни видяха, станаха на крака. Видях, че тая работа не ми хареса, като някаква военна организация беше. И им отказах. И се върнах.



По начало нашата техника не можеше да върви бързо, заради бюрократията. Ето тези тонколони, когато ги правих (б.а. Джони показва тонколоните, които се намират в неговия хол и с които той работи като звукорежисьор), виждам, че има едни транзистори, които са хубави и с тях е много по-разумно да се направят. Обаче ако това, да кажем, е през лятото, го разбирам, не мога да ги поръчам за догодина, защото заявките се дават пролетта. Значи, другата година пролетта давам заявка за този транзистор и на третата година, ако дойде, дойде... То беше задачата частите да бъдат или български, или от социалистическия лагер, но не можеше да няма и по „второ направление“. Западното беше „второ направление“, нашето беше „първо“. Проблемът при нас беше, че не можем без „второ направление“, защото това бяха елементи, които не се произвеждаха тук. Но с този високоговорител имавме успех. ОРТ – социалистическата организация на радио и телевизиите правеше прослушвания на високоговорители, защото искаха да унифицират преценката за дадени записи. Да стандартизират за соцлагера едни високоговорители. Ние четири пъти участвахме в тези прослушвания и четири пъти ги печелехме и накрая взехме да ги произвеждаме.

За масова употреба ли?

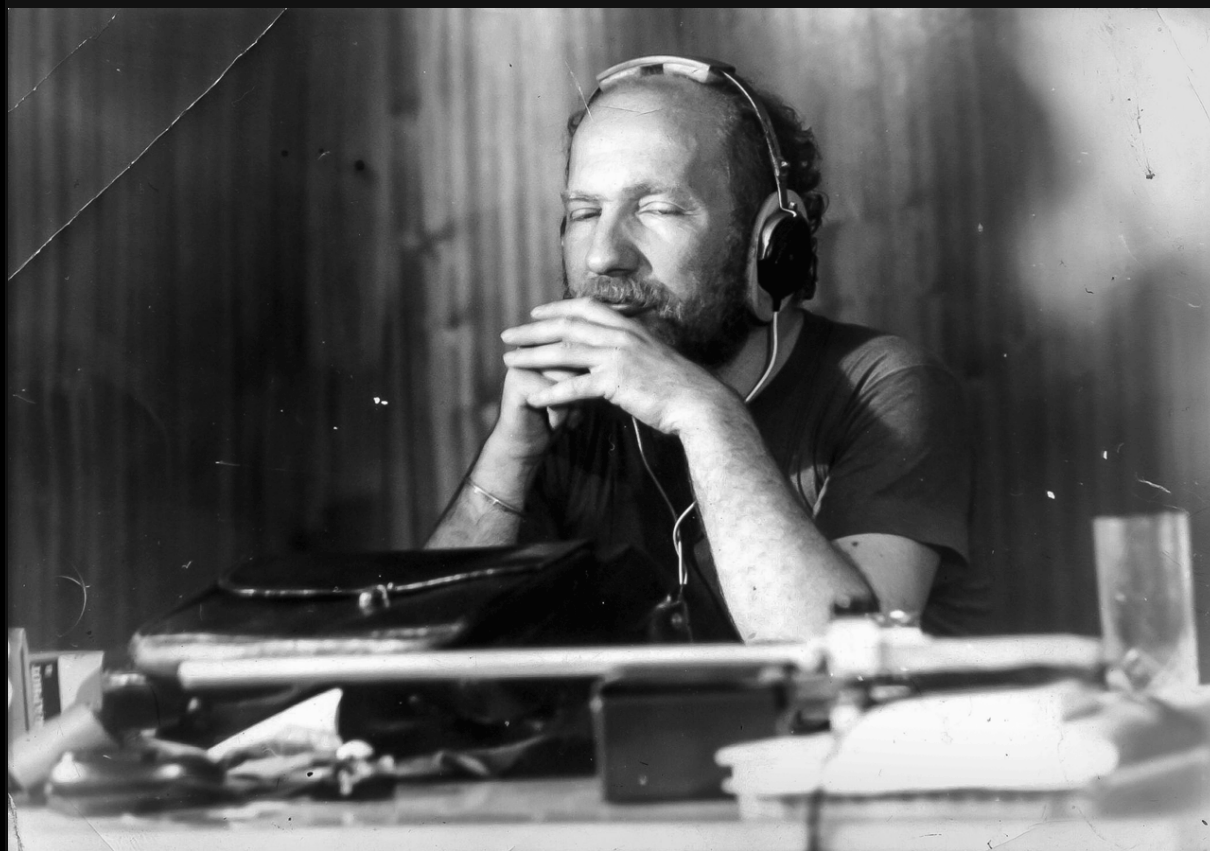
За средно масова. По сто бройки на година правехме. Трима, четирима човека ги правехме. После има тестване, настройки и сервизни описания. Но ги купиха много страни. В Чехословакия ги купиха и радиото, и телевизията. И всички провинциални радиостанции там ги взеха. В Будапеща радиото ги взе.

Как се казваха?

Nivoх модел 4. Аз с тях си слушам и работя все още. Не са лоши, а те са модел от 1985 г.

Повечето хора искат да растат, да правят кариера, ти искал ли си това?

Никога не съм искал да стана някакъв. Единственото, което съм искал, е това, което правя, да бъде хубаво. Това са съвсем различни неща и нямат нищо общо с кариерата.



Работата ти в киното не си я приемал май много на сериозно?

Имах друга постоянна работа и само в свободното си време се занимавах с кино, но с голям мерак. През 1973 г. отидохме с Христо Илиев – Чарли на Първата международна седмица на хумора и сатирата в Габрово. Бях взел магнетофон. И като отидохме там... един хумор... Чиновници могат ли да направят хумор?! Имаше и интересни хора, но като цяло казионна работа. И както си вървим по улицата, виждаме един човек – Александър Керков, който продава лотарийни билети и говори едни такива интересни работи – „Всичко на този свят е вятър, само вятърът, дето духа, не е“ и „Светът се свърши, шашкърите останаха“. Запознахме се с него и отидохме да видим къде живее. Той живееше в една стая, без прозорци, нямаше легло, а едно кресло с кашони и той си спи на него. А беше учител по фанфарни музика и много съвестно гледаше на децата. Тогава ни разказа някои работи, записахме неговите песни като „Румба – пик“, която и до ден днешен я ползваме в някои филми. Керков разправяше много интересни работи, той през 30-те години е правил забави в Габрово и сега тихо ни казва: „А, на забавите идваха от РМС-а хора (б.р. организацията на младите комунисти преди 1945 г.) да се срещат и аз фактически съм бил ятак, без да знам, че съм бил.“ Първият филм за него беше на Оскар Кристанов. Само че филмът стана чак 1980 г., защото Оскар не бърза. Но пък направи хубав филм и с него взе много награди.

Как приеха тогава филма?

Много добре се прие. Нямаше политически работи във филма. Просто историята на един скромен учител и чешит. Хареса се и тук, и в чужбина. Но фактически първо беше записа с Керков от 1973 г.

Ти с Оскар Кристанов и Христо Илиев – Чарли имаш още няколко много хубави филма. Един от любимите ми е „Надвечер“ от 1976 г. В него звукът играе голяма роля.

Виж сега. Аз нали съм по фолклора и като отидохме на снимки в село Бранковци, веднага попитах има ли музикант и хората ме заведоха при една жена, която пее. И после с песните от тази жена стана целия филм. Оскар ги сложи във филма. След това съм работил и със Здравко Драгнев по неговите филми. Тогава осъзнах Здравко колко много разбира от звук.

Според теб защо Здравко Драгнев е някак встрани и не го знаят много?

Той самият е такъв – не се набутва. Много скромнен тип човек. А е учил при Милош Форман.

Хората масово те свързват с работата ти по филмите на Георги Стоев – Джеки. Те са винаги по сценарий на Христо Илиев – Чарли и са заснети повечето от Милан Огнянов.

Да. Имаме много филми заедно. И до Куба ходихме.

Най-любимият ми ваш филм е „Броени дни“ за празниците и делниците в Бобовдолския затвор. Заедно сте правили и „Мозайките“. Моят първи досег с твоя образ е от „Мозайките“, които се излъчваха преди филмите след средата на 80-те години на XX в. Спомням си, че зрителите страшно се забавляваха на минутката със „Ст.н.с.к.т.н. инж. Георги Пенков“, която беше част от „Мозайките“.

Идеята за „Мозайките“ е на Христо Илиев – Чарли. Навремето имаше кинопреглед. Този кинопреглед показваше политическите новини и всичко, което се е случило през седмицата. Но като излезе телевизията, прегледът се показваше с една седмица закъснение, защото докато се направи, додето се монтира, да се направят филмови копия и да се разхвърлят по кината в цялата страна, ставаше безсмислено. Хората ги знаят събитията и ти ще им ги показваш с една седмица закъснение... и затова решиха да махнат прегледа. Но имаше и един друг елемент, който аз подразбирам, че на властта тогава им е трябвало малко да се аполитизира населението, както и на запад се прави, да го заглавичкат с всякакви забавни работи, само да не се замисля за основните въпроси. И решиха да се направи вместо кинопрегледа десет минути Мозайка, която показва някакви случки от живота, но не и политическите неща. Но ние успяхме да сложим вътре поне социални проблеми, но не директно политически.

Ти никога не си бил политически активен.

Никога не съм се занимавал с политика. Не съм се борил с режима тогава, аз съм се съпротивлявал на това, което правят. Те са активните, не аз. За да мога като индивид, да бъда човек. Да не ме

считат, че съм в стадото. Защото, за да се чувстваш добре в стадото, най-напред трябва да си овца.

А успяваше ли?

Почти успях. Не съм правил никакви антиправителствени и антипартийни действия, обаче с цялото си поведение показвах, че не съм съгласен. Имаше и някои не лоши работи, но най ме дразнеше ниското ниво на ръководителите. От тези хора не очаквах да има някакво разумно решение. Имаше и нещо друго – те пари нямаха много, защото социалистическата държава е крайно неефективна и не може да създава много материални блага. Обаче те даваха власт. Търговията на властта беше с власт. Вземеш някой, който хич не го бива, но ти го овластиш. Дадеш му някаква длъжност – партиен секретар в научен институт примерно. Той сега ще учи учените как да работят. Той вече има власт. Това раздавах. Искаш да излезеш в чужбина, ама те трябва да ти разрешат.

Ако примерно човек не знае какво е било и трябва да му се обясни просто, официалната култура каква е била?

Любомир Пипков, големият наш композитор, беше казал за социалистическия реализъм, понеже това беше културата – „социалистическият реализъм е ласкаене на властта с разбираеми за нея средства“. Това беше официалното изкуство. С отделни изключения, разбира се. Изключения винаги има, но тенденцията беше тази. Имаше поръчкови документални филми, за „окръзите“ например, те бяха златни продукции. Големи бюджети, скъпи хотели, банкети за екипа.

Добре, не си ли искал да се включиш и ти?

В кое?

Да не си така самобитен? Да бъдеш малко по конюнктурен.

Аз, след като съм жив, съм конюнктурен. Никога не съм претендирал, че по времето на социализма съм бил дисидент. Аз съм бил конформист и то последователен конформист като хиляди други хора.

Това го има в цял свят, има официална култура, която се продава и с която се изкарват пари и препитание. Тука официалната култура се поддържаше от държавата и хората, които работят в културата.

А тези хора, които си записвал по събори и села, какви са?

Те нямат нищо общо с официалната култура. Те си пеят, защото им се пее.

Тогава какво е културата?

Точно това. То има и друга култура – градска култура, има и измислена култура, всичко е култура. И най-първобитните общества, и те са имали някаква култура. Това е начин на възприемане на нещата и начин на живот. Само че тези, които имат по-силни армии, считат, че тяхната култура е най-правилната и я налагат на други народи. Баща ми има една приказка – „Изкуството е като гребена на петела, не е нищо съществено, но без него петелът не е петел.“ Той много държеше на българския фолклор и се учеше от него. Бяха правили една експедиция в Добруджа, после издадоха и книга, като документираха къщите, дрехите, песните и музиката на хората там. И аз покрай него се запалих по звуковия фолклор.

През 1997 г. група изследователи на автентичния български фолклор, начело с Джони Пенков, обикаля Западните Родопи, търсейки следите на древния епос „Веда Словена“ (сборник народни песни, записани през втората половина на XIX в. в този район). Попадайки в село Драгичево (в миналото наричано Корова), изследователите се запознават с песните на няколко младите музиканти, които изпълнява местния фолклор в оригиналния му, недокоснат от столетията, вид. Джони Пенков записва тези песни и така се ражда група „Корова“ и техният албум „Нещо е екнало“.

От много години обикалям България и записвам първичния фолклор, който не е обработен и не е станал търговски. Има голяма разлика от фолклора, който пускат по радиото, и първичното народно творчество. Аз ходя по съборите. Има и там канализирани неща, но има и много интересни. Ние сме изостанала страна и тук има такива неща, които в по-напредналите страни няма. Изостаналите страни имат едно основно предимство, че не са напреднали. Развитите страни не знаят нито какво е кеф, нито какво е рахат. Например помаците, те са живели изолирани при турците, защото приели мюсюлманство, но все пак са славяни, българи. След Освобождението пак са ги отделяли, защото са мюсюлмани и те са живели много затворен живот. Там има

повече запазени стари български песни, отколкото при ония, които са се развивали. Отидох преди време в Неделино и ми посочиха двама местни певци, и на една полянка те си седнаха и почнаха да пеят. Чудно беше. Тяхното двугласно пеене няма да го чуеш по радиото. Минаха пет-шест години, аз обработих записа, направих го на диск и отидох пак в Неделино на местния събор. И ги търсих къде са тия хора. Показаха ми къде живеят и попаднах на единия от тях. И той, като видя диска, се разплака, защото другият певец, приятелят му, починал. И пуснаха диска от един балкон и цялата улица се разрева. После се запознах с дъщерята на починалия и тя ми разказа историята на баща си. Имало едно момиче от Неделино, което се оженило и мъжът ѝ отишъл войник. Върнал се и починал. Тя останала с едно дете вдовица. И един по-възрастен мъж се заинтересувал от нея, харесали се и се оженили. И както си стягали къщата, при ремонт една треска влязла в окото на жената. Водили я насам-натам, но тя ослепяла. И после дълги години си живеели и си пеели в къщи. С музика и пеене са общували.





ПАРАДОКСИТЕ НА ВИДИМОТО И ПОЕЗИЯТА НА НЕВИДИМОТО

АННА ТОПЛАДЖИКОВА

Думите и мълчанието. Интелектуалният поток, който протича едновременно с посланията на визията. Езикът, думите, книгите. Поезията на скрития, вътрешен свят. Ритъмът, лаконичността. Филмите на Джим Джармуш.

Парадоксалното съчетаване на контрасти поражда асоциации с неговите колажи, наскоро ги видях и разбрах, че ги е правил за себе си вече двадесет години, без да ги показва. И във филмите си той съчетава несъвместими неща – драстично, крайно. Вмества ги и във вътрешния свят на един и същи човек. Контрастите са навсякъде – в пространството извън и вътре в човека. Два от неговите филми за мен са между най-доброто от световното кино, което съм гледала.

Любимите герои на Джармуш са самотници. В „Дух куче: Пътят на самурая“ (1999) цветнокожият мъж, израснал в гетото, е избрал като своя житейска философия пътя на честта – да служи всеотдайно като самурай на човека, когото е избрал за свой господар. Докато протича обичайната повтаряемост на ежедневието му, шофьорът на автобус Патерсън от „Патерсън“ (2016) живее истинския си живот вътре в себе си, където остава сам с думите.



Основните персонажи на двата филма живеят в собствена, несподелена светлина, но какво се случва, когато нещо разруши хармоничния вътрешен свят? Когато самураят се окаже „вярното куче“ на мафиот? Какво се случва с Патерсън, след като кучето на любимата жена разкъсва тетрадката със стиховете му? Случайност ли е това или съдба? Нима прекрасното е възможно само извън времето и пространството, само вътре в нас? Пропадане, потъване във вакуума на ежедневието...



Каква е следващата крачка? Използвали са аутсайдера, превъплътил се в самурая Дух куче, като момче за „мокри поръчки“, но след един повратен момент той следва вече своя морален кодекс. Избива един по един мафиотите, но това е в контраст със сляпото подчинение, което изисква кодекса на самурая. Ситуацията има само едно възможно разрешение и самураят предизвиква господаря си да го застреля, оставайки верен на своя кодекс на честта, той отказва да стреля пръв срещу него.

След като тетрадката със стиховете му е унищожена, шофьорът-поет потъва в меланхолия, от която дори любовта не може да го изцели. Живот без поезия... Но той има избор. Отчаян, Патерсън наблюдава често вдъхновявала го по-рано гледка на водопад. На пейката до него сядя японец, оказва се поет. И отново мистичната връзка с Япония. Думите на японския поет, водопадът, който напомня японска графика, всичко е като че ли преживяване на хайку... влизане в друго пространство. На тръгване японецът му оставя книжка със свои стихове. Както винаги в мълчание, Патерсън се завръща към спасения вътрешен свят в очакване на вдъхновението.



Парадоксите са част от мисленето на Джармуш, откриваме ги във всички негови филми, както и в колажите, за които вече стана дума. Основният персонаж от „Дух куче: Пътят на самурая“ живее на покрива, където отглежда гълъби и изпълнява древните самурайски ритуали. На съседния покрив друг мълчалив самотник и особняк строи грамадна дървена яхта. Прозвучава въпрос: „А как ще я сваля оттам?“ В колажите на Джармуш (върху основа на снимки) зад прозорец на кола се вижда човек с глава на куче (изниква асоциация с текст на Петер Хандке: „... автомобили, а хората в тях изглеждат заменени от облегалките за глава на предните седалки“^[11]).

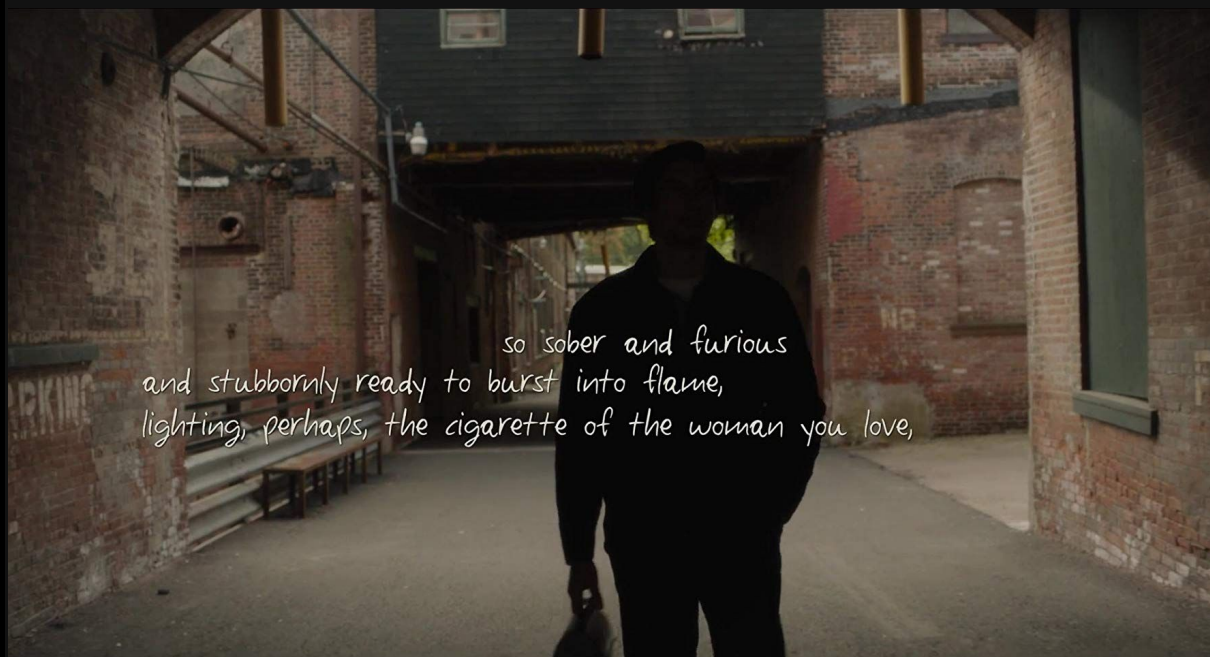
Другаде главата на седнал мъж (художник, на фона на картините в ателието си) е заменена с изрезка от вестник с отпечатан текст (разчитат се части от изречения, дали не е статия за него – между думите се различава Bauhaus?). Вместо главата на летяща бяла птица – череп. На мястото на главата на изпълнител, осветен от прожектор (вероятно на one man show), заел неуверена поза на авансцената, се е появила агнешка глава. Върху черен фон е поставена снимка на двама мъже и куче, главите и на тримата са черни – зад изрязаното от снимката прозира черният фон.

Абсурдно, хумористично, понякога смешно, понякога зловещо. В този дадаистки поглед към света има нещо от Даниил Хармс, Дали и Кокто, но най-вече той завладява със свободния полет на фантазията на режисьора, която увлича със себе си нещата от живота, както и от своя вътрешен свят и ги завихря в невероятни съчетания с хуманен, поетичен, философски, актуален смисъл.

Думите, езикът, книгите са символни знаци във филмите на Джармуш. Мълчаливецът самурай, въплътил в себе си Дух куче – според будистката традиция – разговаря само с продавача на сладолед, арабин от бившите френски колонии. Разменят си реплики на английски и френски, но в тази разноезична размяна на мисли, без превод, всичко е ясно и за двамата. Любимите си книги Дух куче обсъжда с момиченце, негова сродна душа, страстна читателка. Когато не успяват да се видят край количката за сладолед, оставят си книги на пейката и след това обсъждат същественото, философския смисъл на прочетеното. Най-приказливи са мафиотите, те озвучават цялата действителност, в която попада самураят, с клишетата на мафиотския жаргон.

И докато Дух куче и момиченцето беседват върху прекрасното, откривайки го в книгите, мафиотите се развличат пред телевизора с детски анимационни филми – изобилие на цапардосвания, премазвания с валяк и всякакви подобни приключения на Патока Доналд и останалите популярни герои. Още един контраст на различния език, на разминаването между несъвместими светове четящо дете, което прониква в дълбочината на литературата, и възрастни, чието приспано умствено развитие е останало назад, в най-ранните години, когато все още е неосъзната разликата между добро и зло.

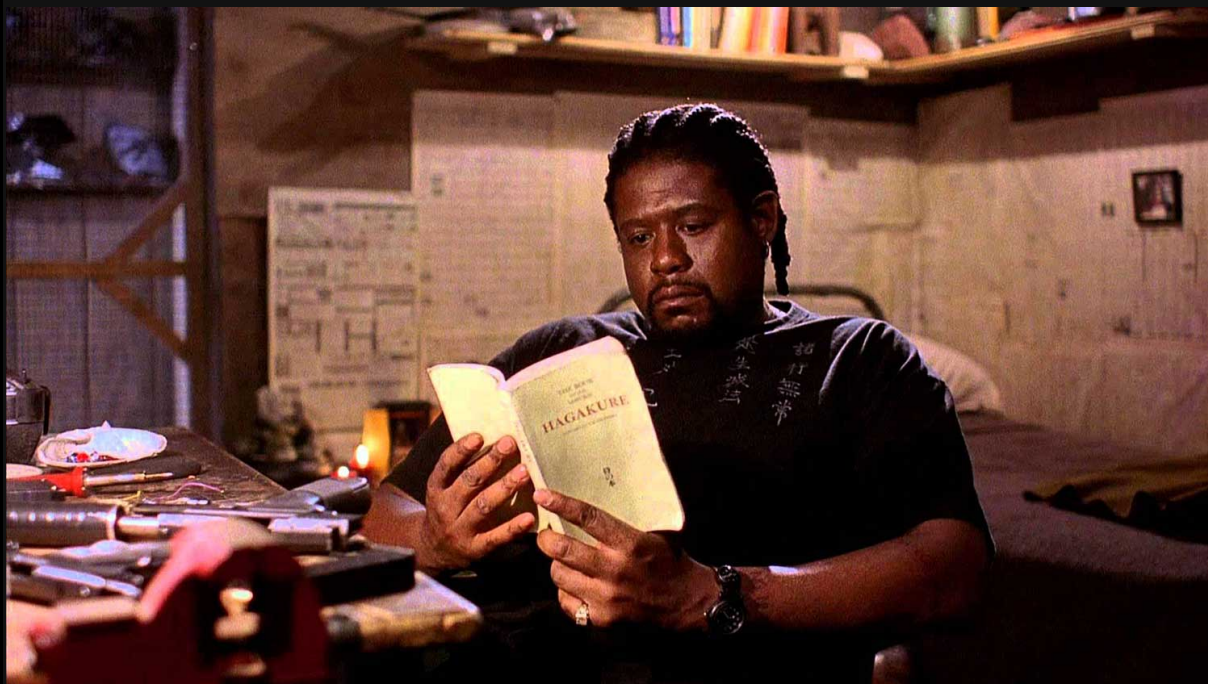
Всекидневният ритъм на живота на мълчаливия шофьор на автобус в малкото градче протича еднообразно, но паралелно с него Патерсън преживява своя интимен свят в стихове. Вътрешният му глас – поток на съзнанието – звучи, докато шофира, докато върви по улиците... Красотата и чистотата на кратките строфи изплуват в съзнанието му, за да преведат чувството на езика на словото. Любимата жена е вдъхновението, а неговият активен живот протича в миговете, в които листовите на тетрадката му постепенно се запълват с поезия.



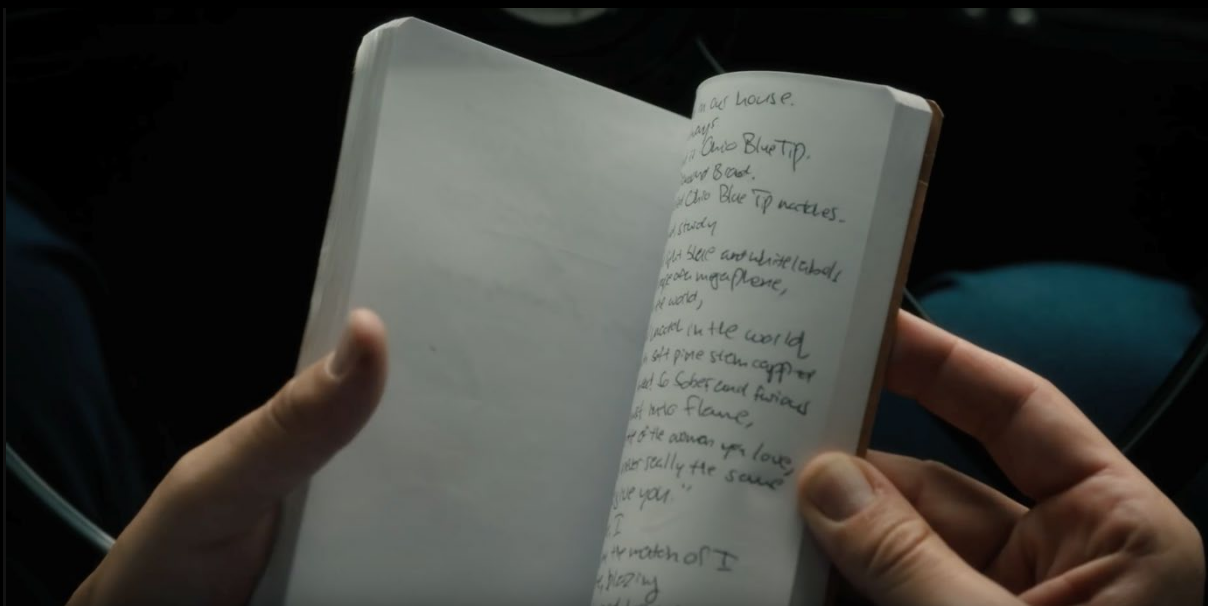
В друг филм на Джармуш, „По-странно от рая“ (1984), скоро след отварянето на границите на Източния блок, момиче от Будапеща прелита от Европа към Америка, нетърпеливо да види „широкия свят“. Гостува на свой братовчед, който от доста време живее в един от типичните крайни квартали на американски град. Интелигентното, образовано момиче, отгледано като чехова героиня сред книги, владеещо чужди езици, попада сякаш в друга галактика.



Братовчедът, успял да се приспособи към примитивния, празен живот и към елементарния жаргон, не намира общ език с нея. Така те се разминават в различните културни пластове и едва когато момичето заминава, братовчедът осъзнава безсмислието на съществуването си.



В „Дух куче: Пътят на самурая“ и „Патерсън“ книгите пренасят послания. В присъствието им има нещо магическо. Четивата, които Дух куче препоръчва и коментира, са „Рашомон“ на Рюноске Акутагава, „Франкенщайн“ на Мери Шели и най-ценното за него „Записки на самурая“^[21], написани през XVII в. от японския самурай и будист Ямамото Цунетомо. Книгите са постоянна духовна връзка.



Те присъстват физически, когато двамата ги разменят помежду си или когато ги оставят на пейката, за да бъдат намерени и след това са повод за вдъхновени беседи. Тетрадката на шофьора (перспективата на бъдещата му книга с поезия) е унищожена, но дали всичко е загубено? Във финалната сцена японският поет оставя на пейката книгата със свои стихове като подарък... животът отново придобива смисъл за Патерсън.

Убедена съм, че Джим Джармуш е от все по-намаляващото общество на четящите, възможно е да е открил идеята за персонажа на „Патерсън“ в текст на Леонид Липовски, един от основателите на ОБЕРИУ^[3], който си задава въпроса: „Какво си мисли водачът на трамвая, докато работи?“. „Пътят на самурая“, както и други филми на Джармуш, извикват асоциации с романа на Рей Бредбъри „451 градуса по Фаренхайт“ – актуален прочит: без да има забрани, редиците на читателите оредяват и това явление е разрушително и може би необратимо.

"Nothing is original.

Steal from anywhere

that resonates with inspiration or fuels your imagination.

Devour old films, new films, music,

books, painting, photographs, poems,
dreams, random conversations,

architecture, bridges, street signs,

trees, clouds, bodies of water,

light and shadows.

Select only things to

steal from that *Speak directly to your soul.*

If you do this, your work (and theft)

Authenticity is invaluable; will be authentic.

**ORIGINAL-
ITY IS
NONEXIST**

~~Authenticity is non-existent.~~
And don't bother concealing your thievery-

celebrate it if you feel like it.

In any case always remember what Jean-Luc Godard said:

"It's not where you take things from-it's where
you take them to."

Jim Jarmusch

Възхищава ме уникалният стил на Джармуш, особено силно проявен в двата филма, които споменавам. Лаконичен киноезик. Минимален външен израз при максимално наситен вътрешен живот. Перфектно усещане за ритъм. В „Пътят на самурая“ действието е прекъсвано, с ефект на колажа, от черен екран с изписани записки – морални повели от японския кодекс на самурая. В „Патерсън“ няма външно различим конфликт, почти отсъства диалог, действието е монотонно и със забавен ритъм – всичко това е обратното на класическите драматургични правила, основополагащи за много от хитовите кинопродукции. Това, което превръща филма във високо постижение на изкуството, е поетическата фантазия, деликатността, прецизността на монтажа и камерата. Няма никаква изкуственост в актьорската игра, „изкуствена“ е гледната точка на камерата с нейните, като че ли безпристрастни погледи отстрани, и ненатрапчивите акценти на монтажа, на дирижирания ритъм на действието. Безизкусността на първия план на филма откроява на своя фон поезията на скрития под повърхността живот на един интровертен човек.

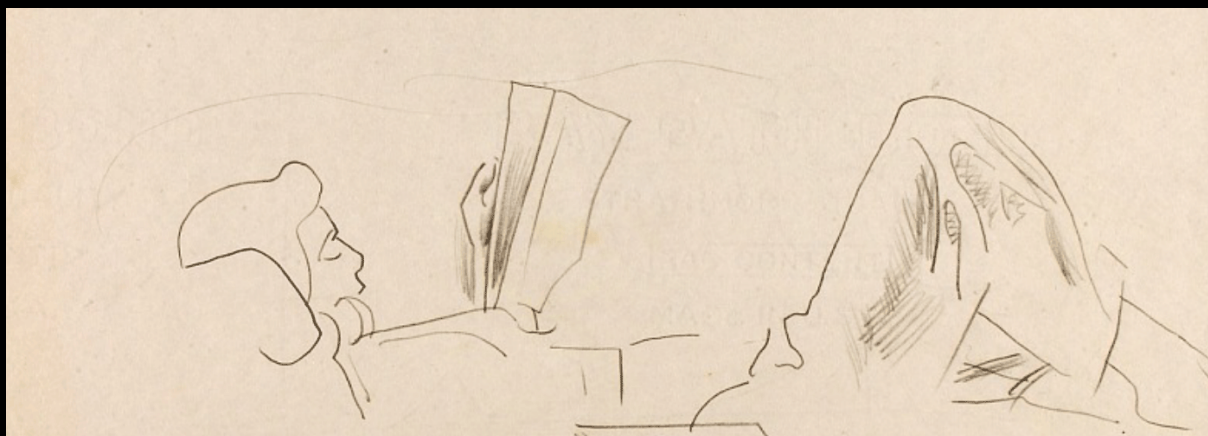
Тези дни видях плакат за изложба с надпис „No more great art“? Веднага се събуди желанието ми да извикам патетично: Да живее великото изкуство! Като великите филми на Джармуш и великите книги, музика, картини... като толкова прекрасни неща, които ни озаряват със светлината си!

[1] Хандке, П., Поуката на Сент Виктоар. Преводач Мария Савова, „Народна култура“, 1985, с. 82.

[2] Издадени през XVIII в. със заглавие „Хагакуре“, в превод – „Сухи листа“.

[3] ОБЕРИУ (Обединение на реалното изкуство), съществувало в Петербург между 1927 и 1930 г., характерна за творчеството на участниците е естетиката на гротескното, алогизма, абсурда. Повечето от членовете са репресирани и убити от Сталинисткия режим, между които и Даниил Хармс.

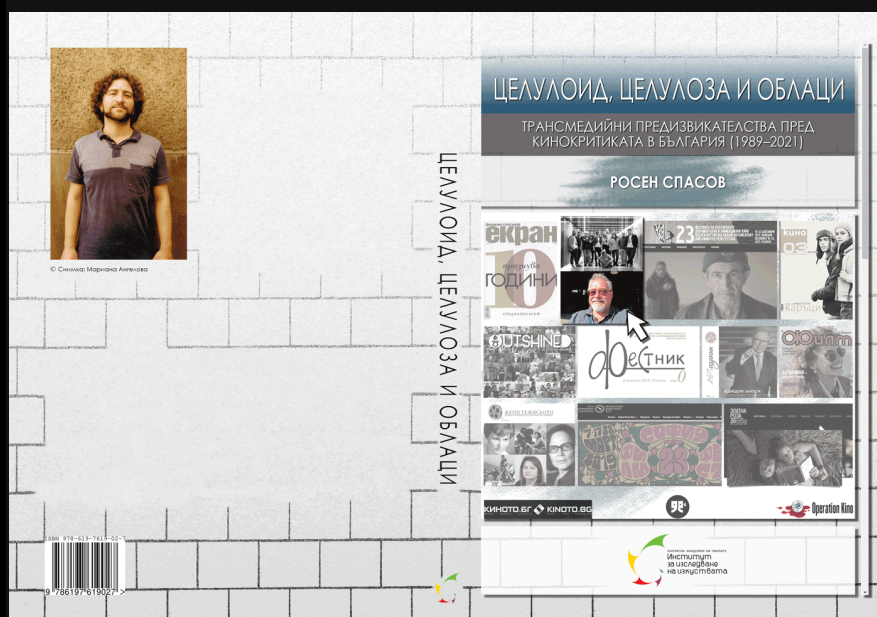




КНИГОПИС / НОЕМВРИ 2021

ДИМИТЪР КАБАИВАНОВ

ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА ПРЕД КИНОКРИТИКАТА В БЪЛГАРИЯ (1989-2021)



Интересът на Росен Спасов към периодичните киноиздания в България започва още от студентските му години, продължава с успешната му защита на докторска дисертация в Института за изследване на изкуствата към БАН (2016) – „Периодични печатни издания за кино в България (1913-1944). Хронология и типология“ и така до наши дни, когато ни представя книгата си „Целулоид, целулоза и облаци. Трансмедийни предизвикателства пред кинокритиката в България (1989-2021)“.

Независимо от променящите се реалности, резултат от новите технологии и днешната доминация на интернет за контакт с публиките – нуждата от адекватно систематизиране на кинопресата, изиграла съществена роля в българския кинопроцес, не намалява. Както отбелязва и авторът – „Поради главоломното развитие на новите технологии се променят писането и говоренето за кино – като форма и съдържание, но това важи и за всички останали сфери на писаното слово в хуманитаристиката, културата и изкуството. Езикът и навиците се променят в журналистиката, социологията, философията, психологията и т.н. Трансформират се и начините на възприятие и чувствителността към комуникираните съобщения. Зрителите и читателите вече са потребители на съдържание.“

В книгата си авторът се стреми да очертае по-важните обекти в българското медийно пространство, да предложи структуриране и систематизация на свои субективно избрани примери. Разглежданият период (1989-2021) в България се характеризира с икономическа и духовна криза, в която политическите събития доминират в общественото съзнание и изместват културния живот. Така е и при печатните издания, където по различни причини малко от тях обръщат сериозно внимание на изкуствата и в частност на седмото – киното. Като цяло в това „бурно“ време културните теми не са приоритет на страниците на пресата.

В това море от информация Росен Спасов открива печатни медии, на страниците на които темите за кино намират своето място. Особено в началото на изследвания период българското кино почти тотално отсъства както от афиша, така и от страниците на печата. Затова както сам отбелязва авторът в книгата си – „Тук попадат всекидневници, лайфстайл, „жълти“, културни гайдове, културни притурки и др. За повече от двайсет години през българския пазар на печатни медии преминават много от тях, като жизненият път на голяма част е недостатъчно сериозен, за да им се обръща по-специално внимание от споменаването на имената им.“

Последователно и аналитично са разгледани в книгата специализираните киноиздания – списанията „Кино“ (от 1991 г. до днес), „Филмови новини“ (1955-1968-1993), „Филм“ (1993-2001, наследник на „Филмови новини“), „Филм-мания“ (2001-2002, наследник на списание „Филм“), „Интеркино“ (1991-1993), „Кино и време“ (1972-

1988, наследник на „Кино и време“), „Екран“ (1996-2009), „Кинохит“ (1998-2000). Особено ценна (за читатели и специалисти) е хронологичната таблица – списък на специализираните печатни периодични издания за киното в България за този период (1989-2021).

Освен това в книгата се разглеждат и всекидневниците, културните гайдове, фестивалните каталози и бюлетини, каталозите, издавани от видеоразпространителите и видеотеките, годишници и сборници. Отделено е особено внимание и на политематични издания, в които киното често намира място – списание „ЛИК“ (1965-2013), вестник „Култура“ (1957-2018), „L`Europeo“ (2008-2019), „Капитал LIGHT“, „Vice“, „Егоист“, „Esquire“.

Отбелязвал съм преди време в свои изследвания, че живеем във време на изключително интензивни връзки на различни нива. Разменя се и продава не само информация, а и оценки и възгледи за света, който ни обкръжава. Росен Спасов разглежда в книгата си и съвременната динамика на медийната среда и мястото на кинокритиката в настоящ и бъдещ контекст, където новите технологии и медии непрекъснато отправят предизвикателства към професията и неизбежно променят нейния облик и „много често професионалният кинокритик е бил под заплаха от изхвърляне на неговата длъжност като непотребна за съвременния зрител“. В епохата на интернет се променя функцията на критиката да бъде единствен коментатор на филмите, защото мрежата предоставя възможност за симултанен и широко достъпен коментар и демократизиране, като авторът дава различните мнения за и против това.

Разгледани и анализирани са основните категории сайтове за кино, както и въпросът с интертекстуалните връзки (хиперлинкове) към филми, текстове и други културни обекти. Акцентът тук е върху електронни страници за кино на български език, блогове за кино и институционални сайтове. Обърнато е също внимание и на политематичните, професионално поддържани сайтове за култура и изкуство, които включват отдел за кино и онлайн рецензии.

Като приложение към книгата има редица интервюта с изтъкнати български кинокритици, както и азбучни показалци (на имена, на печатни издания, на електронни страници, на филмови заглавия, което е особено полезно).

Предвид всичко това препоръчвам на читатели и специалисти книгата на Росен Спасов „Целулоид, целулоза и облаци. Трансмедийни предизвикателства пред кинокритиката в България (1989-2021)“, защото изследва всички тези теми в дълбочина.

МАЙСТОРИТЕ И ГОЛЯМОТО КИНО



За мен е удоволствие да представя на бъдещите читатели новата книга на Олга Маркова, в която тя в солиден обем (624 страници) събира своите портрети-интервюта, някои от които познати от предишните ѝ три книги. Тази своеобразна киноенциклопедия на творци ни дава възможност да се запознаем отблизо с големите имена на световното кино, да вникнем в съдбите и в творчеството им. Защото това не са стандартни интервюта, а творчески разговори и портрети на кинематографисти, осъществявани в продължение на четвърт век.

Както отбелязва Олга Маркова преди време – „От своите срещи с големите творци научих нещо много простичко – те правят филмите си, за да се развиват и да научават повече за всичко и за света, а не с претенцията да учат другите. Смисълът на глобалния свят е в личностното и творческо многообразие.“

Към авторката често е отправян въпросът за подбора на кинотворците, включени в книгата ѝ „Майсторите и Голямото кино“, на което тя отговаря – „Както с таланта, така и с проблематиката, която разглежда, творецът се оказва връстник на всички времена. Тогава другите го признават за Майстор и неговото кино назовават Голямо. Така се създават кумири. Всяко поколение има свои кумири, които му помагат да порасне. Затова от изключителна важност за духовността на човечеството е изборът на кумирите...“

Ще се спра само на някои от портретите-интервюта в книгата, които показват разнообразието и прецизната ѝ селекция.

Тед Кочев – Завръщане към корените – този възлов режисьор в американското кино с български корени (роден и израснал в Канада), който посещава България след 55 години, си спомня: „Извън къщи живеехме като англичани, а у дома бяхме българи“ – нещо, което го е обогатило като личност и творец още от детството му. И въпреки респектиращата си филмография и възраст, споделя една дългогодишна мечта – „Много бих искал да реализирам кинотворба в България за историята на моето семейство, защото тя е типична за огромната емиграция в началото на XX век. От четири десетилетия съм обзет от идеята да снимам филм за цар Борис, който по време на Втората световна война изиграва важна роля за спасяването на българските евреи (въпреки абсурдната ситуация на страната като сателит на Германия) и да го покажа в Холивуд.“

Интересът на авторката към литературната основа на киното е известен отдавна. Затова и разговорът ѝ с Биле Аугуст – „Солидната литература – залог за успеха на доброто кино“ – започва с книгата, по която е направен известният му филм „Пеле Завоевателят“. Той и днес, близо трийсет години от създаването му, звучи актуално с поредната емигрантска вълна, заливаща Европа – „Съдбата на емигрантите винаги ме е вълнувала, тъй като е особено драматична. Става дума за комплексна тема, която фокусира редица паралелни подтеми за психологическата природа и екзистенциалните нагласи на

човека в екстремни обстоятелства. Тъкмо тогава се проявява истинската му същност. А едва ли има нещо по-важно за изкуството. На тази цел подчинявам и работата си с актьорите.“

При Нури Билге Джейлан – „Непрестанно пътуване към неизвестното... И към Истината“ – разговорът отново се връща към литературата и по-точно към Чеховската атмосфера във филма му „Имало едно време в Анадола“, както и в цялото му творчество. Режисьорът признава – „Този писател явно най-много продължава да ми влияе и то предимно в „прочита“ на всяко изкуство. А гледната точка е твърде важна. Именно изкуството ни учи кое да подберем и как да оценяваме. Чехов обгръща с историите си всички сфери на живота. В новия си филм, съзнателно или не, се позовавам отново на различни истории, вече осмислени от този писател на всички времена. Той ме съпътства навсякъде. Подобно на него, във всичките си филми се опитвам да изследвам човешката природа.“ Срещите-разговори на Олга Маркова са осъществени предимно на филмови фестивали и други форуми у нас и по света. При това тя при всяка възможност се старее да свърже събеседника си с България и да потърси мнението му за нея.

Иржи Менцел – „Запазената марка“, с когото тя разговаря след връчването в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ на титлата „Доктор Хонорис кауза“ споделя какво го спасява от депресията и от усещането за безнадеждност в съвременният свят. „Чувството за ирония и самоирония. Често си повтарям израза: „Да се нервираш, означава да страдаш за грешките на другите.“ За това умря моят приятел Рангел Вълчанов, мир на праха му.“ И добавя – „У нас има неписан закон, който гласи: Критикът винаги трябва да докаже, че е по-умен от „глупака“, заснел филма...“

Кшищоф Зануси – „Рафинираният интелегент“, определя много точно състоянието на съвременното консумативно общество. „Човек е духовно същество, но земята, материята непрекъснато го притегля към себе си. Хората все повече и повече се радват на материалните неща, които бликат отвсякъде, пропагандирани с артилерията на реклами, клипове, афиши..., не могат да им устоят. А духовността изисква усилие, което те предпочитат да не правят. Така постепенно удобството измества мисловността. Естествено, това състояние трябва да се промени. В противен случай сме обречени на връщане към примитивното.“ А когато става въпрос за привързаността му към

България, която посещава многократно, отговаря с присъщата му ирония. „Може би тя се крие в липсата на обща граница. Най-трудно е да обичаме съседите си.“ И после добавя: „Няма начин да не изпитвам чувство на съпричастност към страната ви, която съм посещавал повече от десет пъти. Дълга и богата е връзката ми с нея. Нашите народи са свързани и в историческо, и в културно отношение. Освен това тук имам много приятели и студенти.“

Наред с творците от Европа, Холивуд и Азия, в книгата са представени и някои от руските кинематографисти. Тя е едно своеобразно „срещане“ на Изтока със Запада (затова и не е случаен изборът на издателството „Изток-Запад“).

С Никита Михалков – „Авторитет, неподлежащ на съмнение“ – разговорът се води скоро след излизането на противоречиво приетия му филм „Изпепелени от слънцето 2“, който той защитава с доста общи фрази и лозунги. „Непрестанно мислим ЗАЩО живеем. А не мислим КАК да живеем. Това е огромен проблем за нацията ни. Все по-често си проправя път и злорадството: свикнахме да приемаме чуждото поражение за наша победа. Това е безумие. Старая се да бъда над него.“ И продължава в този дух – „Сега почти до гуша сме затънали в блатото. И само ние можем да се спасим от него. Нашата интелигенция трябва да вземе властта. Тя е съвестта на нацията, нейният иконостас. Останалото, както казва Шекспир, е мълчание. Изкуството се създава за Човека и в името на Човека. То е призвано да спаси у хората вярата, надеждата и любовта. Без тях животът губи смисъл.“

При Олга Маркова има чувство на носталгия по отминалото време на Голямото кино и Майсторите му. Това проличава особено в разговора ѝ с Дейвид Линч – „Да уловиш голямата риба с експериментаторски дух, граничещ с ексцентрика“ – „Тази вселена се изчерпва в задъхания свят, в който тоталната информация, политическата спекулация с тази информация, изчерпва до дъно основната философска мисъл на века. А режисьорската професия е предимно философска. Човек не може да тръгне към нещо, без да е наясно със себе си и с посланието, което иска да отправи към зрителя.“

И за да завърша по-оптимистично този кратък преглед на част от портретите-интервюта от книгата на Олга Маркова, ще цитирам Карлос Саура – „В аурата на Саура“, който определя какво е за него киното –

„Най-всеобхватното изкуство, тоталното изкуство. Гениалното изобретение на света. То върви успоредно с живота. Затова човек оставя много неща назад във времето и не живее със спомените. Киното наистина е Елдорадо.“

Книгата „Майсторите и Голямото кино“ е написана леко и четивно. По своеобразен начин е „вкусна“ за консумация, а и не е задължително да се чете линейно. Читателят може просто да я отвори (не само за справка) и да влезе в контакт с кинотворците, представени в нея.

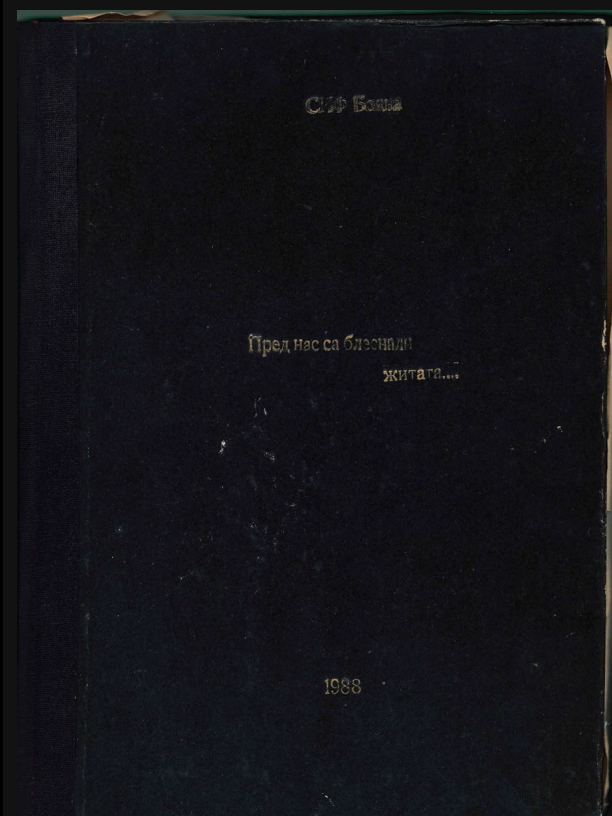




СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: 1952 – ИВАН И АЛЕКСАНДРА

В РУБРИКАТА „СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ“ ПУБЛИКУВАМЕ СЦЕНАРИЯ ЗА ФИЛМА НА ИВАН НИЧЕВ 1952 – ИВАН И АЛЕКСАНДРА.

За да прочетете целия сценарий, кликнете върху заглавната страница. ↓



НОЕМВРИ/2021



ГАЛЕРИЯ: 1952 – ИВАН И АЛЕКСАНДРА

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ СНИМКИ ОТ РАБОТНИЯ ПРОЦЕС НА ФИЛМА 1952 – ИВАН И АЛЕКСАНДРА.



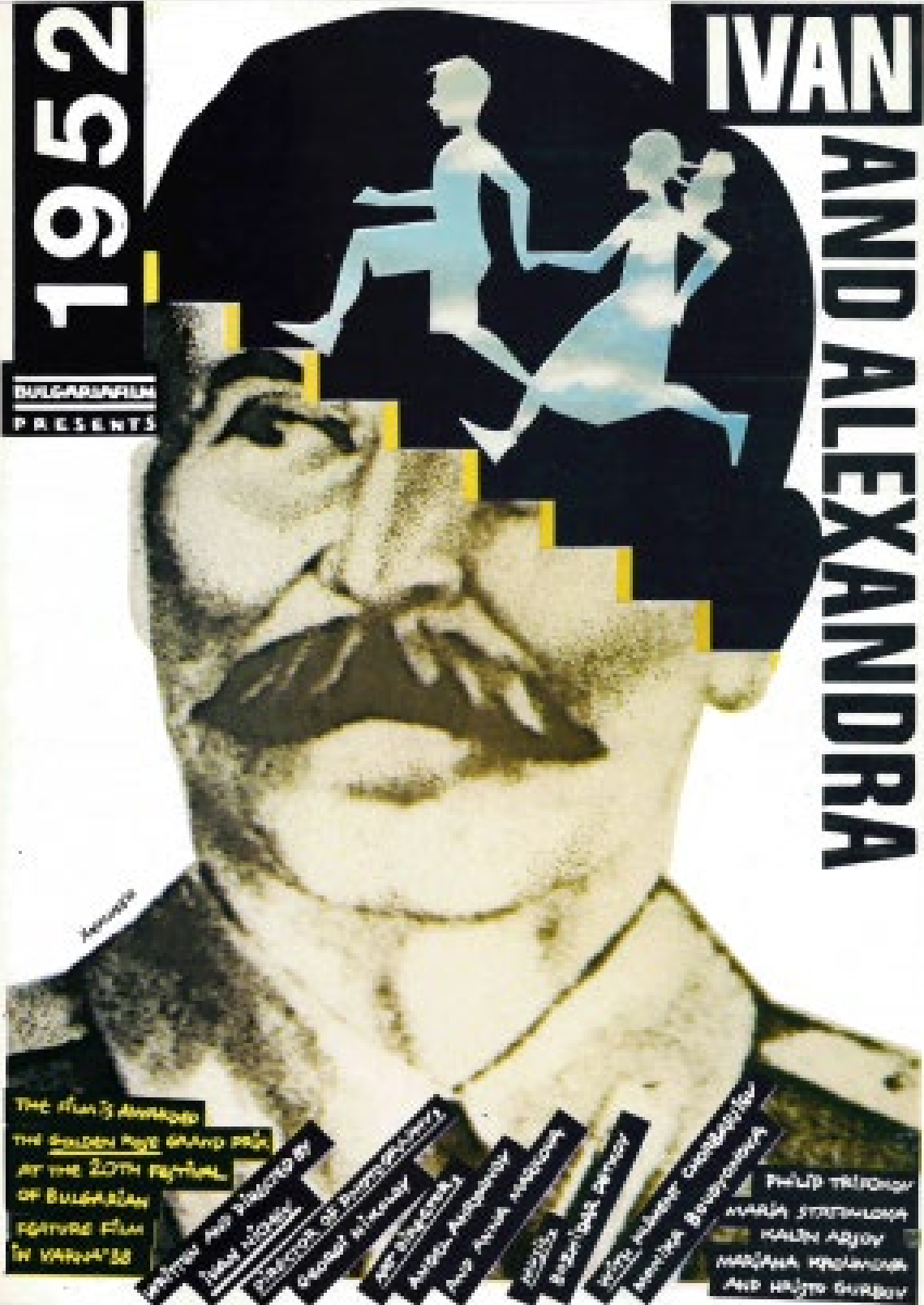




1952

BULGARIAN FILM
PRESENTS

IVAN AND ALEXANDRA



ОТ АРХИВА: СПИСАНИЕ КИНО 5 БРОЙ 2000

В рубриката представяме акценти от дигитализирания архив на изданията на СБФД.

В този брой ще намерите брой 5 на сп. КИНО от 2000 г.

ЗА ДА ПРОЧЕТЕТЕ ЦЕЛИЯ БРОЙ, КЛИКНЕТЕ ВЪРХУ КОРИЦАТА.↓

