

2014

кино

04

2014

съюз на българските филмови дейци

05

# СЪДИЛИЩЕТО

филм на Стефан Командарев

кино



977086143931

08

4.50



# Три Дни В Сарајево

Защо да сънуваш място на което никога не си бил?

Маргита Гошева    Милана Ленак    Драган Шувак    Сенад Башич

СЦЕНАРИЙ НИКОЛАИ ТОАДРОВ · ПРОДУЦЕНТИ ПОЛИ АНГЕЛОВА · ЕЛЕНА МОШОЛОВА  
ИЗПЪЛНИТЕЛЕН ПРОДУЦЕНТ ААИС АЖАПО · ПРОБА · ПОСТАНОВКА НИКОЛАИ ТОАДРОВ  
ОПЕРАТОР КИРИЛ ПРОААНОВ · ХУДОЖНИК СЦЕНОГРАФ ЕЛЕНА СТОЯНОВА  
МУЗИКА ХРИСТО НАМАИЕВ

С ПОДКРЕПАТА НА ИА „НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР“  
СКРИНИНГ ИМОУШЪНС · НЮ БОЈНА ФИЛМ  
КЦБ · СИНЕЛАБ БЪЛГАРИЯ · КОНТРАСТ ФИЛМС



[www.three-days-in-sarajevo.com](http://www.three-days-in-sarajevo.com)

## киното в България

### Късометражното игрално кино:

#### модел на реализация, модел на комуникация

- 02** Отново за предимството на късите форми  
Петя Александрова
- 05** Ракетите са навсякъде (разговор с Кристина Грозева и Петър Вълчанов)  
Катерина Ламбринова
- 11** Ранно пиле: в началото бе началото  
Станислава Коцева

### В памет на

- 14** Владислав Икономов  
Дочо Боджаков, Тамара Пещерска, Станислава Калчева, Милко Лазаров

### Киносъбития

- 19** Любавта е лудост 2014  
В огледалото на сезоните  
Людмила Дякова

### Кръгла маса: телевизионните сериали – романи за гледане

- 24** Драматургия и технология в телевизионните сериали  
Божидар Манов
- 29** Наличност и утопии  
Геновева Димитрова
- 32** „Приказки от 1001 нощ“ или Защо харесвам турските сериали  
Вера Найденова

### Юбилей

- 37** Христо Ганев  
Творецът с безкомпромисна мяра за нравственост  
Гергана Дончева
- 41** Точен диагностик на времето ни  
Неда Станимирова

## наша история

- 46** 1914 – годината, родила „Българан е галант“  
Петър Кърджилов

## световен екран

### Фестивали

- 53** Cannes 2014  
Ще се промени ли стилът на фестивала?  
Вера Найденова, Боряна Матеева
- 62** Karlovy Vary 2014  
Лица от фестивала  
Божидар Манов
- 68** Dream Fest 2014 - Слатина, Румъния  
Детският свят не е само празник  
Людмила Дякова
- 72** Docs Barcelona 2014  
Компромиси и колизии  
Мариана Христова

### сценарни ескизи

- 78** Семейна терапия  
Кристина Грозева, Петър Вълчанов



## отново за предимството на КЪСИТЕ ФОРМИ

Петя Александрова ■

► Със същото заглавие („Предимството на късите форми“) и на същата трибуна (списание „Кино“, бр. 6, 2011) започна моят вече специализиран интерес към късометражното игрално кино. Тогава бях посетила фестивала на българския игрален филм „Златна роза“ във Варна 2011, където бяха включени 18 късометражни филма – при оплакване от криза и настанилата се тенденция към недостатъчно производство. При това е имало селекция, тоест с тях не се изчерпваше произведеното в този формат за една година. От друга страна обсъждахме трайната тенденция първи пълнометражни опити да получават наградите „Златна роза“ („Мила от Марс“, Зорница София, 2004; „Маймуни през зимата“, Милена Андонова, 2006; „Дзифт“, Явор Гърдев, 2008; „Източни пиеси“, Камен Калев, 2010; „№ 1“, Атанас Христосков, 2011, „Цветът на хамелеона“, Емил Христов, 2012).

И закономерно възниква въпросът: а какво са правили награждаваните преди да попаднат в светлините на прожектора, в смисъл „откъде идват“? За някои е добре известно (Явор Гърдев и Емил Христов), за други е добре рекламирано (Зорница София), но честа и закономерна практика е първо да са снимали късометражни филми. Това е и популярната европейска практика, такива са Камен Калев, Драгомир Шолев,

Атанас Христосков.

И обратното – натрупалите късометражен опит тепърва се надяваме да оценяваме на голям екран (Майя Виткова, Павел Веснаков, Надежда Косева). Връзката между игралните формати не е задължителна, но е логична и професионално мотивирана.

Струва си да се проблематизира късометражното кино по няколко причини. Първата е, че на него започна да се обръща повече внимание и да се финансира по отделни програми (на фонд „Култура“ към Министерството на културата) и подпрограми (отделни позиции в рамките на субсидиите към НФЦ). Което облекчи тези заглавия да се конкурират сред себеподобните и им създаде преференциални позиции. Така ситуацията за отпускащите средства е по-безболезнена – по-малко загуби и по-малко рискове. Бих казала, че на фона на безкрайните и обичайно справедливи критики към управленските решения подобно поведение е сред положителните примери на по-далновидна културна политика.

Другата причина е в самите занимаващи се с кино. Всички знаем колко трудно, да не кажа невъзможно е в пълнометражното игрално кино да пробиеш, а после да се задържиш и продължиш на същото ниво при успешен де-

бют. За начинаещи или не толкова утвърдени автори създаването на късометражни филми е по-безболезнен опит да дебютират и да работят в киното. По-безболезнен като финансово намерение, защото може да се осъществи чрез повече варианти за съучастие от страна на спонсори, лични връзки, учебни заведения, алтернативни източници, обществени и държавни институции. По-безболезнен и като творческо усилие, отделено време и внимание. Така отпада онова усещане, че нещата са на живот и смърт, което често осакатява и изтормозва самото правене на филми. И което се наблюдава в пълнометражните игрални дебюти, извоювани с пот на челото и натоварени с очакването да се каже всичко важно сега и веднага и по всички въпроси. Късата форма е по-мобилна и независима, а и вероятността да се задържи чувствителността по време на работа е по-голяма, тъй като страничните отклонения са минимализирани. Спонтанността на емоцията в и след творческия процес ми се струва изключително важна за собствената ѝ сила след това на екрана, независимо дали сюжетът е любовно преживяване, или е за терзанията на убиец.

Гледащите кино също според мен са облагодетелствани – от една прожекция за два часа на няколко филма на голям екран те натрупват повече впечатления и общуват с разнообразие от теми, жанрове и форми. Това до голяма степен обяснява увеличаването на фестивалните форуми за този формат – в момента един късометражен игрален филм може да „гостува“ дори само в България на повече фестивали, отколкото пълнометражния: на споменатата вече „Златна роза“, в Балчик „В Двореца“, на ФИЛМИНИ, да участва за наградата „Джеймисън“ в рамките на София Филм Фест и, ако е студентски, да обхване и учебните форуми на НАТФИЗ, НБУ, „Ранно пиле“. Последните години се отвори и друг хоризонт: този на интернет. Сайтове и портали работят едновременно и в двете посоки: подпомагане производството ([www.kinematograf.bg](http://www.kinematograf.bg)) и разпространението (пак там, [www.kultura.bg](http://www.kultura.bg), [www.drugotokino.bg](http://www.drugotokino.bg)). Това са сайтове, които трупат зрители към даден филм (повече, отколкото влизат в залите), при това с два допълнителни бонуса – текстово представяне към произведението и възможност за

коментари и обратна връзка. Vimeo, YouTube, Vbox приютяват всеки желаещ да срещне сътвореното от него с аудитория. Друг е въпросът, че на този канал често няма селекция и ориентацията в качеството е сложна.

Втората по-обща тенденция е свързана с естетическите резултати от късометражните форми. Като особено положителен факт бих отбелязала, че точно при тях има повече позоваване на готова литературна първооснова: разкази на Алек Попов, Георги Господинов, Деян Енев, Мария Станкова, Палми Ранчев. Не е без значение по-разнообразната българска традиция в разказа, както и „посягането“, обикновено при студентските филми, към значителни чужди автори. Което обогатява късометражната филмова форма и с различна драматургична конструкция, различен стил и тип диалог. За мен върху литературата се стоварва и очакването тя да попълни липсващото разнообразие на жанровете. В пълнометражното кино зрителите отбелязват сериозен недостиг на исторически филми, на детски, на биографични... Докато в кратките се срещат непрекъснато – опити кога успешни, кога не, за съвременни жанрове и за собствени открития. Няма да забравя колко изумена бях, когато се появи „Преди живота, след смъртта“ (2005) на Драгомир Шолев – да направиш епизод тип Първа световна война, при това абсурдистици, но с адекватен постановъчен размах, надхвърляше практиките от последните 20 години. Заредиха се битови драми с фантастични елементи, внушени от литературата („Минутите след това“ по Мария Станкова, „Третият“ по Георги Господинов, „Заложна къща“ по Деян Енев, „Услугата“ и „Чужди стъпки“ по Алек Попов). Но най-многообразни са полуфантастичните експерименти без литературна основа – „Демони“ на Александър Етимов, „Възглавницата“ на Ана Китанова, „Жълтото куче“ на Мария Николова, „Стерео лав“ на Мартин Илиев. Дискомфортът, разминаването на душевните състояния и размиването на реалността са в центъра на „Жената от фара“ на Ана Китанова, „Три дни в Сараево“ на Николай Тодоров, „Контражур“ на Калоян Патерков и Вал Тодоров, „Оловно сърце“ на Слава Дойчева, „Мостът“ на Яна Титова, „Власт“ на Борис Байков. Битовите зарисовки са леки, но не

лекомислени, игриви и най-вече прозорливо наблюдателни в „Скок“ на Петър Вълчанов и Кристина Грозева, „Омлет“ и „Втори дубъл“ на Надежда Косева, „Живот със София“ и „Колело“ на Светла Цоцоркова.

Друг урок, който може да се извлече от късометражните филми, е използването на актьори и неактьори и тяхното естествено общуване в кадър. За това си има и прагматично обяснение – невъзможност да се платят хонорари или те да имат символично измерение. Но търсенето на подходящи лица върви по други канали, не през телевизии, рафиниран кастинг и готови схеми – и това понякога дава свежи и неочаквани решения.

И третото наблюдение от късометражната програма е нахлуването на повече фантазия и хумор във филмите, които често в конструкциите си наподобяват анимациите с неочакван и вицов обрат. Или залагат на чистия експеримент. Появяват се определени и несбъркваеми режисьорски стилове, и то е във визията, в усещането за кино, в сетивността в кадър. Изброените дотук режисьори с изброените дотук заглавия

са с вече оформена стилистична индивидуалност, когато имат по три заглавия зад гърба си и, надавам се, светло професионално бъдеще пред тях. Достатъчно е да отдели Драгомир Шолев („Семейство“, „Хабанера“, „Преди живота, след смъртта“, „Посредникът“, пълнометражния „Подслон“) и Павел Веснаков („Влакове“, „Парафиненият принц“, „Чест“, пълнометражния „Почти океан“), за да е нагледно наличието на авторското начало в класическия му вид от новата вълна насам.

Насред нахвърляните мисли и заглавия по темата, която ще се разгърне подобаващо в списание „Кино“, ще завърша с мотивите за собствените ми предпочитания към късометражните игрални филми. Те ми носят позабравеното усещане, че авторът е преди всичко хомо луденс – с романтичното загърбване на социалната значимост и праволинейните сюжети, с лежерното предизвикателство към финансовата ефективност и зрителския потенциал. Една покана за игра, която с удоволствие прегръщам. ■



## РАКЕТИТЕ СА НАВСЯКЪДЕ

разговор с Кристина Грозева и Петър Вълчанов

## INTERVIEW

Катерина Ламбринова ■

▶ **Вашият дебют е телевизионен – „Аварийно кацане“ по Мария Станкова. Как решихте да се заемете точно с тази история?**

**Петър Вълчанов:** Предстоеше сесия, в която имаше квота за дебют, когато продуцентът Васил Барков ни предложи да режисираме сценарий, написан от него и от Мария Станкова. Прочетохме текста и желанието ни да направим този филм се породило от една конкретна сцена.

**Кристина Грозева:** Хрумна ни да извъртим цялата история около едно изречение в диалога. Какво беше това изречение?

**П.В.:** Тримата персонажи спореха кого повече е обичала любимата от младините им. И ние ги пратихме да я търсят, за да я попитат лично. Около това търсене се завъртя целият филм.

**К.Г.:** Да, нашето условие към продуцентите беше да пренапишем сценария, защото ни е много важно когато разказваме една история, тя да е пречупена през нас самите. И слава Богу, БНТ в лицето на Коста Биков и Митко Новков ни дадоха зелена светлина. А после Мая Даскалова (Бог да я прости) като орлица се бореше за доброто на проекта, защото имаше доста административни и организационни спънки. Та ако не беше тя, може би този филм нямаше да се случи. Безкрайно сме ѝ благодарни!

**Какво ви беше важно в тази история?**

**К.Г.:** В конкретния случай беше това завръщане към миналото и връщане обратно към себе си. Персонажите откриват, че един проблем, останал неразрешен в миналото, им е пречил да продължат пълноценно напред в живота си и чрез завръщането в родното място те успяват да завъртят спиралата и да тръгнат отново, на чисто.

**П.В.:** Това е универсална тема – за човека в преломен момент.

**И тримата персонажи са страхотни. Оттам ли тръгна съвместната ви работа с актьора Стефан Денолюбов?**

**П.В.:** В интерес на истината, не. Ние отпреди това имахме идеята за „Скок“. Стефан вече знаеше, че ще играе в „Скок“, но „Аварийно кацане“ го изпревари. На снимки е истинско удоволствие с него, защото е много освободен, много истински, много искрен и човърка, дълбае в образа, никога не се примирява с лесни и удобни решения.

**К.Г.:** Да, и е алергичен към щампата.

**Той има роля и в новия ви филм „Урок“.**

**П.В.:** Той има ключова роля в „Урок“ и си партнира страхотно с главната актриса Маргита Гошева. Изобщо беше невероятно удоволствие да работим с актьори като тях двамата, както и с Иван Бърнев, Иван Савов и Христофор Не-

дков. Кастингът е много интересен – може да се каже, че само тридесет процента от актьорите във филма са професионалисти и те чудесно се сработваха с натуршчиците.

**„Урок“ е първият филм от предстояща трилогия. Каква е общата линия в тази трилогия?**

**К.Г.:** Изникваха ни чисто вестникарски заглавия, около които се завихряше драматургия. Втората идея е свързана с кантонера, който намери пари на релсите и беше награден от държавата с часовник, който впоследствие се окажа, че не работи. Третата идея е в по-ранен етап на развитие. В интерес на истината тази идея беше първата провокация в тази посока. Дори се срещаме с героя от статията и в този смисъл влязохме прекалено навътре в действителната история и това попречи на отскачането от факта към въображаемото, притчовото.

**И трите филма ли ще имат притчов характер?**

**П.В.:** Да, точно това е идеята ни – от вестникарските заглавия да създадем съвременни притчи. Това не означава, че разказваме в някаква условна стилистика. Всичко е изключително реалистично и сурово, с пестеливи изразни средства и минималистичен разказ.

**К.Г.:** И в същото време и трите истории са много показателни за състоянието на нашето общество – моментна снимка на живота в нашата държава, дисекция на съвременния притиснат, объркан човек.

**П.В.:** Това, което ни вълнува, са тези обикновени, малки хора. Искаме да покажем какво се случва с тях, какво се случва вътре в тях, как се пречупват, как неволно стават жертва на собствените си принципи...

**Струва ми се, че това са истории за обикновени хора, поставени в необичайни ситуации. И както винаги във вашите филми, предполагам, че ще са разказани с известна доза абсурд, така ли е?**

**К.Г.:** Да, така е. Особено историята с кантонера се е разположила почти изцяло в абсурда.

**П.В.:** Да, тази история си е трагикомедия на абсурда отвсякъде. Докато в „Урок“ също има абсурд, но в по-умерени дози.

**Как се случи „Урок“? Доколкото знам, след успеха на „Скок“ в Клермон Феран, номинацията на Европейската Филмова Академия и участието на „Урок“ в пийчинг сесиите на**

**Берлинале, където получи наградата на Арте за най-добър проект, имайте много заявки от чуждестранни копродуценти?**

**П.В.:** Ако бяхме получили финансиране от НФЦ, имаме възможност да разгърнем сериозна копродукция, но това не стана. За нас беше тъжно, че се получи такова разминаване между световните киноексперти и родните оценители. Но така или иначе този проект се очакваше вече навън и ние трябваше да вземем радикално решение – или да го снимаме с минимални средства, или да го отпишем.

**К.Г.:** Сега пак имаме подкрепа отвън, защото без никакви пари не може. Започнахме с идеята да снимаме тийзър, но не ни се спираше. Актьорите много ни подкрепяха, въобще целият екип беше зад нас, пък и всеки влезе да изиграе нещо малко.

**П.В.:** Всички бяхме съмишленици. Благодарим на целия екип за отдадеността и ентузиазма, за това, че повярваха в нашата идея и работиха безвъзмездно. Разбира се, ако успеем да реализираме приход, всички ще получат възнаграждение. Но от гледна точка на твореца – енергията, таланта закърняват и какво, като снимаш един филм след 10 години, когато си претръпнал, прегорял. Един художник, ако има идеи, винаги ще намери начин да работи, дори и с тебешир.

**К.Г.:** Истината е, че ако не успееш да реализираш идеята си навреме, тя някак си изветрява. Енергията си отива и остава само гола структура.

**П.В.:** Да. И сега, като се замисля, съм изключително доволен, че рискувахме и въпреки липсата на подкрепа от страна на НФЦ, въпреки оскъдните средства и въпреки трудностите успяхме да реализираме „Урок“. Благодарение на София Мийтнгс суровият монтаж на филма бе представен пред фестивални селекционери и за наша радост получи покани за участие. Имаше възможност да избираме между четири „А“ клас фестивала и в крайна сметка решихме, че премиерата на филма ще бъде на фестивала в Сан Себастиан, в категорията Нови режисьори. Наскоро получихме покана и от фестивала в Торонто, където всъщност ще се състои световната премиера на филма, а в Сан Себастиан ще бъде европейската му премиера.



**К.Г.:** Сега се надяваме от НФЦ да ни подкрепят поне със субсидия за рекламата и промоцията на „Урок“, за да можем все пак подобаващо да го представим пред международна публика, защото този филм ще представя именно България пред света.

**П.В.:** За съжаление тук, в България, средата за правене на кино е изключително неблагоприятна. При всеки автор периодът за осмисляне и разработване на идеята е различен, но това, което виждаме от Европа, е, че нормалният процес е режисьор да снима филм веднъж на две, най-много три години.

**Тук как може да стане това? С въвеждане на квота за нискобюджетни филми?**

**К.Г.:** Да. Това със сигурност е едно от нещата, които ще подействат освежаващо и стимулиращо на родната кинематография. За българското кино в момента е изключително важно да се правят повече филми, много повече филми.

**П.В.:** Това ще помогне и за стихване на напрежението в гилдията.

**К.Г.:** Нормално е да има автори, които да искат да правят филми с по-скромни бюджети, с малки екипи и да разказват камерни истории. Трябва да се дава шанс и на тези автори, защото често пъти именно техните „малки“ филми се оказват истински важни и значими, именно те допринасят за обогатяването на киноезика.

**П.В.:** Правят се хубави филми с малко пари. Ето един пример – прекрасният „Ловен парк“ на Любомир Младенов, който е направен с бюджет около 10 – 20000 лв. Този филм ни вдъхнови, че всъщност най-важното нещо е идеята и творческият порив да разкажеш нещо истинско, нещо, което те вълнува. Защото тогава то неминуемо остава във времето. Когато „Ловен парк“ излезе преди няколко години, сякаш мина почти незабелязано, но и до ден днешен много млади хора говорят за този филм, обсъждат го, искат да го гледат отново, предават си го едва ли не апокрифно, от ръка на ръка.

**К.Г.:** Този филм по някакъв начин ни даде куража да направим нашия първи пълнометражен филм въпреки липсата на държавна субсидия. Разбира се, ние не казваме, че трябва да се правят единствено и само нискобюджетни филми. Има истории, които си заслужава да бъдат разказани, но изискват по-големи бюджети. Такъв

е примерът с „Три дни в Сараево“ на Николай Тодоров. Това е един много ценен, много смел и в същото време семпъл филм, самобитен, гонещ своя вътрешна логика... Филм, който категорично отказва да се подчини на зрителските очаквания, но в същото време успява да те изненада, да те докосне дълбоко, да те поведе на пътуване навътре в теб самия и на финала да ти открие едно неочаквано откровение. Много юнгиански филм.

**П.В.:** Респектирани сме от работата на нашия колега и сме на мнение, че такива опити са жизнено необходими за развитието на една кинематография, за развитието на нови художествени форми и естетически критерии. Може би това е един от последните български филми, заснети на 35 мм филмова лента, минал през класическите процеси в кинолабораторията ни, която вече не съществува...

**К.Г.:** Да, процесът се промени – за добро или лошо. Вече почти никой не снима на лента и тези бюджети от по 1 200 000 лева са неадекватни. Сега вече може да се снима с дигитална камера, разбира се, има и скъпи дигитални камери, но има и по-достъпни със същите параметри. И така ставаш много мобилен и гъвкав и можеш да работиш с малък екип. Не знам защо обаче в нашата гилдия темата за по-ниски бюджети е направо светотатство, дори и да е в името на по-голям брой филми.

**П.В.:** Вместо да се правят три филма, в които да се наемат големи екипи, могат да се направят дванадесет филма и тези екипи пак ще бъдат ангажирани. Ето, на последната сесия в Румъния например са пуснати 23 филма със субсидии от 15 хиляди до 1 милион евро. Ако и тук се даде шанс за реализацията на повече филми, ще изчезне и това изкуствено напрежение между млади и стари, между спечелили и загубили на сесията...

**К.Г.:** Да спечелиш в такава отровна среда е убийствено – това блокира творческия процес. **Това е така. В този смисъл какви задачи си поставя новият творчески колектив „Ракета“?**

**П.В.:** В „Ракета“ се опитваме да си създадем благоприятна творческа среда, вдъхновяващ микроклимат, в който да обменяме идеи, да работим и да си помагаме. И да спорим понякога, разбира се...

**К.Г.:** „Ракета“ не е създаден с цел да се направи едно сдружение, което да излъчи представител в Националните комисии и после да се саморазпусне. Имаме по-дългосрочни планове. И май не сме много по приказките. Предпочитаме да свършим някаква работа, вместо да говорим и да създаваме медийни кърфшифеци.

**Кои са най-належащите проблеми за решаване в българското кино?**

**П.В.:** Единия вече го споменахме – увеличаване броя на субсидираните филми. Става дума за драстично увеличаване. Представи си – 20 филма на година. Да, повечето ще са ниско, дори микробюджетни. Но ако някой например иска 80 хиляди, за да реализира идеята си и ако тя си заслужава, защо да не му се дадат?

**К.Г.:** Ако имаш някаква подкрепа от държавата, винаги можеш да намериш начини за дофинансиране отвън. Има фондове за постпродукция, има много варианти... Но ние сега не можем да се възползваме от тях, защото системата ни за субсидиране на филми е изключително скована.

**П.В.:** Другото важно нещо според нас е проблемът с художествените комисии и по-точно с така наречения квотен принцип, по който те се избират. За всички е ясно, че това е един открито лобистки принцип, който дава възможност на определени фигури да „подредят“ комисии според интересите си. Важно е по-голямото чувство на отговорност у членовете на тези комисии. Именно те определят какви филми ще се правят в следващите години и какво ще е лицето на българското кино пред света, а и пред нас самите.

**К.Г.:** В момента оценъчната система така е направена, че отговорността е поверена едва ли не на математиката, но това е един параван. В крайна сметка художествената комисия се събира на дискусия и на тази дискусия всеки път трябва да се обсъжда бъдещето на българското кино. Вместо това някои записи показват, как членове на комисии безстрастно прочитат оценъчните си карти. Няма спор, няма противопоставяне на аргументи, няма борба на ав-



Стефан Щерев в „Жълто куче“ с Катя Миколова

торитети и на експертни позиции. А тези хора са там, за да достигнат до един общ съзнателен избор за 5-те (примерно) безспорно най-добри проекта, които трябва да получат субсидия, а не да бягат от отговорност и да се оставят на случайността на аритметиката.

**А има ли според вас достатъчно експерти, които да могат да попълват тези големи състави на Художествените комисии?**

**К.Г.:** За съжаление на такава малка територия, каквата е България, наистина няма достатъчно експерти, които биха могли да влязат в съставите на тези комисии без да има конфликт на интереси, тъй като голяма част от активните творци участват и с проекти. Може би не е зле да се помисли за намаляване на състава на тези комисии. Отговорността може да се носи и от трима, но авторитетни личности. В тези комисии трябва да присъстват и повече режисьори, като че ли те сега все повече отсъстват.

**П.В.:** В момента режисьорът е изместен от кинопроцеса.

**К.Г.:** Режисьорът е изтикан някъде в ъгъла. Сякаш правилата са измислени от продуцентите в услуга на продуцентите. А в крайна сметка режисьорът е този, който носи отговорността за качеството на филма и точно заради това той трябва да е в центъра на процеса.

**Това, доколкото знам, е една от основните цели в „Ракета“ – да се върне водещата позиция на режисьора като автор. Как може да се случи това?**

**П.В.:** В „Ракета“ мислим, че трябва да се възвърне вярата, че киното е творчески процес, чийто център е авторският замисъл на режисьора. Добрите филми са уникална визия на даден автор за света, постигната чрез помощта на всички участници в процеса – актьори, оператори, художници, сценаристи, продуценти. Именно режисьорите (или поне талантливите от тях) са тези, които първи откриват новаторството в киноезика. Неслучайно фестивалът в Кан ревниво пази правилото поне половината от основното му жури да е от режисьори.

**К.Г.:** Затова е важно активните, работещи режисьори да са преобладаващи в художествените комисии на НФЦ. Режисьорите, които създават ново, радикално и достоверно кино, трябва да са в центъра на кинопроцеса, те трябва да са

водещите и те трябва да определят посоката на развитие на българското кино.

**Но вие сами сте си и продуценти?**

**К.Г.:** Това е от неволя.

**П.В.:** В НАТФИЗ като студенти по режисура сами си организирахме снимките и имахме опит в това да търсим локации, да преговаряме за техника, да осигуряваме средства за храна на екипа и за бензин, да търсим начини да реализираме готовия филм на международни фестивали и пазари за късометражно кино... След НАТФИЗ обаче попадаш в среда, където цел на голяма част от продуцентите е да усвоят една субсидия, после да я отчетат и с това горе-долу се изчерпва интересът им към реализацията на даден проект. И отново „продуцирането“ се слага пред „режисирането“ – все режисьорът трябва да прави компромиси, да отстъпва, да се съобразява, а това в крайна сметка неминуемо се отразява на качеството на филма. В същото време много от продуцентите не знаят как биха могли да си намерят копродуцент, разпространител...

**Маститите продуценти нямат интерес към късометражното кино и са опразнили терена за проходащите продуценти.**

**К.Г.:** Да. И именно късометражното кино носи успехите. Ето, вече няма издание на фестивала в Сараево без българска късометражка, това е прекрасно, поздравления за „Оловно сърце“ на Слава Дойчева. Дано така продължи и с Клермон Феран след наградите на „Скок“ и „Чест“ в две поредни години. Българският късометражен филм вече става разпознаваем, става емблема за качествено кино. Това е добър знак за киното ни въобще.

**П.В.:** Чудесно е и това, че НФЦ най-накрая започна редовно да отпуска субсидии за късометражни и нискобюджетни филми.

**А кои сте в „Ракета“?**

**П.В.:** Както се казва, „ракетите са навсякъде“. Ето, преминава една зад теб.

**С какво се допълвате вие двамата в работата си – кой в кое води?**

**П.В.:** В студентските си филми винаги сме работили заедно. Единият пише, другият режисира. Но за първи път станахме съ-режисьори когато правихме една реклама. Понеже беше нещо като социална реклама и беше работа без хо-

норар, имахме пълната свобода да творим. Тогава за първи път усетихме колко по-смели и креативни сме заедно. Оттогава не мога да си представя да правя нещо сам, тъй като и самият процес изисква постоянно да можеш да се отстришиш, което е трудно. А ние двамата докато не избистрим една идея, не спим и се тормозим...

**А кой от двамата пише повече?**

**П.В.:** Криси пише – тя е силна в драматургията, във воденето на актьорите, а аз съм повече по визуалната част и монтажа. Когато тя напише нещо, аз го чета и го коментираме, така както и когато аз съм готов с монтажния вариант – тя го гледа и ме критикува. (смее се). Така се опитваме да сме максимално обективни.

**К.Г.:** Това са пълни глупости. На Пешо много му се иска ролите ни да са ясно разпределени, но на практика това не се получава. И двамата пишем, и двамата работим с актьорите, и двамата измисляме кадри и поставяме мизансцен. Но Пешо монтира. Виж, това е вярно. Аз въобще не поглеждам към монитора, за да мога да изгледам завършената версия с напълно девствен поглед.

**П.В.:** Разбрах колко е важен свежият поглед при монтажа покрай сериалите, където работех с Тома Вашаров, който освен монтажист е и режисьор.

**Освен това Тома Вашаров е от авторите, кои-**

**то работят много успешно в късометражното кино. Вие също ще се връщате към късометражната форма, нали?**

**К.Г.:** Разбира се. Това е все едно един художник да се откаже да рисува миниатюри. Напротив, късометражният филм понякога може да е много по-труден и много по-вълнуващ от един голям филм. Късометражното кино е сладка работа.

**С какво ви провокира проектът на документалния „Реки без мостове“? Какво изменихте от първоначалната идея за ромските Ромео и Жулиета?**

**К.Г.:** След като Дочо Боджаков ни предложи да станем режисьори на проекта, ние отидохме на място и видяхме един съвсем различен филм.

**П.В.:** Родителите на момичето не искаха да се снимат и ако бяхме запазили първоначалния подход, щеше да се получи филм-разследване. На място открихме още едно момче, приятел на главния персонаж, и заснехме един филм – парче от времето на това място, парче от живота на тези хора. Благодарим на Дочо за предоставения шанс и за доверието.

**„Реки без мостове“ е направил много силно впечатление на „Златен Ритон“.**

**П.В.:** Сега предстои да го изпращаме и по други фестивали.

**Успех!**

## РАННО ПИЛЕ

В началото бе началото



early bird  
student  
film  
fest

Станислава Коцева ■

Има един ден в годината, който се различава от всички други. Съзнанието ми е препълнено с толкова много неща, че започвам да бъркам дори собствено си име. И в края на този ден се качвам на сцената, поглеждам напред в светлата голяма зала и виждам десетки млади лица. Всякакви – тъмни, светли, дръпнати, но всички щастливи, уморени, удовлетворени, с онзи блясък в очите, който те кара да продължаваш да вярваш в живота. Слушам крясъци на всички видове акценти на английския – турски, румънски, гръцки, арабски, френски, руски и какви ли още не. И това е мигът, който осмисля цялата ми изминала година и ми дава прилив на енергия за следващата. Мигът, в който единствено значение имат киното и хората, които го правят. Мигът, в който забравяш всичко, което ти е пречило, съсипало, изтощило, и си даваш сметка, че си заслужава да продължаваш да водиш неравната борба с настоящето в името на бъдещето. Това е закриването на студентския филмов фестивал „Ранно пиле“. Това е краят на седмицата, в която има толкова младост, толкова живот, толкова мечти, толкова талант, толкова амбиции и толкова кино, събрани на едно място, че са способни да те накарат да

повярваш в чудеса.

Тази година ще е юбилейна – десетата. Десетата поредна голяма награда, десетата поредна церемония по откриването и няколко дни по-късно по закриването на фестивала, десетата поредна обща снимка на финала, пълна с жадни лица, щастливи носители на награди и вдъхновение, десетата поредна година, в която в рамките на една седмица, независимо от всичко и всички, ние, младите, които обичаме киното и които след години ще бъдем тези, в чиито ръце то ще се намира, сме най-важните. И сме най-важните не защото държавата или хората около нас така са решили, а единствено и само благодарение на „американската мечта“ в комбинация с добротата.

Преди единадесет години трима българи, събрани съвсем не случайно от съдбата, решават да основат Американска фондация за България. Теодор Василев и Дико Михов осъществяват своята „американска мечта“ зад океана, а Алексей Христов остава тук и превръща фондацията в един от най-важните фактори за образованието в България. Резултатът единадесет години по-късно: годишно над двеста стипендианти с особени постижения в гимназиалното

образование; подкрепа на всички олимпийски отбори на България по природни науки; купища издадени книги; енциклопедии; конференции и форуми; подкрепа на истински значими културни и образователни събития и, разбира се, програмата за финансиране на студентски филмови проекти и Международният студентски филмов фестивал „Ранно пиле“. От миналата година програмата за финансиране и студентският фестивал станаха толкова големи, че се наложи да се отделят от фондацията и така се излюпи Сдружение „Ранно пиле“. Целта на Сдружението е подкрепа на младежко и студентско кино, защото това, от което наистина имат нужда младите творци, е някой истински да мисли за тях.

Вече единадесет години програмата за финансиране на студентски филмови проекти е една от големите опори на студентското кино у нас. Всяка година чрез конкурс между кандидати от всички училища в България, които имат кино-

департаменти, се избират до шест сценария. Размерът на отпусканото финансиране е между 30 и 100 процента, като понякога има и по-малки поощрителни подпомагания за развитие на проект. Имайки предвид трудността, която изпитват студентите при намиране на средства за филмите си, тази програма може би наистина е едно от нещата, на които те най-много разчитат.

Международният студентски филмов фестивал „Ранно пиле“ се ражда като естествено продължение на програмата за финансиране на студентски филмови проекти. От първото му издание организацията и провеждането на фестивала е като бягане с препятствия. Разбира се, колкото повече расте, толкова по-големи стават и препятствията – и толкова по-голямо е удоволствието от прескачането им.

„Ранно пиле“ е фестивал за студенти по филмово изкуство, които желаят да представят проектите си пред свои колеги и световна публи-



ка, да споделят знанията и съмненията си и да отправят предизвикателство пред света. Фестивалът им осигурява място за обмяна на опит и идеи. Дава им възможност за допълнително обучение чрез майсторски класове и уъркшопи. Създава им платформа за дискусии, спорове, идеи. Среща ги с хора с техните интереси от цял свят. През всичките години на провеждане Студентският филмов фестивал „Ранно пиле“ се е радвал на гости и жури от изявени професионалисти и преподаватели в сферата на киното, между които Емил Христов, Теди Москов, Рангел Вълчанов, проф. Ролф Ортел (Австрия), проф. Мария Дора Морао (Бразилия), проф. Звиад Долидзе (Грузия), носителят на Оскар за най-добра адаптация на сценарий за филма „Пианистът“ Скот Хилиър, също лауреат на наградата на Американската филмова академия – британският драматург и писател Роналд Харууд, британският сценарист Роджър Грегъри и неговият колега от САЩ Джон Бърнстейн, двукратният носител на „Оскар“ Флориан Галенбергер, множество български кинорежисьори с вече сериозни заглавия зад гърба си и много други. Все хора, от които има какво да се „открадне“.

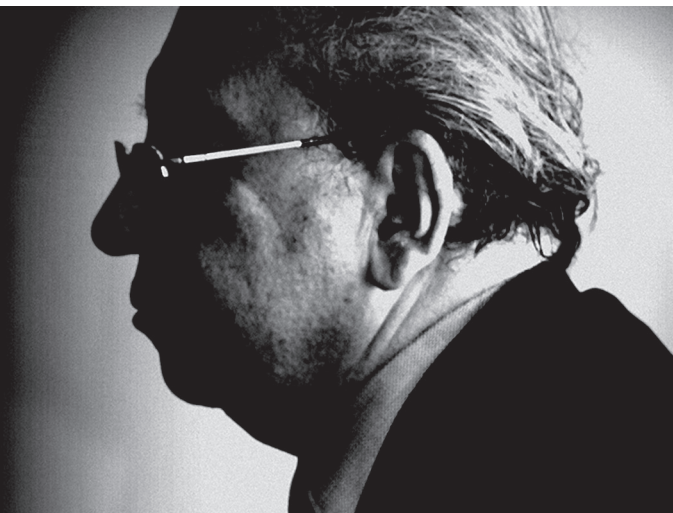
Освен това „Ранно пиле“ предоставя на публиката възможността да се срещне отблизо с изкуството, мирогледа и естетиката на младите кинотворци. Да разбере нещата, които искрено вълнуват новите поколения. Киното е изключителен начин за изразяване на младите режисьори, дава им възможност да извадят своята истина, мечтите и желанията си, нещата, от които ги боли, които ги радват. Първото издание на „Ранно пиле“ е преди девет години. Състезават се двадесет и четири филма. Поради куп преমেждия – по-скоро от технически ха-

рактер, фестивалът е на косъм да с размине със своята премиера, но въпреки всичко се е случил. В началото фестивалът е само за български студенти, от третата си година става балкански, а днес, на прага на юбилейното си десето издание, за селекция са постъпили над 800 филма от повече от 50 държави. Залите за прожекция вече са поне две, а наградите са цели десет. Всичко става по-мощно и седмицата на фестивала вече не е достатъчна. Така се роди и идеята за Ранно пиле BACK IN TIME.

За съжаление в повечето случаи животът на студентските филми приключва с дипломирането на техните режисьори. Но ние решихме да им избършем праха (за девет издания са показани повече от 600 филма) и да минем отново по стъпките на младите творци. Да си припомним от къде са тръгнали хората, чиито имена четем сега във финалните надписи на новите български филми и сериали. Основният дом на BACK IN TIME е едно прекрасно, уютно заведение на жълтите павета. Там всяка неделя вечер се събираме с хората, които обичат киното и които са любопитни да минат с нас през най-новата българска киноистория. Освен това всяка година стават все повече и повече българските и чужди кинофестивали и фестивали за изкуства, към които се включваме с прожекции от най-доброто на „Ранно пиле“.

И когато дойде финалната вечер на фестивала, няма начин да не застанеш на сцената въпреки пълното си изтощение и да не кажеш: „Ние го направихме, направихме го отново, направихме го сами, без подкрепата на държавата, на Филмовия център, на общината, на частния бизнес. Направихме го заради вас, творци и зрители. И беше наистина страхотно!“

В памет на  
**ВЛАДИСЛАВ ИКОНОМОВ**



## ШАНС ОТ СЪДБАТА

Дочо Боджаков

▶ Ужасява ме мисълта, че трябва да говоря за Владо в завинаги минало време. Трудно ми е да пренастроя сетивата си. Но... няма как. Вместо „е“ ще се мъча да казвам „беше“. За мене Владо беше един много, много близък човек. Един необходим човек. Понякога се случваше да не се видим месеци. Но аз знаех, че той е с мен. В мен. С трайно, макар и невидимо присъствие. Давам си сметка, че тридесет и осем години от живота ми бяха свързани с него. Свързани осъзнато – като шанс от съдбата, който превърнах в личен избор.

Първо бе обучението в някогашния ВИТИЗ, после асистент-режисьорския ми стаж при него, после дългите години общуване, вече като колеги. И приятелството, разбира се. Неизличимите от паметта разговори на чашка, завършващи най-често на разсъмване. Четях книгите, които той вече бе прочел и ми бе разказал. Слушах музиката, която ми пускаше той. Гледах филмите, за които той пръв ми бе говорил. С други думи – следвах го по един предварително отъпкан от него път.

Владо бе истински Учител. И остави след себе си много ученици. Без да бъде назидателен, без да бъде дидактичен. Той просто разговаряше с нас. Общуваше. Предаваше енергия. Шегували сме се с него, че ни е научил съзнателно само на едно – да пием, без да се напиваме. Но като измина време, като пораснахме и погледнахме назад, някак изведнъж осъзнахме, че Владо е проникнал с ума си дълбоко в нас. Станал е част от собствените ни личности.

Имам чувството, че съм му задал през годините всички възможни въпроси. И на всички съм получил отговор. Както и че съм чул от него отговори на въпроси, за които не съм се сецал да попитам. Говорили сме толкова много. Спорили сме дори. До вчера ми се струваше, че сме си казали всичко – днес осъзнавам колко малко е било то. И ми е по човешки болно, че разговорът свърши и няма никога да продължи. Последното обещание, което му дадох, ще остане неизпълнено. Последната ни уговорена среща вече никога няма да се състои.



Тамара Пещерска

Владислав Константинов Икономов

Роден 16.05.1938

Починал 20.06.14

Толкова е просто така написано... Име, първо и последно вдишване. А зад горното се крие епоха – истинска голяма ерудиция, едно човешко страдание и преди всичко любов: към киното, към Емата, към приятелите и към нас... тъй наречените „деца“ – неговите ученици.

Професорът често казваше: „Аз съм голям късметлия, защото животът ме срещна с невероятни хора, които в последствие станаха мои приятели“. Мисля, че днес мога да кажа същото и за себе си: „Аз имах късмет, защото живота ме срещна с Владо“.

Запознахме се преди повече от двайсет години. Имаш желание да кандидатствам в НАТФИЗ и много исках да му прочета нещата, които бях писала. Обадих му се по телефона и той ми определи среща в прословутото кафе „България“ на „Цар Освободител“.

Наистина не можех да повярвам, че ще има време за мен... Все още се сещам за тази еуфория, която ме беше обзела тогава. За да ме познае по-лесно се разбрахме да нося касета VHS. В денят на срещата отидох с около десет минути по-рано.

Той вече беше там. Седеше на маса за двама между колоните и четеше вестник. Предполагам е било наистина забавно отстриани – 19 годишно момиче, което сигурно се е тресяло

от вълнение. Прочетох му нещата си и професорът ми определи среща след една седмица, като ми даде задача да пиша етюд... И така цяла година... Две... Винаги му четях това, което пишех.

Година по-късно го попитах: „Професоре, чудя се как тогава абсолютно безвъзмездно сте ми обърнали внимание, как сте имали търпението да слушате глупостите ми и да заделяте от времето си за мен?“ Той ми се усмихна, погледна ме през неговите дебели стъкла на очилата и каза: „Моето момиче, на мен също са ми помагали много, затова и аз го правя... Смятам, че трябва да е така..., трябва да се помага на младите“.

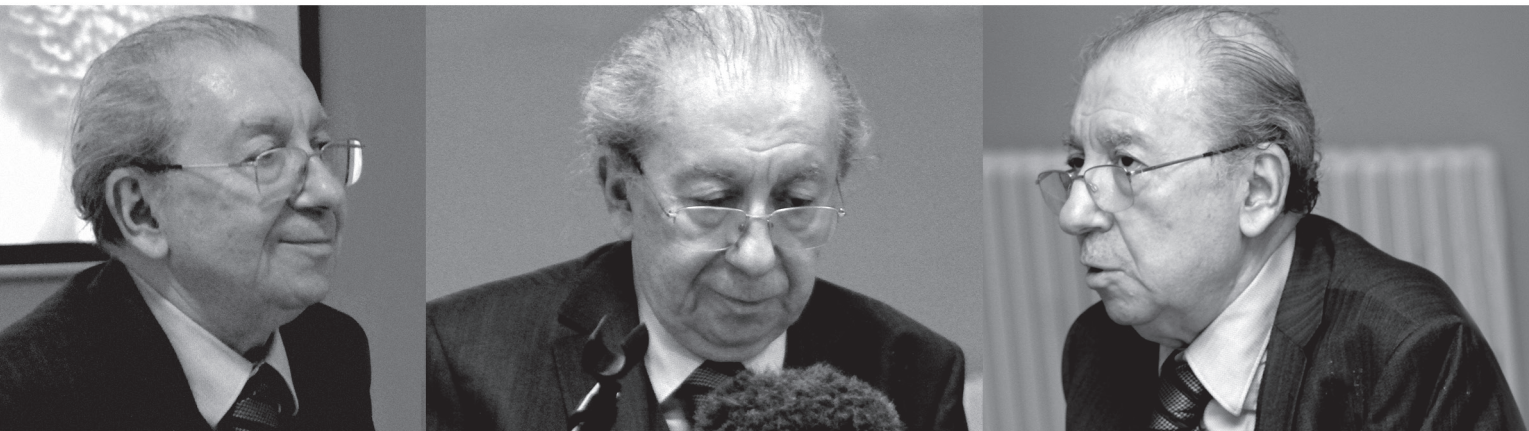
Владо, обичаше младите... Живееше с техните истории и с техните проблеми... Усмихваше се и казваше: „Младостта е единствената болест, от която всички оздравяваме... Но колко хубава болест е тази“... и се усмихваше иронично.

Написаното е лично и не може да е друго. Всичко е лично.

Той беше най-невероятният човек, когото имах честта да познавам.

Благодаря ти, че те имаше и те има до мен, учителю.

Поклон, Професоре!





Станислава Калчева

Наричахме го просто Владо...

Искаше да бъде наш приятел. И беше.

Когато се срещнахме – ние като първокурсници във ВИТИЗ, той – като асистент на Вълчо Радев, Владислав Икономов трябва да е бил само на 38 години. Макар че в представите ми никога не е бил млад. Знанието и мъдростта вече тежаха върху крехките му аристократични плещи, съзирахме ги и в очите му зад многото диоптри...

Наричаше ни свои деца. Скъсяваше дистанцията... Стана част от нашия живот, както и ние от неговия. У тях винаги звучеше стойностна музика, в чашите се отливаше изискано питие и в приглушения уют сред многото книги потъвахме в меката мебел в безкрайни разговори... Енциклопедичната му памет беше смайваща. Ерудацията – респектираща. А той я споделяше непринудено, както се споделя обща трапеза. Сега си мисля, че съзнателно и методично е участвал в изграждането ни като личности, защото вярваше, че занаят се учи, но отвъд уменията трябва да има неповторима индивидуална духовна вселена...

На какво ме научи?

На точност.

На аналитично мислене.

На уменията да чета по няколко книги едновременно.

Да отличавам класната кръчка от ординерната. Както и качественя събеседник.

Учеше ни на възискателност – към стила на писане, към стила на изказ, към стила на обличане, към стила на живот.

Ще ми липсва.

Приятелят-мъдрец, в чийто съвет винаги си струва да се вслушаш.

Ерудитът, от разговора с когото винаги нещо ще научиш.

Събеседникът, който провокира мисълта и хоризонтът на идеи се разгръща в неочаквани посоки.

Топлото отношение – към всеки твой проблем: личен, емоционален, професионален, екзистенциален.

Тази порода хора е на изчезване. Изтънчена интелектуална столична бохема. Когато вече не можеше да вижда и се движеше трудно, остана верен на светските си навици – идваше с такси до поредния новооткрит изискан ресторант, обядвахме, обсъждайки мировите проблеми – изненадваше ме със своята информираност, провеждаше поне няколко разговора в уточняване на следващи срещи... После го съпровождах покрай сергиите с книги на площад Славейков – наблюдавах как ги докосва нежно... Без да бърза, съсредоточено избираше някое токущо излязло заглавие, купуваше го и за моя изненада ми го връчваше като подарък – та нали той и без това не можел вече да чете... Стъписана се шегувах, че ще трябва да му прочета книгата на глас. Така и не го направих.

Владислав Икономов. Владо. Професорът.

Милко Лазаров

Приех с желание да напиша текст за него. Да разкажа какъв беше, какво е сторил, какво зачитаваше и какво го тревожеше. Струва ми се невъзможно да пресъздам особената връзка, която ни свързваше. Всички нас, неговите ученици. През годините общувахме с такава лекота, знаменитите срещи в дома му се превърнаха в осеверяване, в златна проба разговори за всякакви наши приумици и намерения. И все незавършени оставаха, защото наедряваха до пръсване. Незабравимата сладка цигарка след тричасовите разговори. Усещането, че си общувал с човек, който те разбира и знае за теб. Връщам се назад в годините, първите ни срещи, първите задачи които ми е давал. Как едро навърляше образи и посоки и колко внимателно и деликатно ни поставяше в средата на идеята. Колко пъти дни преди да се видим отново в главата си водех разговори с него. Как зачитаваш някаква идея и как точно щях да я обясня. Така и ставаше. И тъкмо когато се разпалвахме, с тиха грация влизаше неговата Ема. Балерината. Да попита искаме ли чай, да ни смигне да не му се даваме и да го скастри с блага закачка

да внимава с нас, децата. За Емата ми е мъчно. Познавам Владо като различен човек преди и след нейната смърт. След това живееше сам, дума не обели за тъгата си. Разговорите ни бяха пак така вдъхновяващи и живички. Негодуваше срещу политиците и обществениците. Но имаше нещо, имаше едно теглене натам, към нея. Беше станал благ и мъдър. Имах усещането, че завършва нещо започнато преди години, още на първата ни среща. Тази първа среща и сега... нищо друго няма. Продължавам да водя същите разговори в главата си за всяка идея и ключ. Продължавам да чувам какво казва и как го казва. Продължавам да знам как ще ме провокира и как накрая, на вратата, само с дума или намек ще ме подкрепи мощно, само както той умееше. Владислав Икономов е голям кинаджия. С това всичко за неговите филми е казано. Имахме късмета да го познаваме и чуем. Да говорим за великите теми на хората, да затвърдим усещането си, че само любовта е важна и само тя. Друго няма...

Разговорите с него никога няма да спрат. ■



## ЛЮБОВТА Е ЛУДОСТ 2014

В огледалото на сезоните

*Love Is Folly*

Любмила Дякова ■

► Тази година на 22-рото издание на Международния фестивал „Любовта е лудост“ приятно ме изненада селекцията в „Панорама“ – толкова богата, разнообразна и значима подборка от филми, поне на мен ми се струва, досега не е правена. Няма да изброявам всичко, но ще спомена извънредната прожекция с документалния филм „Вапцаров. Пет разказа за един разстрел“ на Костадин Бонев; „Сватба на сляпо“ или „Срещи на сляпо“ на Леван Когуашвили, „Великата красота“ на Паоло Сорентино, трилогията на Ричард Линклейтър „Преди изгрев“, „Преди залез“, „Преди полунощ“, „Хиляди пъти лека нощ“ на Ерик Попе, включени в програмата ПО СВЕТОВНИТЕ ЕКРАНИ; филмите с ФОКУС КИТАЙ – достатъчно е да си припомним очарователно-абсурдния „Пиано във фабриката“ от миналата година; с ФОКУС ГЕРМАНИЯ – кинематография, която, макар и неравно, любопитно и устремно се развива през последните години; програмата ИТАЛИАНСКА КЛАСИКА с „Чочарка“, „Хляб, любов и...“, „Вчера, днес, утре“, „Брак по италиански“, „Сладък живот“ с младата, но и днес не по-малко атрактивна София Лорен и харизматичния вечен любимец и любим Марчело Матространи; 90 ГОДИНИ МОСФИЛМ с „Калина алена“ на

Василий Шукшин, „Робиня на любовта“ на Никита Михалков, „Москва не вярва на сълзи“ на Владимир Меншов, „Гара за двама“ на Елдар Рязанов, „Не тъгувай“ на Георгий Данелия – прекрасна, неостаряваща класика, допълнена от НЕЗАБРАВИМО с „Любовникът“ на Жан-Жак Ано, „Презрението“ на Жан-Люк Годар, „Великият Гетсби“ на Франсиз Форд Копола, „Лолита“ на Стенли Кубрик. Все филми, които човек може да гледа с наслада безброй пъти, а за младите зрители те са истинско откритие. Дано повече варненци са успели да ги видят.

Българските акценти включваха филми на Иван Ничев и Ицко Финци и творби в памет на големите приятели на фестивала Рангел Вълчанов, Борис Карадимчев, Джоко Росич, а техен „домакин“ беше кинокритикът Наско Свиленов. Интересно е, че въпреки недостатъчната реклама, имаше сравнително голям интерес към филмите. Може би 22-годишната традиция на „Любовта е лудост“ си казва думата и хората посещават заинтригувалите ги филми. Като изключим българските вечери и някои „изпуснати“ филми, моят интерес както обикновено беше насочен към конкурсната програма, която включваше дванадесет филма, като на откриването бе представен извънконкурсния

български филм „Българска рапсодия“ на Иван Ничев по сценарий на Юрий Дачев, Таня Гранитова и Иван Ничев, но за него ще стане дума по време на и след „Златна роза“.

Като цяло конкурсните филми предложиха по-особен поглед към света, към любовта, към човека, залутан и объркан в собствената си битност, и всичко това ситуирано в доминантата на времето – екзистенциално, преходно, сезонно. Затова и моите разсъждения за филмите, макар и условно, ще се групират около годишните времена:

Пролет!

Младост. Съзряване. Енергия. Любопитство. Свобода. В този контекст разполагам три филма: португалския „Фатален грях“ (Награда на Съюза на българските филмови дейци) – дебют на Луиш Диого. Авторски и напълно независим филм, сниман с лични средства, в домашна обстановка и с приятели. Камерен и минима-

листичен като производство, но доста сложен и заплетен като замисъл, артистичен и впечатляващ като реализация. Филмът е разказ за младо момиче, отраснало в сиропиталище, което се озовава в малък град, за да търси майка си и най-вече отговор на въпроса: защо е била захвърлена като бебе в кофа за боклук. Завладяваща интрига, в чието разнищване се намесват още двама младежи, с които девойката в пиянски унес преспива, без да знае, че са двама. Но неминуемо любовта пламва с единия от тях, почтено момче, което не смее да признае, че и той е участвал в любовната игра. Ситуацията още повече се усложнява, когато тя разбира, че е бременна и има угризения, че не е от когото трябва. Паралелно стига и до истината за себе си. Майка ѝ е болна от паралич и е заченала от брат си, а баба ѝ я е оставила до контейнерите за боклук. При толкова драматично струпуване на обстоятелства пътят на момичето е предначертан, отново към кофите... но този път раз-



връзката е щастлива. Тя ще запази детето си и ще намери спокойствие в прегръдките на любимия. Прераказът звучи иронично, но филмът е очарователен, жизнен и далеч от съзливостта. По своему фатален е и чешкият филм „Любовта си е любов“ (Специалната награда на журито) – режисьор Милан Числар. Тук отново главната героиня е хубаво младо момиче, но сяпко. Тя живее с дядо си и свири на пиано в малко заведение, но, както е редно, си мечтае за голяма любов. Приятелка е със съседското момче, което пък е гей, за ужас на изперканите си родители: властна и амбициозна майка и ленив баща, заклет почитател на бирата и футбола. Като капак на всичко принцът на незрящата красавица се оказва циганин, а ксенофобията не е пощадила и добродушните чехи. Момчето е натирено чак в Лондон, девойката страда, а и очаква бебе, но „любовта си е любов“ и както се казва, „ щом се искат младите, нека се вземат“. Накрая всички са щастливи и яли, пили и

се веселили. Много чешки филм, в който хумор и тъга, гарнирани с ореола на любовта, пораздат топло, ведро и емоционално въздействие. Няма толкова ведрост и топлота в немския филм на Якоб Лас „Любовни пържоли“ (Голямата награда „Златна Афродита“ – на какво ли отгоре). Самото заглавие някак придърпва към примитив, независимо че действието се развива в луксозен хотел на брега на морето. Но героят е задръстен загубеняк, който се учи за масажист и спи в килера на спа студиото, а тя се мотае в кухнята и повече пречи, отколкото работи, но съвестно надига бутилката. Такава е и несретната им любов, някак силова и първична, въпреки че и двамата се опитват да се променят за по-добро. Финалната кулминация се разиграва на плажа, когато те в дивашки порив на любов и омраза почти се избиват, а режисьорът се опиянява от кървавото им боричкане. Това, уви, не предизвика никакво опиянение сред зрителите и затова бе изненад-



ваща Голямата награда на журито. Сигурно са намерили нещо симпатично в този инфантилен и несмислен филм. От известно време се наблюдава такава тенденция в европейското младо кино – колкото по-небрежно и нехайно е направен филмът, толкова повече да се приема като авангарден, експериментален и новаторски. Но уви, това не е Годар! И ако младите автори мислят, че са стигнали върха, то тези, които ги оценяват, са наясно с експеримента и естетиката на авангарда, дори в най-радикалните им направления.

Лято!

Самочувствие. Удовлетворение. Страст.

Най-показателен за този „зрял“ сезон е руският филм „Игра на истина“ по пиеса на Филип Лؤلш. Режисьорът Виктор Шамиров се опитва с филма да повтори успеха на театралния си спектакъл, но дори не стига нивото на радиопиеса. Трима приятели, вече зрели мъже, си устройват мъжко парти както в студентските години. Тримата са били и още са влюбени в красавицата на курса и цялото им суетене се върти около подготовката на вечерта, загадъчната красавица и много казани и недоизказани неща. Докато най-после и красавицата се появява – ослепителна, но в инвалидна количка. Конфузът е пълен и за да излезе от неловката ситуация, квартетът започва „игра на истина“. Нищо не е такова, каквото изглежда. Сред много викане и преиграване героите се разголват, разнищват и остават самотни и неудовлетворени. Може би филмът щеше да бъде добър, ако в него нямаше толкова крясъци, евтини естрадни номера и провинциална театралност.

Сред знойни страсти и мъдрото спокойствие на природата се разполага турският филм „Обичах те толкова силно“ – режисьор Орхан Текеоглу. Руските проститутки, известни като „Наташките“, са превзели град Трабзон – за радост на мъжете и за ужас на жените. Но и в този бизнес има изключения и героинята на филма, бягайки от Чернобил и от впиянчения си съпруг, вместо да намери почтена работа, попада при „Наташките“. Съпротивата на младата жена е непреодолима и на нейна страна застава благороден мъж, който ще я откупи от мафиотите. Той е щастливо женен, но не е застра-

хован от влюбване и постепенно увлечението му прераства в споделена с украинката любов. Да му мисли съпругата! Всичко е точно – като в турски сериал, но според думи на познавачи на турската сериална инвазия у нас, по-лошо направен. Затова пък мога да кажа, че румънският филм „Deja vu“ на Дан Кишу, който също отнасям към сезона на екзистенциалното лято, беше едно бижу (Награда на кинокритиката). На пръв поглед банален трафарет – мъж и две жени – любовен триъгълник. Но едната страна на триъгълника – мъжът, е маркиран в кадър само с отделни детайли: глас, състарени ръце, част от крак, обувки, панталон. Това като че ли още повече вплътнява представата за нерешителен, бягащ от отговорност човек, който не смее да признае на съпругата си, че има любовна афера и лъже любовницата, че съпругата му е наясно със ситуацията. Минималистичен, невероятен с атмосферата си филм, в който дори заглеждането в уличната настилка има значение. Финалът също е предизвестен. След като почти целият филм се разиграва между мъжа и любовницата в кола, като изключим епизодите в луксозния апартамент и скъпата вила, накрая те отново са в колата, но вече трима – той и двете жени. Нелепо, смешно, предвидимо, но и толкова естествено. Изтънчен филм, решен в полутонове и нюанси, в който всичко, дори криминалната интрига с обира на вилата, звучи на място.

Есен!

Мъдрост. Умиротворение. Спокойствие.

Е, да, ама не съвсем. Това особено точно се долавя в полския филм „Петият сезон на годината“ на режисьора Йежи Домарадски. Изискана дама губи спътника в живота си – художник и е натирена от децата му. Останала в безизходица само с картините му, тя предприема пътуване към малка хижа край морето. За шофьор спазарява безгрижен застаряващ бонвиван – музикант и колекционер на гълъби. Тя е превзета и високомерна, а той непринуден и естествен. В това комично-драматично пътешествие, изпълнено с най-различни перипетии, двамата постепенно се приближават един към друг. Тя предпазливо и резервирано, той спонтанно и всеотдайно, и когато уж бариерите са прео-



долени, тя изчезва. Жесток удар. Той не може да се помири, че щастието му е било толкова близо, а когато приема фактите и е напълно омиротворен, следва нов обрат – тя се връща... мъдра, спокойна и влюбена. Хепиенд и развълнувани зрители.

В испанския филм „Цената на времето“ на режисьора Ксавие Бермудез главният герой също е човек от третата възраст. Той е лекар, отшелник и чешит, който освен с малкото пациенти е зает с това да гледа по цял ден видеокасети с починалата му още на младини съпруга. За домакинството и всичко останало се грижи млада жена – малко странна, малко невзрачна, но всъщност налудният е той, защото е замразил съпругата си в мазето с надеждата, че един ден медицината толкова ще напредне, че той

ще може да я съживи. Тази obsесия го държи в постоянен ступор през сезоните и годините, докато бавно и мъчително осъзнава цялата ѝ нелепост. Погребва жена си и постепенно започва да провижда света около себе си – сина си, когото е отблъснал, девойката, която го обслужва. Тя самата под погледа му се превръща в ефективна, желана жена, но за него е твърде късно. Есента преваля и пушката, която толкова педантично е чистил през годините, гръмва...

Зима!

Но за фестивал като „Любовта е лудост“ този сезон е само цикъл от годината, когато фестивалът усилено се подготвя за следващото си издание. Дали ще се състои през ранно или късно лято, ще видим догодина. ■



## ДРАМАТУРГИЯ И ТЕХНОЛОГИЯ

В телевизионните сериали

Божидар Манов ■

► Драматическият род е важен дял от литературата и се подчинява на редица общовалидни, универсални и дори „задължителни“ основни закони. Но при екранната драматургия (сценарните текстове) той е допълнително обвързан и с други съществени технологични елементи, произтичащи от спецификата на снимане и оттам – валидни при писането за екран. Романите се пишат в самота и се четат в усамотение. Няма как да четеш „Братя Карамазови“ и едновременно да гледиш с ютия или да режеш салата; няма как да търсиш „изгубеното време“ на Пруст, докато месиш кайма или разточваш кори за баница.

Затова пък „романите за гледане“ (телевизионните сериали) предлагат това раздвоено изкушение: едното око в каймата, другото в телевизора; в едната ръка ютията, в другата – дистанционното.

Това са особености при възприемане на произведението, т.е. специфика на рецепцията. А дали има разлики и при създаването на творбата, т.е. в авторския процес? Повече от очевидно – да! И не просто разлики в метода на работа или в творческите нагласи, или в авторските привички, които при някои писатели – особ-

няци са легендарно украсявани и развнтено митологизирани. А разлики, които са наложени от по-нататъшните етапи при реализиране на бъдещия екранен продукт, от технологията на неговото предстоящо създаване и на трето място (но не последно) – от споменатата вече специфика на зрителската рецепция (гледане). Романът е литературен вид, който естествено има своя автор. Само по изключение – повече от един, т.е. съавтори като Илф и Петров например или Братя Грим (но пък те не пишат романи, а приказки).

Затова писателят – романист по правило е сам и в самота, дори в съзнателно търсено усамотение, подготвя своя сюжетен план, проучва епохата, очертава основните герои и ги вкарва в последователността на събитията, особено ако сюжетът прекрачва през няколко исторически времена и няколко поколения от една или повече фамилии.

Без да се връщаме към праобраза на сериала (Шехерезада и нейните „Приказки от 1001 нощ“), без дори да поглеждаме към романа – подлистник от дотелевизионната епоха (времето на печатните медии, когато всекидневните вестници публикуват последователни глави

от евтини булевардни романи в долната част на съответната страница), лесно можем да установим, че днес авторите на телевизионни сериали работят по съвсем различен начин и спазват съвсем различна технология, дори когато екранизират готов, вече съществуващ роман.

Те най-често имат свой супервайзор (суперавтор, нещо като старшина или бригадир), който им възлага отделни епизоди, сюжетни линии, дори отделни персонажи, с които се срастват, сработват, заживяват заедно в продължение на няколко сезона (телевизионни, не климатични).

Писателят – романист дълго съпреживява съдбата на своите персонажи, понякога насилствено ги натиква в подробности на сюжета, от които после може и да се откаже, а понякога те го изненадват с неочаквани постъпки, решения, действия, а той им се подчинява и завива в предложената от тях посока на разказа.

При отборната работа на телевизионните сценаристи култова дума е „Библията“, ала не онази, Свещената книга на изначалното писание, а една технологична схема, която супервайзорът предлага (а най-често и налага, особено ако се казва Майкъл Крайтън) и по която всички литературни труженици се трудят като пчелички, следвайки заложените в нея сюжетни линии, събитийни обрати, конфликтни извивки, основна характеристика на персонажите, техните взаимоотношения и т.н. Но да не забравяме: т. нар. Библия не е нищо повече от технологична документация, която предопределя развитието на бъдещия сериал, донякъде и неговото цялостно художествено качество, но не и неговата уникалност или оригиналност, които (ако се случат) са независими от Библията, а дори понякога и въпреки нея. Впрочем в случая „Библия“ звучи кошунствено! Дали в мощната стихия на телевизионния бизнес няма да дочакаме и бъдещ нов дързък термин – „телевизионно Евангелие“?

Още преди около 17 години се появиха софтуерни програми за писане на сценарии (драматургични текстове), които са нещо като детските „картинки за оцветяване“ – те, както е известно, не са форма на творческо рисуване,

а улесняват три-четиригодишни деца да запълват с цветни флумастери очертани графични контури, като основната им задача е да не излизат извън чертите.

Подобно е статуквото и при драматургичните модули на типовата софтуерна матрица, в която се залагат желаните от автора персонажи (по пол, възраст, професия, семпла биография и т.н. подробности) и тези тезисни параметри трябва да заменят пълнокръвната плът на героите. Залагат се още типа конфликти и развръзки (хе пиенд, трагичен финал, неразрешим конфликт или сладниково продължение). Залагат се и съответните жанрови клишета, които неизбежно предвиждат определена стилистика, предполагат все пак някаква биография на образите и логика на постъпките, отразяват се особено подчертано на тяхната речева характеристика и естествено влияят върху характера на диалога. Не ви ли напомня тази улеснена софтуерна матрица на своеобразно драматургично Lego, което предполага ограничен брой комбинации и дори при максимална изобретателност на автора („играещото дете“) построената Lego-фигурка (в случая – телевизионен сценарий) е в очаквания набор от варианти, предопределен от конструктивната конфигурация на сглобяемите модулни блокчета. Една от първите подобни програми бе Dramatica (със следваща версия Dramatica Pro) и по-усъвършенстваната Final Draft. Professional Screenwriting Software.

\* \* \*

Толстой преписва „Война и мир“ шест пъти на ръка, за да доизкусури подробностите от сюжета, характеристиката на героите, детайли от конфликтите помежду им, нюансите в диалога. Телевизионните сценаристи обаче дописват епизодите „на коляно“ пред вратата на снимачното студио, минути преди прожекторите да светнат и камерите да се завъртят.

Прекрасна илюстрация за тази телевизионна машина бе тъкмо един американски филм – „Тутси“ (1982, реж. Сидни Полак) с Дъстин Хофман и Джесика Ланг в главните роли. Той представи с безпощадна откровеност, но и с елегантен хумор, „кухнята“ на телевизионните сериали и особено как се пише една „сапунена

опера“ епизод за епизод, а авторът преправя сценария (по-скоро натъкмява диалога) в гримьорната, докато актьорът се опитва да влезе в ролята си и в общия хаос трябва да запомни новите думи за пред камерата.

Впрочем диалогът на телевизионните сериали е цяла отделна тема и заслужава специално разглеждане, доколкото много често се оказва водещ компонент в иначе твърде рехавата екранна драматургия. Сега няма да се спираме подробно на структурните, комуникативни и езикови особености на диалога, те изискват системна подредба и литературоведски анализ. Но ще импровизирам един такъв банален диалог от евтин семеен сериал с условно заглавие „Голямата дъщеря“, например разговор между майката и малката дъщеря по адрес на по-голямата сестра:

Тя все още ли вярва, че той я обича?

Заслепена е, мамо. Ти сама знаеш, че когато обичаш, не вярваш на очите си, а на сърцето.

Но той флиртува с прислужницата пред всички. И тя търпи това унижение.

Защото е убедена, че това са само сплетни на съседите, които ѝ завиждат. И никога няма да се усъмни в съпруга си. Вие с татко така сте ни възпитали – да ценим семейното доверие.

Да, права си. Но това беше и моята най-голяма грешка, докато един ден разбрах случайно за неговата връзка с онази сервитьорка, която винаги идваше да обслужва неделните обеда във вилата на дядо ти.

Мамо, не е сега момента да си припомним минали болки. Но тогава татко в един откровен разговор ми разказа за твоята студенина и желание да абортираш, когато си разбрала, че си бременна с мен. Татко беше пийнал повече, но се разплака и молеше да му простя историята със сервитьорката. Аз го обичам, мамо. Ако е зависело само от теб, сега нямаше и да ме има. Аз дължа живота си на татко, мамо!

Тук продуцентът, почти разплакан, вкарва 90 секунди реклама – 3 клипа по 30 секунди, тематично подбрани като за времето на семейна вечеря с деца например: новите дамски превръзки с крилца, които поемат всяко ваше неудобство, гарантирайки ви лъчезарна усмивка

дори на лекоатлетическата писта; невероятните капсули, от които забравяте за вашите газове в стомаха, а колегите ви в офиса никога няма да подушат какво вършите в момента; и удивителните хапчета, които гарантират силна струя на пилота, а той вдига самолета без никаква засечка!

И така докато се запълни формата от 54 или 27 минути телевизионно време. Подобна е практиката още от ранните „невинни години“ на телевизията (дори преди по-късното индустриално производство на тв сериали с дигитална технология), когато се появяват и най-масовите т.нар. следобедни или „дейли сериали“ – типичен чиклит на драматургията.

Защото писателите – романисти слушат себе си (или понякога дори героите си) за извивките на разказа, за тънкости в психологическото поведение на персонажите, за вътрешните терзания на духа и катаклизмите на душата.

А телевизионните сценаристи и продуценти следят зрителския рейтинг на сериала и този на конкурентните телевизии, за да планират отделни епизоди или дори да зачеркнат изцяло следващия сезон.

Изключенията от тази днешна масова практика само потвърждават правилото, особено ако се доверим на подходящи примери от по-ранни години. И то не обезателно от нашумели и успешни американски сериали, където обикновено се появяват добри, знакови образци (наистина има такива), а дори от близката до нас източноевропейска телевизионна продукция. Да си припомним великолепия чехословашки сериал „Болница на края на града“ (1977-1981, 2 сезона, 20 епизода x 60 мин.) на сценариста Ярослав Дител (1929-1985) и режисьора Ярослав Дудек. Това е може би единствения случай, когато сценаристът става по-известен от режисьора, а дори и от някои актьори, защото е действително изключително талантлив и продуктивен драматург и създава пълноценна драматическа литература, а не технологично упътване. И не е изненадващо, че по-късно сценарият е преработен и през 1988 година излиза като роман, когато Дител вече е покойник – но покоен писател, а не мъртъв писач.

\* \* \*

На времето „законодателят“ на ранната американска комедия Мак Сенет е имал желязно технологично правило за успеха на всяко подобно заглавие: във всеки филм трябва да има тридесет и три избухвания на смях. (Да си припомним, че тогава филмите са по една филмова част с продължителност десет минути) И това са били евтини смешки от типа на клоунския репертоар: подхлъзване на бананова кора, препъване в бояджийска кофа, падане в шадраван при отстъпване назад, завъртане с дъска, която помита двама души, а при обратното завъртане – още двама от другата страна, и т.н. Формулата е работила дълги години успешно и доходоносно, докато на немия екран се появяват истинските велики комици (и по същество пълноценни автори на своите филми) Бъстър Кийтън и Чарли Чаплин, които дават друг смисъл на плебейския дотогава хумор. Т.е. истинският автор измества технологичната сръчност на печалбарите от киноконфекция.

Подобна е картината и в нашата телевизионна практика днес, след безспорния бум на сериалите през последните 3-4 години. Дори с невъоръжено око лесно и бързо се установява, че най-рейтинговите сериали, които безспорно държат първенството в нашите български класации („Съгласен дом“, „Под прикритие“, „Фамилията“, „Домашен арест“ и някои други), при безпристрастен и обективен, професионален и сериозен анализ отстъпват по качество на един друг сериал като „Дървото на живота“ по романа „Битието“ на писателя Владимир Зарев. Известно е, че този сериал няма зрителския рейтинг на споменатите продукции, ала по отношение на тема, сюжет, идеи, епоха, драматургична конструкция, персонажи, конфликтни линии, диалог и т.н. компоненти (включително актьорско присъствие, декор и костюм, операторска работа, звук и други) той стои много по-убедително на иначе изтощени от серийна конфекция телевизионен екран, който с годините заприличва на старите избледнели кинескопи на първите черно-бели дървени сандъци „Опера“, „Темп“ и „Кристал“. Кратко формулираната причина за тази качествена разлика е простият факт, че зад „Дървото на живота“ стои солиден роман на добър писател. Добрата но-

вина е, че ТВ7 обяви продължаване на сериала в трети сезон, следвайки досегашната сюжетна логика в целостта на разказа и същата художествена характеристика на отделните епизоди. (Съвсем друг въпрос е дали самата ТВ7 ще оцелее при обявената несъстоятелност.)

Само за допълващо сравнение ще отбележим, че ако този пример стои някак самотно в нашата телевизионна практика, то в световната продукция подобни положителни примери не са един и два. Но най-подходяща илюстрация ни предоставя фигурата на такъв професионален писател и можем да кажем – „телевизионен законодател“ като Майкъл Крайтън, който наред с чисто писателската си работа е супервайзор на най-успешния съвременен лекарски сериал „Спешно отделение“. (Любопитна подробност за могъщия патронаж на силния и талантлив автор: в сериала дебютират редица почти неизвестни млади режисьори, които обаче, доверявайки се на добрата драматургия, тръгват силно и уверено към бъдещата си бляскава кариера. Класическият пример е Куентин Тарантино, чието име се появява с дребни букви в надписите на епизод 24 от първия сезон на сериала).

Странно изглежда мястото и функцията на Писателя (с главна буква) да се замени в масовата телевизионна практика с технологичния термин „Библия“. И макар че замяната в случая я разглеждаме като чисто терминологично своеволие, зад безпардонното присвояване на термина има нещо кощунствено, парвенюшко и отблъскващо бодряшко. Терминът, очевидно натоварен от неговите „промоутъри“, които го лансираха и наложиха в телевизионната практика, иска да обобщи под един семантичен и лесно четлив знак, водещата нормативна функция на „законовата“ рамка, в която следва да се поместят всички бъдещи подизпълнители на сериала (сценаристи, диалогисти, режисьори, оператори, дори актьори и други участници). При това „телевизионната Библия“ не предвижда и не допуска никакви отклонения от нейния канон, освен при извънредни обстоятелства и след решение на продуцентите съвместно с главния супервайзор.

А дори истинската Библията, чиито 24 книги (в

юдаизма), или 66 (в протестантството), или 81 (в етиопското православие), или 27-те книги на Новия завет очевидно имат поне няколко автори, съставители и редактори, поради което отделните книги са пълни с противоречия в сюжетната логика и взаимовръзка между времена, лица и събития.

„Телевизионната Библия“ обаче под строгия контрол на продуцентите и мениджърите не допуска подобно „своеволие“, но от това не става по-праведна, а само по-предвидима и най-често по-клиширана като матрица. Ала такива са законите на съвременното телевизионно „Свещено писание“.

\* \* \*

А какви са културните последици от тази всепобеждаваща телевизионна технология за производство на леко-сериали за зрители от 3 до 103 години?

В съвременната телевизионна индустрия – такава, каквато реално функционира в големите западноевропейски страни, САЩ, Бразилия, Мексико, Турция, Индия, Япония и някои други страни, няма как матриците на масовото производство да не тиражират конфекция по технологични клишета от типа сандвичи „Макдоналд“. В успешно глобализирания свят това вече дори не прави впечатление и моделът „като две капки вода“ се оценява не по оригиналност на изделието (такава априори не е възможна), а по имитационно съвършенство на копието с нулеви отклонения от матрицата. Дали в тази предварително загубена битка е

неизбежното място и на малките телевизионни манифактури като нас, или все още имаме шанс да търсим оцеляване въпреки матрицата? Ако бъдем реалисти – уви, това едва ли е възможно. И по-добре да овладеем тайните на добрата конфекция, отколкото да ожалваме невъзвратимото. Но все пак и все още имаме избор на кои модели да подражаваме и чия матрица да копираме. Нека да са поне локални или от близък културен регион. Казано почетливо, по-добре ориенталска мелодрама, отколкото латино-страсти и фамилни вендети. А в подобни колегиални дискусии можем волно да жалим за неопазените белоноги Гургани, за Янините девет братя, хайдут Сидер, чер арап и всички изгубени Станки и многострадални Геновеви от умилителната ни литературна памет. Ах, как ми се гледа един хубав юнашки сериал със самодиви в бели премени, с недокоснатата красота на Сирма войвода, смелостта на Дельо хайдутин, чистотата на Индже, безкомпромисната твърдост на Балканджи Йово. Ала това са наивни национални мераци в началото на XXI-и век в балканската зона от интегритета на Европейския съюз. Пък и да ги направим, съседите веднага ще изпищят, че ограбваме автентичната история на антична Македония, а току-виж авторите на рускоезичната „Вангелия“ ни изпреварят със сериал „Три синджира роби“. Докато универсалното удобство на сандвича „Макдоналд“ освобождава от подобни притеснения. Телевизионният Шенген отдавна е отворил границите си и не само не иска визи, ами продава сезонни сериали на килограм. Клиенти винаги ще има.

## НАЛИЧНОСТ И УТОПИИ

Геновева Димитрова ■

► Под въздействието на „Наивният и сентименталният писател“ на Орхан Памук отново препрочитам „Ана Каренина“. Колкото и да е шегоджийски формулирана темата ни, паралелната структура на роман в осем части на Лев Толстой ми изглежда лесно приспособима основа за тв-сериал. Оказа се, че в Англия още през 2001 е създаден минисериал в четири серии, а през 2009 Сергей Соловьев е нарязал филма си „Ана Каренина“, създаден същата година, на 5 епизода по 50 минути. Не съм гледала тв-варианта, но постмодерната му адаптация на великия роман грабва с изумителното присъствие на Олег Янковски като Каренин. Неслучайно точно на Соловьев се пада руското пионерство в тв-версия на „Ана Каренина“ – благодарение на неговите филми руската класическа литература е имплантирана в киното като фундаментален сегмент от търсачествата на духа. Самият той ми каза в София: „Вълнува ме картината на живота. А най-вълнуващата от всички е „Ана Каренина“ – в нея е материализиран животът на човешката душа, по-точно – на женската“.

У нас нямаме еквивалент на „Ана Каренина“, тв-вариантът на „Под игото“ на Иван Вазов, реализиран през 1990 от Янко Янков в 9 серии по 60 минути в БТ, не се превърна в очаквания

хит, а днес посягането към него е направо невъзможно. Защото новите български сериали с нищожни изключения елиминират литературната основа и дори индивидуалното сценарно авторство. Вече се отказах да ги следя стриктно, но, доколкото разбирам, все още се гледат. В медиите се тръби, че бумът на бг сериалите прогонил чалгата. Не знам дали е съвсем така – първо далеч съм от нейната акустика, второ – те самите в някои аспекти на драматургията си гонят същия епидермален чалга-ефект. Но така или иначе се превърнаха в своеобразен социално-културен феномен. Защото, без да са романи дори в преносен смисъл, те разказват / предлагат???/на своя таргет аспекти от собствения му живот. Нещо повече – във време, когато българските филми се появяват спорадично, тъкмо сериалите „се правят“ на кино.

Въпреки традициите на БНТ и успехът на „На всеки километър“ да е ненадминат дори от скандалния „Дунав мост“ (1999) на Иван Андонков по сценарий на Георги Мишев, а Нова тв първа да се пробва в създаването на нов бг сериал – „Хотел България“, „Стъклен дом“ на bTV и „Камера“ ООД бе рейтинговият пробив като сериал на прехода. Фурорът на първия му сезон бе логичен – не само защото е оригинален български продукт (по идея на Димитър Гочев)

и макар да напомня американския „Кварталът на богатите“ или италианския „Търговски център“, е травматично адекватен на случващото се в обществото и отразяването му в медиите, а и, за разлика от предишните български сериали, бе стабилен продукт, чието действие в по-голямата си част се развиваше в мол – т. е. налице бе аспект от актуалното урбанистично живеене. Пък и подобно на „1001 нощ“ – първия и най-добрия от наводните ефира на частните телевизии турски сериали, „Стъклен дом“ бе с дължината на игрален филм и далеч от милозливостта на създадените край Босфора. И обедини немислими таргети: от феновете на турските сериали до младежите, резистентни към телевизията. Защото, въпреки че не надскочи матрицата и бе пореден пример за драматургичен дефицит у нас, той се оказа актуален, автентичен, лайфстайлски, високотехнологичен, с нови лица, маниашка визия и звукова адекватност.

Но СИА се хвана с „Под прикритие“ (2011-) по БНТ и романът приключи. Все пак почти всички сериали, последвали „Стъклен дом“, макар и да са създадени по различни матрици и с различен рейтингов ефект, са негови производни. Честно казано, изключение правят два сериала с романична структура: чудовищно неслучилият се „Недадените“ на БНТ, пропилял ресурса на изключително важната тема за спасяването на българските евреи, и екранизацията по романа на Владимир Зарев „Дървото на живота“ по ТВ7. Независимо от несъвършенствата си, последният е най-успешният костюмен български сериал на прехода.

Поне според мен рейтинговите български сериали, независимо от жанра и формата си, не могат да се превърнат в романи за гледане най-вече поради драматургичната си недостатъчност и маркетинговата алчност на продуцентите си.

„Под прикритие“ е писан паралелно от сценаристите на „Стъклен дом“ (този път по идея на Димитър Митовски). Въпреки че е зрелищен и с добро актьорско присъствие, той не надскача сору-paste, а четвъртият му сезон, директно изнесен в Турция, бе просто жалък. Но пък с технологичните си качества и кървавия екшън „Под прикритие“ ревитализира рейтинга на

БНТ. Само че, за разлика от сериалите в частните телевизии, „Под прикритие“ се произвежда с държавни пари. Не е най-уместно обществената БНТ да се хвали с комерсиален продукт... Но пък с „Четвърта власт“ тя наистина изигра автентичната си роля – извънредно важна бе появата на актуален политически сериал в миналогодишния „протестен“ момент на България и тъкмо в обществената БНТ. Защото журналистиката е изведена в заглавието, но всъщност става дума за политики. И са видими доста сходства между случващото се в държавата и това на екрана. Що се отнася до досиетата, колкото и да е втръснала темата за службите, тя се оказва най-адекватната за обглеждане на прехода ни – като бекграунд и резултати в социокултурната и политическата ни реалност. Симпатична е амбицията на създателите на „Четвърта власт“ да реабилитират литературната норма на езика, макар и да изглежда леко предвзета. Прочее това също е мисия на обществената телевизия. Само че езикът, на който се говори, е архаичен – от средата на 80-те. И макар да е решен в интегрална структура със страхотна визия и любими актьори, т.е. да има „романен“ ресурс, и да взе награди на БФА, и първият сезон на „Четвърта власт“ не се превърна в зрителски магнит. Дано вторият сезон бъде по-успешен, макар че с окастрения бюджет на БНТ едва ли скоро ще го видим. Затова пък у нас е утопия да се появи сериал като отрупания с международно признание полски „Дълбока вода“ (Głęboka woda, TVP 2, 2011 – 2013, 2 сезона, 25 епизода по 45 минути, режисьори: Магдалена Лазаркевич, Кашя Адамяк, Олга Хайда), а българската връзка са операторът Войчех Тодоров и Чавдар Ценов – съсценарист на една от сериите. Този разбиващ вроцлавски сериал не само показва днешна просперитетна Полша откъм маргиналията, а и е инициран и подпомогнат от Министерството на труда и социалните грижи и съфинансиран от ЕС (в рамките на Европейския социален фонд). Та „Дълбока вода“ е уникален в контекста на близо 50-те си национални събратя по полските телевизии. Млади хора от Център за социална помощ помагат на разни унижени и оскърбени. Всяка от сериите е с отделно заглавие, фокуси-



рана върху различен казус, паралелно с него се раздиплят и перипетии на социалните работници... Завидно храбър жест от страна на екипа да занимава тв аудиторията с автентични герои и ситуации, твърде далечни от вездесъщия гламур. У нас подобен сериал е невъзможен поради профанския диктат на комерсиалното развлечение. И в Полша естествено рейтингът на „Дълбока вода“ не е висок, а и се излъчва в губещ времеви пояс. Но въздействащите сюжети и благородното му послание се оказват стръв и вече е продаден в доста страни.

В България е утопия още един невероятен рейтингов сериал – руският „Размразяване“ („Оттепель“, 2013, 12 серии, продуцент и режисьор Валерий Тодоровски, излъчен от 2 до 10 декември 2013 по Първи канал на руската телевизия). Цена изискания британски ретро-сериал „Имението Даунтън“ на Джулиан Фелоуз, но в оригинал, защото на български по Нова бе провал. И все пак „Оттепель“ е най-магнетичният и романен сериал, който съм гледала напоследък. Разказва за 1961, ерго – Хрущовото размразяване, когато уж се диша по-свободно, сюжетът се разгръща на фона на снимките в „Мосфильм“ на колхозен комедиен мюзикъл а ла Пирев, а Татяна Самойлова е икона след „Летят жерави“ и преди „Ана Каренина“.

В „Размразяване“ има любовен триъгълник, кино, спорове, смърт, пиене, пушене, секс, хомосексуализъм, рокли, цензура, красавици, свади, военно дезертьорство, дъжд, милиционерски безчинства, ругатни, чудеса от храброст... И цялата тази вакханалия, вече невъзможна в Русия след Закона за забрана на псувните и поправките в Закона за киното, е подплатена с чудна музика и типологизирана според атмосферата на времето – реалии, топоси и ситуации са от една страна узнаваеми руски митологеми, а от друга звучат съвсем

актуално. Още в трейлъра изскача алюзия с американския сериал „Момчетата от Медисън авеню“, излъчен по БНТ и посветен на рекламите в Ню Йорк през 60-те. И това е обяснимо – идеята да се захване с този сериал хрумва на Валерий Тодоровски след среща с продуцента на американския сериал Матю Уайнър. Бил го направил, защото баща му работел в рекламата. А Валерий Тодоровски е син на знаменития Пьотър Тодоровски, започнал пътя си в киното тъкмо през 1961. И с този сериал той отдава почит на баща си и неговото поколение. „Размразяване“ помирява високия кинематографизъм с комерсиалния продукт, а Евгений Циганов в главната роля на оператора е магнит. Никъде освен в Русия не би могъл да се пръкне такъв сериал. Превърна се във феномен, предизвикал вулканични спорове.

Продуцирал „Майстора и Маргарита“ по Булгаков и хита „Бригада“, Валерий Тодоровски (8 май 1962) е не само един от най-значимите днес руски режисьори, а и рейтингов продуцент в киното и телевизията. И неслучайно първият му режисьорски сериал „Размразяване“ не само е гледан и се гледа от милиони, а и според всички анкети за 2013 е смятан за телевизионното събитие на годината и получи извънредна награда „Ника“.

Що се отнася до българските сериали, те произведоха звезди и заблудата, че били възродили българското кино. Не са. С професионалистите, заети в тях, наистина са сегмент от националната филмова индустрия (доколкото я има). Но дори и да са снимани като филми, сериалите не са кино. Те са си телевизионна продукция със своите си закони и традиции. Тепърва ни очакват срещи с истинското българско кино.

А що се отнася до сериалите, аз лично съм в очакване на „Фарго“ (2014) на Ноа Холи по едноименната класика на братя Коен от 1996.

## ПРИКАЗКИ ОТ 1001 НОЩ

или защо харесвам турските сериали

Вера Найденова ■

► Струва ми се, че по-адекватен за нашия случай щеше да е разговор върху понятието „любовен филм“. Нарочно казвам понятие, тъй като такъв жанр няма. По-точно той е нещо като паражанр от по-лимитирания „мелодрама“. Тук бих искала да напомня на аудиторията ни (тя всяка година е почти една и съща), че преди две години бях озаглавила изказването си „Да влеем любов в „Любовта е лудост“, а миналата година в програмата осезаемо се усети присъствието именно на любовни филми. Свързвам го, разбира се, с обикновено предчувствие от моя страна, а не с някаква практическа връзка между предложението ми и промяната в програмата на фестивала.

Макар че преобладаващата част от телевизионните сериали са мелодраматични, сериалът не е фестивален формат. Впрочем в света вече има фестивали на телевизионните сериали, но този, на който присъстваме, не е от тях. И все пак приех идеята на колегите да разсъждаваме върху него, заради надеждата им, че темата ще предизвика повече хора към участие в разговора. Дано!

Не изключвам някой да е забелязал, че преди време в столичен вестник публикувах статия под заглавие: „За турските сериали – без преубеждение“. Ще се върна към тях, т.е. към

специфичните особености в продукцията на съседите, но преди това ще изтъкна някои мотиви, които според мен могат да разсеят преубежденията към телевизионния сериал изобщо. Трябва да подчертаем, че говорим именно за телевизионния, тъй като преди да възникне той, съществуваха киносериали (макар и рядко, те се създават още от зората на киното, но в малко серии/части), радиосериали; в театъра също ги има по-отдавна, а преди трийсетина години Анджей Вайда направи драматизация на „Бесове“ от Достоевски в две вечери. В детството си съм виждала, как мама четеше във вестник „Зора“ подлистник, наречен „роман с продължение“, т.е. всеки ден по малко.

Не помня вече откъде съм взела това определение за телевизионния сериал, но то е популярно и недвусмислено съдържа известно високомерие към формата. Ето го: Драматично произведение, излъчвано по малкия екран обикновено след обяд, с постоянни герои и многочислени интриги. Действието му най-често отразява съвременни проблеми, които се разрешават от епизод в епизод. На жаргон го наричат „сапунена опера“, „сапунка“ – и обясненията за това са различни – например че в началото със създаването на подобни телефилми са се занимавали производители на сапун

или, още по-елементарно и вулгарно – че домакините го гледат докато си мият ръцете и др. През последните години сериалите сериозно се развиха, обогатиха, усложниха. Към правенето им се насочват творци, маркирали авторския филм, както и знаменити режисьори от комерсиалното кино. Равнището им, по смисъл и по сложност на екранния език, доста често е по-високо, отколкото това на много кинофилми. Така или иначе предубеждението започна да се стопява. В официалните филмови речници ги наричат теленовела или телероман (което е едно и също). От тук навярно се е родила и нашата днешна тема... Самото обвързване на сериала с романа ни насочва към друго отношение, отвежда ни към изкуствоведски разсъждения. Добре е да се насочим към същността на формулираната тема, а да не превръщаме срещата си в разговор по „всичко за сериалите“.

И така – и романът, и телевизионният сериал са епически произведения, разгърнати в художествено пространство и време. В тях повествованието е съсредоточено върху съдбата на отделна личност/личности в процеса на нейното/тяхното изграждане и развитие. На фона на жанровете, описани в аристотелевата поетика, които се отнасят главно за драмата и комедията, романът представлява пределно свободна форма. При цялото различие на романите по тематика – любовен, социално-политически, исторически, философски, фантастичен и др., а също така по обем, по степен на драматизъм на сюжета, по начин на повествоване и т.н. пак могат да се посочат някои характерни доминанти при този жанр. Интригата е основното средство за отразяване на конфликта между личността и средата, в която живее, тя се превръща в пружина, дава тласък, насочван от действията на героя. При това интригата не винаги намира разрешение в отчетлива развързка, тъй като романът обикновено не се стреми към завършеност, а към „откритост“, и характерът на изобразявания в него живот се представя като процес.

Тези фиксирани в енциклопедиите особености откриваме и при сериалите. Оттук нататък започват разликите. Романът е словесен текст, а тв-сериалът – словесно-образен (вер-

бално-иконически). Ако приемем, че сериалът е „екранен прочит на роман“, то тук се намесва един много съществен акт – представимостта. Екранният образ се ражда от представите на сценариста, режисьора, актьорите... Различно е и отношението с реципиента. Ако става дума за екранизация, то важни са и неговите представи, предизвикани от словесния образ. Но и друго – ако читателят на романа сам определя каква част от литературния текст да прочете, то сериалът налага на зрителя откъсите (епизодите), които се формират от тактовете на действието, а в някакъв смисъл от случващото се в отделния епизод. Разказът се построява така, че случката в епизода да остане незавършена, за да предизвика любопитство към онова, което ще се случи в следващия епизод. Тук с оптимална сила действа въпросът „какво се случва?“, който един режисьор като Антониони например, неведнъж е подчертавал, че пренебрегва при строежа на филмите си.

Съществена разлика има при общуването с кинофилма и с тв-сериала.

Телевизията обезпечава на сериала две основни качества – интимност и продължителност, които създават у зрителя усещане за достоверност и близост на ставащото. Действието в по-голяма степен се разполага в интериор, отколкото в екстериор. Гледането от много хора едновременно пък води до своеобразна интерактивност (има предвид споделянето на впечатления), чиито обхват досега не е достиган от нито едно изкуство. Тук аналозите могат да се търсят само в битието на фолклора. И все пак човекът никога преди не е участвал в толкова многобройна седянка като тази, която днес телевизията му устройва. Вече е известно и това, че при дългия процес по снимането някои автори на теленовели изследват реакциите на зрителите и правят промени в сюжета. И т.н. Има обаче и отлики, които на пръв поглед са от по-общ характер, но изясняват явлението в дълбочина. Ако пътят на романа, по думите на Милан Кундера, се очертава като история, успоредна на Модерните времена, то пътят на телевизионния сериал е свързан с Постмодерните времена. Ако модерността загърбва народната (популярната) култура, считана за „низша“ (пренебрегва и епоса) и абсолютизира

т.нар. професионална, „висока култура“, наричана в средата на ХХ век „елитарна“, то пост-модерността, благодарение и на средствата за масова комуникация, извърши завой към популярната култура и дори в не малка степен двете култури успеха да се интегрират. Спомнете ли си как започна новата епоха на Холивуд през 70-те години на ХХ век – с отказването от уникалните, високоусловни, психологически (авторски) филмови структури и завръщането към поетика по-близка до „широкия „потребител“, до „масовия човек“ (в началото бе „Кръстникът“, на Копола). Т.е. към наратива, за който се знае, че започва още с историята на човечеството. „Няма и никъде не е имало – казва Ролан Барт – народ без наративи: всички социални класи, всички човешки групи имат свои наративи и много често те носят еднаква наслада на хора с различна култура; наративът не иска да знае какво е добра и лоша литература; той е интернационален, трансисторичен, транскултурен, той е в света, като живот.“ (Р. Барт, „Въображението на знака“, С., 1991 г., с. 358). Руският литературен критик от деветнайсти век Белински го е казал по-просто: „Хората никога няма да се наситят да разказват и да слушат истории“... А аржентинецът Хорхе Луис Борхес, считан за един от най-ерудитаните хора в човешката история, в книгата си „Това изкуство на поезията“ („Сиела“, 2013 г., стр. 47), съдържаща т.нар. Нортънови лекции, които нобелистите изнасят в Харвард (неговите са от 1967г.), казва: „В известен смисъл хората жадуват и копнеят за епос. Чувствам, че епосът е едно от нещата, които са необходими на човечеството. И не някой друг (това сигурно ще прозвучи като антикулминация, но си е факт), а Холивуд предоставя на света епика. По цялата планета, когато хората гледат някои уестърн – с митологията на ездача и пустинята, и справедливостта, и шерифа, и стрелбата, и прочее – според мен те получават от него епическо чувство, независимо дали го съзнават, или не... Сега, не бих искал да пророкувам, защото тези неща са опасни (дори в крайна сметка да излязат верни), но си мисля, че ако разказването на истории и пеенето на стихове биха могли отново да се съчетаят, тогава може да стане нещо много важно. Може би това ще дойде от Америка – тъй като, както

знаете, Америка притежава епическо чувство, че дадено нещо е добро или лошо...“ (цит. книга, стр. 47)

А на друго място добавя: „Може би съм просто един старомоден старец от деветнайсти век, но аз съм оптимист, храня надежди; и тъй като в бъдещето се таят много неща – може би в бъдещето се таят всички неща – мисля, че епосът ще се завърне. Вярвам, че поетът отново ще започне да разказва история и в същото време ще я пее. И няма да мислим за тези две неща като за различни едно от друго.“ (стр. 48)

В лекциите си Борхес неведнъж споменава книгата „Приказки от хиляда и една нощ“, нарича я „най-свободната книга“. Но по времето, когато пише лекциите си, не е имал повод, още по-малко от киното и телевизията, да усети, че ще дойде време, когато епическите шедьоври на Изтока ще започнат да се възраждат. Говорейки, че романът се руши, все още няма повод и основание да предвиди, че той ще се възражда чрез телевизионните сериали, макар и в някаква редуцирана, така да се каже, народна форма... (Ако приемем казаното от друг филолог, че романът е дегенерирал епос, то дали пък не можем да допуснем, че тв-сериалът е дегенеративен роман?!).

Но тук вече ще си позволя да изляза от дълбоките води на културологията и ще се насоча към по-конкретната характеристика на сериалите, които според мен са регенериращи, разбира се, в различна степен, с различен успех, поетиката на източния епос, а казано по-общо – на фолклора. Сред многото възможни модели, образци, архетипи на сериали днес предпочитам този и ще се опитам да обясня защо.

Не зная дали това е първият турски телевизионен сериал, но той бе първият излъчен от наша телевизия – „1001 нощ“ (реж. Кудрет Сабанджъ). Това се случи от 08. 12. 2008 до 18. 06, 2009 г. И навярно не само за българските зрители досега си остава най-хубавият. Ако все пак това е въпрос на вкус, а след него вече се появиха две-три десетици и е възможно да има зрители с други предпочитания, то при всички случаи той запази програмното си значение. С него истанбулската продукция бръкна направо в арабското фолклорно огнище.

Знае се, че окончателният си вид сборникът

„Приказките от хиляда и една нощ“ придобива някъде през XVI век. Произходът на отделните части може да бъде проследен в арабския, египетския, персийския, индийския и еврейския фолклор. Сюжетите са много и различни, обединява ги „нишката на Шехерезада“, омайно красивата персийка, която омилостивява разочарования от любовта и жесток към жените цар Шахриар с приказки, които му разказва всяка нощ и ги оставя незавършени, за да може той, любопитен да чуе историята до края, да я остави жива до другия ден...

Екранната трансформация на сюжета е дръзка. Ни по-малко, ни повече – той е внедрен в съвременното. Богат предприемач-строител, Онур, изпитал удара на любовната изневяра, среща талантливата и красива архитектка Шехерезада. Завръзката е трагична и пикантна едновременно: Шехерезада е принудена да се „продаде“ за една вечер на богатия Онур, за да спаси смъртноболния си син. Тази интрига е натоварена с такава енергия, че се разплита в 90 епизода. Разтваря се във всекидневието, отразено, така да се каже, с нисък ключ на условност, почти във формите на живота, в мрежата от фамилни отношения, разплитащи се стъпка по стъпка, в герои с достоверна характерология, в психологически добре мотивирани любовни срещи, недоразумения, разлъки. Делови и интимни взаимовръзки между хора с различен социален статус, персонажи с всевъзможни възрастови характеристики – плътен, убедителен, богато нюансиран живот. Качествената актьорска игра допринася за приземяването на екранната действителност в реалистична екранна проза.

Скелетът на сюжета е трудно реализиращата се любов, която минава през огън и вода, но в крайна сметка побеждава. Силната начална интрига непрекъснато се обновява и разклонява, тягата на разказа поема нова и нова енергия. Това всъщност е основната сила на наратива, която, позволявам си да кажа, в българските сериали е дефицитна.

Турските сериали не се боят от прегръдките на добрата стара мелодрама с яркото изразяване на морално-дидактичната насоченост на сюжета. Ставащото апелира към чувствата ни, кара ни да преживяваме и да страдаме с героите.

Заедно с удоволствието от увлекателно разказаната история получаваме и допълнително удоволствие – от извисената поезия (влюбеният Онур изрича думите на Шахриар от древните приказки). По принципа на мелодрамата, когато нещо не може да се изкаже с думи, се включва мелодия (в музиката на талантливия композитор Карач се преплитат сюитата „Шехерезада“ от Римски-Корсаков и мотиви „арабеск“, които допълнително са симфонизирани. Ако в индийските сериали героите изведнъж пропяват, в турските, някои от които ще спомена след малко, се чуват песни зад кадър; жалко е, че обикновено не се превеждат).

Но и с качествения мелодраматизъм не свършва приносът на фолклора. Постепенно в напрежението на делничните и на любовните отношения се връзват силно експонирани, като в приключенските приказки, злодейства, разбойничества и мошеничества... (В последвалите след „1001 нощ“ също висококачествени сериали, от които аз избирам „Перла“, „Истанбулска приказка“, „Любов назаем“ „Любов и наказание“, „Под липите“ и „Север Юг“, има случаи, когато всекидневното и „практичното“ се смесват с криминалното, с психоелементи от паметта. Религиозното в тези сериали е сведено до минимум, доминантата е върху светските (секуларни) традиции на семейния живот и социалните аспекти във взаимоотношенията. Но в тях, с добре премислен ритъм, се включват необясними събития, понякога доста наивни отклонения от житейската логика или просто белязани от изключителност случки (считаният за мъртъв „възкръсва“, при раждане децата са разменени, изоставени деца откриват майка си, лудо влюбен мъж заточава жена в каменните пещери на Кападокия и още и още „гранични ситуации“, страсти, стигащи до лудост, обсесии, мании, затвори, nelечими болести, надбягвания, съспенсии, перипетии, „чудеса“... Все неща, които се нравят на въображението. Като във фолклора и тук практичното и езотеричното се обединяват в единен „пакет“. Всичко това има една цел – да поддържа интереса, любопитството към историята.

Всеки сериал налага своя мяра и свой ритъм. Разбира се, социалната дидактика, поучението навсякъде е гарантирано. Включени сме в

историята като в реалност, но и като в притча за доброто и злото. Случващото се на екрана извиква силен емоционален отговор у зрителя поради универсалните теми и мотиви като „лошата майка“, „греховете и изкупленията на бащите“, „любовта“, „изневярата“, „раждането“, „смъртта“ и т.н.. Има място за поука и поучително разсъждение, но също така има и послание, което е обърнато към психиката и психичното (морално-етичен или житейско-нравствен урок). Има и оптимизъм.

„В наши дни – казва Борхес – когато говорят за щастлив край, хората си мислят, че той просто угажда на публиката или е някакъв търговски трик. Щастливият край се смята за изкуствен. Но векове наред хората съвсем искрено са вярвали в щастието и в победата, макар да са създавали същностната извисеност на поражение-то“.(цит. книга, с. 43)

Всичко това ни отвежда към поетиката на фолклора. А може би и при генезиса на романа, при менипееца, жанра, произлязъл в античността и получил огромно, но според Михайл Бахтин неоценено в науката значение за развитие на европейската проза. Той се характеризира с изключителна широта на сюжетната измислица, с вмъкване на елементи от множество жанрове, на авантюрни моменти, съчетание на всеки-

дневната проза с профанна кичозност. Изобщо с цялата експресия на народната култура. Счита се, че менипееца е осъществила преходът от фолклора към „литературата“. Дали по аналогия да не допуснем, че сериалът прави обратния ход – от литературата (респективно кино) към фолклора?! Дали сме изправени пред упадък на „модерния роман“, или пък пред зареждане на наратива с нова енергия?!

Специфична при турските сериали е и добрата мярка, с която се съчетават телевизионното (в някакъв смисъл и театралното) и кинематографичното начало, интериорът и екстериорът (богатата визия на Истанбул с изведения почти до знак мост, свързващ Европа и Азия).

Дано да съм ви убедила, че полагам усилия да осъзная лабораторията на магията, която много често ме приковава пред екрана. Макар и да знам, че не винаги осъзнаването е необходимо. Уверявам ви, че при гледането се отдавам и на наивността си, просто като милиони други зрители търся, а най-важното и намирам в тези сериали облекчение от всекидневието, романтика и мъдрост. И изпитвам удоволствие. Предполагам, както и всеки от вас, които сте избрали друг тип от множеството разновидности на телевизионните сериали днес...

## ХРИСТО ГАНЕВ

творецът с безкомпромисна мяра  
за нравственост

Гергана Дончева ■

► След излизане от „Българската кинематография“ по пътя към Орлов мост, наскоро след реконструкцията на булевард „Руски“.

*Защо беше всичко? Защо бяха страстите?  
Защо разни хора си чесаха крастата?  
Защо бяха тези всеобщи вълнения  
и този парад на свободните мнения?  
Защо толкова шумно крещяха оратори,  
ревяха булдозери, буботеха трактори?  
Дрънчаха и кирки, и други не нови  
оръдия смешни за подвиг готови...  
А птиците бронзови бяха все местени  
И смъртно заплашвани старите кестени.  
Защо?*

*Нали всичко отново на място е  
и вече на всички от ясно по-ясно е,  
че нов е асфалтът, а пътят е стария –  
от Орлов мост до кафенето „България“.*

*Здравей, вечен път! Я налейте от виното!  
Финалът е важен в живота и в киното.  
Летете орли, разцъфтявайте кестени –  
не сме победени, а само изместени...*

Христо Ганев

На 2 август 2014 вечният скептик Христо Ганев навърши 90 години. Юбилеите, а особено тези, до които доживяват малцина, винаги са повод за равносметка и за неизбежния поглед назад към изминалото време. А от висотата на девет десетилетия, изпълнени с бурни исторически събития, безкрайни борби, несправедливости, „арестувани“ филми и завинаги захвърлени в чекмеджето сценарии, светът оправдано изглежда по-мрачен.

Днес кинематографистът рядко дава интервюта и предпочита мълчанието, разочарован от изгубените илюзии. Струва ми се, че последната му публична изява беше на церемонията през 2011 година, когато получи наградата „Свети Паисий Хилендарски“ за изключителния си принос към българското кино. Дори и тогава, в краткото си слово, той с лека ирония съзнателно деритуализира тържествения миг на институционалното признание, заявявайки: „Моят дълъг и шарен живот, преминал през монархия, социализъм и демокрация, ме е научил да посрещам с малко скептична дистанция наказанията и наградите, с които съм бил удостоен. Знаем, че и двете често са били незаслужени“. Очевидно е, че зад тези думи освен скепсиса са стаени и много болка и горчивина...

Христо Ганев принадлежи към поколението творци, които вече са почти непознати на съ-

временните млади зрители, родени в края на 80-те и началото на 90-те години на ХХ в. И това от гледна точка на времевата отдалеченост в някакъв смисъл е разбираемо. Дебютирал като сценарист през 50-те и свидетел на изграждането на следвоенната българска държавна кинематография, за своята крехка възраст в онзи период той вече има завидна биография на участник в антифашистката съпротива (най-младия член на бригада „Чавдар“) – нещо, което днес не само че не носи престиж, а като че ли тъкмо обратното. Идеалистите, останали предани на своите убеждения, будят присмехулни усмивки, но той не се отказва от миналото си и не го пренаписа, за да е „в крак“ с промените или за да осребри всички критики, санкции и неволи преди преломната 1989 година. Личността и професионалната реализация на Христо Ганев са някак си неразчленими от личността и постиженията на Бинка Желязкова – спътница в живота, съмишленик в изкуството и преди всичко верен приятел, споделящ неговото нравствено верую: „живот в истина“ (по Вацлав Хавел) или „да не живеем в лъжа!“ (по Александър Солженицин). Дарбата, но и безотказно работещият морален компас в техния творчески съюз са причината през 1957 филмът „Животът си тече тихо...“ да се превърне в първата лента, официално цензурирана от комунистическата власт. „Замразяването“ му за тридесет години лишава неговите автори от

възможността да се впишат в новаторските художествени практики на източно – и западноевропейското кино от онова време и предвещава трудната съдба на двойката, която успява да осъществи сравнително малка част от замислените проекти, защото не отстъпва от своите убеждения. Тъжната истина е, че почитеността мъчно се прощава, още повече когато нейните носители са последователни в продължение на целия си съзнателен живот, без значение каква е моментната политическа конюнктура или какви ще са последиците. А последиците са винаги тежки: да си безкомпромисен означава да си сам. Христо Ганев допуска до себе си колцина, между тях е Валери Петров – поетът, драматургът, сценаристът, преводачът, духовният аристократ с финото изискано присъствие, който скромно отхвърля определението „дисиденти“, когато стане дума за епохата на социализма и за ролята на тогавашната интелигенция. Свързва ги истинско приятелство, общо увлечение по мечтата за социална справедливост в един по-хуманен свят, любов към изкуството и високи критерии към художествения текст, умение да съхраняват човешкото си достойнство в ситуации, при които това е немислимо за мнозинството хора. Най-красноречивият случай е свързан със скандала „Солженицин“ през 1970 – петима български писатели (Благой Димитров, Марко Ганчев, Христо Ганев, Валери Петров и Гочо Гочев) си позволяват дързостта да гласуват

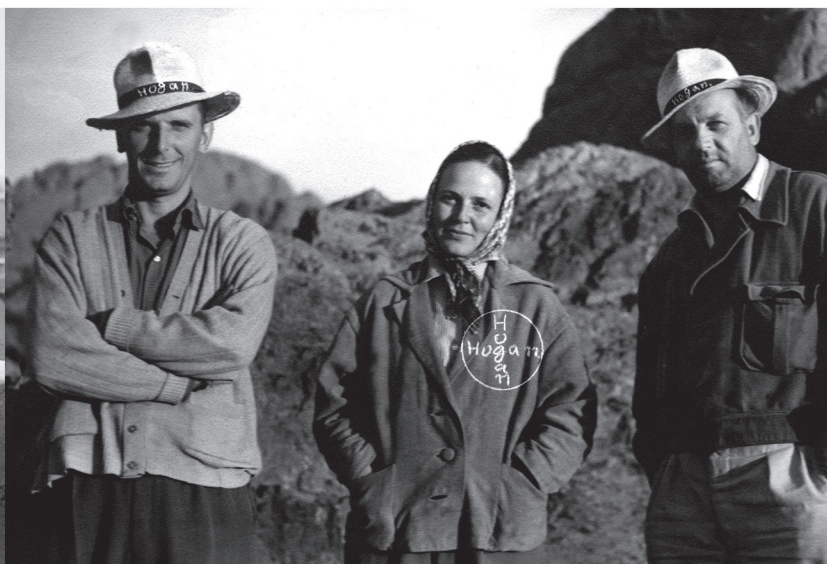




„против“ и „въздържал се“ и не подкрепят протестната декларация на Съюза на българските писатели, адресирана до Нобеловия комитет, относно наградата, присъдена на руския писател Александър Солженицин. Цената, която заплащат за изразената си свободна воля, е жестока – години наред им е забранено да работят това, което умеят най-добре: да пишат; изключени са от редиците на Българската комунистическа партия – акт, равносilen на публично унижение и стигматизиране според правилата на социалистическото общество. Това е времето, през което Валери Петров превежда на български език творчеството на Уилям Шекспир, а Христо Ганев си изкарва хляба в телевизията, снимайки рекламни продукции. Съвсем в неговия стил, вместо да се оплаква, години по-късно той коментира: „Препоръчвам правенето на рекламни филми. Дава знания. Благодарение на тази десетгодишна работа получих кураж, че ще мога да остана в киното и написах „Басейнът“.“

И това не е всичко. Христо Ганев винаги заема ясна позиция в конфликти, възникнали между колегите му по перо и силните на деня. Изразява своята подкрепа за пиесата на недолюбвания от властта писател Емил Манов „Грешката на Авел“, поставена от Асен Шопов в Димитровградския театър през театралния сезон 1963-1964; през 1966 г. се застъпва за спрения филм на Ирина Акташева и Христо Писков „Понеделник сутрин“; заедно с Невена

Стефанова и Христо Радевски категорично защитава Радой Ралин във връзка с книгата „Люти чушки“ (1968) и даже тримата се осмеляват да отправят обвинения към ЦК на БКП, че разправата с известния сатирик е опасен рецидив от миналото; на 25 декември 1988 г. изпраща протестно писмо до ЦК на БКП с копие до вестник „Работническо дело“ и до вестник „Литературен фронт“ относно репресивните мерки, предприети спрямо членове на Клуба за гласност и преустройство<sup>7</sup>. Избира винаги да е неудобен и да не приспива будната си гражданска съвест, но едва ли подозира, че след смяната на режима в началото на 90-те ще се окаже, че и „великото време на интелигенцията“ като рупор на обществените настроения безвъзвратно е отминало. Някогашните морални авторитети постепенно замлъкват, оттеглят се и мълчаливо наблюдават появата и рухването на поредните социални илюзии. Просто вече са го преживели, макар и с обратен знак, в средата на 40-те. Христо Ганев е един от тези безспорни и вдъхновяващи морални авторитети. И затова ми се иска да му кажа, че независимо от разочарованията и изпитаното страдание неговите усилия са имали смисъл (колкото и нравствеността в наши дни да изглежда демодне) и още – че не е „победен“, най-малко „изместен“, тъй като неговото място в историята на българското кино и култура е отдавна запазено, както и в сърцето на публиката с по-дълъг зрителски стаж. ■





# А БЯХМЕ МЛАДИ

СЦЕНАРИЙ - ХР. ГАНЕВ • ПОСТАНОВКА - Б. ЖЕЛЯЗКОВА • МУЗИКА - С. ПИРОНКОВ • ОПЕРАТОР - В. ХОЛИОЛЧЕВ

БЪЛГАРСКИ ИГРАЛЕН ФИЛМ

## ХРИСТО ГАНЕВ

точен диагностик на времето

Нега Станимирова-Крънзова ■

► „Неумолимо изправеният“, „Духовен аристократ“, „Един от последните благородници в киното ни“, „Глас чист, искрен и мъжествен“, „Непобедим идеалист“, „Вик на съвестта ни“, „Неформален лидер на другомислието“, „Той е сред няколкото български Фигури, чийто авторитет е недосегаем през годините и политическите рокади. И е все така красиво достолепен“, „Човек, заместващ самооценката със самоиронията“, „Непреклонен в позициите си – с дух, неподкупност и рицарско благородство“, „Той е сред малкото родни интелектуалци, които имат биография, достойна за екшън роман“...

Това е само малка част от определенията в печата за Христо Ганев. А ето споделеното от Димитър Буйнозов: „Ако трябва да кажа с една дума кой е Христо – това е думата СВЕТЛИНА. Такова излъчване на човешка светлина, на благородство, на човешка хубост рядко се среща...“. И от Климент Денчев: „Моята носталгия е Христо Ганев“. Изкушавам се отново да приведа тези думи, макар че вече ги бях цитирала в списание „Кино“ преди десет години. Тогава си мислех, че сравнението между юбиляра и Шилеровия маркиз Поза е моя находка, а сега, като се разравям в писаното за Христо Ганев през изминалите десетилетия, откривам, че Свобода Бъчварова е направила същата съпоставка още преди тридесет години. И колко още повтарящи се въз-

торжени слова за този тъй уважаван, тъй любим човек и творец!

Ако към тези оценки се добавят и многото престижни награди, би могло да се предположи, че техният носител заслужено ще се гордее с тях. Христо Ганев обаче се притеснява, дори ядосва на изразяването към него внимание и възхищение. Когато през 2010 година му бе присъден орден „Стара планина“, той бе изпратил внука си да го приеме. Тогава Антон Дончев, който също получаваше висока награда, бе казал за него: „Той е човек, който освен с творчеството си, прави огромно впечатление с личността си – той е човек на честта, на доблестта и начинът, по който е защитавал човешкото си достойнство, е почти уникален в новата ни история. Той не приенито един от постове, които му предлагаха, защото служеше само на един Бог – на истината“. Както е отказвал постове, така отказва и да говори себе си. Открих само пет интервюта с него в течение на три десетилетия. Не случайно Дима Димова го бе определила като „достъпен – недостъпен“. Дори племенницата на Бинка, Антонина Желязкова, за която той е любимият „вуйчо Христо“ бе написала: „И до днес вероятно не разбирам самия него – той не допуска никого толкова близко“. И все пак е разбрала най-същественото: „Винаги съм упреждала моите приятели от ранните години на демократичните ре-

форми, че отблъснаха с бруталност, просташина и тъпота личности като Христо, който сам по себе си е нравствена категория, особена и рядка етична вселена и би привнесъл свършено други отношения и правила в новия политически и обществен живот от самото му раждане“.

Днес с все по-голяма острота усещаме какво сме загубили с отблъскването на такива личности. За разлика от преобладаващата част от тъй наречения „политически елит“, Христо Ганев успя да докаже, че хармонията между думи и дела е постижима – собственото му поведение както в обществения, така и в личния му живот ни убеди, че създадените от него образи на герои човечни, жертвоготовни, не са просто авторска теза. На някои неговият герой Савата в „Голямото нощно къпане“, отказващ се от всичко, за да гледа болната си майка в далечната провинция, изглеждаше прекомерно идеализиран. По-късно, когато върху Бинка се стовари най-страшната болест, Христо десет години бе неотлъчно до нея, грижеше се всеотдайно, понасяйки стоически всички нейни страдания – и Алцхаймера, и счупването на крака ѝ, и многото други тегоби. Позволявам си да докосна тази болезнена тема, тъй като тя е в основата на едно събитие, което си остана сред най-вълнуващите в живота ми. Беше 13-ти януари, празникът на българското кино, през 2007 година. В Театъра на армията НФЦ раздаваше годишните филмови награди. Най-голямата от тях, за цялостно творчество, бе присъдена на Бинка Желязкова и Христо Ганев.

Вече знаехме, че Бинка не ще може да я получи лично. Христо излезе на сцената сам.

Посрещнахме го с дълги аплодисменти, изправени и така, прави, притихнахме пред словото му. Не помня да съм слушала друго такова слово, произнесено по такъв начин – с овладяна мъка, извисяващо ни в духовни пространства, в които трагиката на горестните делници е претворена в метафорични образи – образът на пустинята в „Булевардът на залеза“... Слушахме го занемели, до мен Камен (Тодоров – бел. ред.) – с треперещи устни и сълзи в очите, наоколо мнозина също плачеха... А Христо бе сякаш обвит в ореол от светлина – не от театралните прожектори, а светлина, излъчваща се от самия него. Невъзможно ми е да опиша силата на това усещане... Подобно усещане изпитвам и сега, когато препрочитам неговите сценарии, завладяващи също тъй с магията на метафоричните образи – от превърналите се в класика „влюбени“ фенерчетата в „А бяхме млади“ до „Цахес“, който целият е една голяма метафора. В многозвучието на тези образи доминира една основна тема – човечността. В годините, когато хуманизмът бе разделян на „абстрактен“ и „социалистически“, Христо Ганев отстояваше разбирането си за него като за висша, неделима ценност. Отрано прозрял изневярата спрямо този идеал от страна на мнозина свои другари, добрали се до високи постове, той бе отправил призив към съвестта им в сценария си „Партизани“ и филма по него „Животът си тече тихо“ (1957). Заклеймен като



клеветнически, вражески, филмът бе забранен. Ехото от тази драматична история по-късно бе отекнало в „Басейнът“ (1977). Неговият главен герой болезнено преживява предателството на своя стар приятел и колега, гласувал против необичайния му архитектурен проект, в резултат на което проектът е спрян. Чрез своя герой, оставащ верен на идеалите си въпреки разочарованията, Христо Ганев бе изповядал собствените си вълнения, размисли, питання. И чувството си за вина пред младите, което в следващите му сценарии – на „Голямото нощно къпане“ и „Нощем по покривите“, филмирани пак от Бинка Желязкова, се усещаше все по-остро. За игралните филми на двамата вече съм писала и, за да не се повтарям, сега бих искала да представя, макар и накратко, големия ни кинодраматург с поетичните му изповеди и в областта на анимацията, въплътени на екрана от Анри Кулев. И в тях човечността се сблъсква с предателството, властолюбието, алчността, агресията... Символ на този сблъсък в няколко от сценариите е знамето.

Във „Вятър работа“ то е окастрен клон, превърнат в копие, на което неандерталците завързват кожата на убития „...завър“ и я развяват над главите си. Следват множество битки през вековете с все по-страшни оръжия, и винаги със знамена. И разбира се, с вятър. „Знаме без вятър – вятър работа“. Наред с бойните изниква едно малко „бяло и чисто знаме“ – на Самарянката, спася-

ваща падналия знаменосец. От любовта между двамата се ражда бебе. То „в едното си юмруче стиска малко знаменце, в което преливат всички цветове на „този луд, луд, луд, свят“...

И отново знаме във „Веселякът“ – „най-шареното и най-слънчевото знаме на света“, с което героят описва ритмични фигури. Но насреща му се задава тъмен облак от мрачни хора с тояги. Веселякът е принуден да си пробива път през тълпата, при което знамето се раздира. Остана ла е голата тояга. Вече невесел, героят я метва през рамо, извързва се в обратна посока, настига тълпата и се нарежда в нея... Каква по-трагична метафора на сриналите се илюзии и обезличаването на индивида, заменящ знамето с тояга?! А ето че може да бъде и по-трагично – в „Парцалът“ един парцал долита до кофа за боклук, край която се е прислонил стар бедняк, завива го, но скоро се отскубва, полита и се окачва за върха на една топола. Там той се вее и плющи, а под тополата гръмва военна музика. В сценария е описан парадният блясък на колоните от знаменосци и преминаването им от рисувани в истински документални кадри – „гора от знамена, вълни от знамена, истерия от знамена“. След историческа разходка из картини и филми за завоеватели, войни и революции сме върнати при стареца, който се катери по тополата, успява да хване парцала, но пада. Макар и безчувствен, ръката му все още стиска парцала. „Той е неговото знаме“.



Вариациите на тема „знаме“ подсказват носталгията по несбъднатите идеали на някогашния най-млад чавдарец, носещ знамето начело на партизанските редици. Извор на тъга в поредица от сценарии на Христо Ганев е и разочарованието от човека, изглеждащ добронамерен. В „Кавалкада“ Белият кон – самотник се доверява на един бял клоун с добри очи, подаващ му захарче, обаче клоунът се оказва дресьор и размахва камшик върху коня. На финала хората, яхнали един другия, погват бягащите от тях коне. В „Поет и Пегас“ поетът впряга в рало Пегаса и също тъй го шибя по гърба. Привидна е доброта и на ловеца в „Сафари“, намерил и отгледал лъвче. Когато то пораства, човекът „с доброто лице“ го води в пустинята, поставя го да позира пред фотоапарата и... го застрелва. После „стъпва победоносно с единия си крак върху трупа на звяра, а фотоапаратът снима ли снима ...“.

И пак предадено приятелство – в „Сламеният човек“, чийто герой, изоставен от Дървения, Камения и Железния, минава през огън, за да стигне до кладенеца със съкровището. Когато го намира, „побратимите“ му, предпочели полесни пътища, се появяват на коне и го издухват „сламка по сламка“. На финала – крупен план на вързопа със съкровището. Каква диагноза на времето ни – няма приятелство, няма преданост – най-важно е златото!

Важна е и властта, за стремежа към която Христо Ганев предлага два варианта. В „Малкият“, дребничкият герой мечтае да стане голям и като вижда как расте посадена фиданка, изкопава дупка и се „посажда“ в нея. Бързо пораства, но

напусне ли дупката, пак се смалва. Най-сетне засипва изкопа, предпочита да си остане малък. Този финал ми напомня думи на Христо Ганев, които и преди съм цитирала: „Аз съм свободен човек“. Сигурно затова и не е приемал постове – не е искал да бъде „голям“ и заключен в дупка от зависимости. Как ламтежът за големство може да доведе до такива зависимости, подсказва сценарият на „Хипотеза“, в който зелено човече се катери по двукрака стълба и чупи стъпалата под себе си, за да не го настигнат други властолюбци. Но накрая една голяма ръка (дали могъщо финансово „задкулисие“, за каквото сега толкова се говори?) хваща двата крака на стълбата, тя се превръща в играчка и върху конците ѝ се премята зеленото човече. Каква прогноза!

Сценарият на „Птици“ като че ли най-плътно се доближава до същността на своя автор – неспиращия се и пред най-страшните изпитания човек, който с неимоверни усилия се катери по скала, за да намери камъка, от който да извае прекрасна птица. Преодолява всевъзможни препятствия, стига до върха, извайва птицата, тя оживява и полита заедно с други птици. Но вместо хепиенд, неочакван трагичен финал – загледан в ятото, героят пристъпва напред и пропада в пропастта. Към сценария е добавен и стих под название „Изкуство“.

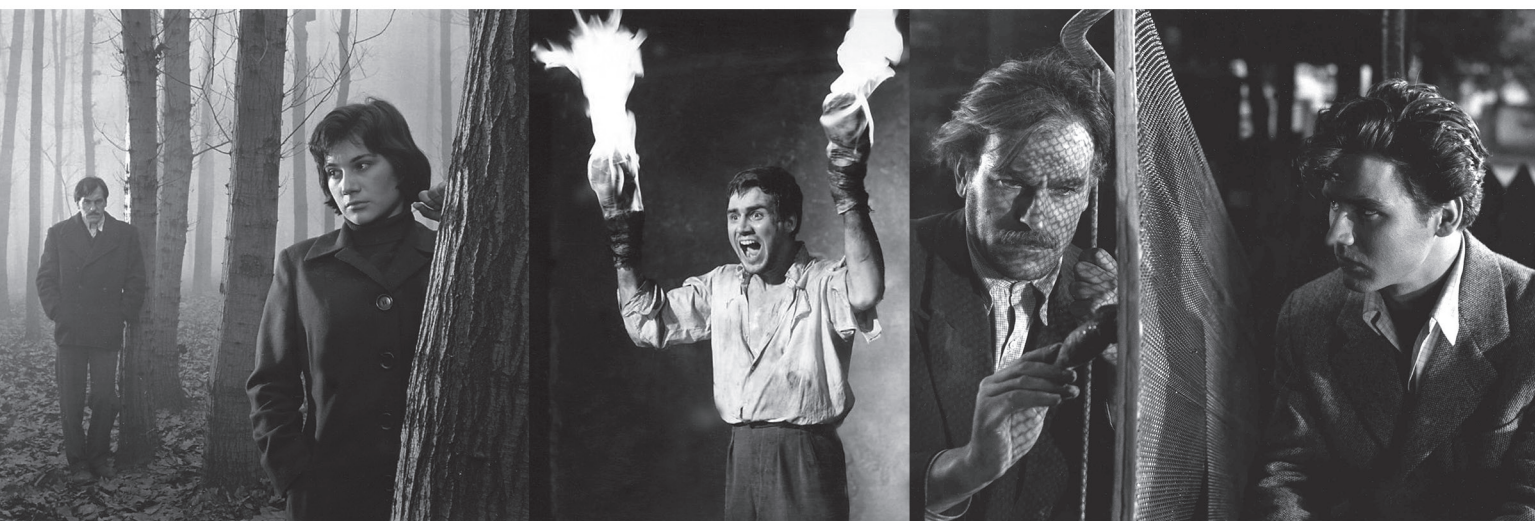
Противопоставяйки се на официозните изисквания, Христо Ганев не е съчинил нито един оптимистичен финал. Трагичен е и сценарият „Просешко трио“, състоящ се от три миниатюри. В първата, „Хармоника“, минавачите продължа-



ват да пускат монети в шапката и не забелязват, че просякът е мъртъв. Във втората, „Цигулка“, всички се възхищават от майсторството на слепия музикант, но шапката му е все така празна. В третата, „Флейта“, шапката дори се препълва, но когато слепецът почва да я търси, разпръсква монетите, без да напипа шапката. Накрая я намира, нахлупва я и си тръгва, забравил за разпилените монети. Финалната дума в сценария е: „Адът ли?“. Следва предложение към режисьора да завърши филма с документална фраза от световни бедствия, ужаси и човешка нищета. Парадоксалните ситуации както в този сценарий, така и в „Птици“ ме насочват към предположението, че Христо Ганев има вкус към абсурдното. Това проличава и в пиесата му „Къде умират слонове“, изградена на принципа „Какво би било, ако...“. Много от епизодите в нея отразяват онова, което става във въображението на героите. Не случайно тя не е поставяна – по времето на нейната поява у нас не се разрешаваха постановки на пиеси от Йонеско и други майстори на абсурдния театър. А и самият Христо Ганев беше за властта „персона нон грата“. Ако все пак му се предоставяше възможност за изява, то бе главно в литературните списания, които поради сравнително тесния кръг свои читатели не бяха тъй строго цензурирани. В списание „Пламък“ през 1981 година бяха публикувани седем негови статии за киното. И днес те звучат актуално и заслужават специален анализ. А едно негово изказване в началото на 1966 при обсъждане на игралните ни филми от 1965 засяга про-

блем, оставащ си основен за изкуството. Ето поне един откъс от този публикуван по-късно текст: „Едва ли има по-недостойна и демобилизираща задача за изкуството от тази – да дава. Къде остава в такъв случай откривателската и изследователската природа на изкуството. Нали то, изкуството, трябва да открива онези явления и тенденции в обществото, които остават скрити за хората. Как тогава то ще отговори на тази своя висока мисия, ако само дава, ако само задоволява представите на публиката за хубаво, за нужно, за полезно. Това значи изкуството да тъпче на едно място и да задържа развитието и на самата публика.“

Киноизкуството не трябва да дава, а трябва да иска от зрителя. Да иска съучастие от него в търсенето на истината, да иска доверие, активност, съчувствие. Само тогава изкуството ще изведе публиката от познатите, отпъкани пътеки на нейните дълговечни вълнения и представи към един нов, интересен свят, където необичайното, макар и да плаши, но провокира духа и ума на човека, активизира го. Когато изкуството дава, то върви на опашката, а когато иска, то е водач.“ Верен на тези си разбирания, Христо Ганев винаги е съумявал да ги реализира както в сценариите си за игрални и анимационни филми, така и в документалните, на които той е режисьор. И винаги е успявал да предусети онова, което все още се задава в мъглявина, стремил се е да ни предупреди, да ни предпази. Дали сме се вслушвали в прозренията му?...



1914 - годината,  
родила **БЪЛГАРАН Е ГАЛАНТ**

Петър Кърджилов ■

*„Страстите около раждането на българското кино(изкуство) не са „календарен“ проблем. Те формират национално самосъзнание“.*

**Член-кореспондент Неделчо Милев**

► „На 16 май 1910 г. в 10 часа сутринта за първи път се сложи апарата пред къщата на Съселов на ул. „Славянска“ № 9 за снимките на първия български игрален филм „Българан е галант“ – уверява Васил Димитров Гендов (1891–1970) в своя ръкопис „Трънливият път на българския филм“ (1949) – най-ранната история на нашето кино. „25 дена след започването на снимките [около 10 юни] „Българан е галант“ беше окончателно готов за прожекция“. „На 22 юни същата година... стана премиерата“. Васил Гендов е изпълнител на главната мъжка роля във филма, навярно е бил още негов инициатор, „идеолог“ (автор на идеята), сценарист и творчески организатор (режисьор). Затова и в края на дните си споделя с горчивина пред Алберт Декало: „На тебе не се ли вижда смешно и глупаво да отричат правото на една майка да помни рождените дати на своите деца?“. „Ако няма причини съзнателно да фалшифицира датата“ – контролира логично Тодор Андрейков,

заемайки (в името на истината) позицията на „другата страна“.

Макар и преповтаряна многократно от съвременници и дори свидетели на рождеството на „първата българска кино-комедия“, тезата „1910“ не бива потвърдена и до ден днешен от нито едно реално доказателство или документ. От 10 до 15 януари 1915 в шест софийски вестника излизат 15 рекламни съобщения (поне толкова на брой са известни днес), посочващи недвусмислено премиерната дата на „Българан е галант“ – 12 януари 1915. Кое то пък означава, че между времето на направата му (известно единствено от мемоарни свидетелства) и времето на най-ранния му показ (документиран от пресата) лежат цели четири години и шест месеца. Загадъчен и необясним темпорален отрязък, чието съществуване ражда логичното предположение, че филмът ще да е бил реализиран през лятото или ранната есен на 1914 година.

Лятото на 1914-а е различно както от мирновременните лета на 1910 и 1911, така и от военновременните на 1912 и 1913. Лятото на 1914-а е неспокойно, напрегнато, тревожно. Европа очаква неизбежното избухване на Първата све-



товна война. И България го очаква – с желание за мъст и реванш. Българинът не е забравил унизителния за него край на Междусъюзническата война, а и позорния Букурещки мирен договор, ратифициран на 28 юли 1913, според който по-голяма част от Македония бива присъединена към Гърция. Тъкмо оттам всекидневно пристигат вести за преследвания на „българския елемент“. Раздухвани от печата, новините раждат т. нар. Антигръцко движение, изразяващо се в „превземането“ на гръцките църкви у нас, а и в редица вандалски актове, насочени срещу магазини, заведения и складове, собственост на гръцки граждани. В края на март 1914 в софийските вестници се появява слухът, че „видни притежатели на един от тукашните кинематографически театри съ отпунали 20 000 лв. за гръцката флота“. Бива тиражирана и откровената лъжа, че „както господарите, така и всички чиновници и служещи при „Модерния театър“, съ чужденци, предимно гърци“. Първото стационарно кино в България се оказва „огнище на гърцизма сред столицата“, ръководено от „шайка-гърци“. По време на прожекции започват да избухват „големи скандали“, придружени от „викане долу, свиркане, хвърляне развалени яйца и пр.“. На 28 май вечерта участниците в антигръцките демонстрации нахлуват в салона на киното и го опустошават – „проекционният апарат, столове, цигулки, пиано, всичко бива разбито“.

В своята над петгодишна дотогавашна история институцията никога не е била тъй драматично притисната към стената. В желанието да защити доброто си име управата на акционерно дружество „Модерен театър“ предлага на „финансовото министерство“ да сформира „анкетна комисия, която да провери нашите книжа“. Пресата, която надълго и нашироко отразява изстъпленията срещу киното, предоставя място и на някои от разумните обяснения, които неговите стопани се опитват да дадат на обществото. В мултиплицирания „Отговор на модерния театър“ те заявяват, че „никакви суми“ не са „отпуснали или дали за гръцката флота“, че „в персонала на нашите театри тук, в столицата, в Александрия и в Одрин няма абсолютно нито един грък“, че „в управлението на акционерите на дружеството има само един италианец и

един маджарин, а останалите съ чисти българи“, припомнят своите благотворителни „представления за в полза на „Червения Кръст“ и „в полза на фонда за крайцера „Отец Паисий“... На 3 юни в. „Дневник“ публикува писмо, озаглавено „Около шантажа с Модерния театър“, в което се казва: „В неокачествимата борба, предприета срещу българското анонимно дружество „Модерен Театър“, при което служи като чиновник, и в стремлението да се изопачава истината и мен нарекоха грък. Отхвърлям с презрение тази клевета и за установяване истината публично заявявам, че съм чист италианец: Името ми е Дел Белло Антонио, родом съм от Венеция, Италия, името на баща ми е Александро, родом от Рим, а на майка ми Нектар Нарониан. Притежавам паспорт № 22.X от 7 май 1913 г., издаден ми е от италианската легация в София, към която всеки може да се отнесе за сведения върху моята личност. Антонио дел Белло“.

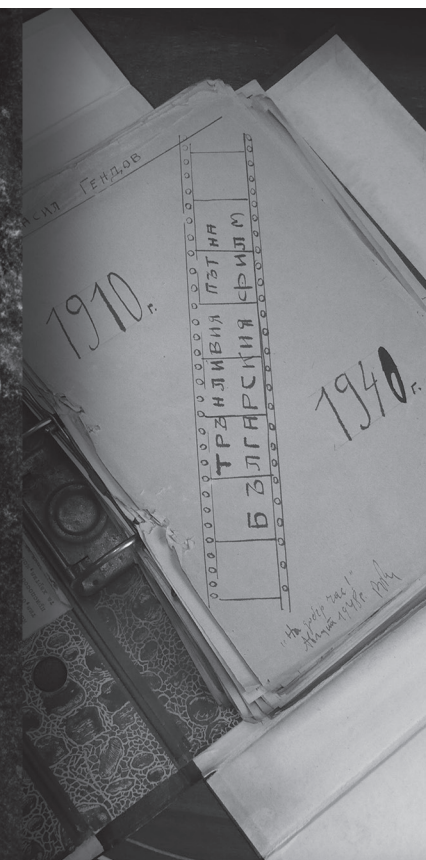
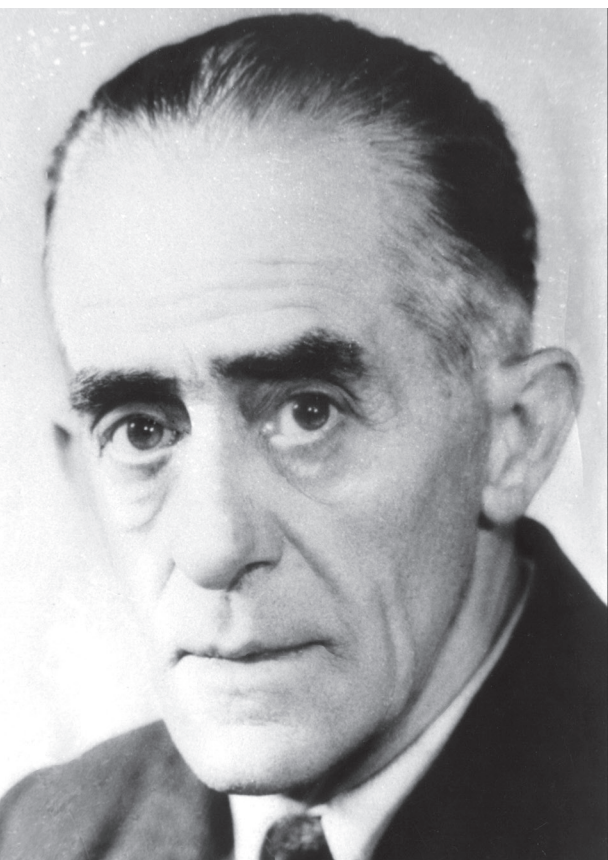
Защо разказвам всичко това? Защото Антонио дел Белло е един от участниците в „Българан е галант“, „превъплътил“ второстепенната роля на „клиент в ресторанта“. Защото италианецът е третият от актьорите, оставил (макар и бледа) следа, водеща към истината за филма. Другите двама са Васил Гендов и Методи Петров Станоев (1879–?). Любопитното в случая е, че от една страна Станоев отрича Гендовото авторство на „Българан е галант“, а от друга защитава Гендовата теза за 1910, властвалата от 1924 до 1960! „Другарят Станоев опровергава твърдението на Гендов, че той е дал идеята за филма, че той е бил режисьорът. Гендов по това време бил 18 годишен – той е бил само изпълнител на една от ролите – „Българан“ – резюмирал е представителят на Държавния киноархив при Управлението на кинематографията, провел и записал през август 1960 разговора с Методи Станоев. „Първият български игрален филм „БЪЛГАРАН Е ГАЛАНТ“ е правен през 1910 год. (май, юни и юли) – продължава интервюто. – Др. Станоев си спомня точното време, понеже през май 1910 год. се бил завърнал от САЩ и веднага участвувал в този филм, в две роли (съпругът и случаен минувач). Създатели на филма били Отай Аладар, собственик на кино „Модерен театър“, и Хуго – операторът на същото кино...

Сценарият и постановката на „Българан е галант“ са на Хуго, който същевременно е бил и операторът... Според Станоев премиерата на „Българан е галант“ се е състояла в края на 1910 год. (септември-октомври) в „Модерен театър“. Той смята, че пресата не е отразила това събитие, понеже по онова време не са обръщали внимание на такива прояви. Филмът бил посетен масово“.

През октомври 1960 с Методи Станоев се среща „старши изкуствовед Неда Станимирова“. „През 1910 година – заявява пред нея интервюираният – получих в Америка каблограма (по океана), че майка ми е тежко болна и аз пристигнах към средата на м. май в София. През това време беше се образувало вече акционерното дружество „Модерен театър“, шеф на което беше зетят на Вакаро (грък по народност) Аладар Отай (унгарец). В момента, когато пристигнах, започнах работа в Народния театър. Срещна ме веднъж един от чиновниците на „Модерен театър“

– италианецът Далбело и ме помоли да участвам в един късометражен нем филм, който ще се снима от „Модерен театър“, с оператор Хуго (немец). Далбело беше придружен от младежа Васил Гендов – около 17 годишен, който също настоя да участвам с един мой приятел – Т. Стамболиев... Филмът започна да се снима веднага – към края на м. май. „Българан“ игра Гендов; аз и Т. Стамболиев бяхме „случайните минувачи“. Аз лично играх и съпруга на жената, която се изпълняваше от Мара Миятева. Другите епизодични роли се играха от Далбело и счетоводителя на „Модерен театър“, който мисля се казваше Симеонов“.

Ще ми се да подчертая, че Методи Станоев никога не е бил „актьор в Народния театър“, както декларира пред Неда Станимирова! Също така не е възможно през 1910, когато той се завръща от Америка, акционерното дружество „Модерен театър“ да се е „образувало вече“. Фирмата „Модерен театър“ бива „преобърната“ в ак-



ционерно (събирателно) дружество през 1912 – „неоспорим факт“ (според проф. Александър Янакиев). Още по-невъзможно е Антонио дел Белло да е пребивавал в България през 1910 – сам уверява: „притежавам паспорт № 22.X от 7 май 1913 г.“. Едва ли е чакал цели три години, за да си извади документ за самоличност. И то по време на двете Балкански войни, когато режимът за чужденците е изключително затегнат. По-правдоподобно би било паспортът да е издаден още при пристигането му у нас (или непосредствено след това) – 7 май 1913.

През 1910 споменатият „оператор Хуго (немец)“ наистина е и прожекционист на кино „Модерен театър“, и кинооператор на първите произведения там хроникални филми. Което означава, че е напълно възможно тъкмо той да е и оператор, и режисьор на „Българан е галант“, ако допуснем, че филмът е заснет през 1910. Но пък Васил Гендов всякога (още от 1924) е твърдял, че операторът на филма е испанецът Гаetano (Гаetano Пие де Флорес). Сведения (и то от първа ръка) за двамата чужденци дава Иван Христов Димитров, дългогодишен служител в „Модерен театър“ (1911–1935). На 30.I.1961 той, вече 64-годишен, отправя писмо до Държавния киноархив, в което заявява:

„1. Снимането на филма „Българан е галант“ е извършено през периода 1914–1915 година по следните съображения: Когато постъпих в „Модерен Театър“, през 1911–1913 год. мой учител по кино операторство беше италианеца Хуго. През 1914–1915 год., след напускането на Хуго, поста кино оператор беше зает от Гаetano Пие. Филма „Българан е галант“ е снет от Гаetano Пие, значи той не може да бъде снет преди периода 1914–1915 год.

2. Относно снимането на филма „Българан е галант“ сценария беше изготвен по идеи на собственика на „Мод. Театър“ АЛАДАР, а Васил Гендов беше изпълнител на главната роля. Същият филм беше снет от Гаetano Пие.

3–4. Заявявам, че Гаetano Пие започна работа в „М. Театър“ след напускането на Хуго през 1914 год., точно месеца не си спомням. Същия работи и през 1915 год., като напусна и си замина за Испания“.

Така Иван Димитров потвърждава написаното в „Трънливият път на българския филм“ – по-

специално информацията, че Васил Гендов се е срещнал с Хуго през лятото на 1909. Напълно възможно. Но пък не потвърждава думите му: „През м. април 1910 г. завърших драматическия курс [във Виена] и към края на месеца бях отново в София... Първото, което направих след завръщането си, беше да се осведомя от оператора за състоянието на апарата и съоръженията за снимането на филма. Потърсих Хуго, но се оказа, че той напуснал „Модерен театър“ и че на негово място е ангажиран някой си Гайтано, испанец по рождение, но живущ в Будапеща“. Информацията на Иван Димитров потвърждава и написаното от Методи Станоев – ако „Българан е галант“ е бил заснет през 1910, единственият, който би могъл да бъде оператор на филма, е именно Хуго. Иван Димитров обаче е категоричен – Хуго няма нищо общо с „Българан е галант“. Защото напуска България най-късно през 1914 („точно месеца не си спомням“), след което „Гаetano Пие започна работа в „М. Театър“... Същия работи и през 1915 год., като напусна и си замина за Испания“. Затова и колегата на двамата твърдо заявява: „Снимането на филма „Българан е галант“ е извършено през периода 1914–1915 година“!

Методи Станоев споменава (което означава познава) Аладар, Хуго, Гаetano, Вакаро, Далбело, всички българи – участници в начинанието... Но и Шоршич – „счетоводителят на „Модерен театър“, който му „броил 200 лв.“ – „като хонорар за участието му във филма“. За унгареца Жоржич, „човек компетентен за времето си по киното“ и „директор на театърът“ подхвърля и Стефан Гендов, братът на Васил Гендов. Последният пък го описва като „типичен унгарец, с черни бакембарди, висок, почти прегърбен“, присъствал на разговора с Аладар Оттай, поставил началото на заснемането на „Българан е галант“. През лятото на 1914 обаче „администрацията на „Модерен Театър“, бранейки се от клеветите, пуска „компромат“ срещу сътрудник на в. „Воля“ – изданието, подхванало и раздухало „скандалите“ около киното: „Твърдим с положителност – препечатва писмото в. „Утро“ – че през м. септември 1913 г. г-н Матей Геров е идвал в управлението ни да иска от тогавашния ни администратор г-н Сигмунд Силаги 4000

лева, които съ му били отказани и веднага след това е започнато да се пише против „Модерен Театър“ във в. „Воля“. Съдилищата скоро ще осветлят напълно цялата афера“.

Аладар Оттай (Остерайхер) и Сигмунд Силаги (и двамата унгарци, и двамата поданици на Австро-Унгарската империя) основават в края на 1909 фирма, наречена първоначално „Остерайхер & Силаги“, която „ще експлоатира модерния театър ул. Мария Луиза № 34 с кинематограф и други представления“. Софийският окръжен съд вписва в своя търговски дружествен регистър фирмата „Модерен Театър – Остерайхер и Силаги“, като в своето Обявление № 907 от „19 Януарий 910 г.“ изрично упоменава, че двамата съдружници имат „еднакви права и задължения“. В съхранен до наши дни нотариален акт (открит от проф. Янакиев) Силаги фигурира дори като собственик на мястото, върху което е построена сградата на киното. „Под личното ръководство на притежателя“ г. Силаги „фотографа на Модерния театър“ (навярно Хуго) заснема през ноември 1910 кинохрониката „Излета на авиатора Маслеников в София“, а през януари 1912 (отново „под личното ръководство на директора г. Силаги“) – „Тържествата по пълнолетието на престолонаследника Борис“ (1912), за чието осъществяване разрешение дава лично цар Фердинанд. Така – поне на два пъти (документирано) – Сигмунд Силаги изпълнява функцията на творчески организатор, съвместяваща в едно отговорностите, разпределяни в съвременния кинематографичен процес между продуцент, режисьор и директор на продукцията. Но пък не изпълнява никакви функции при реализирането на „Българан е галант“. Защо? Ами защото „през м. септември 1913 г.“ г-н Сигмунд Силаги е администратор на „Модерен театър“ („тогавашния“), но през месец май 1914 вече не е! А тъкмо по това време се ражда идеята за филма, а може би започва и подготовката за направата му. Затова и никой, споменаващ „Българан е галант“, не споменава името на Сигмунд Силаги. Но пък упоменава името на Жоржич/Шоршич, заменил на поста своя сънародник. Затова и Аладар Оттай (а не Силаги) се заема с продукцията, разговаря с Васил Гендов (съдбовна среща), осигурява камера, филмов материал и оператор, а дори и

плаща някой лев на актьорите (според Методи Станоев)... Поемайки „ресора“ на Силаги...

Така – въпреки несъгласието на Жоржич (според Гендов), но пък с благословията на Аладар Оттай – започват снимките на филма „Българан е галант“. А ведно с това полетяват и камъните. „Ако бяхме докарали стада с мечки – пише Васил Гендов в сп. „Киновестник“ през 1924, – едва ли бихме събрали по-голяма навалица. Като триумф на всичко, профучаха няколко камъка, хвърлени от някои гаменчета... Принудихме се да прекратим снимките от страх да не пострада апарата“. Той потвърждава случката и четвърт век по-късно: „Около нас се събираше голяма тълпа „сиирджии“, които започнаха да отправят към нас всевъзможни ругатни, обиди, дори и псувни, като „маскари“, „палачовци“ и други от естество да не могат да се кажат. Някои от по-смелите хвърляха камъчета към апарата, което караше Гаетано често да закрива апарата с ръце“xxxix. Очевидно незабравим спомен – за камъните Гендов споменава и в „Моят отговор“!

Дори когато не е на „снимачната площадка“, появяването на Васил Гендов предизвиква смях. Разбираемо – участва в „маймунжулуци“, става за „резил“. Но не е нито логично, нито разбираемо, че с излизането си на улицата предизвиква „негодувание“. Не е нормално „гаменчета“ да хвърлят камъни по кинокамерата, а тълпата да е толкова агресивна, че принуждава екипа да прекрати снимките и тъй силно уплашва „любителя“ (Методи Станоев), съгласил се да помага, че той отказва да продължи работа! Гендов обяснява тази недружелюбност с отношението към актьорския занаят, с отношението към киното. Достатъчно е човек само да разлисти няколко вестника от 1910, за да се убеди, че тогавашните театрални актьори са били уважавани, обичани, обожавани от обществото. Социалният „рейтинг“ на българския артист и преди това е бил висок, но след откриването на Народния театър в началото на 1907 скача неколкостранно. Описаните от Гендов ситуации са абсолютно невъзможни през периода 1909–1911. Точно тогава по софийските улици се мярват и първите кинооператори, заснемащи хроникално-документални репортажи за нуждите на никнешите из града

кина. Част (макар и малка) от техните появи биват отразени в печата – с внимание, с респект, с преклонение. Няма профучаване на камъни, няма „гаменчета“, няма агресия! Достатъчно е човек да види оцелелия през годините репортаж „Пътуване до София“ („Journey to Sofia“) и по-специално кадъра, показващ пазара около джамията „Баня баши“, за да усети дружелюбната атмосфера, царяла около кинокамерата, заобиколена от абсолютно добронамерени представители на „най-ниските“ слоеве на обществото, сред които своето достойно място заемат столичните „гаменчета“, очевидно смятащи снимача за „първ приятел“... Агресията и камъните обаче си идват съвсем на мястото, съотнесени към последвалия период (и в частност към лятото на 1914)!

Тъкмо тази атмосфера – „негативна, непоносима“ (според печата), ражда „Българан е галант“. Аладар Оттай предприема десетки ходове, за да успокои духовете. Един от тях ще да е било и решението му да заснеме първия български игрален филм! За него това не е проблем – разполага с кинооператор, камера, лентата, лаборатория... Избира популярен жанр, съчинява някакъв сюжет, намисля дори заглавие, подчертаващо националната специфичност (идентичност) на продукта... Има всичко. Няма само изпълнители, които да материализират замисъла му. Затова и амбициозният Гендов му идва като дар Божий. Затова и срещата между тях минава като по вода – така, както Гендов я описва, Аладар само дете не го е чакал „на крака“. Може и така да е било. Първият въпрос, който босът му задава, е: „Вий българин?“. Това го е интересувало маджаринът, набеден за гръкоман. А не дали 22-годишният младок е опитен кинорежисьор. Ако се е нуждаел от такъв, той го е имал подръка – неговият сънародник Луи Питролф де Бери, заснел като оператор през 1911 двата най-ранни сръбски (а и балкански) игрални филма: „Животът и делото на безсмъртния вожд Караджордже“ и „Улрих Целиски и Владислав Хуняди“, а от края на 1913 оглавил представителството на „Патé фрер“ в София, където издава „Седмица Патé“ – второто киносписание, появило се в нашето отечество. Но Аладар Оттай не кани Де Бери, защото се е нуждаел от българин!

Тъкмо тази атмосфера, родила „Българан е галант“, не ражда нито един ред, документиращ сътворяването на филма. Свободната журналистика не оставя за потомците дори бегъл знак за неговото заснемане – а то се осъществява из централните софийски улици, под „носа“ на сградите, в които са се помещавали редакциите на „целулозните флагмани“. Защо? Защото през лятото на 1914 „Модерен театър“ е „мръсно“ словосъчетание. Методи Станоев смятал, че „пресата не е отразила [през 1910] това събитие, понеже по онова време не са обръщали внимание на такива прояви“. Абсолютно невярно. През 1910 пресата отразява всички филмопроизводствени прояви на „Модерен театър“: „Столица София“ и „Български селски живот“ (квалифицирани единствено с „жанровото определение“ – „изглед“), „София и околността ѝ“ („последни собствени снимки на Мод. Театър“) и „Излета на авиатора Маслеников в София“ („собствена снимка“). Хрониката „Българската армия“, охарактеризирана и като „собствена“, и като „специална снимка на Модерния театър“, бива показана в продължение на цели 5 дни – от 11 до 15 септември, придружена от 8 реклами (6 във „Вечерна поща“ и 2 в „Дневник“). От в. „Дневник“ изскача и въодушевяващият отзив „Акламации за българската армия“, посветен не толкова на филма, колкото на емоциите, които поне една от прожекциите му очевидно е породила: „Снощи в Модерния театър бяхме свидетели на един неописуем ентусиазм. Когато се представляваше картината българската армия, когато засвири музиката „Шуми Марица“ от всички места, без разлика, се понесоха бурни акламации, щом се появиха войниците, пехота, артилерия и кавалерия. Тази картина е собственост на същия театър и, ако тя отиде в странство, ще има за какво да се удивляват чужденците на здравата българска армия, за да си кажат, какво може да я сломи тази армия!“.

След по-малко от два месеца провинциалният „Русенско ехо“ известява: „По желанието на царя, при откриването на Народното Събрание е бил поставен кинематографически апарат, за да бъде снета цялата церимония. Тъй че ще имаме удоволствието да видим на кинематографически представления как става откриване-

то на народното ни събрание“. Същото издание отразява дори намерението на „управлението на Софийския модерен театър“ да „изкара в няколко кинематографически снимки“ Вазовата пиеса „Борислав“, която тогава с успех се играе в Народния театър. Което ще рече, че ръководството на „Модерен театър“ е възнамерявало да реализира игрален филм! През 1910! Нещо повече – филмопроизводителят декларира и глобалните си амбиции: „След като се дават в София няколко време, снимките ще отидат по европейските и американски кинематографи“. Част от продукцията на „Модерен театър“ наистина е била изнасяна в странство. През 1910! Доказва го краткото съобщение „Бой за ръкоплескания“, отпечатано през септември в софийския в. „Мир“ (орган на Народната партия): „От Скопие съобщават: На 4 того вечерта в градския театър-кинематограф между другото се представя и картината „Пазарен ден в София“. При появяването на паметника на Царя-Освободителя, площада пред Св. Крал и пр. публиката въодушевена от хубавата гледка, започна силно да ръкопляска...“. Вярно е, че нито „Русенско ехо“ (в „Царя на кинематограф“), нито „Мир“ (в кореспонденцията си от Скопие) споменават „Модерен театър“ като евентуален продуцент и производител на „Откриването на народното ни събрание“ и „Пазарен ден в София“. Но пък се знае, че русенският „Модерен кинематограф“ постоянно „отменява“ картините си „с тия от софийския „Модерен театър“, тъй че винаги има най-добри и подбрани картини“, а и че „крупният търговец и фабрикант г. Едмондо К. А. Вакаро“ тъкмо в началото на септември 1910 заминава за Скопие (тогава в Отоманската империя), „за да присъствува на тържеството при откриването на кинематографическия му театър в тоя град“. Едмондо, живеещ по това време в Пловдив, е най-големият син на италианеца Карло Алберто Вакаро (1846–1933) – бизнесмена, който построява софийския „Модерен театър“, „преобръща“ го в акционерно дружество през 1912, оглавявайки като председател управителния му съвет (двама от членовете на който са „А. Остерайхер и Силаги“) и (не на последно място) благоволява да даде дъщеря си за съпруга на Аладар Оттай! Когато през 1960 Александър Александров от-

крива и огласява част от рекламите, съпътствали премиерата на „Българан е галант“ през януари 1915, Васил Гендов му отправя (на 1 март) „Открито писмо“. Единственият конкретен бит информация в него във връзка с филма е следната: „През пролетта на 1913 год., аз постъпих като млад артист в Народния театър, където престоявам до пролетта на 1914 година и през месец август 1914 год. напускам България и заминавам на специализация в Берлин, където престоявам до юний 1915... Ще се съгласите с мен, че колкото и да притежавам качествата на Сенко, не бих могъл да направя тази метаморфоза, едновременно да бъда в Берлин и в София и то по едно и също време“. Звучи хем иронично, хем убедително. Но, не е... В молба до директора на споменатия Народен театър същият Васил Гендов пише през април 1914 (молбата му е получена и заведена на 1 май 1914): „Миналата 1913 г. заминах наново в гр. Берлин, гдето продължих да уча драматическото искусство, отгдето се завърнах преди един месец“. Гендов се завръща от Германия в края на март или началото на април 1914, на 24 август (неделя) от 9 часа сутринта той участва в изпитите „на кандидатите за стажанти при народния театър“, допуснат е „до закрит дебют“, проведен на 31 август (името му дори се споменава сред тези на представилите се добре), а на 1 октомври със Заповед № 90 е назначен за „драматически ученик“ с „40 лева месечна заплата“. Заедно с „г-жа М. Миятева“. Затова и в една от рекламите за „Българан е галант“ се казва: „Това е името на първата българска кинематографическа комедия, снета в София и играна от българските артисти при Народния театър г-жа Мара Липина и г-н Васил х. Гендов“. Оказва се, че двамата участници във филма се срещат за първи път и се запознават по време на изпитите в Народния театър, проведени през лятото на 1914...

Колкото оскъдни и косвени да са сведенията, с които днес разполагаме, те (особено така – сбрани вкупом) красноречиво доказват, че „Българан е галант“ е заснет през лятото или ранната есен на 1914, а не през 1910 година! За което лично аз искрено съжалявам...

## CANNES 2014

ще се промени ли стилът на фестивала?



Вера Найденова, Боряна Матеева ■

► **Вера Найденова:** За филмите от последното, 67-мо издание на Кан, се написа и изговори немалко в различни медии. Включително и от нас двете. Затова, струва ми се, ще е по-добре да поговорим за филмите, но и за друго. Например, че това е събитие с много здрава структура, с ясни, рядко променящи се, и то целесъобразно, принципи. Не познавам добре историята и днешната практика на другите големи фестивали, но съм чувала за проблеми със селекционерите, с размествания и т.н. А, както е известно, при един артистичен празник и конкурс най-важна е селекцията. И така – и при фестивала важи известната сентенция „Стилът, това е самият човек“ (селекционерът). В продължение на почти четири десетилетия на „Кроазет“ тази дейност се извършва от Жил Жакоб. Той идва тук през 1964 като журналист/критик от списание „Експрес“, после става помощник на главния селекционер, а през 1978 Управителният съвет на фестивала го избира за Главен селекционер (Délégué général). Тук нямаме възможност да влизаме в подробности, но е важно да кажем, че той наследява форум с традиции (първото издание е през 1946), който се ръководи от „френските академици“, т.е. от писатели и културтрегери, които се отнасят добре към киното, но при награждаването

предпочитат „културните“, по-класичните, а не кинематографично авангардните филми. Жакоб издига авторитета на авторското, уникалното филмово творчество и следва своя вкус до днес.

Освен селекцията, генералният директор има и други функции – той ръководи цялата прожекционна програма, а най-важното – сложната церемония при изкачването (по червения килим) на филмовите делегации към представянето на филма им. И тук многократно сме виждали финото, дискретно поведение на Жакоб. Той навярно е най-изисканият фестивален церемониалмайстор в историята на кинофестивалите. Чела съм, че според това, колко стъпала при посрещането слиза надолу, се измерва рангът на гостите (затова остроумно е наречен от един журналист „земерът на Кан“)… Уникалната канска церемония на „Червената стълба“, някои от протоколните моменти се повтарят и при други фестивали...

**Боряна Матеева:** Доколкото знам, на другите големи фестивали стълбата не играе такава ключова роля. Червеният килим присъства, но е разположен хоризонтално. Няма го това ритуално „изкачване на стъпалата“ като символ или култово място – вече го коментирахме в един от предишните ни разговори... Отделна

колоритна тема от „протокола“ са опашките в Кан, многолюдната тълпа пред двореца. Видяш журналисти от най-влиятелните световни издания, които в дъжд и пек смирено чакат ред, за да си осигурят място в салона. Прекарват средно по 40 минути на крак, за да видят първи в света филмите от селекцията. Защото местата винаги са по-малко...

**В.Н.:** Салоните са винаги пълни. Разбира се, дворецът се оказа малък. Старият, направен през 1947, е разрушен. През 1982 фестивалът се настанява в този, който действа и днес ...

**Б.М.:** Някои го наричат „бункера“. Несправедливо и снобско, струва ми се.

**В.Н.:** Много субординирана организация, но трябва да отбележим и тази претовареност на събитието, как някак си се стесни пространството... Когато през 1993 отидох за пръв път (обикновено хората обичат да разказват какво е било преди) беше по-широко. Сега и участни-

ците, и зрителите, и журналистите са повече. Та залите сякаш стават по-тесни, макар че бяха създадени и две нови, и то не малки. Някога и кафенетата, където журналистите сядаха и пишеха на ръка, общуваха, разговаряха, пиеха безплатно кафе и сок, бяха по-големи. Сега всичко е по-делово, по-строго, по-пестеливо. Бориш се за място, просто няма къде да седнеш, навсякъде лаптопи, таблети... Промени се картината на Кан. Както и на света, впрочем.

**Б.М.:** Жил Жакоб беше казал, че фестивалът започва да му прилича на завод...

**В.Н.:** Ако се върнем към Жакоб, „стопанина“ на Кан, „Гражданинът Кан“, както го наричат по аналогия с „Гражданинът Кейн“, бих искала да добавя, че многократно съм го виждала да показва своите „монтажни филми“ за историята на фестивала, да ръководи вечери, посветени на известни кинематографисти. Какви са твоите впечатления от него? Сигурно си чела текстове-





те му, такава висока стилистика човек рядко може да срещне в наше време, нали?

**Б.М.:** Пише и говори стегнато, кратко, но много съдържателно и оригинално. За 60-годишнината на фестивала през 2007 казва нещо незабравимо: „Кан е като католическа литургия. И когато стигнеш върха, там е Бог, за да те посрещне.“ Да напомним, че през 1978 Жакоб създава секцията „Особен поглед“, както и наградата „Златна камера“ за най-добър първи филм, а през 1998 и Кинофондацията (програмата от студентски филми). Тази година той се оттегли достолепно от поста президент (на който е избран през 2000) под признателните аплодисменти на публиката, но направи и едно елегантно френско намигване: „Молиер е умрял на сцената, но аз не бих искал да умра на стълбата...“

**В.Н.:** Жакоб умееше да избере авторите и филмите, които очертават някаква тенденция. Срещу обвинението, че кани обикновено едни и същи автори, отговаряше, че Кан се интересува от стиловете на талантивите автори, а всеки техен филм, дори когато не е толкова хубав, колкото предишния, добавя нещо към този стил. Между другото, чела съм негово обяснение, че никога не се меси в награждаването, че като критик е култивирал у себе си обективност. Но някъде признаваше, че най-много се е респектирал от Куросава, „слабост“ пък е изпитвал към Фелини, а после към Ларс фон Триер, заради неговата болезнена чувствителност. Можем да си представим как се е чувствал, когато любимецът му спретна онази скандална пресконференция с мотива „Хитлер“...

Тук обаче е много важно да кажем кой ще замести Жакоб. Това е Пиер Лескюр, дългогодишен ръководител на могъщия телевизионен Canal + (спонсор на фестивала от 1992 г). Аз съм запомнила името му от времето някъде около 2000-та година, когато във фестивалната преса, по-точно в специалните броеве на американското списание „Variety“ (запазила съм ги в архива си) силно критикуваха Жакоб за неуредените отношения с „големите“ от Холивуд. През 90-те години на XX век принципната привързаност на Жакоб към т.нар. авторско кино, с неговите уникални структури и индивидуално пречупване на кинематографичния език, го

изправи пред проблем – Холивуд вече беше се отдалечил от „рисковите филми“ на Касаветис и на ранния Скорсезе и създаваше грандиозните спектакли – приказки за борбата между Доброто и Злото, с един доста популярен, универсален език. Това вече бяха, а и все още са, най-успешните и печеливши филми в света, но Кан не намираше път към тях. Навярно приближените до фестивала са знаели повече подробности около смяната, но първо, не сме сред тях, а, второ, аз по принцип се придържам към публичната информация. А тя беше, както и сега е, че Жакоб напуска поради възраст и става президент на фестивала. На мястото му дойде, посочен и от него, разбира се, Тиери Фремо. В това време Лескюр осъществяваше мащабно производствено и разпространителско сътрудничество с холивудското студио „Универсал“. През 2001 Фремо включи в програмата на „Крозет“ 3D анимацията „Шрек“, редом, разбира се, с филми на Жан-Люк Годар и Шохей Имамура. При надписите на много от филмите и тогава, както впрочем и сега, присъства логото на Canal +. После Фремо успя, най-вече чрез така наречената извънконкурсна програма, да привлече работещите с „Универсал“ Лукас и Спилбърг и изрази убедеността си, че те не са по-малко автори (създатели на индивидуален стил) от така наречените независими режисьори и изобщо от онези, които работят с ниски бюджети... Нещо, с което аз съм съгласна...

**Б.М.:** „Тиери прави каквото иска, аз не се меса. Той е една личност, аз – друга. Няма гняв, викане, кавги... Когато работиш в сътрудничество, си осъден да намираш решение.“ – разяснява Жакоб. Всъщност, двамата са много различни. Дори на ниво физика – Жакоб е висок, слаб, сдържан; Фремо е нисък, набит, кипящ от енергия. Единият е парижанин и произхожда от семейство на еврейски индустриалци, другият е расъл в работническите предградия на Лион. Може би затова се допълват така продуктивно...

**В.Н.:** Фремо още в началото на столетието ясно заяви интереса си към новите, постмодерните, по-популярните форми на киното, към жанровото кино, но не съм чувала за някакви силни противоречия между тях. Жакоб си остана свързан с авторското кино, с „истинското изку-

ство“, както казват някои, забравяйки, че и истината за изкуството еволюира.

Изключително важно за развитието на фестивала е, в името на какво се събират Фремо и Лескюр (предпочетен пред другия кандидат, идващ от френско-германския канал Arte) ще поведат ли в друга посока духа и стила на фестивала? Но в тазгодишната програма, поне на мен така ми се струва, видяхме една селекция, в която дишаше вкусът на Жакоб. Ти имаш ли такова чувство? Не мога да преценя дали е само под диктата на наличната годишна световна продукция, или е и някакъв реверанс към патриарха на Кан и е във връзка с неговото пенсиониране.

**Б.М.:** Да, наистина, тази година Кан като че ли представи повече нискобюджетни, проблемни филми, белязани от индивидуално отношение към света, от личен почерк. Нямахме обаче бягства в интимното, маниашки изследвания на подсъзнанието. Гледахме много реалистични, проблемни, дори политизирани филми.

**В.Н.:** Той светът е проблемен. Тук вече ние трябва да сме свидетели, че Кан е много сериозен и

много ангажиран фестивал. Винаги е политически, винаги е проблемен. И пак ще повторя – в тези програми, извън конкурса, в среднощните прожекции, там са развлекателните филми, там са 3D анимациите, но тази година там беше по-бедничко...

**Б.М.:** Затова пък имаше филм от Сирия „Сребърна вода – автопортрет на Сирия“, филм за Майдана на украинския документалист Сергей Лозница. Кан наблюдава всичко, което става, реагира. Да не забравим да споменем и „Мостовите на Сараево“ този омнибус на 13 европейски режисьори, които разсъждават над това какво представлява Сараево в европейската история – филм, посветен на 100-годишнината от Първата световна война. Там до Годар се нареди нашият Камен Калев...

**В.Н.:** На мен много ми хареса африканският филм за Мали – „Тимбукту“ на Абдерахман Сисако. Беше толкова интересно да видиш живот, който е далеч от съвременните достижения... Всички обаче имат джииесеми и кравата, която води стадото, се казваше Джипиес... Какъв изостанал бит, от наша гледна точка, и на всичкото



отгоре и ислямизмът – фундаменталният, им се тропва на главите. И жестоко, и сурово. Това е също реален съвременен свят. Режисьорът е френски възпитаник, но има една особена зависимост – той не може да отразява сложно един примитивен живот. Тоест, животът е психологически примитивен по определение, ти не можеш да му привнесеш психологическа сложност. Той следва психиката на тези хора, тя е по-опростена, с това не искам нито да ги оскъря, нито да ги омаловажа. И оттук идва една невероятна простота... На мен ми хареса и филмът за Чеченската война на Мишел Азана-висиус „Търсенето“.

**Б.М.:** На мен никак не ми хареса... Разпада ми се на няколко пласта, които въобще не си взаимодействат: мелодраматичната история с жената от европейска неправителствена организация (Беренис Бежо), която приютава и се привързва към едно осиротяло чеченско момченце; военната – натуралистично и брутално изобличение на порядките в руската армия; и безличната линия на помощта на Червения кръст с Анет Бенинг като висша функционерка...

**В.Н.:** Нормално е да имаме различни възприятия. За мен този филм, който, казват, е вдъхновен и от репортажите на Ана Политковска – е доста верен.

**Б.М.:** Но спойката, органиката между различните разкази липсва. Има тезисност и сантименталност, може би защото е римейк (вярно, твърде свободен) на стар холивудски филм на Фред Цинеман от 1948. На места ми звучеше като поръчков антивоенен филм... Детето беше прекрасно, но Беренис Бежо не беше никак убедителна. Докато „Артистът“ на същия режисьор беше вълшебство.

**В.Н.:** „Артистът“ мен никак не ме плени...

**Б.М.:** За мен беше филм, който просто не исках да свършва...

**В.Н.:** Обикновено нямаме време да погледнем към студентските филми, към „Кинофондацията“ и Ателието, към тези млади хора, които дебютират в Кан... Но ми направи особено впечатление програмата „Кан класик“.

**Б.М.:** Като филмотечен човек оценявам по достойнство тази програма и специално реставрираните копия, цели 22 на брой! Да споменем



само няколко: „Денят се ражда“, „Саят нова“, „Кучката“, „Осем и половина“, „Изгубеният хоризонт“...

**В.Н.:** Нека разграничим нещата – имаше събития като 50-годишнината на „Брак по италиански“ (1964), с отдаване на почит към София Лорен с майсторски клас и прожекция на „Човешкият глас“ по Жан Кокто с нейно участие...

**Б.М.:** За съжаление този късометражен филм, режисиран от сина ѝ Едоардо Понти, разочарова. Семпла режисура, решена на близки планове, които не бяха в полза на почти 80-годишната актриса, с коригирана визия, монотонна игра...

**В.Н.:** В събитията беше отбелязана и 50-годишнината от раждането на т.н. „спагети“ уестърн със „За шепа долари“ (1964). Тарантино с удоволствие го представи.

**Б.М.:** Но и максимално се възползва от ситуацията, за да представи собствената си персона и новата си изгора Ума Търман... Един стар коментар на знаменития Серджо Леоне чудно пасва на темата: „Като казват, че съм баща на италианския уестърн, се питам колко ли ко-

пелета са се родили...“ Да не пропуснем, че в т.н. „събития“ беше включено и отбелязване на 30-годишнината от премиерата на „Париж, Тексас“ (1984). Вендерс сам е ръководил прехвърлянето на копието на HD в лаборатория в Ню Йорк, после сканирането му в немска лаборатория и накрая дигитализацията, направена от трета фирма. „Кан класик“ е много интересен именно с това, че от 10 години има политика за реставрация на важни за историята филми. Забележително е как Кан гледа колкото напред, толкова и назад. И нещо знаменателно – за първи път нямаше нито една прожекция от 35 мм лента!

**В.Н.:** Дебютант в самото състезание сега нямаше (но извън него те бяха 26!). Но пък имаше един забележителен млад режисьор от Канада – Ксавие Долан. Трябва да ти призная нещо – за този младок откривам у себе си липса на понятия, с които да оценя неговия филм „Мами“. Тоест, той е новаторски и се връзва, както на времето Годар с „До последен дъх“. И ти трябва да намериш други думи. Аз, която съм писала доста за актьори, не мога да обясня как игра-



ят неговите две актриси и главният изпълнител, разбира се. Това са съвършено нови реакции. Да не говорим за екрана му...

**Б.М.:** Който беше квадратен, във формат 1:1. Само в един момент леко се удължи по хоризонтала, но това остана незабелязано. Долан обяснява, че така може да разказва историята си много компактно и да се концентрира върху лицето на актьора, защото иначе човек се разсейва по красив пейзаж, по някакви детайли от обстановката, а така си застава да гледаш само това, което ти се показва. Режисурата те сграбчва, откъсва те от действителността, затваря те в квадрата и те води където си иска.

**В.Н.:** В наградения със „Златна палма“ „Зимен сън“ Джейлан също много затворено работи...

**Б.М.:** Да, но неговата затвореност е от друг тип, концептуална е и те отваря към вътрешното, а тук имаме визуален диктат и понеже този стил пасва на сюжета (необузданото поведение на един хиперактивен тийнейджър, проблемите на майка му и една странна съседка) ефектът се усилва неимоверно, не можеш да избягаш от този квадрат, не виждаш нищо друго, само

отрязъка, който ти позволяват.

**В.Н.:** Може би оттам идва ефектът на тази игра, на това присъствие...

**Б.М.:** На пресконференцията ме поразиха обикновеността на двете актриси Ан Дорвал и Сюзан Клеман. Излъчването им беше коренно различно от това на експресивните им героини. Екстремната (и в много други посоки) режисура им е наложила пълна метаморфоза. Освен всичко, Долан е и изключително умен и показва блестящо, че знае как да се държи с медиите. На финалната пресконференция каза, че за него е огромна чест да получи Наградата на журито наравно с Годар...

**В.Н.:** Тук искам малко да се похваля (смее се). Не знаех, че го е казал, но още като чух наградите, се зарадвах и направих връзката – както Годар навремето обнови киното, дръзко и смело от своите тридесет години, така го прави и той, но още по-млад, на двадесет и пет... Това беше много хубав жест на журито! И тук искам да кажа нещо за Годар. Той, разбира се, е много рационален и много „изработен“. В „Сбогом на езика“ отново използва окултурени обра-



зи, влизали и преди и вече в употреба. Това е принцип на семиотиката...

**Б.М.:** Ползва знаци, много от които са трудно разбираеми за немалка част от публиката...

**В.Н.:** Аз също се затруднявам от Годар, но не го омаловажавам. Просто това е право на избор.

**Б.М.:** И аз доста се затрудних с този концептуализъм, с препратките, философските референции, цитатите. Но ме хвана силната поетична визия. И дързостта да експериментира с 3D изображение, използвано не да впечатлява, а за да внесе друго смислово измерение, релефност и дълбочина на мисленето отвъд видимостта на кадъра. Във всеки случай е радикално предизвикателство към традиционното комерсиално кино, каквото Годар винаги е бил.

**В.Н.:** Ясно е, че това е авторство от висока класа и доказва, че всяка възраст има право на своя тон. Но не е и експеримент, защото то е познато, например от литературата... Искам друго да кажа. Какво бихме могли да си представим като вариант – един неуморно, наивно откриващ света автор? Годар пък казва – аз съм работил с образи, аз мога вече само втори път

да ги използвам, на второ равнище, като втора действителност, а не като първа. Интересно е, много е интересно и той има право на това!

**Б.М.:** Сблъскваме се с една свръхинтелектуалност. И само избрани стигат до смисъла...

**В.Н.:** Трябва да познаваме неговите възгледи и то сегашните...

**Б.М.:** Както и контекста, интелектуалния, в който се движи...

**В.Н.:** Разбира се, и то не само днешния... Но по повод наградата на Годар и Долан си мисля, че гениите на киното, като Орсън Уелс и Айзенщайн например, са били на по 25-27 години, когато са разбили стандарта, нормите и са открили нови хоризонти за използване на езика, на екрана, на звука, на ритъма. И това момче, Ксавие Долан, трябва във всички случаи да го следим. Студентите и младите хора да го видят, да го наблюдават. Друг е въпросът, какво ще ни покаже в следващ момент, но засега е много интересен.

**Б.М.:** Като заговорихме за новодошлите, да споменем и няколко други, които се представиха с втори и трети филм. Освен Долан (1989),



„детето-чудо“ от Квебек, на мен особено ми допадна аржентинецът Дамиан Сифрон (1975), неслучайно съпродуциран от братя Агустин и Педро Алмодовар. Неговият „Дивашки разкази“ с Бунюеловски сарказъм и в привидно лековато-развлекателен стил развенчава институциите на модерния свят – семейството, държавната и съдебната система. Съставена от няколко необвързани сюжетно новели, тази свирепа черна комедия отива до край в гротесковото си заиграване и търси причините за оварваряването в абсурдната бюрокрация, неравенството, несправедливостта, генериращи от чудовищни класови диспропорции. Запомних Рикардо Дарин, „латиноамериканският Джордж Клуни“ от новелата с колата, несправедливо вдигната от уличен „паяк“ и последвалата лавина от страховити перипетии. Сифрон не беше отличен, затова пък другата нова „звезда“ италианката Аличе Рорвахер (1981) се окичи, доста неочаквано, с Голямата награда. Филмът ѝ „Чудесата“ въпреки че носи свежо дихание, има безхитроствена драматургия и е заснет в един нехаен нео-неореалистичен стил,

а и стои някак ескизен, незавършен. Мисля си, че такъв простичък сюжет (скромното битие на семейство еко-пчелари и техния сблъсък с фалшивия свят на медиите) посмъртно не би минал през българска кинокомисия...

**В.Н.:** Лично на мен най-интересни ми бяха Звягинцев (с „Левиатан“), Джейлан и Долан. Но ми се иска да вярвам, че читателите ще разберат защо в този наш разговор оставихме първите двама без внимание – за тях, все пак, немало се писа. Общо взето се придържахме към заявеното в началото намерение да говорим за други неща, също важни за 67-то издание на Кан.

Ако трябва да завършим с най-важното – то е каква промяна ще донесе сътрудничеството между Фремо и Лескюр?

**Б.М.:** Да се надяваме, че дори да се развали малко, Кан винаги ще запази чара си. Както казва Тиери Фремо, парафразайки Уди Алън, „Кан е като секса. Дори когато не е добър, пак е добър.“



## KARLOVY VARY 2014

лица от фестивала



Божигар Манов ■

▶ Всяка година за 10 дни в началото на юли тихият и спокоен СПА курорт Карлови Вари се превръща в стълпотворение от фенове на киното (предимно студенти), любопитни курортисти и привикнали с оживлението местни жители. И всяка година няколко знаменити световни звезди от екрана разтърсват обичайното спокойствие на уютния град.

Тази година специални гости на фестивала бяха френската актриса (а вече и режисьор) Фани Ардан, италианският актьор Франко Неро, американският режисьор Уилям Фридкин и неговият колега актьор и режисьор Мел Гибсън. Последните двама бяха отличени с Почетен „Кристален глобус“ за цялостен принос към световното кино. Представяме откъси от техни диалози с журналисти и кинематографисти в града с 12-те минерални извора.

#### УИЛЯМ ФРИДКИН ИМА БОГ НА КИНОТО!

**Американският режисьор, продуцент и сценарист Уилям Фридкин е роден на 29 август 1935 г. в Чикаго, в семейство – потомци на украински емигранти.**

**Дори най-кратката му избрана филмография задължително включва знаменитите филми, донесли забележителни отличия и световна**

**популярност на режисьора: „Френска връзка“ (1971, „Златен глобус“ и „Оскар“ за режисура), „Екзорсистът“ (1973, „Златен глобус“ и номинация „Оскар“ за режисура), „Магьосник“ (1977), „Да живееш и умреш в Ел Ей“ (1985), „12 разгневени мъже“ (1997, телевизионна версия по пиесата на Рейджиналд Роуз). Двата му най-емблематични филма – „Френска връзка“ и „Екзорсистът“ имат общо 7 „Оскара“ и 7 „Златни глобуса“ в различни категории.**

В Карлови Вари режисьорът бе специален гост с подбрана панорама от свои филми, а на проведения мастерклас отговори на редица въпроси: **Вие сте един от най-изтъкнатите американски режисьори. А какво мислите за европейското кино?**

Винаги признавам, че моето поколение режисьори сме повлияни силно от европейското кино. Обичам филмите на Фелини, на Антониони, на Бунюел. През 1967 видях „Строго охранявани влакове“ на Иржи Менцел. Беше възвращащо преживяване, прекрасен филм. След година, през 1968, се случиха събитията, които наричаме Пражка пролет. Ние от същото поколение бяхме още по-възбудени, защото по това време се борехме срещу войната във Виетнам и администрацията на президента Никсън. Тогава гледах и много други чешки филми, бях впечат-



лен от Милош Форман, Иван Пасер, Вера Хитилова.

**Можете ли да отделите три филма, които са Ви повлияли най-много?**

Ако трябва да са само 3 американски, ще спомена „Гражданинът Кейн“ (1941) на Орсън Уелс, „Съкровището на Сиера Мадре“ (1948) на Джон Хюстън и „Всичко за Ева“ (1950) на Джузеф Манкевич. А от европейските – „Сладък живот“ (1960) на Фелини, „Хирошима, моя любов“ (1959) и „Миналата година в Мариенбад“ (1961) на Ален Рене, но няма да пропусна великолепните анимации на Ян Шванкмайер и по-специално гениалния „Фауст“ (1994). От световното кино – „Рашомон“ (1950) на Куросава и филмите на Бунюел. А иначе съм се възхищавал и учил от Чаплин, Бъстър Кийтън, Били Уайлдър. Много важно е за младите кинематографисти да гледат тези филми и да познават творчеството на режисьорите им. Въобще младите трябва да гледат всичко и да направят своя избор.

**Книгата Ви „The Friedkin Connection“ (2013) се радва на голям успех в САЩ, сега и чешкото издание почти се изчерпа. Как и защо я написахте?**

Писах я три години, не бях убеден, че е необходимо да го правя, но сега мнозина ми казват, че книгата е стойностна и полезна. Дано да е така.

**Кои са Вашите грешки?**

О, много са и от различен характер. Например преди много години получих писмо от един млад художник – Жан Мишел Баскиа, който ми предлагаше дванадесет акварела на съвсем скромна цена. Отказах и изхвърлих рекламната му брошура. Днес картините му струват милиони. Или пък продадох акциите си от един посредствен тогава баскетболен клуб „Boston Celtics“, от които нямаше шансове да спечеля. Оказа се, че ги е купил някакъв младеж на име Майк Тайсън, който после направи от тях състояние, освен другите милиони от бокса. Пак по онова време моят приятел и съдружник в малката ни кинокомпания Франсиз Форд Копола ми даде да прочета един сценарий, който въобще не ми хареса и решихме да го дадем на един от нашите асистенти – Джордж Лукас. А той направи от него „Звездни войни“ (1977) със своята малка тогава фирма.

**Обичате ли да гледате собствените си филми?**

Въобще не ги гледам, само по необходимост, когато в последно време ги прехвърлят на дигитален носител с реставрация на изображението и звука. „Уорнър Брадърс“ предложиха да реставрират повечето от старите ми филми и купиха правата за повторна дистрибуция в САЩ, а „Парамаунт“ – за света. Мисля, че и двете компании спечелиха добри пари.

**Как се отнасяте към бурните технологични промени в киното през последното десетилетие?**

Аз съм от поколението на 35-милиметровия филм и затова ценя много качествата му. Но с годините изображението старее, цветовете избледняват, появяват се драскотини или петна, понякога дори лентата се къса и копието трябва да се лепи, а така се губят кадри, звукът също се разваля и гъгне неразбираемо. Старите ленти са като старите коли – безценни за колекционерите, които не ги карат, но тежко бреме за хората, които трябва да ходят на работа с тях, да ги поддържат, ремонтират, а те да гълтат все повече бензин. Дигиталните носители ни спасяват от всичко това. Но имам предвид свършените blue ray системи, които гарантират страхотно качество на изображението и звука, а не остарелите вече разновидности на dvd записите – те остават само за любителите. Но така или иначе дигиталната техника е спасение, особено за младите, които прохождат в занаята, те могат с малко пари да си купят прилична камера и да направят свой филм.

**А вие използвате ли тези възможности на цифровата технология?**

Да, разбира се, особено когато проектът позволява от техническа и естетическа гледна точка.

**Кой момент от създаването на филма е най-важен за вас?**

Без съмнение монтажът. Производството на филма има три основни етапа: сценарна работа, снимки и монтаж. При сценария много активно се намесват продуцентите и понякога това е изнервящо. При снимките цялото ми внимание е в актьорите и се случва те да променят особеностите на образа, с което аз може и да се съглася, но понякога се налага да спорим и да ги убеждавам. А при монтажа съм сам с моя филм и сам решавам как да изглежда той. Затова тогава съм най-концентриран и удовлетво-

рен. „Френска връзка“ например го промених значително при монтажа в определени епизоди, а в крайна сметка съкратих цели 12 минути. Но това си е моят филм!

**В началото на кариерата си сте работили много за различни телевизии. Какво ви дадоха те?**

Да уточня: много години, но само в живи предавания. Бил съм режисьор на хиляди живи предавания – тогава се работеше предимно така, дори и рекламите се правеха на живо в студиото. Аз съм снимал обаче само една реклама за телевизори „Vlaipunkt“. Но тогава научих занаята. Още когато бях асистент, а режисьорът стоеше в апаратната, веднъж, след като ми даде указания как да подреда някакви бутилки пред камерата, аз очевидно не се справих, той долетя гневен в студиото, за секунда нагласи бутилките и ми каза: „Така трябва да бъдат!“ И досега помня този урок по композиция на изображението. През онези години снимах само един документален филм „The People vs. Paul Crump“ (1962) за един чернокож млад мъж,

който беше осъден на смърт на електрически стол заради грабеж и убийство. Аз вярвах, че е невинен, получих необходимите разрешения, направих интервюта с него, с адвокатите му, със следователя. Но уви, не успях да го спася. Присъствах и снимах самата екзекуция – никога не съм виждал нещо по травмиращо. И досега всеки ден тези минути са пред очите ми, не мога да ги залича от паметта си. Може би и поради това моите филми са винаги толкова черни. Тогава работих с един неизвестен оператор – Бил Бътлър, който после засне „Челюсти“ (1975) на Стивън Спилбърг, „Брилянтин“ (1978) на Рандал Клейзър и сериата „Роки“ (1979-1985) на Силвестър Сталоун.

**В САЩ има огромна мрежа от ефирни, кабелни и интернет телевизии. Какво е мнението ви за тях?**

Противоречиво, но не можем да отречем, че над 80 процента от разпространението на американските филми става по този начин и милиони хора ги гледат. Оказва се дори, че големият



сегмент филми влияе и формира цялата телевизионна програма.

**Споменахте, че цените изключително много големия италиански режисьор Федерико Фелини. С какво той ви е повлиял?**

Има само една разлика между Фелини и мен: той е гениален майстор и прави шедеври; аз съм обикновен режисьор и снимам филми. Същото е ако се сравня с Антониони, Бунюел или Куросава. Вече няма такива режисьори и днешното поколение дори не подозира какво велико кино е имало по тяхно време. С всеки от техните филми, поне за два часа, се пренасяме някъде другаде и живеем в друг свят. А при много от днешните филми зрителите просто зяпат и хрупат пуканки. Защото онези филми бяха класика в това иначе младо изкуство, но тяхното повторение вече не е възможно, както не са възможни и писатели като Гьоте, Шилер, Томас Ман. Ще добавя и Кафка, защото сме в Чехия, а винаги когато съм в Прага, отивам първо на „Златната уличка“ при миниатюрната къща на

Кафка, за да усетя неповторимата му фраза, там го възприемам най-истински.

**Имате ли започнати и незавършени филми?**

Не, нямам, винаги завършвам всичко, което започна. По това се различавам от Ван Гог например. Неотдавна негова незавършена картина бе продадена за 80 милиона долара. При това той я е рисувал в лудницата, а е бил там, защото казвал, че един ден картините му ще се продават за милиони. Взели са го за луд и го вкарали където трябва.

Аз от всички мои филми никога не мога да изкарам толкова пари, може би защото съм си у дома и никога не съм бил в лудница.

**Вие сте от поколението, което обновява американското кино през 70-те и 80-те години на миналия век. Това цени ли се в Америка?**

Златната ера на Холивуд са 40-те и 50-те години на XX век, тогава са създадени всички велики мюзикъли, тогава триумфират Фред Астър и Джинджър Роджърс, тогава публиката е луда по техните филми. Ние се опитахме в друго време



и по друг начин да върнем зрителите в кината, мисля че успяхме частично и донякъде. После дойдоха нови технологии, друго поколение режисьори, други теми и жанрове. Имам чувството, че ние сме на доизживяване, макар че не ни се иска.

#### **Как работите с актьорите?**

Всеки режисьор си има свой подход, но най-важното е да бъде психолог – практик, а не теоретик. Той трябва да проникне еднакво дълбоко в психологията на образа и съответно на избрания актьор. И да намери общата пресечна точка, при която в актьора започва да работи „паметта на чувствата“. От тях той ще направи образа и ще открие своите актьорски приспособления. А работа на режисьора е да го коригира ако трябва, да добави нещо или да отхвърли друго. И така по индивидуален и различен начин с всеки от актьорите. Понякога се получава, а много често не. В киното, както и в живота, няма гаранции за успех, нито пък окончателни присъди за некадърност. Всеки истински режисьор има

своя час, но уви, някои не го дочакват.

#### **С огромния си опит в телевизията и киното имате ли рецепта за успех в режисурата?**

Един млад човек, за да стане режисьор, трябва да има амбиция, късмет и благословия от Бога. След толкова години в киното дори съм убеден, че има специален Бог на киното. Той трябва да ви покровителства. Талантът има значение, но без късмет и амбиция шансовете за успех няма да се появят.

#### **МЕЛ ГИБСЪН**

#### **ЖЕЛАНИЕТО МИ ЗА РАБОТА Е НАД ВСИЧКО**

Суперзвездата Мел Гибсън е роден на 3 януари 1956 година близо до Ню Йорк като шесто дете в семейство с 11 отрочета. Баща му е железопътен спирач, а заради майката – австралийка семейството се мести в родината ѝ. Там след колежа Мел учи в Националния институт



за драматични изкуства в Сидни и късметът го спхожда през 1979. Тогава се снима в два филма: „Лудият Макс“ му носи световна слава, а с „Тим“ печели австралийския „Оскар“ като най-добър актьор. През 1980 се жени за Робин Мур и двамата имат седем деца, но осмото е от рускинята Оксана Григоријева. Американският му дебют е през 1984 с „Баунти“ (реж. Роджър Доналдсън), където играе с Антъни Хопкинс. Като актьор има 51 филма, сред които хитовете „Смъртоносно оръжие“ (1987), „Текила на разсъмване“ (1988), „Маверик“ (1994), „Теория на конспирацията“ (1997), „Патриотът“ (2000) и други. През 1993 застава зад камерата като режисьор и дебютира с „Човекът без лице“. „Смело сърце“ (1995) му носи 2 „Оскара“ (за филм и режисура) и „Златен глобус“ (за режисура). А „Страстите Христови“ (2004) спечели огромна световна популярност, но и мощна вълна от религиозно несъгласие.

На церемонията при откриване на 49-ия кинофестивал и удостояването му с Почетен „Кристален глобус“, поемайки изящната статуетка (красива женска фигура, която държи над главата си голям кристален глобус), Мел Гибсън каза:

„Винаги съм мечтал да държа в ръцете си толкова съвършено женско тяло и ето че ми се случи в Карлови Вари. За първи път съм тук, очарован съм от града и съм благодарен на фестивала, че сбъдва една моя мъжка мечта. Ако успея да опитам и знаменитата минерална вода, имало е за какво да долетя отвъд Океана. Надявам се да отскоча до някой от минералните извори. Веднага след награждаването в голямата фестивална зала на хотел „Термал“ Мел Гибсън се пренесе в лятното кино. Там в прохладата от близката борова гора представи коронния си филм „Лудият Макс“ пред възбудената публика. Дъждът бе благосклонен, изчака великодушно и заваля чак на разсъмване. Следващата вечер, преди прожекцията на режисьорския му филм „Апокалипто“ (2006), Мел Гибсън разговаря пред зрителите в препълнената зала с популярния водещ Марек Ебен в пряк телевизионен ефир:

**През май представихте в Кан „Непобедимите 3“, сега идвате от снимки на „Бащина кръв“ в Ню Мексико. Защо е това бясно темпо на**

**работа?**

Междувременно ми се наложи и една неприятна стоматологична операция. Но желанието за работа е над всичко – все пак съм актьор. Френският режисьор Жан-Франсоа Риш е талантлив автор и затова не можех да откажа участие в „Бащина кръв“.

**Готвили сте се за театрален актьор с роли в класически пиеси. Какво Ви дадоха те?**

Сега си давам сметка, че това бе безценна подготовка. Като студент не си падах много по Шекспир, въпреки че в Австралия играх дори Ромео. Но по-късно проумях каква дълбочина носят тези пиеси и колко полезни са за актьора.

**Бихте ли се върнали отново на сцената?**

Много бих искал, но едва ли ще е скоро. Много колеги с кариера в киното гостуват там и се връщат невероятно заредени. Аз почувствах нещо подобно, когато се снимах в „Хамлет“ (1990) на големия режисьор Франко Дзефирели.

**А защо преминахте зад камерата?**

Заради страстта да разказвам. Като малък много обичах да слушам разказите на баща ми. Сега четиригодишната ми дъщеря по същия начин ме гледа зяпнала, когато ѝ разказвам приказки и виждам как очите ѝ светят. Някои актьори се изморяват да говорят чужди думи в ролята на други хора и искат да разкажат от свое име. Понякога се получават забележителни филми. Припомнете си „Танцуващият с вълци“ (1990) на Кевин Костнър – прекрасен филм. Надявам се Кевин отново да застане зад камерата.

**А какъв ще е Вашият следващ филм?**

Винаги нося в джоба си няколко проекта, но никога не говоря за тях предварително, докато са само идеи.

**Напоследък медиите съобщават за Ваше щедро дарение на археологическа експедиция в Централна Америка. С какво Ви привлече тази изследователска работа?**

В Гватемала бе открит може би най-важният археологически обект в цялото западно полукълбо – Ел Мирадор, неизследван до днес град на майите от XVI век. Тяхната цивилизация е уникална, в нея са погребани невероятни тайни. Проучването им може да преобърне представите за този непознат свят и ще запълни огромна празнота в знанието за миналото. А това е вълнуващо. И защо един ден да не стане на кино? ■

## DREAM FEST 2014

детският свят не е само празник



Люгмила Дякова ■

► Преди време на една от годишните кръгли маси на списание „Кино“, въпреки че темата беше друга, разговорът се завъртя и около детското кино и абсолютната му липса в България. Мисля, че след „Принцът и просякът“ (2005) – сценарист Мая Даскалова, режисьор Мариана Евстатиева, а и доста преди това, този жанр е абсолютно пренебрегван от скромното ни филмопроизводство. Няма съмнение, че децата са най-благодарната и благодатна филмова аудитория и категорията „кинозрител“ се възпитава от най-ранна възраст, но както за всичко в България и по тази тема се мисли на парче и само за днес, а не в перспектива и със стратегия за бъдеще. Тези нерадостни мисли често ме спхождаха, когато с радост изживявах празника за младите зрители на филмовия фестивал „Dream Fest“ – Слатина, Румъния. За четвърти път малкият град е гостоприемнен домакин на този амбициозен фестивал, който се превръща в емблема на града и за няколко дни става истински град на мечтите. Патрон на фестивала е престижният фестивал за детско-юношеско кино „Giffoni“ – Италия, а през октомври ще се състои първото издание на „Giffoni“ – Македония. Да не се връщам на темата, какво не/се случва у нас. Организацията на събитието е перфектна и екипът на фестивала начело с не-

говия директор Лавиния Сандру са убедени, че това, което правят, не е само въпрос на професионализъм, а достойна мисия. Селекцията на конкурсната и на съпътстващите програми, дело на артистичния директор Владимир Марин, според модния напоследък жаргон, е класна. Всеки от представените филми идва с по няколко престижни награди. Но това, което най-много ме впечатли, бяха самите участници – деца, по-скоро юноши, не само от Слатина, но и от цяла Румъния. Имаше и гости от Италия, Македония, Испания, Германия, Франция. За съжаление на поканата към България, никой не се е отзовал. Младите хора не само гледаха, но и обстойно обсъждаха филмите – драматургия, персонажи, проблеми, послания, което е много важно за израстването им като кинозрители. Бяха организирани и различни творчески ателиета, а вечер на открито целият град ставаше зрител на концертите, които децата изнасяха – песни, танци от различни региони и страни и прояви от всички области на изкуството. Мото и основна идея на цялата проява беше екологията – опазване и защита на природата, своеобразен отзвук на друг значим фестивал, който същият екип прави – Eco Film Fest. Освен от професионално жури, в което имах честа да участвам, филмите се оценяваха и от

многобройно детско жури. Общо в конкурса бяха включени осемнадесет филма – 11 пълнометражни и 7 късометражни. Най-добър сред късометражните, носител на Голямата награда, стана датският филм „Уикенд с татко“ (Weekend dad) – режисьор Йохан Стал Винтерейк. Филмът разказва за приключенията на един десетгодишен умник и компютърен гений и неговия приятел, когато баща му ги кани на кратко пътешествие в Швеция през почивните дни. Градските деца трудно се справят с условностите на „дивата“ природа и са твърде зрели за детинския ентузиазъм и авантюристични изблици на бащата, поради което попадат в смешни и нелепи ситуации, но приключението се превръща в истински екшън, когато на пътя им се изпречва реален престъпник и те не само се освобождават от неговия плен, но и успяват да го обезоръжат и предадат на полицията. Елегантно и с лекота направен забавен филм, който извежда на преден план значимостта на връзката дете – родител, но и внушава идеята колко е важно да съхраним детето в себе си и да изживеем детството си като деца.

Пълнометражните филми освен с доброто си качество се отличаваха с жанрово и тематично многообразие и няма да изненадам никого, ако кажа, че в тях с цялата си сложност се отразява светът на възрастните, но с още по-чувствителната и изострена рефлексия на детското възприятие. В този смисъл особено симпатичен и ироничен поглед към миналото на соца предложи руският филм, носител на Специалната награда на журито и Наградата за сценарий, „Честна пионерска“ (I give you my word), режисьор Александър Карпиловски. Носталгична история за детството, когато пионерската организация моделира характерите на бъдещите труженици на най-щастливата страна в света – Съветският съюз. Иронията е недвусмислена и на целия неслучил се парадокс – светъл социализъм се гледа по-скоро с насмешка, отколкото със сарказъм, защото децата са си деца, независимо и въпреки диктата на системата. Двете момчета – герои на филма, са повече от очарователни в безуспешните си опити да се проявят като примерни пионери и да не са „черните овце“ на сплотения тимуровски отряд, но какво да се прави като са самостоятел-

но мислещи индивидуалисти и не подлежат на уравниловка и дресировка – два от основните постулати на социализма. Накрая, разбира се, се оказват герои с помоща на повярвалата им отличничка на класа и върното им куче, разкривайки опасен престъпник, е, не шпионин, както клишетото го изисква, но подвигът си е подвиг. За възрастните зрители насладата идва не само от прекрасното детско изпълнение, но и от майсторското осмиване и обиграване на каноните на масовия соц. филм, а незапознатите със „системата“ се забавляват с един весело-драматичен приключенски филм.

Иранският филм „Перла“ (The Pearl) – режисьор Сироус Хассанпоур (Награда за най-добра визия), успешно съчетава социалният филм с подводна екзотика и приказни елементи. В едно бедно семейство препитанието се осигурява от бащата – търсач на бисерни миди, но той се разболява и не може повече да се гмурка, а и лечението му струва скъпо. Това обрича семейството на мизерия и принуждава дванадесетгодишния син без време да възмъжее и да поеме професията на баща си. Момчето се гмурка за бисерни миди. С помощта на малката си сестричка продават яйца от костенурки, които са деликатес. Междувременно двете деца спасяват живота на една огромна костенурка и не продават, а я оставят да излюпи яйцата си. След време пък костенурката спасява момчето от удавяне и по-късно му показва къде е мидата със скъпоценна черна перла, която ще избави семейството от немотията. Звучи нафантазирано, приказно и мелодраматично – и е, но майсторството на доброто иранско кино е именно в умението от всичко това да създаде реална филмова история – красива и въздействаща.

Други са проблемите на Майк (Награда за най-добър актьор) – герой на холандския филм „Майк казва довиждане!“ (Mike Says Goodbye!) – режисьор Мария Петерс. Той е десетгодишен, неизлечимо болен и от месеци е в болница, но състоянието му е стабилизирано и момчето с нетърпение очаква да се прибере вкъщи при майка си. Само че младата жена в неуправния си живот, като че ли е забравила, че има дете. Въпреки приятелството на други болни деца и загрижеността на персонала, Майк измисля

какви ли не хитрости и дяволии, за да се отърве от дружелюбното приемно семейство и да избяга в дома си, където, уви, никой не го чака. Когато вече е напълно отчаян и примирен, че ще отиде в дом за деца без родители, настъпва неочакван и щастлив обрат. Оказва се, че майката е постъпила в клиника, за да се пребори със зависимостта си от алкохола, а родителите на приятеля му от болницата го канят да живее при тях, докато майка му се възстанови. Прекрасен е малкият Маас Бронкуйзен, който осмисля и осветлява с харизмата си целия филм и от съзлив мелодрاما го превръща във витален, ведър, наситен с топлина филм за обичта и вярата в доброто.

Друг филм, който грабва с позитивизма и волния си дух, е немският „Фортуна“ (Windstorm) – режисьор Катя фон Гарниер, удостоен с Голямата награда на детското жури, Награди за режисура и Награда за най-добра актриса. Тинейджърката Мика (Ханна Бринке) е лишена

от летен лагер със съучениците си, защото не се е представила добре в края на срока и като наказание е изпратена при баба си в провинциално имение. Предполага се, че строгата дама – бивша състезателка и настояща треньорка по езда, ще дисциплинира своенравното момиче. Скуката и досадата са пълни, докато девойката не открива сродна душа – непокорния и необуздан кон Фортуна. Тя е единствената, която той приема и постепенно ѝ се доверява, а с помощта на възрастния съсед, също бивш състезател, и неговия внук момичето успява да се научи да язди и двамата с Фортуна се явяват на местно състезание. Дарбата ѝ е очевидна и всички очакват тяхната победа, но злото, в лицето на друга състезателка – съперничка за титлата, се намесва. Героинята е хвърлена от коня и е тежко контузена, а горкото животно е обречено да се превърне в салам. Но в добрите филми, особено в детските, не се случва така. Преодолявайки всички рискове, предприемайки





отчаяни ходове, извикващи зрителски възторг, двамата отново са заедно и яздят щастливо сред безбрежното поле, а публиката ръкопляска. Да! Животът може да бъде и хубав.

Не точно такъв е показан той в австрийския филм „Твоята хубост нищо не значи“ (Your Beauty Worth noting...) – режисьор Лоуренс Блок, отличен с Награда за режисура. Действието се развива в бежански лагер във Виена, където несретата събира бежанци от цял свят, а в местното училище децата по своему изживяват драмата на своето битие. Дванадесетгодишният Вейсел е дете от кюрдско-турски произход. В къщи е свидетел на политическите разпри между по-големия му брат и баща им, а в училище е потиснат, че не знае езика и мнозина му се подиграват, а някои учители напълно го игнорират. Той се сприятелява със своя съученичка от Босна и заради нея се старее да научи една поема, чийто първи стих е заглавието на филма. Изключителен е епизодът, в който две-

те деца цял ден обикалят с трамвай из Виена – разглеждат града, учат си уроците, хранят се, измислят си забавления. Сякаш бягат от заобикалящия ги свят с този колкото реален, толкова и илюзорен трамвай. Но действителността е жестока и не щади и децата. Семейството на момичето подлежи на репатрация, а малкият герой тича след отдалечаващата се полицейска кола и рецитира поемата... Нищо съзливо, нищо измислено, само срез от суровия свят, в който живеем.

Може би, за да звучи оптимистично текстът, трябваше да разместя местата на двата последни филма, още повече, че като качества те са напълно равностойни, но за съжаление реалиите на действителността не извикват кой знае какъв ентузиазъм и логиката предполага финалния акцент, което не пречи да мечтаем все пак за един по-добър свят...



## DOCS BARCELONA 2014

компромиси и колизии



DOCSBARCELONA

Мариана Христова ■

▶ Откакто документалното кино започна да догонва игралното по оригиналност и изобретателност, но и по зрители и награди, специализираните фестивали се превръщат в неотменно събитие за културния афиш на всеки по-голям град. Docs Barcelona в каталонската столица трае едва пет дни, но пък се опитва да селектира каймака от последната световна документална реколта заедно с най-актуалното от местната продукция. Макар да е по-скоро зрителско събитие, отколкото място за професионални срещи, паралелният форум за представяне и финансиране на документални филми в развитие също набира популярност и май се оказва, че подобни проектни пазари са задължителни за развитието и значимостта на един фестивал. Уъркшопите пък добавят престиж, особено ако въвеждат проходящите кинематографисти не само в тънкостите на сценария „в крачка“ и монтажа в документалното кино, но и ги учат как да включват социални послания в проектите си, с които „да променят света“ (тоест да получат необходимото финансиране). Последното може и да е безобразен шаблон, но присъства дословно в заглавието на един от уъркшопите. Тазгодишното издание на фестивала се проведе с прожекции в един мултиплексен киносалон и два културни центъра, а за уъркшопите бе отредено пространство от величествената Ла Педре-

ра на Гауди. Филмът на откриването „Добрият син“ (Израел, реж. Шърли Берковиц) е способен да откаже всеки заклет филмов почитател или просто естет от по-нататъшно следене на фестивала, но познавачите на фестивалната индустрия са наясно, че без заглавия, обвързани с мантрите на либерализма в програмата, фондовете за финансиране трудно биха разтворили кесиите си. „Добрият син“ е историята на едно стеснително и стресирано от бащиния авторитет 22-годишно израелско момче, което лъже родителите си, че отива да следва в английски университет, а вместо това си прави операция за смяна на пола в Тайланд с парите им. Обърканата му чувствителност е не по-малко хаотично документирана в безмилостно експлицитен пастиш от хлипове и екстази, противоречиви изблици на вина и облекчение, самосъжаление и самонадъхване. Драматургичната „кулминация“ – представянето на новото Аз на сина пред консервативния баща – е перверзно надничане през ключалката в интимния свят на другия. „С този герой ударих джакпота!“ – изтърсва след прожекцията иначе свенливата Шърли Берковиц, а невинният ѝ цинизъм е увенчан с аплодисменти, защото тя всъщност играе съвсем по правилата на индустрията. На екрана се редят душеразголващи изповеди в кадър, чиято сантименталност се опитва да оправдае

воайорството, а удивителната безскрупулност на режисьорката е маскирана като професионална страст (на въпроса дали би изключила камерата, ако отношенията между баща и син станат твърде напрегнати, тя отговаря риторично: „Имам ли вид на някой, който се отказва току-така?“). Така „Добрият син“ и самата Бърковиц – с подхранено от алгоритмите на успеха самочувствие, за кой ли път повдигат въпроси за етиката в документалното кино: както е все още спорно от психиатрична гледна точка дали научните постижения в медицината трябва да удовлетворяват налудното желание за смяна на пола, така спорно е и дали употребата на човешките слабости за произвеждане на сензация имат нещо общо с изкуството.

Полюсно противоположен в деликатността си е „Йоанна“ (Полша, реж. Анета Копач), макар историята да е не по-малко интимна, а това винаги излага автора на риск да навлезе твърде много в личното пространство на героите. Съпруга и майка на петгодишно момченце, умиращата от рак Йоанна се опитва да подготви семейството

си за приближаващото време, в което вече няма да са заедно. Камерата следи неотлъчно героите, без да отнема въздуха им, прецизната драматургия на монтажа държи филма далеч от риалити естетиката, а подбраните моменти от ежедневието на семейството дори размиват – не толкова с черни шегички, колкото с банално-абсурдната до комизъм констатация колко напразни усилия полагаме да подсигурием живота си, докато оставаме неподготвени за смъртта. Да, банално, абсурдно и смешно е, защото, както знаем, единствено смъртта ни е сигурна.

В програмата отсъстваше акцент върху определен режисьор, но пък се очерта герой на фокус с мощно присъствие, макар и само чрез два филма. „Ай Уейуей: Никога не съжалявай“ (САЩ; реж. Алисън Клайман) и „Ай Уейуей: Фалшивото дело“ (Дания; реж. Андреас Йонсен) пристъпват от различен ракурс към личността на може би най-известния и обсъждан в момента политически дисидент в света на съвременното изкуство, китайският визуален артист Ай Уейуей. Първият е портрет отблизо, всеобхва-



тен и информативен по отношение на идеите, активизма и изкуството му. Вторият разнища по-конкретно санкциите срещу него – започва с излизането му от затвора, концентрира се върху делото за неплатени данъци, което китайското правителство завежда срещу него, но не пропуска и делничните сблъсъци с милицията пред къщата му. Общото между двата филма е праволинейното звучене, приближаващо ги повече до одата, отколкото до документалното изследване. И в двата случая е подозрителна авторовата безкритичност към героя, при все че напират толкова много въпроси: ако е така неудобен Ай Уейуей, защо китайското правителство просто не се отърве от него? Разчита ли той на повече от морални протекции от Запад и каква роля играе това за имунитета му в Китай? Щеше ли да бъде така последователно излагано изкуството му в Европа и САЩ, ако не беше политически ориентирано в „правилната“ от западна гледна точка посока? Въпреки демагогията на либералната демокрация, която ни

уверява, че живеем в свободно от идеологии време, за всеки информиран и мислещ човек на Запад е известно, че политическа пропаганда има, а за всеки дори бегъл, но разсъдлив познавач на съвременното изкуство е ясно, че Ай Уейуей е сред инструментите на западната такава. Пропускът да се загатне дори подобен дебат компрометира авторите на двата филма най-малкото като документалисти, а за финансовите им зависимости на западни граждани не е трудно да се предположи. Ай Уейуей обаче е техният джакпот и датчанинът Андреас Йонсен също като Шърли Бърковиц се похвали с упоритостта си, споделяйки колко точно време му е досаждал, докато го навие за филма. Защото и той като Бърковиц е знаел добре, че героят му, заедно с утвърждаването на митологията около него, е безотказна гаранция за успех. Различни истории от Каталуня разказва местното кино, което все по-категорично се откроява от общата испанска продукция не само през езика, но и чрез извънредно локалните теми.



Три от филмите са ситуирани в Барселона. „Модернизмът – история на разрухата“ (реж. Луис Перманиер) показва в редки архивни кадри някои от несъхранените архитектурни емблеми на каталонския модернизъм и разказва за безмилостните критики към естетиката му във времето, когато се е появил – факти хем изненадващи от гледната точка на огромната му днешна значимост, хем не толкова, като се има предвид колко радикално е променил градската среда и че подобни „революции“ винаги срещат съпротива. „Мъртъв град“ (реж. Хавиер Артигас и Хапо Ортега) и „Един папагал в сладкарницата“ (Испания/Германия; реж. Инес Томсен) на свой ред са съвременни тъмни и светли ескизи от живота на града. Първият разследва неизяснен, но известен в Барселона случай на полицейска несправедливост към група младежи, последието от която е самоубийството на млада поетеса; вторият е низ от забавни градски легенди, разказвани от клиенти на популярните из централния квартал Равал бръснарници от па-

триархален тип. „Укротителят на рибите“ (реж. Рожер Гомез и Дани Ресинес) пък реди спомени на двама стари рибари за романтичното време преди развитата риболовната индустрия. И четирите филма са белег за упоритите усилия, които каталунците полагат да напишат самостоятелната си история и да затвърдят основите на автономната си култура; усилия, които ги отличават, но и ограничават.

Два филма ме потопиха в киномански ступор от начало до край, както умее доброто авторско игрално кино – с монтажна хипнотичност, емоционална динамика, приласкаваща искреност. „Господарят на Вселената“ или „Изповедите на един banker“, както бе преведен от фестивала (Германия/ Австрия; реж. Марк Баудер) е двучасово интервю с разкалял се финансист, който след 40 години вярна служба на немските банки напуска работа с чувство за вина и поради нежелание да поддържа повече илюзията за просперитет. Декор на самотния му монолог са пустите офисни сгради на две фалирвали банки



във Франкфурт, откъдето се виждат останалите все още пълни като кошери небостъргачи, стърчащи в сивото небе като безсмислени монументи на човешката самозабрава. Личните признания на финансиста Райнер Фос – за пристрастяваща сила на шестцифрената месечна заплата и измамната добавена стойност на кариерното изкачване, които, разбира се, са видели сметката на личния му живот; за фалша, стреса и сляпата вяра в системата – се редуват със задълбочени анализи на финансовата криза, причините и евентуалните ѝ последици. Вероятно само експерти в областта проумяват докрай логиката на Фос, но и лаици като мен разбират алармирация сигнал: Европа е обърната каруца и ако не смени радикално курса, не я очаква нищо добро, а грешката в системата е трудна за локализиране, защото корпоративните механизми са отдавна неподвластни на едноличен контрол.

„Моите неща“ (Финландия, реж. Петри Луккайнен) е още по-личен житейски експеримент на стигнал до задънена улица младеж, който след края на няколкогодишна любовна връзка решава да започне всичко отначало. Изгубен сред хаоса в главата и апартаментата си, той изнася нещата си на склад и започва да реди живота си парче по парче, като първата вечер спи гол в празния апартамент, а всеки следващ

ден донася по една необходима вещ. Забавен, откровен и много човешки в делничната си мъдрост, „Моите неща“ е по-оригинален, по-минималистичен, повече частен, отколкото социален, но също толкова категоричен отказ от участие в безсмислието на консумеризма, който задръства душите и сетивата. Различни като тематика и естетика, и двата филма пледират за пречистване и ново начало, от което явно се нуждае обърканият западен човек.

Признавам, че откакто документалното кино се грижи по-внимателно за маркетинговите стратегии и зрителския успех, ми е по-интересно от игралното. Но това го прави и по-моцнен инструмент за пропаганда и формиране на общественото мнение. Подозирам, че зависимостите му от пазара и субсидиите са много по-ангажиращи на ниво съдържание, защото претендира за истинност и същевременно поддържа по-висок авторитет от политически компрометираната телевизия, на която все по-малко се вярва. А битката на чия страна да се огъне „истината“ в днешната свръхинформирана и свръхвизуална среда вероятно е по-сурова, отколкото си представяме. Затова и колкото повече документалното кино се предлага като ентъртейнмънт, толкова повече го възприемам като такъв – в крайна сметка това е само кино. ■

# СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Семейна терапия

Кристина Грозева

Петър Вълчанов

приложение ■



## СЕМЕЙНА ТЕРАПИЯ

*Кристина Грозева Петър Вълчанов*

### 1. ИНТ. ДЕТАЙЛ.

Някой драска с химикалка по черно-бяла сватбена снимка. Лицата на младоженците са изподраскани с полови органи, кралски коронки, слънчеви очила, дяволски рога...

### 2. ИНТ. НОЩ. КОЛА

На предните седалки на автомобил се возят мъжът и жената от сватбената снимка с около 30 години по-стари.

Мъжът е облечен в елегантен костюм, има уморен и отегчен вид. Жената е с модна прическа, гримирана, с повехнала хубост. Него ще наричаме ИВАН, а нея МАРИЯ.

ИВАН шофира. МАРИЯ седи до него и не спира да говори, извисявайки глас с истерични нотки. Тонът ѝ е заядлив и нервен.

МАРИЯ

Прави ти удоволствие, нали?!

ИВАН

Не.

МАРИЯ

Не, прави ти!

ИВАН (равнодушно)

Не, не ми прави...

МАРИЯ (натъртено)

Прави ти!

ИВАН(отегчено)

Добре, прави ми...

МАРИЯ

Ето, видя ли?

МАРИЯ го гледа предизвикателно. ИВАН не реагира. МАРИЯ изважда цигара от чантата си и я пали.

ИВАН

Помолил съм те да не пушиш в...

МАРИЯ (прекъсва го)

И аз съм те помолила много работи! И какво от това?!

ИВАН е вперил поглед в леко осветения път и не обръща внимание на думите на жена си.

МАРИЯ (извиква неочаквано)

Нищо! Ни-що!!!... Нищо хубаво не съм видяла от теб! Само тормоз и обиди! Ей това е!

Цял живот се трепах и накрая...

ИВАН също си изпуска нервите.

ИВАН

Трепала се била! Ха! Ти чуваш ли се, бе!? Цял живот те хрантутя! Живееш си като царичка! И това с мои пари си го купувала!

ИВАН грубо дръпва пищните гердани, накичени по деколтето на жена му. МАРИЯ побеснява.

МАРИЯ

Как не те е срам, бе! Кой ти отгледа детето! А?! Сам самичка съм го отгледала! Докато ти си развяваше байрака по чужбина аз...

ИВАН

Какво каза? Я пак! Кой си е влял байрака, ма! Ти знаеш ли как се работи по 14 часа на ден на 40 градуса температура и 90 процента влажност, а?!

МАРИЯ (развиква се)

Айде беее! Чудо голямо! Нали ви знам! Работите там през деня и после- по баровете. Живот! А аз- денонощно! Де-но-нощ-но! Няма делник, няма празник, няма отпуски! Детето, къщата... Как мислиш се възпитава дете, а?! Лесно?!

ИВАН се изхилва.

ИВАН

Ами лесно я?! Като нищо не ти липсва! И ако не бях аз, сега сина ти знаеш ли къде щеше да е? – На пазара да продава краставици! А не в Оксфорд!

МАРИЯ

Той не е в Оксфорд, а в Кеймбридж! Даже не знаеш къде учи синът ти!

ИВАН въздиша тежко. Явно му е омръзнал скандала. Но МАРИЯ продължава:



МАРИЯ

Мръсник си ти, като баща ти! Ти, проклетия ви трънски род, всички сте такива!!! Ама аз не съм майката ти!!! Няма да ти позволя да ме унижаваш!!!

МАРИЯ всмуква силно от цигарата. ИВАН поглежда в страничното огледало. Изпреварва ги бързо движещ се автомобил.

МАРИЯ

Нали?! Права ли съм?! Защо мълчиш! Погледни ме!

ИВАН продължава да гледа пътя. МАРИЯ хваща брадичката му я и завърта към себе си.

МАРИЯ

Погледни ме, бе!

По пътя срещу колата се появяват ярки светлини от фаровете на приближаващ се тежкотоварен автомобил. ИВАН отдръпва главата си с рязко движение и завърта волана. Чува се изсвирване от профучаващи близо една до друга коли.

МАРИЯ започва да се смее истерично. ИВАН не се сдържа и ѝ плясва един през устата. Усмивката от лицето на жената изчезва. Тя гледа невярващо секунда две. После протяга ръка и отваря в движение вратата си. ИВАН набива рязко спирачки. МАРИЯ гледа побесняла.

МАРИЯ

Е, край! Това вече е краят!

МАРИЯ го поглежда с отвращение. После вдига ръце и започва неистово да дърпа брачната халка от пръста си, но той е подпухнал и пръстенът не помръдва. МАРИЯ дръпва още по-силно, но вместо да извади халката, изкълчва пръста си. Лицето ѝ се изкривява от болка. ИВАН седи зад волана и се опитва да се държи сякаш нищо не се случва.

### 3. ЕКСТЕРИОР. НОЩ. УЛИЦА.

Автомобилът спира пред жилищна коопера-

ция. МАРИЯ излиза като трясва с всички сила вратата на колата и продължава с бърза крачка към входа.

ИВАН изругава и излиза от автомобила. Оглежда вратата от страната на МАРИЯ, отваря я, затваря я и след като се уверява, че всичко е наред, тръгва към входа. Дистанционното на колата свирва и тя автоматично се заключва.

### 4. ИНТЕРИОР. НОЩ. ПЛОЩАДКА ПРЕД АСАНСЬОР.

МАРИЯ хлопва вратата на асансьора пред ИВАН. Лицето ѝ зад прозорчето на асансьора се издига, размазано нагоре. ИВАН проследява издигания се асансьор, в погледа му се чете смесица от примирение и отегчение (един вид-тая песен я знам).

### 5. ИНТЕРИОР. НОЩ. АСАНСЬОР.

В асансьора МАРИЯ рови нервно в чантата си. Изважда блистер с успокоителни и гълта едно хапче.

### 6. ИНТЕРИОР. НОЩ. ПЛОЩАДКА ПРЕД АСАНСЬОР.

Лампичката премигва на третия етаж и остава да свети на четвъртия. ИВАН натиска копчето на асансьора и поглежда над вратата. Лампичката продължава да си свети на 4 етаж. ИВАН натиска отново по-нервно копчето. Светлинката не помръдва, асансьорът не тръгва. ИВАН изругава и започва да тропа по вратата.

ИВАН

Ей, ше ти се не види...

Няма резултат и той тръгва нагоре по стълбите.

### 7. ИНТЕРИОР. НОЩ. СТЬЛБИЩНА ПЛОЩАДКА.

Съпругът задъхан изкачва последните стъпала и застава на стълбищната площадка. Вратата на асансьора е останала отворена. ИВАН я бутва, механизмът щраква и асансьорът тръгва надолу.

## 8. ИНТЕРИОР. НОЩ. КОРИДОР – АПАРТАМЕНТ/ХОЛ.

ИВАН отваря пооткрехната врата на апартамента. В коридора са разпилени обувки, чанти, палта, пълна неразбория.

ИВАН

Браво, тази вечер надмина себе си!!!

ИВАН затваря с крак вратата, после сваля сако-то си и го мята на закачалката.

Погледът му отново обхожда разпилените вещи. Той се вбесява, когато вижда паднала на земята рамкирана снимка. ИВАН се навежда и я взима. Очите му гледат към образите от снимката и се пълнят с гняв. Черно-бялата сватбена-та фотография е надраскана с полови органи, дяволски рога и корони (същата като от началото на историята).

ИВАН крачи побеснял по просторния коридор. Спира се на прага на хола. Гледа обезумял. Половината вещи са свалени и стиковани, телевизор, уредба, картини, от мини бара са извадени бутилки, цари пълен хаос.

ИВАН (докато върви)

Вземай всичко и ми се махай от главата!.. Ама ти за каква се мислиш! Кой го е купувал този телевизор?!

ИВАН награвва телевизора и го връща на мястото му. После се оглежда и се насочва към куп вещи в центъра на хола, сред които са уредбата, миксера и други.

ИВАН

И това аз съм го купувал!

Той издърпва видеото и се оплита в кабелите му.

Разгневеният мъж завърта поглед към спалнята, вратата е отворена и свети. От там се чува шум. ИВАН зарязва видеото и се засилва побеснял към спалнята.

ИВАН

Само не смей да взимаш...

ИВАН отваря със замах вратата на спалнята и в този момент, върху главата му се стоварва нощната лампа. Плафониерата се чупи с трясък. Краката на мъжа се подкосяват, всичко се завърта пред очите му. ИВАН губи равновесие, пада на колене и започва да лази с блуждаещ поглед нанякъде. Следва втори удар с основата на металната стойка и мъжът се свлича на пода. По клепките му прокапва кръв.

## 9. ИНТЕРИОР. НОЩ. ТОАЛЕТНА / КОРИДОР /ХОЛ.

Ръцете на МАРИЯ са здраво облепени с тиксо за водопроводна тръба.

Цялото ѝ тяло е облепено с тиксо. По лицето ѝ има кръв.

Тя гледа с ужас към откритата врата на банята. През процепа се вижда коридорът, в който се мотаят силуетите на две фигури. Едната се навежда надолу към отпуснатото тяло на ИВАН пребърква джобовете на панталона му и изважда портфейла му.

Единият крак на ИВАН е бос, обувката му лежи самотна в другия край на коридора. Тялото му е безжизнено. МАРИЯ се разтреперва, от очите ѝ се ронят сълзи.

Фигурите отиват към хола, излизат на светло под сиянието на полилея. МАРИЯ вижда лицата им. Това са лица на младежи – момче и момиче на не повече от 16 – 17 години. Момичето ще наричаме АНА, а момчето БОБИ. МАРИЯ гледа обезумяла.

АНА и БОБИ се лутат между разхвърляните вещи. Тя е късо подстригана, с обеци на носа и веждата. БОБИ е слаб, с дълга несресана коса, пъпчасало лице.

АНА рови в портфейла на ИВАН и брой банкноти. Тя изглежда превъзбудена, а той по-скоро шашнат.

АНА

Велико, копеле! Супер сме! Успяхме, пич!

БОБИ

Да бе, да! Само тихо...

АНА

Бе кво тихо, бе! Боли ме кура! Как му ебах майката на тоя чвор! Яко, мамка му, якоооо !!!

БОБИ се усмихва, но продължава да се държи объркано. Наднича към коридора. После отива до прозореца. Гледа навън. Нощната улица е празна.

АНА продължава да се хвали като момче, извършило геройство.

АНА

Ама как го шибнах, а? Отведнъж! Фрас... Като нинджа съм!

АНА имитира разни удари около БОБИ. Момчето не спира да се озърта ту към коридора ту към развилнялата се девойка. Усмихва се тъпо. АНА рита с крака, скача като един малък Брус Ли. БОБИ мижи с очи и се прикрива да не изяде някой случаен удар.

БОБИ

Ти си ебати звяра...

АНА

Видя ли, бе... Видя ли, че успяхме, бе...Аре, виж тука, събери нещата и да се чупиме!

БОБИ се втурва да събира плячката. Доста непохватно пълни чувалите с крадени вещи.

АНА господарски сяда на фотьойла, слага крака на масата и си взима банан от фруктиерата.

АНА

По-бързо бе, само се моташ! И тва ли трябва аз да правя!

БОБИ я поглежда с усмивка и ѝ козирува. АНА яде лакомо банана.

БОБИ

Тъй вярно!

Тя го замеря с обелката. БОБИ грабва следваща вещь. В ръцете му попада дамската чанта на МАРИЯ. Момчето изръсва съдържанието от чантата в чувалчето. Очите му веднага фиксират блистера с успокоителни. БОБИ се усмихва доволно и изважда хапчетата, после ги мушва бързо в джоба си. АНА скача от фотьойла, бърка в джоба му и ги изважда.

АНА

Я, я? Кво е тва – диазепамче?!

БОБИ иска да си ги вземе обратно. Девойката обаче бяга назад и вдига високо ръката с лекарствата.

Двамата започват да се гонят като деца из хола. Той я хваща през кръста, но тя му забива лакът в ребрата.

Ръцете ѝ отварят блистера. Тя изсипва две-три хапчета в шепата си. После отива към хладилника, отваря го и грабва голяма пластмасова бутилка бира.

АНА

Аре се почерпим...

БОБИ

Айде, кат се махнем...

АНА

Бе аре бе, къде ше чакам! Ебала съм му майката...

Тя глътва хапчетата, налива се с бира и му подава блистера.

АНА

Аре зареждай!

БОБИ се усмихва и отпива само бира.

АНА

Аре бе, кво ти става...

БОБИ

После...

АНА

Оле, колоко си задръстен, еба си бълзлото, повече няма да те взимам... аматьор...

БОБИ се засяга, глътва демонстративно две хапчета и надига бутилката.

АНА

А така, отпусни се малко, не си на гости на баба ти...

БОБИ се размива. Окрилен от похвалата на девойката, той надига пак бирата. АНА се приближава към него.

АНА  
Кефиш ме, копеле...

Той я гледа смутено, близостта ѝ го кара да се зачерви, в очите му горят любовни пламъчета. Тя го засмуква с език. Той притваря очи.

МАРИЯ гледа напрегнато ту към младежите, ту към стърчащите в коридора крака на ИВАН. Те не помръдват. Тревогата прелива в очите на жената. Тя започва да дърпа ръцете си. Тиксотото, с което са овързани за тръбата, се опъва. Певецето леко се огъва.

#### 10. ИНТЕРИОР. НОЩ. ХОЛ / КОРИДОР / БАНЯ.

АНА изпива следващо хапче с бирата. БОБИ награвва отново телевизора и се опитва да го напъха в торба, но само скъсва плика. АНА му се смее. Рита го по задника. Той зарязва телевизора и ѝ отвърща, като я плясва "запалка". АНА не се оставя и му се хвърля на конче. БОБИ не издържа тежестта ѝ и се свлича на пода. Двамата се въргалият по мокета.

Хапчетата в комбинацията с алкохола ги превъзбуждат бързо. АНА успява да пребори БОБИ и хваща ръцете му в туш.

БОБИ  
Аре стига де! Трябва се махаме!!!

АНА поглежда с размазана усмивка към чатала му. БОБИ се е възбудил.

БОБИ  
Айде... да се махаме...

АНА  
Къде ше ходиш бе, не си ли виждаш кура? Къде си тръгнал с тая пръчка?

БОБИ  
Айде, да се чупиме, квот можем взимаме...

АНА  
Споко бе, наденицо, някой да те притеснява?

Виж колко ни е хубаво тука. Ако ги държим изкъсо тия, може и седмица да си откараме... после ще ги опечем и ще ги изядем.

БОБИ  
Добре, ама първо да се махаме... Ай, неее...

АНА е бръкнала в гащите му. Разкопчава панталона му. БОБИ хихика сякаш го гъделичкат.

БОБИ  
Ти си луда... а.. аа...

АНА  
Да си ходим ли, а?!

БОБИ  
Неее...

МАРИЯ вижда, че младежите се свличат прегърнати зад фотьойла. Вече се виждат само краката им. Свалят си дънките. Жената отмества погледа си към другите крака – на мъжа ѝ. Те стърчат и не помръдват.

МАРИЯ използва момента, че младежите се забавляват и започва дърпа по-силно ръцете си. Тръбата се огъва.

БОБИ движи чевръсто голия си задник зад фотьойла. АНА простенва от удоволствие...

...МАРИЯ се напъва, присвива очи, вената на челото ѝ изпъква от напрежение. Стенанията на девойката огласят апартамента. Жената се възползва от шума и започва да блъска и да дърпа с всичка сила тръбата...Кулминация в секса наближава...Тръбата не издържа на напъна, чупи се с трясък и започва да пръска вода.

БОБИ и АНА изскачат стреснати зад фотьойла. Те виждат разширяващата се локва по коридора, идваща от вратата на банята. АНА избутва БОБИ и му прави знак да провери ситуацията. БОБИ вдига боксерите, нахлузва панталона си и тръгва. АНА се оправя. БОБИ се подхлъзва от водата и се плъосва в коридора. АНА го дръпва за ръката и го изправя. После го бутва пред себе си и го кара пръв да влезе в банята.

#### 11. ИНТЕРИОР. НОЩ. КОРИДОР / СТАЯ.

Клепките на ИВАН потрепват, той лежи в локва

вода. ИВАН идва постепенно в съзнание. Откъм банята се чуват кръсците на АНА. Мъжът се опомня се и ужасът нахлува в очите му. Успява да надигне глава. През перилата на шкафчето за обувки той вижда как АНА удря плесница в лицето на жена му. ИВАН гледа панически, започва да ритва с крака, да се дърпа, но е безсилен, омотан е здраво. АНА обсипва с ритници МАРИЯ. БОБИ наблюдава от страни. Изглежда притеснен от агресията на приятелката си.

БОБИ (плахо)

Аре, да се махаме.

АНА се чуди какво още да причини на жената. Решава да извие ръката ѝ. Явно едва сега забелязва брачната ѝ халка. Обръща се укорително към БОБИ.

АНА

Ти що не си ѝ свалил халката, бе?! Спиш ли?!

БОБИ

Дърпах, не става... Зарежи!

АНА

Кво не става бе, мухльо!

АНА хваща халката и започва да дърпа. Пръстът обаче е подпухнал повече и изваждането на пръстена наистина е невъзможно. Момичето не се отказва, вбесява се, кълчи пръста, огъва го, но не може да извади халката. Очите на МАРИЯ са пълни със сълзи, от гърлото звучи глух рев. АНА псува и ругае. Изведнъж тя скача, сетила се е нещо и тръгва към кухнята. БОБИ тръгва след нея.

БОБИ

Аре, да си ходиме.

АНА свива ръце пред очите си и имитира плачещо бебе.

АНА

Аре да си ходимеее! Страх ме е!

12. ИНТЕРИОР. НОЩ. КУХНЯ / КОРИДОР/ БАНЯ.

АНА бърка в кухненското чекмедже и изважда голям нож за хляб. БОБИ се опулва. АНА тръгва с бърза крачка към МАРИЯ.

БОБИ

Кво ще праиш, бе?!

АНА

Ей ся ще видиш!

АНА връхлита в коридора с кухненския нож в ръка. МАРИЯ лежи на прага и гледа с ужас към приближаващото острие.

ИВАН стрелва с поглед побеснялата девойка и неочаквано се приплъзва напред, подлагайки краката си пред нейните. АНА се спъва и пада напред. От удара ножа се измества по ръката ѝ и я порязва. АНА лежи няколко секунди на земята, гледа паникьосана, но скоро се опомня и в очите ѝ нахлува гняв. БОБИ притичва към нея разтревожен.

БОБИ

Удари ли се?

АНА се изправя. БОБИ хваща внимателно ръката и започва да подухва на порязаното. АНА гледа към порязаната длан, раната е малка. Девойката започва да се заканва заплашително:

АНА

Копелее! Коплее мръсно... дейба твоита майка...

БОБИ продължава да подухва дланта ѝ, но АНА я дръпва рязко.

АНА (към БОБИ)

Няма ли да го смачкаш!

БОБИ гледа объркано. Обръща се и тръгва неловко към ИВАН.

ИВАН гледа страховито, тялото му трепери от напрежение. БОБИ среща уплашения поглед на мъжа, после го сритва не много силно и колебливо го плясва по главата. АНА се вбесява още повече.

АНА

Кво го галиш като путка, бе!

АНА се засилва и започва да ритва с всичка сила ИВАН. Хваща главата му и започва да я блъска в стената. БОБИ гледа стъписано.

МАРИЯ мучи и безпомощно блъска омотаното си тялото в касата на вратата. АНА продължава настървено да бие ИВАН, грабва една ваза и я стоварва върху главата му. БОБИ ошашавено се върти около тях.

БОБИ

Ани, стига! Давай да се махаме!

АНА (продължава да бъхти)

Аз ще ти еба...

Продължителното звънене на входния звънец стряска крадците.

Младежите поглеждат панически към вратата. АНА се опомня и прави знак да мълчат. Само МАРИЯ И ИВАН се опитват да извикат със свързаните си усти. АНА вади пистолет от джоба на сучърта си и го насочва към главата на ИВАН, слагайки показалеца на другата си ръка пред устата си. БОБИ гледа шашардисан към пистолета. ИВАН и МАРИЯ мълкват. Звънецът продължава настойчиво да звъни. През вратата се чува старчески глас.

СЪСЕДА

Не се крийте! Знам, че сте вътре!

АНА и БОБИ се споглеждат. БОБИ е пребледнял от страх. АНА му прави знак да отиде да погледне през шпионката. БОБИ се приближава плахо към врата и наднича. През малкия отвор се вижда като в рибено око сбръчканото лице на СЪСЕДА – около 80-годишен старец.

СЪСЕДА

Писна ми от вашите скандали! Кое време е вече! Хората искат да спят!... И каква е тая вода тука!

Четиримата са притаили дъх. Само очите им се движат в очакване. МАРИЯ се осмелява и отново прави опит да извика глухо за помощ.

СЪСЕДА

Докога ще ви търпя...

Старецът, изглежда чул глухия вик, замлъква и долепя ухо до вратата. Окото на БОБИ се разширява от ужас. АНА прасва с всичка сила МАРИЯ по главата, тя продължава да вие.

СЪСЕДА (плахо)

Какво става тук, бе, да не сте се изтрепали...

Старецът отстъпва назад и тръгва забързан надолу по стълбите.

БОБИ отлепя око от шпионката и с тревожен глас се обръща към АНА.

БОБИ

Аре да се махаме, тоя ше извика ченгета...

АНА е побесняла, навряла пистолета в лицето на МАРИЯ.

АНА

Кучко, заради тебе, ма! Долна тъпа пачавра... Много си отворена!!!

БОБИ се приближава нервно към тях.

БОБИ

Ани, моля те, остави я! Да се махаме!

АНА

Как ще я оставя, беее!!!

АНА дръпва МАРИЯ за косата.

АНА

Кво си мислиш, ма, че щя се размине!!! Е ся щя пръсна мозъка!!!

МАРИЯ, напълно блокирала, рони сълзи и вие. ИВАН се напъва да се развърже някак си, ритва крака и гъне тялото си като риба на сухо. БОБИ гледа, незнаейки какво да направи, за да спре назриващата "буря".

БОБИ (с плачевен глас)

Ани, моля те, беее!!!

АНА

Кво ми се молиш, беее кретен!

БОБИ се опитва да свали пистолета надолу.

БОБИ

Аре стига глупости. Всичко ще прецакаш! Къв е тоя измислен пищов!

АНА

Измислен ти е кура!

АНА се заглежда по пищова както дете гледа нова играчка.

АНА

Як е, а?! Шака ми го даде, ама трябва да му го върна после.

БОБИ

Ти си болен мозък!

АНА го блъсва в гърдите и започва да говори, ръкомахайки с пистолета в ръка.

АНА

Аз ли, бе дебил! Кой постоянно ти спасява задника?!

БОБИ се оглежда трескаво и не знае какво да направи.

БОБИ (на себе си)

Ужас, наще ще ме убият!!!

АНА го плесва по главата.

АНА

Аре дръж се като мъж, беее!!! Наще не са ми виждали очите от половин година, знаеш ли колко ми е кеф!!! Фрии, братче! Фрии!

БОБИ

Ано, слушай кво – ако не се махнеме, ще видиш едно фрии в пандиза...

АНА

Да, копеле, за тва трябва да ги очистиме!

БОБИ избухва.

БОБИ

Бе ти съвсем откачи, бе! Как ще ги очистиме, бе?!

АНА

Е, много лесно, копеле, не си играл Каунтър страйк! Аз съм много добра! Гишш! Гишш!

АНА сочи пистолета ту към ИВАН, ту към МАРИЯ и имитира изстрели. Съпрузите изтръпват от ужас. Пистолетът седи нелепо в детските ръце на момичето.

БОБИ

Ти имаш ли връзка с централния мозък изощо?!...

АНА

Еичшш, ало!!! Я не ми говори така, бе!!! Кога се роди, кога се отвори?!!! И ти си като другите!!! Лайнар, путка!!!

БОБИ мълчи, очите му се пълнят със сълзи.

АНА

Аре махай се! Бягай при мама!!!

БОБИ поглежда към вратата, готов наистина да побегне. АНА тръгва с пистолета към главата на МАРИЯ. Тя натиска спусъка, но той е блокиран, предпазителят не е махнат. АНА изругава и започва да го разглежда, чудейки се какво не е наред. Вижда предпазителя, щраква го, в това време БОБИ дръпва оръжието от ръцете ѝ и го скрива зад гърба си. АНА посяга да си го вземе.

АНА

Дай ми го!!!

АНА му удря яка плесница през лицето. От очите на БОБИ рукват сълзи. ИВАН и МАРИЯ следят с ужас случващото се. Младежите са застанали помежду им.

АНА

Шибан лайнар, педерсатче шлякано!!! Дай ми пистолета!!!

АНА блъсва БОБИ. Той се препъва и полита назад. Пада на задника си. Пистолетът произвежда изстрел. Гърмежът стряска и четиримата. Всички стоят като вцепенени. БОБИ рева, хвърля пистолета, изправя се и хуква навън. АНА се разтреперва, оглежда се, незнаейки какво да прави. Грабва по инерция пистолета, хуква панически след БОБИ, но на прага на входната врата се спира паникьосана. Тя захвърля пистолета обратно в коридора и изчезва в тъмното. Вратата остава отворена, но след секунди се хлопва от течението. МАРИЯ и ИВАН дишат учестено, гледат се един друг. Лицата им са мокри и окървавени.

Двамата седят сами, отдалечени в краищата на коридора. ИВАН се обръща по корем и започва да лази към МАРИЯ. Тя също тръгва, гънейки се, към него. Двамата пълзят като червеи един към друг и плачат.

### 13. ИНТЕРИОР. ДЕН.

Изподрасканата черно-бяла сватбена снимка. Драсканиците започват постепенно да изчезват. Откриват се щастливите лица на младоженците.

Върху снимката се появява малка бяла стрелка. Оказва се, че изображението се вижда от екрана на компютър.

Младо момиче в униформа на фотостудио се приближава към принтера. От машината бавно излиза, отпечатано върху фотографска хартия, реставрираното изображение на снимката.

Момичето взима внимателно фотографията и я отнася към МАРИЯ, която стои зад гишето. Младата служителка показва снимката на МАРИЯ. Жената се усмихва доволно. Плаща и прибира внимателно снимката в чантата си. Излиза от фотото.

КРАЙ



списание, с което филмовият свят играе при вас



съюз на българските филмови дейци

#### АБОНАМЕНТ 2014

Абонирайте се за списание **кино**

в **БЪЛГАРСКИ ПОЩИ**

каталожен номер **1402**

и чрез фирми **ДОБИ ПРЕС** и **НАР**

Очакваме да се абонирате и в

**РЕДАКЦИЯТА НА СПИСАНИЕТО**

София 1504, бул. ДОНДУКОВ 67

тел: **02 946 10 62**

e-mail: [spisanie\\_kino@sbfd-bg.com](mailto:spisanie_kino@sbfd-bg.com)

**6** книжки - 27 лв **3** книжки - 14 лв.

### **Списание на Съюза на българските филмови дейци**

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

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

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

Дизайн: Ася Кованова, Румен Баросов  
Печат: Печатна база „Симолени“

Адрес на редакцията:  
София 1527, бул. „Дондуков“ 67,  
тел. 02 946 1062  
За реклама: 02 946 1062,  
e-mail: [spisanie\\_kino@sbfd-bg.com](mailto:spisanie_kino@sbfd-bg.com)  
[www.filmmakersbg.org](http://www.filmmakersbg.org)

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

КИНО е двумесечно издание.  
Цена на отделна книжка – 4.50 лв.  
Редакцията приема заявки за абонамент  
срещу преведени суми по пощата на адрес:  
София 1527, бул. „Дондуков“ 67

ISSN – 0861 – 4393

# Творческа Европа

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

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

[www.creativeeurope.bg](http://www.creativeeurope.bg)

офис МЕДИА  
Национален  
Филмов център  
бул. „Дондуков“ 2А  
тел. 02 9883224



Творческа  
Европа

офис КУЛТУРА  
Министерство  
на културата  
бул. „Ал. Стамболийски“ 17  
тел. 02 9400933

32

ФЕСТИВАЛ НА  
БЪЛГАРСКИЯ  
ИГРАЛЕН ФИЛМ

# ЗЛАТНА РОЗА

ВАРНА, 11-17 ОКТОМВРИ 2014



К. Балкански - В. Албенов

32

GOLDEN

BULGARIAN  
FEATURE FILM  
FESTIVAL

ROSE

VARNA, OCTOBER 11-17, 2014



НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР  
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER