

КИНО 4 2009
СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ 3,50 лв.

филм на Станимир Трифонов

СТЪКЛЕНАТА РЕКА



ФИЛМОВА СТУДИЯ

ВРЕМЕ



ПРИЛОЖЕНИЕ:
СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ



СПИСАНИЕТО, С КОЕТО ФИЛМОВИЯТ СВЯТ ИДВА ПРИ ВАС

АБОНАМЕНТ 2009

абонирайте се за списание „КИНО“
в „БЪЛГАРСКИ ПОЩИ“

КАТАЛОЖЕН НОМЕР 1402

и чрез фирми „АРТЕФАКТ“, „ДОБИ ПРЕС“, „БЛИЗНАЦИ“

Очакваме да се абонирате и в редакцията на списанието.

София 1527, бул. „Дондуков“ №67; тел.: 946 10 66; e-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

6 книжки - 20 лева

3 книжки - 10 лева

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Юбилей

Мария Иванова на 80 / *Боряна Матеева* 2

Не/забравени лица от сцената и от екрана

Срещи с актьора Георги Русев / *Валентина Коларова* 6

В памет на

Реквием за Ивайло Джамбазов / *Катерина Ламбринова* 12

Лицето на младото българско кино

"Tilt" - разговор с режисьора Виктор Чучков / *Йоана Павлова* 15

Във фокуса на критика

"Приключено по давност" - за филма на Малина Петрова / *Искра Димитрова* 21

"Европолис – градът на Делтата" – за филма на Костадин Бонев / *Ирина Иванова* 23

Киносъбития

Годишни награди за филмово изкуство 2008 25

Балчик 2009: Балчишки времена / *Петя Славова* 26

Дунав – реката на Европа / *Генчо Генчев* 29

Нови книги

От Метрополис до Матрицата / *Владимир Игнатовски* 31

Комиксът на съвременния екран / *Надежда Маринчевска* 33

Подир сянката на облаците

Киноанкета / *Антон Бакарски* 35

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Фестивали

По повод на Кан 2009: От световно кино към глобална кинематография / *Вера Найденова* 37

Краков 2009: На този кратък филм му предстои дълъг път / *Владимир Игнатовски* 42

ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Битническото движение и история на дрогата в американското кино / *Елизавета Боева* 44

НАШАТА ИСТОРИЯ

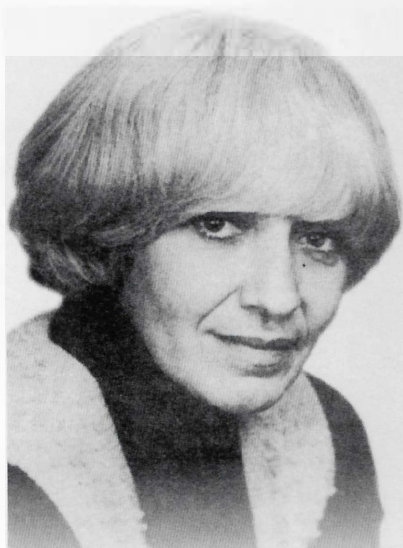
Филмите на Шарлето – гледани и обичани / *Борислав Ърдев* 52

Ференц Ешер – "кралят на кинематографа" / *Петър Кърджилев* 55

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Апасионата / *Петър Русев*

На корицата - кадър от филма „Стъклената река“
продуценти - Студия „Време“, БНТ - със съдействието на ИА НФЦ



ХЛЯБ, ВИНО И КАСКАДИ

*„Когато обичаш един филм, той става твой.
Искаш просто да пипнеш всичко в него.”*

Мария Иванова

Боряна Матеева

Филмотечно кино „Одеон” - пред кафенето. Привечер (режим). Вали. Прииждат хора с чадъри и букети. Насочват се към елегантна дама на възраст (бяла коса, благородно излъчване). Поздравления. Пожелания. Сълзи. Всички влизат в салона. Датата е 29 май 2009. Елитът на българското кино се е събрал да почете 80-та годишнина на архитекта, художника и сценографа Мария Иванова.

Кошница и плакет от Министъра на културата. Поздравителен адрес и цветя от Съюза на Българските филмови дейци. От Съюза на българските художници. Импровизирани, силно емоционални поздравления от близки приятели и колеги.

Анжел Вагенщайн: Никога не съм наричал Мария Иванова „Мария”. За мен едно време беше Маря Ивановна. По-късно за дълги години беше Марчела, Марчелина. И доколкото беше за мен моя хляб и мойто вино, беше „Марчелино, рап е vino”. Кланям ти се Марчелино, мой хляб и мое вино от наш’то някогашно кино... (Оживление, ръкопляскания.). С нея имахме дълъг, дълъг живот в киното. Помня нашето голямо приключение в Германия със „Звезди” и най-голямото приключение „Борис I”. И ако Мария нещо не е успяла в живота си, това е, че не успя да убие нито един оператор, нито един режисьор с двоен инфаркт на миокарда (въпреки всичките си усилия да го направи). Вие вероятно знаете какво е да имаш на хоризонта 10 000 лоши ромей, а отпред 10 000 добри наши войници и в разгара на снимките Мария да спре всичко, защото на 28-ми ред има един ромей, който в долното си бельо има копче, което не е от она-

зи епоха! (Смях, весели подвиквания отвсякъде). Това беше Мария. При мен стои на най-почетното място един подарък, който ме свързва с нея - мечът на Борис I. Кланям ти се ниско, много те обичам, много те ценя! Желая ти още и още дълъг живот и вън от киното, с приятели... (Силни аплодисменти.)

Евгений Михайлов: Няма да забравя с какъв ентузиазъм тръгна да ми помага в първите години в „Бояна Филм” след 1997 да възстановим силата на „Бояна” - като се почне от коридорите, от снимките, които избрахме една по една от албумите. Искахме да възстановим паметта за българското кино. След това беше „Понеделник Осем и половина”. В продължение на три години показвахме 174 филма и когато телевизията реши да спре предаването, точно в деня на спирането открихме една малка музейна експозиция в бившето централно фойе на Киноцентъра. Но тази експозиция не можеше да стане без страхотното вдъхновение на Мария. С приближаването на края на процеса на приватизация, пак начело с Мария, една група художници в последния момент се опитаха да заделят най-ценното, което е свързано с историята на киното. Бяхме решили да го дарим на Военно-историческия музей, на Етнографския музей. На Историческия музей бяха дарени много костюми, реквизити, вещи, свързани с едни от най-емблематичните филми и Мария също беше в основата на това усилие. Сега, слава Богу, тези неща са притежание на музеите и решихме вместо да стоят по складове, да се покажат. Изложбата с тях обиколи 18 града, сега е в София, в Археологическия музей. Мария също помогна тази изложба да се случи. И да бъде част от паметта за историята на българското кино. И призив за добро сегашно кино. Благодаря ти, Мария, за твоята любов към киното, към твоите колеги и към всички, които са създавали тези филми! (Ръкопляскания.)

На колене пред киното



Иван Андонов: В този случай съм без патерици, заради Мария... (Смях и оживление). Чух, че Мария е била най-търсеният сътрудник. Не, ние в киното сме съюзници! Съюзници в тази люта битка да направим възможно по-добър филм. Тя е била най-търсеният съюзник през повече от половин век, откакто я познавам. И както можем да кажем за една актриса, че е първата дама на нашето кино, много ми се иска да кажа това, което мисля и което вероятно и вие мислите, че Мария е първата дама на нашето кино. Толкова е търсена, толкова всички я обичат и толкова на всички е помагала. И още нещо. Никога, откакто я познавам, тя не е направила нито една стъпка, нито един жест, който да не е бил достоен. Всичко е правила достойно. Жалко, че не можем да ѝ изпеем „Достойно ест“... (Бурни аплодисменти)

Валери Петров: Какво да кажа... Аз чух двамата и те вече казаха това, което бих казал и аз. Всичко – и за достойното държание в такива къдрави времена, и за всеотдайността към това, което прави. Аз си спомням такъв един случай, съвсем малък. Трябваше да направим един филм, който по сценарий се наричаше „Главата горе, командоре“ – беше научно-фантастичен уж. По ред причини, а вие се досещате от какъв характер, аборттира

тоя филм, още в началото. Аборттира – да, но нещата на Мария бяха вече направени – фантастични, защото действието се развиваше някъде в космоса. Между нас казано, слава Богу, че не сме го направили този филм. (Смях). То и техниката ни беше такава, че би била смешна сега, в тези времена, когато киното като техника (не като друго!) е изскочило толкова напред. Така или иначе, всички се примирихме, само един не се примири, или по-точно една... Тя дълго и дълго скърбеше за направеното. За това, че там край плажовете, не знам къде си, стои някакъв щур летателен апарат... Ние дори и не го видяхме. Имам само една снимка от този крилат космически кораб, така и неосъществил се. Тя обаче се осъществи. С мъки, с всичко. Сега, когато оглеждаме ретроспективно нещата, изведнъж виждаме, че толкова е помогнала за нашето кино, че нямам думи... (Мощни ръкопляскания). Тя наистина е съюзничка, авторка. Затова е нашата благодарност и нашата обич! (Аплодисменти)

Вера Найденова: Аз след Валери Петров... Поантата е поставена. Има йерархия, има ценности. Слава Богу, тази вечер показваме, че има ценности. Всеки от нас вероятно може да каже нещо. Но ще бъде най-добре да премълча от ваше име. (Сърдечни ръкопляскания).

Това е малка част от атмосферата на тържеството, посветено на Мария. Липсва нейната реакция. Само красивата ѝ ръка час по час се вдига към очите. Липсват думите, които са ѝ казали, докато я прегръщат. Пожеланията за здраве и сила, защото преборва тежка болест. Празникът продължава с прожекция на „С любов и нежност“, на който Мария е сценограф и художник.

Декорът на този филм е определян като „фелиниевски“. Случаят е следният – на Варненския фестивал 1978 италианският критик и режисьор Джани Тоти подбира 7 филма за Панорама на българското кино в Болоня, сред които е и „С любов и нежност“. Панорамата се осъществява. Отива делегация – Бинка Желязкова, Мария Иванова... След прожекцията на всеки филм тече дискусия. Италианците задават неудобни въпроси на Мария: дали това е биографичен филм, дали в България официалното отношение към съвременната скулптура е отрицателно... Критици дават свои оценки: „сложна стилистика“, „фелиниевски декор“, отбелязват, че въпреки всичко филмът „отстоява правото на творческата личност за самостоятелно виждане“ и „отразява реалността на вътрешния свят на художника“, постига „равновесие



Ескиз за филма „Иван Кондарев“

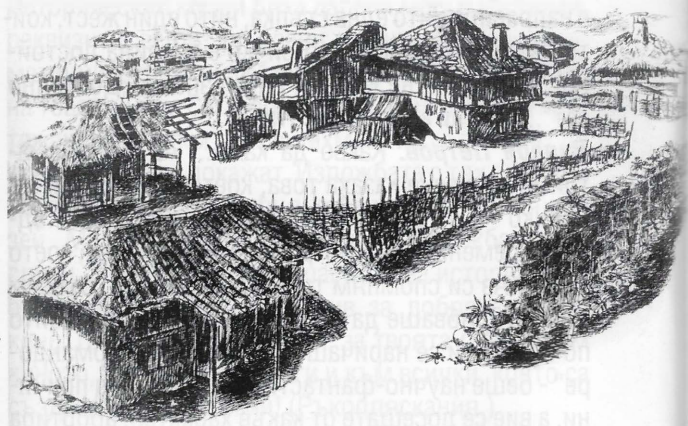
между замисъл и реализация”...

Героят от „С любов нежност“ е скулптор - професия в много отношения сходна с тази на художника, архитекта и сценографа в киното. Но въпреки че е човек на изкуството, художникът в киното най-често остава анонимен, буквално „се вгражда“ в материалния свят, който създава. Той борави с пространството, с пропорциите, вдъхновява се от различни пластични стилове, вторачва се в детайлите. И още нещо – трябва да познава оптиката, за да се съобразява с обективите на оператора, с обхвата на камерата. Защото декорът, мебелите, реквизитът, персонажите с техните костюми, придобиват друг обем от осветлението. Цетовият баланс също се съобразява предварително, в синхрон с изискванията на режисьор и оператор. Сложна, ужасно отговорна, във висша степен творческа професия, която изгражда рамката на времето и ситуира една измислена история в конкретна епоха. Без нея филмът е само мисловна конструкция, родена в нечие въображение, думи на хартия. Как тази абстрактна конструкция ще се напълни с живот, определя художникът, по-точно талантът му. Той предлага своя визия на режисьора. Идеалното е, когато работят като съюзници, както с Мария - тогава и резултатите са респектиращи, идва успехът и признанието. Ключ към силата на изображението е художественият вкус, натрупванията през годините, интелектуалният капацитет на художника. „Декорът изисква концентрирано изразяване на чувства - споделя философията си Мария - емоции, които в живота биха станали основа на цяла серия картини, във филма се разтварят в един единствен кадър.”

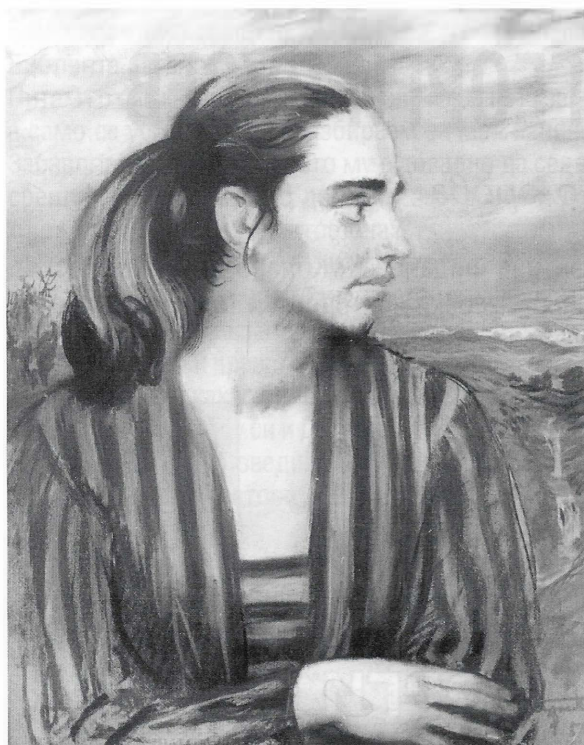
В началото на всеки филм, споделя Мария Иванова, е събирането на документация от всякакъв характер, четенето на книги, проучването на мемоари, гледането на картини от епохата. То става

преди да се търси съответната натура, да се подбере природата, подходящите улици, интериори. Следват ескизите, стотици за всеки филм. Те задават визуалния стил. Много от тях имат самостоятелна художествена стойност, въздействат като графични и живописни произведения. За някои исторически суперпродукции като „Борис I” тя чертае подробни планове и гради цели дворци. „Работата по филма беше голяма епопея” – спомня си Мария, осъзнала, че има редкия шанс да каже нещо за първи път. Да изгради „облика (непознат) на българската държава през IX век, нейната веществен култура. Реших да изграждам не Средновековие въобще, а нашето Средновековие, белязано от далечното минало и усвоените влияния от съседни държави.” По филма работи 4 години - от 1980 до 1984, почти денонощно. Ходи няколко пъти до руините на Плиска, мери, взема отливки от зидарията. Извършва титанична работа, която е оценена по достойнство. Иван Дуйчев, един от най-уважаваните изследователи на Средновековието, намира работата ѝ за „удивителна”...

Мария Иванова е сценограф и художник-постановчик на 45 български и чужди игрални филма. Ето само някои заглавия: „Борис I”, „Обич”, „Иван Кондарев”, „Юлия Вревска”, „Рицар без броня”, „Демонът на империята”, „На малкия остров”, „Белият кон”, „Трудна любов”, „С любов и нежност”, „Откъде се знаем”, „Адио, Рио”, „Йона, който живя в кита” (Италия). Независимо от епохата, жанра, постановъчната сложност тя е еднакво прецизна и неистова в работата си. Когато снимат „Васката”, има сцена, в която героят трябва да скочи от 5-етажна сграда. Мария прави декор с изкуствен покрив, който се вижда доста висок на режисьора Шаралиев и той я укорява, че е опасно за актьора. Тогава Мария скача, за да му докаже, че



Ескиз за филма „Юлия Вревска“



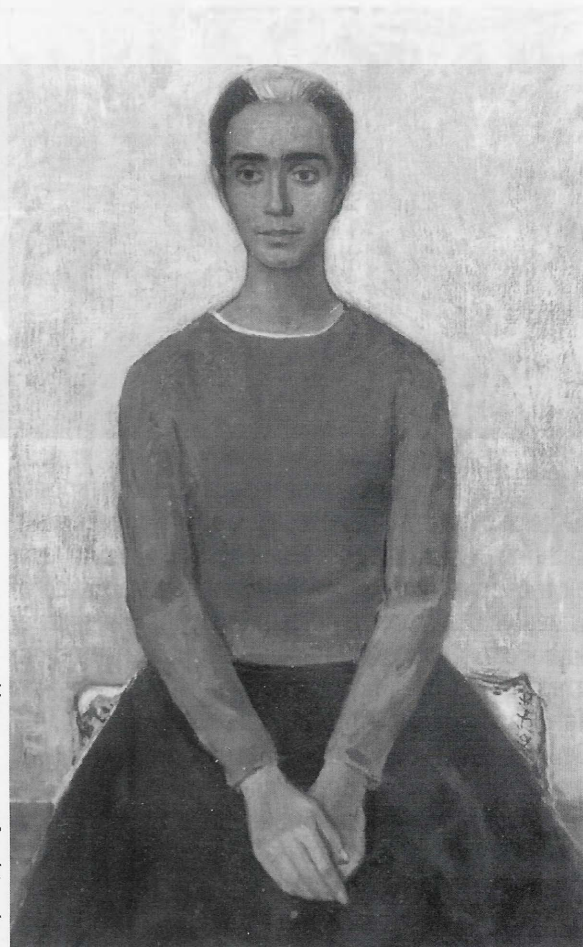
Портрет от Георги Попов

няма страшно. Вместо каскадьор. Пак по време на „Васката“ я арестуват, докато прави фотоси на фасади по „Пиротска“. Бързо се оправя с милиционерите.

Но тя е повече от маниакален професионалист. Създаденото от нея фокусира важен етап от българската кинематография в продължение на цели 3 десетилетия - 60-те, 70-те и 80-те години на миналия век. Пионерът-ветеран в тази професия, който не забравя да благодари на тези, от които се е учила - Стефка Мазакowa и Георги Попов. А нейни ученици са, днешните най-добри наши художници като Анастас Янакиев, Борис Нешев, Георги Тодоров-Жози. "Много неща са останали като урок за мен - казва Жози. - Като започнем от всеотдайността в работата, начина, по който тя държеше да се проучва епохата с най-големи подробности и да не прави нищо приблизително. И когато на по-късен етап трябваше да се интерпретира нещо, то стъпваше на тази сериозна проучвателна работа. Така получих първите уроци по сериозен професионализъм, как да търся вярно предаване на епохата... Сещам се и за невероятната ѝ любов и внимание към детайла. Безспорно впечатляваща е работата ѝ в „Борис I“. Там на базата на нейните невероятно сериозни проучвания тя можа да направи самостоятелни произведения на изкуството от реквизита, от материалната среда, която беше проектирала. Разбира се, тя е в една група

художници, които бяха проправили пътя към сериозния професионализъм в българското кино и създадоха основата на съществуването на българската филмова сценография. Тук трябва да спомена имената на Константин Джидров, на Джото - Ангел Ахрянов, на Костадин Русаков, но най-ярка сред всичките беше Мария Иванова с невероятната енергия и всеотдайност, с която работеше. Тя възпита и отгледа едни от най-сериозните сценографи, които влязоха след това в професията."

Без да е видна артистка или светска красавица, Мария вдъхновява много художници, които се надпреварват да я рисуват. Тя позира на Георги Попов, Найден Петков, Лиляна Дичева, Александър Стаменов, Мария Столарова. Колегите живописват портрета ѝ, защото откриват нестандартното, знакът на духовното. (Този знак се проявява не само в киното, а и в дискретната ѝ благотворителност, с която повече от 20 години помага на девойки от Дома за изоставени деца в Ловеч.)



Мария, рисувана от Найден Петков

Срещи с актьора ГЕОРГИ РУСЕВ

Валентина Коларова

Наскоро излезе от печат най-новата книга на Валентина Фиданова – Коларова **“Той... Георги Русев”**, посветена на 80-годишнината на големия български театрален и филмов актьор. Предлагаме на читателите подобрени откъси от нея.



Той не може да остане незабелязан - откроява се от околните. Магнетичен, интуитивен, индивидуалист. Човек с неспокоен дух, с потаен и непримирим характер. Прагматичен, с естетичен усет и умение да създава добро впечатление. Реализиран в професията и познат в обществото.

Той е Георги Русев. Сложна личност.

Замислял ли се е някога зрителят какво струва на актьора Георги Русев да се превъплъти в “еснаф”, “подлец”, “престъпник” или в някакъв друг отрицателен типаж, каквато всъщност *Човекът* Георги Русев не е?

Или може би е?

Георги Русев владее ефекта на епизодичната яркост. Той е в състояние за броени минути да разкрие героя си, да покаже най-важното от него, да го “внуши” на зрителя като най-интересната и необикновена фигура в киноразказа. И си задавам въпроса дали единствено дивият професионализъм и любовта към актьорското изкуство правят превъплъщенията му така истински и правдиви, или някъде дълбоко в съзнанието му всички показвани от него недостатъци и черти на отрицателния герой имат своята първооснова, съществуват реално в зачатък и само чакат подходящия момент, за да избуят в противно човешко поведение?

Баща му е бил свещеник. Георги Русев познава Библията. Не вярва в Бог, ... или вярва?

Питам го - не казва. Питам го отново и пак не казва, а само се усмихва по неразбираем за мен начин. Забавлява ли се, или просто му е досадно да седя срещу него в близко до дома му заведение и да държа под лицето му диктофона?

Мисля си, че Бог за него е Изкуството.

Десетте заповеди, които Бог известил на еврейския народ от Синайската планина, определят всички религиозни и нравствени задължения на хората. Те ни казват какво трябва да правим, за да живеем в мир помежду си и да бъдем угодни на Бога. Първите четири заповеди посочват нашите задължения към Бога, а вторите шест – нашите задължения към ближните.

Георги Русев спазва десет свои принципи в живота. Първите четири разкриват задълженията му към Изкуството, а следващите шест – отношението му към заобикалящото го:

I. Изкуството е неговия Бог и той няма нито хоби, нито нещо по-любимо от работата си на актьор.

II. Не си прави кумир с парите, не им се кланя и не им служи.

III. Никога напразно не говори за изкуството, защото то е в сърцето му.

IV. Помни съботния ден – шест дни работи ролите си, а в седмия ден отново работи – защото само така си почива.

V. Почита и спазва честността и постоянството в отношението си към хората, защото така му е добре и се надява да живее дълго.

VI. Никога не играе в масовки – така би убил ролите си.

VII. Никога не ходи по халтури – така би изневерил на професията си.

VIII. Никога не рецитира - защо да краде чужди емоции чрез наредени думи?!

IX. Никога не участва в реклами – защо въобще да лъжесвидетелства за качества, в които не е убеден?!

X. Никога не е пожелавал ролята на колежата си – той самият винаги е имал силни роли.

Кратка биография

Георги Русев е роден в гара Костенец на 07 05 1928 г. Той е седмо, последно дете от петима братя и две сестри, в семейството на свещеник, преселник от Македония, участник в Илинденското въстание. Наричат го Георги. Името "Георги" е с древногръцки произход и означава "земевладелец", т.е. човек, трайно свързан с мощта на земята. Това е име, давано на реалисти.

В театъра актьорът убедително и плътно сътворява над 150 свои герои, показвайки най-съществени им белези. Във втория план на ролите му се четат деликатно поднесени сарказъм и нравоучение.

В киното ролите му са също така внушителни на брой и като изява – над 80! В тях прозират човешките слабости, които той обикновено представя в хумористично-иронична или сатирична светлина. Създадените от него ярки образи станаха емблематични в нашето кино със своята самобитност и реалистичност.

В живота основната роля на Георги Русев е тази на обединител. Години наред той е избран за профпредседател в различните театри, в които е бил, а в Перник 13 поредни години е и театрален директор. Колегите му го харесват, защото той не обича да "оставя коня си в реката" и всякога е готов да води борба за отстояване на позиции.

Написал е книга-автобиография. В нея е описал не само себе си. Казал е истини за живота и истини за хората, които са били негови учители и приятели, но най-вече е писал за своя Бог – Изкуството. Написва книгата през 1999 г., в навечерието на 21 век и я нарича "Мечтата ми". Това е годината, през която той се снима в четири български филма: "След края на света" на Иван Ничев, "Стъклени топчета" на Иван Черкелов, "Магьосници" на Иван Георгиев и Сотир Гелев и "Дунав мост" на Иван Андонов. Едновременно с това интензивно играе и в няколко пиеси в различни софийски театри.

"Цял живот правя това - играя, радвам се, нося бремето на театъра, мечтая. Да, мечтая, защото в театъра без мечти не може".

Това са уводните думи от книгата му, която актьорът не продава, а само подарява – на когото сам си прецени.

Рецензентът на книгата Атанас Бояджиев е записал:

"Кой е Георги Русев? Много хора го възприемат като мек човек, но когато е необходимо, той проявява невероятна твърдост. Обича да изслушва чуждите мнения, но това не значи, че е без мнение. В името на голямата Театрална Игра той е готов да пожертва домашния уют, приятелските компании, даже и здравето си."

Не съм съгласна с последното изречение.

Георги Русев е от хората, които винаги са успявали да съчетаят работата си с домашния уют, с приятелските компании и със здравето си. Ето и доказателствата.

Домашният уют означава: съпруга, дом, деца.

Той има един щастлив брак. Една съпруга, носеща името на надеждата, която всеодейно, ненадвапчиво и неотклонно е до него и в живота, и с превплъщенията на героите му.

(Ако Георги Русев пишеше тези редове за някой друг, със своя специфичен хумор сигурно би поставил като следващо изречение: "Горко на тази жена на със съпруг дори не двулчник, а многоличник"!)

Едновременно с това ст.н.с. Надежда Попова-Русева отстоява и своите професионални интереси на химик. Вероятно философията на двамата в семейството са "Ти и Аз", а не общоприетото "ние" – понятие, нерядко обезличаващо индивидите.

Двамата имат свои доказани позиции в обществото, свои върхове в професията, но в живота винаги са гледали и гледат "в една посока" – и това е може би най-важното условие за едно успешно семейство. За нея, Надя Русева, важи древната мъдрост: **"Зад всеки преуспял мъж стои една умна жена"**.

И по този повод си мисля, че Георги Русев е просто щастливец!

Двете му дъщери са го дарили с две внучки и всички те – съпруга, деца, внуци, не престават да го обгръщат с топлото си внимание, на което съм свидетел.

Така че семейството не е жертвано заради кариерата на актьора. По-нататък:

Приятелските компании означават не непрекъснати срещи, присъствие на събития, обяди, вечери, празнества. "Приятелските компании" в случая са синоним на наличие на приятели и професионални другари, на отсъствие на врагове, на съществуването на много хора, чиито усмивки, отправени към Георги Русев, са щедри откъм любов и искреност.

А това означава, че приятелските компании не са жертвани заради кариерата. Той е "многоприятелен".

Съхранен интелектуално и физически, той продължава да е все същият любимец на публиката. Хората, които среща, разхождайки се из София, и днес го разпознават лесно. Поздравяват го с усмивка, кимат му, правят му път.

"Дотолкова са внимателни, че чак ми става понякога неудобно и се чувствам неловко" – споделя актьорът.

В интервю с актьора в бр. 1 на "Български кинематограф" от 1977 г. Георги Ангелов споделя:

"Достатъчно е Георги Русев да се покаже на екрана, стига само един негов поглед – изпитателен, пълен със съмнение и прикрито лукавство, една

многозначителна усмивка – и в залата всички започват да се смеят. Наистина героите му са смешни, забавни, приятни, когато ги гледаш, но същевременно те ползват тръпки. Усмивката застива и ти става страшно от тези нашенци, с които уж толкова сме свикнали".

Сценаристът Георги Мишев:

"За десетина години Георги Русев направи сума роли в нашето кино. Това не е само негова заслуга. Режисьорите го канят, обичат го, някои просто го имат като талисман. И публиката го знае. Веднъж на една среща със зрителите направо ме попитаха: "А Георги Русев ще играе ли?". Когато отговорих положително, всички изръкопляскаха".

Георги Тодоров пише в своя статия:

"Повечето герои на Георги Русев са смешно-страшни. Такъв е Дочо Булгур от "Селянинът с колелото", такъв е Бай Ганьо, такъв е Станчо Квасников от "Службогонци" на Вазов. Репликите им – смешни, постъпките им – също смешни, а успоредно с това се стеле един "необясним" страх".

В киното Георги Русев играе повече отрицателни роли, но хората въпреки това го обичат. Това не е типично, още повече, че в миналото най-често по задължение или по навик зрителите се "влюбваха" в така наречения "положителен" герой и изпитваха неприязън към отрицателния, мразейки актьора, който го играе".

"За да служиш на публиката, трябва да имаш смелостта да не ѝ харесаш"

Това е мисъл, написана от един френски проповедник – Флешие В. Еспри, но сякаш самият Георги Русев я е измислил за себе си. През 70-те и 80-те години той създава колоритни образи в много филми-легенди на българското кино, като се снима в почти всички филми по сценарии на Георги Мишев и на Иван Андонов. Той е Дочо Булгуров от "Селянинът с колелото", Паунчо Патравото от "Черешова градина", адвокат Балтиев от "Дами канят", директорът на интерната от "Вчера". Незабравими остават ролите му в "Матриархат" на Людмил Кирков, в "Преброяване на дивите зайци" на Едуард Захариев, в "Опасен чар" на Иван Андонов, в "След края на света" и в "Пътуване към Ерусалим" на Иван Ничев.

Българските зрители свързват името му с характерни роли и незабравими реплики, изречени от антигероите му, отдавна влезли в златния фонд на култовите реплики от българското кино. Запитан как така едни напълно обикновени реплики от екрана оставят дълбока следа в съзнанието на зрителя, актьорът отговаря:

«Авторите ги измислят репликите, аз само ги произнасям. В моята работа като актьор е важно **произнасянето**, а не измислянето. Аз също мога да измислям, но никога не си позволявам да коригирам автора, следвам даже и най-слабия автор, но много мисля върху начина, по който да кажа репликите така, че на мен да ми хареса».

Дебютът му в киното е през 1966 г. с „Най-дългата нощ“, когато актьорът е на 38 години. Вили Цанков го кани да участва в телевизионна постановка на пиесата „Дванайсет разгневени мъже“ - пиеса на вътрешните състояния и конфликти, които се разразяват в душите на героите. А Георги Русев това го може най-вече!

В тази постановка той прави силно впечатление на друг режисьор с бъдеща слава - Вълчо Радев. Той го кани да изпълни ролята на стражар във филма „Най-дългата нощ“.

Героят на Георги Русев е различен от дотогава показваните във филмите свирепи полицаи. Дори стои симпатично в групата пътуващи в купето. Той е един обикновен човек, работещ като полицай, който разказва обикновени житейски истории.

“Общо взето аз не харесвах старите български филми, които бяха направени от разни фондации преди национализацията. Не ги харесвах, защото в тях се пренасяше театралният начин на игра. Ако човек гледа сега “Калин орела”, ще каже “Ама това български филм ли е!” А там играе Иван Димов, един от най-големите актьори тогава. От старите актьори Кръстьо Сарафов като че единствен от всички се стараяше в киноролите си да бъде по-нормален и модерен, доколкото можеше да бъде по онова време. Любимото ми кино тогава беше френското. След това, когато се зароди италианският неореализъм, се прехвърлих върху италианските филми. Те започнаха да ме впечатляват, защото като че ли стояха по-близо до живота. Така че аз влязох в киното, когато бях изгледал сума ти френски и италиански филми и когато италианският неореализъм навлизаше в апогея си. И си казах: “а, ето така трябва да се играе, както италианците играят”.

Сценаристът Георги Мишев за пръв път вижда Георги Русев в следващия филм на Вълчо Радев – “Черните ангели”. Този филм е заснет в края на 60-те години, когато т.нар. антифашистка тема в българското кино започва да търси контакт с младите зрители чрез повече зрелищност и действителност на персонажите. Успехът му сред зрителите е огромен не заради идеологическите напластявания, а благодарение на добрата игра на група мла-

ди и вече популярни актьори като Доротея Тончева, Стефан Данаилов и Виолета Гиндева.

Когато Людмил Кирков започва да снима филма “Селянинът с колелото”, Георги Мишев препоръчва актьора за ролята на Дочо, като споделя възхищението си, че “този актьор не играе, а живее на екрана”. Едва тогава, с първите филми по сценарии на Георги Мишев, актьорът започва да изпитва интерес към седмото изкуство.

“В началото на моята творческа кариера аз не бях още нужен на киното. Други бяха тогава героите, които трябваше да се разработват в киното. Преди мен трябваше да се разработва мъжественият тип, положителният герой, оня, който трябваше да бъде за пример във всяко отношение. Това идваше от социалистическите канони тогава и беше времето на Георги Георгиев-Гец, Любомир Кабакчиев, Стефан Данаилов и много други. И аз си чаках моето време. Чаках си героя, който да ме въведе в киното - и той дойде в един ден и ме взе! Това беше герой от сценарий на Георги Мишев”.

През 70-те и 80-те години типът герой-еснаф става много популярен в българското кино. Сценаристът Георги Мишев го създава, а играта на Георги Русев го прави известен. Георги Русев се снима в почти всички филми по сценарий на Георги Мишев, най-известни от които са: “Преброяването на дивите зайци” (1973), “Селянинът с колелото” (1974), “Вилна зона” (1975), “Не си отивай!” (1975), “Матриархат” (1977), “Дами канят” (1980), “Зона Б-2” (1989) и др. Двамата имат еднаквото свойство рационално да наблюдават живота и хората около себе си: писателят - като случка и поведение, актьорът - като мимолетна ситуация, мимика и жест.

Персонажите на двамата творци са жизнени, пълнокръвни и неизмислени, а оттам и не безпогрешни. Чрез тях киното разкрива истинската психология на определен тип българин. Сценаристът създава герои, които най-често са особен тип хибриди. В тях старите навици и съвременните страсти се преплитат и образуват социална категория, приспособяваща се трайно към новите условия. Актьорът от своя страна поднася винаги нееднозначно чрез играта си тези герои. И ето резултатът – българският зрител е уловен във филмовата магия на ставащото.

“В по-ранен етап българското кино се занимаваше с проблеми, в които аз не можех да участвам. Тогава герой беше човекът труженик, висок, добродетелен, положителен герой. А моето излъчване е такова, че ще кажат веднага – този е малко по-

сложен. Така че влязох в киното откакто се появи авторът Георги Мишев. И ако трябва да се определя за нашето кино, аз съм антигероят. Аз съм човекът, който не се държи като герой, действията и постъпките му, както и думите му, говорят, че той не е съгласен с Героя, но без да афишира това свое несъгласие, защото героят си е герой, той е този, който казва истината и другите около него могат само да съществуват”.

Според Георги Русев процесът на изграждане на положителните и отрицателните образи е еднакъв. Независимо дали един актьор играе положителна или отрицателна роля, от значение е той да притежава подходящи психофизически данни, най-малкото като фактура и рефлексивност.

“Имам сложно излъчване, за да играя положителен герой. Тези герои най-често са еднопланови. Те едно и също говорят, еднотипно действат и мислят, защото основната им задача е с това поведение да накарат зрителя да им се възхищава. По-интересно е да играеш антигерой. При отрицателния герой вторият план винаги е ясно изведен – и аз си го измислям”.

В основата на всяка роля Георги Русев залага конкретни наблюдения и ги организира в рамките на цялото. Най-важните въпроси, които го вълнуват при вече изградения от него образ, са дали ще се получи характерен герой, ще постигне ли той обобщението на цяла група от този тип хора, или героят ще остане на равнището на анекдота.

“Специално при отрицателния образ като че ли по-важно е личното отношение и гражданската позиция на актьора. В практиката често съм се сблъсквал с характери, противоположни на моя. Убедих се, че за да сполучиш с образа, е нужно да не забравяш, че всеки човек има своя истина. Това означава, че когато се играе отрицателен герой, трябва точно да познаваш неговата човешка същност, неговата истина и вярно да претеглиш всички “за” и “против”. Само тогава ние, актьорите, можем да се надяваме, че зрителите ще се замислят и ще потърсят корена на злото. А в това, струва ми се, е смисълът на нашата работа”.

Георги Русев никога не си е позволявал да импровизира, за да “стане смешно”. Той е убеден, че добрият професионалист може да накара зрителя да се смее по сто различни начина и никой от тях да не бъде на база “импровизации на текста”.

Големият брой сценарии на Георги Мишев са реализирани от режисьорите Людмил Кирков, Едуард Захариев и Иван Андонов. Отрицателните герои в тях търпят любопитно развитие в трактовки-

те им, защото и тримата режисьори, сами по себе си различни, третират драматургията съобразно своята индивидуалност. Анализирайки ролите си във филмите им, Георги Русев прави следните заключения:

“Ако трябва накратко да обясня различията при тези трима режисьори, бих посочил преди всичко съотношението между лиричното, комедийното и драматичното начало в техните творби. Що се отнася до моето изпълнение, то има характер на гневно изобличение на житейската позиция на героите и при тримата режисьори. Независимо дали това е агресивният натрапник, или прикритият подлец, човекът, комуто не достигат сили да се противопостави на злото, или дебелокожият консуматор. Присъдата над моите герои и при тримата творци е недвусмислена и категорична”.

Георги Русев не се страхува от инерцията на зрителското възприятие, което понякога механично отъждествява отрицателния герой с актьора, който го изпълнява. Важното за него е зрителите да му повярват, че той е онзи, лошият. Тъкмо антипатията и ненавистта на зрителите към отрицателния герой, която понякога рефлектира и към изпълнителя, актьорът чувства като най-голямата си награда за сполучлива игра.

Опитвам се да повдигна още малко завесата на неговото творчество и да видя по-ясно “технологията” на неговия начин за извайване на образите. Но повдигайки завесата, усещам колко е тежка от житейска и професионална опитност и ми е трудно да надникна по-навътре, към душата му - сцена.

“Аз вярвам в правотата на своите герои, макар че когато ги гледам на екрана, се отвращавам от тях. Отрицателният герой може да бъде приятен, занимателен, очарователен човек, но по логиката на своята потребителска философия, в контакта си с хората оставя следа, подобна на неприятната следа, която оставя охлювът. Присъдата над злото обаче трябва да произнесат зрителите”.

Обикновено героите на Георги Русев, смешни или трагични, са в трескаво състояние, убедени са, че ако за миг престанат да действат, ще изгубят своите позиции. В едно свое интервю през 1981 г. той споделя:

“Ако става дума за бъдещето, бих си пожелал едно по-спокойно съществуване на екрана и освен това героят ми да носи чертите на онзи тип, който обикновено наричаме положителен”.

Подобно нещо не се случва в живота му. Роли положителни получава и играе, но и в тях той търси

онова, неположителното. Развенчава героите си и зрителят все по-малко ги припознава като добри. Просто такъв си е човекът – и най-положителния герой да му дадеш, той пак ще му открие недостатъците. И това идва не от лош и крив характер. Творецът в него има своето верую: “органично присъствие и поведение на сцената или пред камерата”. Това го кара да приземява героите си, а близко до земята те вече са далече от идеалния Бог – те са реални, т.е. повече или по-малко грешни. Или както казва Илия Бешков:

“За да изобразяваш злото, са нужни голяма обич и голямо сърце.”

Герги Русев за публиката

“А публиката – тя винаги е барометърът. От нея разбираш какво си постигнал. Тя винаги е точна. Тя не търпи грозното, невярното, неточното. Тя харесва и оценява красивото, понякога разбира грубото, но справедливо отрича лъжата. Публиката не обича да е лъгана”.

Той за режисьорите в киното:

“Попитаха ме веднъж: не ви ли е минавало на ум и вие да поставите някой филм? В една творба най-отговорна е ролята на режисьора. Но независимо че раздава ролите, той не си избира своята. Винаги съм се възхищавал от добрия професионалист и съм си давал сметка, че кинорежисурата е сложна работа, която изисква специална подготовка, специална нагласа за творческо и организаторско мислене и естествено, на първо място – талант. Не съм убеден дали притежавам всичко това, за да поема риска сам да поставя филм. Но нека не се заричам. Никога не е късно човек да се изложи. Достатъчно примери има”.

Той за актьорското си “аз”:

“Има една група актьори, наречени комедийни. Аз обаче не се смятам за такъв. Винаги казвам, че съм актьор, който играе и комедия. По-скоро съм склонен да се смятам за трагикомик. В българското кино и театър има много талантливи актьори, които в каквато и роля да ги поставиш, все комедия става. Те се справят, но понякога има преиграване, защото непременно искат да бъдат най-смешните, най-комедийните. Искат публиката много и непременно да се смее. А забравят, че може да бъдеш смешен, по-смешен и най-смешен. От всеки герой можеш да извадиш и доза смях, но точно в това е майсторлъкът – да му намериш точ-

ната доза”.

Отличията на Георги Русев

Той не иска да говори за тях, защото винаги е бил съдържан и умерен при получаването им, несъзнателно спазвайки принципа: “Двоен победител е оня, който властва над себе си в победата”. Никога не е имал претенции за изключителни достойнства или особени права, защото доброволно е посветил живота си на изкуство, служещо в полза на хората. Не придава особено значение на положителните си качества, защото ги смята задължителни за всеки човек.

“Никога не съм правил чествания, бенефиси и подобни неща. В Перник искаха да ми правят и за 50-ия, и за 60-я юбилей. Отказах. Отказах и на Малък градски театър “Зад канала” за 70-годишнината, и на Театър 199, когато ставах на 75. После – за 80-те, за “Икара”, за “Аскеера” също..., за Ордена Св. Кирил и Методий. Банкети, приеми... Не харесам тези събирания, напрягат ме. За мен това са “сърдечни” срещи на “безсърдечни” хора. Мисля, че са фалшиви и не ги приемам. Пък и юбилеите не правят актьора”.

Според него почестите винаги променят нравите, но много рядко към по-добро. Те безпорно го радват, те са признанието на цялото българско общество към дългогодишния му труд и към дарбата му... но актьорът е по своему стеснителен, когато говори за тях. Затова ще си позволя да цитирам извадка от негово интервю по случай наградата му за цялостно творчество “Аскеер”:

“Тя е най-престижната награда, която се присъжда, и то от колеги, от професионалната гилдия. Досега съм имал две номинации за “Аскеер”, преди да я получа за цялостен принос към театралното изкуство. Според класацията на фондация “Аскеер”, аз съм десетият актьор, получил тази награда. Първата е Славка Славова. Значи съм в десетката! Това е добре”.

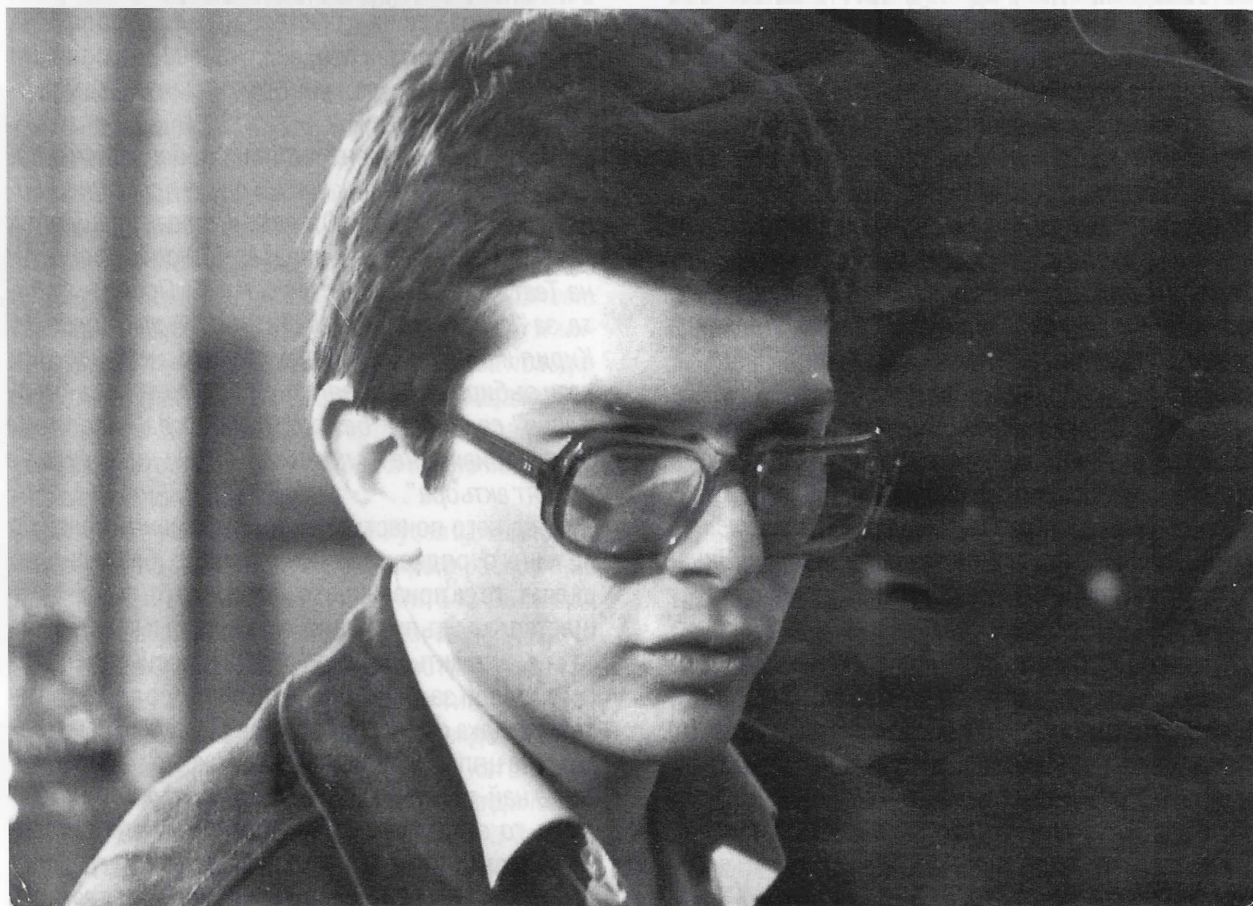
Наградите му са много, той е заслужил и народен артист.

И днес Георги Русев не изключва съвсем възможността един ден отново да се върне пред публиката. За целта обаче си има изискване – нов образ с ново послание.

“За актьора – това е важното – да не повтаря посланията, които вече е отправил”.

Реквием за Ивайло Джамбазов

Катерина Ламбринова



Смъртта затваря кръга на житейския и творческия път. Но преди да се затворят, очите са виждали отвъд. Преди да заглъхнат, ушите са чували шума в тишината, преди да спре да тупти, сърцето е можело да различи истината от лъжата. Преди да изстине, тялото е тичало бързо...

Животът е изживян, но усамотено в „бърлогата“ (по Кафка), където в тишината прозира шумът от суетата отвън, а зад дебелиите ѝ стени извира като черна река фалшивият морал. Врагът, който натрапчиво дебне отвън, е припознат в грозното лице на общество с много маски. Животът е изживян, но остава незавършен и дори незапочнат мечтаният филм.

Филмите, които Ивайло Джамбазов остави, са

толкова различни един от друг, обединени единствено от усещането на режисьора за света, в което прозира мрачната ирония и песимизмът, отвеждащи го към гротесково представяне на действителността. Онази действителност, която го отвращава, която го убива. Разчитаме това с просто око в цялостното му творчество, в търсенията му - било то визуални или чисто тематични - защото той умело се изразява чрез думи и образи. Проблемите в неговите филми са проблемите на настоящето.

Всеки негов филм е правен професионално, с много внимание към жанровите особености. Несъмнено се усеща влияние от стилистиката на американските b-movies. Новелите „Нощта на самодивите“ и „Трафик“ са осъществени изцяло в жанра

на криминалния трилър и екшъна. „Трафик“ се отличава с изключителното актьорско изпълнение на Иван Иванов и Иван Джамбазов. Самата новела е драматургично по-цялостна. И в двата филма историите са разказани умело, под добра режисура, а интригата и напрежението поддържат любопитството на зрителя до финала. Джамбазов заявява силна социална ангажираност, като и в двете новели разкрива корупционната и престъпна система, която се развива в обществото ни още през първите години от Прехода. Режисьорът изобличава фалшивия морал, дошъл да замени един друг фалшив морал. В подменената ценностна система на цялото общество политическата власт откровено се е прегърнала с престъпния контингент. В тези новели Джамбазов работи изцяло в чистото жанрово поле, но определено се увлича от смесването на стилове и характерни за определена епоха визуални похвати. От това преплитане се създава едно пространство, в което сякаш всичко е възможно. Наблягането върху визуалната форма и изображението доближават творбите му до естетиката на видео клипа.

„А сега към морето“ е граден именно с такъв ключ – с подчертано внимание върху богатството на картината. Филмът е ням, но музиката в него изразява това, което думите не могат. Функциите на изображението и всички негови компоненти не само разказват историята, защото в случая тя е помаловажна, а откриват пред очите ни галерия от гротескови образи с цялото им цинично поведение и духовно разложение. Като започва от изобличението на фалша в едно мини-общество, режисьорът разкрива все повече морални и нравствени недъзи в поведението и характеристиката на персонажите. В разтърсващия финал избира да покаже безумието и безсмислието на битието като обобщение на цялостната деградация и разпадането на човешкото. „А сега към морето“ е метафора на консумативността и регресивността на цялото модерно общество. Това е първият игрален филм на Джамбазов, правен в България, три години след като завършва режисура в Москва през 1984 година. Той е селектиран в програмата на фестивала в Майнхайм през 1988 година. Получава и почетен диплом от Седмия международен фестивал на комедийния филм, състоял се в Габрово през 1993 година.

Дипломната работа на Джамбазов е пълнометражен филм по разказ на Владимир Маканин със заглавие „Ключаров и Алимускин“. Тя предизвиква голямо внимание в академичните среди в Русия.

„Петимата от Моби Дик“



Следват доста проекти, реализирани в телевизионната и над 40 рекламни и музикални клипа.

Джамбазов се изявява успешно и в полето на документалното кино с филми като „Пловдив – послание от вечността“ и „Душата на един народ“, в който игумен Йоан разказва за миналото, настоящето и бъдещето на Рилския манастир. В изобразително отношение филмът улавя красотата на архитектурата, стенописа, иконописа, дърворезбата и сам по себе си се превръща в монолитна картина, разкриваща величието на духовния център на България, граден - по думите на игумена, от чистата вярата на човека. През 2000-та година той продължава да създава документални филми на религиозна тематика, излъчвани по Националната телевизия: „Живот в Христа“, „Зограф – славата на българите“, „Изповед на неугасващата вяра“, „Реката на живота“ и „Град, строен от небето“. Цял живот той търси добър сценарий, за да направи сериозно политическо кино, каквото му се иска. Проблемите на нашата действителност са сходни с онези политико-криминални теми, засегнати в италианско кино от 70-те години. Джамбазов не спира да търси и да опитва различни стилове, жанрове, похвати. През 1998 година поставя театралната постановка „Частен детектив“ по



„А сега към морето“

текст на Антъни Шафър. Театралната стилистика го привлича поради своята условност и стилизираността, към която се стреми. Използвайки филмов език, той създава особена атмосфера в телевизионните драми „Бърлогата“ и „Гилотина за еднократна употреба“.

„Бърлогата“ по Кафка се появява по-рано - през 1994 година и е селектирана за Международния фестивал на телевизионната драма „При Европа“ в Берлин. Главната роля е поверена на Валентин Ганев. Като моноспектакъл, в една бутафорна среда, текстът на Кафка се наслаждава върху изображението, наситено със светлосенки. Операторът Димитър Илиев е снимал основно в интериор, с интересни ракурси и така създава разчупено „цветно“ пространство. Огромната и празна Бърлога и нейните коридори, проходи, тайни врати и лабиринти са метафора, която изразява объркаността във вътрешния свят на героя. Привидното спокойствие и напрегната тишина на апатията се подменят рязко и неочаквано от експресивни изблици на нагнетеност, които преминават в кротко и меланхолично желание за излизане извън затвора на собственото съзнание.

Абсолютната самота и отчуждението провокират омраза, цинизъм и отрицание на външния свят, последвани от натрапчивата идея за пълна самоизолация, която се бори с дълбоко заложената в природата на човека необходимост от общуване и реализация. Светлина, цветове и декор са в пълна

хармония със състоянията на персонажа, изразени с особена пластичност от Ганев. А често и през отстранения поглед на камерата, която прави плавни панорами на опразненото от човешко присъствие пространство.

Темите на Кафка са близки до терзанията на Джамбазов, който чувства себе си непризнат и в плен на изолацията, която се образува от затворения кръг на поръчковите проекти и отказите за финансиране на собствените му идеи. Неговият талант остава не напълно разгърнат, а гласът му - не напълно чул поради множеството пречки, съпътствали творческия му път.

През 2001-ва година той прави „Наблюдателя“ за Националната телевизия, а през 2003-та снима „Резерват за розови пеликани“ с участието на Кръстьо Лафазанов, Теодор Елмазов, Иван Джамбазов, Валентин Ганев, Валентин Танев. Носталгията по „розовата пъпка на невинността“ и спомените от детските години връщат Джамбазов към филмите за деца, в които той претворява социалните теми на „новото“ българско общество. Изправя разрушителната стихия на алчността на съвременния човек срещу мъдростта и спокойното съществуване в хармония с природата и нейните митове и тайни. „Легенда за белия глиган“ и „Резерват за розови пеликани“ са по-скоро филми, правени за възрастни, през по детски чистия поглед и иронично изобличаващия реалността разум на Джамбазов. Децата в двата филма получават знание и опит, правят своя морален избор, доказвайки чистотата и непокареността на детското съзнание. С тези филми режисьорът затваря творческия си път, като слива началото с края, кристално чистия поток на невинността с емпиричния опит в дълбоките и мътни житейски реки. Потапянето в океана на детския спомен ни връща назад във времето към „Петимата от Моби Дик“, „С деца на море“, „При никого“ и „Таралежите се раждат без бодли“, в които малкият Ивайло започва своя път в киното. Розовата пъпка на щастливото и безгрижно детство е на устните на Джамбазов и той сякаш ни нашепва тайните на времето, заложили в паметта на водата, запазила спомена за миналото, отпечатъка на настоящето и усещането за бъдещето, като логично и интуитивно затваря кръга с допира до неговото начало...

“Tilt”

с режисьора Виктор Чучков
разговаря Йоана Павлова

На английски език думата “tilt” има много значения, но който е играл на флипер, знае, че с нея се описва ситуацията на блок при по-груба намеса от страна на играещия. Така се нарича и пълнометражният режисьорски дебют на Виктор Чучков младши. С него той ни връща към началото на 90-те години в България, когато животът превърна много млади хора в топчета за флипер и ги “изстреля” във всевъзможни посоки.

Историята около заснемането на “Tilt” също е изпълнена с много перипетии и търпеливо чакане за жетони. След няколко години подготовка дълго мечтаните снимки най-накрая стават реалност тази пролет - започват на 13-и март в Германия и завършват на 10-и май в София. Виктор твърди, че не обича да дава интервюта и да говори предварително за онова, което прави, но все пак се видяхме в студиото малко преди края на грубия монтаж.

Всъщност от колко време сте в монтаж?

Месец и десет дни.

Веднага след края на снимките започнахте да монтирате?

Не веднага, защото трябва малко почивка. Имаше една пауза от десетина дни, за да отлежат нещата, но общо взето много бързо след това наистина се захванахме с монтажа.

Това е процес, който има срокове от продуцента. Иначе грубия монтаж почти сме го свършили. Разполагаме с версия на филма, но тя не е окончателна. От нея може да отпаднат някои епизоди, може да има някакво вътрешно разместване в структурата. Засега планираме да продължим до края на август.

А музиката? Разбрах, че Виктор Чучков старши ще се захване с тази задача?

Да, като приключим с грубия монтаж, ще му дам филма да го види, за да си мисли, да се провокира от някакви идеи, да ги изсвирва, да ги коментираме и така нататък.

Изобщо музиката е много важен елемент в киното

– колкото може да допринесе, толкова може и да попречи, ако се използва неправилно. Не мисля, че музиката се дели на добра и лоша, а на подходяща и неподходяща. Ако музиката не е подходяща за картината, вина за това носи и режисьорът, защото може би не е дал правилни насоки на композитора, не го е въвел както трябва във филма. Много често когато слушаш филмовата музика самостоятелно, не е лесна за възприемане, но с картина е съвсем различно.

Добре, за мен е много интересно как един дебютиращ режисьор работи със своя брат-продуцент и баща-композитор?

За някои неща е по-трудно, за други по-лесно. Според мен е по-сложно, защото сме близки. Има етапи в работата, когато е необходима дистанция, всеки да си знае какви са му задачите. Понякога би могло да навреди, ако да кажем брат ми заради мен би направил компромис, за да заснема нещо по-добре, а друг продуцент на негово място би отказал. От друга страна, като сме братя, се познаваме много добре, знаем кой какво харесва и това много ми помага, защото се разбираме с две думи. Знам, че мога да разчитам на него да свърши нещо точно по начина, по който аз бих искал да го свърши. Обратното важи също.

А за моя баща – двамата вече сме работили по един късометражен филм, казва се “Банкомат”. Но едва сега ще разбере какво означава да работиш с баща си, все пак се надявам, че процесът ще бъде като между двама професионалисти, без никакви лични взаимоотношения. Каквото не ми харесва, ще му казвам и ще искам друго.

Доста години е продължила подготовката за този проект. Кандидатствали сте за субсидия към НФЦ три години преди началото на снимките, какво се случи междувременно?

Доста време продължи, защото има различен подход в работата между продуцент и режисьор. Има режисьори, които предлагат готов сценарий (може да е техен или пък да са го работили с някой друг) и после си търсят продуцент. При нас случая

ят беше различен. Двамата с брат ми започнахме да работим заедно от ниво идея. Борко участваше много активно, даже прекалено, в целия етап на развитието на сценария и ни отне около година и половина написването на първия вариант.

Това кога точно се случи?

Някъде 2004-2005 година.

Защото четох, че идеята за филма ти е хрумнала още в средата на 90-те?

Да, идеята ми хрумна много отдавна, но това бяха годините, в които не виждах никакво бъдеще пред себе си като режисьор. Тогава Филмовият център финансираше по 1-2 филма на година и като завършил току що ВИТИЗ нямах никакъв шанс, но това не означаваше, че трябва да се отказвам и реших да опитам по-нататък. Сега ситуацията е друга и примерно Камен Калев с "Източни пиеси" го доказа. Има съвременни технологии, които струват малко пари, може да ти помогнат приятели, да намериш едно съвсем скромно финансиране, за да започнеш и когато филмът се получи, както в случая с Камен, да намериш пари за постпродукцията, за да може всичко да се оформи технически. Той наистина доказва, че не е задължително да

имаш няколко милиона.

Във вашия случай обаче сте получили доста сериозни субсидии?

Да, в нашия случай се получи както трябва, тоест "по правилата", но отне много време. По-специално така наречената подготовка след спечелването на субсидията от Филмовия център, тъй като част от действието се развива в Германия и не беше възможно да снимаме там без немски копродуцент. За да може да се направи тази копродукция, трябваше да търсим финансиране и от Германия. Това отне около година, защото това е моят първи пълнометражен филм, а всички искат да видят първия ти филм, за да могат да кажат "да" или "не" и това има много по-голяма тежест от сценария, за да ти гласуват доверие. Неслучайно на френски режисьорът се нарича "реализатор".

И така се свързахте с Ostlicht Filmproduktion?

Да, те са нашите копродуценти в Германия. БНТ също е копродуцент, Софийска община също помогна с една сума, както и програма Медиа и накрая Eurimage, които могат да участват само ако има копродукция между две държави. Всички тези институции подкрепиха филма благодарение



Режисьорът с указания към актьорите - фотограф Елена Нейкова

на сценария и на невероятните усилия на продуцента.

През какви етапи премина сценарият, всъщност общо четирима души сте допринесли за оформянето на крайния вариант?

Както казах, идеята беше моя и на брат ми. Започнахме с написването на трийтмънт от 7-8 страници. След това се обърнахме към Димитър Коцев – Шошо, който започна да пише и направи някъде към десет преработки на сценария. На финалния етап работихме с Людмил Тодоров, който редактира сценария два пъти и заснехме последния вариант.

По някакъв начин темата на “Tilt” е много сходна до филмите на Людмил Тодоров, по-специално “Емигранти”.

Да, сходни са наистина, но не може да няма разлика между неговото и моето поколение. Неговите младежи са едни, моите са малко по-различни. Има разлика във възприемането на героите, в начина, по който те мислят, действат.

Не те ли притесняваше това, че Людмил Тодоров би внесъл някакви свои интерпретации?

Няма как да не привнесе своята гледна точка. Като цяло, мисля, че историята стана по-стегната и добре структурирана, но това в крайна сметка ще могат да кажат зрителите.

Разбрах, че си търсил актьори за главните роли също дълго време. Какви лица, какъв тип хора искаше за филма си?

Търсих млади хора. По сценарий първоначално ставаше дума за момчета на 17-18 години. Така че не можеше да са завършили актьори, познати лица. Трябваша ми студенти или непрофесионалисти. Затова ми помогнаха доста хора. Александър Косев ми беше кастинг режисьор, още Виктор Божинов и Ваня Баждарова. Искяхме да обхванем всички школи и училища за актьори, включително сме пускали обява за хора в парка, ходили сме да гледаме представления. Знаех, че това ще отнеме много време, но търсех млади, непринудени, естествени хора, които да изглеждат като истински момчета от живота.

А накрая и четиримата се оказаха от класа на Пламен Марков?

Да, впоследствие разбрах, че и четиримата са от един клас. Тази година бяха абсолвенти. Това са Явор Бахаров, Ивайло Драгиев, Ованес Торосян и Радина Кърджилова. Александър Сано, известен като Сашо Среброто, изпълнява също една от основните роли.

ОК, тези четирима млади хора са учили и играли

толкова време заедно, минали са през една и съща образователна школа. Налагаше ли се да разчупваш някакви схеми между тях?

Те са всъщност един огромен клас, над 30 човека. Аз, честно казано, не усетих нещо да ме дърпа в някаква различна посока от онова, което си представях. Има два начина на работа – единият е да се срещнеш с актьора, да си говорите върху сценария за няколко часа или да се видите няколко пъти, да вечеряте, да се опознаете и след това направо да снимате.

А ние направихме един доста дълъг период на репетиции и анализ на сценария и мисля, че това много помогна, за да може всеки един от тях да потъне в тази история, а не аз да потъна в техните предложения. Защото понякога това може да бъде доста опасно, ако актьорът не разбира, не желае да разбере или те дърпа в абсолютно друга посока. Тя понякога може да се окаже вярна или по-интересна, аз никога не съм отрязвал някой актьор, като му кажа: “Не, няма да те слушам какво предлагаш, сега го правим както аз казвам”.

Всички тези неща се изчистиха на предварителните разговори. Четене на сценария сцена по сцена – защо се случва това, как би могло да се промени нещо, защо дадена реплика е написана – и ако някой има по-добро предложение, го обмисляме.

А как избра Георги Стайков за ролята на “злодея”?

С Георги Стайков се бяхме видели по време на София Филм Фест, той ми беше оставил свой showreel и аз може би около месец и нещо – два преди снимките се сетих и си казах: “Защо пък да не му се обадя, въпреки че не живее в България и отдавна не се е снимал в тукашна продукция”. Обадих му се по телефона, той взе самолета, дойде на проби, трябваше да видим как стои с Радина, защото във филма двамата изпълняват ролите на баща и дъщеря. И така се случиха нещата.

Имаше ли разлика в метода, по който работи с Георги Стайков, и при дебютантите, защото все пак той е с голям опит?

Разбира се, че имаше разлика, но не мога да кажа, че тя се състои само и единствено в опита. Мога да кажа, че отношението ми е било абсолютно еднакво към него и към младите актьори, независимо че това са първите им по-сериозни роли в пълнометражен филм. Разбира се, споровете и работата с Георги са били на друго ниво и това е естествено, но иначе не виждам нещо различно. Много съм доволен от Георги, от това, което той показва.

Тази технология Red One, която сте използвали – това по идея на оператора ли стана, или сте имали някаква конкретна нужда от допълнителна обработка впоследствие?

Това е една нова дигитална технология. Това е първата 4K камера, която снима в резолюция на 35-милиметрова лента и е достъпна за европейския пазар. Има и американски камери, които са непосилни като цена и се използват по-скоро за филми с много специални ефекти.

Това беше решение и идея на оператора – Рали Ралчев искаше да експериментираме, но тази камера дава и други предимства. Аз принципно съм голям почитател на филмовата лента, но в случая с тази дигитална камера можехме да снимаме повече дубли, тъй като нашите бюджети са скромни (поне спрямо европейските). Българските филми не могат да си позволяват да снимат повече от 3:1, 4:1, максимум 5:1, а тук има възможност за много повече, когато времето позволява. Могат да се правят повече дубли, повече гледни точки, можеш да видиш материала веднага и, разбира се, има по-ниска цена за обработка спрямо лентата.

Тоест вашето решение не е било продиктувано от необходимостта от някаква постпродукционна обработка?

Не, във филма няма никакви специални ефекти, само няколко каскади. На няколко места имаме зелени екрани, но това вече е елементарно и ако се прави на лента, излиза доста по-скъпо. С тази камера вече се снимат много филми. С нея видимата разлика между лента и дигитален образ е много малка, което зависи от оператора все пак. Содърбърг е един от първите, които експериментират с нея – заснел е “Че” с Red One и има още два филма в постпродукция с тази камера.

А с Рали Ралчев как работихте? Той според мен не само снима на световно ниво, но и успява да се адаптира много добре към индивидуалния стил на всеки режисьор.

И аз много го харесвам. Всъщност работата ни с него започна много отдалеч и беше нещо подобно на работата ни с продуцента. Тоест Рали прие да бъде оператор на този филм още преди да кандидатстваме във Филмовия център. Беше прочел един от първите варианти на сценария и поддържаше тясна връзка през целия период на преработка. Той четеше новите варианти, говорехме си каква ще бъде тази история, как да се разкаже. Рали ми беше от най-верните съмишленици още преди самата подготовка. С него имахме и много дълъг процес по избиране на местата за снимки-

те.

Изобщо не че съжалявам за нещо, но този филм е малко неподходящ за дебют от гледна точка на това, че се оказа доста сложен постановъчно и доста скъп проект. Имаме около 40 локации във филма, което е страшно много. Намирането, възстановяването на епохата от преди 20 години на всяко едно място, всяка една кола, всеки реквизит, всеки костюм... Може би за дебютен филм е по-добре да се разкаже една по-простичка история, но вече беше късно, когато започнах да разбирам в какво съм се забъркал, беше късно за промени и да се бяга назад. Затова Рали помогна невероятно много – заедно разказвахме тази история, оглеждахме всеки детайл и Рали мислеше в една посока с мен. И тъй като аз за първи път снимам пълнометражен филм, сега наистина разбрах какво означава оператор.

Това се отнася и за други хора от екипа, защото имах железен екип. Също така разбрах какво означава първи асистент-режисьор в лицето на Красимир Хазърбасанов, без който щеше да ми е спукана работата. При този филм, при тази програма, с която снимахме понякога по 25 кадъра на ден, с 40 локации, при този обем на сценария – трябваше да се вместим в седем снимачни седмици и нито ден повече. Краси беше отговорен това да се случи и да поеме риска с мен. Беше железен с цялата организация, с цялата подготовка, всичко беше по часовник.

Сега, като спомена това връщане 20 години назад, как според теб днешните млади хора ще възприемат “Тилт”?

Целият проблем идва от това, че тук сме една такава мизерна държавичка, с едно провинциално мислене и това жестоко ни пречи. Знаем, че българският режисьор снима рядко, затова иска да покаже във филма си всичко, което е насъбрал в последните 10-15 години. Това е много опасно. В “Тилт” става дума за истински хора от живота от началото на 90-те години. Виждаш как на тези хора им се случват странни неща за тяхната възраст и може би изобщо за нормални хора в нормална държава. Това да печелиш никакви пари на дребно, да мислиш как да продадеш нещо, а никакви хора те забъркват в престъпления без да се усетиш, защото просто това е средата ти и около теб няма друго. Тези неща навремето много ме потресоха. Това беше преди 15-18 години, но тогава нямаше как да разкажа за тях. Нито аз, нито брат ми имахме капацитет да реализираме тази история. Някак постепенно започнахме да работим по нея,

мина много време и аз наистина си задавам въпроса тази история дали ще заинтересува някого, ще я разбере ли след 20 години.

Затова тези млади актьори, техните персонажи не могат да бъдат като онези хора някога. Умишлено не ги срещнах с някои от прототипите им. Независимо че историята е на 20 години, чрез героите бих искал тя да се доближи до нас. Младите хора сега да почувстват близка тази история. Оставил съм си една вратичка и се надявам, че се е получило. Тоест това не е някакъв адски концептуален филм за комунизма, а показва проблемите на младите хора тогава, които биха могли да се случат и днес. Просто обстоятелствата са от "тогава". Но наистина се опитвах да внеса някаква свежест, която да е съвременна.

Позволи ли си този филм да заеме някаква политическа или социална позиция, или напротив, се опита да се опазиш от това?

Филмът има и политическа, и социална позиция, но мисля че е по-прикрита. Персонажът на Георги Стайков е високопоставен милиционер, който след промените става бизнесмен, но се опитвах да избягам от това клише за "новото време". Искам това да бъде ясно, но деликатно заявено.

А без социална позиция не може, защото не става дума за лична, любовна история, а за три момчета и за нещата, които им се случват в "онова" време.

Имаше много коментари във връзка с "Дзифт", че това връщане назад е вредно и че е крайно време българското кино да започне да гледа напред. В същото време в онези години почти не е имало филми, които да разказват свободно за живота тогава.

За мен след поколението на Иван Черкелов и Людмил Тодоров почти не е имало филми, които да отразяват съвремението. Има една дупка от десетина години. Филми уж съвременни, но с малко неясна насоченост – за кое време, за какви проблеми става въпрос и така нататък.

"Дзифт" третира тема отпреди 40-50 години. В някакъв случай не смятам, че това е вредно. Това е първи филм, много добре направен и на едни хора им харесва, на други изобщо не им харесва – това няма никакво значение, но този филм трябва да го има. Всеки има право да работи върху каквато иска тема или епоха, стига после да не си гледа филма сам вкъщи. "Дзифт" направи огромен боксофис, такива филми трябва да съществуват, той обиколи световните фестивали.

На мен невероятно много ми хареса "Източни пиеси" на Камен Калев. Това наистина е съвременен

филм, за съвременни хора, направен от съвременен човек – нещо, което липсваше и което може би винаги е липсвало на българското кино. Защото онези филми от "едно време" някак си са пресъздавали съвременни теми, но като че ли доста сковано и архаично. Не говоря за всички, но за болшинството. За първи път гледам български филм, който е толкова искрен и толкова те вълнува с историята, която разказва, толкова простичко (въпреки че самата история не е елементарна, а по-скоро съвкупност от няколко гледни точки, няколко преплетени съдби). Безкрайно съм обнадежден от това как хора като Камен могат да правят подобни филми тук. Наистина той направи съвременен филм, а не само български, който само ние да си го гледаме и разбираме.

В тази връзка за мен е интересно съществуването на това разбиране, че киното ни тук трябва по някакъв начин да отговаря на онова, което западните хора си представят за нас, че не трябва да излиза от шаблона, иначе не може да бъде възприето.

Като че ли това някой започна да ни го набива в главите преди известно време – че трябва да правим копродукции, че трябва да е интересно за западния човек и т.н. Така е, дълго време бяхме затворени в проблеми, които никой освен нас не може да разбере и другите ни го казваха. Това пък даде гласък на някаква друга посока – да се появяват и филми, които насила да бъдат пренатегнати, измислени, за да се харесат на Запада, а пък като че ли точно тези филми не стават. А когато си открит и разкажеш история, която ти идва отвътре, както Камен е направил, от само себе си се получава така, че филмът стига до много хора и ги вълнува. Това не изглежда напънато и "режисирано".

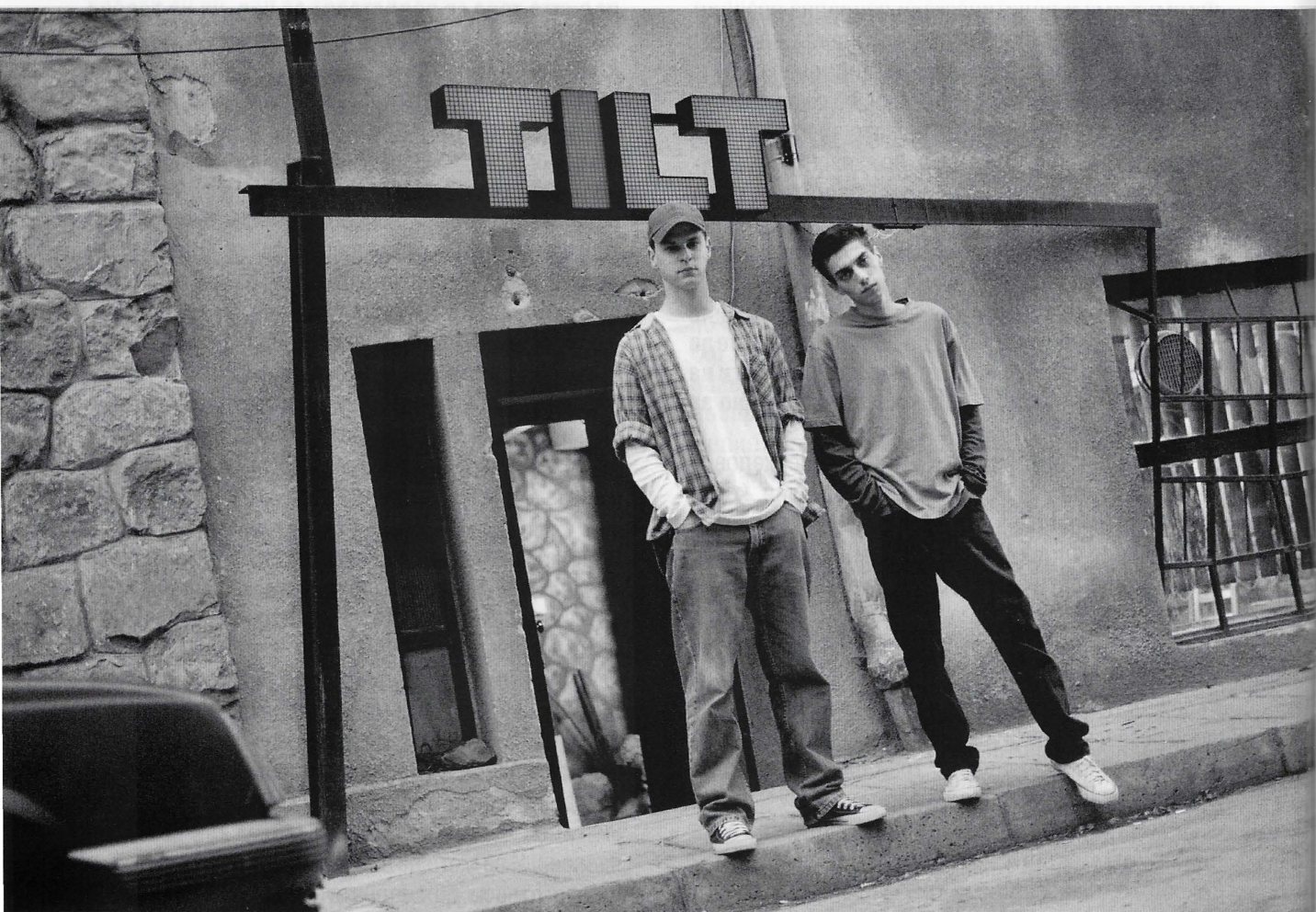
Например за първи път във филма на Камен виждам София. Не знам дали знаеш, че има наредба на Общината, в която се забранява снимането през нощта в жилищни зони след 22 часа. Това означава, че този град по никакъв начин не може да бъде видян на голям екран, което за мен е безумие. Ню Йорк да кажем е известен в цял свят първо от киното, после от туризма и е абсолютно разрешено да снимаш, даже има места, където дори ти връщат пари, ако снимаш, а тук всичко е наопаки. И не мога да разбера каква е логиката.

Що се отнася до гледната точка на Запада към нас, има две различни теории. Едната е, че там искат да видят каруци, села, цигани, мизерия, хора, които се ровят в боклуците и даже ако може кар-

тинката да е максимално гадна, да е мърляво заснето и без осветление. Другата теория е застъпена от "Дзифт", който е заснет на широк екран и е невероятно изпипан технически. Ето как двата филма, за които говорихме, по някакъв начин застават на тези противоположни позиции. Не виждам това, че филмът на Камен е "мизерен", напротив, просто такъв му е стилът, това е страхотно и най-подходящото за тази история според мен. И двата филма хората ги гледат, затова мисля, че няма правила.

В процеса на финансиране ние с брат ми участвахме в питчинг сесия на Солунския фестивал. Там имаше едно изключително негативно изказване от сръбския продуцент на "No Man's Land", който беше един от членовете на комисията. Този пит-

чинг става на живо, в залата имаше слушатели, както и така наречените decision makers. Някои от тях дойдоха после при нас потресени от това, което този човек каза, а именно - "Кой се интересува от вашите истории за някакви софийски момчета, някакви скейтъри? Хората искат да си купят имоти в България, искат да гледат каруци и цигани, разберете го!". Кое то беше изключително брутално. Аз, честно казано, не искам да гледам повече филми за села и за хора, които ровят в боклуците. А това бяха целенасочените репортажи през всичките тези 15 годни на журналисти от BBC, които идваха тук и отиваха да снимат на битака, как на одеало върху Запорожец се продават ножове например. Но никога не снимат концертите, театрите, красивите места в града.



Ивайло Драгиев и Ованес Торосян в кадър от филма - фотограф Виктор Чучков

Подпалването на Партийния дом "ПРИКЛЮЧЕНО ПО ДАВНОСТ" Фактите. Свидетелствата. Участниците. Илюзиите. Манипулациите. Истината?

Искра Димитрова



Не знам колко хора днес, особено от по-младите поколения, имат представа за mogućите възможности в природата на документалното кино да улавя и осмисля обществените процеси. Това кино отдавна изчезна от... изчезналите киносалони (мултиплексите са програмирани по принцип за entertainment, не толкова за художествено познание). Телевизиите пък се впуснаха в състезание на територията на същия този entertainment с всевъзможни риалитита, айдъли и брадъри, изтласквайки филмовия Документ, ако въобще се сетят за него, в по-негледаемите часови пояси.

Затова съм повече от убедена, че стига да имат възможност да видят новия, подчертавам, тричасов документален филм "Приключено по давност"

на Малина Петрова, зрителите масово ще изпитат потресение от силата, значението, смисъла на Документа в този филм. На Документа за най-новата ни история, която все още е и наше настояще. На Документа за все несъстояващия се докрай наш обществен преход. На Документа, криещ в себе си възможните отговори за неговата мъчителност, за неговата неизбродимост и до днес – 20 години след 10 ноември 1989...

... Филмът е готов от няколко месеца, а кога и дали Българската национална телевизия ще реши да го излъчи, изпълнявайки обществената си функция, поне засега остава открит въпрос.

Да се върнем към филма, събрал огромен по обем документален видео запис на пожара в Партийния дом на Българската комунистическата партия на 26 срещу 27 август 1990, съдебното разследване за който бе приключено – „без съд и присъда“ – по давност цели 15 години по-късно.

Но този зрелищен пожар залегна в темелите на прехода ни от тоталитарната комунистическа към демократичната система. За него историята може би ще отсъди, че като събитие именно то ни обрече на дълго и като че ли безизходно до момента пребиваване в посткомунизма, тоест между тези две системи.

Малина Петрова е име не от вчера в българското кино особено с документалните си филми ("Тетевенска 24", "Фермата", "Пантеонът", "Виновни няма", "Сърцето умира последно", "Реката", "Балкански уроци по история" и др.), въпреки че в творческата си биография има и два игрални филма ("Пътешествието" и "Синът на Мария"). Нейният дълбок духовен порив към изтръгването с камера на истините за общественото ни живеене предопределя любовта ѝ към кинодокументалистиката и неотменно я ангажира граждански. Затова през 2006 година като кинорежисьор тя стана първият лауреат на Наградата за развитие на демокрацията и гражданското общество „Паница“. Връчвайки ѝ тази награда, Димитър Паница каза: „Малина

Петрова е пример за поведение, което поставя най-високо общото благо”.

А какво общо има това благо с пожара, ще запита някой. Ами има, ако сме в състояние да си дадем сметка, че общото ни благо е немислимо без участието на всички ни в обществените процеси, в които се формират представите ни за обществено добро и обществено зло, за човешките права и за социалните правила, за свободата и за нормите в желаното от нас справедливо общество. Тоест благото ни е немислимо без истинско разбиране на обществените процеси.

Пожарът лумна в огненочервено срещу небесно-синия воал, обгърнал цяла София месец-два преди това през 1990. Втурнали се бяхме да сменяме с радост системата, отричайки се от грешките на предишната. И изведнъж – пред очите на хилядите на площада и на милионите пред телевизионните екрани в страната - сред пламъците изплува образ на Насилие. На Насилие, сочено за най-голямата злина на онова, от което искахме да се отречем... Стъписване. Попарване с чувство за вина. Извисяващ се Призрак на страха...

Петнадесет години не стигнаха на съдебната ни система да се добере до подпалвачите при огромния обем документално заснет и друг материал, използван сега във филма. И следствието бе приключено по давност. В публичното пространство се размахаха само недоказани хипотези за отговорността на опозицията, която уж толерираше реваншизма и агресията в своите редици. И толкоз. Голямата сполука във филма на Малина Петрова е подчертано умният подход към този момент от днешната ни история. Тя не тръгва да продължава прекратеното съдебно разследване. Не заема позицията на съдия, произнасящ произнесената досега от никого присъда за вината.

Тя насочва цялата си творческа енергия на кино-документалист към извличане на смисъла от случилото се. За целта всички действащи тогава лица от целия политически спектър са поканени да изразят пред камерата своето тълкуване и отношение към събитието, включително чрез предварително запознаване с аргументите на опонентите. И образът на времето през преломната за страната ни 1990 възкръсва пред очите ни с невероятната сила на Документа. На документа за пожара, съпоставен с днешното му тълкуване от действащите тогава политически лица. Като тъкмо тази съпоставка на запечатаната на филмовата лента нощ на пожара и свидетелствата за нея почти 20 години по-късно ни кара да осъзнаем историчес-

тта на събитието, тоест следствията или последиците от него до днешния ни ден.

Малина Петрова не предлага свои отговори на многостранното по-конкретни фактически или политически въпроси, възникващи с хода на действието (и поддържащи огромния ни зрителски интерес цели три часа). Тя ни изправя пред Документа и сякаш ни казва:

Вие, зрителите, сте съдебните заседатели, които трябва да отсъдите, осмисляйки фактите и ролята на всеки един от историческите персонажи, които и до днес са на политическата ни сцена.

Вие, зрителите, сте в правото си да изтълкувате многото противоречиви свидетелства за събитието от гледна точка на всичко онова, което ни се случи през следващите 20 години.

А ако направите това, неизбежно ще стигнете до най-големите въпроси, пред които сме изправени като нация:

Станахме ли жертва на илюзии?

Успяхме ли да се предпазим от манипулации на отнoшението ни към обществените ни проблеми?

Не трябва ли, макар и късно, да проявим много по-голямо съзнателно усилие за разбиране на истината?

Призракът на страха, хвърлен от някого - не без цел! - в обществото ни през 1990, не предопредели ли националната ни съдба до днес? Страх ирационален. Но безотказно мобилизиращ в интерес на предишно статукво...

Казано с една дума – филмът "Приключено по давност" на Малина Петрова е уникална покана, отправена към цялата ни нация, да се опитаме да тръгнем към решаването на проблемите на националното битие от 20 години насам с оръжието на мисълта, на разума. А не на дирижирана задкулисно емоция...

Пътят минава само през истината...



В делтата на носталгията

Ирина Иванова

Гледам „Европолис – градът на делтата“ - документална приказка за едно топящо се градче в Северна Добруджа, Румъния, наречено Сулина. Чувствам се така, все едно гледам филм за потъналия „Титаник“. Някога градът е бил голямо пристанище, но сега жителите му наброяват към 2000 души и прилича повече на голямо село, отколкото на град. Режисьорът Костадин Бонев и сценаристът Влади Киров са се опитали да прокарат историята на града през иглено ухо, през житейските истории на конкретни хора и техните семейства, които и до днес живеят в Сулина. Получила се е очарователно-тъжна шевица, по мъжки грубовата и пропита, просмукана от носталгия. Усещането за носталгия те връхлетява още в първия кадър, а после постепенно се превръща в нещо като плаващи пясъци, в които постепенно потъва целия филм – по същия начин, както градчето потъва в плаващите пясъци на времето.

Авторите на филма са избрали Сулина не случайно, разбира се. Някога там е живял пристанищен началник на име Еугениу Ботез, който е написал книгата „Европолис“ и я е подписал с името Жан Барт. В едно интервю Костадин Бонев разказва, че

книгата е изключително популярна в Румъния и Франция. Споменавам този факт, защото съм убедена, че при това положение филмът вероятно ще е много по-интересен за румънците и французите, отколкото за българите, тъй като у нас на практика творбата на Жан Барт е напълно непозната. Името Европолис идва от факта, че след Кримската война от средата на 19 век Сулина получава друг статут – европейските политици го превръщат в свободен град под европейско управление, в който корабите свободно могат да влизат. Там живеят хора от всякакви националности и градът процъфтява. Може би точно в този момент и на това място, европейската идея в нейните идеални граници за пръв път покълва на Балканите. За съжаление (или пък кой знае?!), днес е очевидно, че този идеал е трудно постижим, химеричен и всъщност процентното съотношение на хората, които вярват в него и на онези, които се съмняват, е 50:50. Което означава, че идеалът като такъв не е оцелял. Нещо, за което авторите на филма твърдят, че Жан Барт е предвидил в книгата си.

„Европолис...“ се гледа с лекота и действително



въздейства като приказка за едно не чак толкова далечно (и във времето, и в пространството), миниатюрно царство-господарство, в което живеят всякакви хора с всякакви истории, с бляскаво минало и сивкаво настояще. Някъде прочетох, че сценаристът Влади Киров редовно плувал с лодка из делтата и отлично познавал мястото. И трябва да призная, че ритъмът на филма е точно такъв – все едно самотен гребец наблюдава брега, край който минава, а понякога дори оставя веслата и се оставя на течението, водата и вълните. И този ритъм също е носталгичен, естествен, нетехнократски някак, а също така – съзерцателен и старомоден, създаден само с „насъщен“ монтаж и нищо повече.

Старомодността ме смущава и ми харесва едновременно. Смущава ме, защото се чудя дали когато намериш нещо, затънало в блатото, позавъртиш се около него и го оставиш там, има някакъв смисъл от това, че си го намерил, видял и си разказал за него. Съмнявам се, че Костадин Бонев е направил филма само за да докаже, че лошото пророчество на Жан Барт за кончината на европейската идея е на път да се сбъдне. Освен това си мисля, че тук на Балканите, пък и вероятно не само тук, могат да се намерят доста подобни примери за места, на които европейският идеал за мирното съжителство на различни етноси на едно място е намерил своето временно осъществяване. Само временно, уви! Но кой пък е намерил ре-

цептата за вечност! Пък и в епохата на глобализация не е ли някак демодне да тъжим за европейската идея? И всъщност европейската идея не е ли просто част от глобализацията? Авторите на филма може би не тъжат, но цялата канава на творбата внушава тъкмо това – тъга по нещо, което безвъзвратно си е отишло.

И понеже си мисля, че документалистиката, подобно на лозето, не ще молитва, а мотика, на мен някак ми се губи коефициентът на полезно действие на този филм. Авторите са напълно претопени в обекта на творбата си и първоначалният тласък, който ги е накарал да се заемат с нея, се губи. Житейските истории, разказани от различните хора от Сулина, генерират енергия за филма, но и дърпат всяка в своята си посока. Тези истории туптят със своите си сърца и не бих казала, че Сулина ги обединява. Затова, може би ми липсва Авторът в случая – именно като спояващ елемент.

Дали Сулина е Изгубеният Европейски Рай според създателите на „Европолис – градът на делтата“, не успях да разбера. До края останах с впечатлението, че слушам и гледам една приказка, ама такава – без глава и опашка. Интересна, на моменти монотонна и доста предвидима. От онзи тип приказки, които стават за „лека нощ“. Но си мисля, че истински добрите приказки, били те и документални, в един момент, поне в един момент, те хващат за гърлото и никога, ама никога не те оставят да заспиш.



Годишни награди за филмово изкуство 2008

По традиция годишните награди на Съюза на българските филмови дейци са най-престижното и значително събитие за творците на българското кино, учредени от 1975 година.

Тази година те обединиха гласовете на членовете на Съюза на филмовите дейци и гласувалите към Изпълнителна агенция "Национален филмов център". За номинации се състезаваха 18 игрални, 15 документални (включително сериали – игрални и документални), и 5 анимационни филма, с публичен показ у нас през периода 01.01.2008 – 31.12.2008 и създадени с финансовата подкрепа на ИА "Национален филмов център", от Българската национална телевизия и частни продуценти.

Наградите бяха връчени на официална церемония, предавана директно по Българската национална телевизия на 30 юли 2009, в зала 2 на Националния дворец на културата.

Голямата награда за цялостно творчество бе присъдена на КИНОРЕЖИСЬОРА НИКОЛА КОРАБОВ

НАЙ-ДОБЪР ИГРАЛЕН ФИЛМ

"ДЗИФТ" - сценарист Владислав Тодоров; режисьор Явор Гърдев

Продуценти: МИРАМАР ФИЛМ, с подкрепата на ИА "НФЦ" и БНТ

НАЙ-ДОБЪР ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ

"КОРИДОР №8" - сценарист и режисьор Борис Десподов

Продуценти: АГИТПРОП с подкрепата на ИА НФЦ, Програма MEDIA на Европейския съюз и Швейцарската агенция за коопериране и развитие (SDC), в сътрудничество с YLE Co-productions (Финландия) и TSR (Швейцария)

НАЙ-ДОБЪР АНИМАЦИОНЕН ФИЛМ

"МУХАТА" - сценарист Правда Делекова; режисьор Господин Неделчев

Продуцент: ЕТ Дидо филм, с подкрепата на ИА НФЦ

НАЙ-ДОБЪР ТЕЛЕВИЗИОНЕН ИГРАЛЕН ФИЛМ

"ВОЕНЕН КОРЕСПОНДЕНТ" - сценарист Влади Киров; режисьор Костадин Бонев

Продуценти: БНТ, ГАЛА ФИЛМ, с подкрепата на ИА "НФЦ"

НАЙ-ДОБЪР ТЕЛЕВИЗИОНЕН ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ

"МАРГО И ПРИЯТЕЛИ" - сценарист и режисьор Иван

Росенов

Продуценти: БНТ, МЕТА Б – Боно Бонов

НАГРАДИТЕ ПО ПРОФЕСИИ

Режисьор на игрален филм – Светослав Овчаров за "Единствената любовна история, която Хемингвей не описа";

Режисьор на документален филм - Иван Младенов за "Отело"

Режисьор на анимационен филм - Калина Дечева за "Заедно"

Литературен сценарий – Владислав Тодоров за "Дзифт"

Филмова музика - Кирил Дончев за "А днес накъде" и "Български хроники"

Оператор на игрален филм – Емил Христов за "Дзифт"

Оператор на документален филм - Борис Мисирков и Георги Богданов за "Коридор №8"

Най-добра женска роля – Ернестина Шинова в "Хиндемит"

Най-добра мъжка роля – Захари Бахаров в "Дзифт"

Най-добра поддържаща женска роля - Гергана Плетнъова във "Военен кореспондент"

Най-добра поддържаща мъжка роля - Петър Слабаков в "Хиндемит"

Филмова сценография и художник по костюми - Боряна Семерджиева за "Единствената любовна история, която Хемингвей не описа", "Хиндемит" и "Военен кореспондент"

Филмов монтаж - Кеворк Асланян за "Дзифт"

Звукорежисьор – Валентин Кирилов за "Военен кореспондент", "Вътрешен глас" и "Приключенията на един Арлекин"

Филмова теория - Владимир Игнатовски за книгите "Картини от светлина" и "Времерпространство"

Оперативна филмова критика - Людмила Дякова

НАГРАДИТЕ ЗА ДЕБЮТ

В игралното кино - на Кристина Грозева за "Птици божии"

В документалното кино - на Иван Пантелеев за "Homo Ludens"

В анимационното кино - на Калина Дечева за "Заедно"

БАЛЧИШКИ ВРЕМЕНА

Или колко лесно се създават традициите

Петя Славова

Доста екстравагантно изглежда пълна кинозала в слънчев юнски ден близо до морето, но понякога това се случва. За седми път фестивалът в Балчик избра топлото време, за да посрещне своите гости и участници. Всички най-важни събития бяха концентрирани изцяло в Двореца – неговите алеи и Каменна зала.

Както всяка година, и през тази предизвикателство бяха големият брой уъркшопи, разделени на Синьо училище и други различни серии от аудиовизуални обучения. Участниците запълваха времето си освен с филми, и с лекции и упражнения за снимане с филмова лента и пълн „хай дефинишън“.

Филмовата програма бе разнообразна и разнообразна и включваше: основна, съпътстваща, студентски филми, музикални и рекламни клипове, телевизионна, както и съвсем новата експериментална – In Between.

Майсторски клас водиха български и чуждестранни лектори, сред които бяха операторът Георги Николов и режисьорът на документални филми Адела Пеева. Разясняваха се всички етапи от процеса на разработване на документален филмов проект: идея, развитие, финансиране и реализация на проекта, както и разпространение и други форми на експлоатация на готовия филм.

Сред чуждестранните гости, които водеха майсторски класове, бяха: Файсал Куреши - хоноруван преподавател в *Escuela Internacional Cine y TV в Cuba* и в университетите *Salford* и *Leeds Metropolian* във Великобритания; продуцентът Бари Хенсън, който е движеща сила в британската телевизионна и филмова индустрия от 30 години. През 1996 г. той става носител на престижната награда *Prix Italia* за филма „Голият Чиновник“. В началото на 80-те филмът му „Дългият разпети петък“ е провъзгласен за най-добрия британски филм на всички времена. В момента Хенсън преподава телевизионни и кино продукции в Лондонския университет.

Но безспорно големият полски кинематографист Кшищоф Зануси бе най-атрактивната личност на фестивала. Полският режисьор изнесе лекция за драматургичните похвати в киното и сподели преките си впечатления от работата със студентите си, като даде пример с Ларс фон Триер. Зануси разказа, че не се разбира с него, докато го е обучавал, но не скри, че харесва киното, снимано от датчанина. „Много често студенти, които не правят впечатление в началото, стават добри режисьори, а тези, на които се възлагат големи надежди, понякога не успяват“ - поясни той. Бяха проектирани и негови късометражни филми от 60-те години, когато самият Зануси е бил студент.

И така вместо от морските вълни, участниците бяха залети от вълнението кино, което се проектираше почти pop stor между 20 и 27 юни. За първи път вечерите бяха шумно огласяни от български музикални банди. Всяка нощ програмата на Феста завършваше с концерт до морето под Двореца, на чиято сцена излязоха групите P.I.F. и Apo & Nevena, Irfan & DJ Rawland, Surmata Harry's Copter Mix, Root Souljah & DJ Dontwarrior, R.O.B.T.F., Stand-Up Comedians, DJ Dontwarrior, Babyface Clan & DJ The Rebeat, DJ The Rebeat, Акара, Блуба Лу, Лепра ДеЛукс, Паникан Уайаскър и Фючър Шок.

Филмовите истории водеха зрителите от лъскавите улици на богатите квартали до калните алеи из гетата. Персонажите - добронамерени или шашкащо зловни в своята неординерност, развличаха, предизвикваха, но се случваше и да отегчават.

В света на женските капризи ни потопи филмът „Шапка за камилата“. Неговият режисьор Александър Сесма от Великобритания се е заел с доста интересната задача да адаптира радиопиеса от 1940 г. Отегчена от преструвки и лъжи, шапкарка изоставя фалшивата си самоличност. Тя говори на френски, обноските ѝ трогват непрестанно прииждащите богати дами – съпруги на изискани господа. Сесма елегантно пресъздава ретро атмосферата. Филмът улавя крехкия дух на суета и съ-

щевременно експонира картина на бедност. Постепенно ролите се разменят. Шапкарката израства като моден дизайнер, а капризната богата дама продължава да моли отегчения си съпруг за пари и повече прилича на просякия, отколкото на хай-дама.

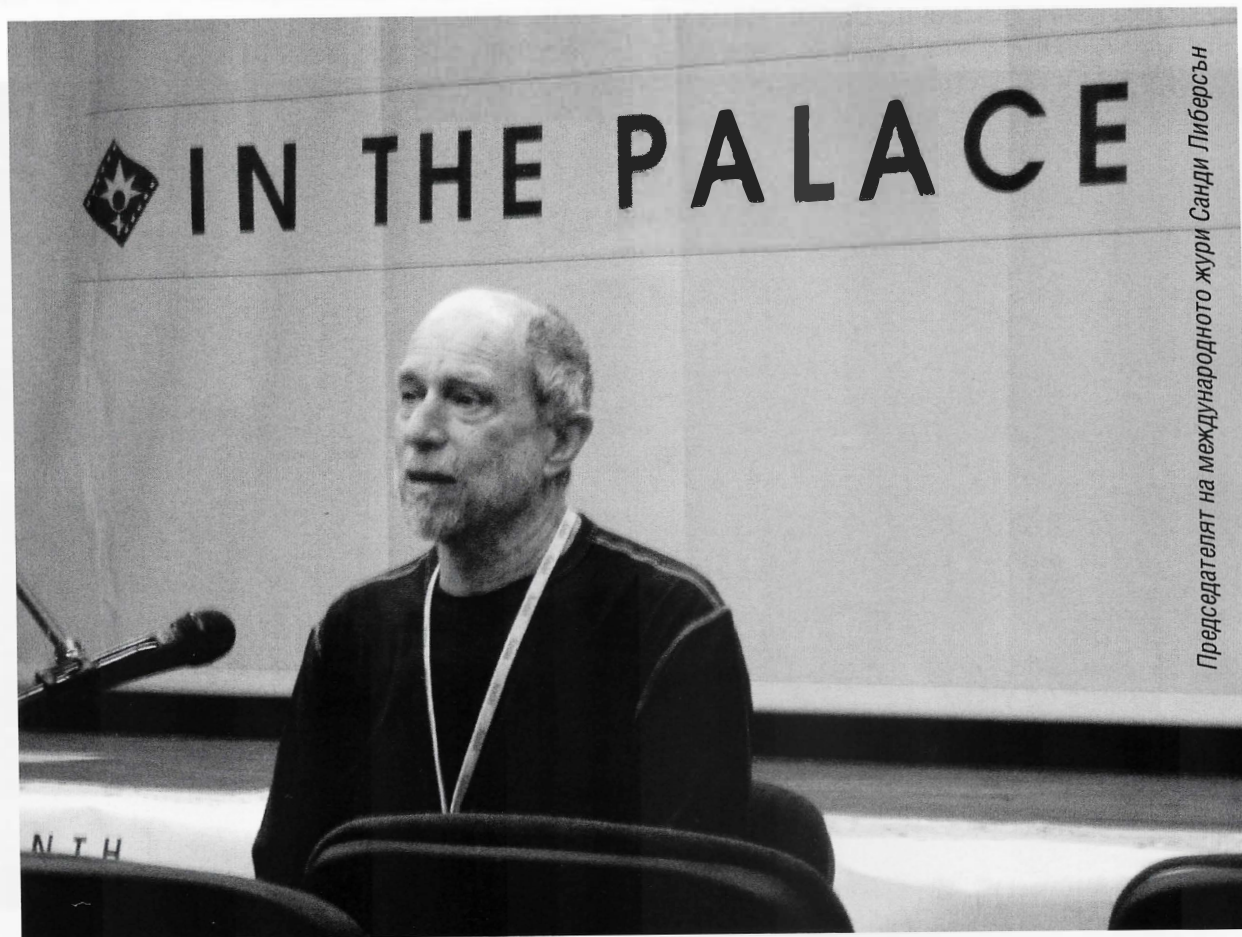
Шведският „Полезни съвети“ на Андреас Тиблин описва вълненията на 10-годишния Размус, който съвсем скоро ще се сдобие с братче. Чувстващ се самотен и изоставен, героят записва на аудио касета всичко онова, което не харесва в родителите си и избягва от къщи. Записът е оставен на леглото му като послание към нероденото братче. Освен жизненоважните съвети как да изхитри мама и татко, там Размус споделя и къде точно се е скрил – на тавана.

Филмите-победители се състезаваха в шест състезателни програми – основна международна програма с категории за игрален, документален и анимационен филм; телевизионна програма; рекламно видео и филми; музикално видео; студентски филми с категории за игрален, документален и анимационен филм; програма „In Between“ за

хибридни форми и формати. Председател на международното жури бе продуцентът Санди Либерсън. Той заедно с останалите членове: оператора Сергей Астахов и драматурга Невелина Попова, определи носителите на наградите за най-добър игрален, анимационен и документален филм в основния конкурс на фестивала.

„Риба-чук“ на Сам Донован – Великобритания става техният фаворит. Борис е малко момче, което прави опит отново да събере родителите си, като ги казни да наблюдават акули по крайбрежието на северен Йоркшир. Детето с маска на риба – меч наблюдава какво се случва едновременно от двете му страни. Често именно през деформираните очи на маската Борис и останалите персонажи виждат по-ясно реалността.

Любовната история, изпълнена със странни случки между един мъж и надуваемата му приятелка, впечатли журито, което даде на „Госпожа Г.“ наградата за най-добра анимация. Режисьор на филма е чехът Михал Забка. Филмът напомня на миналогодишната анимация от Франция „Куклата Бърни“, която също описва любовта между са-



Председател на международното жури Санди Либерсън

мотник и неговата единствено възможна надуваема любов.

В категорията най-добър документален филм два филма си поделиха наградата: "Груб разрез" на родената в Техеран Фарузе Косровани и "Ние тримата" на индиеца Умеш Винаяк Калкарни.

Специалната награда на журито за филм от основния конкурс получи Ерик Магнусон за норвежкия филм "Дни на любов". Мъж и жена тайно един от друг снимат интимните си части. Двамата не общуват помежду си, докато един ден тайните им не се разкриват.

В категорията за най-добро телевизионно предложение журито присъди наградата на Канна Рачева за втората серия на документалната ѝ поредица "България: Следите на тероризма".

От името на проф. Стефан Данаилов беше връчена специална награда за най-добър български студентски филм. Призът спечели Милена Грамова за филма "Път на завръщане".

Отличието за най-добър рекламен филм беше присъдено на Мотомичи Накамура за "Японски монтаж". Филмът преминава неусетно като хайку. Юлия Рудитская спечели наградата за най-добър музикален клип с анимацията "Троица: трима ан-

гели".

В представената за първи път на фестивала конкурсна програма In Between журито, председателствано от френския артист и носител на „Оскар“ Пиер Бисмут, обяви две награди Special Mention: Мика Рипати – "Хрониката на едно раждане" и LemeH42 – "Как се прави маса".

Наградата на KODAK за най-добър български филм беше връчена на младия режисьор Борис Николов и оператора Димитър Скобелев за филма "Мъртво вълнение". Млад мъж се връща към спомените си от детството, които може и да не са се случили.

Дългият списък с отличията продължи да се запълва и като че ли отне малко от радостта и престижа на истинските победители.

И ако допреди седем години Дворецът се огласяше предимно от туристи и летовници, то вече се знае, че следващото лято отново някои ще предпочетат хладната Каменна зала. Защото връзката кино и море край Балчик неусетно се превръща в традиция. Отдадени на своите интереси, участници и зрители гледаха кино, снимаха го, слушаха за него. А вечер отмаряха с музика.



„Риба-чук“ - Великобритания, режисьор Сам Донован

“Дунав - реката на Европа”

Генчо Генчев

Това е наименованието на фестивала за алтернативно кино, който се състоя в Русе за трети път. Известно е, че всеки континент си има поне по една велика река. Няма да правя разходка по географските карти, но безспорно за Европа това е Дунав. Благодарение на инициативата на група “Русе – филм” през 2005 година се състоя първата среща на любители на киното, посветена на великата река. А вече след третата среща може да се каже, че тя се превръща в интересна и полезна културна традиция.

Макар и доста пооредели, българските кинолюбители продължават със завидно упорство да създават своето кино. За някои от тях това е половин век ходене по мъките, но явно си струва усилието да видят на големия екран своите (или на колегите си) творби. Още по-ценна е възможността да се сравнят нашите филми с тези на автори – любители от цяла Европа. Членството ни в Европейския

съюз увеличи неимоверно територията за културно сътрудничество и творческа надпревара.

Тази година домакините задълбочиха темата за Дунав с още един нюанс – “усещане за река”. Това тематично разшири палитрата от филми, сред които могат да се споменат българските “Роден край реката”; “Поща на брега на Дунав”; “Две картини на тема река” на “Русе филм”, английският “Воден път до Уелс” - режисьор Дейвид Уитвърт или руският “Очакване” – режисьор Данаил Невский. Те заслужено бяха наградени със Златни plakети.

Филмът на Уитвърт е чудесна разходка по воден канал, изграден преди два века в Англия за превоз на руда, а днес превърнат в туристическа атракция. Великолепно заснет научно-популярен филм, изпълнен с познание и красота.

Домакините от “Русе филм” както винаги се представиха достойно. На първата фестивална среща



те показаха впечатляваща творба за техния именит съгражданин, носител на Нобелова награда Елиас Канети. Сега представиха на зрителите друг русенец със също толкова впечатляваща биография. Това е един от потомците на известната в града арменска фамилия на Тикрат Куянджиян. Дядото и бащата били заможни търговци на платове, а техният наследник решава да опита късмета си в Европа, като променя името си на Майкъл Арлън, който всъщност е герой на филма "Роден край реката". Авторите са извършили неимоверно проучване на факти и архиви, за да ни разкажат за една изключителна човешка съдба. Техният герой живее сред светския елит на Европа и Америка. Пред него са отворени вратите на английски и френски дворци. Неговият роман "Зелената шапка" е предложен за Нобелова награда през 1924 година, но не му я присъждат, защото антивоенното съдържание и бунтарски патос са били доста провокативни за времето си. Но той успява да покори Холивуд, като адаптира книгата си за екран и в "Метро Голдуин Майер" през 1928 година е създаден филмът "Аферистката" с главна изпълнителка не кой и да е, а самата Грета Гарбо. След години тя споделя, че това е най-любимият ѝ филм. Не само като писател, но и като светски лъв през 20-те и 30-те години, Арлън прави силно впечатление на младите тогава Фицджералд и Хемингуей и те заявяват, че искат да се научат да пишат като него.

Филмът е незабравима среща с този човек-легенда, а и повод за не малка доза национална гордост, защото той все пак е роден в Русе, край Дунава. И отново подчертавам, това беше един от най-добрите филми сред 80-те, представени от 12 страни на фестивала.

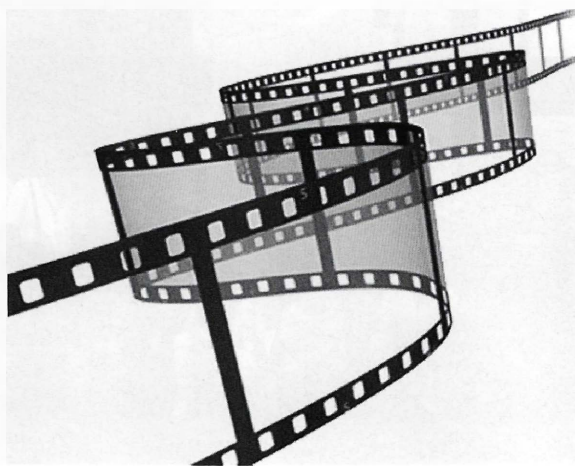
Международното жури в състав: председател

Станимир Трифонов – България, Ханс Шобер – Швейцария, Благое Лупа – Сърбия, Дейв Уотърсън – Великобритания, Петре Чаповски – Македония и пишещият тези редове, насърчи филми, които макар и малко по-отдалечени от обявената тематична територия, се отличаваха с професионална зрялост и артистичност: като испанския "Неща, които не се забравят" – игрална новела за детски игри, които понякога водят до трагични последици, или руския "Очакване" – шестминутна миниатюра, посветена на Ингмар Бергман. Възрастна двойка – мъж и жена – всеки в своето усамотение, очаква телефонен звън от другия. Колко по бергмановски! Така, като че ли без нищо да се случва, зрителят се докосва до особената атмосфера във филмите на великия швед.

Още доста филми се открииха на фестивалния екран, между които "Дунавска поща – една европейска релация" – Варна, "Гвардията на реката" – Великобритания, "Дунавска сага" – Австрия, "Две картини на тема река" – Русе, които се отличаваха с оригиналност и ярко авторско присъствие.

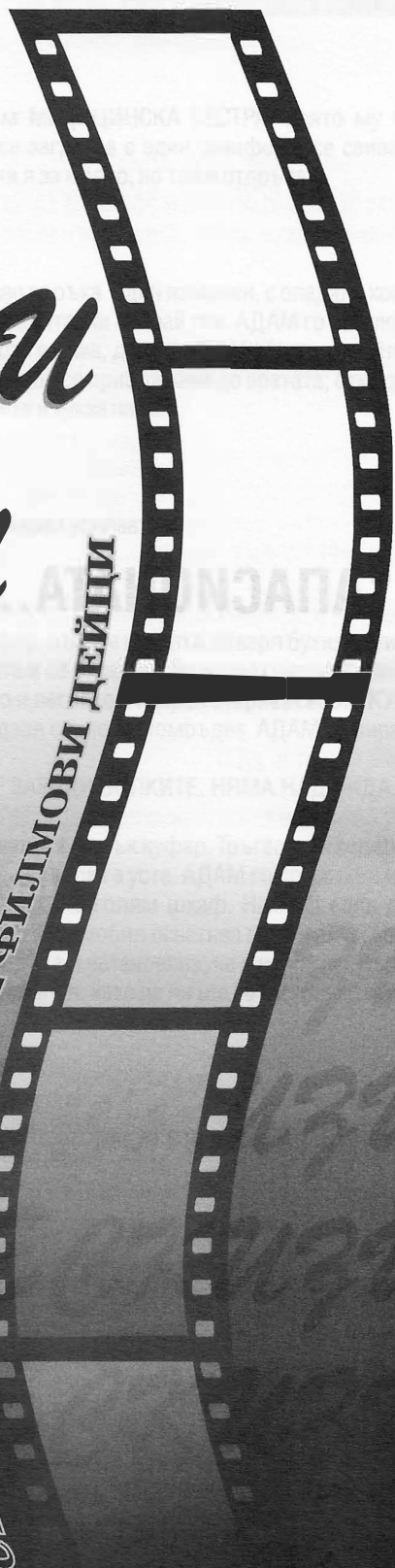
Срещата в Русе бе важна и като проява на международното движение на алтернативното кино под флага на УНИКА – организация под егидата на ЮНЕСКО, още повече, че българските кинолюбители са дали заявка за световен конгрес на УНИКА през 2012 година в Русе. През септември тази година в Гданск – Полша се събират делегати от цял свят, за да изберат между Грузия, Хърватска и нашата страна къде ще се състои конгресът след три години.

Като заключение, определено може да се каже, че третият фестивал "Дунав - реката на живота" бе успешна репетиция за бъдеща среща на кинолюбителите от целия свят.



ОЦЕНА РЪЧ ЕОКЪИЗЪ

СТЪЛЪЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



ГАЛА ФИЛМ

“АПАСИОНАТА... ИЛИ ПОСЛЕДНИ ДУМИ”

игрален филм
30 минути

сценарист Петър Русев

2009

1. ИНТ. БОЛНИЧНА СТАЯ. ДЕН

АДАМ (около 65) навива ръкава на пижамата си и поглежда към МЕДИЦИНСКА СЕСТРА, която му бие инжекция. Лицето му е потно, ръцете му треперят. След секунда се загръща с един шлифер и се свива на леглото. СЕСТРАТА се приближава до него и го хваща за ръката, държи я за малко, но той я отдръпва.

2. ИНТ. БОЛНИЦА. КОРИДОР. ДЕН

АДАМ и СЕСТРАТА вървят мълчаливо по коридора. Тя го държи здраво за ръка. Един измъчен, с опадала коса и сенки под очите МЪЖ излиза от манипулационна зала и преминава, залитайки покрай тях. АДАМ го наблюдава с уплах. АДАМ остава да чака в малък коридор, държейки куп листи в ръка, докато СЕСТРАТА влиза в близкия кабинет. АДАМ изглежда крайно напрегнат. Чува се силен писък и той се приближава до вратата, откъдето идват писъците. Дълго стои, заслушан в тях, изведнъж изпуска листите и хуква навън.

3. ИНТ. СЪЛБИЩЕ. ДЕН

Виждаме ръцете на АДАМ да се опитват нервно да отключат врата и накрая успяват.

4. ИНТ. АПАРТАМЕНТ. ДЕН

АДАМ нахлува в апартамента си, облечен в болничните дрехи и шлифер, отива в кухнята, отваря бутилка уиски и отпива голяма глътка. Той слага чанта и самолетен билет на масата и се оглежда. Виждаме няколко чинии, пълни с кучешка храна по пода. АДАМ започва да търси под каналето и леглото и накрая открива своето КУЧЕ, свито в ъгъла. То изглежда изтощено и болно, поглежда към господаря си, но не помръдва. АДАМ намира до леглото бележка, вдига я и чете:

“НЯМАШЕ КАКВО ДРУГО ДА НАПРАВИМ ОСВЕН ДА ГО УПОЯВАМЕ ЗАРАДИ БОЛКИТЕ. НЯМА НАДЕЖДА. НЕ МОЖЕМ ПОВЕЧЕ ДА СЕ ГРИЖИМ ЗА НЕГО. СЪЖАЛЯВАМ. К.”

АДАМ отива в друга стая, преоблича се бързо и слага дрехи и някои вещи в малък куфар. Тръгва към коридора и забелязва, че КУЧЕТО е застанало по средата, държейки една синя панделка в уста. АДАМ го прегръща и започва да плаче тихо. После става и трескаво претърсва чекмеджетата на голям шкаф. Намира един стар албум, от който се подава снимка на момиче. Светлина от преминаващ автомобил осветява една пушка, която виси закачена на стената. АДАМ пъха албума в чантата си, взима пушката и установява, че в нея има куршум. Доближава се до КУЧЕТО и го гледа дълго. После зарежда пушката, вдига я, като че ли ще се застреля и в последния момент я насочва към КУЧЕТО. Чува се изстрел.

5. ИНТ. ТАКСИ. ВЕЧЕР. МУЗИКА

Трепкащи светлини и силуети на сгради преминават пред запотения прозорец на колата. АДАМ гледа през прозореца.

6. ИНТ. СТАЯ. ДЕН

Виждаме две ръце, които свирят на пиано.

ПОЯВЯВА СЕ ЗАГЛАВИЕТО НА ФИЛМА.

Ръцете започват да свирят все по-бързо. Музиката се увеличава.

7. ИНТ. ТАКСИ. ВЕЧЕР.

АДАМ се задавя и притиска гърлото си. Колата спира рязко. Музиката също. ШОФЬОРЪТ се обръща към АДАМ, който продължава да гледа през прозореца, кашляйки. АДАМ прекарва ръка по стъклото и на заден план се появява хотел. Той отваря вратата да поеме малко въздух.

8. ИНТ. ХОТЕЛСКА СТАЯ. ВЕЧЕР

АДАМ слага куфара на пода и затваря вратата зад себе си. Той се свлича на пода, после вади шише с уиски и отпива. Включва мобилния си телефон и чува сигнал за получено съобщение. Натиска бутона.

ЖЕНСКИ ГЛАС

“Адам, къде си? Моля те, вдигни. Трябва да се върнеш, много е важно, Адам! Ще те чакам.”

АДАМ оставя телефона и паспорта си на масата и отпива от бутилката. Той изважда един лист, изписан до половината, и се зачита. След това набира номер и след малко го виждаме да върви по коридор. Чуваме гласа му.

АДАМ

Каспар, когато получиш това писмо, аз ще съм си отишъл, но се надявам да разбереш решението, което взех и преди всичко начина, по който постъпих. Не мога да ти дам никакви обяснения. Не мисля, че някога съм бил способен на такива неща, а единствено на бягства. Сигурно бих останал още един ден, но тогава... истината ще ни завари неподготвени.

9. ИНТ. РЕСТОРАНТ. ВЕЧЕР

Купонът е в разгара си. Виждаме хора да се забавляват. АДАМ ги наблюдава. Той забелязва силует на МЪЖ, който се доближава до него. Те си стискат ръцете. МЪЖЪТ му подава бележка, а АДАМ - няколко банкноти. МЪЖЪТ тръгва към тоалетната, Адам прибира бележката и излиза. Виждаме го да сядат зад пиано във фоайето и да отваря капака му. Той седи неподвижен, после поглежда към клавишите. МУЗИКА.

10. ИНТ. ТАКСИ. ДЕН

АДАМ пътува в такси и наблюдава ДВЕ МОМЧЕТА, които карат велосипеди и си разменят джойнт, от който пушат и се смеят. Таксито спира и виждаме надпис “Музикална Консерватория”. АДАМ поглежда в бележката си, после навън, забелязвайки ДВЕТЕ МОМЧЕТА с велосипедите да влизат в Консерваторията. После излиза от таксито.

11. ИНТ. КОНСЕРВАТОРИЯ. ДЕН

АДАМ върви по коридор. ДВЕТЕ МОМЧЕТА се срещат с други студенти и се поздравяват шумно. Те говорят и се смеят, без да го забележат. Той ги подминава и се спира пред стена, на която са закачени графици на лекции и упражненията. Едно от момчетата извиква.

МОМЧЕ

(Имитира водещи на TV шоуто)

Това е годишният концерт на класа вундеркинди.
Момчета, готови ли сте за шоуто?

Другите студенти изкрещават нещо. Един от тях се провиква:

СТУДЕНТ

Аз още не съм готов.

МОМЧЕ

Няма да се коркаш, Каспар. Шефът на комисията пристига днес, а се чува, че харесвал млади мъже. Значи трябва да направиш няколко здрави репетиции преди концерта, ако ме разбираш правилно.

Студентите се смеят. АДАМ се е обърнал и с интерес ги разглежда, сякаш търси някого. МОМЧЕТО го забелязва и прави знаци на другите. Те поглеждат към АДАМ и млъкват. АДАМ се обръща сконфузен. МОМЧЕТО се изсмихва силно, запущва устата си и хуква нагоре по стълбите. Другите го следват. МУЗИКА. Адам се изкачва по

стълбите. Темпото се засилва. Той се задавя и пада. МУЗИКАТА СПИРА. Един мъж му помага да стане.

12. ИНТ. КОРИДОР. ДЕН

АДАМ се доближава до врата, навежда се и чува тиха музика. Той понечва да отвори вратата, която внезапно се отваря, един студент го вижда, изсмива се и се прибира вътре. АДАМ след секунда се обръща и си тръгва.

13. ИНТ. ХОТЕЛСКА СТАЯ. ВЕЧЕР

АДАМ сгъва един лист и го пъха в плик. Изпива чаша с уиски и си налива друга. Той включва телевизора (върви програма за операции на сърцето) и виждаме голямо сърце на скенер, което пулсира бързо. Той изключва телевизора. Чуваме силния звук от дъжда. Той изважда албума и започва да го разглежда. АДАМ забелязва, че от джоба на калъфката се подава ръбче на снимка. Изважда я и вижда своя стара снимка, на която е с младо момиче в доста интимна поза.

Започва да търси лекарствата си, събаря бутилката с уиски, после обръща масата. Накрая успява да ги глътне с малко уиски и скъсва писмото.

14. ИНТ. КОНСЕРВАТОРИЯ. ДЕН

АДАМ се приближава до стената с графика на лекциите и се зачита в имената на студентите. След това тръгва по стълбите нагоре и накрая се озовава пред откритата врата.

15. ИНТ. СТАЯ. ДЕН

АДАМ влиза вътре. В стаята има само пиано. Той сяда зад пианото и след колебание започва да свири. Изведнъж спира и се обръща. СТУДЕНТЪТ е застанал зад него и го гледа.

АДАМ
(Спира)
Извинете.

СТУДЕНТ
Продължете, ако обичате.

АДАМ продължава. СТУДЕНТЪТ го слуша внимателно.

АДАМ
(Пак спира)
Позната ли ви е тази музика?

СТУДЕНТ
Ако продължите още малко и ще се сетя.

АДАМ отново засвирва. СТУДЕНТЪТ го гледа внимателно.

АДАМ
Какво си представяте, като я слушате?

СТУДЕНТ
(Сериозно)
Двама пияни мъже да танцуват върху горещ пясък.

АДАМ се усмихва.

АДАМ
Какво друго?

СТУДЕНТ

Една жена се присъединява към тях, очевидно
не с намерението да им чете стихове.

АДАМ се засмива.

АДАМ

Значи й се ще да...потанцува с двамата.

СТУДЕНТ

Да...и се чуди кой ли е по-добър танцър.

АДАМ се задавя от смях. СТУДЕНТЪТ също се изсмива.

АДАМ

После?

СТУДЕНТ

Тя избира единия, но другият не ги пуска да си ходят.

Темпото се увеличава.

СТУДЕНТ

Става страшна битка.

Двамата мъже започват да се дърпат, бият си шамари. Разкървавяват се...

АДАМ

После какво?

Той прави акцент на пианото.

СТУДЕНТ

Единият нещастник пада, а тя избягва с първия, дето си го избира.

АДАМ

А другият не тръгва ли да ги гони?

СТУДЕНТ

Не, той остава кървящ, самотен и нещастен...

АДАМ спира да свири и стои мълчалив. СТУДЕНТЪТ го гледа. Момиче и две момчета нахлуват в стаята, пляскайки, виждат Адам и се спират. Те правят знаци към СТУДЕНТА и си излизат. МОМЧЕТО (приятел на студента) се появява отново.

МОМЧЕ

Каспар, тръгваме към Андерс, идваш ли?

КАСПАР

Ей сега.

МОМЧЕТО изчезва, а АДАМ се обръща рязко към Каспар. После започва да търси нещо в чантата си, не го намира и изсипва всичко на пода. Събира нещата си и става.

АДАМ

Беше ми приятно да се запознаем.

Те се гледат, подават си ръка.

АДАМ

Клод Дебюси. Музиката беше от Клод Дебюси.

КАСПАР

Значи вие сте шефът на комисията?

АДАМ

(Рязко)

Не. Аз...А значи вие сте Каспар Йенсен?

КАСПАР

Да, аз съм. Защо?

АДАМ

Ще слеза долу в бара. Бих се радвал, ако дойдете да изпием по едно питие.

КАСПАР

Нямам време, но...ние познаваме ли се отнякъде?

АДАМ поклаща глава, гледа го, усмива се през сълзи и излиза. КАСПАР забелязва албума, който е паднал малко встрани на пода и го взема. След колебание го отваря и вижда снимката на Адам с младото момиче. Той реагира и дълго я гледа.

16. ИНТ. БАР. ДЕН

КАСПАР влиза в бара, който е празен. АДАМ го забелязва, видимо изненадан, и изпива на екс чашата си. Той се задавя и тръгва към тоалетната. КАСПАР го наблюдава и сяда на масата.

17. ИНТ. ТОАЛЕТНА. ДЕН

АДАМ е застанал пред огледалото. Лицето му е мокро, той поставя ръцете си под течащата студена вода.

18. ИНТ. БАР. ДЕН

АДАМ

(Приближава се до масата)

Моля да ме извините. Все пак дойдохте.

Нещо за пиене?

КАСПАР

Предпочитам сок.

АДАМ вика сервитьора и поръчва питиета. СЕРВИТЬОРЪТ ги носи веднага. Те мълчат. КАСПАР го наблюдава тайно. Изведнъж и двамата понечват да кажат нещо и се спират. Усмихват се.

КАСПАР

Искахте да кажете нещо?

Пауза.

АДАМ

Да. Радвам се, че ви открих, защото си тръгвам утре и...поне имах шанс да ви видя.

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

КАСПАР

Преди всичко искам да знам кой сте вие?

АДАМ

Казвам се Адам. Аз съм...бях пианист.
С баща ви бяхме добри приятели, когато работех
тук преди много време.

КАСПАР реагира едва доловимо. Пауза.

АДАМ

Той беше страстен музикант.
Просто исках да ви видя.

КАСПАР

Значи сте дошли да ме видите. Само мен ли?

АДАМ кимва.

КАСПАР

Нямате ли други приятели тук?

АДАМ

(поглежда го)

Не, нямам никого тук. Исках също да ви оставя нещо.

Пауза. АДАМ взима бучка лед и го пуска в чашата си. Отпива и взима още лед.

КАСПАР

Извинете за любопитството, но...
познавате ли майка ми?

АДАМ

(Изпуска леда)

Всъщност не я познавам.

Пауза. КАСПАР се усмихва.

КАСПАР

Сигурен ли сте?

АДАМ го поглежда.

АДАМ

Какво имате предвид?

КАСПАР изважда албума и му го подава. АДАМ го взема.

КАСПАР

Изпуснахте го преди малко.

АДАМ

Благодаря ви много.

Пауза. КАСПАР изведнъж вади снимката от албума и му я подава. АДАМ я поглежда и я оставя.

КАСПАР

Не сте ли вие тук с майка ми?

Пауза.

КАСПАР

Бихте ли обяснили? Имам предвид,
изглежда, че я познавате доста добре.
Защо се опитвате да го скриете?

АДАМ

Не знам.

Той се навежда и сякаш започва да плаче. Изведнъж се изправя, взема якето си и посяга към снимката. КАСПАР слага ръка върху нея.

КАСПАР

Само това ли ще ми кажете?

АДАМ

(Тръгва)

Можем да се видим утре. В хотел "Астория" съм...

КАСПАР

Ей, какво става тука? Каните ме на пиетие.
Искате да ме видите, да ми оставите нещо,
а ме лъжете. За майка ми, сигурно и за
приятелството ви с баща ми...

АДАМ

Не ви лъжа за това. Бяхме добри приятели.

КАСПАР

Но очевидно сте имали някаква връзка и с
майка ми, не е ли така?

АДАМ

Не беше така.

КАСПАР

А как беше?

АДАМ тръгва към вратата. КАСПАР го догонва.

АДАМ

Утре ще разберете.

КАСПАР

(Хваща го)

Кой сте вие и какво се опитвате да направите?

АДАМ

Просто да ви оставя нещо.

КАСПАР

(Силно)

Какво е това нещо?

АДАМ

Ще оставя утре чекове за вас.
В тях има половин милион долара.

19. ЕКСТ. УЛИЦА. ДЕН

АДАМ тича и влиза в едно такси. После го виждаме да слиза от таксито и да влиза в хотела.

20. ИНТ. ХОТЕЛ-ФОАЙЕ. ДЕН

АДАМ се доближава до рецепциониста.

АДАМ

Стая 696. Вероятно ще си тръгна тази вечер.

Той взима ключа и се отдалечава.

21. ИНТ. ХОТЕЛСКА СТАЯ. ДЕН

АДАМ претърсва куфара си и накрая намира синята панделка. ЧУВАМЕ ЖЕНСКИ ГЛАС ДА ПЕЕ ТИХО. Очите на АДАМ се насълзват. КАМЕРИЕРКА отваря вратата, АДАМ поглежда към нея. МУЗИКАТА СПИРА.

22. ИНТ. АПАРТАМЕНТА НА КАСПАР. ВЕЧЕР

КАСПАР свири на пианото. МАЙКА му влиза, носейки пълни торби с пазар. Оставя ги на масата.

МАЙКАТА
Как върви?

КАСПАР не реагира и започва да свири по-силно.

МАЙКАТА
Предпочиташ да останеш в къщи ли?

Той продължава да свири, без да я поглежда.

МАЙКАТА
Трябва да знам дали ще дойдеш с мен на вечерята, защото излизам след петнайсет минути.

КАСПАР изведнъж започва да блъска по клавишите.

МАЙКАТА
Ей, какво ти става? Престани!

Той спира и я гледа, вади снимката и я подава на МАЙКА си. Тя гледа дълго в нея и после я оставя.

КАСПАР
Кой е този мъж?

МАЙКАТА
Откъде я намери?

КАСПАР
Бил ти е любовник, нали?

МАЙКАТА

Какво те е прихванало, беше
толкова отдавна.

КАСПАР

(Спокойно)

Изневерявала ли си на баща ми с него?

МАЙКАТА

Абе, ти добре ли си?

Тя тръгва към другата стая, той я следва.

КАСПАР

Изневерявала си му.

МАЙКАТА

Я престани!

КАСПАР

Признай си.

МАЙКАТА

(Вика)

Каспар!

КАСПАР

Просто си признай!

МАЙКАТА

Престани веднага и ме остави на мира.

КАСПАР

(Изкрещява)

Искам да знам истината!

МАЙКАТА

(Вика)

Бях с него преди да срещна баща ти.

Сега доволен ли си?

Пауза.

КАСПАР

Значи те не се познават?

Тя го поглежда.

МАЙКАТА

Всъщност не. И двамата бяха пианисти.
Не съм го виждала от години. Откъде намери
тази снимка и защо въобще ми
задаваш всичките тия въпроси?

КАСПАР кляка, опира главата си в пода и започва да се тресе, сякаш плаче.

МАЙКАТА

Случило ли се е нещо?

Изведнъж той се обръща и започва лудо да се смее.

23. ИНТ. ХОТЕЛСКА СТАЯ. ВЕЧЕР

АДАМ включва мобилния си телефон и вижда, че е получил съобщение. Натиска бутона.

ЖЕНСКИ ГЛАС

“Адам, обаждам се за последен път.”

(Адам се опитва да го изключи.)

“Мистър Холберг, трябваше да сте на преглед,
за да започнете химиотерапия...”

АДАМ изключва телефона и го разглобява.

24. ИНТ. АПАРТАМЕНТ НА КАСПАР. ВЕЧЕР

МАЙКАТА се готви да излиза, тя проверява чекмеджетата си, книгата си, писма...

КАСПАР я наблюдава тайно. Тя излиза от стаята си и го вижда да свири тихо. Понечва да му каже нещо, но той започва да свири силно. Тя напуска.

КАСПАР влиза в стаята ѝ и започва да претърсва всичко - книга, писма, чекмеджета... Накрая един стар бележник пада. Той го вдига и забелязва вътре едно сгънато старо писмо. Започва да го чете. (Виждаме само някои изречения)

“ЛЪГАЛА СИ МЕ ТОЛКОВА ВРЕМЕ, СЕГА ЛЪЖЕШ И ЙЕСПЕР. А КОГАТО ТОВА ДЕТЕ ПОРАСНЕ, ЩЕ ЛЪЖЕШ И НЕГО. НО ЕДИН ДЕН ИСТИНАТА ЩЕ ИЗЛЕЗЕ НАЯВЕ...” Подписано е от Адам Холберг.

КАСПАР сгъва писмото и стои като вцепенен.

25. ИНТ. БАР. ВЕЧЕР

АДАМ си поръчва питие, което му носят веднага. Той пуска една разтворима таблетка в чашата и наблюдава как се топи. Вади лист хартия и химикал и се замисля. Виждаме отражението на лицето му в чашата. ЧУВАМЕ ГЛАСА МУ.

АДАМ

(Глас зад кадър)

Всичко започва така. Жаден си, но искаш да
напълниш вода от върха на планината.

Тръгваш и се загубваш, но мълчиш, защото
отчаянието се разлива в теб тихо.

И през цялото време се питаш-

“Кой си ти? За какво е всичко това?”

Когато откриеш някаква светлинка,
всичко изчезва, но ти продължаваш

да блуждаеш, докато един ден
не получиш прост отговор.

26. ИНТ. АПАРТАМЕНТА НА КАСПАР. ВЕЧЕР

Виждаме зад прозореца как КАСПАР говори на МАЙКА си, държейки писмото. Тя мълчи, после поклаща глава и му обръща гръб. Той ритва един стол и хуква навън. Тя побягва след него.

27. ЕКСТ. УЛИЦА. ВЕЧЕР

КАСПАР излиза навън и побягва по улицата. МАЙКА му се появява след малко, но той е изчезнал.

28. ИНТ. ХОТЕЛ. ВЕЧЕР

КАСПАР влиза целия мокър и запъхтян във фоайето на хотел "Астория". Виждаме го да говори с рецепциониста, който му посочва бара.

29. ИНТ. РЕСТОРАНТ. ВЕЧЕР

Приглушена атмосфера със свещи. Един мъж пее на живо "Hit the road Jack". Две момичета танцуват. Има няколко маси с посетители, които вечерят тихо.

КАСПАР влиза вътре, оглежда се, забелязва Адам и сяда на масата му. ЧУВА СЕ ГРЪМ. Те се гледат. Пристига СЕРВИТЬОРЪТ, КАСПАР поръчва пиетата за двамата. После вади писмото и го поставя на масата.

АДАМ

(Става)

Съжалявам, но имам уговорка. Можем да се видим утре, ще ви оставя...

КАСПАР

(Хваща го и го заставя да седне)

Сядай!

Първо ми кажи истината.

Пауза. Хората от другите маси се обръщат и ги гледат. СЕРВИТЬОРЪТ носи пиететата. КАСПАР изпива своето на екс и поръчва още едно.

КАСПАР

(Вика)

Ти можеш ли да говориш? Кажи ми за какво правиш всичко това? За какво си дошъл да ме търсиш? Вие не сте били приятели с баща ми. И какво означава това писмо?

АДАМ

Бяхме приятели.

Той взема писмото и го запалва от свещта на масата. То започва да гори. КАСПАР посяга да го вземе, но АДАМ го стиска за ръката. Започват да се дърпат.

КАСПАР

(Крещи)

Лъжеш!

АДАМ

Може ли да не крещиш така.

Те се блъскат, а после и двамата сядат едновременно на столовете си.

КАСПАР

Кога за последно си бил с нея?

АДАМ навежда глава.

КАСПАР

Попитах те нещо.

АДАМ

Не помня.

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

СЕРВИТЬОРЪТ донася питиетата и КАСПАР отново изпива своето на екс. Избухва отново.

КАСПАР

Длъжен си да ми кажеш всичко. Веднага!

АДАМ

Излизаме навън.

КАСПАР

Трябва да знам истината.

АДАМ става, плаща и тръгва към изхода. КАСПАР хуква след него, сграбчва го и го изтиква по стълбите към втория етаж. Притиска АДАМ в стената.

КАСПАР

Истината!

АДАМ се освобождава и хуква нагоре по стълбите. КАСПАР го гони и го настига. Те започват схватка. АДАМ успява да го изблъска накрая. КАСПАР чупи една лампа, взима парче стъкло и пристъпва бавно към него.

КАСПАР

Истината.

Пауза. АДАМ мълчи.

КАСПАР

Просто я кажи.

АДАМ продължава да мълчи. КАСПАР понечва да го хване за гърлото, но АДАМ успява да улови ръката му, извива я и го притиска в стената.

АДАМ

(Силно)

Обичах майка ви и мислех, че тя също ме обича.

Докато един ден не ми казаха, че току-що е започнала тайна връзка с Йеспер - мой добър приятел и колега. Следих ги един цял ден, усещах, че губя разсъдък си.

На следващата сутрин тя се канеше да излиза, аз я спрях и изкрещях, че знам всичко. Тя отрече, казвайки, че отива да прави аборт, защото не искала дете от мен.

Помня, че я ударих няколко пъти. Носът ѝ кървеше.

Тя ме молеше да спра, аз я заплаших, че ще я убия, ако не каже защо е била с Йеспер. Тя ми изкрещя, че той бил по-добър любовник от мен...

КАСПАР извиква от болка, АДАМ го пуска и той се свлича на земята.

АДАМ

Аз спрях и после почнах зверски да я бия.

Тя скимтеше като куче, молейки ме да спася нашето бебе.

Беше на 18 години и се оказа, че наистина е била бременна...

Аз спрях. Тя успя да излезе и изчезна завинаги.

По-късно ми изпрати ултиматум
никога повече да не я търся.

Иначе щяла да ме обвини в изнасилване.

Пауза. Виждаме КАСПАР да стиска в ръката си парче стъкло.

КАСПАР
Имате ли семейство?

АДАМ
Вече не, след като дъщеря ми почина.

КАСПАР го гледа дълго, пуска парчето стъкло и си тръгва.

30. ИНТ. АПАРТАМЕНТА НА КАСПАР. ДЕН

КАСПАР свири на пианото. Ние не чуваме него. ЧУВА СЕ ДРУГА МУЗИКА.
МАЙКАТА стои зад прозореца. Една сянка бавно покрива лицето ѝ.

31. ИНТ. КОНСЕРВАТОРИЯ. ДЕН

Фоайето е препълнено с гости за годишния концерт. КАСПАР стои заедно със своите състуденти зад кулисите. Той влиза в тоалетната и застава пред огледалото, после пъха ръцете си под течащата студена вода (точно както Адам).

32. ИНТ. КОНЦЕРТНА ЗАЛА. ДЕН

Първият студент се качва на сцената. ЧУВАМЕ АПЛАУЗИ. МУЗИКА.
Студентите се качват един след друг (Филмова секвенция) и последен идва ред на КАСПАР. Виждаме го през процеп как свири страстно, завършва финалния акорд и блъска капака на пианото.

33. ИНТ. ЗАД КУЛИСИТЕ. ДЕН

КАСПАР седи сам с наведена глава. Един мъж се приближава до него.

МЪЖ
Бяхте невероятен. Мога ли да ви целуна,
скъпо момче?

КАСПАР става и тръгва рязко. Негов КОЛЕГА го спира и му подава голям плик. КАСПАР се скрива в ъгъла, отваря плика и забелязва няколко кредитни карти и писмо.
Той го разтваря и започва да чете.

34. ЕКСТ. УЛИЦА. ДЕН

Виждаме АДАМ да стои като вцепенен. ЧУВАМЕ ГЛАСА МУ.

АДАМ
(Глас зад кадър)
Понеже вече не мога да говоря...има едно
последно нещо, което искам да споделя с теб.
Това е мисъл на Жан Кокто.

АДАМ върви през тълпата, като че търси някого.
ЧУВАМЕ ОТНОВО ГЛАСА МУ.

АДАМ
(Глас зад кадър)
"Човек се ражда спял и живее дълго така,
докато някоя истина не му избодне очите и

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

той внезапно проглежда”.

Дръж очите си отворени и се радвай на живота.

Не се страхувай от нищо. Животът е пълен
с красота, музика, приятни изненади, любов и страст...
Не загубвай страстта си към живота!

35. ИНТ. ТАКСИ. ДЕН

АДАМ седи в колата, ШОФЬОРЪТ се обръща към него.

ШОФЬОР
За къде сме?

АДАМ
(След колебание)
Не знам.

ШОФЬОР
Къде ти се ходи?

АДАМ
Бих искал да видя дъщеря си.

Пауза.

ШОФЬОР
За къде сме тогава?
Къде живее тя?

АДАМ
Тя... не живее.

ШОФЬОР
Е, как така? Къде е дъщеря ти, бе?

Пауза.

АДАМ
(Шепне)
Кой знае?

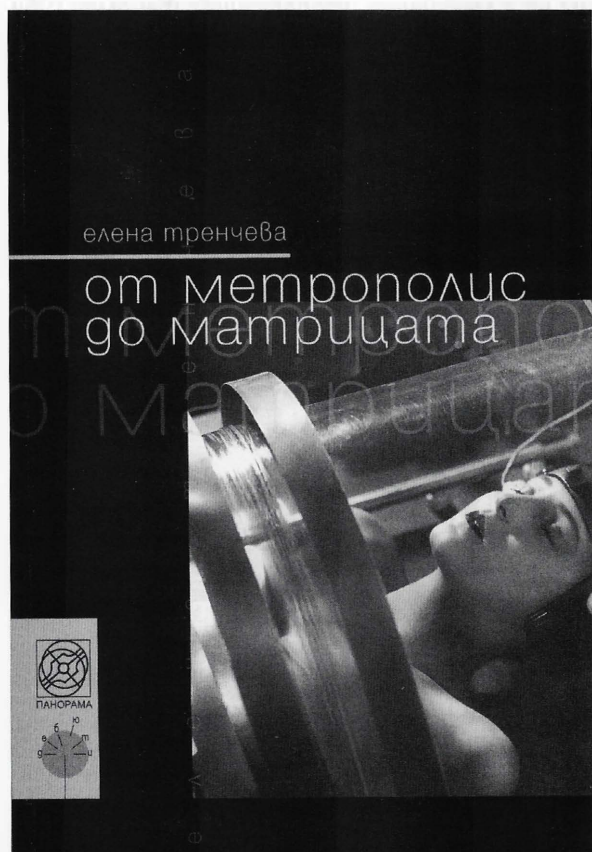
ШОФЬОРЪТ се втренчва в него, а той вади панделката и я пуска през прозореца. Виждаме я да литва нагоре.
МУЗИКА.

ЗАТЪМНЕНИЕ.

КРАЙ

“От Метрополис до Матрицата”

Владимир Игнатовски



Няма по-голямо удовлетворение за учителя от успеха на учениците му. Книгата, която държи в ръцете си, е най-доброто потвърждение на тази стара истина. Най-малкото защото познавам всички етапи на работата върху този текст: от първоначалния замисъл до окончателната му редакция. Работа, която никак не беше лесна, но толкова по-приятен е крайният резултат. И трябва веднага да кажа, не се случва често млад човек да влезе в науката толкова убедително още с първата си книга.

Всъщност началото изглеждаше достатъчно проблематично – Елена очевидно имаше добра подготовка и се ориентираше в изобразителното изкуство, но фактът, че бе завършила специалността “мода”, не предлагаше особени предимства в намерението ѝ да пише дисертация на тема, свързана с киното. Вярно, че все пак ставаше дума за

“ролята на костюма в киното” и по-точно във фантастичните филми, създадени през последните години на XX век, но подобна тема изисква добро познаване на историята и спецификата на кинематографа. Именно тук се прояви истинският характер на Елена. Мнозина от младите предпочитат да тръгнат в науката с някоя “сигурна”, т.е. добре позната, вече изследвана тема, което например означава да напишат портрет на популярен режисьор... Няма да направят никакви открития, няма да предложат нещо ново, старателно ще цитират, ще преразказват, ще компилират – вярно, че подобна работа няма да е от особена полза за науката, но почти сигурно ще им гарантира титла и кариера.

Елена Тренчева предпочете друга, различна стратегия за началото на своята кариера в науката, тя не се поколеба да навлезе в територия, непозната не само за нея, но напълно неизследвана до сега в нашата научна литература. Не че въобще не съществуват изследвания на костюма и на облеклото, но те или имат предимно етнографски характер, или са посветени изцяло на популярен феномен като “модата”. Театралният костюм може да се похвали с няколко, макар и не многобройни анализи, но с филмовия костюм и с неговото значение за оформянето на екранното зрелище никой у нас не се е занимавал сериозно и задълбочено. Съществуваше и едно сериозно затруднение – Елена трябваше да навакса много неща, да се запознава и да се ориентира в историята на киното, в трудни области като семиотиката...

Човек би могъл да си подбере сравнително лесни пътища, за да се справи с подобна тема. Не е трудно да подбереш конкретен костюмограф и да опишеш работата му в киното. Малко статистика, малко анализ, едно интервю, ако обектът на изследването е жив – и дисертацията е готова. Елена не само че не се изплаши да навлезе в напълно неизследвана преди нея област. Доказа, че е човек с характер, тя имаше куража да се захване с неща, с които се сблъскваше за първи път в живота си. И се оказа необикновено трудолюбива, доказа, че може за се справи със сложна материя и го напра-

ви така, че дори хора със специално кинообразование могат да ѝ завидят.

Елена защити успешно дисертацията, но това не спря работата над текста. Направи го много почетивен и достъпен, освободи го от иначе необходимата доза академизъм. И той се превърна в тази интересна и хубава книга. Формално погледнато, тя е посветена на нещо съвсем конкретно – на значението на костюма в един определен жанр като фантастичния филм – и то през един не особено продължителен период от време. Но всъщност изследването се разполага на много широк фон. Не случайно в заглавието присъстват и "Метрополис" на Фриц Ланг, и "Матрицата" на братя Уашовски... Привлечени са аргументи от историята на киното, от годините на немите филми до съвременността, отделен елемент от екранното зрелище като костюма се оказва въввлечен в сериозни перипетии на културните и социални взаимодействия.

И това, което прави особено интересна тази книга: тя не се изчерпва единствено с проблемите на костюма и неговото място във филма. В нея са привлечени аргументи от различни научни дисциплини, като се започне с историята на облеклото и се стигне до лингвистиката, семиотиката, структурализма, културологията. При това съчетанието им не е механично, изследваният феномен губи локалното си значение, текстът надхвърля рамките на отделните филми и на проблемите на киното и придобива нови, по-широки измерения, без от това да губи живостта и увлекателността на изложението. Това е книга, която се чете леко и с удоволствие.

Мога само да повторя: далеч не винаги първата работа на млад учен има толкова несъмнени качества. А това означава, че от Елена Тренчева можем да очакваме и нови изненади в бъдеще.

софсправка®
национална информационна система

**СТАНЕТЕ ЧАСТ ОТ
ИНФОРМАЦИОННАТА СИСТЕМА
НА БЪЛГАРИЯ**

02 / 980 22 22

02 / 987 44 22

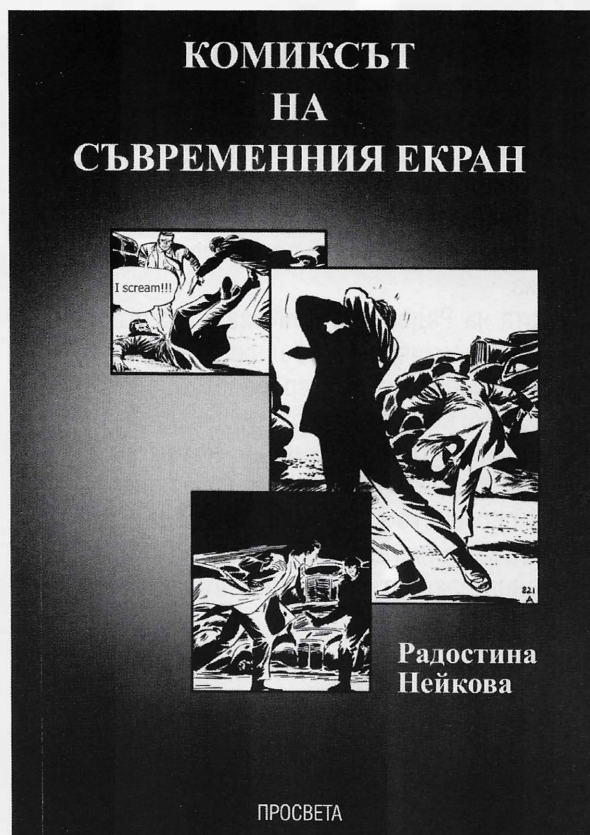
02 / 987 44 11

02 / 987 44 33

www.sofspravka.com

Комиксът и екранът

Надежда Маринчевска



Книгата „Комиксът на съвременния екран“ на Радостина Нейкова е посветена на един световен феномен в развлекателната култура – *трансформацията* на наратива и изображението в процеса на преход от една медиа в друга. Авторката успява да напише една интересна и почти неразработена област в нашата кинолитература. Използването на едни и същи сюжети и образи както в комикса, така и в киното (но също в телевизията и в компютърните интерактивни игри) е феномен, който придобива все по-широк размах в съвременното битие на екранното изкуство, а зрителският резонанс на явлението го прави актуален и значим обект за изследване. Комиксът се разглежда в няколко плоскости в историческото му развитие – и като форма за масово тийнейджърско развлечение, но и като направление в изобразителното изкуство, което заедно с поп-арта влиза в

галериите и музеите заедно с другите знаци на градската култура – рекламата, графитите и т.н. Авторката детайлно и задълбочено анализира хитовите явления в комикса – такива като Супермен, Батман, Спайдърмен, Дик Трейси, Астерикс, Смърфовете, Електра и т.н. А техните екранни превъплъщения са основна тема на книгата.

Радостина Нейкова прави общ преглед на проблема за литературно-екранната адаптация и прехода от илюстриран словесен текст към кинематографичен спектакъл (проблем, който е сравнително по-добре проучен), но основните ѝ приноси са в областта на изследването на изобразителните трансформации, които настъпват при „превода“ от хартиените към екранните образи. Самата авторка е художник, аниматор и илюстратор и анализът на визуалното за нея е обект на специален интерес. Приноси и точни са наблюденията ѝ за различните *иконографски традиции* в комикса – от преувеличеното, хипертрофирано изображение (което обаче се стреми към създаването на илюзията за „хиперреалност“) до карикатурната традиция на филми като „Тит Тин“ или „Астерикс“ например. Авторката отбелязва: „В комиксовата история голяма част от силата на изображението се поема от контура на рисунката. Освен светлосенните акценти, именно контурът придава динамиката и пластиката на образа, перспективните изменения и дълбочината в „кадъра“. В натурния екранен вариант обаче контурът винаги липсва поради характера на фотографското снимане. Контрастът в изображението тук вече се създава основно от построяването на кадъра, от светлосенните, от гледните точки. Кинематографичните контрасти заменят контурното изграждане и оформят богатството на екранния образ“.

Много интересни са и страниците, в които се анализира преходът от „илюзията за движение“ в комикса към реално и видимо движение в киното. Тук авторката обръща внимание на появата на редица филмови примери, в които режисьорите вторично стилизират естествените актьорски действия по подобие на застинали комиксови „квадрати“ чрез използване на специални ефекти или 3D

генерирани компютърни изображения (едни от последните касови хитове в това отношение са филмите „Син сити“ и „300“, които Радост Нейкова анализира увлекателно и интересно). Много плодотворни са и наблюденията за характера на подсказаните в комикса идеи за деформация и метаморфоза на тела и форми и тяхното нагледно-визуално разгръщане в киното. Цветът, който в комикса може да бъде „управляван“ от художника по желания начин (и често е свеждан до комбинация между черно-бял контраст, в който като акценти се добавят един-два основни цвята) е сравнен с цвета в кинематографичните творби, където този ефект се постига изключително трудно и с цената на сложна и скъпа лабораторна и компютърна обработка.

Особен интерес в изследването представлява и анализът за разликите в перцепцията при двете различни медии. Синхронното схващане на страницата с комиксови „квадрати“ (които между другото могат съвсем да не бъдат геометрични квадрати, а изображения с най-разнообразна форма) има съвършено различна природа от диахронното, последователно възприемане на филмовия образ. В този случай последователността на кадрите е наложена на зрителя. Авторката обаче разширява тази очевидна констатация в посока на

възможностите, които предоставят новите интерактивни технологии и напипва връзката между различните етапи в развитието на визуалната комуникация.

Една от новите и плодотворни идеи в книгата е да се направи анализ и на обратния процес, който става все по-съществен факт в практиката – не само в посока „от комикс към екран“, но и в посоката „екран – комикс“. В тази част на изследването се анализират породените от филмови хитове хартиени продължения на едни и същи сюжети и образи и това е свеж и нов поглед към проблематиката. Продължаващият живот на такива явления като „Индиана Джоунс“, „Междувъздушни войни“ или „Матрицата“ във вид на рисувани поредици е интересен феномен, който определено чакаше своя анализ.

Книгата на Радостина Нейкова е резултат от детайлното проучване на обширен материал – тя изследва американския, европейския, а и българския комикс и филмова практика, както и японската манга, която е доминиращ комиксов и киножанр. А историческият обхват на анализа се простира от древното желание на човека да разказва истории в картинки до последните години, макар че основният акцент е поставен върху последните две десетилетия.





А
Н
Т
О
Н
Б
А
К
А
Р
С
К
И

Антон Бакарски завършва висшето си образование в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, специалност „Кино и ТВ операторско майсторство“ в класа на проф. Венец Димитров през 1996 г. Дипломният му филм „Кал“ е селектиран в състезателната програма на фестивала в Кан и има много международни награди. До 2002 г. работи като асистент на камера в международни филмови продукции, а по-късно и като оператор на втори екип и главен оператор, като същевременно снима редица документални и късометражни филми, с награди от фестивали в Лос Анджелис, Токио, Сънданс, Лайпциг, Висбаден, Пловдив, Варна, Попово и София. Досега във филмографията му фигурират 14 игрални пълнометражни филма (за негово съжаление нито един от тях български), 10 документални (за

негова радост повечето от тях български) и 5 късометражни. В работата си като оператор на камера е работил за оператори като Ръсел Бойд („Господар и командир“), Томас Акерман („Джуманджи“), Кийс Ван Оуструм („Богове и генерали“, „Гетисбърг“). Предстоят му снимки на българския игрален филм „Лов на дребни хищници“ с режисьор Цветодар Марков.

По какви критерии избирате филмите, които снимате?

В повечето случаи те ме избират.

Какво е за вас камерата?

Инструмент, в повечето случаи тежък, който ми служи да се изразявам.

А светлината, композицията, движенията, цвета?

Част от елементите, „фокусирани“ от камерата върху екрана.

Другите, които са доминиращи над тези, са: сценарий, режисьор и актьори.

Какъв е балансът между техническата и творческата страна в операторската работа?

Познаването на техническата страна намалява стреса и дава по-голяма творческа свобода.

Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

Може, и се случва не рядко.

Какво означава за вас „да уловиш неуловимото“?

Ако си го направил и то е осезаемо за публиката, означава, че обичаш, с която си снимал филма, е била забелязана.

Как се оформят тандемът режисьор-оператор, доколко е задължителен и не е ли по-любопитна случайността в тези отношения?

Понякога случайно, понякога нарочно, но случайността в тези отношения е пагубна. Харесва ми да си представям този тандем като двойка въжеиграчи: балансът в движенията е задължителен.

Как възприемате негласния операторски девиз „всеки дефект – ефект“?

Като „old school“ мислене.

Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Не съм сигурен кое е по-зле: да се появиш неподготвен за снимки или да не си находчив и гъвкав?

Какво е отношението ви към актьорите? Какво са те за вас – градивен материал, разглезени звезди или съмишленици и сътворци на изображението?

Обичам ги: те са лицето на филма.

Имате ли изобразителни пристрастия, които искате да заявите във филмите, които снимате?

Не. Към всеки филм подхождам по различен начин.

Ходите ли на кино? Какви филми гледате? Имате ли предпочитан вид кино? А колега, от когото да се възхищавате?

Предимно в къщи гледам филми. Всякакви. Американски, европейски, азиатски, стари и съвременни. Покрай децата ми гледам и доста детски. Обичам филмите, с които не усещам как са минали час и половина. Възхищавам се от повечето си колеги. Това ме зарежда.

Как предпочитате да снимате – на лента или с дигитална камера и защо?

Има сценарии, за които подхожда определен снимачен носител. Но все пак носителят е само един от инструментите. Има и други.

Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

Интуицията е супер важна. По-голямата част от решенията, които взимам по време на работа, се основават на интуиция: избор на обектив, ракурс, посока на осветление. А без емоцията рискът да се превърнеш в прост изпълнител на нечи желания и в някой, който само обслужва техниката, е огромен.

Обичате ли експериментите, или сте традиционалист при изграждане на изображението?

Някой беше казал: „Разбери защо не трябва да се снима срещу слънцето и после снимай срещу него“.

Как гледате на метаморфозата на оператора в режисьор? Бихте ли направили този преход?

Засега не бих. Ще отговоря пак след 20 години.

Как гледате на обстоятелството да бъдете „наемник“ в чужди продукции?

Отблизо.

Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

Животът.

Какви други предизвикателства обичате? Други интереси, хобита, фобии, мании.

Те са лични.



По повод Кан, 2009 От „световно кино“ към глобална кинематография

Вера Наїденова

„Аз не съм американски режисьор, аз снимам за цялата планета“ – каза в Кан Куентин Тарантино. Подобен интернационализъм на творческото самосъзнание отдавна е познат при най-широко разпространяването от всички изкуства, но сега е по-основателен и по-мощен. Определя се от глобализирането на света. То засяга всички фази от живота на филма – производството, творчеството, разпространението, възприятието.

В програмата на големия фестивал особено силно проличава фактът, че все по-малко са филмите, реализирани от една единствена национална кинематография. Сред тях този път бяха: „Ще победим“ на Марко Белокио – Италия, разказващ за жестоката разправа на Бенито Мусолини с любовницата му Ида Далсер и извънбрачния им син; „Разкъсани прегръдки“ – Испания – по-еднородна в жанрово отношение от предишните филми на Педро Алмодовар, но затова пък емоционално по-енергийна любовна драма; и още едно-две заглавия от двадесетте в състезателната програма. Дори един толкова „холивудски режисьор“ като Тарантино е снимал филма си „Безславните копелета“ (решена като циркова клоунада – сатира на немския нацизъм) с участието на френски и немски продуценти. Може да се предположи, че в случая сътрудничеството донякъде е предопределено от мястото на действието. Това важи и при „В търсене на Ерик“ на англичанина Кен Лоуч, при когото силното френско участие е свързано с националната принадлежност на самия филмов герой – легендарния футболист Ерик Кантона. Но има редица случаи, при които обединяването на ресурсите се случва по чисто финансово-производствени причини. И то при филми с много силно авторско-национално послание – като „Времето, което остава“ – Франция, Белгия, Великобритания, Италия на Елиа Сюзейман, разказващ за трагичната участ

на разкъсания в три държавни територии палестински народ. Зад психоаналитичния „Антихрист“ на Ларс фон Триер стоят Дания, Германия, Франция, Швеция, Италия. Зад белязания със стигаш до жестокост немски педантизъм при търсенето на съвършенството „Бялата лента“ на Михаел Ханеке са Франция, Австрия, Германия и т. н.

Явлението, за което говорим, може да бъде забелязано и извън фестивалната селекция, така да се каже, във филмовото всекидневие. Проявява се чрез разнородни варианти, които трудно се поддават на систематизиране. Общо взето обаче е ясно, че чрез кооперирането се решават преди всичко финансови проблеми, специфични за най-скъпото от изкуствата. Може би ще е малко пресилено, но не и невярно да се каже, че кинопродуцентите днес шетат из целия свят в търсене на места за снимане, а най-вече на по-евтина работна ръка. При обединяване на финансови, творчески и технически ресурси често се осъществява кръвосмешение между частни и държавни структури. За уреждане на икономическите и трудовоправните отношения се прилагат традиционни, но и нови „глобални“ правила, чрез които се коригират доскоро съществуващите в това отношение стени между националните държави. В мултинационални творчески колективи се събират хора, които не са и сънували, че ще работят заедно. Всичко това затруднява класификацията на филмите по национална принадлежност. Чуват се дори гласове, че вече не само е трудно, но е и безпредметно да се посочва държавата производителка, тъй като това няма особено значение; че „националното“ се проявява все по-често не на „държавно-териториално“, а на личностно-творческо равнище. В това отношение в последният Кан имаше твърде характерен пример, който заслужава по-специално внимание.

Според неписано правило в състезателната програма на фестивала се включват по равен брой американски и френски филми. Поради миналогодишната стачка на холивудските сценаристи, възпрепятствала завършването в срок на редица филми, принципът беше нарушен - като отвъдокеанско заглавие бе обявен само „Безславните копелета“ срещу четири френски – „Внезапен вакуум“ на Гаспар Ное, „Луди треви“ на Ален Рене, „От началото“ на Ксавиер Жианоли, „Един пророк“ на Жак Одиар. Остана си загадка защо филмът на Анг Ли „Taking Woodstock“, отразяващ едно от най-американските събития в новата история на САЩ - сборището на хипитата през 1969 г., остана извън „американската бройка“. Известно е, че режисьорът работи спорадично в Тайван и САЩ и създава безупречни филми в различни национални стилове – английски („Разум и чувства“), американски („Ледена буря“, „Планината Блоубек“), китайски („Тигър и дракон“) и др. За подобни превъплъщения са необходими силни антеципативни способности за „пренасяне“ в чуждото място, в чуждата житейска и художествена действителност. В това отношение Ли е твърде удобен за Хо-

ливуд, който по традиция силно превива към себе си режисьорите имигранти. Американската киноиндустрия винаги е подхранвала мощта си чрез привличане на творци от други държави. През 20-те и 30-те години на XX век това се е случвало с множество кинематографисти, идващи от Европа, т.е. в границите на западната култура. Има, разбира се, и изключения - Антониони и Кустурица направиха съответно „Забрийски пойнт“ и „Аризонска мечта“, но си останаха неразбрани и неприобщени от американското кино. Напоследък обаче това с успех (при съответно желание и старание) се постига от творци, идващи от далечни източни региони (освен Ли такива са Джон Ву, Найт Шиамалан, писателят-режисьор Пол Остър и др.). Макар трудно да се уловят с просто око, почти винаги като резултат се раждат интересни обновяващи киното синтези. По-осезаеми обаче са те при копродукциите, осъществявани от европейските кинематографии, сред които водещо място имат Френският национален филмов център, респективно френските продуценти. Един от мотивите за сътрудничеството е желанието да бъдат подкрепени талантиливи творци, които срещат



„Беднякът милионер“ - режисьор Дани Бойл

финансови трудности в своите страни. Може да се предположи и това, че в случая става дума за добра инвестиция, но не е без значение и традиционната ориентация на европейските кинематографии към културно сътрудничество, която сега се активизира и специфицира в засиления процес на глобализация.

През последните години в копродукции с французите се изяха режисьорите Ху Хсяу Хсиен от Тайван и Жиа Занке. В програмата на този фестивал бе показан филм на Цай Мин Лян, роден в Малайзия през 1957 година, но работещ в Тайван, носител на награди от Берлинския и Венецианския фестивали, а през 2001 показва в Кан „Там долу колко е часът?“. Той е бил поканен от Лувъра да снима филм по мотиви от библейския мит за Саломе. „Тъй като не зная никакъв език освен родния си – признава Лян – реших да снимам и да разказвам чрез лица“ – така и назовава филма си: „Лицето“. Разбира се, не какви да е лица, а тези на Жан Пиер Лео, Фани Ардан, Жана Моро, Натали Бай – все изпълнители от филмите на Франсоа Трюфо, неговия любим режисьор. В ролята на Саломе – известната манекенка Летиция Каста, „Мис Франция“ в продължение на няколко години. Драматургията на филма е фрагментарна, сегментирана (в някои части мястото на действието е Париж, в други – Тайпе), визията е силно импресионистична – все качества, които един друг именит китайски маестро, Уон Кар-Уай, определя като „специфично китайски“ (преди две години Кар-Уай също показва транснационален филм – „Моите боровинкови нощи“). Впрочем някой би могъл да напомни, че тези качества са присъщи също така и на френското изкуство, като се знаят проявите на импресионизма в живописа и музиката от края на XIX и началото на XX век, а по-късно и в киното. Там е работата обаче, че когато се насочиш към използване на европейските понятия за характеризиране на филмите, създадени от далекоизточните майстори, доста бързо усещаш, че при използването на европейските изкуствоведски термини нещо ти се изплъзва, че остават неуловени и неразгадани цял низ тънки разлики, които правят тези филми не просто копродукционни продукти, а сложни стилистични миксове. Те ни заставят да правим много прецизно разграничение между копродукцията като индустриален акт (обединяване на производствени и технически ресурси) и като творчески феномен. Ако първите се умножават като плод от икономическата интеграция, вторите са продукт на далеч по-сложните

„Лицето“ - режисьор Цай Мин Лян



духовни и културни взаимодействия и симбиози. Характерен момент при копродукциите от втората група засега е търсенето на изявени режисьори от Изтока (иранецът Аббас Киаростами в момента прави филм на италианска територия с участието на френската актриса Жулиет Бинош). Тук е уместна - и в пряк, и в преносен смисъл - мисълта на Бил Гейтс: „Лотарията на месторождението се променя, както и отношението между география и талант като цяло. Днес – твърди той – бих пожелал по-скоро да съм гений, роден в Китай, отколкото среден човек, роден в Покипси (градче на север от Ню Йорк)“. Казано е за „айти“ сферата, но напълно важи и при киното.

Глобализацията изостри усета за общуване, за размяна на художествени модели, за заимстване на дългочовечни повествователни традиции, считани до неотдавна за неприкосновени. За да илюстрираме това, е добре да привлечем филм извън

програмата на Кан, но също показан през 2009 г. - премиеният с голям успех и по нашите екрани „Беднякът милионер“. Английският режисьор Дани Бойл използва характерния за мумбайската филмова школа наратив, който започва от раждането на героя и чрез множество перипетии, където любовта минава през огън и вода, завършва при точката на пълното благополучие. И още - разказът е облечен в обилна музикалност и танцуваност. Различното в случая е, че историята е преплетена със структурата на широко практикуваното днес по цял свят телевизионно шоу „Стани богат“ („Кой иска да стане милионер?“) и е динамизирана в духа на най-технизирания американско кино. От съчетанието печелят и двете участващи в „кооперирането“ страни – нека за кратко ги наречем Боливуд и Холивуд: наивитетът и простодушните чувства внасят занимателност и топлота в малко претовареното с рационалност западно кино, а то от своя страна модернизира овехтелите от употреба мумбайски канони.

Както е известно, „Беднякът милионер“ има широко разпространение, да не говорим за високото му „оскарово“ отличие.

Копродукциите по принцип разширяват разпространението на филмите, което несъмнено е по-благоприятно за малките кинематографии. Добре известно е, че индийското кино се чувства комфортно в огромната си национална територия, където се гледа от милиони зрители, че се разпространява без конкуренция и в съседни страни. Но консервираната до архаизъм мумбайска поетика губи влиянието си в по-далечните региони (едва ли например сега то би се радвало у нас на успеха, запомнен от времето на „Бродяга“ или „Слонът, моят приятел“). Така че обновлението, идващо от Запад, при това осъществено с добра мярка от Дани Бойл, е бонус за него и в това отношение. Намериха се, естествено, почвеници-глобалофоби и в Индия, които го обвиниха в непочтителност при показване на съществуващата все още в страната „библейска“ нищета. Вместо да видят по-същественото – че филмът е своеобразна метафора на интелектуалния потенциал на една нация, показваща напоследък изключителни способности в интернет програмирането. А като се има предвид и това, че той не кой да е, а именно гражданин на Великобритания - империята, която до неотдавна имаше, меко казано, попечителска роля над „доминиона“ Индия, можем да подчертаем, че „Беднякът милионер“ е сред филмите, свидетелстващи, че именно глобализацията променя отноше-

нието „пренебрегвай и владей“ със „свързвай се и си сътрудничи“.

Несъмнено глобализацията влияе силно върху движението на филмовите продукти. Тук си казва думата и могъщата система на интернет разпространението. Но това е, така да се каже, във формално отношение. Остават открити сложните въпроси на възприятието на филмите от страна на зрителите, когато те са далечни и чужди на техните собствени художествени привички и традиционни вкусове. Именно тук изникват възраженията към глобализацията, окачествявана от мнозина като демонична опасност за местните вкусове, за художественото и културно многообразие. При по-добронамерен поглед обаче би могло да се отчете другото – че информационният бум пробужда непознати преди поетически богатства. Достатъчно е да споменем избухналата през последните години мощ на китайското кино (самото то вътрешно разнообразно), за да оспорим еднозначните мнения за агресията на Холивуд и опасността от унифициране на киното като цяло. Впрочем не е тайна, че във всяко време в изкуствата и в частност в най-комуникативното от тях киното, е съществувала и тенденция към създаване на така наречените универсални матрици, към уеднаквяване на езика в името на по-безпроблемното му възприемане. В същото време самото то е проявявало и вътрешни сили на противодействие срещу обезличаването. В някаква степен ги проявява и сега. В този порядък би следвало да се възприемат и транснационалните филми, за които по-горе стана дума. Те са плод на своеобразно деконструиране на съществуващата досега национално-единна поетика и конструиране на нови цялости от техните елементи и „мотиви“. Тук могат да бъдат приобщени и филмите на творците с емигрантско потекло (най-яркият пример - Фатих Акин). В тези филми мястото на действието или се разширява, или губи своята конкретност (впрочем това е една от особеностите на постмодернистичния филм, тъй като доминираният до неотдавна стил реализъм твърде много държеше именно на тази конкретност). Въпросните филми несъмнено са един от основните източници за бъдещото многообразие на киното и следователно за бъдещата му жизненост. Затова още сега, в зародиша на тяхното съществуване, е необходимо да се наблюдават по-целенасочено и да се създава съответен теоретико-критически апарат за анализа им.

Процесът на глобализацията, както във всички други области на живота, така и при киното, не е

безметежен. Той предизвиква устоите на класическия национализъм от XIX и XX век, а оттам настройва и към глобалофобия. Разграждането на националните кинематографии може да се разглежда и като момент от разграждането на просъществувалата няколко века категория национална държава. Що се отнася до категорията национален стил, то той е по-трайно, по-дълговечно образувание от националната държава. Включително и при киното той винаги е бил своеобразно поле без строги очертания (ареал) и е придобивал осезаемост чрез отделните ярки творчески стилове. Така че чрез тях ще се пренася и в бъдеще, при съответни трансформации и обновление, а не в застинал музееен вид.

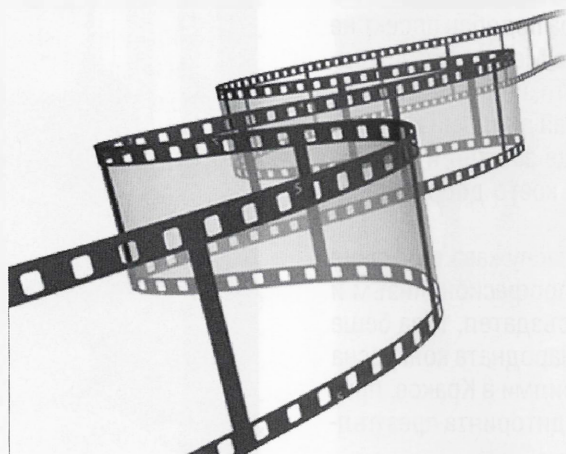
Във всички случаи практиката на киното от последните години ни заставя да мислим за промяна на термините. През 70-те и 80-те на XX век, при разпадането на световните империи и създаването на множество нови малки държави, чийто стремеж към независимост и културна идентичност се постигаше и чрез киното (създавано съответно от национални кинематографии). По аналогия с литературата от началото на XIX век и тук заживя терминът „**световно кино**” – за означаване на разсеяна общност, в която се зачитат особеностите и равноправния принос на всяка локална кинематография.

Т.нар. студена война обаче втвърдяваше отделните единици, издигаше стени между нации и региони и в кинематографично отношение. Измененията, които макар и накратко се опитахме да фиксираме тук, ни насочват към използване на нов термин – **глобална кинематография**, географски разпръсната, но пронизана от мрежово сътрудничество във всички фази от живота на филма – производство, творчество, разпространение, възприятие, която руши бариерите между някогашните затворени единици, създава нови стандарти на пазара на труда, нови художествени ценности. Една колкото виртуална, толкова и реална цялост, която се осъществява чрез всеобща зависимост на отделните кинематографии една от друга.

Този „нов световен ред” в киното би следвало добре да се познава и целесъобразно да се използва и от българските кинематографисти, от българската (все още) национална кинематография.

Друга публикация на В.Найденкова за Кан 2009

—
www.kultura.bg
 (брой 21, от 5 юни, 2009г.)



Краков 2009

На този кратък филм му предстои дълъг път

Владимир Игнатовски

“Защо не спрем и не си легнем? Нали точно затова децата ни мислят, че сме глупави!” Публиката в “Киев”, най-голямото кино в Краков, искрено се смееше на мрачния хумор на възрастната жена, опитваща се да помогне на двойка също като нея възрастни хора да натоварят едно магаре с непосилно тежък за тях товар...

В тази сцена от 34 минутния документален филм “Голешово” - за малко българско селце недалеч от границата с Гърция, сякаш е казано всичко: защо да не спрат и да се откажат? Но честно казано, 59-те възрастни жители, останали в Голешово, нямат изход. Децата им отдавна са напуснали селото, заминали към големите градове в търсене на по-добро бъдеще. Някои от тях въобще са спрели да посещават родителите си.

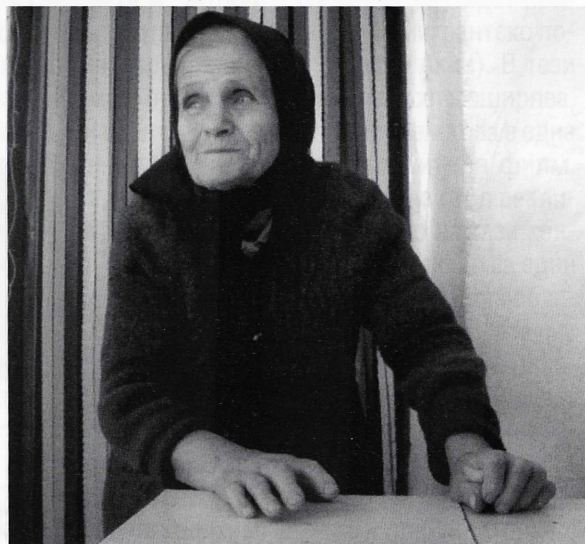
А възрастните са останали. Те са упорити. Все още работят на полето, товарят магаретата си, подготвят необходимото за неделната служба в църквата и оживено спорят, седнали на пейката на площада... Но в същото време са раними и мълчаливата им надежда, че младото поколение ще се завърне и ще вдъхне нов живот в Голешово, бавно се изпарява с дните, които отминават, и със съседите, които умират.

Камерата на младия режисьор Илиян Метев следи с огромна любов и съчувствие всекидневните грижи на възрастните жители на Голешово. Безброй филми са посветени на възрастни хора и на всекидневната им борба с живота в последните им години. Така че да се реализира подобен проект не е особено оригинална идея, но Метев е спазил едно от златните правила в киното, което му е позволило да доведе до успешен край дипломната си работа в Националното училище за кино и телевизия в Лондон: снимай онова, което добре познаваш...

“Голешово” на Илиян Метев заслужава внимание не само заради несъмнения професионализъм и обещаващия талант на своя създател, това беше единственият филм в международната конкурсна програма за късометражни филми в Краков, притежаващ силата да преведе аудиторията през пъл-

ната гама от емоции. Едновременно весел, сърдечно топъл и сърцераздирателен.

Селата в цяла Европа постепенно измират, но никъде този процес не е така бърз, както в България. На стария континент почти не обръщат внимание на тази важна тенденция. Поразително е, че идеята за филма си Метев е открил в статия на американски журналист в Ню Йорк Таймс. Младият режисьор е обиколил родината си, докато открие село, подходящо за визуализиране на неговата идея. Възможно е фактът, че е бил отгледан от баба си, докато родителите му са учили в чужбина, да го е подтикнал да създаде този не толкова оригинален, но проникновен документ. Монтиран с много чувство за ритъм, филмът е съкровен поглед върху резултатите от урбанизацията и глобализацията, засягащи обикновените хора в селата. Следващият проект на Илиян Метев е разказ за хирург, който работи в Бърза помощ в София. За да свърже двата края в една от най-бедните страни на Европейския съюз, лекарят е принуден в малкото си свободно време да ремонтира коли. Интересно е да се види какво още ще ни предложи урбанизираното, глобализирано поколение на Метев, добре усвоило международните стандарти на филмовия език, когато се насочи към локалните общности и представи на света ценни проникнове-



ния за техните проблеми и техните корени”.

Този текст е оценка за филма на младия режисьор Илиян Метев “Голешово”, поместена на интернет страницата на ФИПРЕСИ от Саския Лехайн, критик и журналист от Холандия, член на журито на ФИПРЕСИ на фестивала в Краков – 2009.

Саския е напълно права: „Голешово“ несъмнено бе заглавието, което се открояваше в конкурсната късометражна програма. Това бе може би единственият филм, по време на прожекцията на който аудиторията реагира бурно, със смях и аплодисменти.

Тя е уловила нещо важно: “Голешово” демонстрира зрял професионализъм, какъвто не винаги се среща в дипломните работи на младите хора. Но Илиян Метев не просто е овладял основните сръчности на занаята. Той демонстрира особена чувствителност, която му позволява да вдъхне живот на един иначе многократно експлоатиран сюжет. Отнесъл се е към обекта на изследване не формално: живял е месеци сред своите герои, успял да спечели доверието им, да “се внедри” сред тях. Поради това възрастните хора от Голешово присъстват на екрана напълно естествено, у тях няма нищо особено, те не са от така предпочитаните от документалистите “чешити” – те са обикновени хора с техните обикновени проблеми и грижи. Но за тях тези проблеми са истински, те са животът им. Младият режисьор е успял да улови и веселите, и тъжните, дори трагичните моменти. Не може да не направи впечатление особеният такт, с който той следи поведението на героите си. Неговият филм дойде на екрана в Краков, вече събрал не малко престижни награди в Лайпциг и Киев. И напълно заслужено отнесе и наградата на Международната асоциация на киноklubовете от фестивала в Краков.

За мен това момче е типичен представител на поколението млади българи, израснали след падането на Берлинската стена, които се чувстват напълно свободни и равноправни граждани на Европа. Роден в България, живял в Германия, а от години в Англия, учил в престижната National Film and Television School в Лондон, Илиян Метев е един от хилядите млади българи, които живеят извън страната, но са свързани с нея. А това, което прави, не го отдалечава, напротив, свързва го с представителите на неговото поколение в България. Не е трудно да се уловят приликите на неговия “Голешово” с работите на най-талантливите сред младите у нас. Те демонстрират сходна чувствителност, няма особени отлики в отношението им към

света. Защото са талантливи, млади, свободни и необременени. Наблюдават света спокойно, с чувство за хумор, но в същото време се възмущават от проблемите, които им се струват значими. Радват се на възможността да работят без особени ограничения, освен финансовите, разбира се. А онова, което демонстрират, ме кара да мисля с оптимизъм за българското кино. Някой навярно би възразил – нали Метев и много други като него не работят у нас, техният принос ще е за киното на други страни! Добре, да кажем, че такива като Илиян Метев са надеждата на европейското кино и в този смисъл Саския Лехайн е права, че на режисьора на това кратко филмче му предстои дълъг път в изкуството. И едва ли има значение какво пише в паспорта му – в съвременния свят, в който все повече граници отпадат, бъдещето на тези млади хора зависи единствено от техния талант. А те несъмнено го притежават. В същото време филмите им ще носят онази индивидуална чувствителност, която ги прави интересни и у нас, и по света. Поради това те с лекота преодоляват една от най-високите бариери, съществуващи пред творците на българското кино – да намерят сюжети, които са локални, важни и значими за нас, но да ги претворят така, че да бъдат разбираеми и достъпни за всеки чуждестранен зрител. Това е историческото предимство на тези млади хора. Илиян Метев е един от тях и дано той се възползва от него в пълна степен.



Битническото движение и история на дрогата в американското кино

Настоящият текст е част от дипломната работа на студентката по режисура в НАТФИЗ Елизавета Боева на тема "Битническото движение и хипикултурата на Америка"

*My body is walking in space
My soul is in orbit
With God face to face (1)*

В началото на XX век красива провинциална пианистка на име Луис Уебър избягва от бащиния си дом и пристига в Ню Йорк, за да се посвети на гламурна певческа кариера. От гламура не остава и следа, когато девойката е принудена да обикаля улиците на големия град и да каканиже евангелски притчи срещу подхвърлени монети от случайните минувачи. През 1905-та избягва от нищетата, започвайки работа като актриса за *Gaumont Film*, а година по-късно е вече щастливо омъжена за мениджъра на компанията Филип Смали. От 1911г се захваща с режисура, през 1914-та снима първия си пълнометражен филм, през 1916-та е най-скъпо платеният режисьор на *Universal Studios*, а през 1917-та вече оглавява собствена продуцентска компания, за която работи начинаещият Джон Форд... Из киносредите на своето време е известна с прякора *Лицемерната* и навярно към етичните уроци, които поднася в някои от филмите, би следвало да се отнесем с леко намигване. А Уебър развява моралната си правота над почти всички значими социални теми: абортите и контрола над раждаемостта (*Where Are My Children?*), смъртното наказание (*The People Vs. John Doe*), политическите машиниции (*John Needham's Double*). Разбира се, стига и до алкохола и наркотиците: *A Chapter in Her Life* (1913) и *Hop, the Devils' Brew* (1916). Първият е адаптация по едноименна книга от 1903, а вторият е по сценарий на Уебър. *Hop, the Devils' Brew* (*Опиумът, пиетието на Дявола*) разказва за младата двойка Лидия (изиграна от самата Уебър) и Янсен (в ролята е съпругът ѝ – Филип Смали), които търгуват с опиум. Петминутната драма разкрива неизбежен развой: Лидия се пристрастява към дрогата и обрича на гибел семейното щастие.

През същата тази 1916 година *Keystone Film Company* продуцира двайсетминутния *The Mystery of the Leaping Fish* (*Мистерията на скачащата риба*).

Сред сценаристите на комедията е четиридесетгодишния Дейвид Уорк Грифит, току-що заснел *Раждането на една нация* (1915) и *Нетърпимост* (1916), а главната роля е поверена на Дъглас Феърбанкс, все още непрославил се като крадец от Багдад, сеньор Зоро или Дон Жуан. *Скачащата риба* пародийно пресъздава история из криминалната практика на легендарния Шерлок Холмс, който чрез прословутия си дедуктивен метод би трябвало да разреши всяка загадка. Ала Холмс на Феърбанкс е по-скоро смешен наркоман, чието битие се определя от четири основни авто-команди: *Sleep!* (*Сни!*), *Eat!* (*Яж!*), *Dope!* (*Вземи си дозата!*) и *Drink!* (*Пий!*) (2).

Няма смях при представяне света на наркотиците във филма от 1919 *The Tong Man* на режисьора Уилям Уортингтън: китайската мафия е по следите на контрабандиста на опиум Люк Чен. Филмовото действие, разгърнато в 58 минути, е ситуирано в Сан Франциско. Нещастният Чен не може да се отскубне от лапите на подземния свят, защото е влюбен в красива китайка (изиграна от кавказка), която също е свързана с реалността на дрогата... (3).

По същото време в Европа Робърт Рейнърт (4) създава 112-минутната драма *Opium* – един от филмите, полагащ основите на немския експресионизъм в киното. Разбира се, на този етап все още не може да се говори за специфична естетика, която да е изградена единствено съобразно темата за наркотиците – това ще се случи едва в края на 60-те, при това в Америка.

Ала още през 20-те години на века киното достига до убеждението, че за да има ефекта на шок, проблемът с дрогата трябва да бъде поднесен с нови средства. Създават се няколко късометражни филма с документален привкус, най-значимият сред които е *Sinister Harvest*. Група американски кинематографисти (създателите на филма и до

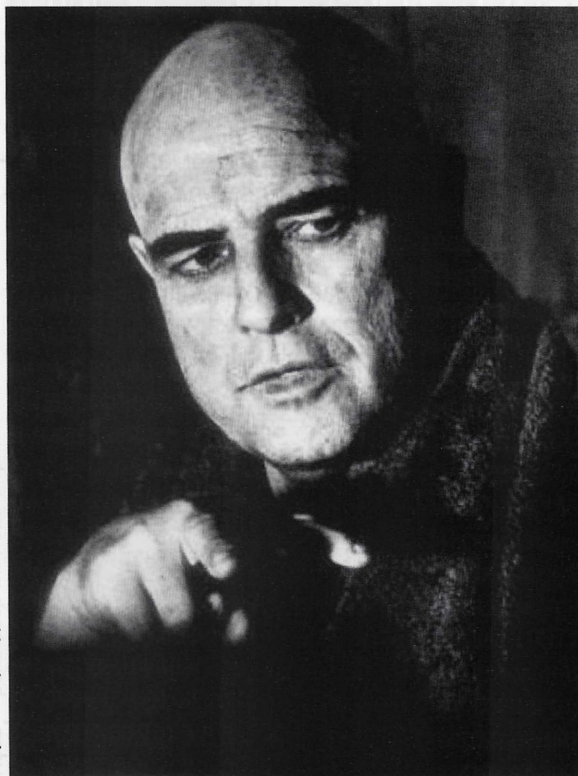
днес остават неустановени, споменават се имената на Ърви Пуоп и Джонатан Сканкс сред евентуалните режисьори) се отправят към Египет, където заснемат фрагменти от живота на страстен опиуман. Деветминутният филм, определен като *документален*, представя дома на ориенталеца – мрачно свърталище, пропито от нищета. Финалът е традиционно патетичен: нарокаманът дълго тътри крака, сетне пада върху пясъчна дюна, а гласът на диктора съобщава за току-що настъпилата смърт на клетника.

В средата на 30-те група американски църкви се обединяват и спонсорират заснемането на едночасов филм, който дидактично да посочи на родителите опасността от наркотиците за техните подрастващи деца. Тоест – своеобразна история-моралите със задължителния назидателен характер. Режисурата е поверена на шейсетгодишния режисьор от студиите на *Pathe* Луис Гаснер, който трябва занимателно да развие основната поука на филма: употребата на марихуана неизбежно води след себе си редица последствия, чиято тежест и безвъзвратност нарастват лавинообразно. Тоест след наркотика неминуемо следва насилие, убийство и самоубийство. Някой си капацитет в областта на морала – доктор Алфред Каръл – се наема да представя филма на сбирки на *PTA (Parents-Teacher Organizations)* в редица частни и държавни училища. Последните думи, изписани с големи букви във финала, гласят: *TELL YOUR CHILDREN* (букв. *Кажете на вашите деца*). В главните роли участват слабо известни холивудски актьори и създателите съзнават, че е невъзможна широка популярност на творбата им, щом са частна продукция, извън системата на големите филмови корпорации на Лос Анджелис. И тогава режисьорът Дудейн Еспър (5), който има заслужената слава на *най-некадърния в бранша*, проявява интерес към морализаторската притча на Гаснер и се обявява за продуцент и разпространител на филма. Ходовете, които предприема, се оказват успешни: Еспър променя заглавието – от размахващото пръст *Tell Your Children* преминава към игривото *Reefer Madness (Марихуанова лудост)*. Сетне стратегически избира дата за премиерата – бурно рекламира филма, обвързвайки го с обнародването на така наречения *Marijuana Tax Act* (закон, приет на 2 август 1937г от 75-я Конгрес на Съединените Щати, криминализиращ употребата на канабис). Възхитен от очевидния си успех с *Reefer Madness*, Еспър решава да продължи в областта на морализаторското изкуство, уви, вече като режисьор.

Филмите му *Marihuana, the Devils's Weed* (1936), *How to Undress in Front of Your Husband* (1937), *Sex Madness* (1938) представляват нелепа смесица от наивистични сюжети (съчинени от съпругата му Хилдегард Стейди), буквалистична дидактичност и утриран драматизъм, изискван от актьорите. Режисьорските му творби придобиват статута на култови (*cult classics*) именно поради абсолютната си бездарност. В началото на 70-те години създателят на *National Organization for the Reform of Marijuana Laws* Кейт Строуп открива в архивите на Библиотеката на конгреса оригинала на *Reefer of Madness* и откупува копие от филма на символична цена. Препродава го на *New Line Cinema* и (колкото и наивистично да звучи това към днешна дата) филмовият гигант жъне първите си успехи в индустрията именно като дистрибутор на творчеството на Гаспър и Еспър.

Дороти Давенпорт (1895-1977) е една от първите, която обвързва систематично творчеството си с проблема за наркотиците. Въведена в киното още на десетгодишна възраст (немите филми на *Biograph Studios* под режисурата на Грифит), през 1912 тя среща на снимачната площадка Уолъс Рейд (актьорът, известен за времето си като *The Screen's Most Perfect Lover*) и се омъжва за него. Ала пет години по-късно Рейд получава травма по време на снимките на *The Valley of the Giants* в

Марлон Брандо в „Апокалипсис сега“ - режисьор Франсис Форд Копола



Орегон и за да не бъде нарушен графикът, лекарите му предписват морфин. Постепенно актьорът се пристрастява към наркотика и въпреки многобройните лечения, умира едва на трийсетгодишна възраст. През 1923 Давенпорт продуцира игралния *Human Wreckage*, предупреждаващ за фаталните опасности, които крие болкоуспокояващият морфин. Към разпространението се включва небезизвестният Томас Инс и двамата се отправят на своеобразно турне из Щатите, за да представят филма. През 1929 г. вдовицата на Рейд режисира (по собствен сценарий) *The Road to Ruin* (и създава нова версия през 1934 г. по същия сценарий, запазвайки дори заглавието). *The Road to Ruin* разказва историята на младата Ан Диксън, която постепенно разрушава живота си, привиквайки към наркотиците. Някои сцени така шокират публиката, че във Вирджиния филмът е забранен за показване по кината, а в Детройт местната католическа църква бойкотира прожекциите.

С малки изключения (като *Кадилака* на Давенпорт) Холивуд разглежда темата за наркотиците шаблонно, в полюсната корелация добро-зло (*Charlie Chan in Shanghai* от 1935, *The Cocaine Friend* от 1936, *Marijuana* от 1936, *Marijuana Menace* от 1937, *Oriental Evil* от 1949).

През 1949 г. се появява нравоучителният (в духа на *Reefer Madness*) седемдесетминутен филм *She Shoulda Said No!* Историята разказва фаталните последици от пушенето на марихуана: Ан е тинейджърка, сирак, която иска да намери (независимо от начина) пари за обучението на брат си. (До тук – нищо необичайно: личностна драма между любовта към ближния и компромис със съвестта в тоналността на *Престъпление и наказание*). Среща дилъра на наркотици Марки и той я въвежда в света на канабиса. Ан загубва приятелите си, продава марихуана, започва да проституира, а когато брат ѝ узнава източника на нейните доходи, се самоубива. След двумесечен затвор младото момиче е готово за нов живот и гледа с оптимизъм в светлото бъдеще. Мелодраматичният сюжет е повече от наивистичен и не би станал предмет на описание, ако не бе изключително важният факт: в основата му лежи действителен случай. Сценарият е поверен на Артър Хоел (написал *Reefer Madness*), а прототип на младата Ан е актрисата Лила Лиидс. Ето какво се случва в нейния живот (прокрадва се оксиморонът на Уайлд за реалността, която копира изкуството): Лиидс е едва на 21 години, в самото начало на възможна блестяща кино-кариера, омъжена за известния композитор, пе-

вец и актьор Джак Литъл, ухажвана от най-ярките звезди на Холивуд. Личният ѝ Вергилий, повел я из лабиринтите на индустрията, е самият Робърт Митчъм, прославил се с редица главни роли в стила *film-noir*. Но на 1 септември 1948 двамата са арестувани за употреба на марихуана в дома на Митчъм. Актьорът е отправен за 40-дневен принудителен труд в *Castaic* (Калифорния) и по решетките на затвора денонощно висят папараци, обезсмъртяващи легендата в ново амплоа. Когато срокът изтича, Митчъм е засипан от предложения за нови високобюджетни продукции и кариерата му стремглаво продължава своя ход. Нищо подобно не се случва с младата Лийдс: *She Shoulda Said No!* остава най-значимият филм в кариерата ѝ (заснет непосредствено след освобождаването от затвора) и след 1949 г. тя не получава (въпреки заявения актьорски талант) покани и роли. Седем години по-късно съпругът ѝ Джак Литъл се самоубива, а според книгата на Шерил Крейн *Detour: a Hollywood Tragedy* след затвора Лийдс се пристрастява трайно към хероина.

В началото на 50-те години писателят Нилсън Елгрен (известен до този момент предимно с бурната си връзка със Симон де Бовуар) получава престижната *National Book Award* за книгата *The Man with the Golden Arm*. Историята разказва за 29-годишния Франки, по прякор *Машината* (заради ловкостта му да борава с карти за игра), който се пристрастява към хероина и попада в затвора. След излежаване на присъдата той излиза пречистен и готов за нов живот. Ала около него се завърта кавалкада от събития, които го тласкат отново към наркотиците. Притиснат от полицията, Франки се самоубива. Режисьорът Отто Премингер (вече заснел прословутия филм *Laura*) проявява интерес към историята за Франки Машината и обединява около Елгрен група сценаристи, които да напишат киновариант на литературния текст. За главната роля е поканен 40-годишния Франк Синатра, който прекарва дълги часове в клиники за наркомани, за да наблюдава състоянието и поведението на пристрастените. *The Man with the Golden Arm* оглавява Северно-американския *box-office* и печели възторжените адмирации на критиката.

В края на 50-те години американският режисьор и продуцент Роджър Корман поверява главната роля във филма си *The Cry Baby Killer* на никому неизвестния двацетгодишен Джак Никълсън. Следват още четири съвместни филма, а финалните кадри на *The Terror* са режисирани от самия Никълсън. През 1967 г. Корман заснема нискобю-

джетния *The Trip*. Сценарист е Джак Никълсън. Историята разказва за младия режисьор на телевизионни реклами Пол (изигран от Питър Фонда), който е с разбито сърце, защото блудната му съпруга му изневерява. Отчаяният младеж попада на някой си Джон (Брус Дерн), който му дава първата доза ЛСД. По време на своите халюцинации Пит обикаля клубовете на *Sunset Strip* (7) и преосмисля основните си житейски позиции.

Между *The Man with the Golden Arm* и *The Trip* са изминали 12 години. За този период се е родила нова култура, сменили са се ценностните императиви, художествената мисъл е тласната в нова посока. Ако Синатра (чрез образа на героя си Франки) заклеява наркотиците, то неговата дъщеря – Нанси – е вече част от друго поколение и изповядва различна философия: през 1966 г. тя се снима в провокативния филм на Корман *The Wild Angels*. Сюжетът е завъртян около емблемите на контракултурата: дрогата, моторите, сексуалната свобода и... бонго-барабаните. Какво е същественото новаторство във филми като *The Wild Angels* и *The Trip*?

Първо: сменен е ъгълът (в съответствие с умонастроенията на времето), от който се разглежда въпросът за наркотиците. Ако до този момент Холивуд и европейското кино посягат към подобни проблемни теми, то задължително обособяват добро и зло. В *The Wild Angels* и *The Trip* се заговаря за първи път в киното за дрогата извън моралните норми.

Второ: Корман и събралата се около него група (Питър Фонда, Денис Хопър, Джак Никълсън, Брус Дерн) имат съзнание, че правят арт-филм и съответно за тях е важно мнението на критиката (особено европейската). *The Wild Angels* е представен на откриването на Венецианския кинофестивал през 1966 (8).

Трето: *The Wild Angels* и *The Trip* са първите филми, които представят света на дрогата чрез специфичен монтаж. Например когато персонажът на Фонда поема първата си доза ЛСД и тръгва из улиците на вечерния град, кадрите се редят като проблясъци на лутащо се съзнание. На фона на психеделичната китара на Майк Блумфийлд (9) се сменят в синкопичен ритъм лица на минавачи, обликът на София Лорен от корица на списание, светлини и рекламни надписи, проблясващи фарове на профучаващи коли...

Във *Волният ездач* този монтажен похват се доразвива: от самото начало на филма линейното действие се пресича многократно с кадри, ко-

ито нямат нищо общо с конкретната ситуация. Например Капитан Америка (Питър Фонда) и Били (Денис Хопър) припалват моторите си и изведнъж нахлуват пет-шест кадъра (с обща дължина не повече от четири секунди): ярка слънчева светлина, неясни очертания на тълпа, руини на изоставена сграда... При това този монтажен блок на видения не съвпада с моментите, когато героите пушат марихуана. Защо е вмъкван многократно тогава? Историята, разказана от Фонда и Хопър (сценаристи на филма), проследява няколко дена от живота на двама мотоциклетисти – хипари: след като продават голямо количество хероин на богат клиент, приятелите получават крупната сума пари, за която са мечтали и се отправят към Ню Орлийнс (Луизиана), за да се присъединят към прословутия парад *Mardi Gras* (Сирна неделя). По пътя си срещат различни хора, сблъскват се с всевъзможни ситуации и накрая все пак се озовават в пристанищния град. Наемат проститутките Карън (Карън Блек) и Мери (Тони Базил) и четиримата, след голяма доза ЛСД, се лутат из празничните улици, смесват се с карнавалната тълпа и достигат до католическо гробище с разрушен храм. Именно в този предпоследен епизод на филма монтажните отрязъци, които периодично пресичат разказа, намират своето обяснение: те са част от халюцинациите на хипарите. Психеделичните видения дори придобиват формата на кошмар – героят на Питър Фонда плаче, седнал в скута на каменна статуя, момичетата пицят с ужасени лица, размазан грим и разчорлени коси, слънчевата светлина прилича на луминисцентна, звуците са прекалено натрапчиви, образите от движещата се в неясна посока тълпа – силно размити. Чрез изградения монтаж филмът сякаш подготвя зрителя именно за тази кулминация: карнавалът на вакханалията

„Коса“ - режисьор Милош Форман



(по цял свят *Mardi Gras* се празнува именно като пиршество на плътта, защото сетне следват дългите Великденски пости).

След края на снимачния процес режисьорът Денис Хопър прекарва около половин година в монтажно студио в търсене на подходящите кадри, които да разкажат историята на *Волния ездач*. Резултатът е 220 минутен филм, прекалено тромав и обяснителен. Никълсън и Фонда се заемат да съкратят визуалния ред и с помощта на професионалния монтажист Дон Камберн оформят версията, представена за първи път пред публика на фестивала в Кан (май 1969).

На операторско ниво *Волният ездач* също търси специфични ефекти. Камерата на Ласло Ковач е динамична, в духа на визията от френската *Нова вълна* (филмите на Годар, Трюфо, Рене, Шаброл). Още във филма от 1967 *Hells Angels on Wheels* (с участието на Джек Никълсън) Ковач превръща камерата в *мобилен персонаж* (по изразу на кинокритика Стан Валстън). *Волният ездач* оставя зрителя усещане за документалност: сякаш операторът пътува съвместно с Хопър и Фонда и просто фиксира отрязъци из живота на Америка (10).

Сред филмите, които подготвят публиката за новаторска стилистика, са несъмнено *Head* на Боб Рафелсън и *Psych-Out* на Ричард Ръш. Сценарист на *Head* е Джек Никълсън. Заглавието е многовекторно: от една страна е сленг за *надрусан*, от друга – реплика към филма на Бийтълс *Help!* от 1965, чийто първи кадър е надписът *Head*. Поп-квартетът *The Monkeys* набират огромна известност през периода 1966 – 1968 благодарение на телевизионно шоу, носещо тяхното име и Рафелсън решава да използва подобна популярност и да завърти действието на филма си около четиримата изпълнители. (Във второстепенни роли се появяват Денис Хопър, Франк Запа, Джек Никълсън). Единствено началото на *Head* има някаква определена структура: *The Monkeys* влизат в пререкания с полицията. Оттук нататък действието се развива като *поток на съзнанието* – героите поемат ЛСД, пътуват, правят музика... При излизането на филма по екраните през 1968 рекламната гласи: *Най-необичайният приключенски филм – уестърн – комедия – любовна история – мистерия – драма – мюзикъл – документална сатира, някога правена (меко казано, при това)*. В продължение на два месеца снимачният екип на Рафелсън обикаля из страната (Калифорния, Юта, Бахамите) в снимане (полу-документано) на битието на музикантите. Резултатът е 86-минутен филм, който не очарова

публиката.

Psych-Out има по-ясна сюжетна структура и е възприет по-благосклонно от зрителите. Главните роли са поверени на Джек Никълсън и Брус Дерн, а Хенри Джаглом играе персонаж, който рисува психеделични постери за рок-групи и под въздействието на STP (11) започва да вижда хората около себе си като крачещи мъртъвци. Героят на Дерн – абстрактен скулптор, възприеман от околните като странстващ проповедник, е под въздействието на наркотици, когато му се причува глас Господен, а глухата красавица Джени (Сюзън Страсбърг) се озовава на *Golden Gate Bridge* в състояние на психеделично опиянение.

Волният ездач е първият филм на контра-движението, който е възприет възторжено: културата на моторите, културата на дългите коси, културата на пътуването, културата на комуналния живот, културата на леките наркотици. Денис Хопър печели *Prix de la premiere oeuvre* на фестивала в Кан през 1969, Джек Никълсън е номиниран за *Оскар* за второстепенна роля, а приходите от нискобюджетната продукция се измерват в милиони долари. Патетично изречено: най-сетне светът се оказва готов да приеме културата на американската младеж, да заговори за нея открито. След студентските вълнения из Европа, смъртта на президенти и чернокожи проповедници, войни над жълти и свои, *Волният ездач* е припознат като изкуство, а поведението на героите му – като философия. И точно тогава, на финала, прозвучава безхитроствната констатация на *Капитан Америка: We blew it (Издънихме се)* (Били и Уайът са в гората, край горящия огън. Богати са след удачната сделка с наркотици, мечтаят единствено за тих и спокоен живот някъде на източното крайбрежие. Това е предпоследният епизод от филма. В следващите вече ще са убити). *Свободата*, за която говори Хенсън, свободата, която Били и Уайът се опитват да постигнат, е просто дума, кухо понятие. И пътят към нея се оказва безсмислен. С или без наркотиците, било то леки или тежки, свободата остава илюзия, зад която не стои нищо. Ала хипипоконието от *High-Ashbury* още не знае тази тайна, а битнически просветители като Керуак и Бърроуз отдавна са махнали с ръка на цялата екзалтирана говорилня.

Волният ездач не препуска сам из кино-дебрите на контра-културата: през 1968 г. в Англия режисьорите Доналд Камел и Никълъс Роег създават художествения филм *Performance*. В главните роли са Мик Джагър и Джеймс Фокс, а сюжетът е за-

„Волният ездач“ - режисьор Денис Хопър



въртян около музиката, парите, насилието и наркотиците (под формата на психеделични гъби). Монтажист на филма е Антъни Гибс, вече прочул се след *Самотния бегач на дълго разстояние* (1962 г., реж. Тони Ричардсън), а за работата си в *Performance* получава наградата на BAFTA.

През 1970 г. е заснет 110-минутния художествен филм *Andy Warhol's Trash*: действието се развива в един ден от живота на хероиново-зависимия Джо (Джо Далесандро). Режисьор е Пол Мориси – дългогодишен сътрудник на Уорхол.

Година по-късно Джери Шацбърг кани никому неизвестния Ал Пачино за ролята на младия мошеник и наркоман Боби във филма *The Panic in Needle Park*. Сценарият е дело на съпрузите Джоан Дидион и Джон Грегъри Дюн: есеисти и писатели, които не участват активно в живота на хипитата в Сан Франциско или Ню Йорк, но го наблюдават и отразяват подобно на хроникьори. В Манхатън срещу южната страна на *West 72nd Street* се намира площад *Sherman*. От средата на 60-те тук започват да се събират наркомани и дилъри и мястото става известно като *Needle park* (букв. *Парк на иглата*). Шацбърг разполага персонажите си именно на този площад: тук се срещат Боби и младата Хелън (Кит Уин), която постепенно се увлича от страстта на възлюбения си и също става наркоманка. *The Panic in Needle Park* постига тягостна атмосфера на обреченост и безизходност:

никаква музика не звучи в епизодите. Шумът от улицата и градската глуха суета са единственият фон, сред който битуват героите. Камерата на оператора Адам Холендер създава некомфортното усещане у зрителя за неясност на изображението: кадрите са нефокусирани, гледните точки са сякаш случайно избрани. Според статията на Максим Фюрек *Heroine in the Cinema: The Glorification of the Junkie* Джери Шацбърг е първият режисьор, дръзнал да покаже в близък план ръка на наркоман.

През 70-те киното заговаря за наркотиците ту със сериозен тон (*The French Connection*, 1971, реж. Уилям Фридкин), ту закачливо (*Fritz the Cat*, 1972, реж. Ралф Бакши). Родителите се опитват да разберат марихуана-културата на своите пораснали деца (*Taking off*, 1971, реж. Милош Форман), Дон Корлеоне (Марлон Брандо) отказва на Солоцо (Ал Летиери) финансова и политическа подкрепа за бизнеса му с хероин (*Кръстникът*, 1972, режисьор Копола), а ЛСД под кодовото наименование *BS* се популяризира сред колежаите и ги кара да убиват наред невинни жертви (*Blue Sunshine*, 1976, реж. Джеф Либерман). Турската полиция арестува американския гражданин Били Хайес (Брад Дейвис) за притежание на хашиш (*Midnight Express*, 1978, реж. Оливър Стоун), а пенсионираното ченге Тъкър Уилямс (Ръди Рей Мур) предпазва младежта от модния наркотик *Angel Dust*

(*Disco Godfather*, 1979, реж. Робърт Уогнър).

През 1967 г. Джон Милиус замисля да адаптира книгата на Джоузеф Конрад *Сърцето на мрака* (1899) и да прехвърли действието във военен Виетнам. Две години по-късно Копола купува правата над сценария (наречен *The Psychedelic Soldier*) и съвместно с Милиус дооформя окончателната версия, по която от март 1976 до май 1977 се снима филмът, наречен *Апокалипсис сега* (Милиус променя заглавието на филма от *The Psychedelic Soldier* на *Apocalypse Now - Apocalypse Now* реплика към прословутия хипи-лозунг *Nirvana Now*). Наркотиците са част от културата на времето и Копола представя на екрана различни дроги: ЛСД, опиум, марихуана и кокаин.

Но всъщност всички филми след средата 70-те години на XX век, които се занимават с контрадвижението от 60-те, са на практика исторически. Защото само за десетилетие обликът на Америка се изменя: битници и хипита са се претопили в обща средностатистическа маса. Когато се захваща с кино-адаптация на бродуейския мюзикъл *Коса*, Милош Форман (вече добил холивудска популярност след успеха на *“Полет над кукувиче гнездо”*) отчита този факт: ...това, което трябваше да взема под внимание бе, че през 1967 г. президент беше Линдън Джонсън, *“лялото на любовта”* в *Сан Франциско* тепърва предстоеше и мюзикълът яздеше върху разярения бизон на социалната революция. Той проповядваше сексуалното освобождение, антивоенната съпротива, пацифизма, мекотата, властта на *“Цветята”* и екологията, и неговата музика бе концентрирала енергията, която тези концепции освобождаваха пред обществото. Дългата коса беше обществена изява. През 1977 г. дори адвокатите и bankerите вече носеха дълга коса. Отношението на американците към секса и екологията забележимо се промени. Но виетнамската война и властта на *“Цветята”* вече бяха история, марихуаната и ЛСД си оставаха извън закона и никой вече не си даваше труд да поставя под съмнение старата власт на богатството и начините за неговото разпределение. Някои от ценностите на контракултурата бяха въввлечени в обществения живот, други – дискредитирани, трети – забравени, но нито една от тези идеи вече не възнущаваше така силно, така че *“Коса”* се превръщаше в един от така наречените *“филми с епоха”*, *разновидност на историческите филми* (12). Сцената, в която хиляди хипита се събират в Сентрал Парк (45 минута на филма), е заснета полу-документално: актьорите Джон Савидж, Трийт Уилиямс,

Бевърли Д'Анджело, Дон Дакус се смесват с придошлата тълпа. *Една топла неделя през май около пет хиляди души се появиха в Сентрал Парк в отговор на няколко малки обяви във вестниците Village Voice и SoHo News. Тези хора бяха облечени в собствените си съдрани джинси, обкичени с мъниста, с бандани по главите. Някои дори бяха донесли антивоенни плакати от онова време, които бяха запазили за спомен. Много открито палеха цигари с марихуана. От своя страна продукцията набави рокери, балони с физиономията на Линдън Джонсън, знаменца от Виетконг, така че този ден приличаше на кратко пътешествие с машината на времето, някъде осем или девет години назад, когато Америка беше все още млада и възторжена* (13). От трибуната прозвучава култовата антивоенна реплика: *Войната, това е когато белите изпращат черните да се бият срещу жълтите за змята, която са открили от червените, сетне зазвучава песента LBJ/14/*

Под хореографията на Туайла Тарп танцьори в ефирни бели дрехи се въртят, младежи подрънкват маниста по пъстрите си дрехи, кришнари подскочат сред тълпата... Младеж с дълги тъмни коси сваля шапката си, на която с бели букви е изписано *LSD*, бръква в нея и започва да раздава ЛСД на коленичилите в редица хипари (Милош Форман цитира начина, по който Тимъти Лиъри е раздавал ЛСД на събралите се тълпи). Последното хапче се оказва за Клод Буковски (Джон Савидж) – новобранецът от Оклахома, който прекарва няколко дена в Ню Йорк в компанията на Джордж Бъргър (Трийт Уилиямс) и неговите приятели. Когато ЛСД-то започва да действа върху Буковски зазвучава песента *Electric Blues/Old Fashioned Melody*. Халюцинацията на Буковски, представлява венчавка с красивата богаташка Шийла (Бевърли Д'Анджело): двамата влизат в католическа църква, зазвучава орган, а странен свещеник, заел позата на бог Шива, ги обявява за съпрузи. Във видението на влюбения младоженците се целуват, зазвучава *Hare Krishna* и булката се оказва с огромен корем. Между тях преминава редица от танцуващи девойки, а когато отминават, Шийла е седнала сред пламтящи огньове и прави вуду-заклинания. Над празничната трапеза се люлее огромен полилей с искрящи свещи, а келнерът носи на поднос бременната булка. И тук традиционният текст на песента се изменя. На фона на католическите витражи кришнарски гурута размахват ръце, Дева Мария в синя мантия лети из църквата, Бъргър танцува сред класическите балерини...

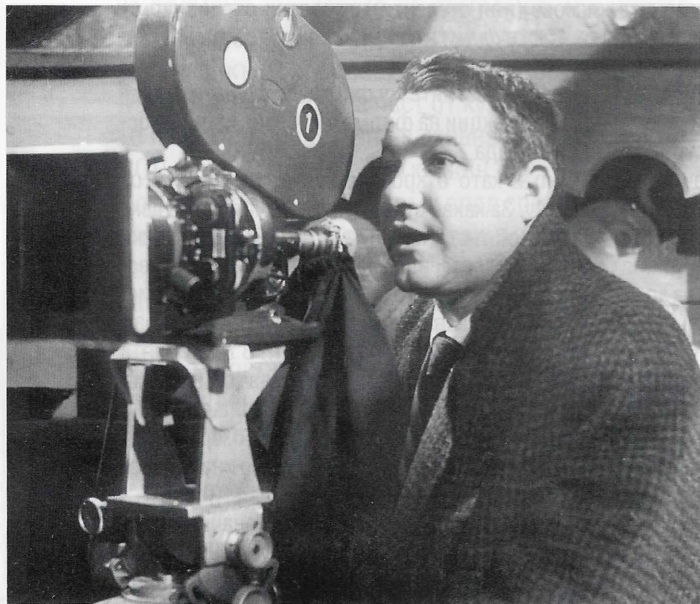
Както отбелязва Милош Форман: през 1978г *Коса* е вече исторически филм. Темата за наркотиците и контра-културата, многократно подемени от ки-

ното на 80-те и 90-те, не разполага с полу-документалната изразителност на *Волният ездач* или *The Panic in Needle Park*.

- (1). Откъс от песента *Walking In Space* – част от култовия саундтрак към филма на Милош Форман *Коса*.
- (2). В началото на януари 2009 година *Museum of Modern Art* в Ню Йорк представи възстановено 35-милиметрово копие на филма. Грифит (като сценарист и режисьор) засяга и темата за вредата от алкохола: *What Drink Did?* (1909), *A Drunkard's Reformation* (1910), *The Struggle* (1931).
- (3). *The Tong Man* беше излъчен в *Theater 2* на *Museum of Modern Art* в Ню Йорк на 9 септември 2007г (на пианото – известният Стюарт Одерман). Сред зрителите имаше група ученици от горните класове (или студенти), доведени специално от ръководител, който преди прожекцията им разясняваше някои особености: ... *Това е филм за общочовешките пороци и китайската мафия, както "Бесове" на Достоевски е книга за общочовешките пороци и руската мафия...*
- (4). Робърт Рейнърт (1872 - 1928) – немски филмов режисьор и писател. Сред най-известните му филми са *Opium* и *Nerven* (1919). Особена реакция предизвиква *Nerven* у зрителите на своето време: след прожекции на филма в Мюнхен хора са хоспитализирани поради силни нервни разстройства, а вълна от самоубийства залива града.
- (5). Дуюин Еспър (1892 - 1982) се слави не само като бездарен режисьор, но и като откровено куку - той е един от мошениците, трупаци пари от мумифицираното тяло на бандита Elmer McCurdy. За какво става дума: в началото на века някой си McCurdy, престъпник на дребно от Оклахома, е застрелян при обичаен сблъсък между враждебни бандитски групировки. Тялото му е предадено в частно погребално бюро и болният мозък на собственика намисля доходен бизнес-план: балсамира (със саморъчно изработен препарат на основата на арсеника) злодея и оставя отворена устата му, за да могат любопитните зяпачи да хвърлят в отвора монети за предоставеното им зрелище. Понася се мълвата, че нещастният бандит е направил повече пари мъртъв, отколкото приживе и любознателни тълпи се скупчат да го разглеждат. В традицията на най-дълготрайните латиноамерикански сериали се появява незаконен брат на балсамирания, който се оказва с висока моралност и настоява да го погребат според повелите на християнската традиция. Отнася трупа и няколко месеца по-късно McCurdy става част от развлекателната програма на *Great Patterson Shows*. Обикаля с отворена уста из цяла Америка и от време на време мени собствениците си. Та – един от тези притежатели на мумията се оказва самият Epster, който иначе се занимава с благородната мисия да назидава подрастващото поколение, прилагайки художествения си гений.
- (6). Може би е любопитно да се отбележи, че началният кадър във филма се счита за един от най-известните и значими в историята на киното: анимирана ръка с белези от хероиновите игли. Графичният дизайн е дело на Сол Бас (1920 - 1996), който се прочува именно чрез филма на Премингер. Сетне работи за Хичкок (*Север-Северозапад*, *Вертиго*, *Психо*), а последният му филм е *Casino* на Мартин Скорсезе.
- (7). *Sunset Strip* – отсечка от *Sunset Boulevard*, която прекосява *West Hollywood*. През 20-те години на XX век именно из локалите и клубовете по *Sunset Strip* се е играл *комат*, по време на Сухия режим тук се е продавал нелегално алкохол, а през 40-те става предпочитано място на писатели и журналисти от ранга на Дороти Паркър и Робърт Бенчли. От средата на 60-те това е основният сборен пункт на представителите на контра-културата. Именно тук се провеждат и прословутите антивоенни бунтове на хипитата от 1966-та. На *Sunset Boulevard #8901* е разположен и легендарният нощен клуб *Whisky a Go Go*.
- (8). Във Венеция филмът е посрещнат повече от хладно (както отбелязва в автобиографията си *Don't Tell Dad* Питър Фонда). Дори след десетилетия критиката ще оценява *The Wild Angels* и *The Trip* по-скоро като *документи* на времето, отколкото като художествени феномени. (Подобно отношение към киното на контра-културата ще се промени след *Волният ездач*). Един от най-влиятелните филмови историци и критици Леонард Малтин (р. 1950) определя *The Wild Angels* като *добър, но едва след 24-та бира...* (*Leonard Maltin's Movie Guide (1966 - 1987)*). Леонард Малтин фигурира в *Guinness Book of World Records* заради най-кратката отпечатана рецензия: става дума за мюзикъла от 1948г *Isn't It Romantic?* (*Не е ли романтично?*) и коментара на Малтин: *No*.
- (9). Майк Блумфийлд (1943 - 1981) – американски музикант и композитор, една от емблемните фигури на 60-те. Умира от свръхдоза хероин на 37-годишна възраст.
- (10). Всъщност епизодът с парада *Mardi Grass* е заснет документално – това е реално карнавално шествие в Ню Орлийнс и Хоър поверява на няколко оператора камери и ги разпръсква из тълпата.
- (11). STP – наименование на халюциногенен наркотик, измислено от Оусли: *Serenity* (*ведрина*), *Tranquility* (*спокойствие*), *Peace* (*покой*). От средата на 1967-ма година таблетки от веществото (около 20mg) получават широка популярност след хипитата в *Haigh Ashbury*. За разлика от ЛСД-виденията, тази дрога причинява чести състояния на паника у използващите я.
- (12). Милош Форман, Ян Новак – *Повратна точка*. Издателство *Анубис*, София, 1995, стр. 309 – 310.
- (13). Форман, Милош; Новак, Ян. *Повратна точка*, София: *Анубис*, 1995, стр. 335.
- (14). LBJ – аббревиатура от имената на Линдън Бейнс Джонсън, президент на Америка от 1963 до 1969; *IRT* (*The International Rapid Transit*) – компанията, която управлява системата от метростанции в Ню Йорк (*New York City Subway*).

Филмите на Шарлето - гледани и обичани

Борислав Гърдев



Да почетем паметта на Любомир Шарланджиев - един от най-известните български театрални и кинорежисьори.

Той умира на 48 години – роден е на 18 април 1931 г. - по време на снимките на последния си филм „Трите смъртни гряха“, довършен от съпругата му Невена Коканова.

При него като че ли късметът, щастието и личният триумф вървят ръка за ръка с огорченията, заблудите и терзанията.

Завършва ВИТИЗ през 1956 г. и първоначално се изявява като актьор. Партньор е на Апостол Карамитев в култовата мелодрама на Янко Янков „Това се случи на улицата“, изпълнявайки със завидна лекота ролята на Лазо. На следващата година, отново под режисурата на Янков, е в ролята на Чавдар в „Години за любов“. Точно тогава на снимачната площадка среща младата актриса Невена Коканова, играеща Ема, и веднага и до уши се влюбва в нея.

„Тя е необикновена, тя е невероятна! Искам да се ожена за нея – веднага, каквото и да става!“, изплаква той пред колегата си Иван Андонов.

Това е напълно разбираемо, защото от самото начало на своя творчески път Коканова е най-красивата българска киноактриса и такава остава и по-късно, когато се утвърждава като гранддамата на българския екран...

Колко ли са били ухажорите и обожателите ѝ, но тя предпочита Шарланджиев (вероятно и защото са земляци – тя е родом от Дупница, а той от Благоевград), за когото се омъжва в Габрово през 1958 г. и с когото е неотлъчно цели 21 години.

През 1959 г. Любомир Шарланджиев е в Русе и постига шумен успех с театралната си постановка „Всяка есенна вечер“ (който ще бъде повторен през 1975 г. с постановката му „Януари“ на Йордан Радичков в Сатиричния театър), основава местния кино клуб, а след това заминава на специализация в Москва при прочутия Михаил Ром.

В интерес на истината съветският филмов класик по това време не снима, след провала на филма „Убийство на улица „Данте“ (1956), но явно обучението при него е истинска школа и е особено важно за формирането на Шарланджиев като кинорежисьор.

Завръщайки се в България, той получава самостоятелна филмова постановка по сценария на Тодор Монов „Хроника на чувствата“, която излиза на екран през 1962 година. Той внимателно следи тенденциите в развитието на седмото изкуство и още в дебюта му се усеща благотворното влияние на френската „нова вълна“ по отношение честното и негримирано разкриване на интимните преживявания на основните персонажи в техния делник.

В „Хроника на чувствата“ звезда е Жоржета Чакърова, създала очарователния и автентичен образ на Марето. От този филм започва и сътрудничеството на Шарланджиев с неговите знакови актьори Васил Попилиев и Григор Вачков.

Режисьорът запазва вкус към строгото и изчистено графично изображение и остава верен на социалистическия идеал, разкривайки на екрана красиви, чисти и нравствено извисени образи, но за-



Невена Коканова и Любомир Шарланджиев в „Година за любов“

пазвайки присъщата си нотка скептицизъм. Така, без да робува докрай на догмите на соцреализма, той се опитва, макар и в неговите граници, да пресъздава правдивото и драматичното в живота на редовия българин.

През 1964 година Любомир Шарланджиев снима антифашисткия филм „Веригата“, който получава и голямата награда на Фестивала на българския игрален филм „Златната роза“. Филмът, създаден по сценарий на Анжел Вагенщайн, не е типичен и стандартен антифашистки боевик.

Той разкрива непосредствено и със сдържан драматизъм перипетиите на човека с веригата – затворник (Васил Попилиев), избягал от влака и стигнал до отряда благодарение саможертвата на скромно войниче, в чийто персонаж разпознаваме Константин Коцев.

В по-късното си творчество Шарланджиев вече има потребност от омагьосващото присъствие на Невена Коканова в своите филми. Но я кани само тогава, когато е напълно наясно, че проектът му без нейно участие е неосъществим.

В екранизацията на повестта на Атанас Ценов „Замъкът на бялата роза“, излязла под претенциозното заглавие „Карамбол“ (1966), той снима Коканова в ролята на оперната актриса Ана. Изборът му е безпогрешен. Със своя фин и неподправен чар Невена Коканова става естествен център на повествованието и достоен съперник за любовта на публиката на обаятелния си партньор Анани Явашев.

„Карамбол“ деликатно и ненатрапчиво прониква в психологическите, личностни проблеми на родната интелигенция, регистрирайки първите нравствени трусове в сблъсък със заобикалящата я среда.

Още по-дълбоко в сферата на обърканите човешки души, комплекси и лични драми навлиза Шарланджиев в следващия си филм по сценарий на Павел Вежинов „С дъх на бадеми“ (1967) – в чудесните интерпретации на Невена Коканова и Георги Георгиев-Гец, Доротея Тончева и Стефан Данаилов.

След поредица от успехи Любомир Шарланджиев неочаквано стига и до първия си фронтален сблъсък с цензурата на социалистическата доктрина при реализацията на прочутата пиеса на Георги Джагаров „Прокурорът“. В сътрудничество със съветския драматург Будимир Металников той прави през 1968 година дръзка и безкомпромисна екранизация на прочутата драма, разкривайки извращенията в правосъдната ни система в най-мрачните култови времена в началото на 50-те години на миналия век.

Изборът на актьорския му състав е безупречен – особено на Йордан Матев и Георги Георгиев-Гец, които са основните протагонисти, пресъздали убедително и ярко образите на следователя Николов и прокурора Миладин Войнов. Творбата разтърсва с остротата на критическата си позиция и екранизацията е сложена на рафта за цели 20 години.

Шарлето болезнено преживява този си провал, без да подозира какъв шеметен триумф го очаква, когато с Неделчо Чернев прави своя телевизионен прощъпалник в най-дългия – цели 26 епизода, най-гледан и коментиран роден сериал „На всеки километър“ (1969–1972), за който получава Димитровска награда и званието „заслужил артист“ през 1975 г.

Така този сепмъл и атрактивен приключенски сериал, създаден от сценаристите Георги Марков, Павел Вежинов, Костадин Кюлюмов, Евгени Константинов и Свобода Бъчварова, връща творческото самочувствие на Любомир Шарланджиев и го прави всенароден любимец заедно със звезди-

Невена Коканова и Георги Георгиев-Гец в „С дъх на бадеми“





Невена Коканова с Владимир Смирнов в „Най-добрият човек, когото познавам“

те на сериала – Стефан Данаилов, Григор Вачков, Георги Черкелов, Петър Пенков, Стефан Гецов, Любомир Кабакчиев, Коста Цонев, като не забравяме, че в кавалкадата видни български артистични знаменитости той намери място и за Невена Коканова в епизода „След полунощ“.

След триумфа и голямата популярност на „На всеки километър“ Шарлето снима прочутата си мелодрама „Най-добрият човек, когото познавам“ (1973) по романа „Отвори, аз съм“ на Лиляна Михайлова, събирайки в екип едни от най-обичаните български актьори. Наред с Невена Коканова във филма участват Владимир Смирнов, Григор Вачков, Васил Попилиев и др.

Три години по-късно той създава „Спомен за близначката“, прекрасна ретро драма, дала на киното ни един изключителен сценарист – големият поет Константин Павлов.

И отново сме свидетели на умишлен жанров колаж – уж гледаме антифашистки филм, а всъщност се оказваме непосредствени съучастници на драмата на самотната, умираща морфинистка Невена – едно от най-значимите артистични завоевания на великата Коканова.

През 1979 година Шарланджиев пристъпва към екранизация на романа на Димитър Вълев „Трите смъртни греха“ и като съсценарист. Наскоро успях да видя този толкова труден за откриване филм и останах удивен както от елегичното наст-

роение в сюжета, така и от гражданската смелост на постановчика, позволил си преди три десетилетия да критикува грешките на БКП в антифашистката съпротива и насилствената колективизация.

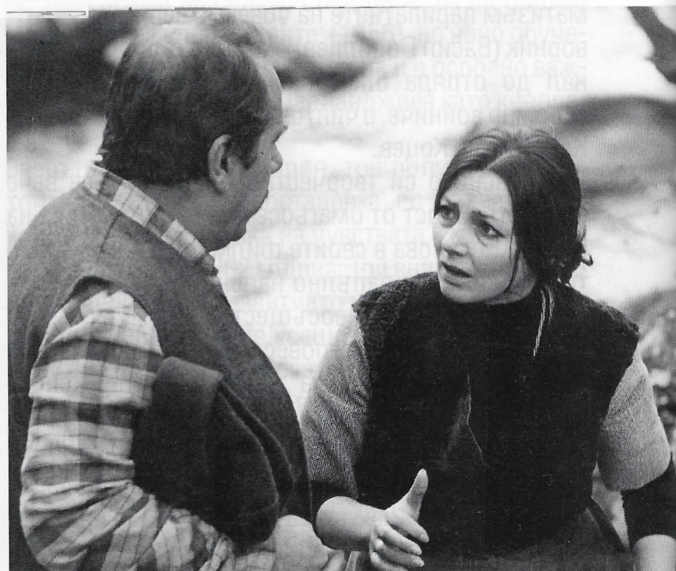
Трагичната съдба на творбата, свързана със смъртта на постановчика и на Григор Вачков, принуждава Невена Коканова да се заеме с режисурата и да довърши творбата на Шарланджиев.

Любомир Шарланджиев умира в разцвета на силите си, без да доживее 50-годишния си юбилей. Освен „Златна роза“ и Димитровска награда, той печели и две Специални награди – 1973 и 1976 г. от Варненския фестивал на българския игрален филм „Златна роза“, а през 1980 г. СБФД посмъртно го удостоява с голямата си награда „Златна камера“.

Може само да се съжاليا, че не успява да осъществи замисъла си да направи тв сериал на романа „Тютюн“, по който работи от 1974 година.

Но остават неговите филми, които и днес се гледат с интерес, предизвиквайки възторга на нови и нови фенове, които преоткриват един забравен свят на родното ни кино от 60-те – 70-те години на миналия век, когато то беше, уважавано и ценено по света и най-важното – гледано и обичано от българската аудитория...

Невена Коканова и Никола Тодев в „Спомени за близначката“



Ференц Ешер – “кралят на кинематографа”

Петър Кърджолов

Първата (навярно) кинопрожекция в България бива осъществена в Русе през февруари 1897 г.¹ Съобщения в периодичния печат потвърждават, че до края на XIX век “живи картини” са показани (със сигурност) в София и Пловдив. Според мемоарни свидетелства това се е случило още във Велико Търново, Стара Загора, Сливен (в същия отрязък от време)... С тези сеанси, осъществени от чуждестранни притежатели на пътуващи кинематографи, настъпва целулоидната ера у нас. За съжаление, този ранен период е слабо проучен от българското кинознание. В трудовете дори на най-авторитетните ни киноисторици се споменават имената на едва половин дузина шетали по нашите земи разпространители на филми. И то благодарение единствено на съхранените до наши дни мемоари, заветвани от пионерите на българската киноисториография². Отечеството ни обаче далеч не е било такава кинематографична пустиня, за каквато го представя родната кинонаука. През последните няколко години успях да идентифицирам (с неоченимата помощ на проф. Александър Янакиев³) десетина притежатели на бродещи кина, озарили (доказано) със светлика на своите възшебни фенери мрака над страната ни в края на XIX и през първите години на XX век. Сред тях личат имената на популярните австро-унгарски киновоюажори Мор Бенкьо⁴ (провокирал през октомври 1899 софиянци с “пикантни картини само за възрастни мъже”), Антал Янзен⁵, Александър Лифка⁶, а и тези на други (по-малко известни) техни сънародници и колеги: Йохан Фишер (дал “няколко представления” със “своите апарати Киноматографи” в русенския хотел “Централ” през август-септември 1897⁷), Митлош Адолф⁸, Карл/Кароли Браун⁹, сърбина Стоян Нанич¹⁰, хърватина Йосип Конрад...

Звучи парадоксално, но най-знаменитата фигура сред тези амбулантни търговци на целулоидни сънища си остава и най-тайнствената. Макар и личността му да бива охарактеризирана като “вездесъщия на Балканите хърватин Ференц Ешер”¹¹, тя все още е обвита в гъста информационна тъма. Оскъдните сведения за него дължим на Васил Гендов и мемоарите му, озаглавени “Трънливият път на българския филм” (първата история на седмото изкуство у нас). Според патриарха на родното кино през 1898 година Ференц Ешер – “хърватин по произход”¹², инсталира своята прожекционна машина в салона на пловдивския хотел “Търговски”. Апаратът се е обслужвал с ацетиленова етерна газ в мех, който посредством една тръбичка е нагрявал в апарата пластинка от варовик – пише създателят на пър-

вия български игрален филм. Екранът на Ференц Ешер в Пловдив е бил 2/2 метра и прожекцията е била доста тъмна. Рекламата на киното се състояла... в един брезентов или направен от мушама плакат, написан с блажни бои, поставен пред самия вход с обозначение на програмата. Представленията, давани от Ференц Ешер в Пловдив, се заключават само в актуални картини, изгледи, влакове, реки и др. Игрален филм в тези представления още не е бил прожектиран... Програмата е включвала само филми от фирмите “Патефрер” и “Гомон”¹³.

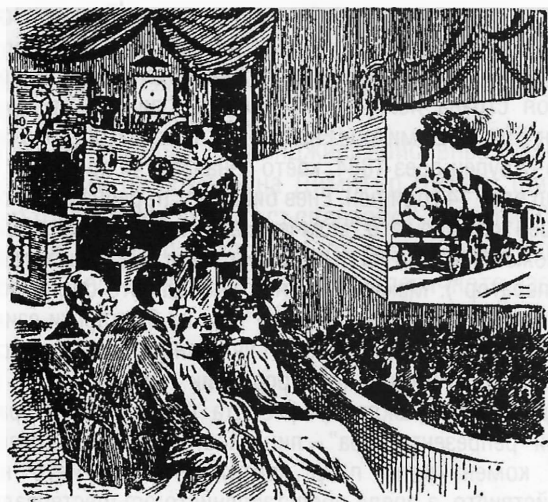
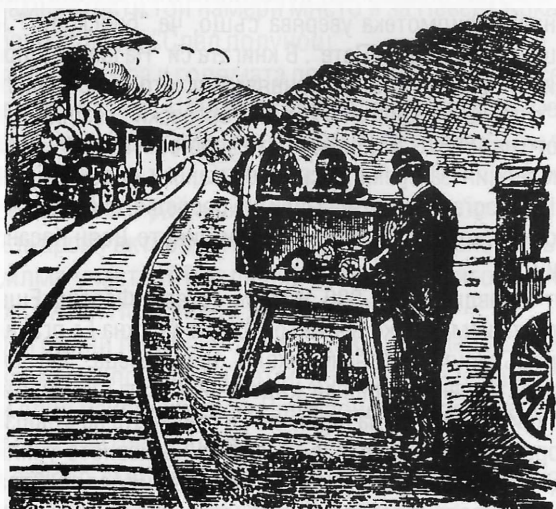
Георги Стоянов-Бигор допълва, че събитието се е състояло “по време на Пловдивското изложение”¹⁴ (днешния мострен панаир), но чак след две години – през 1900. Дългогодишният директор на Българската национална филмотека уверява също, че “биоскопът” на Ешер бил “марка “Пате”. В книгата си “На кино в Пловдив” Костадин Костов уточнява мястото на действието – “в лятната градина на хотел “Търговски”, сезона – “лято на 1898 г.” и типа на прожекционния апарат – “най-модерния за времето си американски проектор “The Biomatograph” (признавайки, че последното сведение е получил от сръбския историк на киното Деян Косанович)¹⁵.

От Пловдив, с 40 000 жители тогава, Ференц Ешер предприема обиколка из градовете в Южна България, продължила вероятно около три месеца, давайки представления в Чирпан, където кинотеатърът му “е инсталиран в двора на един хан”, в градината на старозгорския хотел “Зора”, в “двора на черковното училище” в Нова Загора, в Сливен в “театралния салон “Зора” – най-вероятно залата на местното читалище, в Бургас (на неизвестно място), “откъдето напуска България за Цариград”¹⁶...

За този маршрут днес знаем от Васил Гендов, но той от своя страна получава сведенията “лично” от Драган/Драгия Димитров Енев. Роден в новозагорското село Струпец през 1884, което означава, че през 1898 е бил едва 14 годишен, Енев бива нает първоначално от Ешер навярно като “момче за всичко”, шетащо около прожекциониста на пътуващото кино (наричан тогава “оператор”). Макар и кратки, показваните филми се нуждаели от обяснения. При това на български език, който киновоюажорите – чужденци едва ли са владеели. Нуждата от “посредник” между екрана и аудиторията ражда професията на “рекомандьора” или “репрезентатора” – лице, което по време на сеанса коментирало пред зрителите развитието на действието, а преди представлението осъществявало

устната реклама, приканвало публиката, обявявало програмата и съдържанието ѝ. Тъкмо с тези задачи бил натоварен Драгия Енев – “първият българин, който постъпва на служба в един от първите кинотеатри, влезли в страната”¹⁷. Известен впоследствие с прозвището Наполеон заради голямата си триъгълна шапка, която носел, а и заради позата, която обикновено заемал, наподобяваща стойката на великия корсиканец, Енев бил най-голямата атракция, истинската, живата, говорящата реклама на тези ранни прожекции.

Франц Йосиф /Ференц Йозеф Ешер (Franz Josef Oeser) е светило в своя занаят – още приживе го величат като “краля на кинематографа”¹⁸. По народност едва ли е хърватин или унгарец¹⁹ – роден е на 1 юли 1866 г. в Пилзен (Бохемия), а издъхва на 30 юни 1936 в Опава (Силезия) – според Григорианския календар. И двата града днес са в Чехия, но в края на XIX век се намират в империята на Хабсбургите, което със сигурност означава, че Ешер е бил австро-унгарски поданик. И двата града обаче са част от Судетската област – територия, компактно заселена от етнически немци (т. нар. судетски немци). Произхождащ от известна фамилия на скитащи ар-



Кинематографска дейност в края на XIX век

тисти (дядо му е собственик на панорама), той израства сред “атракционни”: оптико-механичен театър, фонографи, уреди за “бързо фотографиране”, въртележки, люлки... Тяхното представяне е ставало под покрива на платнена (брезентова) шатра (шапито, голяма палатка, юрта, павилион), с която Ешер е обикалял. В началото на 1898 г. (по всяка вероятност) като част от репертоара бива включено и прожектирането на филми. Апаратът е позволявал и организирането на показатели в кафенета, ресторанти, хотели, театрални зали и неговият притежател често се е възползвал от тази възможност...

Пребивавал ли е Ешер в България? Спохождал ли е Пловдив, Стара Загора, Сливен? Няма съмнение, че интересът му на бизнесмен е бил насочен към Балканите. Югославските киноисторици са успели да проследят “рекламната” диря, която той оставя върху голяма част от територията на вече несъществуващата федеративна държава. Според Сърджан Кнежевич шоуменът Ешер е стигал до Белград²⁰, според проф. Косанович е посещавал Румъния²¹. Единственото свидетелство обаче, което бегло споменава България като дестинация на Ешер, е мемоарно²². Достигнало е до наши дни благодарение на Артур Гени (Arthur Geni) – сина на пътуващия прожекционист Луис Гени (Louis Geni). Затова пък съществуват косвени доказателства. Едно от тях предлага в. “Пловдив” през март 1901. Рекламирайки качествата на поредния “магически фенер”, пристигнал в града под тепетата, изданието споменава: “По-преди беше дохождал кинематограф, но не беше усъвършенствуван, та посетителите бяха ся разочаровали”²³. Което ще рече, че Пловдив е посещаван от поне един скитащ кинаджия преди началото на XX век. Ешер ли е бил той? Другото непряко потвърждение дължим на Константин Константинов (1890 – 1970), който в книгата си “Път през годините” уверява, че “към 1898 – 1899 година” в Сливен се появява “едно от чудесата на онова време, рядко дори и за големите градове: кинематографът”²⁴. За съжаление, писателят отделя едва няколко реда, отнасящи се до личността на кинооаяжора: “Отде бе дошъл, кой пионер на науката бе донесъл тая новост у нас, не помня, пък и подобни въпроси изобщо не занимават децата. Помня само ефекта на представлението: пълно прехласване от изумление и възторг, и то не само между децата, но повече у възрастните”²⁵.

Крехката убедителност на тези данни съвсем помръква в сянката на достоверната информация, осветляваща всяка крачка, направена през 1898 г. от Ференц Ешер. От май до юли той е в Словения (Любляна, Цейле, Птуй), през август и септември показва филми в Хърватска (Загреб, Вараждин), в периода октомври-ноември шета из Босна и Херцеговина (Сараево, Мостар), през ноември е в Далмация (Риека), а през декември отново в Загреб, където го заварва новата 1899 година²⁶... В два от посетените градове Ешер оставя и целулоидна следа, снимайки лично “локални филми”, които про-

жектира в своя кинематограф: “Нови сараевски снимки” (1898), “Загребски сцени” и “Нови загребски сцени” (1899)²⁷. С две думи – малко вероятно е (дори невъзможно) Ференц Ешер да е осъществил тримесечно турне из България през 1898-а. Но пък е много вероятно и твърде възможно да е сторил това през следващата 1899 година, когато в началото ѝ се отправя на изток, достигайки през февруари до Земун (днес квартал на сръбската столица, но тогава в Австро-Унгария) и Белград²⁸. Макар през май да е “забелязан” в Цейле, следите на Ешер в империята се изгубват чак до 6 ноември, когато е “уловен” да плаща такса от 5 гулдена на властите в Любляна, за да му разрешат ползването на част от тамошния парк “Тиволи”²⁹.

Тъкмо в този загадъчен времеви обсег (на 19 юни 1899 – събота) в „Пловдивски глас“ известява своите съграждани: “В градината „Цар Симеон“ тази вечер ще има представление с програма: I Прочутия Американски биограф в живи картини; II Песни и данс от 3-те сестри Виолети и III Вилкис и Булдик (негри комици). – Един добре устроен оркестър акомпанира песните и свири между антрактите. Билетите (I място 2 лева, II място 1 лев) се продават през денят в кафене „Акрополи“, а вечер при касата на театра. Начало 9.30 ч. *Забел.* Представления през тази неделя с разни програми.”³⁰

Тези няколко неизвестни досега реда са най-ранното документално свидетелство за появата край хълма Бунарджика на прожекционен апарат, с чиято помощ навярно са били показани споменатите “живи картини”. В краткото съобщение обаче не става и дума за “салона на пловдивския хотел “Търговски” (както твърди tandemът Гендов-Енев). Но пък сърцето на първото изложение през 1892 е било там, където впоследствие се оформя градината „Цар Симеон“. Много е вероятно и през 1899 на същото място да е имало макар и поскромнен панаир (както посочва Бигор). Дори да не е така, незастроената площ е била идеална за разпъването на брезентовата шатра на “театъра”.

Обявлението в „Пловдивски глас“ акцентира върху оркестъра, песните и танците... То не изброява заглавия на филми, не отбелязва присъствието на други рожби, заченати от греховната връзка между развлечението и техническия прогрес, не обелва и дума относно личността на собственика на атракциона... Затова пък споменава нещо изключително важно – че първата част на представлението включва “прочутия Американски биограф в живи картини”.

В пределите на австро-унгарската империя пътуващото кино на Ференц Ешер първоначално е рекламирано като “Едисонов театър”³¹ (Edison-Theater), а по-сетне бива прекръстено на “Кинематограф Ешер”³² (Kinematograph Oeser). Среща се и само като “кинематограф” или “синематограф” (“cinematograph”) единствено в Белград. От началото на 1900 г. Ешер показва в Риека филми вече с “помощта на най-новия модел прожекционен апарат (“The Biomatograph”) от американските

фабрики”³³. Името му обаче никога не е било свързвано с понятието “биоскоп” – използвано по това време като синоним на думите кинотеатър и киноапарат, нито пък с изработваната от “Пате” кинотехника. Но пък щом “театърът” му се е наричал Едисонов (поне в началото), може да се предположи, че става дума за разработения от Томас Армат и Томас Алва Едисон (1847 – 1931) прожекционен апарат витаскоп/вайтъскоп (Vitascope). Друга многозначителна подробност е, че рекламите в чуждестранната преса, отнасящи се за подвижното кино на Ешер, говорят за качествени в техническо отношение показатели, а и за озвучаването на филмите с фонограф (Phonograph – също рожба на Едисон) или графофон (Graphophon, Riesen-Graphophon, Sprech-Maschine).

Нито едно от тези названия не присъства в обявлението, публикувано от „Пловдивски глас“. Може ли тогава да се предположи дори и хипотетично, че Ференц Ешер е имал нещо общо с “прочутия Американски биограф”, пристигнал през лятото на 1899 в Пловдив? “Прочут” и “американски” са определения, които могат да се свържат с неговия “Едисонов театър”. Но не и наименованието “биограф”.

Биографът или байографът е прожекционен апарат (Biograph Projector), сътворен и патентован от изобретателите Хърман Каслър (Herman Casler) и Уилям Кенеди Лори Диксън (William Kennedy Laurie Dickson). Диксън (1860 – 1935) с право бива възвеличаван като “баща на киното”. Още в края на 80-те години на XIX век той и гениалният Едисон конструират първата в света кинокамера, оборудват първото в света киностудิโอ, заснемат първите в света филми и осъществяват първите в света прожекции... Но с помощта на кинетоскопа – снабден с окуляр уред за наблюдение, позволяващ гледането на филма само от един зрител. За да преодолее този недостатък, Диксън закупува патент за апарат, прожектиращ образите от филмовата лента върху голям екран. Претенциите на Едисон спрямо придобивката довеждат до конфликт между двамата и въпреки осемгодишната им съвместна дейност те се разделят през април 1895.

В края на същата година Уилям Диксън основава в Ню Йорк “American Mutoscope Company” заедно с изобретателите Хърман Каслър (1867 – 1939) и Хенри Марвин (Henry Marvin), привличайки за партньор инвеститора Елайъс Коупман (Elias Koopman). Великолепната четворка пуска на пазара мутоскопа – задвижван с манивела неголям уред, който успешно конкурира обемистите и тежки кинетоскопи на Едисон. И двата апарата обаче скоро биват изместени от пригодения за екранен показ на 35-милиметрови филми витаскоп, който се появява за първи път публично на 23 април 1896 в нюйоркския мюзикхол на Костър и Биъл.

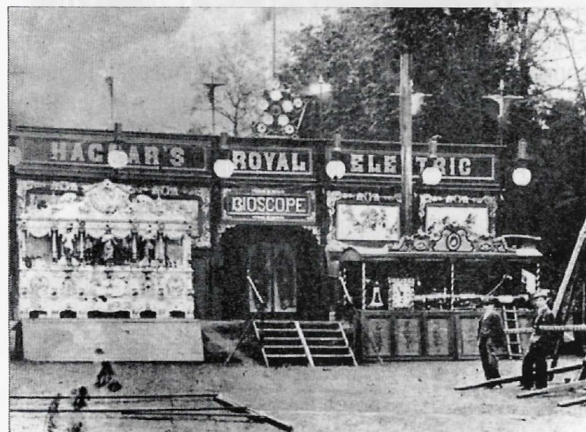
Диксън отвърща на удара със своя байограф, дебютирал също в Ню Йорк, но след шест месеца – на 12 октомври. Успехът на представленията е огромен. Превъзходството над витаскопа се изразява най-вече в по-ясния образ и в по-контрастната картина. Съвър-

шеното качество бива постигнато с помощта на два пъти по-широка от нормалната лента, която въпреки своя нестандартен формат от 70 мм. позволява прожектирането на по-дълги по метраж филми. Те пък от своя страна се харесват на публиката повече от продукцията на Едисон.

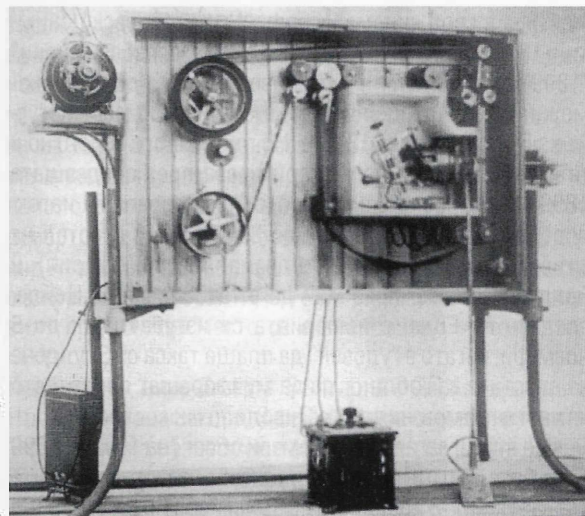
Названието на апарата бива добавено към наименованието на фирмата, която от 1899 започва да се нарича "American Mutoscope and Biograph Company". Но и до днес е известна само като "Байограф".

Така че словосъчетанието "прочутия Американски биограф" би могло да означава две неща: или марката на прожекторната машина, с която са осъществявани сеансите, или наименованието на производителя на споменатите "живи картини". Едва ли е първото. Ако пристигналият в Пловдив театър е разполагал с апарата на Диксън, прожекцията не би била "доста тъмна", а посетителите не биха останали разочаровани от нея. Програмата е започвала в 21:30 часа, когато дори през юни вече е тъмно. Затова предполагам, че в градината „Цар Симеон“ през лятото на 1899 ще да е имало електрически генератор, задвижван най-вероятно от парна машина, наричана локомотил. По време на прожекцията в Сливен поне е било така – според Константин Константинов: "Онемялото множество, претърпало салона, синкавите искри на машината, които пращяха в гъстия мрак, невиджаните до тоя час неща – всичко това придаваше нещо дяволско на зрелището, обяснявано от публиката само с една дума, която никой не проумяваше, но с която всички се задоволяваха, когато трябваше да обяснят някое необяснимо явление: електричество!"³⁴.

Споменатият "Едисонов театър" на Ференц Ешер е представлявал обширен павилион, изграден от дървен материал. Конструкцията е позволявала неговото разглобяване и преместване от място на място. Една от рекламите в загребския вестник "Обзор" уверява, че "казалището" разполага с "много добра вентилация, електрическо осветление и собствена музика"³⁵. Сараевската "Босненска поща" потвърждава, че картините (филмите) се прожектират в "естествена големина" и "без трепкане" с помощта на "електрическа светли-



Пътуващ кинематограф



"Биографът" - прожекторен апарат, конструиран от Каслър и Диксън

на"³⁶. И други издания, излизащи в двата града, твърдят, че кинематографът на Ешер "показвал изключително качествени и актуални за онова време снимки"³⁷.

Очевидно Ешер е разполагал с генератор на ток, но едва ли е ползвал прожекторния апарат на Диксън. Предназначената единствено за байографа 70-милетрова лента трудно би позволила заснемането на "локалните филми" в Сараево и Загреб, да не говорим за обработката на материала, която едва ли е била възможна в Европа. Допълнителна суматоха внася и сведението, че от началото на 1900 той разполага с "най-новия модел прожекторен апарат ("The Biomatograph") от американските фабрики". Макар и рядко споменаван в специализираната литература, биоматографът е една от многото разновидности на кинематографа, който по това време бива ползван най-вече в Германия, навярно защото е конструиран тъкмо там, а не в "американските фабрики". А може би тази информация е просто плод на грешка? Или на инерция? Думите Biomatograph и Biograph се различават само по вмъкнатите в първата четири букви "mato"...

Тогава? Тогава остава да допуснем, че гостуваният в Пловдив "Американски биограф" е бил наречен така поради факта, че показваните в него "живи картини" са произведени от "Байограф", че филмите са заснети от тази компания, че са придобити от нея с всичките права и други юридически подробности... Може и да е било така, но доказателства за тази хипотеза липсват. Сред програмите от филми, които Ешер показва през 1898 г., също липсват заглавия на "Байограф" (затова пък такива се появяват през 1900). Тези факти, по-точно липсата на факти, потвърждават информацията, заведена ни от Васил Гендов, че програмата на Ешер "се е заключавала само с филми от фирмите "Пате-фрер" и "Гомон".

В случая има и трети вариант – названието "биограф" да е използвано единствено с рекламна цел...

И все пак – имал ли е Ешер нещо общо с наименованието "биограф"? Оказва се, че е имал. Разполагам с ко-

пия от десетина реклами за неговото подвижно кино, публикувани на различни езици (немски, унгарски, сърбохърватски, словенски) в различни издания от различни краища на австро-унгарската империя. Разглеждайки ги под лупа десетки, стотици пъти, воден от желанието да извлека максимума от информацията, закодирана между редовете им. Тъкмо в една от тях попаднах на печата... Споменатите реклами представляват вестникарски карета, в които се указва времето и мястото на предстоящите прожекции, заглавията на филмите, изграждащи програмата, евентуалните промени в нея, цената на билетите... Под тази информация често се посочва нейният източник – обикновено чрез изписването на думата “Дирекцията” (Die Direction, Ravnateljstvo). В една от рекламите, известяващи началото на Ешеровите сеанси в Любляна, където той остава от 8 септември до 7 октомври 1900, в долната част вместо познатият надпис “Дирекцията” е поставен печат. Скромен. Ненатрапващ се. Почти незабележим. Но неоспорим! Печат, състоящ се от семпло орнаментче и четири думи на английски език: “The Biograph Direction Oeser”. Което в превод означава: “Дирекцията на байографа Ешер”. А още по-просто – че през 1900 Ференц Ешер е директор (собственик) на кино, именувано “Байограф”/“Биограф”.

Не е изключено обаче година по-рано той вече да е притежавал “прочутия Американски биограф в живи картини”, с който посещава Пловдив, където пък се запознава с Наполеон. “Драгия Енев постъпва първо като “РЕКОМАНДЬОР” с надница от 2 лева, пътни и квартира”³⁸ – уверява Васил Гендов, подчертавайки, че това е най-ранният професионален контакт на нашенеца с киното и уточнявайки, че събитието се е случило през 1898. Но къде? Навярно в Пловдив – поне с такова убеждение остава човек, четейки “Трънливият път на българския филм”. Тъкмо там обаче авторът вмъква кратко изречение, което обърква нещата. За да подчертае възходящата промяна в кариерата на Наполеон, Васил Гендов отбелязва: “От Пловдив Драгия Енев вече е и помощник-оператор”³⁹. Но това означава, че е имало и период “до Пловдив”, през което време българинът е бил само “рекомандьор” или “репрезентатор” и едва след престоя под тепетата е бил повишен от австро-унгареца в длъжност, даваща му възможност да по-

мага в кабината на главния оператор (прожекционист)!? Гендов прави и свой извод относно продължителността на Ешеровото пребиваване у нас: “От това, че Драгия Енев е престоял около три месеца в този кинематограф, трябва да се вади заключението, че той е престоял изобщо в България около три месеца”⁴⁰.

Така Ференц Ешер се превръща в първия учител, наставник, ментор на българските кинаджии... В майстора, от когото сънародниците ни усвояват тънкостите на “този странен занаят”. Много е вероятно след години тъкмо от него Владимир Петков да се е сдобил с “Говорящия биограф”, чийто павилион се появява през лятото на 1908 в центъра на София – булевард “Мария Луиза”, предлагайки “невиждани досега от столичаните изобретения на човешкия гений”⁴¹.

В първите години на XX век Ешер продължава да обикаля обширната Хабсбургска империя, но постепенно бива заставен от конкуренцията да стесни ареала на своята дейност, задоволявайки се с осъществяването на сеанси главно в родната Чехия и близката Моравия (съществуват документи, свидетелстващи, че на няколко пъти властите отказват да му издадат необходимите разрешителни, аргументирайки се с “големия брой на прожекционистите” в съответните региони⁴²). Светът на целулоида се променя и волните киномади биват принудени да се превърнат в отседнали бюргери. Настъпва епохата на луксозните стационарни кина. Едно от тях, сред първите във Виена, бива открито тъкмо от Ешер през 1905, след което той прави същото и в други австрийски градове. Така полага основите на собствена киномрежа, наследена от неговите потомци. По време на Първата световна война Ешер е вече уважаван член и дори участник в управата на Сдружението на приетелите на кина в Австро-Унгария⁴³.

Последните години от живота си Ференц Йозеф Ешер прекарва в Опава, където неговите дъщеря и зет стопанисват един от многото фамилни биоскопи. По ирония на съдбата си тръгва от белия свят само ден преди да навърши 70 години. Затова в местния печат се появяват едновременно както съобщението за юбилея, дублиран с 40-годишнината от началото на неговата кинематографична дейност, така и скръбната вест за неочакваната му кончина.

¹ Вътрешна хроника. – Законност, год. I, № 32, 27.II.1897, с. 4

² Гендов, Стефан. Българският кино-театър и филм – от платнената барака Гранд-биоскоп до днешните театрални сгради. Раждането на първия български филм. – Народен театър, № 126 – 129, VII.1943; Хитров, Панайот. Първото кино-представление в България. Към историята на филма. – Филм, год. III, № 6, 1 – 15.VIII.1944; Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм (ръкопис). Портфейл БНФ, 1949

³ Янакиев, Александър. Киноразпространение на Балканите в началото на XX век. В: Изкуствоведски четения 2008. София, Институт за изкуствознание, 2008, с. 197 – 201

⁴ Костов, Костадин, Петър Кърджиков. Прадядовците ни са гледали еротични филми преди 110 години. – Новинар, год. XVI, № 124 (4978), 31.V.2008, с. 12

⁵ Кърджиков, Петър. Преди сто години България не е била кинематографична пустош. Най-знаменитите европейски киноааяжори прожектират хитове у нас. – Новинар, год. XVII, № 53 (5210), 7.III.2009, с. 11

⁶ Kosanovic, Dejan. Poveci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896 – 1918. Beograd, Institut za film, Univerzitet umetnosti, 1985, с. 203; Traven, Janko, Lilijana Nedin, Stanko. imenc. Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918). Ljubljana, Slovenski gledali. ki in filmski muzej, 1992, с. 64

⁷ Кърджиков, Петър. Банатски българин се сдобива с кинематограф през 1897 година. – Народно земеделско знаме, № 35, 29.VIII.2008, с. 5; № 36, 5.IX.2008, с. 6; Кърджиков, Петър. Следствено дело № 148/97 г. – историята на едно трансгранично кинематографично престъпление.

Неизвестни досега кинопрожекции в Русе през 1897. – Проблеми на изкуството, № 1, 2009 (под печат)

⁸ Кърджиев, Петър. Кинаджията Владимир Петков. – Медиа свят, май 2006, с. 38 – 39

⁹ Кърджиев, Петър. Кинаджии панаирджии. Опит за идентификация на някои пътуващи прожекционисти на филми, посетили България в края на XIX век (доклад, изнесен на III национална научна конференция "Панаири, пазари и тържища в българските земи", проведена на 5 – 6 юни 2009 в Търговище)

¹⁰ Пак там

¹¹ Грозев, Александър. Началото. Из историята на българското кино 1895–1956. София, БАН, 1985, с. 11

¹² Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм, с. 7

¹³ Пак там

¹⁴ Стоянов-Бигор, Георги. Българското кино и пионерските му неволи. София, Наука и изкуство, 1966, с. 12

¹⁵ Костов, Костадин. На кино в Пловдив. Пловдив, Веда Словена, 1999, с. 21

¹⁶ Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм, с. 8

¹⁷ Пак там, с. 7

¹⁸ http://209.85.129.132/search?q=cache:94wF58ibRh8J:www.hamelika.cz/ANALY/m_zeitung1901.htm+franz+josef+oeser+elektricke+divadlo&cd=2&hl=bg&ct=clnk&gl=bg (20.V.2009)

¹⁹ Александров, Александър. Кината в София до 9.IX.1944. – Кино и време, 1983, № 21, с. 64

²⁰ Кнежевич, Српан. Filmske predstave putujujih prikazivaja kao poietni oblik kinematografskih delatnosti na teritoriji Jugoslavije (1896 – 1900) [докторска дисертация – ръкопис]. Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, 1992, с. 150 – 151

²¹ Kosanovic, Dejan. Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896 – 1945. Beograd, Institut za film, Jugoslovenska kinoteka, Feniks film, 2000, с. 67

²² Geni, Arthur. Erinnerungen an meine Jugendzeit, insbesondere an die Anfänge der Kinematographie vor der Jahrhundertwende (<http://www.kunst.uni-oldenburg.de/mediengeschichte/wanderkino/austria/geni/index.htm> – 19.V.2009)

²³ Хроника. – Пловдив (Пловдив), № 1102, 31.III.1901, с. 2

²⁴ Константинов, Константин. Път през годините. София, Отечество, 1997, с. 59

²⁵ Пак там

²⁶ Knejevic, Srpan. Filmske predstave putujujih prikazivaja..., с. 146 – 150

²⁷ Kosanovic, Dejan. Leksikon pionira filma..., с. 67

²⁸ Knejevic, Srpan. Filmske predstave putujujih prikazivaja..., с. 150 – 151

²⁹ Пак там, с. 152

³⁰ Театр. – Пловдивски глас (Пловдив), № 23, 19.VI.1899, с. 3

³¹ Kosanovic, Dejan. Poietni kinematografije na tlu Jugoslavije 1896 – 1918, с. 137

³² Kosanovic, Dejan. Leksikon pionira filma..., с. 67

³³ Knejevic, Srpan. Filmske predstave putujujih prikazivaja..., с. 153

³⁴ Константинов, Константин. Път през годините. София, Отечество, 1997, с. 59

³⁵ Obzor (Zagreb), 22.VIII.1898

³⁶ Bosnische Post (Sarajevo), № 239, 19.X.1898

³⁷ Knejevic, Srpan. Filmske predstave putujujih prikazivaja..., с. 148

³⁸ Гендов, Васил. Трънливият път на българския филм, с. 7

³⁹ Пак там, с. 8

⁴⁰ Пак там

⁴¹ Говорящият биограф. – Дневник, год. VII, № 2189, 31.VIII.1908, с. 3

⁴² Knejevic, Srpan. Filmske predstave putujujih prikazivaja..., с. 156

⁴³ Kosanovic, Dejan. Leksikon pionira filma..., с. 67

Списание на Съюза на филмовите дейци. Основано през 1946 г. под името „Кино и фото“, издание на държавна фондация „Българско дело“. От 1951 до 1955 г. – „Кино“, от 1955 до 1991 г. – „Киноизкуство“, от 1991 г. – „Кино“

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

Редакционен съвет: проф. Александър Грозев, проф. Божидар Манов, проф. Вера Найденова, проф. Венец Димитров, проф. Владислав Икономов, доц. Калинка Стойновска, Людмила Дякова (главен редактор), проф. Станислав Семерджиев

Дизайн: Силвия Попова **Печат:** Печатна база „Дийор принт“

Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67, тел.: 946 10 66

За реклами: **946 10 66** E-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

СБФД интернет сайт: <http://www.filmmakersbg.org/index.html>

Препечатването е допустимо само с разрешението на редакцията и автора.

Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

КИНО е двумесечно списание. Цена на отделна книжка - 3,50 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент и отделни книжки срещу преведени суми по пощата на адрес: София 1527, бул. „Дондуков“ 67, за главния редактор - Людмила Дякова
ISSN - 0861 - 4393

MEDIA



A programme of the EU

СТРАСТ ЗА КИНО

PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
PASSION DE CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION FOR CINEMA СТРАСТ ЗА КИНО
PASION POR EL CINE PASSION FOR CINEMA
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA
VÁŠEŇ PRO FILM СТРАСТ ЗА КИНО PASSION DE CINEMA
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI
PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA
VÁŠEŇ PRO FILM СТРАСТ ЗА КИНО PASSION DE CINEMA
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI
AISTRA KINUI PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
PASSION DE CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION FOR CINEMA СТРАСТ ЗА КИНО
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI
LEIDENSCHAFT FÜR KINO

Бюро МЕДИА - България
бул. „Дондуков“ 2А, ет. 8
София 1000
тел.: (02) 988 32 24
факс: (02) 987 53 69

info@mediadesk.bg
www.mediadesk.bg

ПРОГРАМА НА ЕВРОПЕЙСКИЯ СЪЮЗ В ПОДКРЕПА
НА АУДИОВИЗУАЛНАТА ИНДУСТРИЯ



film & TV production and post production services www.odavision.com
odavision audio studio approved by Dolby Labs www.odavisionstudio.com