

списание **КИНО**

излиза от 1946 г. без прекъсване

11/2022



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 2022

СЪДЪРЖАНИЕ:

100 ГОДИНИ 3D – ВТОРА ЧАСТ – БОЖИДАР МАНОВ / 5 стр.

ПЕТЪР ТОДОРОВ: НФЦ ТРЯБВА ДА БЪДЕ НАДЕЖДЕН ПАРТНЬОР – КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА / 19 стр.

ЛИК ЗЛАТНА РОЗА / 41 стр.

ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „ЗЛАТНА РОЗА“ – БОРЯНА МАТЕЕВА, АНДРОНИКА МАРТОНОВА, ИНГЕБОРГ БРАТОНОВА-ДАРАКЧИЕВА, ОЛГА МАРКОВА, БОЖИДАР МАНОВ, ГЕРГАНА ДОНЧЕВА / 74 стр.

ЗОРНИЦА СОФИЯ: ИЗКУСТВОТО Е ГЕНЕРАТОР НА ПРОМЯНА – ГАЛИНА ЖЕКОВА / 120 стр.

ТЕО УШЕВ: ДА ЗНАЕШ НАКЪДЕ ОТИВАШ – БОЯН ЦЕНЕВ / 135 стр.

„ДОМЪТ НА ДРАКОНА“ – САПУНЕНАТА ОПЕРА НА НВО – ЕЛИЦА ГОЦЕВА / 143 стр.

СРЕЩА С ДОСТОЕВСКИ. ТВОРЧЕСКА ЛАБОРАТОРИЯ НА АКТЬОРА – ЕКСТАТИЧНИЯТ ТЕАТЪР – МИРОСЛАВА ГОГОВСКА / 154 стр.

ЦЕНАТА ДА БЪДЕШ ПОЧТЕН – ГЕРГАНА ДОНЧЕВА / 173 стр.

КУЛТУРЕН АФИШ: НОЕМВРИ 2022 – АНАСТАС ПУНЕВ / 179 стр.

ГАЛЕРИЯ: ЗВЕЗДИ В КОСИТЕ, СЪЛЗИ В ОЧИТЕ / 184 стр.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ЗВЕЗДИ В КОСИТЕ, СЪЛЗИ В ОЧИТЕ / 186 стр.



© Вера Иванова

ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР

Отшумя еуфорията около 40-^{ТОТО} издание на фестивала за българско игрално кино „Златна роза“. Празничното настроение отзвуча, за да отстъпи място на размисъл и анализ.

Организаторите са се постарали да обновят визията на фестивала с нова статуетка, с различен формат на каталога, според мен много точно намерен, но лицето му – това е и плакатът на фестивала – буди недоумение. Тези 40 „медальона“ с лица на българското кино са трудно разпознаваеми за нас, професионалистите, а какво остава за обикновените зрители. Нито са шарж, нито са портрети. Стилът, по който са представени, може и да е модерен, но в случая не е сполучлив, може и да не съм права, но ми изглежда доста самодееен. Да не говорим за принципа, по който са избирани лицата. Всъщност какъв е? Риторичен въпрос.

Двете конкурсни програми – за пълнометражни и късометражни филми – предложиха разнообразни в жанрово и тематично отношение филми, и което е особено важно, ориентирани към тревожността, към болезнените проблеми на днешния ден и човека, лутащ се в крехкостта на своята душевност.

Напълно резонно, в този брой вниманието на критиците е насочено към филмите и към тенденциите, които се наблюдават, към картината на

българското кино през 2022 г. Филмът, носител на Златна роза 2022, е представен и с интервю с режисьора Зорница София от младата критичка Галя Жекова. И понеже всеки фестивал е повод за равностметка, с Изпълнителния директор на ИА НФЦ Петър Тодоров разговаря Катерина Ламбринова – пространен поглед върху дейността на Националния филмов център за последните месеци, за многото, което е направено и за многото, което предстои да се направи, но и за това, че за доста от неразрешените проблеми сме си виновни самите ние с неразбориите и разединението във филмовата общност и с липсата на обща, обединяваща визия за бъдещето на българското кино.

За експерименталния филм „ф1.618“, с който бе открит престижният фестивал CineLibri, е интервюто на Боян Ценев с режисьора Теодор Ушев – световно известен аниматор, за когото филмът е дебют в игралното кино.

В рубриката *Сценарни ескизи* публикуваме романът „Звезди в косите, сълзи в очите“ и работната книга на режисьора Иван Ничев за филма по повод 100-годишнината на писателя, сценариста, общественика Анжел Вагенщайн. Както точно и лаконично Димитрина Иванова го характеризира: „Личност с харизмата на древен еврейски мъдрец и с елегантно, заразително чувство за хумор“. А самият той споделя: „Моят път към храма е едно отдавна мечтано от човечеството общество на справедливостта, на братството, на добрата воля“, и още: „Няма нищо по-убийствено от апатията на едно общество. Горее главата и активност!“.

Честит Юбилей!

Людмила Дякова



100 ГОДИНИ 3D – ВТОРА ЧАСТ

БОЖИДАР МАНОВ

Заради избухването на Втората световна война, през 40-те години стерео технологиите са в застой. Голямото изключение е появата на холографията – технология, която позволява създаване, запис и наблюдение на триизмерни образи, наречени холограми, посредством лазерен лъч. Както много подобни открития, и тя е случаен резултат от научни опити в друга област на оптиката. През 1947 г. британският учен от унгарски произход Денис Габор, опитвайки се да подобри резолюцията на електронния микроскоп, изучава възможностите на явлението интерференция на светлината. Едновременно трептене на две светлинни вълни с еднаква амплитуда и дължина на вълната се записва върху тънък слой материал, подобен на фотографска лента или плака.

Макар Габор да формулира теоретично наблюдаването оптично явление и го назовава с комбинация от гръцките думи *holos* (цял) и *grafos* (пиша), реалното възпроизвеждане на холограма става възможно едва през 60-те години на миналия век с появата на друго техническо изобретение, което да осигури мощен източник на светлина. Това се оказва по възможностите само на лазерната технология, а за изобретението си Денис Габор получава Нобелова награда по физика през 1971 г.

Днес статичните холографски изображения имат широко практическо приложение: от масовите кредитни и дебитни карти до авторски арт инсталации. В редица библиотеки и музеи се изработват холографски копия на изключително редки артефакти с оглед надеждното съхранение на оригиналите. В пилотските кабините холограмите са неделима част от бордната апаратура за пространствена ориентация. Използват се и в медицината за диагностиране без оперативна намеса. Триизмерните лазерни образи са особено предпочитани при изработката на рекламни материали и дори за ефектни рекламни корици на печатни издания. Формално погледнато, холографската технология няма пряко отношение към историята на 3D изображението. Но твърде сходните ѝ характеристики с триизмерния екранен образ я правят неделима част от развитието на синтетично създадените образи.

Magic Lantern 3D,
стереоапарат тип
„Slideshows“,
началото на XX век



След края на Втората световна война опустошена Европа има нужда от възраждане. По случай стогодишнината от Голямото изложение през 1851 г. в Лондон се организира грандиозен Фестивал на Великобритания.

На брега на Темза е построен кинотеатър Telecinema с 400 места. Още по-впечатляващ е проектираният от Уелс Коутс специален екран за прожекция на стереofilми. Подборката от четири 3D заглавия, плюс няколко документални филма и телевизионни програми, се превръща в основна атракция. Само за две седмици почти половин милион зрители посещават събитието. Прожекциите започват с 3-минутния филм на канадския режисьор Норман Макларен *Now Is the Time* (1951). Заедно с *Around is Around* (1951, реж. Евелин Ламбер, Норман Макларен) лентите носят неподражаемия стил на аниматора и искат да разкрият пред публиката същността на 3D изображението посредством умело съчетание на пространствени форми и музика.

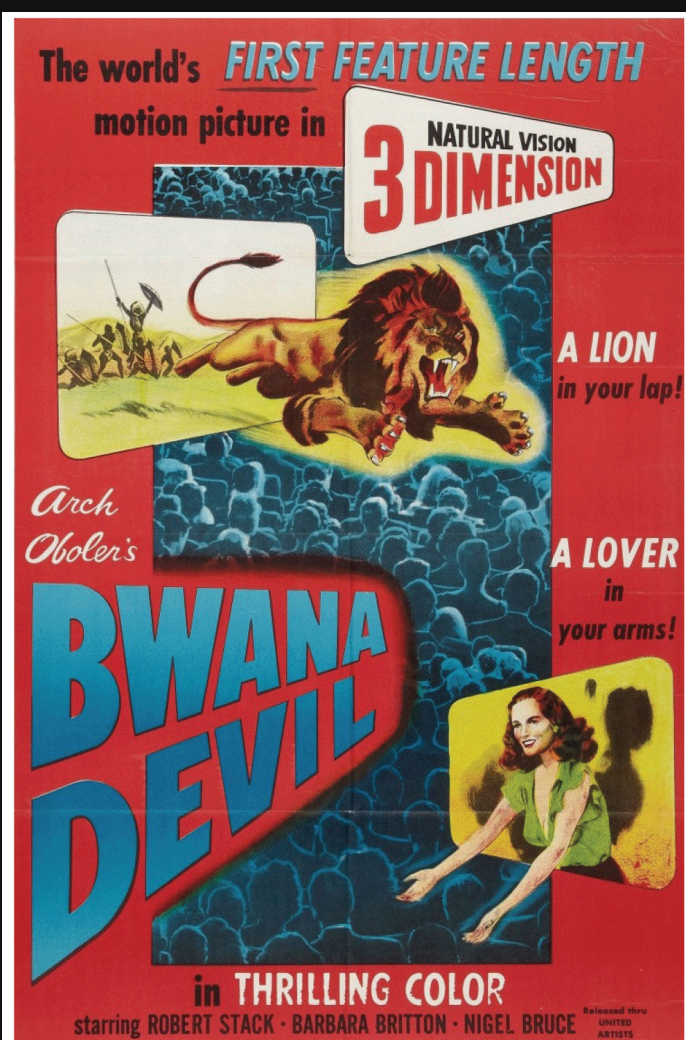
Фестивалът на Великобритания е своеобразен вододел в историята на стереоскопичното кино. С него зрителите откриват нови форми на забавление, а творци като Норман Макларен загатват за сериозните художествени възможности на триизмерното изображение.

The Mad Magician,
САЩ, 1954, плакат



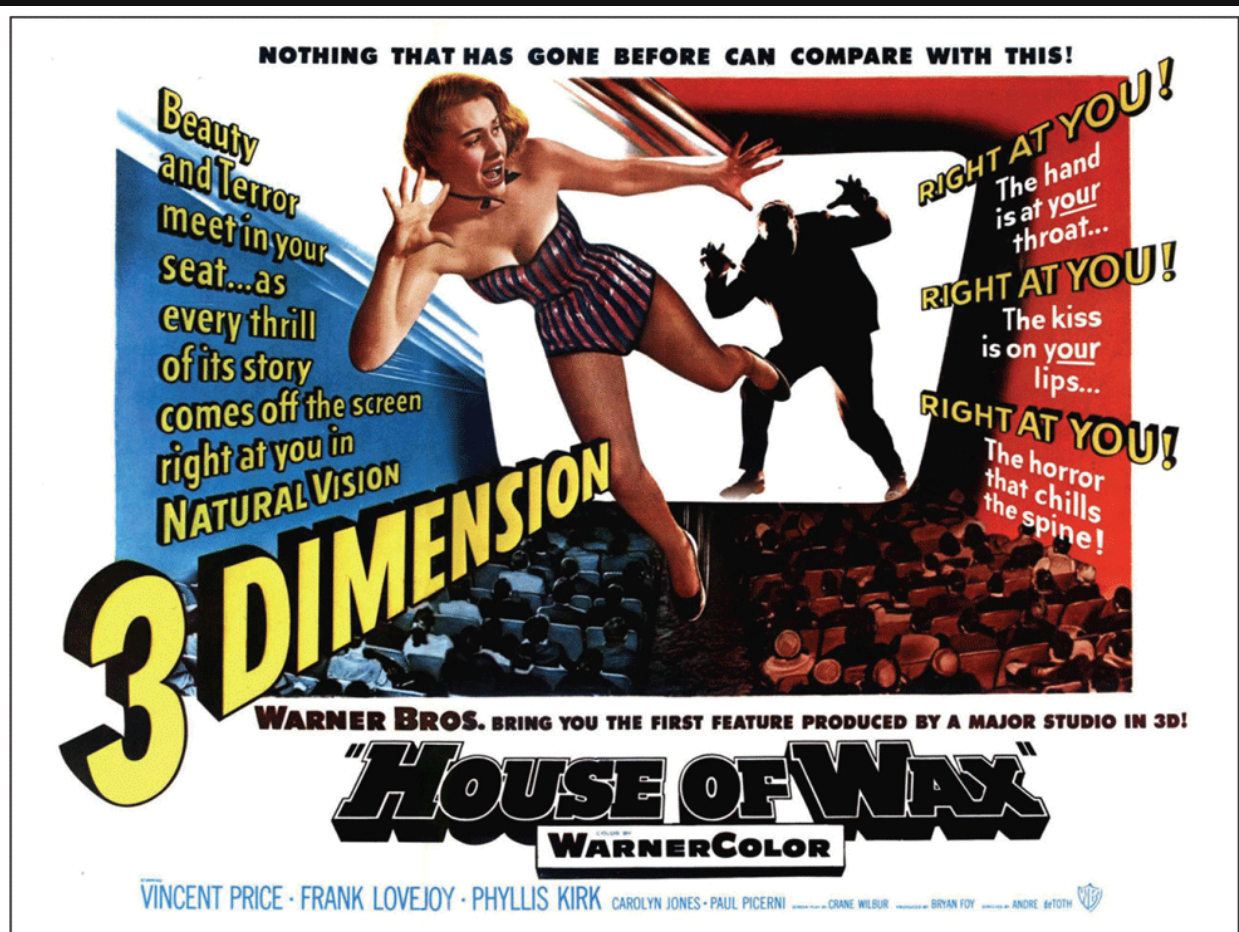
След няколко десетилетия на експерименти „златната ера“ за 3D киното настъпва в началото на 50-те години. 1952 г. бележи своеобразен апогей,

защото въпреки сложното синхронно прожектиране от две ленти, кинокомпаниите започват да произвеждат много триизмерни филми. Disney, Fox, Paramount, Warner Bros насищат кинопазара с 3D заглавия. Американският продуцент Сол Лесър, известен с нискобюджетните си уестърни, съвместно с компанията Stereo Techniques произвежда няколко късометражни 3D филма, които събуждат интерес сред широката публика. По техния пример всички големи студиа започват да отделят средства за разработка на техника за стереокино. MGM залагат на системата Natural Vision. Студиото е на път да се откаже, когато сценаристът на радиопиеси Арк Обоулър съзира възможност и заедно с продуцента Сидни Пинк се впускат в заснемането на крайъгълния камък в историята на стереоскопията – *Bwana Devil* (1952, реж. Арк Обоулър).



Bwana Devil, САЩ, 1952, плакат

На 26 ноември 1952 година филмът е разпространен в търговската кинорежа и се превръща в мигновен касов успех. *Bwana Devil* се приема за първия 3D цветен филм, прожектиран от двойна кинолента и прожектори с поляризиращи филтри. Въпреки многобройните технически проблеми при зареждането и стартирането на двете ролки, поради което почти всяка прожекция се прекъсва, публиката полудява от възторг. Приходите са толкова впечатляващи, че създателите му продават правата си за \$ 500 хиляди на United Artists.



House of Wax, САЩ, 1953, плакат

Златните години на триизмерното кино раждат и своите звезди. Актьорът Винсент Прайс спечелва прозвището Краля на 3D. Следват и други негови участия в *The Mad Magician* (1954, реж. Джон Брам), *Dangerous Mission* (1954, реж. Луи Кинг) и *Son of Sinbad* (1955, реж. Тед Тецлав). Редом с Прайс в *House of Wax* (1953), макар и в малка роля, изгрява звездата на Чарлз Бучински, по-късно известен като Чарлз Бронсън.

Сюжетът е римейк на *Mystery of the Wax Museum* (1933, реж. Майкъл Къртис). Талантлив скулптор на восъчни фигури е измамен от злия си съдружник, който се опитва да го убие при умишлен палеж. Възмездието е раздадено от мистериозен восъчен персонаж. Разказът е така добре построен, че и днес публиката не остава безразлична. Забележително обаче е високото качество на 3D изображението, постигнато от режисьора Андре де Тот, който по ирония на съдбата е едноок и следователно неспособен да вижда стереоскопично. *House of Wax* е и от първите широкоформатни заглавия с екран 1:1.66, вместо обичайния 1:1.33.

Безспорно, през 50-те години производството на стереофилми е съсредоточено предимно в Холивуд. Но в Европа също проявяват активност. В Италия кинематографист на име Кристиани представя системата си за прожекции Colorama 3D. Новият елемент в нея е наличието не на два, а на четири цветни светлинни филтъра и черно-бял негатив. Необходимостта от едновременно наслагване на два леви и два десни образа изисква изключителна, но не и невъзможна прецизност. Макар и за кратко време, системата доказва качествата си в няколко късометражни проекта. Най-известни са стереопроодукциите *Cavalleria rusticana* (1955, реж. Кармин Галоун) и *Un turco Napoletano* (1953, реж. Марио Матоли). Във Великобритания коронацията на Кралица Елизабет II през същата 1953 г., наред с традиционните кинорепортажи, е запечатана и върху две стереоскопични ленти.

С помощта на британски специалисти и техника в Испания организират фестивал на 3D киното, а в Япония показват по екраните късометражни заглавия като *Tobidashita nichiyobi* (1953, реж. Такео Мурата). Спорадично 3D филми се появяват по целия свят – дори в Колумбия, Мексико, Китай. Във Франция на 19 май 1954 година е премиерата на първия френски стереофилм *Soirs de Paris* (1954, реж. Жан Лавирон). Активен конкурент на американците неочаквано се оказва и съветската кинематография с два мюзикъла: *Алеко* (1953, реж. Георгий Рошал, Сергей Сидельов) и *Майская ночь* (1953, реж. Александър Роу).

В САЩ възходящото 3D производство продължава още няколко години. До средата на 50-те всички големи компании създават нови филми, но без особени художествени качества. MGM пускат на пазара невзрачния *Arena* (1953, реж. Ричард Флайшър) и забележителния мюзикъл *Kiss Me Kate* (1953, реж. Джордж Сидни) с Хауърд Кийл и Катрин Грейсън. 20th Century Fox залагат изцяло на собствената си система CinemaScope. Легендарният шеф на студиото Даръл Занук дори рекламира 3D продукцията си с обещанието за стереоскопия без очила. Най-силното заглавие в каталога им е качественият трилър *Inferno* (1953, реж. Рой Уорд Бейкър), но въпреки добрата драматична фабула, филмът не се приема охотно от зрителите. Компанията прави последен 3D опит през това десетилетие с *Gorilla at Large* (1954, реж. Хармън Джоунс). Неуспехът и на това криминале отказва Занук от стереокиното за дълго време.

Затова пък Warner успяват да убедят Алфред Хичкок да сложи поляризираните очила. Резултатът е любимият на публиката *Dial M for Murder* (1954, реж. Алфред Хичкок). С него режисьорът доказва убедително, че добрите автори умеят да използват новите технологични възможности не самоцелно, а в органична връзка с художествената идея. Въпреки това, в известния им разговор с Франсоа Трюфо, английският режисьор е твърде сдържан към това заглавие от филмографията си. За него то е преди всичко поръчков филм, създаден само за трийсет и шест дни по едноименна пиеса, чиито права Warner вече притежават. Трюфо иска да научи повече за техническото осъществяване на филма и затова формулира конкретен въпрос: „Филмът представлява интерес, тъй като е бил заснет със системата Polaroid, която е бинокулярна и придава дълбочина на изображението. За съжаление, във Франция ние го гледахме „плосък“, защото от чист мързел собствениците на киното не искаха да раздават очила на входа на залата“. Хичкок отговаря лаконично: „Усещането за дълбочина присъства преди всичко в кадрите, заснети от долна гледна точка. Камерата често беше на нивото на пода. Освен тези кадри имаше още няколко ефекта, нарочно композирани да подчертават изпъкналото изображение: един полилей, ваза с цветя, ефект с ключа и най-вече онзи с ножичките, когато Грейс Кели търси оръжие, за да се защити – това е“.

Еуфорията в САЩ продължава до към 1955 г., когато техническите трудности от една страна, появата на широкоформатния екран widescreen от друга, плюс обстоятелството, че продължителното стереогледане предизвиква у зрителите проблеми от психофизическо естество, стават причина за бърз и прогресивен спад на стереопроизводството и почти пълното му изчезване за няколко години.

Но спадът не води до пълно изчезване на стереоскопичното кино. Само след няколко години появата на широките екрани събужда отново интерес към позабравените триизмерни филми. Главна причина за възраждането обаче е системата IMAX. Ала преди това трябва да минат цели две десетилетия на своеобразна 3D „хибернация“.

Очевидно, 60-те години на миналия век не блестят с качествени 3D заглавия, но за сметка на това се появяват две иновационни системи за стереоскопия. В разгара на Студената война и на този фронт основни съперници са американските изобретатели срещу съветските им колеги. В Националния институт за кинематографични изследвания в Москва преоткриват подценяваните дотогава прожекционни апарати за 70мм ленти. Stereo 70 е системата, която заменя предишната на Иванов от 40-те години при производството на триизмерни филми.

Американският ответен удар е системата SpaceVision, проектирана от бившия военен инженер полковник Робърт В. Берние. Като любител на стереофотографията, той прави опити да подобри системата за тренировъчни стереосимулатори. След края на военната си кариера и ползвайки технологията на Арк Обоулър, той съумява да комбинира левия и десен образ в едно устройство. Двете изображения се редуват върху единична 35мм лента при заснемането им с двоен риг (самар за камерата). Но създадените по тази система филми претърпяват зрителски провал. Въпреки това тя е ключова крачка напред и предпоставка за бъдещото усъвършенстване на стереокиното.

Друг начин, по който холивудските студиа разчитат за зрителски подем е, като програмират стерео-продължения на популярни поредици като *Челюсти 3D* (1983, реж. Джо Алвес). Особено сполучлив маркетингов похват се оказва двойната игра с цифрата 3 в заглавието на третите части. Освен цитирания хорър с акули, поредицата *Amityville*

3D (1983, реж. Ричард Флайшър) използва същата маркетингова стратегия. По света също се появяват някои по-скоро курioзни, отколкото стойностни заглавия като първият френски порно 3D филм *Les pensionnat des petites salopes* (1982, реж. Пиер Б. Рейнар). А през 1984 г. и Индия се включва в световния стереокаталог с *My Dear Kuttichathan* (1984, реж. Жижо Пинууз).

От тези приливи и отливи на различни технически реализации, конкретни екранни успехи или отчаяния, одобрение или отдръпване на зрителите, все пак стереоскопичното кино се нарежда сред най-впечатляващите модерни феномени, които безспорно развиват еволюцията на екранното изображение, без обаче да намерят или постигнат адекватното му съдържателно, смислово, емоционално, а защо не дори интелектуално и философско натоварване. Казано накратко, триизмерният екран си остава една визуална илюзия, която се въодушевява от безспорната технологична крачка, но не успява да акумулира в себе си значими художествени идеи.

Затова истинският ренесанс на 3D изображението се случва към средата на 90-те години, благодарение на решителното технологично обновление с навлизането на компютърния софтуер и цялостна цифровизация на процеса. Именно този факт отприщва вълната на нови технически решения, нови проекти, навлизане на нови самоуверени автори и дори реанимация на огромната стара 2D продукция с помощта на конвертиращи софтуерни програми. Това вече е етапът на цялостна цифровизация на процеса и реална масовизация на производството.

През 1967 г. опитните кинематографисти Греъм Фъргюсън и Ронан Кройър разработват достатъчно мощен прожектор, който предизвиква фурор на световното изложение ЕХРО в Монреал. След няколкогодишен гастрол по международни експозиции в Торонто е построен първият постоянен кинотеатър с огънат екран Cinesphere. Но ключов етап в новата IMAX технология е изобретяването на уникална система за триизмерни прожекции. За разлика от предците си, еднолентовият принцип се пренася върху хоризонтално движеща се 75мм лента. Заедно с подобренията в екранната геометрия и по-високата прецизност, нивото на зрителна умора спада съществено. Годишната вече

е 1986, а премиерата е в канадския павилион на ЕХРО'86 във Ванкувър с продукцията *Transitions* (1986, реж. Тони Ианзелo, Колин Лоу).

Но истинската революционна промяна все още предстои. Бавните и продължителни количествени натрупвания за овладяване на стереоизображението по класическия оптико-механичен способ бележат рязък качествен скок едва с цифровизацията на екранните технологии. Това е напълно естествено и лесно обяснимо поради поне пет причини:

- значително опростена технология (софтуер) за създаване и обработка на стереоизображение в сравнение с много сложните и капризни оптико-механични процеси;
- големи възможности за динамично обновяване на софтуерните програми със съществено повишаване на качеството;
- много по-бърза реализация на екранния продукт от заснемане на натурата до тираж на копия, без продължителни и капризни лабораторни процеси;
- значително по-добър зрителски комфорт, както от качеството на изображението, така и от усъвършенстване на индивидуалните очила;
- приемлива цена на специалното оборудване и сравнително бързото му поевтиняване както за производителите, така и за собствениците на кинозали, които по-лесно поддържат и обновяват техническите средства.

В ролята на постоянен технологичен откривател се изявява режисьорът Джеймс Камерън. За всеки нов проект той не пести средства за осъществяване на немислими дотогава идеи. Като син на инженер, недоучилият физика знаменит режисьор с изобретателен ум и необятно въображение, винаги търси нови и нови предизвикателства.

Неразработеният 3D хоризонт се превръща в негова любима територия. След няколко триизмерни опита, *Духове от бездната* (2003) е първият пълнометражен документален IMAX филм, заснет със специално разработената система Reality Camera. Тя не използва филмова лента, а HD видеозапис.

През 2004 г. излиза първият IMAX пълнометражен анимационен филм *The Polar Express: An IMAX 3D Experience* (реж. Робърт Земекис).

Двуизмерните копия се разпространяват в САЩ в 3550 зали, ала 3D лентата се показва едва на 62 екрана. Въпреки това събраните средства от триизмерните прожекции се оказват 25% от общите приходи.

Но междувременно монополът на IMAX се нарушава от светкавичното нахлуване на някои други по-евтини и компактни стереосистеми като XpanD 3D, RealD и Dolby 3D.

Огромната и решаваща крачка в тази посока прави *Аватар* (2009). Освен с внушителния си бюджет и още по-впечатляващ финансов успех, фантастичната приказка заема челно място във всички дистрибуторски статистики. След официалната премиера в Лондон на 10 декември 2009 година филмът веднага е разпространен на 2200 екрана в САЩ. А няколко месеца по-късно светът купува над 75 милиона билета. Въпреки че мнозина анализатори предричат финансов крах, *Аватар* бързо надхвърля шеметния бокс-офис от един милиард долара и не само опровергава скептиците, но през първото тримесечие на 2010 г. спасява цялата медийна група News Corp.

Обичан или отричан, *Аватар* е безспорен феномен в най-новата киноистория. Проектът е замислен и развит като стереоскопичен, при това дигитално триизмерен, повече от десетилетие преди техническата еволюция да го позволява. На практика именно *Аватар* визуализира на екрана истинската същност на новото 3D кино. И както Колумб открива Америка, търсейки Индия, така и Джеймс Камерън през 90-те години мечтае да заснеме филм с компютърно генерирани актьори като продължение на техническите си постижения от *Титаник* (1997). Комбинирайки тази цел с вече придобития опит в триизмерното кино, крайният резултат надминава очакванията дори на създателите си. Екип от над деветстотин специалисти доразвива системата за 3D снимки Reality Camera до стандарт HD. Както сам Камерън определя *Аватар*, той е хибрид между CGI снимки и игрални кадри.

Значението на *Аватар* и като технологичен феномен, и като зрителски успех, и като финансов рекордьор, е безспорно. Той стимулира лавинообразно 3D производството, достигна до максимално широка аудитория навсякъде по света, а за мнозина зрители се оказва първа

среща с триизмерното кино въобще. *Аватар* пандемията отприщи естествения еволюционен етап на активна 3D масовизация.

Особено бурно се развива процесът в Южна Корея, засягайки всички области на медийната индустрия: филми, телевизионно разпространение, компютърни игри. Редица компании обявяват свои производствени планове и широкоспектърна гама от 3D продукти и услуги. През януари 2011 г. е проведен първият международен 3D Форум в Сеул с повече от 30 хиляди участници и посетители, сред тях 50 корейски компании.

Макар и с по-бавно темпо, стара Европа също се включва в процеса. Белгийският режисьор/продуцент Бен Стасен използва полу-3D технология още от 2001 г., снимайки различни късометражни (анимационни и документални) филми: *Прокълнатият замък* (2001), *Злополука* (2003), *Диво сафари* (2005), *Мисия до луната* (2008). В Москва известният режисьор Андрей Кончаловски удовлетворява своята „коледната мечта“ с *Лешникотрошачката 3D* (2010), която обаче се оказва разочарование за зрителите и логичен касов провал.

Но пък редица безспорно талантиливи и доказани режисьори смело посягат към 3D технологията, търсейки творчески аргументи за реализацията на конкретни проекти. Големият фестивал Берлинале през 2011 г. поднесе истинската изненада: в „денят 3D“, както нарекоха неделата на 13 февруари, официалната конкурсна програма предложи цели три триизмерни филма в голямата зала на Берлинале палас, изпълнена с хиляди зрители с индивидуални 3D очила: френската анимация *Нощни приказки* (2010, реж. Мишел Осело), документалният *Пещерата на забравените сънища* (2011, САЩ, Франция, реж. Вернер Херцог) и великолепната танцова феерия *Пина* (2010, Германия, Франция) на постоянния експериментатор Вим Вендерс. И Берлинале премина в „трето измерение“! А междувременно Мартин Скорсезе се изкуши да направи *Изобретението на Хюго* (2011), след което заяви: „3D е свобода. Всеки кадър е преосмисляне на киното!“ А когато и ветераните приемат новата технология, то тя е окончателно легитимирана и необратимо утвърдена.

Твърде любопитна и показателна информация предлага европейската кинодистрибуция още през 2010 г., сравнена с предшестващата 2009. Ако в общата зрителска посещаемост се забелязва малък спад от 2 % (продадени са 967 милиона билета, като 43 милиона от тях се падат на *Аватар*), то за сметка на това бокс-офисът е нараснал с 5%, до \$ 9,3 милиарда. Обяснението за това разминаване е в по-скъпите билети за 3D филмите.

Както можем да предположим, 3D не подминава и компютърните игри. Нещо повече, тъкмо те, поради големия и лесно достъпен пазар, дори променят технологията. А новата „технологична играчка“ много напомня за симетрични изобретения от праисторията на киното, които през втората половина на XIX век се появяват именно като любопитни „магически фенери“, преди кинематографичният образ да затрепти върху големия бял екран за колективно гледане.

* * *

Както вече бе изяснено, 3D киното не е родено вчера, но продължава да носи облика на авангардна технология. Повече от век и половина делят изобретението на сър Уитстоун от касовия успех на *Аватар*, а дискусията около бъдещето на екранната стереоскопия е все така актуална. Безспорно, цифровизацията тласна решително напред колебливия иначе процес. Дигиталната среда позволява на третото измерение да плува свободно върху екрана. Математическата прецизност на стереоскопията вече не е проблем дори за домашните компютри. Неусетно 3D модата завладява ежедневието. Появи се 3D телевизия, GPS системи, мобилни телефони, домашни видеокамери и редица други устройства. Без съмнение, 3D изображението настъпва енергично и дори агресивно, завзема нови производствени и търговски територии, покорява нови екрани!

Но от друга страна, зрителският комфорт все още е сред сериозните препятствия за 3D бъдещето. Нуждата от очила и хигиенният риск при многократната им употреба, ограниченото движение на главата, превръщат всяка 3D прожекция в изпитание за зрителния апарат. Част от хората пък въобще нямат стереоскопично зрение. Все още не са осъществени пълни и подробни изследвания за влиянието на

стереоскопията върху възприятието на човек при продължително наблюдение.

Но за всички е ясно: след 100 години технико-естетическа биография 3D е очевиден екранен феномен! Ала междувременно ново визуално изкушение – VR (виртуалното) изображение търси своето място в аудиовизуалния бизнес.

„Дали новото чудо ще е за три дни, ще стане ясно на четвъртия ден“, както би казал някой източен мъдрец. Засега просто отворете широко очи и внимавайте в екрана. Там са и въпросите, и отговорите за бъдещето на киното.





ПЕТЪР ТОДОРОВ: НФЦ ТРЯБВА ДА БЪДЕ НАДЕЖДЕН ПАРТНЬОР

КАТЕРИНА ЛАМБРИНОВА

РАЗГОВАРЯ С ИЗПЪЛНИТЕЛНИЯ ДИРЕКТОР НА ИА НФЦ ПЕТЪР ТОДОРОВ

В последните години българската филмова общност е в перманентно състояние на разединеност и враждебност. На какво се дължи тази обстановка и не сме ли всички губещи от това? Каква роля има ИА НФЦ за нормализиране на процеса и балансиране на настроенятия във филмовите среди?

Много са факторите, довели до това състояние и всеки сам по себе си не е фатален, но когато се съберат заедно, се стига до тази разединеност и враждебност. На първо място пандемията от Ковид 19, която се отрази изключително лошо на филмовата индустрия във всичките ѝ сектори – производство, разпространение, фестивали и кинопоказ. След това неработещата през 2021 г. Агенция, състояща се от служители, получаващи минимални възнаграждения и съответно недоверието на филмовата общност към нея. Приетите нов Закон за филмовата индустрия и правилника към него, за които е нужно време да поработят, за да бъдат отстранени несъвършенствата. И не на последно място, егото на участващите във филмовия процес. Всеки мисли за собствения

си проект и не се и опитва да види голямата картина на филмовата индустрия. Ролята на ИА НФЦ е на първо място да върне доверието в себе си, да следи за голямата картина, състояща се от производството на всички видове кино – игрално, документално и анимация, промоцията на български филми на големи международни фестивали, организирането на фестивали и културни прояви в България, разпространението на български филми и кинопоказа на български филми. Ролята на Агенцията е да бъде предвидим и надежден партньор за всички участващи в процеса, но това партньорство трябва да е двустранно, същата надеждност и стриктност трябва да се очаква и от бенефициентите по всички схеми, които ИА НФЦ администрира.

Запознах се с вашата концепция, представена на конкурса за поста директор на ИА НФЦ, която обхваща различните проблеми на индустрията и предлага гъвкави механизми за облекчаване на процеса в различните му етапи. В нея има и много нови, полезни инициативи. Дотук, за тези седем месеца в ИА НФЦ, сте свършили много работа и се движите по начертания в програмата ви план. Въпреки всичко, сякаш ежедневните административни проблеми, които среща екипа ви, поглъщат огромен ресурс и е изключително трудно да се надгражда в такава ситуация. Как изглеждат нещата отвътре: промениха ли се някои ваши приоритети и остава ли място за визионерство и провеждане на дългосрочни политики в ИА НФЦ?

Концепцията и теорията са важни и необходими неща, реалността обаче изисква важни и бързи решения в кратки срокове, както и много работа. Проблемите са ежедневни, а ние страдаме от остър недостиг на административен капацитет и най-вече от недостатъчно хора, които да администрат новите схеми и увеличеният бюджет за 2022 г. Към това трябва да се добавят и жалбите в съда, които също отнемат от ограничения ни капацитет. Приоритетите не са се променили, но се наложи част от тях, като електронното подаване на проекти, малко да се отложат във времето, което създава усещане за известна лична неудовлетвореност, въпреки свършената много работа – подписаните над 150 договора и разплатени средства за около 13 милиона лева към края на месец октомври 2022 г. Успях в някои от нещата, които си бях поставил като първи задачи, от административна гледна точка –

увеличение на възнагражденията на служителите с дата 1 януари 2022 г., а от гледна точка на дългосрочни политики – обявената извънредна сесия за филми с детска и младежка насоченост, двойното увеличение на дебютните проекти, които ще получат финансиране във втората за 2022 г. редовна сесия. Резултатите от тези действия ще проличат в следващите няколко години. Относно визионерството, мисля, че направихме някои добри неща за българската анимация – вид кино, който винаги е бил подценяван, но който има огромно бъдеще. Всички средства, отделени за анимационно кино, ще отидат за анимация и няма да се продължава практиката средствата за анимация да финансират останалите видове кино – игрално и документално. Имахме и представяне на България на най-големия фестивал и пазар за анимационно кино в Анеси, Франция.



ПРЕДСТАВЯНЕ НА РЕЗУЛТАТИ ОТ ИЗСЛЕДВАНЕ, ПРОВЕДЕНО ОТ ЦЕНТЪРА ЗА МЕДИЙНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ И АУДИОВИЗУАЛНА ПОЛИТИКА, УНСС, 2022.

Успяхте да овладеете затлачването на процеса вследствие на нулевата 2021 г., но на практика се оказва, че отново има опасност от неусвояване на сериозни средства от бюджета за тази година. Какви са основните причини за това и какви са спънките, които срещате, пред гладкото протичане на процедурите?

Процесът вследствие на нулевата 2021 г. е овладян, много проекти минаха през Финансова комисия, подписаха се договори и авторите им вече снимат своите филми. Фестивалите, разпространителите и киносалоните също получиха субсидии, които им помогнаха след тежките години, белязани от кризата на Ковид 19. Опасността от връщане на средства в бюджета на държавата е напълно реална, което е изключително тъжно, тъй като държавата е преценила, че за 2022 г. 26 млн. лева трябва да влязат в българската филмова индустрия. Причините за това всички тези пари да не бъдат използвани в тяхната цялост, са няколко: на първо място това са съдебните жалби, които блокират общо десет пълнометражни филма с бюджети от над 1 млн. лева, както и пет късометражни филма с общ бюджет около половин млн. лева. След това бих посочил състава на Финансовата комисия, която би трябвало да е формирана изцяло от служители на ИА НФЦ и Министерство на културата, за да може да бъде обучена, гъвкава и бърза в своята финансова оценка на проектите. И, разбира се, необходимото увеличение на щатното разписание на служителите – необходими са ни между 5 и 8 нови служители. Все пак ясно искам да заявя: ако не бяха съдебните жалби, които спират процеса изцяло, средствата от бюджета щяха да бъдат усвоени напълно.

Вследствие на затруднената ситуация със събирането на съставите на Финансовата комисия и предвид огромния обем работа, съвсем разумно предлагате да се сформира консултативно-експертен орган, съставен само от служители на агенцията (каквато е практиката в повечето европейски и български институции, подобни на ИА НФЦ), който да разглежда проектите в по-експедитивен порядък. Ще може ли да се сформира такава комисия?

Сформирането на такива експертно-консултативни органи, съставени само от служители на Агенцията, и с подкрепата на служители от Министерство на културата и Министерство на туризма минават през промени в Закона за филмовата индустрия. Това е процес, който включва отварянето на Закона в Народното събрание и предвид настоящата политическа обстановка не съм оптимист, че може да се случи в кратки срокове. Затова продължаваме с наличните дадености, като всеки ден е борба със стиковането на графици на тези хора, за които участието им

в тези Финансови комисии е допълнителен ангажимент към проектите, с които се занимават в личния си живот. Интересно е да се отбележи, че във Финансова комисия I състав влизат 90% от проектите, постъпили в ИА НФЦ, свързани с филмопроизводство, разпространение, фестивали и културни прояви, промоция и кинопоказ, и български сериали, и тя работи, а Финансова комисия II състав, която разглежда единствено проектите, постъпили по схемата за възстановяване на разходи, не работи.



CINELIBRI 2022, СНИМКА: © ТИХОМИРА КРУМОВА

Похвално е, че сте успял да вдигнете значително заплатите на служителите в агенцията и че сте приобщил към екипа още две щатни бройки. За нормалното функциониране на ИА НФЦ обаче виждате необходимост да бъдат обособени няколко специализирани отдела – по допустимост на проектите, правен отдел, както и значително разширяване на финансово-счетоводния отдел. С каква свобода разполага изпълнителният директор на ИА НФЦ, доколко той има възможност да прави промени, които счита за полезни с оглед на организирането на нормален работен процес в управляваната от него институция?

Ситуацията с възнагражденията на служителите, която заварих, беше далеч отвъд представите ми за достойно заплащане на труда. Става дума за служители с няколко висши образования в сферата на културата, говорещи по няколко чужди езика и работещи от около трийсет години за Агенцията. Нямах никакви колебания във взимането на решение за увеличение на заплащането им и го направих, без да чакам санкция или одобрение от министъра на културата. За съжаление обаче това е единствената „свобода“, с която разполага изпълнителният директор на ИА НФЦ, всичко останало, като увеличение на щатното разписание и организирането на Агенцията в различни отдели, минава през промени в Устройственият правилник, който не е променян от 2018-а година. В пакета документи във връзка със стартирането на процедурата за промените в ЗФИ от 2021 г., не е поискано увеличаване на броя служители и промени в структурата на Агенцията. Това не е било заложено във финансовата рамка на Министерствата на Финансите и на Културата и сега се оказва трудно да се предоговори. И тъй като нов Устройствен правилник е изцяло в компетенцията на министъра на културата, за да бъде внесен той на заседание на Министерски съвет, силно се надявам да има воля това да се случи в кратки срокове, тъй като Агенцията изнемогва, наистина. Принудени сме да разследваме причинно-следствени връзки между участници в комисии и кандидатстващи, завършени и отчетени проекти, вписване или изваждане от регистри, писане на договори и следене на траншове по тях, съдебни жалби и казуси от най-различно естество. Както обичам да казвам, ние сме нещо средно между прокуратура и КПКОНПИ.

Прведохте наистина професионално и сериозно издание на фестивала „Златна роза“, с авторитетно международно жури, с обновена визия и нов електронен сайт, с нова статуетка, с богата програма на съпътстващи събития – премиери на най-новите книги за кино, срещи и дискусии по важни теми, които поставиха българското кино в контекста на европейските тенденции и практики. Как протече фестивала от ваша гледна точка и предвиждате ли подобни промени и за фестивала на документалното и анимационно кино „Златен ритон“?

Фестивалът „Златна роза“ протече добре, както би трябвало да протича всяко едно издание на този фестивал. Журито и екипа на ИА НФЦ бяха на изключително високо ниво, за което им благодаря. Филмовата критика беше на място. Имаше много филми на режисьори, дебютиращи в киното, както и такива с втори филми. Авторите на филмите също бяха там, срещаха се по между си и с критиката, и имаше усещане за празник. Направихме много добри неща, но и видях много грешки, които в следващо издание ще избегнем. Поставено беше началото на няколко важни инициативи с проведените дискусии за „Жените в българското кино“ и „Българското кино в ерата на дигиталните технологии“, които ще намерят своето развитие в най-скоро бъдеще. Такива дискусии по важни теми ще бъдат част от всеки следващ фестивал „Златна роза“, както и представянето на книги и изложби, свързани с българското кино. За догодина в маркетинга и рекламата на фестивала ще включим и авторите, и актьорите, ще организираме срещи във варненските училища, за да могат още повече млади хора да посетят фестивала. Разбира се, всички тези неща, а и други, предвиждаме и за „Златен ритон“ в Пловдив, който имаше своето издание през 2022 г., макар и в София. Все пак мога да уверя общността, че през 2023 година „Златен ритон“ ще се проведе отново в Пловдив, в края на ноември и началото на декември.



ЗЛАТНА РОЗА 2022

В рамките на фестивала „Златна роза“ бе обсъждано и партньорство между България и Косово. Какво ще включва споразумението между двете държави?

Косовският режисьор Блерта Башоли прие личната ми покана да бъде част от журито на „Златна роза“. Нейното присъствие в журито, след успехите на филмът ѝ „Кошерът“ беше много важно, и за това ѝ благодаря. Освен работата ѝ като член на журито, използвахме нейното гостуване, за да обсъдим партньорство и сключване на споразумение между България и Косово за осъществяване на съвместни филмови копродукции. Български продуценти да могат да кандидатстват за финансиране с косовски партньори пред филмовия център на Косово, както и косовски продуценти, заедно с български партньори да могат да кандидатстват за финансиране пред ИА НФЦ. Споразумението е готово и очаква само подписите на министрите на културата. Напълно възможно е то да влезе в сила още от 2023 г.



ЗЛАТНА РОЗА 2022

Предстои сключване на споразумение за съвместна работа между Българска национална телевизия и ИА НФЦ. Какво ще съдържа този текст?

Това споразумение също е готово и очаква подписите на генералния директор на Българска национална телевизия и на изпълнителния директор на ИА НФЦ. Неговата цел е създаването, представянето и разпространението на български филми и сериали, и рационалното разпределение и използване на държавния финансов ресурс, предназначен за българско филмопроизводство и производство на български сериали. В основата му е залегнало избягването на двойно финансиране за определени проекти за сериали и засяга координацията между двете институции, обмена на информация и документи, размера на държавното финансиране и др. И не на последно място: партньорство за популяризиране на кинопоказ, разпространение и участие във фестивали на нови български филми, промоция на фестивалите „Златна роза“ и „Златен ритон“. Освен с Българска национална телевизия, за периода на моето управление бяха сключени договори за партньорство и с Българско национално радио и Българска телеграфна агенция, които също се включиха много активно в процеса по промоцията на фестивалите, които ИА НФЦ администрира. Това са много важни стъпки, а именно координацията и партньорството между тези институции и бях искрено учуден, че досега не са били направени.

Каква е Вашата визия за Фонд „Българско кино“ – от какво зависи неговото създаване и кога ще стане възможно това? Как би се управлявал и как би функционирал този фонд?

Фонд „Българско кино“ е мечта за цялата филмова общност, за която се говори от много време като алтернатива за финансиране на ИА НФЦ. В момента съществуват предпоставки за неговото създаване, като първоначалното финансиране може да дойде от неусвоените, поради съдебните жалби, средства за българско филмопроизводство за 2022 г. Неговото създаване зависи от политическа воля и специален закон, който да урегулира неговото управление. При всички положения той може да бъде част от ИА НФЦ, но да се управлява от отделен управителен съвет, който да взема решенията. След това първоначално

финансиране, Фондът може да се финансира от отчисленията от стрийминг платформите, които имат представителства и абонати в България. Модел, който само преди седмица беше възприет в Румъния – 4% от абонаментните такси на всички стрийминг платформи да влизат във фонд към Румънския филмов център и да се използват за създаване на локално съдържание.

Какви са причините, поради които от 2018-та насам няма Национален съвет за кино? Кога се предвижда да има активен състав на този съвет и какви функции му вменява новия закон?

Причините и тук са много, аз лично се опитах на три пъти да го конституирам, но тези опити отново бяха спрени с жалби в съда от организации, които не попадат в неговия състав. Новият закон прави Националния съвет за кино консултативно-експертен орган към министъра на културата и съответно само от него зависи кога може да има активен състав и този орган да заработи. Функциите му са много важни, като се започне от разпределението на бюджета за съответната календарна година по различните видове кино. Съветът също така разработва и предлага на министъра на културата за утвърждаване „Национална програма за развитие на филмовата индустрия“; програмата е за период от пет години и съдържа анализ и оценка на състоянието, целите, приоритетите и мерките за постигането им, необходимите ресурси и източниците на финансиране. Обсъжда и предлага проекти на нормативни актове в областта на филмовата индустрия. И не на последно място, предлага български филм за представяне на европейски и световни конкурси и номинации, включително за чуждоезичен Оскар – една номинация, която винаги предизвиква напрежение във филмовата общност.



ЗЛАТНА РОЗА 2022

Как се възприемат от филмовата общност новите схеми за финансиране в ИА НФЦ, залегнали в ЗИД? Има ли неясноти и пролуки в законовата уредба спрямо тяхното функциониране?

Новите схеми за финансиране в ИА НФЦ са две: за производство на български сериали и сериали в копродукция от всички видове кино – игрално, документално и анимация, и схемата за възстановяване на разходи. Има огромен интерес и по двете схеми и докато тази за сериали вече дава своите резултати, а именно за игрално и документално кино ще бъдат финансирани първите проекти, очаква финансиране и проект игрална копродукция между шест европейски държави, то за втората схема за възстановяване на разходи все още няма одобрен за финансиране нито един проект. Тук също една от причините са съдебни жалби към ИА НФЦ от външни експерти, които са членове на Финансова комисия II състав, която одобрява възстановяването на разходи, направени от чужди компании на територията на България. Има и неясноти, и пролуки, но предстои приемане на поправки в Правилника за

прилагане на Закона за филмовата индустрия, които ще запълнят тези празнини и неясноти. Споразумението с БНТ също е крачка в тази посока, предстои ни подписване на такива споразумения и с други телевизионни оператори с национален обхват – като БТВ и НОВА.

Какво се случи с експертната работна група, която бе сформирана със заповед от 1 август 2022 г. на министър Атанасов, за да направи корекции по Правилника за прилагане на Закона за филмова индустрия? Всъщност работи ли се в момента по коригирането на Правилника и, ако да, то кой извършва тези промени?

Заповедта от 1 август 2022 г. на министър Атанасов, с която се формира работна група за промени в Правилника за прилагане на Закона за филмовата индустрия, беше отменена от министър Минеков. Групата все пак проведе три заседания в периода август-септември 2022 г. Беше изработен документ от мен, в който всеки член на тази работна група може да впише предложенията си за промени. В момента се работи по коригирането на Правилника от група от шест човека, съставена само от експерти на Министерство на културата и от мен като председател на тази група и юристът, с който ИА НФЦ работи. Тези промени са готови и ще бъдат пуснати за обществено обсъждане, период, през който всеки член на филмовата общност може да даде своите предложения и ако те са такива, които решават текущи проблеми, ще бъдат включени в крайния вариант за промени в Правилника.

Какво вие лично виждате като най-необходимо да бъде коригирано в Правилника, така че да бъдат изчистени проблемните точки, с оглед синхронизирането на Закона с Правилника на НФЦ?

Най-важното е да бъде ясно разписан методът, по който се извършват класиранията на проектите, кандидатстващи пред Националните художествени комисии в различните видове кино. Това е проблем, който е в основата на двете големи жалби за 2022 г., стопиращи финансирането на игрални филмови проекти с бюджети над 1 млн. лева. След това да се промени кворумът на Финансовата комисия – I състав и да се даде възможност за заседания онлайн. Така комисията ще стане

по-експедитивна и по-гъвкава в своите заседания. Ще се решат сериозни проблеми, касаещи схемата за възстановяване на разходи, която в момента не работи. Там, в първото Заявление към ИА НФЦ, е необходимо да влязат три задължителни реквизита, които в момента липсват, поради административен пропуск: календарен план на проекта, местонахождението му и общ бюджет на кандидатстващия проект. Ще бъдат попълнени липсващи заявления и ще бъде решен проблемът със субтитрите на българските филми за хора с проблеми със слуха. Всички тези неща са залегнали в предложените от мен промени в Правилника за прилагане на Закона за филмовата индустрия, за които стана дума в предния въпрос.

Предвиждат ли се промени в самия Закон в близко бъдеще и необходими ли са те, според Вас?

Промени в Закона за филмовата индустрия са необходими безспорно. Най-малкото е необходимо Закона да се олекоти, да стане по-четим, тъй като в момента са разписани всевъзможни варианти в него. За сравнение – нормативният акт, който регулира отношенията на държавата с филмовите продуценти в Естония, е само четири страници. При нас той е около 40 страници и отделно Правилник за неговото прилагане около 70 страници. Категорично не мисля, че в близко бъдеще предстои ремонт на съществуващия Закон за филмовата индустрия. Пред държавата стоят много по-важни проблеми за решаване, и ние като Агенция, и продуцентите, които кандидатстват, е необходимо да работим със съществуващите Закон и Правилник и да се съобразяваме с тях.

Как оценявате промените в Закона, касаещи избора на художествени комисии? Съзирате ли пробойни? Какъв според вас би бил оптималният вариант за състава и процедурите, по които да работят тези комисии?

Съставите на художествените комисии, оценяващи проектите, също винаги генерират напрежение във филмовата общност. Сегашната процедура за избор на членове на тези комисии е бавна, тромава и технологично остаряла. Има и проблем с регистрите, от които се избират членове за попълване на съставите. Предвид многото на брой комисии – 25-6, които Агенцията администрира, във всеки един момент е

необходима много по-голяма база експерти, отколкото е съществуващата в момента. Има хора, които умишлено не се вписват в регистъра, проблем, който ще изчистим до края на тази година. Има хора, които са избрани да участват, но отказват. Това е проблем, за който също ще търсим решение. Важно е да се разбере от всеки участващ в процеса, че ако бъде избран и няма обективни причини да не участва, то той трябва да приеме. Най-големият проблем обаче е това, че художествените комисии са съставени изцяло от външни експерти и на практика държавата няма възможност да провежда политика за това от какви филми има нужда, те от какви жанрове да бъдат, какъв потенциал имат за привличане на зрители, за селекция на фестивали. Този проблем би бил решен, ако ИА НФЦ стане първостепенен разпоредител с бюджетни средства. Оптималният вариант би бил националните художествени комисии да бъдат съставени като микс и от служители на Агенцията, и от външни експерти.

Какви са механизмите, които могат да бъдат приложени от страна на ИА НФЦ за по-висока степен на контрол на агенцията върху средствата, които се отпускат по различните програми: за производство, промоция, показ и разпространение?

В момента ИА НФЦ разполага с държавните механизми, които използва при съмнения за неправомерно разходване на обществения ресурс, който агенцията разпределя, а именно Национална агенция за приходите, Сметна палата, Агенция за държавна финансова инспекция и др. По-стриктният контрол ще дойде с новия Устройствен правилник на ИА НФЦ и с увеличаването на щата на служители, в който се предвижда и създаването на финансово-счетоводен отдел. Отдел, който ще заработи още от следващата календарна година.

Все повече се обогатява българският фестивален пейзаж – фестивалите набират сила, изграждат собствена физиономия и редовна публика. Поради липса на достатъчно киносалони и поради нерегулярно разпространение на качествено европейско кино, се налага фестивалите да запълват тези празнини, като спомагат и за децентрализиране на културата чрез досега на по-изолирани публики до качествени съвременни филми от цял свят. Каква е

стратегията на ИА НФЦ относно финансирането и подпомагането на фестивалите?

Точно в този момент фестивалите са най-важната част от филмовата индустрия. Те са мястото за срещите между създателите на един филм и неговата публика. Те създават събития, които са жизнено необходими за връщането на зрителите в киносалоните след две години пандемична обстановка. Дават възможност да бъдат видени филми, за които не се предвижда регулярно разпространение в киносалоните. Фестивалите се организират на места, където принципно липсват киносалони и така обогатяват културния живот на съответната общност. Подпомагането на фестивали и културни прояви съставлява само 5% от общия бюджет на ИА НФЦ, което според мен е недостатъчно. Добрата новина е, че за 2022 г., всичките 5% или около 1 млн. и 300 хил. лева ще бъдат използвани за финансиране. ИА НФЦ много активно ще участва и в подкрепата, и в организацията на фестивали, съответно ще изисква още повече усилия от организаторите за привличане на публики.



**НАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКОТО КИНО – НАГРАДИ НА СБФД
„ВАСИЛ ГЕНДОВ“, СНИМКА: © ЯНА ЛОЗЕВА**

Като дългогодишен разпространител и фестивален организатор с богат и разнообразен опит, вие добре познавате сложната ситуация с привличането на публика за българско и европейско кино. Къде виждате основните проблеми? Необходимо ли е увеличаването на субсидията за разпространение, както и премахването на такса виртуално копие за европейските филми в разпространение и доколко са възможни тези ходове?

Ще си позволя да разделя отговора на две: от една страна ще говоря за разпространението на български филми, а от друга за европейски филми, тъй като те са коренно различни. Относно българските филми: с влизането в сила на промените в Закона за филмовата индустрия от 2021 г. и формулата за подкрепа на киносалоните, те рязко повишиха интереса си за показ на български филми. Говорим включително и за големите вериги, които също кандидатстват за подкрепа при нас. Тук също ще отбележа, че тази субсидия за показ на български филми е 5% от общия бюджет на ИА НФЦ и също ще бъде разплатена за календарната 2022 г. Това се отнася за показа в кината, а що се касае до разпространението, тук съм категоричен, че е необходимо увеличаване на субсидията за разпространение. И самото разпространение трябва да залегне в бюджета на даден филм и то с един много висок процент. В САЩ той е 33-34%, а в момента у нас е около 3% в добрите случаи. В този сегмент на филмовата индустрия имаме да наваксваме много. Самият бюджет, който ИА НФЦ разпределя по това перо, отново е 5% от общия, но няма да бъде усвоено за 2022 г. Добрата новина е, че все повече разпространители, включително и големи, обръщат внимание на българските филми и имат желание да ги разпространяват. Процес, който беше замръзнал в миналите години.

Сега да се върнем на европейското кино, където проблемът е огромен. Тук липсват разпространители, част от причините са в отговора на предния въпрос и съществуващата такса виртуално копие в кината води до показ на съвсем малко европейски филми годишно, и съответно българската публика ги изключва от дневния си ред. Алтернативна гледна точка е, че фестивалите вземат голяма част от публиката на филми с висок художествен, но невисок зрителски потенциал и разпространителите нямат интерес от тяхното комерсиално

разпространение. В същото време съвременната публика не е склонна да чака, а иска да види нашумелия филм веднага, а разработването на една професионална разпространителска кампания изисква време. Към това трябва да се прибави и изместването на значителна част от публиката към форматите за домашно гледане (стриймिंग и т.н.) Всичко това са обективни препятствия пред разпространението на високохудожествени филми в комерсиалната мрежа от киносалони. И това е много, много лошо. ИА НФЦ ще положи максимални усилия относно премахването на тази такса в кината при показ на европейски филми и стимулирането на разпространението и показ на европейски филми, тъй като това е основната цел на всички европейски програми, финансиращи филмопроизводството, а именно един филм да стига до колкото се може повече зрители в различните европейски държави.

В програмата ви присъства една изключително важна точка: създаване на отдел към ИА НФЦ, който да подпомага промоцията и продажбата на български филми извън страната на международни фестивали и пазари, така и на международни VOD, SVOD, TVOD платформи. Какви са плановете и стратегиите ви в тази посока?

Българските филми, в голямата си част, изпитват огромни затруднения при достигането до зрители извън страната, освен ако това не са българи, живеещи в чужбина. ИА НФЦ има ресурс да помага на всеки филм, който потърси подкрепа и ние вече стартирахме работа в сегмента промоция на български филми на международни фестивали. За 2022 г. вече помогнахме на няколко филма, а до края на година ще окажем подкрепа на два филма, които имат огромен потенциал и спечелиха престижни награди на фестивали, провеждани у нас. Агенцията ще следи пряко какво се случва с живота на всеки един филм, който тя е финансирала. Времената, в които се разходва огромен обществен ресурс и след това никой не се интересува какво се случва с готовия филм, приключиха.

За дигиталните платформи нямахме време и ресурс през 2022 г. Хубавото е, че вече има положителни примери за това, как независими продуценти, които дори не са финансирани от ИА НФЦ, се свързват директно с големите международни платформи и осъществяват успешни

копродукции. Това са механизми за финансиране и разпространение, които все повече ще се налагат в близко бъдеще и колкото повече хора ги използват, толкова по-добре за цялата филмова индустрия.

С какви механизми агенцията би могла да подпомага български канали и платформи за онлайн разпространение на български и европейски филми чрез VOD, SVOD, TVOD, и всъщност необходимо ли е това? И също така какви са механизмите и регулациите за създаване на национално съдържание за големите международни платформи, които са вече на българския пазар?

Подкрепа и сътрудничество с българските платформи за онлайн разпространение безспорно са необходими, тъй като тези канали са прощаващи у нас и е необходимо време, за да се наложат. За съжаление в нормативните актове не са предвидени директна помощ и подкрепа, и затова през тази година заложихме на сътрудничество. Част от филмите на тазгодишната „Златна роза“ можеха да бъдат гледани и онлайн от хора, които не са намират физически във Варна. Подписахме и договори за сътрудничество с български платформи за разпространение на български документални филми и българска анимация, които почти нямат разпространение и съответно не стигат до зрители. За втората част на въпроса, според мен, отговорът се крие отново в този „мистичен“ фонд Българско кино, за който стана дума по-рано и свързания с него отделен закон. Този път има реална възможност за създаването му. Финансирането му ще бъде от приходоизточници, идващи от дигиталните платформи, които показват съдържание в България. Това би било възможно при транспониране на Директивата за аудио-визуалните медийни услуги, директива на Европейския Съюз, за която в нашия Закон за филмовата индустрия, за съжаление, не става дума. Вече има доста държави, които са транспонирали директивата, където освен 30% изискване за европейско съдържание, съществуват и изисквания към националния пазар, и освен Румъния, за която стана дума, бих дал за пример и Португалия, където се събира такса: от 1% такса от всички месечни абонаменти на различните платформи, които влизат в бюджета на техния Филмов Център и отделно от това ангажимент за 4% от приходите на платформите да бъдат реинвестирани в локално съдържание. Около 6% са цифрите за Холандия, Дания, Хърватия и

Полша. Тези проценти ще важат за всички международни дигитални платформи, опериращи на територията на България – Netflix, HBO Max, DisneyPlus, AppleTV, Amazon Prime.

Авторското право също е много важна тема. Какви мерки и механизми могат да бъдат предвидени за борбата с пиратството, както и с неспазването на авторските и сродни права? Кои ще са ключовите партньори на агенцията в тази дейност?

Темата с пиратството е една от многото болни теми на българската филмова индустрия. Много е важно държавата да включи всички свои механизми, за да работят те заедно. Като казвам всички, освен ИА НФЦ и Министерство на културата, имам предвид и ГДБОП, представители на всички организации за колективно управление на права, сред които „Филмаутор“, „Музикаутор“, „Артистаутор“, „Профон“ и др., но също и частни организации, киносалони, фестивали, независими продуценти, а и обучение, за да може в обществото да се създаде една нетърпимост към пиратството от една страна, а от друга, че всеки един авторски труд трябва да бъде заплатен, защото зад всяко произведение стои труда на много хора и те заслужават да получат възнаграждение за това. Мога да кажа, че на няколко пъти през 2022 г. ни се наложи да работим с някои от изброените по-горе институции и то доста успешно, но е необходима цялостна стратегия.



ПОДПИСВАНЕ НА СПОРАЗУМЕНИЕ ЗА ПАРТНЬОРСТВО И СЪТРУДНИЧЕСТВО МЕЖДУ ИА НФЦ, КАТЕДРА „МЕДИИ И ОБЩЕСТВЕНИ КОМУНИКАЦИИ“ И ЦЕНТЪРА ЗА МЕДИЙНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ И АУДИОВИЗУАЛНА ПОЛИТИКА, УНСС, 2022.

Споделихте, че предстои учредяване на магистърска степен с профил „Консервация, дигитализация и реставрация на български филми“. Откъде дойде инициативата? С кои университети си партнирате? Какви лектори са предвидени за програмата? Ще има ли практика в Българска национална филмотека?

Да, това е така, и началото на тази магистърска специалност ще бъде дадено още от следващата учебна 2023/24 година. Инициативата дойде от мен, тъй като ИА НФЦ е собственик на правата на филмите, произведени от Държавно предприятие (Главна дирекция, Държавно обединение, Творческо-стопанско обединение) „Българска кинематография“, Студия за игрални филми „Бояна“, Студия за анимационни филми „София“ и Студия за научно-популярни и документални филми „Време“. За трийсетте години на своето съществуване ИА НФЦ не се е възползвал максимално от правата, с които разполага и които са разписани със закон, а в последните години поради това, че филмите не са дигитализирани и в голямата си част са на филмова лента. Процесите по дигитализация и реставрация на български филми ще даде много богат избор от възможности за експлоатацията на правата на тези филми – било то като търговия с права, кинопоказ или като учебна и развойна дейност. Партнираме си с НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, където ще бъде учредена специалността, но така също и с Математически факултет на Софийски университет и Българска академия на науките. Лекторите и самите теми на магистърската програма се избират и формират в момента, като, разбира се, предвиждаме активно сътрудничество и практика с Българска национална филмотека, но и не само. Също говорим с фондации и частни организации, които да се включат както с теория, така и с практика. Личното ми мнение е, че има огромно бъдеще в тази професия и ще се радвам, ако следващата есен има много кандидати при нейният старт.

Какво може да се направи с „Модерен театър“? Наивно ли е да се надяваме, че е възможно сградата да бъде откупена от Министерство на културата и тя отново да бъде пространство за култура и кино?

Един от уроците, който научих за тези осем месеца в ИА НФЦ е, че държавата, за разлика от предприемаческия сектор, работи бавно. Бях запознал редовното правителство с тази идея и тя беше харесана, за съжаление, на практика нищо не се случи. Необходимо е да се направи още един опит за придобиването на емблематичната за българското кино сграда на бивше кино „Модерен театър“. „Модерен театър“ е сграда със статут на недвижима културна ценност, но с категория „местно значение“, като според Закона за културното наследство (ЗКН) на сгради с тази категория се изисква да се запази само фасадата, но не е нужно да се запази дейността. В момента сградата е с реновирана фасада в не оригиналния жълт цвят, като силно се надявам да няма вътрешни преустройства. При добро развитие на обстоятелствата и придобиване/откупуване на сградата, там могат да бъдат изградени между две и три кинозали, които да показват регулярно български документални филми и българска анимация. Да се организират прожекции за ученици, съвместно с Министерство на образованието, както и да се организират премиери на български филми. Залите могат да бъдат на разположение и на множеството комисии към ИА НФЦ, свързани с предварителния показ на филми като комисията по категоризация, приемателната комисия и техническата комисия. Разбира се, и за тестови прожекции на български професионалисти, които са на различен етап от работата си по даден проект, а и за срещи на хора от филмовата общност. Сградата има и административна част, където някога се е разполагала София филм. Тя може да бъде използвана за преместване на част от администрацията на ИА НФЦ, която ще нарасне с приемането на нов Устройствен правилник.

Работите по нов електронен сайт на агенцията, който предвижда електронно подаване на документи за кандидатстващи проекти. Комисиите също ще получават електронно проектите за оценяване. Това неимоверно ще улесни и модернизира административния процес. Кога предвиждате да заработи тази система?

Необходима е цялостна дигитализация на кандидатстващите проекти – отдалечен достъп и възможност за контрол от повече от един служител на Агенцията, защото един проект се движи през много календарни и финансови години. В проекта вече се включи една от най-големите

български компании, която е лидер дори в световен мащаб, предоставяща хостинг и сървъри, и вървим по начертания план. А той включва както изработване на софтуер за дигитализации на движението на проектите през различните комисии, така и на какъв етап са самите проекти. Също така възможности за дигитално подаване на проекти и дигитално оценяване. На порочната практика на хилядите папки, които събират прах по коридорите и кабинетите на служителите в ИА НФЦ трябва да бъде сложен категоричен край. На мен ми се искаше това да се случи още тази година, но, за съжаление, поради неотложност на много други процеси и съдебни обжалвания ни се наложи да го отложим за средата на следващата 2023 г.





ЛИК ЗЛАТНА РОЗА

С ЛЮБЕЗНОТО СЪГЛАСИЕ НА ЛИК – ИЗДАНИЕ НА БТА, СПИСАНИЕТО ПУБЛИКУВА СЪС СЪКРАЩЕНИЯ НЯКОИ ОТ МАТЕРИАЛИТЕ ОТ СПЕЦИАЛНОТО ИЗДАНИЕ, ПОСВЕТЕНО НА ВАРНЕНСКИ ФИЛМОВ ФЕСТИВАЛ „ЗЛАТНА РОЗА“, ПО СЛУЧАЙ 40-Я ЮБИЛЕЙ НА ФЕСТИВАЛА.

ФЕСТИВАЛИТЕ ИЗМЕРВАТ СИЛИТЕ И ПОДРЕЖДАТ ЦЕННОСТИТЕ

ВЕРА НАЙДЕНОВА

През последните десетилетия филмовата продукция се развива главоломно. Фестивалите са ѝ все по-необходими – за концентрация, за селекция. Особено значение имат националните – за кинематографичния процес и по общо за културата като цяло. Подобно на всяко състезание, те проверяват „здравословното състояние“ на общността, измерват силите и подреждат ценностите. Кризата, която днес преживява глобализацията, вероятно ще удължи живота им...

Националните фестивали, естествено, поемат в себе си характеристиките на средата, в която се осъществяват – културна, нравствена, идеологическа, политическа. Това, разбира се, се отнася и за нашия „Златна роза“. Ще си позволя да разкажа случаи, на които съм

била свидетел. Допускам, че при награждаването и днес има различни манипулации, но тези, за които ще стане дума, са от по-отдавна.



РИЦАР БЕЗ БРОНЯ (1966, РЕЖИСЬОР БОРИСЛАВ ШАРАЛИЕВ)

През 1966 г. като начинаеща киножурналистка работех в екипа, изготвящ бюлетина на фестивала. Журито беше взело своето решение, информацията беше готова, когато дойде министърът на културата, за да „внуши“, че „Розата“, определена за „Рицар безя“, трябва да отиде при „Цар и генерал“. Помня добре, че двама от членовете – режисьорът Владимир Янчев и кинокритикът Христо Кирков – не си промениха мнението. Те бяха предпочели по-малко политическия филм и удържаха на избора си. Но бяха малцинство.

По-късно, когато самата аз вече участвах в журито, се случи нещо друго: почти до сред нощ чакахме обаждане от „кабинета на другаря Живков“ за това кой филм да отиде на върха. Такова обаждане обаче не последва и всеки гласува както намери за добре.

Спомням си нещо ярко и от светската част. Както се знае, фестивалите са средище на звездни истории, на лични интриги, а тази е знаменателна, тъй като е свързана със скъпи за българското кино хора: Невена Коканова, Любомир Шарланджиев, Раде Маркович. За това са

разказвали и други, но аз го видях с очите си. Множеството от фестивалците вечеряха на терасата пред хотел „Одесос“; по някаква работа трябваше да мина през вътрешната зала и там, на една единствена маса, разговаряха те, тримата. По-късно научихме, че това е била фаталната среща, след която Невена и Раде са се разделили.

И нещо по-отскоро. Актрисата Мария Бакалова беше още студентка и имаше роля в късометражен филм. След прожекцията я срещнах на „фестивалния“ булевард „Сливница“, прегърнах я, целунах я по челото и казах: „Ти ще станеш звезда“. Звучи невероятно, но е факт. И днес се чудя как се роди този мой жест – от професионален усет или от обикновена житейска интуиция?

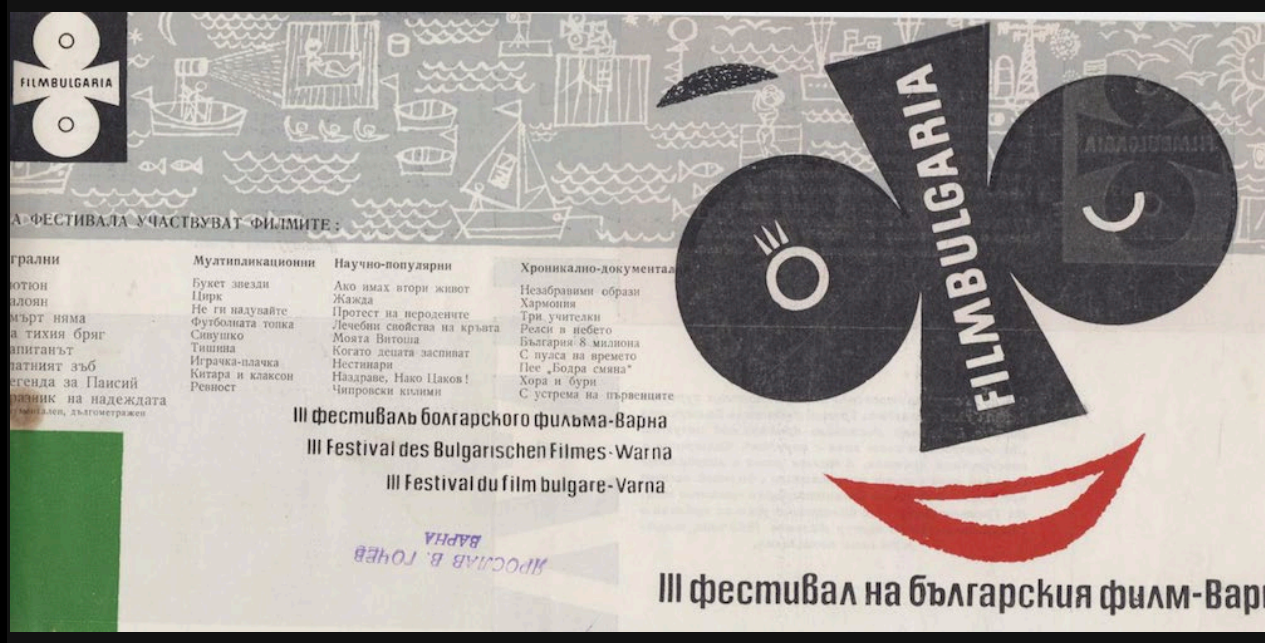


ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ „ЗЛАТНА РОЗА“ 1970

„ЗЛАТАН РОЗА“ – С ПАТОС, НО БЕЗ НОСТАЛГИЯ

АЛЕКСАНДЪР ДОНЕВ

Чувствам се дълбоко свързан с фестивала на българския игрален филм във Варна, както е наречен при своето възникване, известен днес като „Златна роза“. Роден съм няколко месеца преди той да бъде проведен за първи път. Впрочем, през същата година излита първият човек в космоса и е издигната Берлинската стена. Спомням си репортажи от фестивала в кинопреглед и „По света и у нас“, присъствал съм на всички издания на фестивала от 1984 г. насам и дори съм ръководел организирането на един от тях (през 2010), който по особен начин влезе в историята. За мен „Златна роза“ е най-важното събитие в календара на българското кино. Да седиш в препълнената петхилjadна зала на Двореца на културата и спорта, в която дори авторите на филма, който се прожектира, трудно си намират места, беше забележителна емоция. Все пак и тогава, преди повече от 33 години, се виждаше, че за определени прожекции част от публиката е „организирана“ по профсъзна, партийна и комсомолска линия или представлява просто доведени под строй ученици и войници. Днес съм убеден, че по-важно от мотивите, с които влизаш във филмовата зала, е чувството, с което излизаш от нея.



Много от филмите по онова време предизвикваха преживяването на празник у зрителите. Сигурен съм, че някои идеологически „правилни“ произведения (като „Цар и генерал“, „Черните ангели“, „Допълнение към Закона за защита на държавата“ и др.), при цялата си противоречивост, са разкрили пред немалко зрители магията на киното. Истината е, че по онова време дори конюнктурните филми се правеха с вдъхновение. Ожесточението срещу избраниците на системата, които получаваха правото да снимат филмите по т.нар. държавна поръчка и бяха „абонирани“ за наградите, дойде по-късно, някъде след средата на 1980-те. Спомням си горчивото признание „Те /пак/ надделяха“ по повод „Златната роза“ за поредния филм с главен герой Тодор Живков, създаден от наистина талантлив режисьор. Тази зараждаща се съпротива срещу статуквото беше естествено следствие от времето на „перестройка“ и „гласност“. Днес плодовете на демокрацията, съчетани с лесното разпространение на всяко мнение в дигитална среда, предизвикват още по-голямо противопоставяне между хора с различни възгледи. А тази все по-изострена конфликтност е едно от най-големите препятствия пред единството на филмовата общност и напредъка на българското кино.

Мисля, че онова, което най-осезаемо липсва на изданията след 1989 година, е истинска празнична атмосфера. Всъщност именно това е истинският смисъл на думата „фестивал“ – събитие, обхващащо няколко дни от календара. През тях хора с определена професия или общи възгледи всяка година се изключват от обичайния ход на ежедневието, за да преживеят едно особено състояние на опиянение и отдаденост в единението със себеподобните. За фестивалите е характерна онази специфична екстатичност, нещо дионисиевско, някаква скандалност(казано на съвременен език), реакции, които изглеждат недопустими във времето извън тях. Впрочем, тези емоционални изблици, които съдържаха и някакъв неясен бунт и несъгласие, скрит във втория и третия план от атмосферата, са се запечатали в паметта ми от първите фестивали, на които съм присъствал в началото на 1980-те.

Разбира се, всеки фестивал предполага и някакъв вид равностойност на изминалото време от предишното издание в контекста на фестивалната традиция. Една от формите на тази равностойност са наградите. Без

съмнение, те са много по-лесни за определяне и приемане на фестивали за продукти, които се поддават на лесно измерване. Лауреатите на един кинофестивал никога не са безспорни. Те стават още по-проблематични в нашето време, когато публиките консумират филмови произведения в десетки медийни формати, когато в съвременното кино съжителстват всички предпочитания, стилове, жанрове и направления от неговата почти 130 годишна история. Неотдавна научих, че филмите, създадени в света между 2010 и 2016 г., са повече, отколкото всички онези, заснети през цялата история на киното преди това. Всяка година, дори по време на пандемията, се създават десетки хиляди нови творби, които се срещат с една или друга публика в различните форми на филмово потребление.



Вярвам, че този фестивал в своята традиция най-добре предава усещането за континуитет, за приемственост и непрекъснатост в

развитието на българското кино. Доказателство за това е най-високото отличие през 1996 г. за филма „Закъсняло пълнолуние“ на Едуард Захариев – автор, който си отиде твърде рано от този свят и от българското кино, недооценен и недоразбран, именно в края на творчеството си, в тежък за него момент, когато най-много имаше нужда от признание и съпричастност. Друго потвърждение, този път на една нелицеприятна традиция, беше фактът, че режисьорът, пренебрегнат незаслужено някога за своя филм „Тютюн“, реши като председател на журито със същата формулировка „Златна роза не се присъжда“ да не отличи филма („Писмо до Америка“), който най-много заслужаваше Голямата награда в онзи момент. Впрочем, колкото и да са спорни решенията на различните журита през годините, в тяхната поредица се разкрива отпечатъкът на времето, силовите линии на епохата, пресечните точки между изкуство и политика, а и вкусовете на хората, които са вземали конкретните решения. Впрочем истинска беда е, че историята на нашия фестивал на игралното кино все още не е написана.



ПИСМО ДО АМЕРИКА (2001, РЕЖИСЬОР ИГЛИКА ТРИФОНОВА)

Иначе политиката и днес продължава да влияе на облика на фестивала. За зло или за добро, той е спасен от грубото въздействието на

националната политическа конюнктура. Затова пък е поразен от безцеремонното пренебрежение на всички партии към културата. То намира израз и в надменно незачитане на най-представителния форум на българското кино. Най-дребният знак е „очевадното“ неприсъствие на десетки министри на културата през последните три десетилетия поне на церемониите по откриване или закриване. Неоспоримо качество на фестивалите по посока формиране на филмова политика е възможността, която те предлагат за дискусии, спорове, съпоставяне на гледни точки между творци, професионалисти, административни ръководители, лидери на общественото мнение. Дори когато са били организирани подобни събития, те остават без реален отзвук, без продължение, водещо до принципни промени в законодателството и регламентите на филмовата дейност.

Реални импулси за промяна на филмовата политика все пак наистина намират място в битието и наградите на фестивала. Но в повечето случаи те са резултат от спонтанно протичащи процеси или отражение на международни тенденции, които с повече или по-малко съпротива все пак си пробиват път и в нашето киноежедневие. Най-яркият знак за това е преобладаващото признание за дебютанти и млади филмови автори в изданията на фестивала след 2000-ата година. Следващата отчетлива тенденция е категоричното присъствие на все повече жени-режисьорки в съвременното българско кино. Този факт се проявява особено внушително именно в рамките на фестивалните издания през последните две десетилетия. През същите години, независимо от постоянните проблеми във финансирането, ясно пролича непрекъснатото увеличаващият се брой пълнометражни игрални филми, представяни на фестивала. Голяма част от тях са финансирани извън системата на държавното подпомагане, но това не им пречи да се превърнат в ярки събития: „Мила от Марс“, „Източни пиеси“, „Урок“, „Никой“, „Сестра“, „Дани. Легенда. Бог.“ и други.



УРОК (2014, РЕЖИСЬОРИ КРИСТИНА ГРОЗЕВА, ПЕТЪР ВЪЛЧАНОВ)

Фестивалната среда и лесната съпоставимост на зрителските реакции дават отговор и на още един горещ спор в съвременното българско кино. По принцип не приемам високомерието на елитарни филмови автори, които са на мнение, че само определен вид творби, класифицирани всъщност по неясни критерии, много индивидуални за всеки отделен творец или експерт, заслужават определението „истинско кино“. Днес то не може да бъде същото, каквото е било в епохата на Годар, Бергман и Антониони, на Тарковски или Фасбиндер, нито дори по времето на Тарантино, Ларс фон Триер и Киаростами. Така, както техните филми нямат почти нищо общо с тези на Чаплин, Фриц Ланг и Айзенщайн. Днес водещите течения в киното престават да бъдат актуални и новаторски само за няколко години. Твърде бързо, след като се наложат, съвременните авангарди стават норма, дори клише, удобно за подражание. Очевидно киното е достигнало степен на зрялост, в което е трудно да бъдат измислени и въведени в употреба съвършено непознати изразни средства, неизползвани, но силно въздействащи кинематографични похвати. А десетилетия наред филмовата теория и кинокритиката идентифицираха „истинското кино“ единствено с новаторството, с художественото откривателството. С всички рискове

тези нововъведения да останат неразбрани и неусвоени от зрителската маса. В много случаи обаче съвременните амбиции за новаторство се оказват фалшив сбор от рециклирани или лошо „преведени“ чужди „думи“ или просто поза на неразбрани гении с локално значение.



В същото време киното е изкуство, родено от техниката. Тя е важен фактор за неговото модерно звучене и изразяване. В основата стои филмовата технология, която непрекъснато се развива. Разкрива нови

възможности, поставя нови предизвикателства. Именно тя е двигател за обновление на филмовите средства и формите за общуване с движещи се образи. Но наред с това тя служи и на нещо неизменно. Това е публиката, която е постоянна в своето непостоянство. И тя винаги има правото да очаква силни емоции, дълбоки преживявания, нови усещания. Така, както ги разбира. Което не винаги означава повърхностно забавление. Мисля, че празникът на фестивала „Златна роза“, а и при всяка среща с нов български игрален филм изчезна тогава, когато нашето кино престана да се съобразява със своята публика. Когато се качи на някакъв сътворен от самото него пиедестал и започна да настоява зрителите да се издигнат до него. И да се сърди на всички, че не го разбират, не го харесват, не са склонни да го приемат такова, каквото то е решило да бъде.

Случи се дори нещо по-лошо: всички филми, които се опитват честно и почтено да забавляват зрителите, като им представят някаква къде идеализирана, къде пародирана версия на действителността, са заклеймени като меркантилни или долнопробни. Впрочем, със същите епитети преди повече от 40 години бяха посрещнати филми като „Оркестър без име“ или „Дами канят“. А именно днес те се смятат за емблематични за онази епоха, за онова кино и за възможностите на българското киноизкуство да общува със своята публика.

Производно от това е превръщането през последните години на „Златна роза“ в терен за един дребен наглед, но доста показателен парадокс: колкото по-настойчиво се проявява егото на режисьори и продуценти в конкурсните процедури за финансиране (където всеки вярва, че, ако не спечели, значи проектът му е бил незаслужено пренебрегнат, което предизвиква лавина от интернет оспорвания и съдебни обжалвания), толкова по-дискретно и сякаш с неудобство автори и творчески екипи преминават по фестивалната червена пътека. А край нея винаги са разположени камерите на няколко местни и поне една общонародна медия: Българската национална телевизия. Вярно, че този представителен ритуал е новост по нашите земи, но той съвсем не е обременителен или безсмислен. Отказът да бъде практикуван издава не просто фалшива скромност, а най-откровен провинциализъм. Сякаш тези, които са спечелили държавна подкрепа и дори са успели да реализират

своите филми, изпитват някакво неудобство или дори пренебрежение не само към форума, на който се представят, но и към собственото си произведение. Именно в това се проявява истинската липса на реално творческо самочувствие, на уважение към професията и изкуството, на което си се посветил. А това малко помпозно, но все пак симпатично „дефиле“ е част от празника и един от малкото начини хората на киноизкуството да получат признание, своите „15 минути слава“, да застанат, макар и за кратко, под светлината на прожекторите.

И нещо още по-важно: малко български филмови автори разбират, че създаването на филма е само половината работа по неговата реализация. Втората, не по-малко важна част, е свързана с придружаването му до срещата с публиката – с нейното подготвяне, увличане, приласкаване. Нежеланието или неспособността да се върши това е един от най-големите проблеми на съвременното българско кино. И първата стъпка в тази посока е познаването, разбирането, близостта с тази реална филмова публика, такава, каквато съществува днес. И фестивалът е първото място, където тя може да бъде срещната.



БАРИЕРАТА (1979, РЕЖИСЬОР ХРИСТО ХРИСТОВ)

Струва ми се, че уважението към зрителите и обществото като цяло, към киното с неговите модерни форми за репрезентиране и към колегите са трите най-важни условия за възстановяване на чувството за общност.

Функцията на фестивала е изключително важна в тази посока. Неговите атмосфера и ритуали служат за възпитаване на толерантност и осъзнаване, че създаването на български филми не е просто професия или удовлетворяване на лични амбиции, а мисия. Част от нея е свързване на нишките на времето, отговорността, че днес българското кино е продължител на традиция, в основата на която стоят филми като „А бяхме млади“, „Най-дългата нощ“, „Иван Кондарев“, „Барьерата“ и десетки други, отличаващи на „Златна роза“. Филми, които са важни не само с художествените си качества, но и с чувствителността си към дискусии в обществото, с невисокомерното си отношение към публиката и категоричното желание българското кино да бъде гръбнакът на съвременната национална култура.

ПЕТЯ АЛЕКСАНДРОВА: НАГРАДИТЕ СА РЕЗУЛТАТ НА ФИЛМИТЕ, А НЕ ОБРАТНОТО

ЯНИЦА ХРИСТОВА

Г-жо Александрова, на какво според Вас се дължи дълголетието на фестивала на българския игрален филм „Златна роза“, който тази година отбелязва своето 40-то издание?

Нормално е всяка държава да има фестивал за националното си кино. Когато се появява „Златна роза“ през 1961 г., се смята, че вече имаме по-стабилна кинематография и производство на филми.

Задължително условие е достатъчното количество филми. Например през 90-те години на XX век се е случвало производството да падне до един-два филма годишно и да има „дупка“ от четири години между две издания на „Златна роза“.



А БЯХМЕ МЛАДИ (1961, РЕЖИСЬОР БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА)

През 1961 г. българската кинематография все още е доста млада. Как е изглеждал светът на родното кино през този период?

Началото е резултат на няколко причини. Едната е стабилизирането на филмовото производство – да се снимат достатъчно количество филми по възможност и да бъдат професионални и ярки. За някои филми идват да ни помагат специалисти от „братските страни“. Друга причина е новият политически контекст – през 1953 г. умира Сталин, а от 1956 г. настъпва т.нар. период на „размразяването“, т.е. на известно либерализиране в идеологията и на голямата надежда, че ще се появи този така мечтан „социализъм с човешко лице“, че самата идеология ще се промени.

На гребена на този оптимизъм се появява и фестивалът във Варна. Не случайно в първото му издание е награден филмът „А бяхме млади“ на Бинка Желязкова, който успява да съчетае обновяване в киноезика с

поетичност и метафоричност, а и обновяване в антифашистката тема. Тази щастлива съдба са нямали предишни филми като „Животът си тече тихо“ (1957) или „На малкия остров“ (1958), въпреки че вятърът на промяната е бил налице.

В продължение на дълги години изкуството се използва за пропаганда и популяризиране на идеите на управляващата партия. Какво влияние оказва това върху художествените качества на създадените в тази епоха филми?

Ако погледнем през призмата на „Златна роза“, много показателно е, че през 60-те и 70-те години основно с тази награда са били отбелязвани филми, които са на въпросната историко-революционна тема. Това не означава, че те са доминирали като производство и най-вече като естетически постижения, но са се ползвали с политическа подкрепа. Например през 1972 г., наградата получава „Наковалня или чук“, а на това издание на фестивала е и „Момчето си отива“. През 1973 г. се награждава филмът „Иван Кондарев“, а тогава на фестивала е „Преброяване на дивите зайци“.



МОМЧЕТО СИ ОТИВА (1972, РЕЖИСЬОР ЛЮДМИЛ КИРКОВ)

Появява се цяло едно явление, което намирам за най-плодотворното за българското кино. То е останало встрани от големите награди, но е водило малко по-свободно съществуване – това са филмите от миграционния цикъл и тези за еснафщината. Те са давали специфичния цвят на българското кино. Както виждате, нарочно използвам терминологията от периода на социализма.

Друга линия, която може да се забележи през този период при награждаването със „Златни рози“ е, че ако основната награда „Златна роза“ е в посока на идеологически правилното решение, то част от другите награди на фестивала са реалният показател за художественото ниво на филмите. Това се отнася за наградата за режисура и наградата на филмовата критика. Ще дам пример с Рангел Вълчанов, който така и никога не получава (ни преди, нито след 1989 г.) „Златна роза“ за филм, но за сметка на това има достатъчно награди за режисура. Сходен е случаят с Георги Дюлгеров. А споменатите по-горе филми неизменно са отбелязвани именно от критиката: „Преброяване на дивите зайци“ на Едуард Захариев и „Селянинът с колелото“ на Людмил Кирков.



ПРЕБРОЯВАНЕ НА ДИВИТЕ ЗАЙЦИ (1973, РЕЖИСЬОР ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ)

Конкурсният характер на „Златна роза“ стимул ли е за българските киносъздатели? Призът провокира ли желанието им да правят по-добри творби?

Наградите са резултат на филмите, а не обратното. Една награда не може да направи филма по-добър – която и да е награда от който и да е фестивал. Но ако говорим дали отваря някакви перспективи за съдбата на филма или за бъдещи проекти на създателите, би трябвало да е така. Дори в момента сегашният правилник на НФЦ дава допълнителни точки за подобни награди при следващ проект.

От друга страна, съществува парадокс при следващия филм, защото през последните години „Златна роза“ доста често са получавали филмови дебюти: „Източни пиеси“, „Маймуни през зимата“, „Дзифт“, „Мила от Марс“, „Цветът на хамелеона“, „Безбог“ – това за мен означава състояние на очакване и на големите надежди. А следващите филми на тези режисьори може и да не ги оправдаят.



ДЗИФТ (2008, РЕЖИСЬОР ЯВОР ГЪРДЕВ)

През годините фестивалът има и друга важна роля – повдига темата за състоянието на киното в България и дава поле за срещи между зрители, критици, режисьори, сценаристи и актьори. Необходим ли е такъв разговор и днес?

За съжаление, не забелязвам през последните години на варненския фестивал такъв диалог да се получава. От една страна, няма особен

диалог между филмите и зрителите. Варненската публика като че ли припознава в по-голяма степен фестивала „Любовта е лудост“, отколкото националния фестивал. Но дори и да има зрители на българските игрални филми, то на следващия ден, когато има пресконференции с екипа – на тези разговори обикновено зрители не присъстват, идват само шепа представители на различни медии. Що се отнася до обсъждания между самите кинодейци, не ми прави добро впечатление неуважението на авторите на един филм към авторите на друг филм, а също и на екипите към публиката им – половината дори не се появяват на прожекцията във Варна. Няма желание за среща, не се гледат филмите на колегите и, с изключение на конкретни критики или приятелски взаимоотношения, смислен диалог между творци (ако не са от собствения приятелски кръг) в общественото пространство не се случва. Говоря за смислен и градивен разговор, който да не е свързан с кой какъв проект е спечелил или кой какви пари е получил и т.н. А за обсъждане на филмите по същество – за какви теми и посоки става дума, за какви постижения или неуспехи – за това говорят само критиците.



СВЕТЪТ Е ГОЛЯМ И СПАСЕНИЕ ДЕБНЕ ОТВСЯКЪДЕ (2008, РЕЖИСЬОР СТЕФАН КОМАНДАРЕВ)

Какво е състоянието на българското съвременно кино – филмите, които създаваме, конкурентни ли са на чуждестранните продукции?

Състоянието на българското съвременно кино е като състоянието на цялата ни държава. Филмите всъщност имат достъп до световните фестивали и са чест гост там. Успешно се развива и линията на копродукции, особено със съседните балкански страни. Но има недостиг на филми, които да ни създадат международен и различен имидж. Ето, всяка година кандидатстваме за номинации за Оскарите, но нямаме реален шанс да се класираме. Доколкото знам, в игралното кино единствено „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ е стигнал относително близо, но пак не дори в номинираните пет заглавия. При това е международна копродукция и действието се развива в няколко европейски държави. В този смисъл – не сме конкурентноспособни, вървим след, а не пред общите тенденции. И без новаторство в киноезика.

А какви са предизвикателствата, пред които се изправят създателите на филми в България?

Ако махнем предизвикателствата, които са свързани с организационен и финансов характер, които обикновено са в центъра на вниманието, за мен има няколко момента, върху които авторите би трябвало да се замислят. Едното е оригиналност. И тя да е още на ниво сценарий. Всички знаем, че съществува сериозен драматургичен проблем в българското кино. Практиката режисьорите да са сами автори на сценариите не е най-ползотворна. Второто е да не се гадае какво би се харесало на фестивален екран и каква е международната конюнктура и според това да се търсят теми, които да са световно актуални. Например в посока на джендър равнопоставеност, малцинствата, миграцията, сурогатните майки – все парливи проблеми, болезнени за обществото. Третото е да не се подмазваш на зрителския интерес – така не се стимулира креативност.

Друго предизвикателство, което се изправя пред създателите, е много бавният и мъчителен процес на създаването на филм в България. Повечето режисьори на игрални филми снимат реално веднъж на пет, дори десет години, а като не практикуваш редовно една професия, ти се

деквалифицираш. Много енергия отива не в творческия акт, а в странични неща. Кино в България се прави неефективно – коефициентът на полезна дейност е нисък.

След като Холивуд заговори за Мария Бакалова, имат ли шанс и други наши актьори да намерят място сред световните кинознаменитости?

Успехът на Мария Бакалова е ясен, няма да го коментирам – пожелавам ѝ добра кариера.

Но в актьорски план ние имаме и по-рано истински международни успехи – това е например участието на Ирмена Чичикова във филма „Не ме докосвай“, който има „Златна мечка“ от Берлинале. Да, в поддържаща роля, но и на Мария Бакалова е в поддържаща роля.

В мегапродукция по критериите на Холивуд имаме и участието на актьорите Христо Шопов като Пилат и Христо Живков като Йоан в „Страстите Христови“ на Мел Гибсън. Това е филм с изключителен зрителски интерес, въпреки противоречивите мнения. За съжаление, поне досега не отвори врати на тези актьори за следващ международен връх или успех.

Ярък случай на реално актьорско осъществяване извън България откривам в лицето на Самуел Финци – реализацията му в киното и театъра в Германия е от най-висока класа. Той участва и в български, и в европейски проекти – вероятно не влиза в категорията „знаменитости“, но със сигурност е изумителен актьор.

Напоследък почти всяка от популярните телевизии създаде по няколко свои сериала. Има ли връзка между киното и телевизионните сериали?

На фестивала във Варна през 80-те години е имало такава практика – да се дава „Златна роза“ и в тази категория. От сегашна гледна точка обаче ми се струва практически неизпълнимо, защото фестивалът предполага гледане с публика, при това често премиерно. По-подходящо е сериалите да не са включени във фестивал като „Златна роза“, а в годишни награди – каквато е и световната практика.

Глобалната тенденция на този век е сериалите да имат все по-доминираща роля в съвременното кино. Те са пространство за реализация и на актьорите, и на режисьорите, и на сценаристите. И най-вече в по-голяма степен отразяват вкусовете и нагласите на аудиторията. България не прави изключение.

Връзката сериали и кинопроизводство е съвсем пряка. Ето, водещи режисьори в киното, които са награждавани във Варна, като Павел Веснаков, Петър Вълчанов и Кристина Грозева, правят и сериали – шанс да се обогатяват и допълват и двата формата.

Друга тенденция като че ли е вплитането на различни митологии в историите, разказани на голям екран. На особен интерес в момента се радва скандинавската митология. Възможно ли е българският фолклор да привлече вниманието както на сценаристите и режисьорите, така и на зрителите?

Ние сме настроени да разбираме тясно фолклора и митовите като национална същност. Ако ще правим такъв сериал, първата спънка ще е да доказваме чия е тази митология – българска, македонска, гръцка, ориенталска... И ще се изпокараме. А за скандинавската митология не е проблем – зрителят не знае дали е шведска, датска или норвежка в сериалите. Или няма такова вътрешно напрежение, или е само историческо, или не е натрапчиво за европейските зрители.

Преплитането в обща, добре функционираща митология на Балканите, продаваема извън тях, за съжаление, не се наблюдава на нашия полуостров. Да не се заблуждаваме – не сме чак толкова екзотични нито за европейския, нито за американския зрител. Вероятно Азия, Африка или Нова Зеландия имат повече какво да предложат.



КОЗИЯТ РОГ (1972, РЕЖИСЬОР МЕТОДИ АНДОНОВ)

Но пък има и други възможности. Да вземем за пример емблематичен български филм, който не е получил „Златната роза“, а само Първа награда и награда на публиката – „Козият рог“ на Методи Андонов от 1972 г. (защото по-късният филм на Николай Волев от 1994 г. има „Златна роза“). Бихме могли да кажем, че той се позовава не само на българската история, но и на фолклора ни. И същевременно има общочовешки теми – самоубийственото насилие, любов срещу дълг – които са разбираеми за всеки. Всъщност мечтаният глобален зрител се интересува от убедителни архетипи, а митологията и фолклорът създават специфичната им аура.

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА: БЪЛГАРСКОТО КИНО ВИНАГИ СЕ Е ОТЛИЧАВАЛО СЪС СВОЯ ПОЗИЦИЯ

ГЕРГАНА НИКОЛОВА

Г-жо Дякова, какви са предпоставките за създаването на Фестивала на българския филм „Златна роза“ през 1961 г. и как неговата поява повлиява на българското кино в тези първи години?

Това, което е важно да се каже, е, че през 60-те години българското кино преминава от своя относително-самодееен и наивен период към една по-сериозна киноиндустрия. Тогава самата държава се опитва да промотира повече филми, дават се повече пари за производство на филми. Търси се разпространение. Появяват се и филми като „А бяхме млади“ – носителят на „Златна роза“ от 1961 г., и други, които имат по-различно отношение към събитията, случили се до 1944 г. И зрителите сами започват да търсят българско кино.

Това са само част от предпоставките за учредяване на този фестивал. Първоначално той е включвал и трите вида кино - игрално, документално и анимационно. И дълги години е бил фестивал на българското кино. Постепенно през десетилетията се утвърждават: фестивал на анимационния филм първо в Толбухин, сега Добрич, след това във Варна; фестивал на документалното кино, който отначало се провежда в Кюстендил, а след години като „Златен Ритон“ - в Пловдив. И всъщност „Златна роза“ става фестивал на българския игрален филм.

Моята първа среща с този фестивал, незабравима и изключителна, беше още в далечната 1974 г., когато дори не бях студентка в НАТФИЗ. Така се случи, че бях поканена на „Златна роза“. Тогава фестивалът се провеждаше в Двореца на спорта. Между другото, от 1986 г. домакин става Фестивалният и конгресен център във Варна, дотогава изданията са в спортния комплекс. Бях поразена да видя на живо толкова много талантиливи режисьори, актьори, оператори, които обменяха идеи, спореха и се забавляваха. Всъщност, фестивалът винаги е бил средище за сверяване на часовника. Хората се съизмерват, представяйки своите филми с онова, което колегите им правят. Сравняват своето творчество с

това на другите. И си спомням, че Дворецът на спорта, който е една огромна зала, тогава – в онези години – винаги беше препълнен със зрители.

За съжаление, това не се случва в такъв мащаб през последните 20-ина години. Но, така или иначе, варненската публика обича този фестивал. Всяка година сме свидетели на много радушни срещи на киното с публиката. За това говорят и наградите на публиката, които са ежегодни. Разбира се, невинаги мнението на нас, критиците, съвпада с това на публиката, но самият факт, че има такова разнообразие от филми, които могат да бъдат високо арт изкуство или по-достъпни за широка публика, е показателен както за състоянието на българското кино, така и за развитието на киноиндустрията.



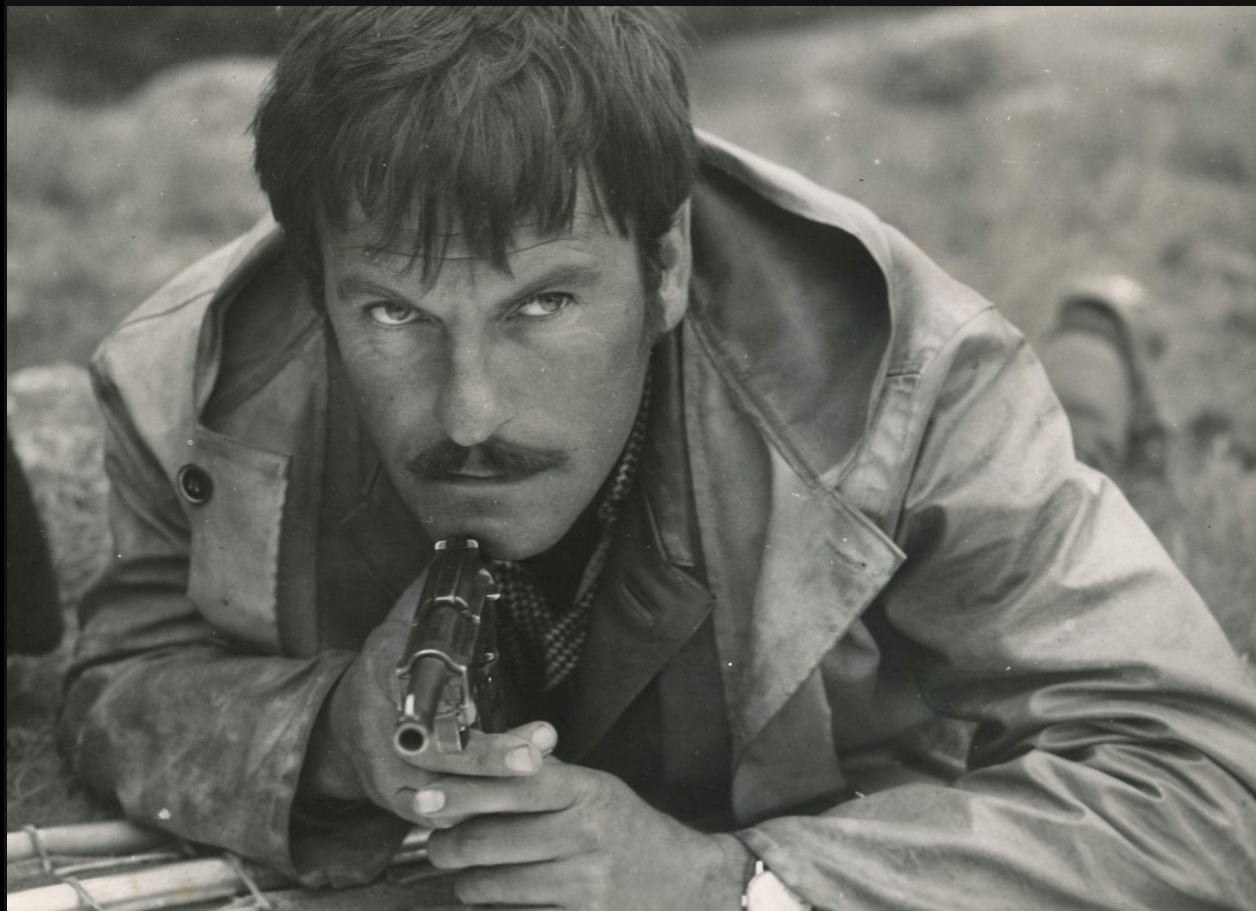
БЯЛАТА СТАЯ (1968, РЕЖИСЬОР МЕТОДИ АНДОНОВ)

Колкото до годините преди промяната – да, не може да се каже, че тогава не е имало идеологически внушения и за наградите, и за посоката на правене на филми. Но веднага искам да открия „Бялата стая“ на Методи Андонов, награден със „Златна роза“ през 1968 г. или „Бариерата“ на Христо Христов, награден със „Златна роза“ през 1980 г. И разбира се – награденият през 1988 г. „1952: Иван и Александра“, в

който Иван Ничев предчувства промените, които ще настъпят след 1989 г.

Има ли основни теми и тенденции, които се открояват като водещи във филмите, представяни на „Златна роза“ през годините?

Както казах, в годините преди промяната, естествено, повечето филми са посветени на антифашистката тема, търсят съизмерване с времето, в което хората са се борили за някакви идеали, които впоследствие се оказва, че са доста компрометирани. Има цяла поредица забранени филми, които не са допускани до участие, но това не омаловажава качествата на филмите, които са имали екранен живот. Например филм като „Осмият“ на Зако Хеския, свързан с партизанската тема. Той е жанров филм. Тоест, авторите търсят и различни посоки за реализиране на тази тема, която е била – както са казва – спусната партийно и няма много възможности да се промени това.



ОСМИЯТ (1969, РЕЖИСЬОР ЗАКО ХЕСКИЯ)

През този период доста внимание се отделя и на историческия филм. Това също е свързано с директиви, но по никакъв начин не омаловажава стойността на филми като „Хан Аспарух“ на Людмил Стайков или „Борис I“ на Борислав Шаралиев. Така че в никакъв случай не може да се каже, че има застой в развитието на българското кино. Ето една съпоставка – през 1972 г. „Златна роза“ получава „Обич“ на Людмил Стайков, който е добър филм, но е ориентиран повече към равносметка на недалечното революционно минало и настоящето. А Първа награда получава „Козият рог“ на Методи Андонов. А, според мен, би трябвало да бъде точно обратното, защото „Козият рог“ е класика в българското, а и не само в българското кино. Но той не получава „Златна роза“. Рангел Вълчанов няма присъдена „Златна роза“ през годините, а е изключителен режисьор с невероятни филми. Няма филм, който да не е явление, все едно дали се отнася до антифашистката тема или до съвременното живеене. Посложни и нееднозначни са процесите в онези години, а с прехода нещата стават още по-трудни.

След 1990 г. българската кинематография, за съжаление, изпадна в ступор. Първо, защото се промени начинът на продуциране на филми – от държавно финансиране преминавахме към продуцентската система. От друга страна, самите творци бяха силно объркани. И неслучайно говорим за малко филми през тези години. Но затова пък филм като „Закъсняло пълнолуние“ на Едуард Захариев, който също е награден със „Златна роза“, показва точно цялата тази обърканост, цялата безизходица, която общество ни преживява в началото на 90-те години, а и по-късно.



ИЗТОЧНИ ПИЕСИ (2009, РЕЖИСЬОР КАМЕН КАЛЕВ)

Характерно вече за по-новото време е, че през десетилетието от 2000-ата година има много дебютни филми, които получават „Златна роза“. Тази промяна и смяна на поколенията се усеща още с филма „Тишина“ през 1990 г. на Димитър Петков, който е дебютант. В киното навлизат млади хора, които са много критични и социално ангажирани към ситуацията в България и отстояват своята гледна точка. Искане ми се да спомена носители на „Златна роза“ през тези години, ярки, запомнящи се филми - дебюти. „Емигранти“ на Людмил Тодоров и Ивайло Христов от 2002 г., „Мила от Марс“ на Зорница София, която поделя „Златната роза“ с „Изпепеляване“ на Станимир Трифонов през 2004 г., „Маймуни през зимата“ на Милена Андонова (2006), „Дзифт“ на Явор Гърдев (2008), „Източни пиеси“ на Камен Калев (2010). През 2011 г. „Златна роза“ се присъжда на филма на Атанас Христосков „№ 1“, 2012 г. със Златна роза е удостоен дебютът на един изключителен оператор в българското кино – Емил Христов: „Цветът на хамелеона“. В тази посока ми се иска да кажа, че българската операторска школа във всички десетилетия до 40-ата „Златна роза“ има невероятно професионално, изключително артистично

присъствие в българското кино. През 2016 г. „Златна роза“ бе присъдена на „Безбог“ на Ралица Петрова. Всички тези награди станаха предпоставка да се учреди специално награда за филм-дебют.

Друга тенденция, която е много важна, е включването и утвърждаването на късометражното игрално кино на „Златна роза“ от 2011 г.

Според мен важно и позитивно е това, че през 2014 г. се взе решение журитата на „Златна роза“ да бъдат с международен състав. Мисля, че това е резонно, защото сме малка кинематографична общност. Всички се познаваме, всеки има някакви пристрастия и един поглед от страни на човек, дошъл от друга държава и друга кинематография, винаги помага да се огледа по-обективно картината, да се наградят най-добрите филми и да се открият най-интересните тенденции.

В смутните времена на 90-те години имаше много гласове за това фестивалът да няма конкурсен характер, да бъде само преглед на българското кино. Добре, че това не се случи, защото щеше да омаловажи важността на филмите. Не става дума за съперничество. Става дума за този позитивен състезателен характер, който един фестивал провокира и има значение оценката, усещането за стойност на филмите, за тяхното експониране пред зрителите. Защото колкото и да сме пренебрежителни към наградите, все пак когато човек чуе, че един филм има „Златна роза“, Специална награда, Награда на критиката или въобще някаква награда на фестивал, естествено, че като зрител любопитството му се засилва.

Миналата година коментирахте, че водещи теми са гневът и несъгласието на човека дори със самия себе си. На какво се дължи това?

Това е следствие на неспокойното ни живеене, защото кинематографистите са чувствителни хора. И това, което наистина е тяхно призвание, е да отразяват реалиите на живота, разбира се, през собствената им гледна точка и позиция. Ето, да кажем, „Съдилището“ на Стефан Командарев, също награден със „Златна роза“ – е филм, който се отнася до емигрантите, но и до компромисите, които хората правят, като се превръщат в трафиканти. Това се отнася и до „Страх“ на Ивайло Христов, който през 2020 г. получи „Златна роза“ – изключително добър

филм, в който си проличава и добронамереността, но в голяма степен и нашата ксенофобия; нежеланието да приемеш другия, но и желанието да обичаш, да имаш близък човек.. Или „Каръци“ също на Ивайло Христов, който е младежки филм, също удостоен със „Златна роза“. Той абсолютно безкомпромисно разнищва всичко онова, което кара младите хора да напускат България, да търсят път в чужбина или обратното – да останат точно като каръци и да се помиряват с това, което се случва тук. Или пък да не се помиряват, а да търсят начини да го преодоляват. А какво да кажем за космическата мощ на „Ага“ на Милко Лазаров, със „Златна роза“ от 2018 г. Това е филм, който говори на всички нива – и на публиката, и на специалистите, навсякъде по света. Независимо, че е ограничен в далечния Север и наративно погледнато, обсъжда отчуждението и живота на едно ескимоско семейство. Но това е филм, който със своята визия, с внушенията си, със своята философия стига до много дълбоки общочовешки истини.



АГА (2018, РЕЖИСЬОР МИЛКО ЛАЗАРОВ)

Какво е мястото на „Златна роза“ на фестивалната карта в България и съпоставим ли е със сходни фестивали в близките до нас държави?

Всяка страна има национален фестивал и той е от значение за развитието и на кинематографията, и на изкуството в тази страна.

Българската „Златна роза“ в никакъв случай не отстъпва на другите фестивали. Напротив. Мисля, че нито българското кино, нито фестивалът отстъпват на останалите, особено източноевропейските, кинематографии. Много от нашите филми са съпоставими въобще с европейското кино, а някои от тях – и със световното. За това говорят и множеството международни награди, които наши филми получават през последните 10 – 15 и повече години.

Преди четири години на „Златна роза“ казвате, че „повечето филми имат проблем с аудиторията, не се знае за кого са предназначени“. Валидно ли е това твърдение днес за българските филми и какво е решението на този проблем, според Вас?

Филмите винаги имат адресат. Няма режисьор, който прави филм за себе си. Той може да споделя своя лична история, каквото прави – бог да го прости – Иван Черкелов във всеки от филмите си, изповедални и едновременно с това с послание, което се отнася до целия социум. Или някои филми, които са по-арт. Но това е качество, а не недостатък. Проблемът е, че телевизията и въобще средствата за масова информация много профанираха отношението на зрителите към културния продукт и културните ценности. За съжаление, по-артистичните филми невинаги достигат до широката публика, или по-скоро тя не достига до тях.

Каква е ролята на критиката в тази връзка между публиката и творците?

Това е една болезнена тема. Преди промените се е предполагало, че критиците би трябвало да обслужват идеологическата доктрина. Но поне от онова, което съм чела през годините, почти не съм срещала компромис с критическата съвест, по-скоро е търсен езоповски език да се

кажат нещата. И неслучайно заклеяващите българското кино статии като тази за „Една жена на 33“ идват от хора, които не са в киното.

Разбира се, след 90-а година, инерцията продължи, този път с упреци за раболепност. Сега пък често от нас, критиците, се очаква едва ли не да бъдем обслужващ персонал, рекламни лица на филми и продуценти. Има такъв човешки проблем: когато си категоричен, краен и радикален към някакъв филм, защото той не се е случил, да, болно е за авторите и те не искат да вникнат в това, което анализиращ. Много по-лесно е да те обвинят, че нищо не разбираш. Такова отношение към критиката, за съжаление, съществува, но то, слава богу, не е преобладаващо. Затова пресконференциите на варненския фестивал прерастнаха в дискусии. Отдавна сме променили начина на провеждане на тези срещи. Това са разговори, дискусии, спорове по повод на филмите, които са нужни и на авторите, и на самите критици, а и на публиката. И може да са по-ожесточени или по-омиротворяващи. Но за чест на моите колеги, компромиси почти не се случват.

Има и друга позиция, която наблюдавам сред колегите. Когато напълно и категорично игнорираме даден филм, мълчим. Това е сериозна присъда. Често ни упрекват, че не заклеяваме директно провала, но това също е присъда за авторите, че този филм абсолютно не се е състоял. Слава богу, не са толкова много примерите, но ги има. И си мисля, че в това отношение българската критиката не е длъжник на авторите. Напротив – тя е адекватна и динамично реагира. Забелязва всеки процес. Списание „Кино“ посвещава много от своите страници – по-рано на книжното издание, а сега на онлайн формат – именно на фестивалите и не само на „Златна роза“, „Златен ритон“, София Филм Фест или Световния фестивал на анимацията. Колегите изказват мнения, анализират филмите, открояват тенденции. Споделят отношението си към филмовия процес, към киноиндустрията. Мисля, че критиката е адекватна на случващото се в българското кино.

Тази година сте част от селекционната комисия на „Открити хоризонти“. Какво Ви направи впечатление при подбора на филмите?

В тези селекционни комисии има нещо недоизмислено, защото всички филми, които са правени с подкрепата на Национален филмов център, участват в конкурса. А всички филми, които са направени извън – било със собствени средства, било с помощта на приятели – подлежат на селекция. Това от една страна не дава равнопоставеност, защото може да се случи някой филм, създаден с подкрепата на Национален филмов център, да няма качества, но той влиза в конкурса. В същото време, когато са ограничени часовете в програмата, може някой добър филм, правен извън НФЦ, да отпадне. Моето лично мнение е, че програма

„Открити хоризонти“ е точно за това – да открива хоризонтите за всяко едно произведение, за всеки един автор. Всеки има нужда от среща с публиката и, разбира се, това да му даде някакъв ориентир докъде е успял или в какво не е сполучил.

Важно е, че и в конкурса, и в „Открити хоризонти“ има място късометражното кино. Това е стимул за развитието на младите творци, защото ако имаш опит с късометражен филм, който се прави изключително трудно заради своята синтезираност, то тогава с няколко такива филма много по-естествено можеш да прекрачиш към пълнометражен дебют. И да бъдеш успешен.

Успя ли българското кино да преодолее кризата с пандемията и какви са препятствията пред националното ни кино на фона на все по-често оспорваните решения на комисиите в Национален филмов център (НФЦ) и почти „нулевите“ години, за които се говори?

Какво значи „нулеви“ години, след като миналата година имаше „Златна роза“, тази година има „Златна роза“ с много филми. Не мисля, че Ковид пандемията повлия толкова болезнено на творците. Вярно, някои филми се забавиха – от 2019 г. се появиха през 2021 г. или от 2020 г. ще се появят през 2022 г. Мисля си, че карантината не само за хората от киното, а за всички беше стресиращо изпитание, но едновременно с това и една възможност да се спрем за малко и да се вгледаме в себе си. Да проникнем по-навътре в света, в който живеем. Да преосмислим ценностите си

Колкото до всички тези обструкции към комисиите – да, правилникът е несъвършен. Законът сигурно също има сериозни пропуски. Но по-добре е всичко това да се коригира в движение, отколкото да спъваме сесиите и да не може да се работи. И най-вече – да не се усвояват средствата, предвидени за кино. Те не са чак толкова много, но не са и толкова малко. И е добре творците да имат повече толерантност. Разбира се, че не всички проекти могат да минат. Разбира се, че се случват административни грешки. Но те биха могли да се преодоляват в движение, а не да се спъва цяла сесия и наистина да се стига до година, в която да не се появи нито един филм. Да не дава бог това да се случи.

Необходима ли е, според Вас, нова ревизия на Закона за филмовата индустрия (ЗФИ)?

Не съм от хората, които имат претенция, че разбират от всичко. Струва ми се, че законотворчеството е много специфична сфера. Но да – има нужда да се променят нещата. И то най-вече в правилника, в начина на разпределяне на средства и, разбира се, в съставянето на комисиите. Никога няма да стигнем до абсолютна обективност. В края на краищата всички сме хора, всички сме субективни. Всички имаме свои визии, свои пристрастия.

Има страни в Европа, в които решаването на това кой да прави филм и колко филма да се направят, се поверява на един човек. Това, уви, не е възможно в България. Има страни, както Румъния преди години, в които комисията за съответния вид кино е създадена само от чужденци. Те получават проектите, не познават никой от авторите. Нищо не знаят за тях и оценяват само онова, което е написано. Но тук също има проблем. Да, сценарият може да е прекрасен, но ако режисьорът, който ще го прави, е несъстоятелен, веднага възниква съмнението дали той ще се справи. Или напротив – при един сценарий, който може да е направен по-общовато, не толкова детайлно, но като видиш името на режисьора зад него, да си дадеш сметка, че той със своята креативност, със своята визия за кино ще направи качествен филм. Така че и това е сложен въпрос и затова не успяваме да намерим златното сечение. Но се надявам, че с времето ще се доближаваме до него...





ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „ЗЛАТНА РОЗА“

СЕЗОНЪТ НА МАЙКИТЕ

БОРЯНА МАТЕЕВА

На 40-та „Златна роза“ няколко филма се обединиха в общ блок поради сродна тематика и това вероятно не е случайно. Има някаква невидима необходимост. Явно общността е стигнала до някакви нови прозрения, които се материализират в образи. И понеже сме изкушени да търсим тенденции, освен чисто естетическите анализи, ще си позволя да ги споделя. Два филма поставиха темата за майчинството, вечна и неотменима, във фокуса на вниманието, като я надградиха по някакъв начин.



МАЙКА (2022, РЕЖИСЬОР ЗОРНИЦА СОФИЯ)

Излязоха от традиционната формула за грижата, любовта и отдадеността и потърсиха съвременни проекции на това свещено понятие. Казано е, че за майките може да се говори безкрайно и никога няма да е достатъчно. Ето какво пише Елена Ръорих за женското начало в притчата-есе „Майката на света“: „Майката изпраща на подвиг. Нейната ръка прокарва непрекъсната нишка в историята на човечеството“. И още: „Тя е нашата крепост и устрем!“. Елена Ръорих вижда в майката основата на всичко. Тя води и направлява. Слага началото на религиите и философията. Писателката-изследовател разширява това понятие и му дава космически измерения. За нея Майката е преди всичко духовна величина.

Но да се върнем към филмовата реалност на „Златна роза“ 2022. След остро-социалните истории от последните години, като че ли посоката продължава бавно да се отмества към екзистенциалното, но и глобалното. Филмът, отличен със „Златна роза“, „Майка“ на Зорница София, се извиси над останалите именно с този подход. Няколко са причините за успеха му: първо, че е вдъхновен от истинския живот – съдбата и пътя на театралната режисьорка Елена Панайотова. Самата Панайотова се появява в един финален епизод и това е много силен ход. Но документалният подстъп към историята е проведен и на много други нива – с натуршчици, ромчетата-артисти от школата в Широка Лъка и Забрал в Родопите, с деца от най-голямото гето в Кения. Това са сираци и деца в неравностойно положение, които чрез театрални игри и пърформанси се социализират и научават, че има нещо друго, освен физическото оцеляване и то може да ги спаси (журито присъди специален Диплом за децата от Широка Лъка и гетото Кибера, Кения, участвали във филма „Майка“). Всъщност, Елена Панайотова е била една от героините в документалния филм на Зорница София „Modus vivendi“, но тук виждаме фикционална нейна проекция, вече като жена и човек на изкуството. Двете начала – майчинството и професията, са неразкъсваемо преплетени. Историята е следната: на трийсет и две години Елена (в ролята Дария Симеонова) разбира, че трудно може да зачене по естествен път и със съпруга си, диригент с международна кариера, започват целенасочени опити. И той, и тя са много отдадени на работата си, пътуват, трудно са заедно. Опитите продължават, но са неуспешни. Задава се вариант ин витро. Но се задава и възможност за

работа в Кения. Елена избира децата от сиропиталище в Кения и бракът ѝ се разпада. Но тя намира сили и трансформира провала и травмата си в алтернативна форма на родителство. Няма да има свои деца, но без да е родител, става майка на стотици непознати чернокожи малчугани. С методите на театъра и играта успява да им даде надежда за по-добър живот, да им открихне посока за радост и излизане от мизерията. Мизерията на Кибера, най-голямото гето в Африка, е най-разтърсващото послание в този филм. Сто процента документална визия, която не може да бъде постановъчно естетизирана. Заснети мощно и сурово от Крум Родригес (Награда за операторско майсторство), тези кадри стават своеобразна мярка за сравнение и остър повод за размисъл – къде сме ние, какво можем да направим, може ли въобще изкуството да се изправи срещу бездънната бедност и изостаналост на света... През 1965 г. режисьорът от бразилското Синема ново Глаубер Роша беше написал манифеста „Естетика на глада“. Отговорът е – не може глобално, но може като индивидуален акт, като израз на храброст и саможертва. Филмът сблъсква глобални и локални проблеми, интимно и социално, чисто човешките копнежи и свирепите амбиции за професионална реализация. Няма универсални отговори, но има нравствени избори, които помагат за други нравствени избори.



МАЙКА (2022, РЕЖИСЬОР ЗОРНИЦА СОФИЯ)

С този филм, който повече води към размисли, отколкото вълнува, българското кино се качва на ново стъпало, от което имаме глобален

поглед и перспектива. Като успява да вплете в единен разказ различни редове на мислене и различни стилистики (от чисто документалното изображение до естетски-изтънченото на театралните експерименти), режисурата предлага хибриден подход, който особено импонира на съвременната чувствителност. Все пак, над всички въпроси, които повдига „Майка“, остава да доминира най-простият, свързан с биологията и човешката природа – защо много млади жени в България, а и по света, не могат да заченат естествено. Няма как един филм да отговори, това не може да направи, уви, и съвременната наука. Но Зорница София показва как отделната жена, ако е жертвоготовна и духовна, може да се почувства истинска майка. Така филмът разширява идеята за майчинството и нейните измерения. Майката може не само да дарява живот, но и да спасява – себе си и обществото. Малко извън стилистиката излизаха отношенията мъж-жена, прекалено естетизирани декоративно-дизайнерски, но това е бял кахър. Разбрахме, че „насила хубост не става“ и че зачеването е тайнство, което не зависи от медицински предписания и „дисциплина“. Дария Симеонова обаче успява при всички обстоятелства да запази естественост с прелестен минимализъм в изразните средства. Зад тях прозира тоталната ѝ вътрешна решителност и мотивация. Тя изгражда силен образ на модерната жена, надарена и ощетена, силна и слаба, която знае как да се изправи след неизбежните поражения и да създава смисъл.



АННА (2022, РЕЖИСЬОР БОРИМИР ИЛКОВ – БОНО)

Сходна донякъде като образ е и Анна от едноименния филм с режисьор Боримир Илков – Боно. Героинята в него се изпълнява от Радина Кърджилова, друга талантива актриса, която се движи също в регистъра на минималистичното актьорско поведение – и това е печеливша стратегия и в двата случая. За разлика от „Майка“, в „Анна“ разказът е по-прост и линеен, обогатен от силен драматизъм, достигащ до трагизъм. Героинята също е млада жена, която не може да зачене нормално и се готви за процедури ин витро чрез донорство. Тя е разследващ журналист и работата ѝ я отвежда в циганска махала. Там освен различни разкрития, се случва немислимото – изнасилват я. Тя разбира кой е изнасилвачът и започва да го проучва. Междувременно се оказва, че е забременяла... Жертва на ужасно посегателство, тя естествено е в психичен срыв, но и се изправя пред най-трудния избор – да се смири и да прости в името на нов живот или да се прости завинаги с надеждата да стане майка. И пред тази дилема героинята се оказва съвсем сама. Накрая крехката Анна взема съдбоносно решение. Генералният, неизречен и тук въпрос е, защо интелигентно, красиво и талантиво момиче не търси близост с мъж, а иска да забременее от донор. Защо нещата не се развиват по естествения начин... В интервю актрисата обобщава състоянието на героинята си. Случилото се за нея е „пробуждане, подготвяне за моралния скок на личностното ѝ извисяване.“



АННА (2022, РЕЖИСЬОР БОРИМИР ИЛКОВ – БОНО)

И в „Майка“, и в „Анна“ героините са силни, борбени, осъзнати млади жени, отдадени на професията си, които изпитват неустоим копнеж по майчинство, без да могат да го реализират. И двете търпят провали, но успяват да се изправят, благодарение на самоотрицанието си. И двете са с творчески възможности, които им помагат и отварят нови хоризонти. И двете търсят да се докоснат до общности в неравностойно положение, за да направят нещо за подобряване на положението, осъзнавайки, че въобще не е достатъчно. Елена е международен артист, а Анна е български журналист. Близки и далечни едновременно, те съграждат портрет на съвременната българска жена и този портрет е, въпреки трагизма си, светъл, мащабен, нюансиран, сложен. Но най-важното – одухотворен. И вдъхновяващ. Ще спомена също, че в „Анна“ майката се оглежда и в още образи – мъдрата, но отчуждена родителка на Анна – (Пламена Гетова), вулгарната, но чаровна майка на изнасилвача (неустоимата Станка Калчева), лукавата, уж грижовна циганска майка, готова да продаде момичето си за проститутка в чужбина. В „Анна“ циганският проблем е разгледан нетрадиционно, далеч от екзотиката, от различни гледни точки, в сложния му социално-нравствен контекст. Без снизходителност и бутафорност.



АННА (2022, РЕЖИСЬОР БОРИМИР ИЛКОВ – БОНО)

И в двата филма посланието за осъзнаване, смирение и лична схватка с големите злини на съвремието се изнася от главните героини и, разбира се, от актрисите. Затова си мисля, че и Радина Кърджилова заслужаваше

не по-малко Наградата за женска роля – заради съдържаното си, елегантно, притаено, но вътрешно напрегнато присъствие, синоним на неизразимия с думи термин фотогения. И заради умението да пречисти и изсветли мръсните талози на болката и унижението със светлина в името на живота. Още повече, че в ролята на майка тя се появява и в късометражния „Рак, омар и стрида“. Тук темата е най-страшната – как една майка може да понесе смъртта на детето си. Режисьорът Марий Росен, идващ от експерименталния театър, изследва в крупен план емоциите на млада жена, загубила малката си дъщеря. Изпаднала в депресия, тя се е изолирала в стаята на момиченцето. Една странна случка с момче навън преобръща състоянието ѝ. Започват въображаеми срещи, които бавно я променят и събуждат за писателските ѝ занимания. Без фотогенията и финеса на Радина Кърджилова този филм не би се състоял. Посланието и тук е, че трябва да можем да се изправяме след трагедиите и да надмогваме съдбата. Изкуството за този, който се е докоснал до него, е възможен изход и опора.



ПРОЛЕТНО РАВНОДЕНСТВИЕ (2022, РЕЖИСЬОР ИВАН ПАВЛОВ)

Преодоляване на трагедия може да се потърси и в нова връзка или въобще в самото общуване, когато то е истинско. Такова развитие предлага „Пролетно равенство“ с режисьор Иван Павлов, по

сценарий на Красимир Крумов (Специална награда на журито и Награда на Гилдия „Критика“ към СБФД) – екзистенциална драма за несретата на обикновените хора. От случайна пьянска реплика разбираме, че героинята на Светлана Янчева (Диплом на журито за ролята ѝ във филма), жена на възраст, очукана от живота, е загубила сина си. Този факт, без въобще да е специално експониран, обяснява отчасти безпътицата на битието ѝ. Въпреки всички провали и монотонното ежедневие (работи началник смяна в автобусен гараж), тя намира сили да продължи да търси смисъл в най-баналните жестове и постъпки и да повярва в една приглушена и закъсняла любов. Опазва достойнството си. В разказа няма патетика, още по-малко сантименти. Затова и се случва магията на киното – от минимализма на актьорската игра, от автентичната среда, от суровото черно-бяло изображение, запазена марка на оператора Емил Христов (Светлана Янчева и Ивайло Христов стоят в съзнанието ни от времето на „Страх“, надграждат и същевременно дълбаят и намират нови и нови нюанси). Тук вече виждаме отвъд майката. Виждаме жената, дълбоко наранена, но въпреки всички превратности, успяваща да прощава, да утешава. Авторите в синхрон с оператора стигат до откровение – в мърлявия, най-невзрачен пласт на живота да видят и да ни покажат проблясъците на човечност.

И още един нюанс в темата за майчинството се открие на „Розата“ – отсъствието на майката. Този мотив се прокрадна в няколко заглавия. В „Как се научих да летя“ – Сърбия/Хърватия/България/Словакия на режисьора Радивое Андрич, (с който се откри фестивалът) не майката, а бабата поема грижите за момиче в предтийнейджърска възраст по време на една паметна ваканция на чуден средиземноморски остров. Бабата се справя чудесно и запълва празнотите, защото майката и бащата ги няма (освен като далечни изображения през интернет). Всъщност, запълва ги духът на семейството...Филмът експонира тези проблеми на широк социален фон и го прави много забавно.

В „Български кораб потъва в бурно море“ – дебют на театралния майстор Петринел Гочев, тази липса се запълва от дядото. Седемгодишният Петьо е излъган от майка си, че баща му е заминал в чужбина преди да решат как да му обяснят, че е починал. Детето е изпратено на принудителна ваканция на село, край морето. Там то открива

приятелството и истината за баща си. Дядото поема удара и грижите. Тонът е поетичен, игрови, потапящ в бита, лятото, детайлите. Липсата на майката, невротична и незряла, е преодоляна от силата на семейните връзки.



НЕБЕТО ЗАД ХЪЛМА (2022, РЕЖИСЬОР НАДЯ ТОДОРОВА)

Сходна драматургична ситуация виждаме и в късометражния „Небето зад хълма“ на Надя Тодорова. Шестгодишно момиченце е загубило единия си родител и преди да му бъде съобщено, е оставено на село при дядо. Атанас Атанасов в ролята на дядото трябва да разреши трудната психологическа задача и той го прави поетично и метафорично... Отново природата и родовата загриженост са призовани да запълнят трагична липса. Отново родителите ги няма.

Незрялост на майката виждаме и в „Изкуството да падаш“ на режисьора Орлин Милчев – друг първи филм, отличен с Наградата за дебют. Тук авторите изследват сложните и изопнати отношения между тийнейджърка-мъжкарана и алкохолизирана майка в перманентна нервна криза. Майката е артистична натура, но неспособна да се изправи пред реалните си проблеми. Отново дядото търси равновесие и поема отговорност за момичето. Стилът е близък до делнично-документалното (съвсем различен Емил Христов), а търсенията са по посока на психологическото и нюансите в поведението. Липсващият баща не е намерен, но е издирван и в това търсене момичето израства и открива

своята идентичност. Така то дава урок на майката, която на финала се изправя и загърбва миналото.

За отсъствието на бащата намеква и ситуацията в късометражния „1999“ на режисьора Александър Милушев (Диплом за режисура). В този филм е направен сполучлив опит за портрет на 90-те години в България през портрета на момче от предградията – времето на електронните игри и съзряването на едно объркано поколение. В суровото до бруталност документално изображение, напомнящо късометражните филми на ранния Веснаков, се мярка самотна майка, изнурена от нощен труд, чиято грижа е единствено физическото оцеляване на семейството. Въпреки всичко, тя остава стожера в семейството.



МРАК (2022, РЕЖИСЬОР ДУШАН МИЛИЧ)

Липсата на бащата е основен мотив и в „Мрак“ – Сърбия/Дания/Италия/България/Гърция на режисьора Душан Милич. Бащата е убит в балканските войни на 90-те. Някъде в къща в планините в Косово, момиче с майка си и дядо си преживяват сюрреалистични моменти в един политико-социален филм на ужасите. И отново семейните връзки удържат напора на събитията, показани колкото реалистично, толкова и метафорично.



ОТКЪСНАТИ (2022, РЕЖИСЬОР СТЕФАНИ ДОЙЧИНОВА)

Дълбоко смразени семейни отношения виждаме в късометражния „Откъснати“ на Стефани Дойчинова. Тук темата за емиграцията е показана нестандартно, от непознат досега ъгъл. Дъщерята на стара двойка идва с богатия си мъж и сина му от друг брак на гости на своите родители в България. Между двете семейства зейва ужасяваща пропаст с непреодолими различия - менталитетни, родови, етични, материални, технологични. Вероятно някога мечтата на майката (безмълвна, по бергмановски дълбока Янина Кашева) е била да види дъщеря си изучено, богато и успешно женено момиче в чужбина. Но я открива неутешимо нещастна. И двете страдат от този сбъркан сблъсък на стремежи, който във филма е само загатнат. Разкриват се два свята, тотално отчуждени, разбягали се през времето, без валенции за единение.

От проблемите на затрудненото майчинство в наше време във филмите се откриха и много подтеми и нюанси, както биологични и чисто психологически, така и социални, и глобални. Майчинството и репродукцията, майчинството и амбициите на съвременната жена за реализация на всяка цена, майчинството като мисия, липсата на бащинската фигура, майчинството и смъртта...



КОКИЧЕТА В КРАЯ НА ВЛАКА (2022, РЕЖИСЬОР ГАЛИНА Д. ГЕОРГИЕВА)

Част от темите са нови за българското кино с екзистенциалния подход, през който ни се поднасят. Докато гледах тези филми, си казах, че може би не е далеч времето, когато българското кино ще се обърне и към други тежки и неразрешени полета като например евтаназията и асистираното самоубийство. Помислих си, че на следващата „Златна роза“, след глобалния поглед върху майчинството, иде ред и на тази тема. Но събитията ме изпревариха. В ретрофутуристичния „Кокичета в края на влака“ на Галина Д. Георгиева се оглежда антиутопичен свят и „борба“ за държавно асистирано самоубийство на хора, лишени от смисъл на живота си... Все пак, героинята намира някаква причина да продължи да живее. Тази мрачна тема витае отдавна, в десетки филми, произведени в задоволените общества. Ще припомня само, че далеч не са решени проблемите с легализацията ѝ, да не говорим за морално-етичните и религиозните аспекти. И още нещо – това е доста скъпа „услуга“, която не всеки може да си позволи, както се вижда от „Всичко мина добре“ на Франсоа Озон, представен в Кан (2021). Като референция, сред многото други, може да се споменат познатите на българския зрител „Нашествието на варварите“ на Дени Аркан, „Морето в мен“ на Алехандро Аменабар с Хавиер Бардем.

Всъщност, темата наскоро и отново привлече масовия интерес със смъртта на Годар. Светът на киното, но и целият останал свят беше шокиран – не толкова от кончината на този 91-годишен мъж, последният от големите, двигателят на „постоянната революция“ в киното, а от един особен акцент в съобщението за смъртта му. Великият Годар, преобърнал езика на киното начело на френската Нова вълна, прибягнал до асистирано самоубийство, официално разрешено в Швейцария, където от години живее. Изобщо темата за евтаназията, прокарвана от няколко десетилетия в редица филми, изглеждаща нереална и далечна, започна да става едва ли не ежедневна реалност. На въпрос „Каква е вашата амбиция в живота?“ Годар беше отговорил в неговия стил: „Да стана безсмъртен и да умра.“ Но и се беше заканил, че ако здравето му се влоши и трябва да го возят в количка, предпочита сам да сложи край...

Майчинството и съхранението на живота са големите екзистенциални теми, които българското кино, надмогнало „чернухата“ от последните години, започва да изследва с европейска култура и замах. Не че преди не ги е разглеждало, но няколко от филмите на „Златна роза“ 2022 се надвесиха и взряха в тази вечна и фундаментална тема с особена отдаденост. Между даряването на живот и безотносителната любов, те поставиха въпроси и потърсиха отговори, без да назидават. Направиха го сдържано, отговорно, с отворени сетива към болката на жената и към света. Със средствата на модерното кино, с оригинален поглед отвътре, дръзко. Не и без недостатъци, естествено. Но подсказаха възможни модели и парадигми за преодоляване на личните, невидими нравствени кризи.

* * *

ОТВЪД МОРЕТО, ЗАД ДЮНИТЕ НА ДЕТСТВОТО

АНДРОНИКА МАРТОНОВА

Страховити морски чудовища с множество пипала, героични пиратски набези, скитосвания по световните океани, странни дълбоководни обитатели, неземни песни на загадъчни сирени, географски открития на далечни земи, разцъфнали по незнайни южни проливи – досущ като японски хризантеми - бели корабни платна, дъхът на тропика в гаснещата вечер... Колко образи и игри на фантазията крият страниците на „Детска морска енциклопедия“^[1]. Точно така – онази тежката, със сините, плътни корици, с многото картинки, с опърпаните от четене и прелистване ръбове на страници. В моя дом седи на почетно място в библиотеката и също ми беше любима. А във филма на Петринел Гочев „Български кораб потъва в бурно море“ е често в кадър – ту в ръцете на децата, ту „разчекната“ на плажа, ту помъкната като безценно съкровище из потайни места. Книга-море, книга-бягство, книга-копнеж, книга-спасение...



БЪЛГАРСКИ КОРАБ ПОТЪВА В БУРНО МОРЕ (2022, РЕЖИСЬОР ПЕТРИНЕЛ ГОЧЕВ)

Сред множеството слаби филми на 40. Златна роза, съм категорична, че „Български кораб...“ се отличи от общия фон по много причини, но за жалост остана извън полезрението на журито. Сюжетът накратко: В семейството на малкия Петьо (Ален Ангелов) се случва нещастие –

бащата-моряк умира, докато е на поредното далечно плаване. Майка му (Станислава Николова) потъва в депресия и не може да намери начин да му съобщи новината, затова го изпраща при дядо му (Михаил Мутафов) в малко селце, нейде из Черноморието. А в рибарското селище е друг свят, пълен с изненади – една от тях е новото приятелство с по-малкия Филип (чуден Християн Манолов). Другата е щурото, артистично, семейство (Гергана Змийчарова и Димо Димов – като родители на Филип), в което с лекота се смесват рибарското ежедневие, вездесъщата миризма на чистен сафрид и... вдъхновяващия пиетет към Вапцаровите стихове, неразривно свързани с морето. Трета изненада е детската противоположна „банда“, която изпъстря ежедневието с типични за миналото улични игри и забавления, далече от технологичните предизвикателства. Очакването на бащата е съкровено в душичката на Петьо: дървеното, ръчно изработено корабче, подарък от съседката (Ангелина Славова), е „магическият атрибут“, който свързва света на детето с трепета на завръщането. Ала момчето не знае, че този път няма да се затича в силната прегръдка на татко си... И както много точно отбелязва Елица Матеева: *„В живота има смърт, лъжа, омраза, тъга, страдание и Петьо преминава през тях, докато шумът на морето и залезите му разказват чудни приказки за кораб, който оцелява – това е малкият български кораб на Петьо“*.^[2]



БЪЛГАРСКИ КОРАБ ПОТЪВА В БУРНО МОРЕ (2022, РЕЖИСЬОР ПЕТРИНЕЛ ГОЧЕВ)

Всъщност, Петринел Гочев е направил прекрасен, топъл филм, в традицията на класическото българско детско кино. Реално много повече говори на възрастните (публика 40+), която е отраснала с ленти като „Войната на таралежите“, „Горе на черешата“, „Рицар без броня“ и др. Носталгичната, премерена нотка идва от реалистичното потапяне в света на детството, без да се прибегва да изкуствени приказно-фантастични сюжети. Но да! – Има много деликатна извънреалистична, по-скоро въображаема линия, която съществува в някакъв дълбок пласт на усещане. Тя е скрита в нюансите на разказване на историята, великолепната визия (филмът е отлично заснет от оператора Румен Василев) и онзи специфичен дух на невинност, която се сблъсква с неизбежните удари на живота и етапа от порастването.

Чаках с нетърпение появата „Български кораб потъва в бурно море“ поради няколко причини: от една страна е тематичното сходство с „Писма от Антарктида“ (2019, реж. Станислав Дончев) – а именно, проблемът за оповестяването на смъртта и загубата на родителя. Отделно по време на подготовката на филма актрисата и сценарист Гергана Змийчарова пускаше много интересни постове в личната си Фейсбук страница около историята на написване на сюжета и особено автобиографичната част, свързана с детството на Петринел Гочев^[3]. Всъщност двете творби – „Антарктида“ и „Корабът“ (накратко) – са доста различни и като авторски подход, и като наративни стратегии и развитие на образите, и като кинематографично изразяване и визуално потапяне в реалността. Тук няма да ги сравняваме, защото идеята на този текст е да щрихира други акценти.



ПЕТРИНЕЛ ГОЧЕВ, СНИМКА: © РОСИНА ПЕНЧЕВА

Дебютният пълнометражен филм на театралния режисьор Петринел Гочев не може с лекота да се сложи в определени рамки. Кинотворбата не е просто детски или семеен, не е само за любовта към морето, за живота и смъртта, за отношенията родители-деца, деца-възрастни, деца-деца. В него има особена, харизматична многопластовост, която умишлено, като художествено решение, не е фиксирана в ясни определения. Има нещо много чаровно в първоначалните провокации към зрителя. Например – уж действието е в сегашно време (ориентираш се по телефоните и автопарка), но цялостната атмосфера като светоусещане е в близкото минало, нейде в 80-те години на XX в. Другата провокация е необичайният прочит и включването на Вапцаров, извън всякакви идеологически, политически, исторически контексти. Една от най-впечатляващите сцени е семейният прочит с гласовете зад кадър на Гергана Змийчарова и Димо Димов на „Писмо“. Изключително актьорско изпълнение, втъкано майсторски в цялостната драматургия.

Петринел Гочев прокарва много деликатно загатнати театрални моменти, но те по никакъв начин не дразнят, а сътворяват друга, чувствителна гледна точка към темата на филма. В кулоарите на фестивалния комплекс във Варна дочух, че му липсва киноопит и кинозанаятчийство (е, нали е дебют?!), и вината на „Български кораб...“ е, че се е появил три години след „Писма от Антарктида“ и едва ли не го повтарял и крадял. Стъкмен абсурд! Позволете ми да не се съглася и да не откривам

аргументи в тези твърдения. Категорично не трябва да самозатваряме малката си кинематография с такъв тип „разсъждения“ и така с лека ръка да игнорираме появата на нов, оригинален автор, идващ както от театъра, така и от изобразителните изкуства. Неговото дебютно, кинаджийско „корабно въже“ дръзко е усукано от неклиширани влакна, в чиито състав има други темелни елементи. Точно това прави филма различен, и такъв трябва да бъде, а режисьорът недвусмислено заявява почерка си. Петринел Гочев, подобно на Ясен Григоров, обогатява с присъствието си съвременното българско кино и надгражда филмовия език точно със специфичния си, поетичен и същевременно дълбок усет към смисъла на разказаната история. Именно по този начин разтваря емоционалното напрежение в контекста на детските светове и детството. Сложен комплекс, който трябва да говори на възрастните. Също така – има толкова филми, направени в света по темата за смъртта и детето, че появата в близка хронология на две български творби със сходна проблематика, означава само едно: подчертаване на нейната значимост и нуждата тя да бъде експонирана през разнородни, контрастиращи, стилистични подходи и мисловно-монтажни конструкти. „Последните години почти не съществуват табу в екранното творчество за деца и тийнейджъри“ – пише много точно Радостина Нейкова^[4]. Изобразяването и осмислянето на смъртта в детското кино е сложен проблем, който авторите трябва да решават с повишено внимание, тъй като се смята за деликатна и определено табуирана тематична зона. Киното е най-силният визуален масов медиум, чрез който посланията достигат лесно до широк кръг от публики. Когато в главната роля е дете, без значение за какъв тип кино става дума, то авторите на филмовото произведение налагат своята актуална визия за това какво представлява феномена на детството. Като този феномен бива изграден и надграден посредством драматургичните и естетически принципи на кинематографа. Реално киното миметира детството от една страна, а от друга – го конструира наново в кадровата реалност. Не забравя обаче, че детството е суверенно, значимо и е алтернатива на порасналия свят на възрастните. Основните равнини на дискурса, в които кино-детето бива изучавано посредством обектива на камерата са: детето като обект на възпитание; проблемът за инициацията на детето; следване на нормата

на традиционните ценности в бинарната опозиция „родител-наследник“; поведението на детето към определен набор от социални роли; изразяването на собствената, детска идентичност; детска психология; проблемът за насилие между децата или детето като обект на насилие; детската колективна памет; мнемоничната травматичност; памет, заборава и историчност; детето и предизвикателствата на динамичния днешен свят; детето и екологията; обществената реакция спрямо дете в беда или драматична, даже трагична житейска ситуация, и пр.

Кинематографът преплита два активни пласта на детската субкултура, в различно съотношение в зависимост от авторската визия и от спецификата на кинематографията^[5]. Единият е свързан със създаденото от самите деца. Тоест това, което формира техния свят, митология, мироглед, игри, диалози, реакции. Другият пласт е творение на възрастните. Петринел Гочев в „Български кораб потъва в бурно море“ много умело оперира и с двата. Затова и филмът му се вглежда толкова сигурно отвъд морето, зад джуните на детството, в търсене... на може би детето в него, преживяло всичко, за което се разказва във филма. Своеобразен елегантен катарзис. И много лична творба, която прескача лимесите на автобиографичното по един трогателен, интелигентен и красив начин. А това трябва да се уважава, защото не всеки може да го направи толкова достойно. Лично аз приветствам идването на театралния режисьор в киното ни и искам да проследя развитието му в кинематографията ни. Очаквам следващи негови проекти и тяхната реализация на екран. Безкрайно интересен ми е.

Петринел Гочев също така чудесно работи с малките актьори – и подобно на друг мой любимец, японският режисьор Хирокадзу Корееда – не ги кара да играят пред камерата, а да бъдат самите себе си. Да реагират в дадена сцена-ситуация и диалог, не като персонажите си, а следвайки собствените си интуиция, характер и поведение. Залагането на автентичността и реалистичния подход в крайна сметка водят до максимално органични резултати на екрана. „Мисля, че за децата трябва да се говори със същата отговорност, с която се говори за възрастните. Малко подвеждащо е това твърдение, защото ако се замислим как говорим за различни хора, няма да ни се иска така да говорим и за децата. Всъщност добре е да говорим внимателно и отговорно за

възрастните, тогава и значимостта на детето ще дойде на мястото си. Защото какво са децата? Човеци, пълноценни, сложно разсъждаващи, сложно и непознато обичащи, сложно и изненадващо мразещи. Единствената разлика е, че са малки, крехки физически и може би не знаят много думи“^[6].

Бележки под линия:

^[1] Сахарнов, Святослав. Околосветско плаване. Детска морска енциклопедия. Георги Бакалов, Варна, 1978.

^[2] Матеева, Елица. Необятният копнеж по синевата на детството. // Портал Култура, 02.09.2022. Достъпно на: <https://kultura.bg/web/необятният-копнеж-по-синевата-на-детс/>.

^[3] Виж интервюто с Гочев, където това е описано: Матеева, Елица. За сиянието на малките стъпки, търсеци света на детето. // сп. Кино, Октомври, 2022. Достъпно на: <http://www.spisaniekino.com/за-сиянието-на-малките-стъпки,-търсеци-света-на-детето.html>.

Отделно – на пресконференцията на филма във Варна режисьорът също разказа много интересни моменти от раждането на идеята и написването на сценария още преди 20 години.

^[4] Нейкова, Радостина. Табуто на смъртта и съвременното детско кино. В: Изкуствоведски четения'2013 – сборник изследвания. ИИИЗк – БАН, София, 2014, с. 294.

^[5] По този повод – много добър изследователски компендиум дава следният сборник: The Child in World Cinema. Children and Youth in Popular Culture (Olson, Debbie – Ed.). Lexington Books, London, 2018. В него на няколко места се дискутират в дълбочина именно спецификите в реалистичните подходи спрямо проблемите на детето и детството в разнообразните световни кинематографии. Като категорично се акцентира не върху приказно-вълшебния модел на американското кино, а на творби, които се фокусират върху подрастващите в Европа, Латинска Америка, Азия и Африка.

^[6] Матеева, Елица. За сиянието на малките стъпки, търсеци света на детето. // сп. Кино, Октомври, 2022. Достъпно на: <http://www.spisaniekino.com/за-сиянието-на-малките-стъпки,-търсеци-света-на-детето.html>.

* * *

КРАТКИ СРЕЩИ С КЪСОТО КИНО

ИНГЕБОРГ БРАТОЕВА-ДАРАКЧИЕВА

Журието единодушно присъди Голямата награда „Златна роза“ за късометражен филм на „Празник“ на Антония Милчева. Преподавателката по „Режисура на монтажа“ в НБУ, която е и сценарист на филма, добре познава техниките за конструиране на екранното време и краткият ѝ авторски филм се отличава със забележителен ритъм. Всяка от 34-те минути на „Празник“ е осмислена като парченце от пъзел, който режисьорката подрежда систематично, за да разкрие едно след друго различни нива на отношенията между героите. Резултатът е смислен и вълнуващ разказ за самотата на съвременните хора и търсенето им на близост.



ПРАЗНИК (2022, РЕЖИСЬОР АНТОНИЯ МИЛЧЕВА)

Актрисата Лилия Косева дава на главната героиня собственото си име. Косева изгражда образа на екранната Лили подчертано пестеливо, на

моменти сякаш отстранено, но именно заради тази съдържаност всеки неин жест и всяка дума придобиват особено значение. Концентрацията, наложена на режисурата от кратката форма, е предопределила стила на работа с актьорите – скициране на основни черти на образите и фокус върху реакциите в конкретни ситуации.

Какво е празникът, време на споделено веселие или момент за изясняване на стари неразбирателства? Наистина ли посрещането на Нова година е тържество на новото начало или е изпитание за самотните? Авторката търси отговорите на тези въпроси в динамиката на отношенията между героите. Старите приятелства хранят стари разногласия, спомените за родния град не са достатъчни, за да срещнат отчуждените събрата и столичните жилища за сам човек не предполагат фамилиарно нахлуване в чуждо пространство.

На екрана се разразяват словесни сблъсъци, натрупано с години напрежение ескалира в неочаквани откровения, изричат се неудобни истини. В атмосфера на нарастващ драматизъм удря дванадесетият час. Новата година неизбежно настъпва, без някой наистина да я очаква с трепет. Настъпва и неочакван обрат в действието, едновременно кулминация и развързка на филма, негов възможен хепиенд.

Традиционното телевизионно Дунавско хоро „хваща“ героите, припомня им миговете на спонтанност и непринудено веселие и в крайна сметка ги помирява, един с друг и всекиго със себе си. Кратко, динамично и ясно, както трябва да става в доброто късометражно кино.

За дебюта си „1999“ Александър Милушев получи Диплом за най-добра режисура. Подобно на много дебютанти през последните години, Милушев не е съвсем начинаещ зад камерата. Завършил е НАТФИЗ миналата година, но от години е свързан с аудиовизуалния бизнес, с производството на реклами и т.н. Професионалният опит и владението на занаята винаги са предимства при създаването на сценарий, съобразен с кратката форма (в съавторство с Андрей Филипов), както и при търсенето на адекватна режисура.



1999 (2022, РЕЖИСЬОР АЛЕКСАНДЪР МИУЛШЕВ)

„1999“ е драма на съзряването, ситуирана в последната година на миналия век. Милушев умело пресъздава атмосферата в края на цяла епоха. Режисьорът откровено признава силния автобиографичен момент във филма и предпочита изстраданата автентичност на детството в панелните гета от края на 90-те, пред мелодраматичните клишета. С рядка за българското кино решителност, Милушев и малкият герой на филма му намират изход от мизерията – чрез поемането на отговорност, осмислена като акт на възмъжаване. Този избор предопределя и оптимистичния финал. В по-широк смисъл, повод за оптимизъм е преди всичко фактът, че този „малък“ филм отхвърля маргиналните стереотипи от последните десетилетия, които под маската на социална ангажираност, хвърлят тежка сянка върху нашето кино.

„Vox populi“, дипломна работа на младата Тянига Ганчева, получи престижната Награда на гилдия „Критика“ при СБФД. Ганчева е подхождала мъдро към дипломния си проект – подбрала е творчески сътрудници сред най-изтъкнатите български кино професионалисти. Сценарист на филма ѝ е Светослав Овчаров, който е и негов продуцент, а в главните роли са Светлана Янчева, Иван Савов и Александър Дойнов. Във филма звучи монолог от Антон Павлович Чехов, а автор на музиката е самият Йохан Себастиан Бах. Такъв е екипът на най-професионално направения български късометражен филм за 2022 г. Похвално е, че големите професионалисти подкрепят първите стъпки на млад колега. Заедно с това е трудно да се каже, кой кого ръководи и режисира в този екип.

Сътрудничеството на начинаещата режисьорка с големите професионалисти потвърждава азбучната истина, че успехът на филма започва от литературната му основа. Овчаров е на висотата на най-добрите си сценарии, Светлана Янчева е блестяща. Режисурата се е опряла на специфичното чувство за хумор на сценариста, за да разкаже една анекдотична история със сериозно послание. Правилно намереният и поддържан ритъм на действието грабва и задържа вниманието на зрителя. Янчева, в ролята на провинциална актриса, която спасява прасето си от профилактично клане заради свинска чума, играе в специфичния си стил „на ръба“ между драматичното преживяване и абсурдния хумор. Смешно-тъжен малък голям филм за драмата на малките хора в България. Чехов по нашенски. Куриозно е, че в тази дипломна работа на млад човек доминира светоусещане, присъщо на предишното поколение. Оценявайки високо професионализма, с който е създаден филмът, си задавам въпроса, дали и доколко „Vox populi“ би развълнувал връстниците на режисьорката.

И трите филма, които коментирам, се отличават със своята оригиналност. Независимо от художествените предпочитания на Антония Милчева, Александър Милушев и Тяните Ганчева, те са обединени от категоричния стремеж да открият собствения си стил, като говорят за нещата, които наистина ги вълнуват. Това е и най-значителното им постижение, което се откроява на фона на селекция, в която доминират вторичност, подражателност и (свръх)претенциозност.



ОТКЪСНАТИ (2022, РЕЖИСЬОР СТЕФАНИ ДОЙЧИНОВА)

Много бих се радвала, ако българският „Откъснати“ спечели Оскар за най-добър късометражен филм, но се съмнявам, че Американската филмова академия ще се впечатли от нашето упражнение в стил „Малка къща в прерията“. Скъпният ми опит с американската филмова критика показва, че се ценят автентичността и оригиналността, а не умението да се имитира американско кино. В най-претенциозните произведения в състезанието на „Златна роза“ лесно се разпознават елементи, отдавна влезли в историята на киното. Герой - полудял психиатър, появил се преди повече от век в оригиналния вариант на „Кабинетът на доктор Калигари“, трябва да всява мистичен ужас в „Безсмъртният“; героиня, която постепенно става невидима, като тялото ѝ изчезва част по част („Мария“), препраща към общо 20-те кино адаптации на романа на Хърбърт Уелс „Невидимият“, заснети между 1933 и 2020 г., две от които са за невидими жени; „Кокичета в края на влака“ пък напомня безброй филмови антиутопии, в които хората са превърнати в роби на жестока система и експлоатирани до смърт т.н.

Всъщност основното състезание за късометражни филми на тази „Златна роза“ се състоя между амбицията да се имитират късометражно световните образци и умението да се разкаже кратко за преживяното и автентичното. Младата Лина Павлова, все още студентка в магистърска програма, успява да обедини тези тенденции в „Последният вампир на София“, като си служи с вампирския жанр, за да разкаже приказка за самотата.

Може би кратките форми ще стават все по-адекватни на новото светоусещане, на кратките чувства и взаимоотношения, на бързината, с която тече животът и заради която все повече не ни съдържа дълго пред екрана. Кратките видеа в социалните мрежи и в YouTube са част от ежедневието, особено на най-младата публика. Настъпва ли времето и на краткото кино?

* * *

ПРЕДИЗВИКТЕЛСТВА

ОЛГА МАРКОВА

Юбилейното 40-то издание на фестивала „Златна роза“ ни зарадва с интересни дебюти, надникващи в различни екзистенциални територии; с експериментални постижения, търсещи жанрова характеристика в късата игрална форма. Преобладаващата част от показаните шестнайсет произведения, от които десет дебюта, са точно замислени и успешно завършени, независимо, че само пет от тях са субсидирани от НФЦ, а още пет – от Национален фонд „Култура“. От една страна това означава слабо финансиране от институциите на държавата, а от друга – натрупване на продуцентски опит у младите за намиране на финансиране.



КОКИЧЕТА В КРАЯ НА ВЛАКА (2022, РЕЖИСЬОР ГАЛИНА Д. ГЕОРГИЕВА)

Онова, с което ме впечатлиха художествените резултати в късометражното кино във филми като „Безсмъртният“ на Николай Урумов, „Кокичета в края на влака“ на Галина Д. Георгиева, „Четири достоверни истории за една абсурдна вечер“ на Георги Димитров и „Ковачът“ на Десислава Чутуркова са амбициозните намерения на авторите да разкажат любопитни истории по неочакван, нетрадиционен

начин, без да робуват на чужди образци и познати източници. А това означава воюване за собствено място под слънцето на Киното, което считам да изключително ползотворно.



БЕЗСМЪРТНИЯТ (2022, РЕЖИСЬОР НИКОЛАЙ УРУМОВ)

Николай Урумов, с вече доказан продуцентски опит, е провокиран в дипломната си работа в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ от сценария на Ясен Василев, реализирана с оскъдни 3500 лева, да изгради сюжет, в който Злото търси спасение и изкупление. Той често се опитва да размества позициите на установените обществени правила и норми, за да изследва някак „лабораторно“ резултата, който ще се получи. „Винаги са ме вълнували мистичните и необяснимите неща в живота – твърди режисьорът – Искам да вляза под обвивката на повърхността и да покажа какво се крие там.“ Едва ли е лесно да обосновеш и осмислиш съждения като „Паметта изневерява само на избраните“, „Светът е бунище“ и „Любовта е илюзия“ в една абсурдна фабула. Още повече, че абсурдисткото мислене не е особено популярно у нас. Тук безспорен е приносът на актьорите Юлиан Вергов, Рашко Младенов и Александър Алексиев. Неслучайно тази продукция на НАТФИЗ е обявена за най-добър студентски филм на Международните кинонагради в Париж; на МКФ „Сърцето на Европа, на МКФ в Москва, както и на МКФМ „Short to the Point“ миналата година. Урумов е удостоен със званието „най-добър режисьор-студент“ на Кинофестивала на европейския филм.

Твърде интригуваща е и темата, и нейната реализация в „Кокичета в края на влака“, подкрепен от НФЦ, на Галина Д. Георгиева, която със стилистика, назована от нея „ретрофутуризм“, ни въвежда в безкрайната градина на Вечността. В един антиутопичен свят жена, която се бори за правото си на държавно асистирано самоубийство, намира причина да живее, след като последните ѝ три кокичета се оказват способни да произвеждат безплатна енергия за всички. Признавам си веднага: на мен не би ми хрумнала подобна идея. Защо пък да не надникнем в Бюро за самоубийство или в Камера на вечния покой! И тъкмо там да открием смисъла на човешкото съществуване, чрез съчетаване на реалност с елементи на фантастика. Такъв тип сюрреалистично кино разчита особено на средата. И тя е постигната от добрия оператор Георги Челебиев и точната сценография на Калина Челебиева. Този жанров филм би бил още по-успешен, ако финалът му бе изведен по-директно, без излишни дължини и лутане в разни посоки.



ЧЕТИРИ ДОСТОВЕРНИ ИСТОРИИ ЗА ЕДНА АБСУРДНА ВЕЧЕР (2022, РЕЖИСЬОР ГЕОРГИ ДИМИТРОВ)

В забавния късометражен дебют „Четири достоверни истории за една абсурдна вечер“, продуциран от БНТ и подкрепен от ИА НФЦ, режисьорът Георги Димитров ни спечелва не с познатия начин за съпоставяне на различни гледни точки към едно и също събитие в стил „Рашомон“, а с неочаквания драматургичен обрат на действието. Сценарият е

инспириран от реални събития и личности. Неведнъж сме виждали на екрана двете версии за живота – на мъжа и на жената, които се разминават... Тук, на пръв поглед доволна (по-скоро самодоволна) от новата си връзка, инициативната героиня Калина решава да покани на вечеря бившия си съпруг Петър и Патриция – бивша приятелка на нейното настоящо гадже Андрей. И макар да остава неизяснена целта на подобна авантюра, нейните последици се оказват твърде непредвидими. Тлеещите чувства и непростените обиди взимат връх. Нелепото хрумване на домакинята се сгромолясва с трясък върху главите на персонажите. Чрез ирония на екрана се постига абсурдна ситуация, но за жалост битът надделява пред условността. Бих предпочела финалът да остане отворен, без да доминира в него определена позиция.



КОВАЧЪТ (2022, РЕЖИСЬОР ДЕСИСЛАВА ЧУТУРКОВА)

С натрупан актьорски опит Десислава Чутуркова ни представи интересен в експериментално отношение режисьорски дебют – „Ковачът“, чийто сценарий е по мотиви от любими приказки на Братя Грим. В него невербалният разказ надниква в невидими за човешкото око светове. Той разчита изцяло на повтарящи се пантомимични действия, които създават известна монотонност. В центъра на филмовото повествование е опитът на силите на Злото да изкусят един талантлив и упорит майстор-ковач и

той да замени душата си с несметно богатство. Тази позната и от литературата, и от фолклора сделка, водеща до вътрешна борба и покаяние, оживява на екрана като театрална форма с визуални ефекти, с изпипано детайлизиране на кадрите. Налице е синхрон на всички художествени елементи и средства.

Отделих неслучайно тези няколко филма, тъй като предизвикаха отзвук с търсенията си в по-различна тематична и жанрова територия.



1999 (2022, РЕЖИСЬОР АЛЕКСАНДЪР МИУЛШЕВ)

Но моята педагогическа практика ме е убедила, че за бъдещите колеги, които се насочват към Големия екран, по-леко и ефикасно е да предложат истории, близки или преживени от самите тях. Такъв е късометражният филм на Александър Милушев – възпитаник на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Сюжетът на неговата дипломна работа като режисьор, съсценарист и копродуцент с категоричното заглавие „1999“ – време на огромни обществени промени, засягащи и света на децата, косвено и пряко с навлизане на компютрите – се базира върху случки и събития, преживени от режисьора и приятелите му от детството, с които е бродил из залите за електронни игри. С една скромна, на пръв поглед незначителна история за малчуган от крайните квартали, авторът пресъздава достоверно и убедително духа на 90-те години на XX век. „Играта е може би най-добрата платформа, на която да стъпим, за да бъдем по-автентични и спонтанни в живота си“ – споделя той. На крилете

на детските мечти, захласнат като повечето си връстници по новата форма за развлечение – електронните игри, персонажът неусетно се изправя пред съдбовен избор: да си остане хлапе в света на фалшивите герои или да предприеме първата си крачка към съзряването.

Задълбочената интерпретация на тази вечно актуална драма на подрастващите е постигната благодарение и на умелата камера на оператора Георги Маринов, която почти документално пресъздава тягостната атмосфера на несрета и социални катаклизми. Неслучайно филмът бе удостоен със специален диплом от журито и е селектиран на редица европейски фестивали.

Значимата и актуална тема за самотата, търсенето на близост в съвременния свят и същевременно невъзможността за нормално общуване е водеща в съвременното кино. Свой идейно-естетически ъгъл към нея е намерила Антония Милчева във филма си „Празник“.

Режисьорката стана известна с късометражните произведения „Гинка“, награден на София Филм Фест /2015/ и „Zvuk Lampasa“, обявен за най-добър късометражен филм в секцията „Първи кадър“ в Сараево (2017). В новата си творба „Празник“, подкрепен от НФЦ и отличен със „Златна роза“ за най-добър късометражен филм, Милчева насочва своя поглед към понятието „празник“, като усилие да отвърнеш поглед от себе си, за да усетиш близостта на другите. Усилие, което за жалост е все по-изчезващо в общуването ни. Всеки е погълнат от собствените си проблеми, а вниманието към другите е насочено само върху онова, което не приема у тях. И така опитът за интимен празник е провален.

Вторачили поглед в себе си, героите, изпълнени с изисквания един към друг, вместо да се веселят, се ожесточават. Зад дребните наглед спорове прозира комплексирана неудовлетвореност от себе си, от околните, от невъзможността за нормално общуване. Сложната тема оживява на екрана деликатно, с овладян ритъм на действие и убедително актьорско изпълнение и предизвиква у зрителя задълбочен екзистенциален размисъл. В това отношение безспорна е и заслугата на оператора Веселин Христов, чиято камера успява да се вгледа деликатно и чувствително в света на съвременниците ни; да проникне в интимните им мисли и контакти.

Не изненадва фабулата и нейната реализация в продукцията на БНТ „Връзка“ – режисьорски дебют на Александра Боишина. Вдъхновението за него идва от света, в който живеем едновременно „на живо“ и виртуално. Вече общоприето е и се счита за нормално хората да взаимодействат, т.е. да се срещат, влюбват, разочароват и разделят в телефоните си. За радост, в интригата на петнайсетгодишните герои, експонирана в социалната мрежа, авторката дава дума на живия живот. А общуването на живо решава развързката, за да ни накара да осмислим и анализираме факторите, които предизвикаха невъзможността на подрастващите да контактуват помежду си директно с открити лица.

Оставих дипломната работа „VOX POPULI“ на Тяните Ганчева от Лондонското филмово училище, по сценарий на Светослав Овчаров, за финален акорд, тъй като на всеки фестивал има стойностни творби, които незаслужено са пренебрегвани от журито. Затова пък трогателната история за силата и достойнството на Малкия човек, проявяващи се в абсурдни ситуации, бе оценена от гилдия „Критика“ към СБФД, която ѝ присъди своята награда. Изключително емоционалното, обогатено в полутонове присъствие на Светлана Янчева в главната роля на провинциалната актриса Магдалена, която играе второстепенни роли в театъра, пътува всекидневно до селото, където се грижи за свекъра си, поразен от инсулт, ни напомня най-свидните актьорски традиции в нашето кино. Скромно, някак елегийно-патриархално, но твърде уверено героинята неотклонно следва целта си: да спаси своето прасе от всеобщото заклание поради избухнала епидемия от чума. Въпреки поредната нелепа разпоредба – да бъдат избити всички животни в селото, блокирано от полицията, тя успява да извърши един малък, безшумен „подвиг“ в свирепото ежедневие. Може би тук е мястото да отбележа, че на 40-тата „Златна роза“ именно Светлана Янчева категорично заслужаваше Голямата награда за женска роля с безупречните си изпълнения както в този първи филм, така и в пълнометражния „Изкуството да падаш“, дебют на Орлин Милчев, и най-вече – в „Пролетно равноденствие“ на Иван Павлов, където нейният дует с Ивайло Христов завинаги ще остане в Летописа на този фестивал като етюд за актьорска виртуозност.

* * *

АХ, АКТРИСИТЕ! АХ, АКТЬОРИТЕ!

БОЖИДАР МАНОВ

Колкото и таланти да се съберат зад камерата, игралният филм се случва на екрана. А там безспорни властелини са актьорите!

Да им се поклоним с възклицание: Ах, актрисите! Ах, актьорите!

Много пъти съм твърдял, че най-безспорните професии в нашето игрално кино са актьорите и операторите! Давам си сметка, че подобно категорично твърдение може да изглежда малко пресилено и в този смисъл рисково. Но 40-та „Златна роза“ 2022 ни предостави нови аргументи в неговата достоверност.

При операторите огромно значение има и добрата техника, и използваните носители (преди години филмовият материал негатив/позитив, сега високият клас цифрова техника и нови дигитални технологии). Но все пак визуалната интуиция на оператора, неговото око във визъора и чувствителната емоционалност в сърцето са решаващи за крайния резултат в кадрираната композиция.

А актьорите, след като са проумели сценария и са заживели с отредените им персонажи; след като са репетирали с режисьора и са преминали костюмни проби и грим; след като са овладели локациите и то при непоследователно снимане; след като са намерили и предложили своите актьорски приспособления; след целия стрес от неочаквани промени, климатични изненади, здравословни проблеми или технически гафове; след всичко това в крайна сметка застават сами пред камерата и след режисьорската заповед „Камера“ и операторския отговор „Работи“, са оставени единствено на личната си мобилизация и концентрация, на отработения мизанкадър, на уточнените реплики, на репетираното партньорство с колегите и не на последно място на личния им импровизационен талант, особено при по-дълги кадри с възможност за изненадващи, неподозирани актьорски откровения, които за късмет камерата регистрира и понякога тъкмо тези кадри стават най-добрите, най-плътните, най-въздействащите в епизода или дори в целия филм! Получи се ужасно дълго изречение, но това похвално слово за актьорите

го изисква! Защото тъкмо такива щастливи мигове на спонтанно откровение пред камерата работят най-пълноценно за филма и най-много радват зрителите!

След този ласкав, но заслужен тропар за професията на филмовите актьори, ето и някои примери от тяхната успешна „самозащита“ в селекцията на „Златна роза“ 2022. Защото в редица случаи те не се нуждаят от моята „адвокатска“ пледоария – тя е повече за читателите и дано повярват в нея.



БЛОК (2022, РЕЖИСЬОР ТОДОР МАЦАНОВ)

Всяка година на екрана на „Златна роза“ се появяват нови актьорски лица – някои от тях ефектни и впечатляващи, други – талантиливи и обещаващи. Помним такъв ярък дебют на Димитър Николов в „Христо“ (2016), както и присъствието му в късометражния „Дрехи“ (2016), а междувременно и в други подобни роли. Сега отново го видяхме в „Изкуството да падаш“ (реж. Орлин Милчев), в „Блок“ (реж. Тодор Мацанов), а и в театралната постановка „Орфей“ в Народния театър. Много пестелив и същевременно силно изразителен актьор. Време е обаче да обогати екранния си образ и с друго психофизическо присъствие. Режисьорите привикнаха с безспорното му меланхолично

излъчване на екрана и то им носи удобството на гарантиания резултат, дори без кастинг. Но като талантлив актьор е време той сам да помисли за преодоляване на този наложен му статус и да рискува в друга посока. Сигурен съм, че при добър сценарий и чувствителен режисьор ще изненада с неочакван резултат.



ШЕКСПИР КАТО УЛИЧНО КУЧЕ (2022, РЕЖИСЬОР ВАЛЕРИ ЙОРДАНОВ)

По неписано правило най-често мъжките персонажи са по-ярки и разнообразни в колодата екранни герои. Но тази година това не се потвърди толкова явно. Но затова пък дебютантите Владислав Стоименов и Васил Илиев безспорно защитават успешно своите екранни връстници в „Шекспир като улично куче“, при това редом с яркия и много опитен актьор Захари Бахаров. Очевидно изборът на режисьора-актьор Валери Йорданов е разчетен правилно. И наградата им е заслужена! Впрочем, по статут журито може да подели само една награда между двама носители.



АННА (2022, РЕЖИСЬОР БОРИМИР ИЛКОВ – БОНО) / МАЙКА (2022, РЕЖИСЬОР ЗОРНИЦА СОФИЯ)

Ако приемем, че в случая мъжкото отличие е за тандема от „Шекспир...“ (двама актьори, но в един филм), то тогава можеше женската награда да се раздели между Дария Симеонова („Майка“) и Радина Кърджилова („Анна“). Те изграждат симетрични персонажи на силни млади жени, които търсят не само личното си майчинско щастие, но намират пълноценна реализация и в отстояването на важни социални и хуманни идеи. И двете актриси са точни в защитата на своите героини и успяват да убедят зрителите в тяхната житейска достоверност. А това е изключително важно за цялостното звучене на филмите, за да не бъдат

отнесени с лека ръка към актуалния „женски тренд“ в съвременното световно кино. Но решенията на всяко жури са нюансирани в конкретен контекст и няма смисъл да се обсъждат *post factum*.



ИЗКУСТВОТО ДА ПАДАШ (2022, РЕЖИСЬОР ОРЛИН МИЛЧЕВ)

Радващо е, че наред с тези две актриси на екрана във Варна забелязахме още едно непознато досега лице, и то в два филма – Елена Замяркова с главна роля в „Искуството да падаш“ и в късометражния „Бони и Лъони“ (реж. Светла Цоцоркова). Впрочем, във втория филм е и Моника Найденова – откритието на режисьорката в дебюта ѝ „Жажда“ (2015). Сега отново се доверява на друга непозната изпълнителка – явно това не е случайно решение, а верен подход за търсена екранна достоверност.

И тук се промъква мисълта за познат обратен феномен, нещо като тиражиране на стандартна типология, с която прекрасни актьори не само са се наложили на екрана, но със своите плътни и убедителни персонажи като че „зомбират“ режисьорите да ги търсят и канят все в подобни роли. А това косвено ги оцелява.

Светлана Янчева е прекрасна актриса! Но ето че само за две години тя „бетонира“ на екрана своята безкомпромисна героиня – жена на средна

възраст, с нелека биография и трудно всекидневие в безкрайния нашенски преход, и въпреки това с жилав женски реализъм в неуютния делник. И още много подобни нюанси, които гледаме с удовлетворение в „Страх“ (2020), а сега в „Пролетно равенство“ (реж. Иван Павлов) и късометражния „Vox populi“ (реж. Тянига Ганчева).



ПРОЛЕТНО РАВНОДЕНСТВИЕ (2022, РЕЖИСЬОР ИВАН ПАВЛОВ)

Или великолепият Иван Савов! Блестящ актьор, който може от една сюжетна ситуация или подадена реплика да направи не просто талантлив етюд, а да изнесе важна роля в цял филм! Както направи в „Урок“ (2014), в „Бащата“ (2019), в „Страх“, а сега в „Пролетно равенство“ и „Vox populi“. Той е толкова органичен и убедителен актьор, че май режисьорите се нагаждат към него, а не обратното.

За Ивайло Христов пък хич да не отваряме дума – при него всичко е на квадрат, тъй като е от двете страни на камерата – като актьор и режисьор.

Този основателно възторжен тропар за талантливите ни актьори се отнася с пълна сила и за мнозина изключителни професионалисти, макар по-често „във втория план“ сред поддържащите роли или при епизодиците.

А тъкмо там, в малкото екранни минути с оскъдни сюжетни обстоятелства, понякога дори без реплики, особено ярко се забелязват силните актьорски постижения в смирено малки или дори епизодични роли. Защото тъкмо при тях максималната концентрация на актьорските умения, конкретни приспособления (гласови, жесто-мимически) или спонтанни импровизации се отливат щедро в цялостни, впечатляващи и запомнящи се прекрасни етюди. Неподредени през годините, но живи в паметта ми са подобни великолепни актьорски постижения на Мая Новоселска в „Рапсодия в бяло“ (2002), Станка Калчева в „Докато Ая спеше“ (2015) и сега в „Анна“ (2022), Ирини Жамбонас и Васил Банов в „Посоки“ (2017), Иван Бърнев в „8 минути и 19 секунди“ (2018), Ангелина Славова и Димитър Коцев - Шошо в „Живи комини“ (2019), Жорета Николова в „Дъвка за балончета“ (2017), Милица Гладнишка в късометражния „Мона Лиза“ (2020). Това са неравностойни филми с различно качество и екранна съдба. Но посочените епизодични роли в тях са въвн от съмнение! И много други, разбира се.

P.S. Бих се захванал да направя един монтажен филм „Бляскави епизодици“ и съм сигурен, че ще се получи, благодарение на прекрасните актриси и актьори! Защото споменатите, както и други ярки екранни откровения, освен че обогатяват всеки филм „отвътре“, работят и сами за себе си като своеобразен каталог на пълноценното актьорско превъплъщение, макар и в малък епизодичен образ.

И дори Станиславски би им се зарадвал!

* * *

ЮБИЛЕЙНИ ИЗВОДИ И УМЕРЕН ОПТИМИЗЪМ

ГЕРГАНА ДОНЧЕВА

След двете тежки пандемни години беше истинска изненада появата на 31 игрални и късометражни филма, включени в двете конкурсни програми на 40-то юбилейно издание на фестивала „Златна роза“. Първоначалната радост обаче се оказа кратка, тъй като общото равнище на състезаващите се филми беше по-ниско в сравнение с продукциите от предишни конкурси. Това наблюдение очевидно бе споделено и от членовете на „голямото“ жури, които отличиха едва четири творби („Майка“, „Шекспир като улично куче“, „Пролетно равноденствие“, „Изкуството да падаш“) от петнадесет.



ШЕКСПИР КАТО УЛИЧНО КУЧЕ (2022, РЕЖИСЬОР ВАЛЕРИ ЙОРДАНОВ)

Добрата новина е, че продължава тенденцията пред варненската публика да се прожектират разнообразни в тематично и жанрово отношение произведения, така че всеки зрител да намери своята вълнуваща история или герой, с когото би искал да се идентифицира. И през 2022 г.,

подобно на 2021 г., беше видимо яркото присъствие на жените, пресъздадени на екрана в „Майка“ и „Анна“, но за разлика от твърде гневната и екстатична интерпретация в „Жените наистина плачат“, Зорница София и Боримир Илков-Боно избират различна художествена стилистика. Филмът на Мина Милева и Весела Казакова за първи път в българското кино постави въпроса за тъмната страна на майчинството чрез изобразяването на тежката следродилна депресия, с която трябва да се справя една от героините, докато авторите на „Майка“ и „Анна“ изследват тревожно зачестилия проблем в глобалния модерен свят млади, успешно реализирани в кариерата си жени, да не могат да станат майки. Изборът на актрисите в цитираните творби е изключително сполучлив: Дария Симеонова изгражда убедителен, плътен образ, а Радина Кърджилова демонстрира зрялост и дълбочина на таланта си, макар че отново се размина с наградата за женска роля след впечатляващото си участие в „Сцени от живота на една актриса“ през 2020 г. Би било несправедливо, ако не спомена и запомнящите се актьорски превъплъщения и на Светлана Янчева, Станка Калчева, Елена Замяркова, Александра Сърчаджиева.



МАЙКА (2022, РЕЖИСЬОР ЗОРНИЦА СОФИЯ)

Носителка на „Златна роза“¹¹ за втори път, Зорница София черпи вдъхновение за новия си филм от житейската съдба на Елена Панайотова – космополитна театрална режисьорка, която превръща в своя мисия подкрепата за деца в неравностойно положение в Африка с помощта на изкуството. Произведението обаче няма претенцията, че е биографичен разказ, а само заимства базови елементи, за да разкрие неочакваните пътища, чрез които съвременната жена получава шанс да преживее майчинството. Но „Майка“ съдържа и друг ключово важен аспект: социалната чувствителност по отношение на бедността, характерна за Черния континент и нескритото безразличие на богатия Запад. Това послание е отправено към зрителя в сцената, илюстрираща практиката на т.нар. poverty tours: две западни туристки се снимат с цветнокожо дете от сиропиталище и после ги публикуват в интернет като форма на лицемерна загриженост. В „Анна“ акцентът също е поставен върху взаимоотношенията на специфична общност /ромската/ и разследваща самотна журналистка, която прави отчаяни опити да има дете чрез инвитро процедури. Нейното автентично желание и смелост са поставени на истинско изпитание, когато след изнасилване тя трябва да вземе решение дали да задържи или не заченатото бебе.



ШЕКСПИР КАТО УЛИЧНО КУЧЕ (2022, РЕЖИСЬОР ВАЛЕРИ ЙОРДАНОВ)

На церемонията по награждаването в последната вечер на 40-то издание продукцията, която спечели най-много отличия (общо шест) беше „Шекспир като улично куче“ на Валери Йорданов. Тя притежава огромен потенциал да се превърне в култов филм за съвременните седемнайсетгодишни заради своята динамика (неслучайно получи приза на младежкото жури), адекватна визия, остроумни препратки към световни образци, каноничен литературен текст, вплетен органично и с модерно звучене в структурата на творбата. Едновременно с това „Шекспир като улично куче“ е суров и изпълнен с болка разказ за безпътицата на младите хора днес. Валери Йорданов доказва, че освен че е великолепен актьор, носи в себе си и дарбите на режисьор и сценарист, както и усета за качествено кино. След съвместната си работа с Иван Владимир в „Кецове“, той вече се заяви като самостоятелен автор, към когото оттук нататък изискванията ще са много завишени. Подобно на Ивайло Христов, Валери Йорданов е пряко ангажиран с проблемите на следващите поколения кинематографисти и полага усилия да подпомага тяхното професионално развитие и израстване. Браво за лансирането на двамата талантиливи изпълнители Владислав Стоименов и Васил Илиев, за които участието във филма е дебют и те се справят блестящо редом до утвърдени звезди като Захари Бахаров и Меглена Караламбова. Искрено се надявам, че след това силно начало пред тях ще се отворят доста възможности за сериозна реализация.



ИЗКУСТВОТО ДА ПАДАШ (2022, РЕЖИСЬОР ОРЛИН МИЛЧЕВ)

Сред представените първи пълнометражни заглавия Орлин Милчев успя да впечатли журито със своето предложение „Изкуството да падаш“. Неговата творба също е адресирана към подрастващите на фона на техните сложни взаимоотношения с родителите, сблъсъка с агресията в училище, липсата на перспектива и на стабилна ценностна система в българското общество.



БЯГСТВО (2022, РЕЖИСЬОР ВИКТОР БОЖИНОВ)

Портрет на съвременните млади хора предлага и Виктор Божинов в „Бягство“, където на преден план е изведена темата за избора да бъдеш себе си и неговата жестока цена, а Андрей Хадживасилев обогати спектъра от произведения, насочени към младежката аудитория и по-точно към детско-юношеската, представяйки „Случаят Тесла“ – негов втори опит след „Случаят Кюри“ да привлече вниманието на децата към постиженията и значението на науката.

„Пролетно равноденствие“ достойно защити честта на ветераните Иван Павлов, Красимир Крумов-Грец, Кирил Дончев, Емил Христов, Светлана Янчева, Ивайло Христов. Филигранен, естетски изпипан, деликатен, филмът представлява споделено пространство на човечността и дълбоката интимност, макар че поставя неразрешими проблеми, белязали битието на страната ни през последните няколко десетилетия.



ЖЪЛТ ОЛЕАНДЪР (2022, РЕЖИСЬОР ЛЪЧЕЗАР АВРАМОВ)

В рамките на 40-то издание на „Златна роза“ бяха показани и жанрови произведения, някои от които прелюбопитни в контекста на българската кинотрадиция: „Жълт олеандър“ на Лъчезар Аврамов по сценарий на Димитър Стоянович е интересна заявка в жанра на черната комедия с елементи на политическа сатира и твърде много се различава като художествена концепция от предишната съвместна работа на авторите в „Снимка с Юки“. Георги Костов изненада публиката със своя филм „Борсови играчи“ – съвършено нова тема за родната кинематография, история, очевидно вдъхновена от известните холивудски образци на Оливър Стоун и Мартин Скорсезе, която е разказана добре, при това от специалисти, запознати с тънкостите във финансовия свят^[2], спазва всички жанрови условности и определено е най-доброто, заснето от този режисьор към настоящия момент.

Всеки юбилей обикновено е повод за равностметка, както и за търсене на подходяща посока. В този смисъл „Златна роза“²² категорично свидетелства, че макар и в ритъма на редуващи се възходи и спадове, българското кино има бъдеще и все повече се отваря към световните теми и тенденции, надживявайки комплексите си, че е доморасло и провинциално.

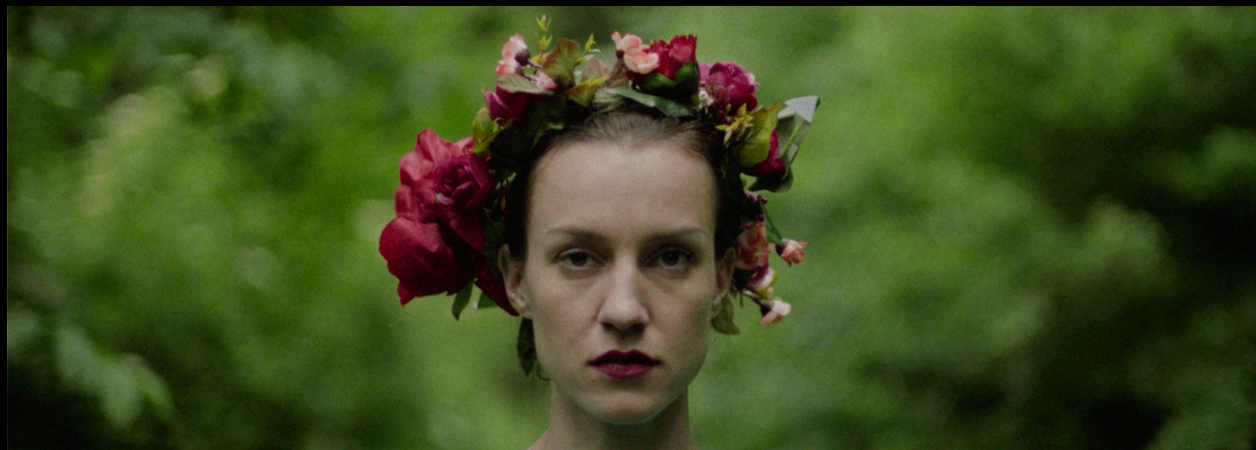
Също така във връзка с по-нататъшното развитие на форума, похвално е намерението на ръководството на НФЦ да положи сериозни усилия фестивалът да получи по-голяма видимост в морската столица, като назначи артистичен директор, който целогодишно да се занимава с подготовката и организацията на „Златна роза“. Варненската публика непрекъснато е изкушавана от качествени културни събития и никак не е лесно да бъде спечелено нейното внимание, а залите на Конгресния фестивален център да бъдат напълнени със зажаднели за български филми зрители.

Бележки под линия:

^[1] Зорница София е удостоена през 2004 г. със „Златна роза“ за своя дебютен филм „Мила от Марс“, като наградата е споделена с „Изпепеляване“ на Станимир Трифонов.

^[2] Съсценаристи на филма освен професионалният сценарист Александър Чобанов са финансистите Кузман Илиев и Илиян Скарлатов.





ЗОРНИЦА СОФИЯ: ИЗКУСТВОТО Е МОЩЕН ГЕНЕРАТОР НА ПРОМЯНА

ГАЛИН ЖЕКОВА

РАЗГОВАРЯ С РЕЖИСЬОРА ЗОРНИЦА СОФИЯ

За Зорница София се заговори в българските кино среди през 2004 г., когато тя дебютира с „Мила от Марс“. Филм, в известна степен първопроходец, след който се появиха и други заглавия от млади режисьори, а с тях и надеждата за нова вълна в българското кино. След документалните „Смъртта и целият път обратно“ (2005) и „Modus Vivendi“ (2006), и игралния „Прогноза“ (2008), Зорница София прави касовия хит „Воевода“ (2017), екранизация по разказа на Николай Хайтов „Румена войвода“. Преди да се заеме с филмова режисура, тя завършва живопис в класа на Андрей Даниел. А по-късно специализира в School of Visual Art в Ню Йорк. През последните години работи предимно за телевизията - снима в шест сериала, сред които „Дървото на живота“ и „Откраднат живот“. Режисьор е на театралната постановката „Когато дъждът спря да вали“ и на операта „Захарий Зограф“. Поводът за нашата среща е новият ѝ игрален филм „Майка“ (2022), който ще открие тазгодишната Киномания. Затова фокусът на нашия разговор е насочен изцяло към създаването и снимачния процес на филма.

Един тур „behind the screen“, в който няма по-добър гид от самия режисьор.

Няма как да не започнем разговора ни с наградата „Златна роза“, която филмът „Майка“ спечели преди по-малко от месец. Получихте я в момент, в който стана ясно, че „Майка“ няма да се съревновава за Оскар в категория „Най-добър чуждоезичен филм“. „Златната роза“ беше ли някаква утеха и всъщност какво е усещането да получите признанието на най-престижния фестивал за българско игрално кино у нас?

Целият фестивал „Златна роза“ беше за мен като приказен сън, дежа вю на един друг преди осемнайсет години, когато с „Мила от Марс“ се върнах с пет награди. Голямата награда обаче сега за мен беше горещия емоционален прием на първата ни публика и това, че споделихме преживяването с две от трите ромски деца с по-големи роли във филма. Третото дете, което също поканихме, го бяха току-що оженили, пардон – продали. Това е толкова тъжно, но е още един аргумент, че с тези деца трябва да се работи. Държавата трябва да създава стимули и да образова и родителите им, а тези апостоли като Елена Панайотова и нейните артисти, и всички подобни на тях са авангард и надявам се, вдъхновение не само за нас. Както и да го калкулират хронометрите, филмът „Майка“ говори на езика на сърцето. Това усетих след тази първа среща с публиката, която ни посрещна на крака и със сълзи в очите. Това изми всяка следа от тъга по повод техническата дисквалификация на американската Академия. Обикновено, когато филм спечели голямата награда, не трябва да печели и други призове. Счита се, че наградата за най-добър филм съдържа всичко. Фактът, че международното жури присъди още три награди на „Майка“, ме изпълва с благодарност и показва какво впечатление са оставили у тях присъствието на Дария, тихият стълб на филмите ми, операторът Крум Родригес, и тези дечица с техните вселени.



Идеята за създаването на филма идва от реална личност. Това е режисьорката Елена Панайотова, с която се познавате повече от двацет години. Тя е и един от героите в документалния ви филм „Modus Vivendi“. Разкажете ни за първата ви среща с Елена и как тя ви промени, така че и двацет години по-късно нейният житейски път да бъде ваше вдъхновение?

Не си спомням първата среща с Елена и не мога да кажа, че ме е променила. Имаме си един общ приятелски кръг, заедно с Невена Дишлиева, издателката на ICU. От много години вече. Аз знаех, че създаде проекта за деца в Широка лъка и я включих в документалния ми филм с още шест човека, които следват необичайните си мечти. Тогава Елена беше в началото на проекта и само подозирах, че отдолу има нещо много голямо, за което тя не говори. Усещах мощната ѝ мотивация, визионерството ѝ, а резултатите с децата просто бяха налице. Няколко пъти исках да взема участие като артист в лятната театрална академия и да ѝ помагам, но всеки път нещо съвпаднаше с мой проект и после програмата спря. Но темата не ме остави и ето ни двацет години по-късно с филм, вдъхновен от делото на Елена. Най-впечатляващо за мен е това, че тя не се отказва. Не спира пред факти, диагнози и „обективната истина“. С упорството на дете и визия и замах на артист, тя избира да помага на по-нуждаещи се от нея същества. Вдъхнови ме последователността ѝ, с която тя трансформира травмата си в триумф. Работата с деца в неравностойно положение – било то сираци или деца от улицата, чрез изкуство и театър – поражда грандиозни резултати, това също е безкрайно вдъхновяващо за преживяване и бетонира вярата ми, че света може да стане едно по-добро място. Просто трябва всички да участваме. „Уширика“ – заедно, на суахили.

Филмът засяга болезнени теми, които съпътстват живота и най-вече израстването на една вече зряла жена. Невъзможността да си майка в традиционния смисъл на думата. Трудността на избора както в кариерен, така и в личностен план. „Майка“ има и силно социално послание. Колко време ви отне написването на сценария и как протече сътрудничеството ви с Миглена Димова?

Това е най-приятният процес на писане на сценарий, който съм имала досега и Меги Димова има основната „вина“ за това. Тя е много организиран човек, успява да събуди вдъхновението си по график. Създадохме си методология, при която едната от нас пише даден драфт на сценария, а другата го редактира и в следващия драфт е обратното. Това запазва съзнанието на всяка една от нас свежо и по-обективно. А преди всеки нов драфт правим заедно план за пренаписването след дискусия и особено след работата със скрипт докторите ни в програмата

„Скрипт Ийст“. За първи път участвам в тази програма и съм безкрайно доволна от начина, по който е структурирана, високото ниво на консултанти и методологията им да постигат резултати. Аз също преподавам на сценаристи в работилниците на Сдружение „Творци“, опитвайки се да предложа на достъпна цена компилация на най-успешните за мен практики в тази област. Сценарият ни е развит за около три години общ процес, заедно с двете ми пътувания в Кения, които промениха и сценария със случки и реални персонажи, които срещнах там, и паралелно с процеса на финансирането на филма. Междувременно заснех и доста сериали и поставих една опера. А писане на драфтовете, които мисля, че бяха осем, ни е отнемало около месец всяко, с подготовката и ревизията му.



Не мога да изтрия от съзнанието си репликата, с която едно от децата в Кения коментира рисунка пред главната героиня във филма. Цитирам по памет – „Това е една тъжна рисунка. Много деца, а само една майка“. Вие самата също сте родител, но отваряте една важна и дискуссионна тема за фигурата на майката извън традиционните порядки. Всъщност има ли дистанция между майчинството и възможността да бъдеш майка?

Сюжетът с Джомо и рисунката му е идея на Меги и съществува от самото начало още в трийтмънта от десет страници и още преди да я запозная с Елена Панайотова. Тя държеше да изградим конструкцията на сценария, преди да изследваме живота на „истинската Елена“, за да избегнем обичайните капани на биографичен филм. И това се оказа доста полезно. След първата ни обща среща с Елена, на която изписахме цяла тетрадка със спомени, можеше да се изгубим в морето от факти. Но именно наличната рамка на сюжета ни помогна да изберем кое влиза и кое не в сценария. Самата Елена държеше историята да не е биографична, а художествена, с формулировката „вдъхновен от“. От самото начало дефинирах за себе си два типа родителство – единият е желанието „да имам дете“, в което се усеща стремеж към притежание, а другият е намерението „да бъде родител“, в което има посока на даване ориентирана към едно същество, към много или към света. Вторият модел изисква зряло съзнание и прави възможна реализацията на повика за родителство не само по един начин и не само по физически път. Това прави нашата героиня и истинската Елена, и всяка една от „Елените“, мъже или жени, в България или в Африка, които срещнахме по пътя на реализацията.

Снимате основно на две локации – в Широка лъка и в най-голямото гето в Кения – Кибера. Самата Елена Панайотова ли беше ваш гид на тези места?

Широка лъка си обичам още от снимките на документалния филм „Modus vivendi“. Елена Панайотова не е работила в Кибера, а в Кисуму – едно село до езерото Виктория, което ние не харесахме за снимки на филма. Там бяхме с Петър (моят съпруг) и един местен гид, за да интервюирам хора, да посетя сиропиталища. Там срещнах и прототипите на Мили и Мат. Но Кибера стана моя страст още при първото ни посещение там – по-кинематографично е, хората са много различни и специални, бедни, но горди и радостни, с много силно усещане за общност. На второто ни отиване там с Петър и Крум (операторът на филма) в едно сиропиталище, наречено „Рай“, се оказа, че сиропиталището е почти отнесено от калта през дъждовния сезон. 12 от 30-те деца бяха раздадени из околните къщи. Представете си само ваши съседи да ви дадат няколко деца за неизвестен период от време, докато „построят

втори етаж на сиропиталището“. Кибера ми прилича на мравуняк, и визуално, и организационно.



Разкажете повече за снимките в Кения. Снимате на няколко различни локации. Представяте една туристическа Кения – тази на сафаритата и срещата с племето масаи, но същевременно и суровата действителност и мизерията в Кибера. Как протекоха снимките – имаше ли трудности, за които не бяхте предварително подготвени?

Всичко беше много различно, необходима ни беше гъвкавост и будност да улавяме момента или да се адаптираме, и ние, и сценария, към съществуващи обстоятелства. Когато Крум кацна с втората част от екипа и го заведохме на техническия скаут, една от локациите, двуетажна постройка, която бях избрала предния ден, просто беше изчезнала. Бяха я разглобили и изнесли. Тогава Крум измисли мотото „да снимаме бързо и каквото има, докато е още тук“. Не ми дадох да направя кастинга на главните роли, докато не останаха три седмици преди началото на

снимки. Казаха, че поради високата смъртност кастинги не се правят по-рано. Това е стряскаща за нас информация и много необичайна работна среда. На екипа се плаща за всеки един работен ден в края на работния ден. Вероятно по същата причина. Екипът на компанията, с която снимахме, беше кален от много сериозни продукции като „Вечният градинар“ с Рейчъл Уайз и Рейф Файнс, „Лара Крофт 2“, „Потапяне“ на Вим Вендерс. Този екип изнасяше огромно натоварване без никакво оплакване и в много заразително добро настроение, въпреки динамичния процес и физическото натоварване – защото всичко се носеше буквално на ръце в гетото, поради факта, че коли не достигаха до много от локациите. Единственото, което трябваше да им бъде уважено, е храната. Ядеше се много и то още преди началото на снимките. Някои хора идваха в 4:30 през нощта, сядаха на огромни маси и ядяха тристепенно меню, сякаш за вечеря имаше луна и звезди и работния ден още не беше почнал. С това денят им ставаше поне 14-15 часа, но за начало на работния ден там се брои отваряне на вратите на камионите, дотогава само се яде.



Образът на Елена сте поверили на Дария Симеонова. Имаше ли кастинг за ролята или, създавайки сценария, вече знаехте, че искате тя да изиграе Елена?

Мариана Станишева направи сериозен кастинг за около трийсет актриси на тази възраст, с професионални видеа с монолог на български и английски и диаложна сцена. Имахме наистина много добри актриси и много добри проби. Но тази на Дария ни остави просълзени и без

колебание коя е нашата Елена. Бях работила с нея в сериала „Откраднат живот“ и познавах потенциала ѝ. Даже мислех, че той не е използван на сто процента досега. Това, с което Дария ме изненада, не е в художествените резултати, а с това какъв характер извади. Убедена съм, че без нея като човек, не само като актриса, нямаше да завършим този филм, нито можеше да има подобни резултати и характер. Много инвестирахме в подготовката си с нея, срещяхме се 6 – 7 месеца по веднъж седмично, тя интервюираше жени с подобен проблем, изграждахме психологията на образа, страхове и маски, дързост и воля, отношения към всичко и към себе си. Дария стана героинята Елена месеци преди да завъртим камерата, правеше упражнения в живота си, които после обсъждахме. Това е много дълбоко ниво на вникване в образа. Когато на терен децата ѝ викаха Елена, те бяха всъщност по-прави от онези, които я наричахме Дария. Когато се оказа, че ще снимаме „фристайл“, както ние му викаме, това нейно потъване в образа и сливане помогна. Понякога тя си общуваше в почивката с децата, сякаш си е Елена. Често с Крум започвахме да я снимаме без предварителен план. После ѝ давах тихо знак коя сцена да пробва и тя в играта си и в реалното общуване с децата стартираше репликите. Няма да е пресилено ако кажа, че нейният работен ден не беше дванайсет часа, а три месеца.

А как избрахте Леон Лучев?

Леон си го харесвам от години, но някак в „Прогноза“ се разминахме. Ирена Маркович, моята хърватска копродуцентка, направи чудеса, за да ни го даде за филма. Той е много ангажиран и скъп актьор, но същевременно сърцат, земен, добър баща на много деца и, смея да кажа, приятел. Чест е за мен, че работих с него. Изцяло негова е заслугата да очовечи и стопли един персонаж, който поне на сценарий беше малко схематичен. Сцените му с Дария в Африка мен винаги ме вълнуват, независимо че съм ги гледала стотици пъти. Любовта отвъд обекта си е голямо нещо, не е тема на този филм, но ми е приятно, че образа на Леон, независимо че е второстепенен и на моменти антагонист на Елена, също претърпява обрат към края на филма.



Убедена съм, че едно от най-големите предизвикателства е била работата с децата от Широка лъка и тези от Кибера. Разбрах, че те са натуршчици и всъщност наистина са сираци. Разкажете как преодоляхте бариерата, която тези деца понякога изграждат? Как успяхте да навлезете в техния дискретен и интимен свят и да ги предразположите за съвместната ви работа?

От самото начало взех решение да не снимам деца-актьори. Няма такива, които да изглеждат, да говорят и да действат като сираците или децата от улицата. Наясно съм с трудностите в работа с натуршчици, но обичам автентичността, която те носят и затова често работя с такива. Инвестирахме време да ги опознаем, да работим с тях, да играем заедно,

включително и футбол. С Дария, със Стела, с артистите, които работеха с тях. Към някои се наложи да имам индивидуален подход, но няма време и място да разкажа за всяко поотделно. Това беше време и ресурс, който предвидихме от самото начало и съм щастлива, че го реализирахме така. Страничният ефект на този процес е, че не спирам да ги мисля, връщат ми се имената им, лицата им, думите и... едни мечти.

Тази подготовка приличаше съвсем мъничко на онова, което Елена Панайотова и нейните артисти са правили с децата. Изкуството е мощен генератор на промяна. А при тези, недокоснати от него, резултатите са грамадни. Изпитвам огромен респект към всички, които, както нашата героиня, смятат, че децата на света са ангажимент на всички.



Какво е личното ви впечатление от Кения и бихте ли се върнали на места като Кибера?

О, да. Бих се върнала по тези места и с тези хора, и за работа, и заради себе си. Скоро си говорихме за това със съпруга ми и открих, че и за него е същото. Вероятно е поради естеството на връзките, които създадохме там. Но такъв филм не може да се направи по стандартния начин или просто ние не можем така. Голяма мечта ми е да намерим

спонсори и да доведем няколко деца от Кибера за откриването на Киномания. По начина, по който участието в премиерата на „Златна роза“ въздейства на ромчетата от Широка лъка, умножено по десет, мисля, ще бъде за деца от гетото да кацнат в Европа и да им се случат небивали за тях неща. Надявам се този филм да сбъдва мечти за някои от тези деца, така както за мен филмът е сбъдната мечта.

Още с дебютния ви игрален филм „Мила от Марс“ поставяте жената в центъра. Във „Воевода“ продължавате тази тенденция. С „Майка“ също. Можем ли да кажем, че сте режисьор, който силно се вълнува от изборите, които жените правят?

Вероятно така се получава. Не го правя целенасочено, просто разказвам това, което ме вълнува.

Какво е мнението ви за квотите за жени-режисьори? В някои страни те вече са факт. Какво е вашето виждане за този вид практика?

Мисля, че квотите са важни да се изравняват постепенно, въпреки че това също може да създаде дисбаланс. Истории от жени са разказвани несправедливо по-малко от истории на мъже през стоте и повече години на филмово изкуство, още по-малко за жени от женска гледна точка. Хуманизмът минава през познаването на „другия“, а това за мен е важна стъпка към едно по-малко антагонизирано човечество, с разбиране и респект към различния и неговата истина. Не подценявам ролята на мъжете в този път и съм с огромен респект към творци, разказвали истински, покъртителни женски истории като Алмодовар, Майк Лий, Ларс фон Триер. Но нека дадем гласност на женските гласове и да имаме любопитство към техните истории, гледни точни, падения и възходи. За да излезем от плоскоземното схващане за света.

Като активен участник във филмовия процес някога чувствала ли сте се маргинализирана заради половата ви принадлежност? Въобще има ли в действителност някакъв по-различен подход към жените в киното?

О, да. Разбира се, че има различен подход – в миналото особено много, сега не или е поне умело прикрит.



Нека се върнем към филма ви „Майка“. Всеки творчески процес е и плод на личностно търсене, на съприкосновение на вътрешните реалии със света извън нас. Създаването на „Майка“ промени ли ви по някакъв начин?

„Усикуфе рохо“ е израз, който в един от първите дни ми каза убер шофьор, който закъсна с двацет минути. На суахили означава: „Не оставяй надеждата да умре, не оставяй сърцето ти да умре“. Това сякаш определя отношението на местните към всичко. Тяхната благодарност и радост от живота е много респектираща на фона на средата, в която пребивават. Тя контрастира с нашата презадоволеност, в която ние много бързо и успешно ставаме нещастни, negliжирайки дара на живота. „Майка“ ме промени и още ме променя.

Имате ли любима сцена от филма?

Оригиналните мечти на децата. Елена и Леон в колата за летището и в една друга кола в началото и една тяхна сцена в Африка, която завършва с „не искам да бъда щастлива“.

„Майка“ открива тазгодишното издание на Киномания. Споделете каква ще бъде съдбата на филма оттук нататък? Продължава ли фестивалният му живот и кога ще бъде показан в българските киносалони?

Сега е международната премиера на „Майка“ в състезателната програма на Варшавския фестивал. През ноември имаме пет фестивала – в Котбус, Германия, в Хага, в Минск, в състезателната програма и в един друг А категория фестивал, който ще бъде анонсиран скоро, както и откриването на Киномания в НДК, което е българската гала премиера. А филмът ще бъде по кината в цялата страна от 13 януари. Заповядайте!





© Константин Вълков

ТЕО УШЕВ: ДА ЗНАЕШ НАКЪДЕ ОТИВАШ

БОЯН ЦЕНЕВ

РАЗГОВАРЯ С РЕЖИСЬОРА ТЕОДОР УШЕВ

На 8 октомври 2022 дебютният игрален филм на Теодор Ушев „Ф1.618“ откри осмото издание на кино-литературния фестивал CineLibri. Това е и поводът да се срещнем отново с филма, този път на виртуалните страници на сп. КИНО и през неговия режисьор.

Къде е пресечната точка между идеята за „златното сечение“ и антиутопията?

Антиподи са. Като числата „Фи“ и „Пи“. Забелязахте ли, че Гаргара носи татуирано числото „Пи“? То е антиутопията, ирационалната константа. Цинизъм и абсурдна пресметливост. Математическа константа. Искахме да направим формалистичен филм, а в моята глава няма по-голям формализъм от математиката.

Трябва да започна с това, че далеч не мисля, че сме направили някакъв чутовен, невидан киношедьовър. Отлично знам слабостите и недостатъците на този филм... Знаех ги от самото начало... Тук трябва да спомена, че на никой от екипа ни не му е и хрумвало да се самозаблуждава за това. Ние се забавлявахме. И целта ни беше да предадем това чувство за игра на зрителя.

Снимали сте игрална новела, част от филма омнибус „8 минути и 19 секунди“. Откога имате амбиция да се впуснете в игралното пълнометражно кино?

Никога не съм имал амбиция за каквото и да било. Всичко при мен става случайно. Този филм също. Имам игрален филм, документален, и две дузини анимационни експериментални и интерактивни филми. Всичко това си е кино. Няма никаква разлика – всичко е само изразни средства, медиум. Всяко послание, всяка идея търси да намери адекватното си превъплъщение. Задача на автора е да го намери.



Как избрахте романа „Пумпал“ на Владислав Тодоров за адаптация и какви бяха предизвикателствата за неговия превод на друг художествен език?

Вовата Тодоров ме избра. Обади ми се и каза – искаш ли да режисираш този филм? Казах му – разбира се, защо не. Ще се забавляваме. Така и стана. Пренаписахме сценария, той идваше с нови идеи, всички от екипа имаха идеи. Задачата ми беше да държа процеса в една посока и да не позволявам да се изплъзне от концепцията. Още от началото знаех какъв филм искам да направя. Най-трудното беше да не се подхлъзна към това да правя мейнстрийм филм, традиционен разказ. До последните надписи мотото беше „Не забравяй за какво правиш този филм!“ – за да се забавлявам.

Казах му – Вова, ще правим филм-комикс. Формална игра, по подобие на играта „Minecraft“. Това е абсолютно експериментален филм. Цялата конструкция е като правена за електронна игра. Има директни препратки към стратегическите електронни игри. „Cold wave“. Филм, в който антиутопията е абсурд, персонажите схематични, актьорите почти не играят (а всъщност уж „хладният“ им подход към образите работи на подсъзнателно ниво).

Разбрахме се добре, общо взето... Вовата е също толкова привлечен от субкултурите, колкото съм и аз.



Това е трета адаптация на негов роман, след „Дзифт“ и „Цветът на хамелеона“ по „Цинкограф“, като на всичките той е сценарист. Как се работи с автора на първичното произведение, когато той е и сценарист на филма?

Той беше доста отворен към промени. Променихме всичко. Аз бих бил още по-драстичен в орязването на диалога, но все пак трябваше да имам респект към „литературната основа“. Мисля, че намерихме едно златно сечение между моята непоносимост към диалозите и говоренето, и съвсем логичното преклонение на един писател към текста.

Той участва ли в подбора на актьорите?

Не. Целият кастинг е правен от мен. Той ме остави да правя каквото искам. В последния момент се наложиха промени в някои второстепенни роли. Заради пандемията се наложи да вземем бързи решения. Снимахме филма в промеждутъка между два локдауна. Буквално се промъкнахме между иглени уши. Основният кастинг беше това, което си представях от самото начало. Най-дълго търсих Гаргара. Трябваше ми актриса, която да бъде едновременно чувствителна и в добра физическа форма. Мартина е актрисата с най-добрата физическа култура в България. Освен това е изключително талантлива и чувствителна актриса. Беше истинска находка, за което благодаря на Надето Косева.



Как подбрахте локациите за снимки, така че да се впишат в тона на разказа?

Тонът на разказа следваше локациите. Сабина Христова обикаляше много места, разпитвахме. Визуалното водеше текста, не обратното. След това Вовата промени и адаптира текста по локациите. При мен винаги визуалното, киното е от първостепенно значение. Направих абсолютно подробен сториборд на филма. Иначе нямаше да се справим, с толкова ограничен бюджет. Всичко, което беше заложено по предварителен план, беше снимано. Всеки от екипа си знаеше работата и я вършеше перфектно. Нямаше драми, нерви, кризи. Освен няколко хранителни натравяния... И едно падане на актьор. Но изплувахме и от това. На терен цареше титанична дисциплина и съгласуваност.

„Нови цветя“ са интересен и нишов избор като част от музикалната еkleктика във „ф1.618“. Как се спряхте на тях?

Контракултурното „cold wave“ звучене на филма ме предизвика още от началото да търся абсурдни контрасти във всичко. Котарашки, който ремиксира Хайдн и Рамо. Рихард Щраус, противопоставен на „Нови цветя“. Дъщеря ми, която свири Куперин. Сашка Васева и Гого Лозанов. „Пи“ (Гаргара) срещу „Фи“ (Криптон). Перфектният, военизиран свят на „биотитанизма“ срещу дезорганизираните маргинали на външния свят. Тези противоречия трябваше да бъдат заложени музикално, структурно, постановъчно, драматургично. Не съм режисьор, който разчита на лутане. Когато започвам един филм, вече съм го гледал в главата си. След това се променят детайли, текстури, орнаменти. Но общото винаги остава. Киното е скъпо изкуство, което става невъзможно, ако не знаеш накъде отиваш.

Как гледате на отношението автор – зрител след завършването на произведението? Очакват ли зрителите да разчетат заложените препратки, или дори да намират такива по свое усмотрение?

Филмът е като глава лук. Малцина ще успеят да обелят всички слоеве, за да стигнат до дълбочината, която сме задали. Но за мен е важно дори и деветгодишни деца да намират филма за увлекателен и забавен. До доктори по културология от университета, които ще разчитат и най-сложните ни постмодерни заигравки.

Филмът борава с гротеската и хиперболата, които са типични за жанровата рамка, и също така го родят с анимацията.

Да, освен това има и анимация. Беше ми интересно да направя филм-комикс, вкаран в стилистиката на онези ъндърграунд комикси от 80-те, рисувани от италианските илюстратори. За мен върховната гротеска са комиксите за Алън Форд. Така си представях и филма ни – почти без съспенс, с ирония, без героизъм. Всеки от персонажите е своеобразен антигерой, може би с изключение на Фия, която е била „крионизирана“ в продължение на 100 г. направо от сцената на „Три сестри“. Което си е геройство...



Как се снима антиутопия в България?

Както навсякъде – вадиш артефактите и историята, социума от контекста му, и го поставяш в друга среда. Тогава всичко приема друг смисъл... Не е трудно да се вдъхновиш от реални персонажи. Имаме си „череп“, който търгува със сол. Контрабандист, тарикат на дребно. Всички представители на „бизнес и политическия“ ни елит са представени във филма под формата на гротеска.

Може ли да посочите ваши предпочитания от антиутопичния жанр, не е задължително само в киното?

„Любов в мъглата на бъдещето“ на Андрей Марсов. „Ние“ на Замятин. Вече споменах комиксите за Алън Форд. „Сталкер“, „Метрополис“, „Аелита от Марс“, „Деликатеси“ на Жьоне/Каро и, разбира се, „Кин Дза Дза“. И още няколко култови непопулярни филма, произведени в Одеската киностудия по съветско време, като „Per Aspera Ad Astra“. Разбира се, Б-филмите, произведени в Южна Корея (преди „Игрите на глада“). Също японското „cyberpunk“ кино, най-вече „Тетсуо: железният човек“ на Шиня Тсукамото. Това бяха нашите вдъхновения. Филми, които радикално късат с реалността, отиват в бутафорията. Искан да направя филм, който да прилича на соц. фантастика от 80-те.

„Ф1.618“ е първа копродукция между България и Канада. Какво е съотношението в подкрепата от двете страни?

Съотношението е „Ф1.618“.



„Ф1.618“ откри осмоото издание на кино-литературния фестивал CineLibri. След него какви очаквания имате за филма в международен план?

Филмът ни е включен в конкурсната програма на Фестивала на новото кино в Монреал. Фестивал, който обожавам. Това е фестивал, който във вече 51-годишната си история е търсил винаги филми, които преоткриват филмовия език. Неслучайно те са показвали първите филми на Джармуш, Вендерс, Егоян. Освен това е селектиран на фестивала „Black Nights“ в Талин, което е голяма чест за нас. Какво по-хубаво от това филмът ни да бъде показан на място, където е снимана голяма част от „Сталкер“?!

Никой от екипа не мислеше, че правим фестивално кино. Ние се забавлявахме. Фактът, че определени селекционери го забелязаха, означава, че сме се забавлявали добре.

Бихте ли разказали за преподавателския си опит и какво ви привлича в подобно занимание?

Обожавам работата си с децата. Да ги водя в първите им стъпки в една неприветлива, често враждебна среда, каквата е киното. И да ги карам да мечтаят, да ги вдъхновявам да надскочат себе си. Това правя. Навсякъде по света студентите си приличат – те не вярват на професорите си. Опитвам се да им покажа, че аз съм един от тях. И да разбиваме стената на недоверието заедно. Да им покажа, че няма правилно и неправилно. Има искрено и фалшиво кино. Да търсят винаги провокацията във възприятията на движещите се картинки.

Може ли да спделите нещо за бъдещите проекти, по които работите?

Имам пет проекта, по които работя. Има някои, които са почти в завършен предпродукционен период. Три игрални и два късометражни анимационни филма са на масата ми. Следващите седем години съм ангажиран с тях.

След това най-вероятно ще се оттегля в ателието си и ще си рисувам картинките.





„ДОМЪТ НА ДРАКОНА“ – САПУНЕНАТА ОПЕРА НА НВО

ЕЛИЦА ГОЦЕВА

Дългоочакваната премиера на сериала „Домът на дракона“ (2022), адаптиран по романа „Огън и кръв“ (2018) на Джордж Р. Р. Мартин за телевизионния канал НВО и стрийминг платформата НВО МАХ, е факт. Определян като фентъзи епос, сюжетът предшества събитията от „Игра на тронове“, 2011 – 2019 г., в измисления от Мартин фантастичен свят. „Домът на дракона“ представя историята на рода Таргариен – владетели на Железния трон и Седемте кралства – 172 години преди появата на Денерис Таргариен (Емилия Кларк), основен персонаж в „Игра на тронове“, борец се да възвърне вече отнетия от рода ѝ трон. Действието в „Домът на дракона“ се разгръща в десет епизода за първия си сезон, а сценаристи са авторът на книгите Джордж Р. Р. Мартин и Райън Джей Кондал; последният е и *шоурънър* на сериала в екип с Мигел Сапочник – един от доказалите се режисьори със завладяваща визия от „Игра на тронове“. Пилотният епизод „Наследниците на дракона“ привлича пред екраните над десет милиона зрители в САЩ, а това е най-голямата аудитория за новоизлъчен сериал в историята на НВО. Европейските зрители, в това число и българските, също не са безразлични към така чаканото събитие на стрийминг платформата.



Оформяйки *истински* свят с измислена историческа достоверност и своеобразен „средновековен реализъм“, още с поредицата „Песен за огън и лед“, 1996 – 2011 г. („Игра на тронове“ е първата книга), Джордж Р. Р. Мартин създава внушителен епос, черпейки вдъхновение от историята на Западната и Източната Римска империя, Западноевропейското средновековие, Монголската империя, викингите и други; творчеството на Уилям Шекспир и Дж. Р. Р. Толкин. Светът на континентите Вестерос и Есос, със своите интересни персонажи; неспирни борби за власт, дворцови взаимоотношения и интриги; замъци и рицарски турнири, войни и предателства, е художествена интерпретация на реални исторически личности и събития, а присъствието на драконите – от първостепенно значение за по-младата аудитория – внася необходимото количество фантастичност. За осемте съществуващи сезона, телевизионната драма „Игра на тронове“, създадена от шоурънърите Дейвид Бениоф и Д. Б. Уайс, привлича рекорден брой зрители на НВО, както и последователи по цял свят. Сериалът е признат от критиците за актьорските изпълнения и вълнуващи сюжетни линии, въпреки честото използване на голота и насилие, което е многократно критикувано. Последният сезон е разкритикуван заради необоснованото сюжетно бързо разрешаване на конфликтната ситуация и достигането до разочароваща за публиката

развързка на целия сериал. Продукцията е получила 59 награди „Еми“, а общият брой на номинациите ѝ е 164.

„Игра на тронове“, подобно на „Домът на дракона“, е епическа фентъзи драма. Сериалът проследява съдбата на няколко *благородни* фамилии от света на Дж. Р. Р. Мартин и тяхната борба за завладяването на Железния трон. Изобилието от персонажи, сюжетни линии, теми, подтеми и обрати води до невъзможност да бъде представено накратко съдържанието на телевизионната драма, но по драматургичната си структура „Игра на Тронове“ представя свързани помежду си отворени епизоди и сезони, водени от основна сюжетна линия, която се явява гръбнак на действието, и многобройни второстепенни. И епизодите, и сезоните имат своя арка на развитие, отключваща случка, кулминация и развързка на доминиращата за сезона сюжетна линия по пътя на развитието на основната – кой ще властва над трона и следователно над всички останали. „Игра на тронове“ притежава и характеристиките на много дълъг игрален филм, заради изключителните си визуални качества – от локации, сценография, до дизайн на костюмите и грим, начин на заснемане и монтажни техники, но също и заради незадълбоченото представяне на действащите лица. Огромният актьорски състав, между който е разпределено действието, не позволява развитието на многопластови образи, а единственото неоспоримо свойство на персонажите е способността им рязко и често да преминават от положителни в отрицателни образи и обратно. Следователно основният конфликт е изцяло външен: социален и физически; действието и непрекъснатите, шокиращи обрати, са драматургичните похвати за задържане на зрителския интерес. Тази липса на комплексно оформени действащи лица е запълнена от сложните им взаимоотношения в заплетено изградена среда и общество, зашеметяваща визия и междуличностни противоборства. Затова и често настъпва объркването, че сериалът може да бъде окачествен като комплексен.

„Комплексната телевизионна сериална драма“ по своите характеристики се различава драстично от всяка друга сериална форма, съществуваща за *малкия* екран. Т.нар. дългоформатни сериали, чийто сюжет, според формата си, се изчерпва тогава, когато драматическата интрига е изведена до крайно и единствено възможно решение на основния

конфликт и когато главният персонаж престане да се променя. За разлика от традиционно *ситуираната* „качествена драма“ – в болници, адвокатски кантори и т.н., които спомагат за непроменлив цикъл на повтарящо се действие и формат на самите епизоди – „комплексната драма“ е замислена като централен всеобхватен разказ, обикновено свързан с конкретен, сложно изграден, престъпващ общоприетия морал, персонаж, а не като серийно решаване на конфликтни ситуации. Оттук започва и стремежът на създателите на комплексни драми да изследват в дълбочина психологията на конфликтни, сложни *антигерои*, преминали границата на общоприетия морал. Това вече не са персонажите с неизменни черти на характера и поведението, които се стремят да запазят характеристиките си, независимо от всичко, което им се случва, а тези, които изследват до краен предел възможностите на себеосъществяването си в дадена посока, била и негативна. Комплексната телевизионна драма обикновено не е ориентирана към привнесен *отвън* конфликт, а към задълбоченото, постепенно разкриване на вътрешноличностния конфликт на главното действащо лице, на неговото неразбиране или противопоставяне в отношението му към околните и света.

Комплексната драма е развита в кабелните телевизии/стриймिंग платформите, за да ангажира публиката и да насърчава стрийминг консумация. Епизодите ѝ са взаимосвързани, създадени да бъдат гледани в определен ред, а интерпретацията на новите събития винаги произлиза от предхождащите ги по време събития, независимо как са представени в сюжета. Конструкцията на всеки комплексен сериал е различна, но комплексната *сериалност* включва прилагането на няколко основни наративни стратегии, които са взаимозависими и само преплетени водят публиката до състояние на катарзис. Тематичната оригиналност е отправната точка: комплексната сериална драма представя сюжети, които нямат пряк предшественик в телевизията, т.е. не са римейк или продължения на такива; повествованието е показано от особен ъгъл, с подчертано различна, творческа гледна точка върху събитията, която може да се разгърне в сериална форма с преплетени основни и второстепенни сюжетни линии, които дават свобода и поле за

разгръщане на въображението на авторите в неограничено телевизионно време, но без да се губи основният сюжет. Комплексният сериал конструира йерархия на сюжетите, което приоритизира една основна, всеобгръщаща сюжетна линия, обхващаща всички епизоди и не разчита на моментното разрешаване на статична конфликтна ситуация. Както обобщава Ингеборг Братоева-Даракчиева: „Съвременната екранна творба би трябвало да се изгражда от два равностойни пласта – ниво на силните драматични акценти и авторските обобщения и равнище на убедителната психологизация, на умело воденото повествование. Двата слоя трябва да носят значително художествено послание – и като степен на художественост, и като достоверност на психологическата обрисовка на образите“^[1].

Друга наративна стратегия, чрез която създателите на комплексни драми поддържат интереса на аудиторията, е разкриването и непрекъсната промяна (и положителна, и отрицателна) на основния персонаж до постепенното му достигане на напълно изградена, съвършена и завършена личност в избран *антигероичен* (в повечето случаи) аспект. Действащите лица са представени чрез вътрешния им свят, който формира образа и чрез външния, който разкрива образа. Изграждането на личността на протагониста се определя от характеризацията му (осезаеми черти, които правят персонажа достоверен, оригинален и интригуващ); от истинския му характер (разкриването на вътрешни *измерения* на личността или прикрита същност на персонажа); от *измеренията* на личността му (показването на противоречиви аспекти на характера); и от противопоставянето на *желание* и *нужда* (персонажите, тласкани напред само от желание, не се променят; тези, които се водят от желание и нужда, могат да проявят същността си, да бъдат изследвани, да деградират или прогресират, да достигнат пълния си капацитет на развитие, независимо с положителен или отрицателен заряд).^[2]



Според гореизложеното става ясно, че нито „Игра на тронове“, нито „Домът на дракона“ могат да бъдат окачествени като комплексни телевизионни драми, въпреки стремежите на шоурънърите им. И все пак, в „Игра на тронове“ се прави опит да се развие по гореописания начин образът на един от главните персонажи – Денерис Таргариен (Емилия Кларк) – дори и този опит на финала да води до зрителско разочарование. В продължение на осем сезона, Дейвид Бениоф и Д. Б. Уайс изграждат Денерис чрез натрупване на противоречия в арката ѝ. До пети сезон на сериала перипетиите, през които дъщерята на Лудия крал преминава, са по книгите на Дж. Р. Р. Мартин, след това, сценаристите на „Игра на тронове“ доизмислят образа ѝ. Арката ѝ на развитие следва желанието ѝ да се завърне триумфално в дома си, да накаже виновниците за убийството на баща ѝ, довели и до нейното изгнание, и да стане кралица. От изцяло зависеща от брат си, млада и неопитна принцеса, тя се трансформира във владетелка, способна да наложи волята си чрез *огън и кръв*.

Противоположностите изпълват образа ѝ още от отключващата случка на арката ѝ в края на първи сезон – влизането ѝ в кладата, в която изгаря тялото на загиналия си съпруг и излизането ѝ невредима с три новоизлюпени дракона. Въпреки това, до осми сезон, нито заобикалящите я протагонисти, нито зрителите, си дават сметка за предстоящата ѝ радикална трансформация. Поведението ѝ, дори и на моменти зловещо, е до голяма степен необходимо и оправдано; това е представеният правилен отговор на суровия свят, в който живеят. Тя е на страната на *доброто* – нейните жертви (с някои изключения) винаги са считани за справедливо наказани и изгорени, заради порочността, невежеството, жестокостта им или заради заплахата, която представляват за нея. Кулминацията на сюжетната ѝ линия и заклеяването ѝ като чудовище, тиранин и кръвожадна „луда кралица“, се случват изненадващо не само за зрителите, но и за привържениците на нейната власт до този момент. Сценаристите на „Игра на тронове“ не задават мотивирано *вътрешната* промяна на характера на Денерис, а *външно* променят възприятието на другите за нея. Доскорошните ѝ поддръжници и помощници са шокирани, ужасени и отвратени от действията ѝ; а целенасоченото показване на страданията на жертвите ѝ, затвърждава образа ѝ на злодей-антигерой. Макар и актьорската игра да е убедителна, истинска промяна в характера ѝ реално не настъпва. Съдбата на Денерис е предопределена, за да доведе до желанието от сценаристите финал – тя е обречена да прекрачи тънката линия и да премине в „тъмната страна“, да се превърне в антигерой, защото това е по-интригуващото развитие на образа ѝ и би могло да превърне „Игра на тронове“ в комплексна драма.

Точно това несъответствие между зрителско очакване и сценарни решения карат феновете на „Игра на тронове“ да се надяват на реванш, да разчитат, че „Домът на дракона“ – сюжет, предшестваш по време събитията от живота на Денерис и разказващ изключително за нейния род – ще запълни празнотата от разочарованието на зле построенния образ на любим персонаж. Дългоочакваната сериална фентъзи драма за рода Таргариен; драмата, която би трябвало да представи на зрителите така необходим, различен, актуален поглед към *човешкото състояние* и да създаде нужния за настоящия момент комплексен протагонист, а защо

не и така търсения сложен женски образ, по характеристиките си, обаче, прилича на сапунена опера. Създателите на сериала не експериментират нито с форма, нито със съдържание. В повечето от дотук излъчените осем епизода не се случва нищо, освен преразказ на вече видяното. Следването на конвенционални стереотипи като сравнително малък актьорски състав, повтораемост на до болка известна драматическа конструкция, линеен разказ, минимална линия на развитие, свързана с основните действащи лица, максимум от три второстепенни сюжетни линии на епизод, чиято конфликтна ситуация обикновено е разрешена зад кадър или чрез похвата *deus ex machina*, а и представените до момента три скока във времето (включително и със смяна на главни актьори), водят до тотална загуба на интерес към действието и вживяване в съдбите на персонажите от страна на зрителя. Самите действащи лица са лишени от дълбок вътрешноличностен конфликт, поради което актьорите са принудени да играят клиширани етюди на мелодраматично тривиални житейски моменти; неправдоподобни, хиперболизирани, преекспонирани кризисни ситуации, изкуствено разтеглени или разрешени без връзка с и последиствие за основния сюжет, с единствената цел да се генерират нескончаем брой епизоди и сезони, които чрез мощна ПР кампания да трупат дивиденди за стрийминг платформата. Несъмнено, това е и една от най-скъпоструващите сапунени опери до този момент – бюджетът за епизод надвишава дваайсет милиона долара.

Основната сюжетна линия на „Домът на дракона“ е свързана с въпроса кой ще наследи краля Визерис Таргариен (Пади Консидайн) и Железния трон – тема, кореспондираща с и преповтаряща тази от „Игра на тронове“. След избора на краля това да бъде първородната му дъщеря Ренира (Мили Алкок и Ема Д'Арси) настъпват предвидими катаклизми. Поради „историческата достоверност“ е недопустимо и неприемливо за всички останали Ренира да бъде кралица. Освен това, образът ѝ буди недоумение – очевидно замисълът за построяването му е свързан с тенденцията за създаване и налагане на силни женски образи на екран, но както при Денерис, така и тук, шоурънърите не успяват да изградят убедително арката ѝ. Тя би следвало да е интелигентна, образована и нестандартна в мисленето си бунтарка, която освен това умее да

контролира дракон, но всъщност се държи като агресивна, морално компрометирана мъжкарана, чийто нрав приляга по-скоро на плебей, отколкото на дама с *аристократичен* произход. Целта на сценаристите е ясна – Ренира трябва да бъде новата антигероиня: да отрече традиционните белези на героичен образ и да разкрие на зрителя автентични човешки недостатъци, които биха му помогнали и/или вдъхновили да надскочи ежедневно си угнетение. Ренира би трябвало да поправи провала на Денерис. Замисълът е интересен, но изпълнението – дълбоко неубедително. Ренира би била завладяващ и противоречив женски образ, ако беше тази, която отстоява себе си, следва собствените си желания; оспорва конвенционалния *средновековен* морал и поведенчески кодове, бори се срещу наложените социални ограничения и разбива установения калъп за женственост на своето време; ако беше истински лидер. За съжаление, в света на Дж. Р. Р. Мартин *силна жена* е равностойно на тотална зависимост от мъжете и доза женски вълнения около битови интриги или въпросите за брак, семейство, изневяра (по възможност кръвосмесителна) и многобройна челяд. Ренира е подчинена на властта на баща си, който обикновено я използва като виночерпец или разменна монета, а кръвосмесителната връзка с чичо ѝ Демън (Мат Смит), „злият“ брат на краля Визерис, с претенции към трона му, я прави предател на короната. Този контекст остава незасегнат от сценаристите на сериала.



Образът на обвития в тайнственост злодей Демън, от своя страна, също представлява пропусната възможност да се създаде вълнуваща конфликтна ситуация на противопоставяне между добрия крал и завистливия антипод, претендент за короната. Освен, че сменя прическите си и не остарява, въпреки скоковете във времето с десетилетия, Демън се държи като капризен тийнейджър, който действа според моментните си прищевки: подлага на терор Кралски чертог, краде драконови яйца, прерязва гърлото на вестоносец, разбива главата на рицар в турнир, убива брутално нежеланата си съпруга, но най-вече, завършва пиан във вертепа. Хаотичните му действия остават без ясна сценарна обосновка, дори и когато иска да покаже на слабохарактерния си, наивен брат, че може да отнеме короната му, защото се счита за по-подходящ, войнствен и решителен крал от него; успехите или неуспехите на съюзите, които прави срещу короната, се разрешават основно зад кадър, не влияят върху основната сюжетна линия и не интригуват зрителя.

Пропуснато е и развитието на темата за това как властта влияе, разяжда и покварява властимащите – идея, уж заложена чрез гниещата плът на краля Визерис, чиято предсмъртна агония зрителите наблюдават в продължение на един час в осми епизод на „Домът на дракона“. Тялото на Визерис се разпада без никакъв контекст и подтекст в продължение на няколко епизода до своята кулминация, когато умирайки, той най-вероятно се пренася в прегръдките на първата си жена, която убива при раждане, правейки избор да запази детето (което също умира).

В заключение, наративният двигател на комплексната драма не е статичната конфликтна ситуация на безразборно сглобени сцени или низ от повтарящо се действие с еднакъв резултат. Композиционната цялост на сюжета се крепи от избора на основните действащи лица и способността характерите им да бъдат обогатявани във времето чрез взаимодействията им в персонажната система. Основната връзка между сюжет и действащи лица е в техните подбуди – техните съкровени нужди, желания, емоции, цели и планове и външните им прояви като действие, част от сюжета, но и като сърцевината на тяхната личност и идентичност. „Домът на дракона“ като дългоочаквана, смислена предистория на „Игра на тронове“ пропуска възможността да възнагради публиката с тези

персонажи и обрати, които биха държали интереса ѝ буден във времето. Затова, независимо от непрекъснатия *паратекстуален* поток от информация, този сериал е провал. Шоурънърът Мигел Сапочник, както и още няколко основни ръководни лица в продукцията на сериала, още след втория епизод, напускат позициите си. Лишен от реален конфликт и противоборство, комплексни протагонисти и интригуващи обрати, смислени диалози и действие, накратко, лишен от сюжет и пълнокръвни образи, „Домът на дракона“, дори и като екранизация на световен бестселър, съобразяващ се с всички пост *Me too* тенденции, диверсификации и политическа коректност, остава едnodневна сапунена опера, която едва ли някой ще запомни.

Бележки под линия:

[1] Братоева-Даракчиева, И. Дисертация „Телевизионният спектакъл и неговата драматургия“. София, 1986, с. 108.

[2] McKee, R. TV Series. The Art of Long-Form Storytelling. Screenwriting course, London, May, 2018.





СРЕЩА С ДОСТОЕВСКИ. ТВОРЧЕСКА ЛАБОРАТОРИЯ НА АКТЬОРА – ЕКСТАТИЧНИЯТ ТЕАТЪР

МИРОСЛАВА ГОГОВСКА

Моят опит в ролята на Грушенка в спектакъла „Долината на смъртната сянка: „Альоша“ по „Братя Карамазови“ от Фьодор М. Достоевски – Театрална работилница „Сфумато“, 2003 г.

„Братя Карамазови“ е последната творба и част от така нареченото Петокнижие^[1] на Фьодор Достоевски. Според Йосиф Бродски сюжетите на романите („Престъпление и наказание“, „Идиот“, „Бесове“, „Юноша“ и „Братя Карамазови“) се разгръщат „според вътрешната логика на скандалното, с трескаво набиращите скорост изречения, натрупващи се в нарастваща прогресия“^[2]. Фабулата на романа „Братя Карамазови“ съчетава сюжетните и стиловите особености на два литературни жанра – криминалния и философския. Криминалният характер на произведението – убийството на бащата Фьодор Карамазов, разследването на престъплението, догадките за неговия извършител, разкриването и възмездието интригува и увлича, но като че ли остава в сянка при възприятието на читателя. Но именно този криминален аспект на романа

е гениалният начин на Достоевски да ни завладее, да ни въведе във философските възгледи и идеи на героите си и по този начин да ни накара да се замислим върху собствената си позиция по отношение на тях. Руският философ, литературен критик и семиотик Михаил Бахтин в своята книга „Проблеми на поетиката на Достоевски“ прави аналогия между полифонията в музиката и *многогласието* в литературата на Достоевски. Така, както полифонията се основава на *равноправието*, на *равнопоставеността* между изпълнителите на дадено музикално произведение – между инструментите или музикалните партии, така според Бахтин творчеството на Достоевски създава впечатление не за един автор, а за редица философски прозрения на равностойни автори. В отделните сюжетни линии героите му развиват своите самостоятелни и противоречащи си философски конструкции и идеологии. „За едни изследователи – пише Бахтин – гласът на Достоевски се слива с гласа на един или на друг негов герой, за други се явява своеобразен синтез на всички тези идеологически гласове, а за трети – гласът на Достоевски е заглушен от тях.“^[3] Излагането на тези философски идеи в романа става посредством диалог – беседа или спор – между героите, който според Леонид Гросман има особен, специфичен характер в творчеството на Достоевски. Всяка една от различните гледни точки на героите, в различни моменти може да взима превес, като съответно отразява противоположни изповеди за смисъла на явленията и тайните на света – „форма на философстване, в която всяко мнение се *превърща в живо същество* и говори с развълнуван човешки глас“.^[4]



МИРОСЛАВА ГОГОВСКА, СНИМКА: © ЯНА ЛОЗЕВА

От гледна точка на професията на актьора това е изключително благодатно – авторът толкова достоверно и плътно да влиза в кожата на героя, да заживее неговия живот, да формулира, защити и оправдае философския му поглед, да премине през неговите затруднения, да преживее неговите чувства, да вземе решенията му и да понесе последствията им. Така Достоевски разкрива мотивите, целите и характера на героя, насочва вниманието на актьора към детайли и особености на поведението на персонажа, които захранват и възбуждат неговото въображение и по този начин му дават свобода за интерпретация и възможност за постигане на неочакван и в същото време пълнокръвен образ. Актьорите, които са се сблъскали с негови текстове и са се занимавали задълбочено с тях, *срещали са се с образите на Достоевски, знаят, че те са истински и притежават такъв*

заряд, който не може да бъде съчинен, измислен, а да бъде открит само в живота. Но тогава започваш да си задаваш въпроса – възможно ли е Достоевски да е разказал за всички тези живи в произведенията си хора само от наблюдения, без самият той да е преживял подобни ситуации, да е изпитал същите чувства, да е разрешавал същите конфликти, да си е задавал въпросите, които терзаят неговите герои? Колкото и парадоксално да звучи, речта на героите му е толкова образна, автентична и жива, че дори словото се възприема като напълно независимо създание, което те води, затруднява, играе си с теб и те владее. Това е една малка част от

Загадката Достоевски.

Спектакълът „Долината на смъртната сянка“

„Забележително е, колкото по-екстатично е чувството, толкова по-малко описателни и по-малко изобразителни са средствата за неговото изразяване.“^[5]



АЛЪОША, РЕЖ. МАРГАРИТА МЛАДЕНОВА, ОТ ЛЯВО НА ДЯСНО: ДЕЯН ДОНКОВ, МАРГИТА ГОШЕВА, МИРОСЛАВА ГОГОВСКА, АНТОН УГРИНОВ, ДИАНА ДОБРЕВА, КРАСИМИР ДОКОВ, СВЕТЛАНА ЯНЧЕВА, СНИМКА: © СИМОН ВАРСАНО

В представлението „Альоша“ на Маргарита Младенова формата беше аскетична, със силно екстатично въздействие. Сценографията на Даниела Олег Ляхова беше оголена и пестелива, а костюмите – в епоха, но нетърсещи характерност и разнообразие, в преобладаващи тъмни тонове. Стилните музикални акценти в партитурата на композитора Асен Аврамов и звуковите фрагменти, умело вплетени в речта на актьорите, дообогатяваха текста, а когато напълно отсъстваха, създалата се дълбока тишина доизграждаше екстатичното въздействие на спектакъла. Не по-малко за цялостното възприятие допринасяше и осветлението – светлината изплуваше бавно или сцената потъваше в пълна тъмнина, а странични и кръстосани лъчове фокусираха вниманието на зрителя в различни точки на сцената, контри, които очертаваха силуетите на актьорите, придаваха графичен характер на картината и създаваха усещане за въздух и атмосфера. Светлинните промени в тези красиви и динамични картини на спектакъла придобиваха смисъла и значението на монтажа в киното, от което се създаваше усещането за различно, нереално, *свое време и пространство*, характерно за Достоевски. По време на репетициите на „Альоша“ дълго търсихме поведението на телата на актьорите в пространството или, както казваше Маргарита Младенова, търсихме хореографията на живеенето. Ние, актьорите, трябваше да бъдем свързани като скачени съдове. Като скачени съдове стана принцип на работа и театрален термин. Това на практика означаваше, че всяко физическо или словесно действие – движение или просто преместване в пространството, промяна в ракурса на тялото, текст или звук – задействаше друго, намираше продължение, създаваше промяна, възпроизвеждаше енергия. Тази взаимосвързаност между актьорите едновременно формираше, образуваше конструкцията на представлението по един неформален и чисто движенчески начин, и в същото време образуваше и завихряше енергията между нас. Въпреки че работехме в монологична форма, бяхме много зависими един от друг. Общата енергия, която се акумулираше, поддържаше всеки един от нас поотделно и представлението като цяло. Тази свързаност между актьорите на ниво енергия е театралният адекват на полифоничността в произведенията на Достоевски, за която говори Бахтин. Градусът на *генерираното статично електричество държеше представлението и не му позволяваше да падне* под едно определено ниво. Или както

казва Явор Гърдев: „Нужно е особено да се подчертае, че театралното действие от този тип не може да се получи при положение, че се разчита само на индивидуални заложи на актьорите... Възможността на екстатизма се гарантира само и единствено в съ-общност. Епидемично разразяващият се възторг на групата и помитацият устрем на колективната енергия се очертават като задължителна и неотменима предпоставка за този вид театър“.^[6] И още: „... В принципите на тази театралност лежи оргийният култ, където екстазът се разпространява епидемично и епидемично, генерира се от колективната енергия на общността и неудържимо поражда всичките ѝ членове“.^[7]

Естеството на драматургията, особеностите на пространственото решение и костюмите, музикалното оформление, осветлението и *хореографията на живеене* бяха важни градивни елементи, които формираха екстатиката в този спектакъл, но и изправяха актьора пред голямо предизвикателство. Нямаше сюжет, който зрителят да следи и който да владее вниманието му, нямаше ефектни сценографски решения, които да пълнят очите на зрителя – казано на професионален жаргон – нямаше патерици. Най-важният фактор, определящ екстатичното въздействие на спектакъла и *опора* на актьора, беше действената линия, очертана от режисьора. Тя беше подчинена на изострянето до краен предел на всички конфликти и напрежения – вътрешни и външни, във всеки образ поотделно и между персонажите един спрямо друг. Тези противоречия в тяхната максимална острота, проявени в пряк конфликт на взаимодействие или в статично, вътрешно напрежение, създаваха същинската динамика и екстатичност.

Режисьорската методология на театър „Сфумато“ – моят път към ролята на Грушенка



В РОЛЯТА НА ГРУШЕНКА, СНИМКА: © ГЕОРГИ ТЕНЕВ

Няма универсален метод за правене на опити, защото в процеса на работа всеки актьор намира и изработва свой собствен. Моят подход при различни опити в различни ателиета по различни автори също се променя. Ако трябва да обобщя и синтезирам най-важното от моя начин на мислене и подход при правене на опити, ще споделя, че всичко онова, за което е ставало дума, което си натрупал като познание и информация по време на ателието при срещите си с режисьора, консултантите и колегите си, на дълбоко лично и интуитивно ниво, съвсем свободно и безотговорно трябва да свържеш с това, което ти самият носиш като знание и опит от всякакъв характер – когнитивен, логически, емоционален, образно-сетивен и двигателен – по темата на ателието. Трябва да се освободиш от всякакви ограничения и да намериш свой, личен театрален израз, език и форма на всичко онова, което то предизвиква в теб като мисли, асоциации и образи. Този начин на работа

наподобява метода на Гротовски, „*via negativa* – премахване на граници и ограничения, а не трупане на умения“^[8], в който актьорите извършват изповедално разголване на душата си и се разкриват в своята най-дълбока интимност. В опита, без предварително да правиш конструкции и създаваш сюжети, следваш с абсолютна вяра и наивност импулса и се водиш единствено от интуицията и своята логика, колкото и парадоксална да е тя. За да направиш истинско откритие, трябва просто да се пресегнеш, да бръкнеш надълбоко и да се докоснеш до най-съкровеното в себе си – там е шансът да направиш същинско откритие – отвъд допустимите представи. И не за да изпълниш поставената задача или да смаеш света с актьорски талант, а за да изпитаеш радост от откритието, че в истинския смисъл на думата можеш да създаваш, да твориш! Споделям идеята на Йосиф Бродски, че „задачата на твореца пред обществото е да изрази, да предложи тази чувствителност на публиката си като единствено възможния път да се отделиш от своята собствена, окована същност. Ако изкуството изобщо учи хората на нещо – то е да станат като изкуството – не като другите хора“^[9].

Много важна част от замисъла и създаването на опита е да си поставиш капан, т.е. да се затрудниш, да се заставиш и да предизвикаш въображението си така, че то да работи на ход по време на опита. Например да се поставиш в такива обстоятелства и ограничения, които, както за този, който гледа, така и за теб самия – като нормален човек извън опита – да е ясно, че по всички познати природни закони това, което искаш да направиш в него, е невъзможно. Например **капанът** – да се отделиш на пет сантиметра от земята.

Важно предварително условие също е много да искаш и да знаеш защо трябва непременно да го постигнеш. Тогава, поставяйки се в такова затруднение, сблъсквайки се с непостижимото извън условността на театъра, с дълбока вяра, наивност и убеденост, че това е възможно, истински се опитаеш да го извършиш, въображението ти започва да ражда всевъзможни – понякога наивистични – непредполагаеми и изненадващи дори и за теб самия начини и възможности това да се случи. Тогава въображението на актьора преобразява реалността, конструира я и я доизгражда. Тогава се раждат истински находки и поетични образи. Професионално задължение на актьора е постоянно да се развива, да

попива образи и впечатления от другите изкуства и по този начин да засища глада на сетивата си и захранва въображението си – да чете, да слуша музика, да гледа картини и скулптури. Това, което той извършва на сцената, трябва да му е интересно за правене, случване и провеждане – да се възбуди неговата творческа природа, да се увлече, да се запали, да се предизвика *homo ludens*-а. Важно е също, независимо от това дали в опита актьорът успява, или не да се справи с капана, който си е поставил, да не се занимава с това, което то предизвиква в него като чувства, т.е. как емоционално му въздейства, а да се опитва единствено да действа, за да го постигне. Нещо повече – колкото повече не успява, толкова повече да настоява. Разбира се, голяма е вероятността да не се получи художествен резултат. Това се е случвало много пъти, но също така има немалко примери, в които резултат има и той е истински впечатляващ. Този, който гледа, когато става свидетел на личен, съкровен актьорски акт, дори да не го разбира напълно, да не може да го разкаже и да го формулира, да го облече в думи и понятия, *по емпатия* го разбира, вярва, че е истина и истински се вълнува! По-голямата емоционалност на поетичната форма прави зрителя активен, дава му възможност да доизгради, доизмисли и да осмисли случващото се на сцената, превръща го в съучастник на актьора. „Пътят – казва Тарковски, – по който художникът принуждава зрителя да възстанови цялото от отделните части и да измисля повече, отколкото е казано буквално, е единственият път, който поставя зрителя наравно с художника в процеса на възприемане.“^[10]

Предварителната работа – провеждането на ателиета и опити по зададени теми, е основна в театъра-лаборатория. Бавно, понякога трудно, но същински актьорът навлиза в света на автора, в неговите теми и идеи. Съзнателно и несъзнателно той се подготвя за ролята и се настройва за това, което му предстои като актьорска работа в предстоящия спектакъл. Тази много важна подготвителна работа в голяма степен предопределя диалога и работата на режисьора и актьорите по време на репетициите на представлението.

Фигурата на режисьора, разбира се, е водеща, той води процеса, неговата роля по отношение на крайния резултат – спектакъла, е определяща, но той не е режисьор-постановчик. Т.е. по време на

репетициите експерименталният характер на работа се запазва и диалогът между режисьор и актьор остава специфичен. Още повече, когато спектакълът е авторски. А „Альоша“ беше такъв. Това на практика означава следното: до последния момент се правят предложения и са възможни промени от всякакъв характер. Включване на нови или премахване на персонажи, разместване на сцени, прибавяне или съкращаване на текстове, работа върху безсловесни действия и т.н. Този тип работа е много специфичен, интензивен и в известен смисъл безпощаден по отношение на актьора и не всеки издържа на подобно натоварване. Затова се изисква добра психофизическа издръжливост, готовност и вътрешна потребност да го правиш. Но ползите от подобен вид работа в професионален план и за актьора, и за режисьора, а и за бъдещо представление, са големи. Създава се отбор, трупa с обща посока на мислене и идеи. Създава се работна атмосфера, солидарност и взаимно уважение към усилията на другия, с ясното съзнание, че се присъства на личен, съкровен акт. Създава се доверие между актьорите, които са взаимозависими и отговорни един към друг, те се научават да четат, дори да предугаждат всяко намерение, жест и детайл на партньора, да следят взаимните си провокации и капани, да им отговарят и да ги доразвиват. Това е партньорство, което се гради трудно, но е друго ниво и степен на разбиране.

За консултант в ателието по проекта „Альоша“ беше поканен психиатърът д-р Николай Михайлов. Обсъждахме биографията на Достоевски, други негови произведения, интересни факти от живота му, повлияли на творчеството му. Разсъждавахме върху темите и идеите в романа „Братя Карамазови“, анализирахме действията, мотивите и проявленията на поведението на отделните герои. Процесът на работа включваше, освен разговори, и актьорски опити на сцената. Нямаше определена тема – всеки беше свободен да излезе на сцената и да направи всичко, свързано с романа, което го вълнува, което възбужда въображението му, върху което има идея и което поражда в него импулс за актьорска акция.

Една от темите на ателието беше посветена на проблемите на епилепсията – заболяване, от което Достоевски е страдал и което присъства в произведенията му чрез образите на някои от героите му.

Най-запомнящите се епилептици са Смердяков от „Братя Карамазови“ и княз Мишкин от романа „Идиот“. Предполага се, че Мишкин в много отношения е автобиографичен персонаж и неговият образ е основан на собствените преживявания на Достоевски по време на епилептичен припадък. Самият Достоевски е отбелязал, че първият му припадък се е случил, когато е бил на каторга в Западен Сибир през една нощ по време на Великден. След него той е записвал в бележник датите на припадъците си. Според тези записки, водени до смъртта му, той е отбелязал 102 припадъка за 20 години. По думите на Достоевски, те са се случвали предимно нощем. Този факт ме заинтригува и реших да го използвам в един от опитите си. Не отделих много време да обмислям подробностите. Заложих на идеята си, че човек, който осъзнава характера на заболяването си и знае за нощните си припадъци, ще се стреми да не заспива. В залата, в която се провеждаше ателието, имаше реквизит, който ние, актьорите, можехме да ползваме за опитите си. Спонтанно излязох на сцената, подбрах необходимото ми от реквизита – виенска закачалка, въже, свещ, метална кофа, тенджера, лъжици и други неща от бита. Вързах предметите за въжето и създадох инсталация, чрез която човек може да се поддържа буден. Прехвърлих единия край на въжето високо на закачалката, а другия привързах за ръката и крака си. Легнах на пода, запалих свещта и я поставих под въжето. Замисълът беше, че ако заспя и отпусна крака си, това ще отмести ръката ми така, че въжето да падне върху свещта и да прегори. Така вързаните на другия край на въжето метални предмети ще нарушат с тежестта си създаденото равновесие, ще паднат от закачалката и ще предизвикат шум, който ще ме събуди.

Професор Маргарита Младенова и д-р Николай Михайлов тълкуваха опитите и правеха връзки на видяното на сцената с темите и проблемите на героите на Достоевски. Често те откриваха такива смислови съответствия, които дори ние, актьорите-изпълнители, не подозирахме, че в това, което правим на сцената, може да съществуват такива дълбоки взаимовръзки. Така неусетно и необратимо се заразявахме с идеите на автора и навлизахме в неговата материя.



АЛЪОША, РЕЖ. МАРГАРИТА МЛАДЕНОВА, ОТ ЛЯВО НА ДЯСНО: АНТОН УГРИНОВ, ДИАНА ДОБРЕВА И МАРГИТА ГОШЕВА, СНИМКА: © СИМОН ВАРСАНО

Специфична дума, често използвана по време на репетициите на „Альоша“, беше **надрыв** – прекомерно, болезнено напрежение, болезненост в проявлението на някакво чувство^[11]. Тя, за разлика от **развоплощение**, се използва в руската лексика, но е трудно да се намери точния ѝ аналог в съвременния български език. Най-близкият ѝ по смисъл превод е **изстъпление** (крайна степен на възбуда, страст със загуба на самообладание^[12]; ярост, гняв, буйство, възбуда, екзалтация, крайност, безчинство, афект^[13]). В немската „Уикипедия“ например има специална статия, посветена на думата **hadryw**, според която „това е ключово понятие за руския писател Фьодор Достоевски. Тази дума описва неконтролируем емоционален изблик, при който човек изкарва на показ дълбоко скрити, интимни чувства... За Достоевски **надрыв** означава ситуация, при която героят изпада в такава рефлексия, че може да намери в душата си неща, които напълно или

частично отсъстват в нея. Затова с **надрыв** често се изказват мними, прекомерно преувеличени или изкривени чувства^[14]. Една от частите на романа „Братя Карамазови“ – част втора, книга четвърта, се нарича точно така – „Изстъпления“ – „Надрывы“^[15]. Вячеслав Иванов говори за: „... дивото или тихо изстъпление, присъщо на повечето изобразени от Достоевски лица и прекомерното преобладаване на присъщото за трагедията патетично начало изобщо над спокойния обективизъм на епоса“^[16]. Подобни думи станаха знакови по време на репетициите и придобиха качество на театрален термин. Те възбуждаха въображението ни и го провокираха по интуитивен начин да намираме път и средства за разкриване на тези нееднозначни, сложно устроени личности на персонажите. А в това всъщност се състоеше и моята актьорска задача по отношение на образа на Грушенка – да открия нейните съкровени, интимни, дълбоко крити чувства и подбуди на поведение, нейните крайни и противоположни проявления и чрез екстаза като актьорско средство, да постигна превъплъщението. Изстъплението е състояние, както го нарича Вахтангов – „на огромна емоционалност, до степен, когато може да бъде наречено **надсъстояние** – на границата на предела на реалните възможности. **Надсъстоянието** е амбивалентност, смес от агония и ентусиазъм, когато се сливат в едно болката и възторгът – изостреното чувство от съзнаването за греховността и силата на импулса за покаяние, което я надмогва. Надсъстоянието е изход от инерцията на съществуването, присъединяване към други, неподозирани, висши закономерности на творчеството. За него има точно определение: екстаз“^[17].

На всички тези крайни човешки проявления, граничещи с клинично поведение на човека извън театъра, трябваше да се намери професионалното средство, така че този словесен поток, словесна акция, да се превърне в средство за постигането на екстатичното, извънредното въздействие на спектакъла. Именно експресивният словесен поток създаваше усещане за задъханост, за ускорение на събитията, за сгъстен живот. Това бяха „словесни кръвоизливи, носещи сетивност, а не смисъл“^[18], които не разчитаха само на семантичното да имат художествено качество и естетическо въздействие върху публиката. Всеки един от актьорите търсеше свои средства за това, но общият белег

беше спецификата на словесното действие. Това не беше реч, която отговаря на психологически верното, правдиво, органично излагане на мисли, на съдържанието на текста. За разлика от театралните действия в психологическия театър, чиято цел е да представят, възстановят човешко поведение, „акциите се опитват да изградят ритуален модел на ефикасно действие, на напрегнато усилие, с цел да изтръгнат от тялото на изпълнителя, а след това и на зрителя, енергийно и силово поле, физически трептения и разтърсване“^[19]. Моите два монолога в „Альоша“ бяха акции, пряко свързани с импулса и способността ми да извърша мисловно, физическо и словесно действие и изискваха от мен пределна мобилизация на актьорския ми потенциал, защото акцията е въплъщение на всичко това и способност на актьора да бъде мотор, да произвежда енергия.



В РОЛЯТА НА ГРУШЕНКА, СНИМКА: © ГЕОРГИ ТЕНЕВ

Моят първи монолог, който наричах Сънят, беше провокиран от сцената между Катерина и Грушенка. След сблъсъка си с нея, оставайки насаме с Альоша, Грушенка дава спонтанен израз на дълго задържания вътрешен

конфликт – смисълът на живота е Любовта, а това, с което се занимава, дълбоко я омерзява и предизвиква в нея желание за покаяние.

Монологът беше сън, който Грушенка разказва на Альоша и в който безпощадно се бичува за своята страст към парите и мъжете, като възможност да се домогне до богатство. Прекрасно написан от Георги Тенев, за мен монологът беше аналог на притчата за стръкчето лук в романа на Достоевски и завършваше с откровението: „Това съм аз, Альошка, това съм аз – ужас и мрак – Грушенка, Аграфена“. Нейното разкажание е и нейната надежда, че за нея е възможен обратният път към светлината на Христос. Нейният Кайрос – времето, изпълнено със съдържание и смисъл и определено от Бога за изкупление. От актьорска гледна точка това за мен беше най-сложната част от изпълнението на ролята. За нея отделях най-много енергия, защото тя беше и най-изразходващата. Веднага след сцената с Катерина Ивановна, която имаше силен, ярко изразен конфликт и в която стигахме почти до бой, трябваше вътрешно да се подготвя за Съня. Времето за тази пренастройка беше малко – колкото траеше финалната реплика на Катерина Ивановна. По мизансцен – бях облежната на портала на сцената. В това кратко за пренастройване време, образно казано, трябваше да се събера, притихна и превъоръжа. А всъщност – да успокоя дишането, да се отпусна и да се концентрирам в новата задача, защото двете сцени бяха коренно различни като проява на актьорската енергия. Сцената с Катерина Ивановна беше експресивен скандал, в който не задържах енергията в себе си, а я влагах в словесно и физическо действие, насочено към Катерина, което създаваше високия градус на напрежение между нас. По този начин разкривах Грушенка като жена-звяр, жена със силен характер, която знае какво иска и знае как да го защити. Практиката по време на репетициите ми доказва, че времето е относително понятие. В началото ми се струваше, че това време е невъзможно кратко за тази нова нагласа, необходима за монолога Сънят, но с репетициите придобих способността бързо да се пренастройвам и дори ми оставаше време. В това останало време съсредоточавах вниманието си върху първата дума, първата фраза, първото изречение от монолога. Едно от най-важните неща, определящо изпълнението на целия монолог, беше правилно уловения камертон. Оттам нататък, стъпвайки вярно, изключвах, отприщвах, пусках словесния поток на

монолог да живее своя собствен живот. Той сам излизаше като дълго потискан, задържан и неизричан. Ето това може би е имал предвид Гросман, когато казва, че всяко мнение се превръща в живо същество и говори с развълнуван човешки глас^[20]. Оставях се на ускорението на словесния поток и го следвах. Разбира се, това не означаваше липса на контрол върху него. Напротив. Да дадеш свобода и израз на всичко натрупано по време на репетиции, не изключва елемента на пълен и абсолютен контрол по време на изпълнение. Този монолог изискваше от мен да намеря верния баланс на силата и посоката на енергията, с която го изричах. Тя не трябваше да пада като градус, но посоката и този път беше насочена към мен – Грушенка. Монолог-изповед, в който се самобичувах, за да се освободя от товара на греховете си и да намеря опрощение. Дълго търсих актьорското средство, с което да изразя това противоречие – тихо да крещя за това, което съм била и силно да се моля за това, което искам да бъда. На това беше подчинен словесният поток – преследвах задачата в отделните откъси, разпределях енергията си, акцентирах отделни моменти, създавах градация.

Няма, няма, няма... – така наричах втория си монолог. И досега в актьорската си практика не съм срещала подобно предизвикателство. Този монолог беше по-различен поради факта, че думата *няма* се повтаряше двадесет и осем пъти в него. Това, освен че определяше структурата му, само по себе си предпоставяше възможност за изграждане на експресивност, необходима за финал на моето участие в представлението. Грушенка излизаше от сцената, не намерила спасение и решение на вътрешния си конфликт. Предизвикателството в монолога се състоеше в това, че всяко следващо *няма* беше натоварено с различна експресивност, с по-висока степен на отрицание. Защото всъщност този монолог изразяваше желанието на Грушенка да се заличи от този свят. „... Няма, няма, няма нищо друго в тоя проклет свят. Няма остров пуст, на който да идеш, във вода ненапита да се удавиш, риба ненаречена да те изяде, птица неуправяна да те разнесе, нищо да не останеш, никой да не те намери, никой да не ти знае името, никой на езика ти да не проговори... “. Така пред мен застана въпросът за формата на монолога. Според неговото съдържание той изразяваше неистовото ѝ желание да изчезне от този свят. С нарастваща динамика

от началото до края нарастваше и нейното отрицание. За изграждането му много ми помогна композиторът Асен Аврамов. С негова помощ монологът беше разработен на чисто музикален принцип. Повторението на думата *няма* звучеше като музикална стъпка и определяше възходящата градация на експресивността. Текстът беше разделен на фрагменти, в които на специално оразмерени паузи поемах дъх. Това структурира монолога, придаде му форма, която ме отдалечи от спонтанно-емоционалното му изразяване, което винаги криеше опасности от срыв, от недостигане до необходимия градус, или обратно – до прекалено форсиране с неизвестен резултат. Даде ми стабилност, която едновременно вместиаше моите душевни изблици, но и ги пазеше от безсмислено разпиляване. Важно беше да разпределя енергията си и да започна монолога от точка, която да ми даде възможност да надграждам и да завърша с нейния максимално допустим предел. Финалът му беше силен и поетичен – след толкова пъти повторена, думата *няма*, с която тя изразяваше липсата на смисъл и надежда в живота си, Грушенка се обръща към нещо изконно и съкровено за всеки човек: „Мамо! Какво да направя? Къде да се дяна?“.

Актьорското изпълнение в представление с екстатичен заряд е тежко психофизическо натоварване, което съдържа два взаимоизключващи се компонента – едновременно и свобода, и пълен контрол. Явор Гърдев нарича това „правилно лудеене“^[21]. За актьора това е състояние на двойственост. От една страна е пълноценното изживяване на екстаза, а от друга – огромното психофизическо натоварване от необходимостта да владее и контролира екстатичната енергия, което е изпитание за актьорската воля, издръжливост и концентрация. Това прекомерно натоварване задейства в актьора някакъв механизъм, който му казва кога, колко и как оптимално да използва енергията си, кога и как да я акумулира така, че да я вложи в максимална степен там, където това е необходимо, и къде да я влага минимално. Придобива умението да я управлява, контролира и насочва, т.е. да работи с точната енергия в точния момент на спектакъла. Излизайки на сцената, актьорът трябва да бъде в пълна психофизическа способност, готовност и вътрешна потребност да премине през цялата екстатична параболa на персонажа.

Трябва да улови верния камертон, да освободи и в същото време да канализира точната енергия, да владее словесния поток и физическото си поведение, да следи партньорите си, и всичко това да подчини на основното действие, задача и цел. Изгражда уменията да създава тънка професионална граница между условното и безусловното на сцената и способността леко и незабележимо да се отстранява, когато това е необходимо. Тази професионална мобилизация, която изисква екстатичният театър, не може да бъде имитирана, през нея не може да се мине технически. Подобна провокация към актьора е трудно изпитание. Много е важна неговата предварителната нагласа и подготовка преди излизането му на сцената. При всеки актьор тя е различна. Някои правят физически упражнения, други слушат музика... Моят начин беше изолация и абстрахиране от всичко, което се случва зад кулисите. Мислено преминавах през цялата параболна на образа, като обозначавах определени моменти – опорни точки и се опитвах, пак мислено, да определя вътрешния си заряд и ниво на енергия в тях. Така, от една страна, акумулирах необходимата ми енергия за цялото, от друга, я разпределях. Разпределянето на енергията е много важна част от актьорската професия и способността за това се придобива след изключително професионално психофизическо натоварване и опит.

Бележки под линия:

[1] Терзийски, Н., 2017.

[2] Бродски, Й., 1997, с. 158.

[3] Бахтин, М., 2002, с. 3.

[4] Гроссман, Л., 1928, с. 7-8.

[5] Иванов, В., 1999, с. 83 – 113.

[6] Гърдев, Я., 1997 – 1998.

[7] Гърдев, Я., 1997 – 1998.

[8] Николова, Р., 2009.

[9] Бродски, Й., 1997, с. 153 – 154.

[10] Тарковски, А., 2019, с. 22 – 23.

[11] Свободная энциклопедия, Викисловарь, <https://ru.wiktionary.org/wiki/%D0%BD%D0%B0%D0%B4%D1%80%D1%8B%D0%B2>.

[12] Ожегов, С., 1968, с. 250.

[13] Нанов, Л., 1968, с. 181.

[14] Ожегов, С., 1968, с. 366.

[15] Ожегов, С. Словарь русского языка, изд. „Советская энциклопедия“, М., 1968, с. 366, *„Възбуденост, неестественост, болезност в проявлението на някакво чувство, във възприятието на нещо“.*

[16] Иванов. В., 1987, с. 401 – 444.

[17] Иванов, В., 1999, с. 83 – 113.

[18] Дечева, В., 2005.

[19] Павис, П., 2002, с. 12.

[20] Гроссман, Л., 1928, с. 7 – 8.

[21] Гърдев, Я., 1997 – 1998.





ДЕЯН СТАТУЛОВ · НЕВЪЗМОЖНАТА СВОБОДА

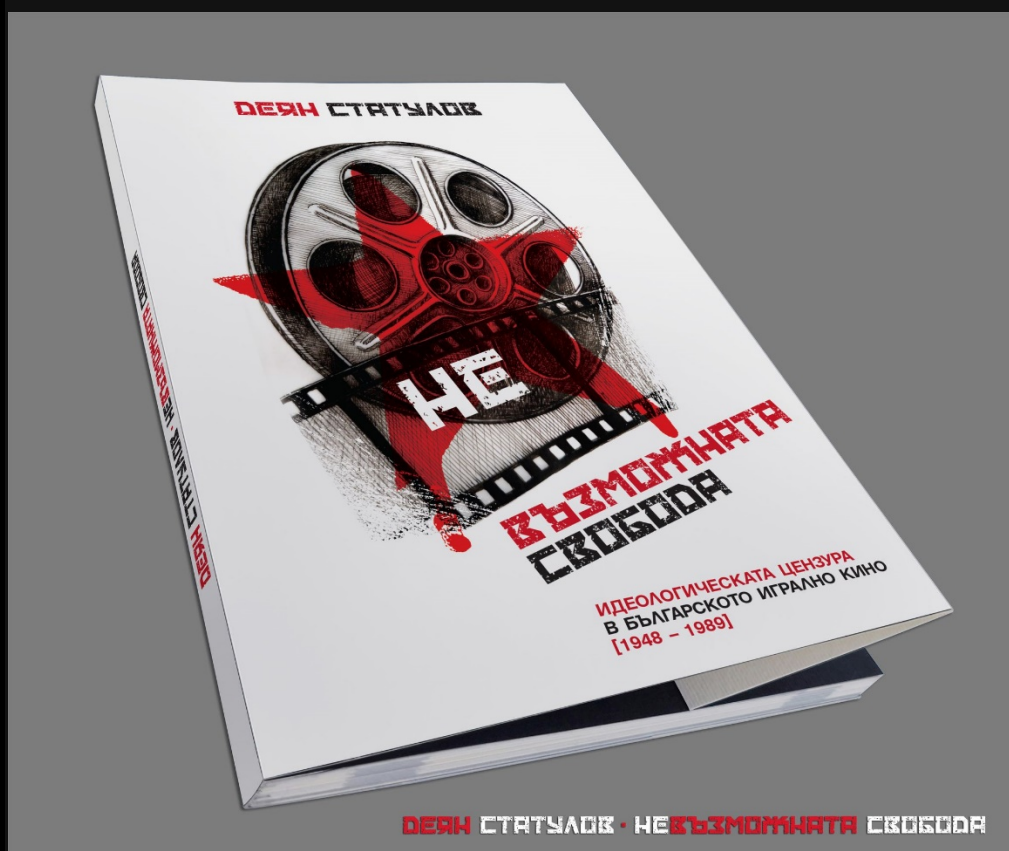
ЦЕНАТА ДА БЪДЕШ ПОЧТЕН

ГЕРГАНА ДОНЧЕВА

Темата за социалистическото наследство в областта на българското кино е ключов лийтмотив в изследователските усилия на Деян Статулов още от неговите най-ранни изяви. Затова не беше изненадваща появата на монографията *Невъзможната свобода: Идеологическата цензура в българското игрално кино (1948 – 1989)*, Locus Publishing, София, 2022, с.168 – разширен вариант на докторската дисертация на автора, разработена и защитена преди години в сектор „Екранни изкуства“ към Института за изследване на изкуствата, БАН.

През изминалите три десетилетия учени от различни сфери на хуманитарните и социалните науки положили основата на необходимия процес на преосмисляне и оценка на близкото минало, но въпреки натрупания масив от аналитични текстове, все още остават твърде много неизследвани проблеми. Историята на българската кинематография през периода на социализма, интерпретирана критично и извън идеологическите клишета на онази епоха, е обект на интерес в публикациите на известни имена като Неда Станимирова, Александър Янакиев, Ингеборг Братоева-Даракчиева, Надежда Маринчевска, Боряна Матеева и други. Това, което отличава книгата на Деян Статулов от изданията на предшествениците му, е неговият ясен фокус върху един твърде болезнен сюжет от развитието на българското кино след 1944 г., а именно осветляването на механизмите и методите, въз основа на които

е функционирала политическата цензура. „Разравянето“ на въпросния исторически период е сериозно предизвикателство дори и с днешна дата поради непримиримите и паралелно съществуващи лява и дясна версия на социализма, както и поради обстоятелството, че част от важните документи все още не са разсекретени. В този смисъл заслужава специално да се отбележи работата на автора в различни архиви (Централния държавен архив, архива на МВР), чиито находки му позволяват да изгради достоверен фактологичен разказ, базиран на богат автентичен материал.



Структурата на монографията следва логиката от по-общото към частното. Първа глава представлява кратък исторически обзор на същността и разнообразните форми на проявление на понятието цензура – явление, зародило се през древността, което неизбежно съпътства всяко човешко общество през хилядолетията, независимо от неговия специфичен профил. Постепенно перспективата се стеснява и във втора глава *Българското игрално кино в плен на идеологията* авторът подробно очертава картината на настъпилите радикални промени в

България след 9 септември 1944 г. Подмяната на културните елити в резултат на насилствената съветизация, налагането на господстващата нормативна естетика на социалистическия реализъм, опитът за внедряване на цензуриращи институции от типа на ГЛАВЛИТ (за щастие, не просъществувала дълго), свидетелстват за един процес на целенасочено социално инженерство, което не би могло да не засегне и областта на културата.

Изследователят пресъздава сложната динамика на всички емблематични събития, оставили ярък отпечатък върху културната политика от онези години например Априлският пленум от 1956 г. и развенчаването на култа към личността, което предпоставя един кратък период на известно разведряване (втората половина на 50-те и началото на 60-те), когато доктриналната примка не е така здраво затегната.

За Деян Статулов е особено важно да реконструира по-широкия социален контекст, в който българската интелигенция е принудена да оцелява: разправата с Александър Жендов, Фани Попова-Мутафова, Чавдар Мутафов, Димитър Димов и Димитър Талев в началната фаза от епохата на социализма, а по-късно прекеждията на други ярки таланти като Валери Петров, Христо Ганев, Блага Димитрова, Иван Радоев, Станислав Стратиев, Константин Павлов, Радой Ралин, които успешно заобикалят художествените постулати и тематичния обхват, допустими в рамките на соцреализма. Симптоматично е, че писателите и кинодейците са подложени на най-силен репресивен натиск тъкмо поради своята голяма обществена видимост и способност за въздействие, което обяснява и постоянния интерес към тяхната работа. „Дисциплинирането“ на кинематографистите и съзнателната промяна на кинокултурата в страната (чрез установяване на монопол върху вноса и износа на филми, контрол върху репертоарната политика, т.е. прожектират се предимно съветски и източноевропейски творби, изменения в сферата на законодателството – през 1946 г. е приет Закон за кинокултурата, впоследствие заменен от Закон за кинематографията – 1948 г.) създават необходимите предпоставки от края на 40-те години кинопроизводството да се превърне във важен инструмент за влияние, като изцяло преминава под опеката на държавата. Намесата на държавата обаче не спира дотук: тя постепенно изгражда базовата инфраструктура в

посочената културна област – създава се Средно специално училище за кино и фототехника, Киноцентър, Държавен киноархив – всички онези възлови институции, които ще играят съществена роля в развитието и съхраняването на българското кино. Прословутото Постановление 91 регламентира единствения възможен естетически принцип на художествена практика – *соцреализма* и преднамерено възникват характерни идеологически органи като отделът за пропаганда и агитация (по-късно отделът за изкуство и култура) към ЦК на БКП, Комитетът за култура, ръководството и художествения съвет към Студията за игрално кино, а също и отделните комисии зорко бдят да не се промъкнат отклонения от прокламирания императив. Деян Статулов детайлно описва сложната вертикална йерархическа структура, упражняваща идеологически контрол, която ефективно функционира до падането на режима. Освен цитираните институции, авторът наблюдава и други механизми за „въдворяване на ред“: срещите на властта с „художествено-творческата интелигенция“, по време на които към нейните представители се отправя остра критика, посочване на слабости и заклеймяване посредством рецензия в официозно издание, както и ритуала на публична самокритика, прилаган към конкретен „съгрешил“ творец.



Съвсем закономерно, изследователят отделя немалко страници на присъствието и вмешателството на Шесто управление към ДС в областта на киното, което се явява не само орган за груба цензура, но и нещо повече: оперативната дейност на неговите служители често води и до санкции, насочени към определени кинодейци. Приведените архивни материали свидетелстват за огромната цена, която част от представителите на тогавашната интелигенция плащат, за да запазят своята почтеност и собствените си художествени критерии. Те са подложени на следене, подслушване, заплахи в случай, че не се подадат на стратегията за „моркова“, техните книги не се издават или не им се позволява да снимат филми, с други думи, лишавани са от възможността да работят. Същевременно „преторианците на идеологическата норма“, както дефинира авторът служителите от отделите „Пропаганда и агитация“ и „Изкуство и култура“ съблюдават идеологическата чистота в българското кино, но и упражняват контрол върху всички обществени събития (професионални конгреси), участия в международни фестивали, вземат решение относно евентуалното „замразяване“ на дадено произведение, организират компрометирането на творба или на нейния създател.

Трета глава *Механизми на контрол* представлява анализ на отделни случаи, които илюстрират как е действала репресивната машина на тоталитарния режим. Първият сюжет е свързан с нерадостната съдба на филма *Кратко слънце* на режисьора Людмил Кирков по сценарий на Станислав Стратиев, който излиза на екран през февруари 1979 г. и отначало е приет радушно от критиката. През март ситуацията рязко се променя в резултат на публикувана разгромяваща анонимна статия и лентата е обречена на забвение. Следващото десетилетие обаче става свидетел на още по-свирепа кампания, насочена срещу инакомислещите автори. Внезапната смърт на Людмила Живкова е повратната точка, която слага край на либералните тенденции в сферата на културата, а предприетите показни акции демонстрират, че никой не е застрахован дори и най-високопоставените фигури. Такава е драматичната история на филма *Една жена на 33*, заснет от режисьора Христо Христов – народен артист и председател на СБФД през 1982 г., който изпада в немилост по същия модел: след крайно отрицателна рецензия на

Владимир Каракашев, отпечатана във в. „Работническо дело“. Година по-рано Блага Димитрова е подложена на подобен публичен линч заради своя роман „Лице“. През епохата на късния социализъм властта проявява абсолютна безкомпромисност спрямо творците с изявена гражданска позиция и с безспорен талант.

Друг значим похват, прилаган към „непослушните“ кинематографисти, е отлагането на снимачния процес. Например сценарият на Радой Ралин *Ще дойде детето* така и никога не се превръща във филм. Перфиден начин за налагането на партийната воля е т.нар. временното замразяване на творби, които не стигат до киносалоните и публиката се среща с тях едва след 1989 г. В тази категория попадат: *Партизани/Животът си тече тихо* (1957), *Привързаният балон* (1967) на Бинка Желязкова и Христо Ганев, *Понеделник сутрин* (1966) на Ирина Акташева и Христо Писков, *Прокурорът* (1968) на Любомир Шарланджиев. Деян Статулов отбелязва, че наказателната кампания срещу *Понеделник сутрин*, *Кратко слънце* и *Една жена на 33* притежава и още едно тъжно измерение: прекършената професионална кариера на младите актьори, ангажирани в главна роля: Пепа Николова, Вихър Стойчев и Лиляна Ковачева.

Най-значимият принос и достойнство на разглежданата монография е нейният потенциал да провокира своите читатели да се замислят върху проблема за идеологическата цензура не само в минало, но и в сегашно време, защото тя никога не изчезва, а само се трансформира в зависимост от конюктурата и изискванията на настоящето. Днес надарените артисти не са ограничавани „отгоре“ посредством постановления и регулация (от етапа на идеята до етапа на разпространението), но са принудени да се справят с нови видове цензурни практики наред с всички останали проблеми, произтичащи от недостатъчното финансиране и от жестоката конкуренция в един все по-сложен и глобален свят.





КУЛТУРЕН АФИШ: НОЕМВРИ 2022

АНАСТАС ПУНЕВ

И този ноември Киномания ще бъде първата асоциация за месеца. Докато следващите афиши очакват новите заглавия от фестивала, внушителната селекция от класически филми заслужава особен поглед, тъй като няма нито един грешен избор. За съжаление, два от поводите за специални прожекции са свързани с тазгодишната раздяла с Жан-Люк Годар и Жан-Луи Трентинян, но това само прави срещата с техните филми още по-задължителна.

„Особняци“ на Годар често е определян като един от най-гледаемите му филми или дори като „филм на Годар за всички онези, които не се вълнуват от киното на Годар“. Той също така е представителен за неговото собствено верую, че за да се получи добър филм, не е нужно нищо повече от момиче и пистолет. И наистина – очите на Ана Карина и леко пластмасовият гангстерски елемент са сякаш единствените компоненти на този филм и въпреки това са напълно достатъчни.

Филмът е роден от противоречивите влияния на Годар от началото на 60-те. Той се родее както с всички неизвестни авторски американски ленти, които самият той популяризира като критик в „Кайе дю Синема“, така и с класическите холивудски жанрови филми с цялата им „дразнеща“ увлекателност. Тези влияния обаче не биха действали по същия начин,

ако в центъра на филма не беше поставен култът към младостта и едновременно с това иронията към нейната наивност. Историята на Одил, Франц и Артур (Анна Карина, Сами Фрей и Клод Брасьор) е една пределно обикновена история за любовен триъгълник и неуспешен опит за обир, но нищо не изглежда толкова обикновено заради мечтателната атмосфера на филма. В „Особняци“ има нещо нетърпимо леко, като внезапен изстрел, след който не може да повярваш, че смъртта е истинска.



ОСОБНЯЦИ (1964, РЕЖИСЬОР ЖАН-ЛЮК ГОДАР)

Сивият облачен Париж, напълно различен от обичайните представи, е естественият екран, на който Годар прожектира фантазиите на героите си – неориентирани в изобилието на 60-те, затрупани с образи и културни референции, сякаш живеят нечий друг живот, тъй като в реалния нямат нищо интересно за правене. Жените от този свят са твърде емоционални, а мъжете предпочитат да цитират чужди мисли. Изглежда красиво, но едновременно с това се оказва безнадеждно по един неразбираем начин за повърхностните любители на романтиката във френското кино от този период. За съвременния зрител филмът се асоциира най-вече с епохалната си танцувална сцена, която според признанията на Годар е не просто импровизация, а е заснета с един дубъл. Тя е впечатляваща

най-вече с начина, по който вътрешният свят на тримата герои е отразен в задкадров глас на самия режисьор. Визитката на филма, която дава сведение за цялата епоха, са думите за един от тримата: той вече не знае дали светът се превръща в сън или обратното.

В типично провокативен стил Годар заявява, че в „Особняци“ няма цитати. В действителност могат да бъдат открити всякакви позовавания, откраднати по най-безсрамен начин, но в манипулативния коктейл от хвърлени фрази се създава една модерна поезия, която носи отпечатъка на своя автор. Това, че поезията може да се вихри сред един банален криминален материал, е освобождаващото и вдъхновяващото в „Особняци“. Неговата сила е, че представя в изкристализирала форма маниера на Годар от началото и средата на 60-те – има постоянни опити за измъкване от оковите на наратива, но същевременно се използва всичко полезно в него, без да се забравя, че най-директният път към вниманието на зрителя е ангажирането със съдбата на героите.

Друг класически шедевър е „Моята нощ с Мод“ на Ерик Ромер. Един от първите зрели филми на Ромер е част от серията му от шест морални приказки, но моралното тук е свързано не с морализаторство, а с традициите на френската морална школа. Именно един от най-видните моралисти – Блез Паскал, е своеобразен главен герой, тъй като неговият популярен облог за съществуването на Бог е в центъра на тревогите на едноименния протагонист, изигран от Жан-Луи Трентинян.



МОЯТА НОЩ С МОД (1969, РЕЖИСЬОР ЕРИК РОМЕР)

Докато за Годар от 60-те Париж е сам по себе си главен герой, „Моята нощ с Мод“ е деликатното оттегляне на Ромер в живописната провинция, оставяйки зад себе си твърде политизираната столица в зората на бунтовете от 68-а година. Клермон Феран през зимата е градът, където хората могат да говорят спокойно и задълбочено на философски теми – нещо, което Париж вече не предлага на своите жители. Именно 40-минутният разговор между Жан-Луи и Мод (Франсоаз Фабиан) е естествената притегателна сила на филма – в него има толкова много думи, но въпреки това оставаме с натрапчивото усещане, че красотата идва не от тях, а от всичко помежду им. Разговорите не са разговори, а са форма на действие.

В облога на Паскал случайността има голяма роля и „Моята нощ с Мод“ е филм за това по колко различни пътеки могат да поемат човешките отношения. Когато Жан-Луи среща за първи път Франсоаз (Мари-Кристин

Баро) в малкия град, където не познава никого, той е убеден, че иска да се ожени за нея. Този странен облог може да се тълкува като своеобразен пазарлък с вярата, тъй като Жан-Луи и Франсоаз са вярващи католици и верността на Жан-Луи трябва да бъде заявена още при първата им среща, за която Франсоаз не подозира. Тази ригористична гледна точка е тествана от Мод, която е всичко различно от Франсоаз – атеистка, брюнетка и въплъщение на несигурността, но и на авантюристичното. Сблъсъкът на двете гледни точки е красив дори само в битието си на философски дебат, но в него има още много – не само изненадващ обрат в самия край на филма, а и усещане, че тези хора познават себе си от години и се опитват да излъжат себе си, като убедят другия в правотата си.

Общ белег на всички „морални“ филми на Ромер е, че героите в тях държат на своите принципи, но не успяват да удържат постоянство в спазването им. Жан-Луи е образец за рационалния мъж, който третира хората като статистическа информация и това е неговата незрялост, но незрялост, чиито фатални последици той приема с рицарско достойнство. Макар да изглежда, че такива мъже вече няма, казусите, пред които е изправен, звучат точно толкова актуално, колкото преди половин век. Дали живот, в който той избира Мод, е по-„правилен“ или интересен от живот, съобразен с моралния му код? Не просто няма верен отговор, ами отговорът не се дава изобщо от хората, а от случайността.

Геният на Ромер е, че аналитичността му не превръща филмите му в студен документ. Същевременно боравенето с най-фините настройки на чувствата не води до мелодрама. Отделни фрази и диалози имат самостоятелна литературна стойност, но „Моята нощ с Мод“ има толкова голяма метафизична мощ, че дори границите на кинорепрезентацията му отесняват.

„Особняците“ и „Моята нощ с Мод“ може да бъдат гледани на Киномания.





ГАЛЕРИЯ: ЗВЕЗДИ В КОСИТЕ, СЪЛЗИ В ОЧИТЕ

ПРЕДСТАВЯМЕ ВИ РАБОТНИ МОМЕНТИ ОТ СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС НА ФИЛМА **ЗВЕЗДИ В КОСИТЕ, СЪЛЗИ В ОЧИТЕ** С РЕЖИСЬОР ИВАН НИЧЕВ И СЦЕНАРИСТ АНЖЕЛ ВАГЕНЩАЙН.





Звезди в косите, сълзи в очите

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ: ЗВЕЗДИ В КОСИТЕ, СЪЛЗИ В ОЧИТЕ

АНЖЕЛ ВАГЕНЩАЙН – С ОПТИМИЗЪМ НА ДУХА
ДИМИТРИНА ИВАНОВА

Сценарист, писател, общественик – това е кратката енциклопедична характеристика за него. Тя обобщава един дълъг и богат на събития живот, закръглил цяло столетие! Личност с харизмата на древен еврейски мъдрец и с елегантно, заразително чувство за хумор. Биографията му е впечатляваща – присъствието му в горещите точки на XX век е не толкова съдба, колкото личностен избор. Вътрешният му компас го отвежда в тези горещи точки на историческото време – не като наблюдател, а като участник. Преживява преследването на евреите по време на Втората световна война. Участва в антифашистката съпротива и само смяната на властта през 1944 г. го спасява от изпълнението на смъртна присъда. Десетилетия работа в киното, белязани от битки на тихия фронт с догматизма и идеологическия диктат, но и с многобройни награди на филмите по негови сценарии, с принос международната филмова общност да забележи българското кино в средата на миналия век. Участва активно при създаването на емблематичния Русенски комитет (1988) и това го нарежда сред основателите на опозиционното

движение в България. Той е сред поканените на прословутата закуска на президента на Франция Франсоа Митеран с български интелектуалци. Скоро за него обаче тази кауза губи блясъка си на нова надежда за България („Доколко онова, в което живяхме, беше социализъм, но и това не е онази демокрация, която искахме...“). Виждахме го и в залата на Народното събрание. Анжел Вагенщайн не крие, че заедно с връстниците си е преживял и заблуди, и красиви мигове, и спадове. „Моят път към храма е едно отдавна мечтано от човечеството общество на справедливостта, на братството, на добрата воля“ – изповядва веруюто на живота си.

Киното – то запълва най-активните творчески десетилетия на Анжел Вагенщайн. По негови сценарии са създадени 52 филма в 5 държави и в 8 телевизии, с него работят известни режисьори, известни актьори. Историите му следват времето. Болката на неговия народ от холокоста ражда „Звезди“ (1959). Антифашистката съпротива дава живот на „Септемврийци“ (1954), „Веригата“ (1964), „На живот и смърт“ (1974), „Допълнение към Закона за защита на държавата“ (1976), „Концерт за флейта и момиче“ (1980). Истории от съвременността се разплитат в „Ребро Адамово“ (1956), „Двама под небето“ (1962), „Законът на морето“ (1958). Като творчески проби за обогатяване на жанровите изяви са кримките „Малки тайни“ (1969), „Хроника на едно убийство“ (1964) и фантастиката „Еоломея“ (произведени в ГДР), „Езоп“ (1969) с Георги Калоянчев и заснет от Рангел Вълчанов.

Героите в сценариите на Вагенщайн са живи хора, поставени в драматични обстоятелства. Тези обстоятелства, родени от богатото му въображение, изискват личен избор и изпитват характера, а зад тях стои непоклатимо хуманността като основен човешки закон. Разсъжденията за преходното и вечното, за избора са вплетени в сценарната тъкан и на „Звезди в косите, сълзи в очите“ (1977) – поглед към времето на раждането на българския национален театър; и в „Гоя“ (1971), в който свободата на творчество се изкупва с борба със самия себе си; и, разбира се, „Борис I“ („Покръстването“, „Слово за буквите“, 1985), историческа балада отново за избора – избор жесток и велик, избор за съдбините на един народ. И „След края на света“ (1998) – най-лиричният и най-личният филм в биографията на сценариста. Филмите на Анжел

Вагенщайн внасят принос с богатството от награди от различни кинофестивали, за българското кино, а той пише неговата история.

С наближаването на новото хилядолетие за Вагенщайн настъпва времето на литературата. Сякаш му е липсвало директното общуване с адресата на неговите послания, без посредничеството на камерата – затова Маестрото съветва студентите по кинодраматургия: „Нека кинодраматургията да бъде ваша любовница, а законната съпруга да бъде печатната литература“. И идва триптихът „Петокнижие Исааково“, „Далеч от Толедо“ и „Сбогом, Шанхай“, последван от „Съновидение за Свети Борис („Покръстването“, „О писменах“), „Отвъд стените“, „Приказка в Ла Минор“, „Преди края на света“... И отново награди, преводи на различни езици, признания в световни литературни салони.

„Лутаме се в мъгляво време“ – е тъжната констатация на Патриарха за дните, в които живеем. Според него преживяваме драматичен разпад на една ценностна система, без тя да бъде заменена с друга. А културата ни се промъква мъчително между пазара и парите... И може би това е причината да реши да остане насаме с думите?

„Няма нищо по-убийствено от апатията на една общество. Горее главата и активността!“. Анжел Вагенщайн остава верен на себе си: зареден с неизтребим оптимизъм на духа.

А оптимизмът на духа е привилегия на мъдреците.

* * *

ЗАДЪЛЖЕНИЯ И УДОВОЛСТВИЯ

„СЪНДЕЙ ТАЙМС“, 19.11.1978 г., ЛОНДОН

Дилис Поуел прави подбор на филмите от Лондонския филмов фестивал.

Имам личен тест за фестивален филм: Искам ли да го гледам отново? Ако е така, защо? Защото, след като гледах пицната и ярка програма на Лондон, намирам причини за повторно гледане.

Някой може например да не хареса някой филм, но да желае да оправдае или да обясни своите реакции. Фестивалът включва сред творбите от големи имена – Олтмън, Ошима, Вайда и Лоузи, чиито прожекции са предстоящи, и „Есенна соната“ на Ингмар Бергман. Тя е блестяща: една студия върху отношенията майка-дъщеря, изиграни понякога изискано, понякога поразяващо от Ингрид Бергман в ролята на жена, направила кариера като пианистка и Лив Улман, в ролята на дъщерята, която е лишена от майчина преданост, слага си очила, започва да се облича лошо и се омъжва за енорийски свещеник. Но аз намирам това за противно.

Допускам, че съм предубедена. Чувствам, че се настройвам против принципите си, към осъждане на жената с професия. Но имам и подълбока антипатия. За мен „Есенна соната“ касае омразата. В края на филма на прекрасната актриса Лив Улман ѝ се позволява слово за любовта. Твърде късно: аз не мога да повярвам на думите. Отново и отново в монументалната творба на Бергман образите на действащите лица са рожби на омразата. Във връзка с това трябва да проверя вижданията си отново.

С „Интериори“, един вид Бергманова семейна галерия, Уди Алън прави смел опит да не бъде смешен. Същото се отнася и за „Репортаж от фронта“ на Филип Нойз, предприемчивият австралиец, преплитащ фантастиката с документа, с фактите, с който сполучливо се откри фестивала. Но мога да посоча филма „Отело“ на Орсън Уелс, той отново дава повод за повторно гледане на един филм. Като начало ще кажа, че

„Отело“ на Орсън Уелс е великолепна творба. Приятно е, че в процеса на дискусията са представени епизоди от него, но тя се води от самия режисьор: тя осветлява окончателния му подход към Шекспир. Нали това е интересно? Твърде малка причина, но бих казала, съществена. Защото филмирането на „Отело“ представя една от най-примамливите и най-известни личности между творческите артисти в киното.

Само ще спомена за „Татуирани сълзи“, документален филм на Ник Бронфилд и Джоан Чърчил (които създадоха „Младежка връзка“) за един калифорнийски затвор за мъже на възраст от 17-21 години. Неговите застрашително лични, интимни портрети на трима от затворниците ще бъдат показани на публиката съвсем скоро.

Има и няколко филма, които, въпреки всичките си качества или добри намерения, ме оставят равнодушна. Може да съм несправедлива: бях възпрепятствана и можах да видя само част от филма на Фредерик Вайземан „Военна мисия на Синай“, която разглежда американските операции за запазване на мира в пустинната буферна зона. Това, което видях, набляга прекалено силно върху развлеченията на американците, намиращи се далеч от дома си – продължително пиене например от ботуш.

Признавам, че напуснах, изоставих един символичен урок на историята, в който селячеството се тътреше до безкрайност в калта, обуто в стари английски гамаши. И вероятно „Моят път към дома“, третата серия от автобиографичната трилогия на Бил Дъглас, ще трябва да се види отново. Той явно е свързан с първите две части. Да вземем само празните пространства и смело аскетичния разказ за едно самотно влизане отново в живота, ще видим, че те изглеждат неудобно разхвърляни.

Сега вече мога да предложа и една трета причина, най-очевидната за пожелаване да се посети отново някой филм: този факт, който киното, поради преклонение пред модата, избягва да признае – удоволствието. Впечатляващият, предизвикващ чувства филм на Иван Ничев „Звезди в косите, сълзи в очите“ има за тема историята на една театрална трупа в началото на века: играят „Отело“ и банкрутират, представят вятърничави глупости и живеят удобно, наемат една хубавичка аматьорка да

изпълнява ролята на Дездемона, борят се, за да успеят да се запазят като почтен, благороден ансамбъл. Фино направен, филмът представя хора, отдадени еднакво както на стремежа да оцелеят, така и на стремежа към изкуство. Това е нещо, което предизвиква нашата обич, това е мило и изящно, както казах – едно удоволствие.

Фестивалът е отличен и с едно китайско анимационно есе – очеркът „Врява на небето“, всичките вариации за свобода се повтарят, но анимацията е превъзходна. Канада е изпратила една приказка на английски език за един събирач на дългове, „Скип трейсър“ – свиреп, жесток, угнетяващ, препоръчан заради играта си.

От Русия – грузинският филм „Дървото на желанията“ е с фолклорни сцени, отчасти любовна приказка, отчасти легенда: бих го гледала отново, заради загадъчните визуални красоти. Бих издържала повторно гледане и на „Личните досиета на Едгар Хувър“ на Бродерик Крауфорд. Филмът на Лари Коен е в стила на криминална история за политическите сили и ФБР.

В „Зад манастирските стени“ Валериан Боровчик, адаптирайки Стендал по невероятен начин, предлага бълнуване от вехнещи и бременни калугерки. Накрая „Лулу“, проблясващите размисли на Роналд Чейс за Ведекинд и операта на Албен Берг. Кореспондирах си някога с един талантлив професионалист, който осигуряваше писъците, които се предполага, че наддават актриси с немощни дробове. При настоящото изобилие на голи тела, понякога се съмнявам, че елегантните задни части не принадлежат на самите изпълнители, а се доставят от някоя агенция за всякакви случаи. „Лулу“ възвърна вярата ми. В него задните части са си лична собственост на изпълнителите. Както човек казва в Оклахома – те са абсолютно истински.

Превод: Жени Хайтова

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

АНЖЕЛ ВАГЕНЦАЙН

ЗВЕЗДИ В КОСИТЕ
СЪЛЗИ В ОЧИТЕ

Режисьорски сценарий

РЕЖИСЬОР-ПОСТАНОВЧИК:

ИВАН НИЧЕВ

ОПЕРАТОР:

ЦВЕТАН ЧОБАНСКИ

ХУДОЖНИК-ПОСТАНОВЧИК:

АНГЕЛ АХРЯНОВ

ДИРЕКТОР:

~~АНЖЕЛ ВАГЕНЦАЙН~~

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

Звезди в косите,
сълзи в очите



списание
КИНО

излиза от 1946 г. без прекъсване