

съюз на българските филмови дейци

2019

кино

01

МАРТИНА АПОСТОЛОВА
във филма на НАДЕЖДА КОСЕВА

ИРИНА

НАЙ-ДОБЪР ДЕБЮТ
НАЙ-ДОБРА АКТРИСА
НАГРАДА НА СБОД
„Златна роза“
Фестивал на българския
игрален филм

Специална награда на журито
Награда на екуменическото
жюри
МФФ Варшава

„Златна сова“ за
най-добър игрален филм
МФФ Тирана

Награда за дебют
Награда за най-добра актриса
ФФ Котбус

Почетен диплом
МФФ Тбилиси



9 770861 439318

5,00

SOFIA
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL



МЕЖДУНАРОДЕН
СОФИЯ ФИЛМ
ФЕСТ

7.17.28 МАРТ 2019

СОФИЯ

28

ФИЛМ ФЕСТИВАЛ

siff.bg



НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTER



НАЦИОНАЛЕН
ФИЛМОВ ЦЕНТЪР
NATIONAL FILM CENTER OF BULGARIA

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA



СОФИЯ ГРАД НА КИНОТО



LUX
FILM PRIZE



Европейска република



GRAND HOTEL SOFIA



Част от KBC Груп

JAMESON

София Филм Фест е част от Календара на културните събития на Столична община за 2019 г.

киното в България

Нови почерци в българското игрално кино

02

Младите оператори – силен старт

разговор с Калоян Божилов, Веселин Христов, Георги Челебиев

Юбилей

9

Невена Коканова на 80

Людмила Дякова

Във фокуса на критика

14

Ирина. Погледнете я в очите!

Ирина Иванова

19

Надежда Косева за надеждата и любовта

разговаря Гергана Дончева

Ракурси

24

Аниматорите сме най-щастливите хора

с полския режисьор Мариуш Вилчински разговоря Пенчо Кунчев

Киносъбития

КИНОМАНИЯ 2018

29

Филми удобни и неудобни

Калинка Стойновска

35

Лице срещу лице с персоната

Боряна Матеева

39

Мария Магдалена с нов прочит

Мирела Василева

42

Критиката избра филма на Вим Вендерс

Георги Ангелов

Телевизия, телевизия

45

Четвъртата възможност – университетска телевизия

Иво Драганов

сценарни ескизи

50

Гората на Димо

Константин Цонев, Христо Симеонов



МЛАДИТЕ ОПЕРАТОРИ
силен старт

INTERVIEW

разговор с Калоян Божилов, Веселин Христов, Георги Челебиев

► **КАЛОЯН БОЖИЛОВ** е роден през 1984. Завършва специалност „Филмово и телевизионно операторство“ в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ през 2011. Оператор е на телевизионните формати „Голямото четене“ (2008-2009), „Малкото голямо четене“ (2011), „Бунтарт“ (2011-2013) и „Ръкописът“ (2015), както и на документалните филми „Досието на ДС“ (2009) и „Кота 42“ (2010) с режисьор Ема Константинова, „На изток от рая“ с режисьор Стефан Командарев (част от поредицата „Голямото четене“, 2009), „20 години преход“ с режисьор Димитър Сарджев (2009), „В търсене на Списаревски“ с режисьор Адела Пеева (2013) и „Пътят на съкровището“ с режисьор Лъчезар Аврамов (2014). Дебютът му в пълнометражното игрално кино е с „Holly Light“ на режисьора Георги Тенев (2009). Следват „Отчуждение“ (2013) и „Ага“ (2018) на режисьора Милко Лазаров, с които печели награди за операторско майсторство на Националния фестивал на българския игрален филм „Златна роза“ през 2014 и 2018. За работата си в „Ага“ получава номинация от международния фестивал за операторско майсторство „Братя Манак“ в Битоля, Ма-

кедония, както и награда от международния филмов фестивал в Макао.

ГЕОРГИ ЧЕЛЕБИЕВ е роден през 1976. Завършва операторско майсторство в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ през 2001. Оператор е на късометражните игрални и документални филми „Екскурзия“ с режисьор Надежда Косева (2000), „Живот със София“ и „Майка ми“ с режисьор Светла Цоцоркова (2004), „Балканска реалност“ (2004) и „Антони и пианото“ с режисьори Надежда Косева, Светла Цоцоркова (2009), „Валсове и танга от село Бела вода“ с режисьор Иван Владимиров (2006), „34“ (2007) и „Картинг“ (2009) на режисьора Любомир Младенов, „Кой си ти“ с режисьор Елена Христова (2013), „Гинка“ и „С крило на дракон“ на режисьора Антония Милчева (2015), „Френско кино“ с режисьор Галина Георгиева (2017). Първият му пълнометражен игрален филм е „Хубава си, мила моя“ (2004) с режисьор Георги Дюлгеров, а десет години по-късно отново с него заснема „Буферна зона“ (2014), който му носи награда на СБФД от фестивала за операторско майсторство „Златното око“, Попово (2016). Следват филмите „Ловен парк“ с режи-

сьор Любомир Младенов, (2010), „Смарт Коледа“ с режисьор Мария Веселинова (2016), „Сцени, отпаднали от живота на една актриса“ с режисьор Иван Владимиров (2019).

ВЕСЕЛИН ХРИСТОВ е роден през 1985. Завършва НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ специалност „Филмово и телевизионно операторство“ през 2010. Още като студент работи като асистент оператор и оператор на късометражни игрални и документални филми, както и на телевизионни продукции. Сред късометражните филми, които е заснел, са анимационния „Как Сърдел направи ремонт“ (2014) на Радост Нейкова, „Колело“ (2015) с режисьор Светла Цоцоркова, „Синът“ (2015) и „Гората на Димо“ (2018) на режисьора Христо Симеонов и др. Оператор е на документалните пълнометражни филми „Човека и народа“ (2012) и „Известният непознат“ (2016) на режисьора Светослав Овчаров, „Живот, почти прекрасен“ на режисьора Светослав Драганов (2013), „Моряшки истории“ (2016), „Ненужен герой“ (2017) и „От признателните потомци“ (2017) на режисьора Стефан Командарев, както и на пълнометражните игрални филми „Жажда“ с режисьор Светла Цоцоркова (2015), „Пеещите обувки“ с режисьор Радослав Спасов (2016), „Посоки“ с режисьор Стефан Командарев (2017), „Мълчанието на сестра ми“ с режисьор Киран Коларов (2018). За работата си в „Посоки“ получава награда от Международен филмов Фестивал Тирана, а за „Жажда“ е отличен с голямата награда „Златното око“ на Осми национален фестивал за операторско майсторство „Златното око“ в Попово, както и с Награда за операторско майсторство на Националния фестивал на българския игрален филм „Златна Роза“ (2015) във Варна.

Интересно е как операторското око „вижда“ новото българско кино – в творчески и организационен план?

Калоян Божилов: Благодарение на филма ни „Ага“ имах възможността да посетя няколко международни филмови фестивала през изминалата година. Успях да си свържа часовника и според мен българското кино има нужда от по-категорична посока, за да стъпи стабилно на европейските филмови форуми. Виждам реди-

ца крачки във верния път. По-силна драматургия, повече естетика и смелост. На това заложихме и в „Ага“.

Георги Челебиев: Според мен има възход в реализирането на филмите в България. Създаването на повече филми за една година със сигурност е правилният път и цел, към която да се стремим. Важно е да се върне интересът на зрителя към българските филми. За съжаление в момента продукции с признание по международни форуми и фестивали предизвикват повече интерес в чужбина, отколкото у нас.

Нивото на реализация на филмовите продукции в България е високо. Хората, работещи в тази област, са утвърдени професионалисти, които не отстъпват по качества на европейските си колеги. Дори понякога изобретателността и умението от нищо да направиш нещо ме смайва.

Прави ми впечатление, че младите колеги са много будни, познанията им са завидни. Знаят всичко, в крак са с новите технологии и изисквания, имат амбицията да се развиват и обичат работата си. Важно е, разбира се, да им се дава възможност да трупат опит чрез практика, да участват в целия процес на заснемането на филма.

Веселин Христов: От филмите, които съм снимал и тези, които съм имал възможността да видя, мисля, че новото българско кино е доста разнообразно и като истории, и като изразни средства. Някои филми са по-социално ориентирани, други обръщат внимание на по-личните човешки взаимоотношения, а трети залагат на експеримента. Дори има филми, ориентирани към проблемите и търсенията на изкуството, има и детски филми, а също и някои, макар и малко, исторически филми. Имал съм възможността да снимам в различни като стил филми и за мен като оператор това е много интересно. Радвам се, че се търсят различни начини да се разказват истории.

По какви критерии избирате филмите, които снимате?

Калоян Божилов: Ако трябва да съм откровен – по режисьора. Когато вярваш на човек и с него гледате в една посока на творчество, е много

приятно да се прави кино. За мен е важна симбиозата между оператор и режисьор, между режисьор и сценарист и така нататък. Киното е колективен спорт и когато има добър екип, за мен е много лесно да взема решение да участвам.

Георги Челебиев: Преди години, когато завършвах НАТФИЗ, Радослав Спасов ми каза, че трябва внимателно да избирам сценариите, по които ще работя. За съжаление сега няма възможност да се избира много. Знам, че ако си свършиш добре работата, ти се обаждат за нов проект. За мен е важно да намеря допирни точки в сценария, на които да се опира и да успее да развие идеите си. Колкото по-стабилна е основата, върху която се крепи един проект, толкова по-голяма възможност има той да се превърне в нещо стойностно. Емоцията е основен елемент, който ме ръководи. Опитвам се да не я пренебрегвам при избора си на нов филмов проект.

Веселин Христов: Не съм имал възможността да избирам толкова много, но за мен най-ва-

жен е сценарият. Има сценарии, които усещам, че не са за мен и в тези случаи е по-добре да не започвам работа по тях. Най-малкото, защото не бих бил полезен и няма да съм в помощ на филма. Другото е, че има режисьори, с които работим вече дълго време и имаме близко усещане за филмите, с тях се чувствам комфортно и работата е изключително приятна и вдъхновяваща.

Как работите с режисьорите? Като съмишленици с обща кауза в киното или предпочитате изненадата, провокацията от случайна среща между оператор и режисьор?

Калоян Божилов: Всичко започва от една случайна среща, но отнема години, за да се сформира добре работещ екип. Той трябва да действа като един организъм, за да функционира тялото. Има проста формула, която ще заимствам от продуцента Веселка Кирякова – и тя е $1+1=1$.

Георги Челебиев: Колкото повече един ре-



„Буферна зона“, режисьор Георги Дюлгеров, оператор Георги Челебиев

жисьор знае какво иска, толкова по-лесно и пълноценно се работи с него. Сценарият е на първо място. Добър сценарий, ясна визия, стил, малко техническа грамотност, която винаги помага, и силно аргументирана позиция по отношение на това как трябва да изглежда филмът и защо, това е основата, върху която да се стъпи. Задължително е екипът да се усеща като група съмишленици с обща кауза. Въпреки всичко винаги оставам отворен към провокации. Непредвидените ситуации често са тези, които предлагат важни уроци.

Веселин Христов: Винаги съм приемал режисьора като съмишленик и мисля, че това е изключително важно. Опитвам се да помагам да разкаже историята по възможно най-добрия за филма начин. Докато чета сценария, си представям как това би изглеждало на екрана, но в разговорите си създаваме заедно идеята за визията. По същия начин се опитваме да работим и по време на снимки.

Какво е за вас камерата? Доколко и как нови-

те технологии помагат в процеса на операторската работа и с какво пречат?

Калоян Божилов: За мен камерата е машина на времето. С очите си виждаме толкова много неща – събития, предмети, хора... Но всичко, което виждаме и съхраняваме в мозъка си, в един момент избледнява или изчезва. Камерата улавя всичко и го запечатва – такова, каквото е. Технологиите се развиват с изключително динамични темпове и неизменно обогатяват и процесите в киното. Развитието на снимачната техника, на пост-продукционните възможности и на различните етапи в кинопроизводството е безспорно. Но въпреки това аз съм страстен привърженик на класическата кинематография. Това се случва все по-рядко и трудно, но когато имаш верните съмишленици, не е невъзможно. Щастлив съм, че и двата ни проекта с Милко Лазаров са заснети на лента.

Георги Челебиев: Щастлив съм, че още от студентските ми години и времето, в което започвах да се занимавам с кино, имах възможност



„Ага“, режисьор Милко Лазаров, оператор Калоян Божилов

да заснема няколко филма на лента. Лентата учи на дисциплина, организираност, прецизност и внимание. Сега, с новите технологии, нещата стоят по много различен начин от гледна точка на ограниченията, които се създават и тези, които изчезват. Няма го притеснението от фактора време, но се появява риск от разпиляване и лутане. Важно е целта, която човек си поставя с всеки един проект, да не избледнява и да не се деформира само защото новите технологии могат да предложат по-широк спектър от възможности. Творческият поглед и въображението са основата в нашата работа. Със сегашните технологии всичко е възможно. Изборът на техника и подход зависят от индивидуалното виждане и усет на оператора. Камерата е средство. Добре е да съумееш да избереш правилното.

Веселин Христов: Техниката, независимо дали е камерата или цялата останала операторска техника, е много важна, защото киното се създава с помощта на техника. Новите технологии дават много нови възможности и увеличават изразните средства, с които визуално може да се разкаже сценарият. Но всяка технология, ако се използва самоцелно, само защото я има, без това да е нужно, много пречи на работата. Често най-доброто решение в някоя ситуация е възможно най-простото и тогава сложната техника може само да попречи. В други случаи обаче тя е незаменима, за да се постигне дадена идея. Според мен не е важно с каква и колко модерна технология се работи, а да се използва по начин, който е най-подходящ за филма. Само тогава тя помага.

Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия и къде се намесва рациято?

Калоян Божилов: Емоцията я има винаги. За мен операторската работа е като игра за пораснали деца. Винаги е интересно да имаш камера в ръцете си. Стремя се да се забавлявам и залагам на силна концентрация, когато съм в режим на работа. Всичко останало оставям в процеса на подготовка. Започнем ли снимки, водят ме емоцията и дисциплината.

Георги Челебиев: И интуицията, и емоцията са фундаментално важни, за да може да се усети

животът в картината, за да бъде истинско преживяването. Да съумееш да уловиш момента е от голямо значение. В игралното кино, колкото и всичко да е предварително подготвено и коментирано, понякога се налага да включиш камерата и да уловиш мига. Дори и да не си напълно готов с осветление, сет, операторско решение, актьорската емоция не бива да се изпуска. Именно актьорите са тези, които предават емоцията и чувствата от екрана, за да стигнат те до зрителите, които да могат да ги съпреживеят. Недопустимо е да прекъснеш или забавиш някоя сцена заради дреболия, детайл, който не е от съществено значение.

Веселин Христов: Според мен интуицията и емоцията са едни от най-важните неща в работата, поне за мен е така. Много често са по-важни от техниката, с която се работи. Мисля, че винаги съм работил по-емоционално, отколкото технически, въпреки че ми се случи да снимам и някои филми, които бяха много трудни от техническа гледна точка.

И рационалната мисъл е важна, защото снимането на филм, освен творческа, е и техническа и организационна работа, свързана с много подготовка, измисляне на много неща, как биха могли да станат, а много от епизодите и кадрите, за да се получат добре, е нужно да се измислят и организират по възможно най-рационалния начин. Понякога това е свързано с атмосферните условия, часовете от деня, в които трябва да се снима, локациите и гледните точки. Понякога е нужно да се измислят някои технически приспособления, за да се постигне идеята на някой кадър. Всички тези неща са повече рационални, отколкото емоционални. Но всички те биха били безсмислени, ако при тях липсват усета и емоцията, които за мен са част от най-важните неща във филма.

Обичате ли да експериментирате в работата си?

Калоян Божилов: Предпочитам думата провокация. Експериментирам в свободното си време. Когато работя, обръщам внимание на предизвикателствата, които средата или ситуацията ни предлага. Като попаднеш на терен в Сибир, на минус 40 градуса, експериментът от-

стъпва място на добрата подготовка и на предварително взетите решения. Но никога не бих обърнал гръб на една добра провокация, която би ме тласнала към откриването на нещо ново и интересно.

Георги Челебиев: Експериментът е един от предизвикателните моменти в моята работа. Хубаво е, когато имам възможност, да го правя. Важно е, разбира се, проектът да го позволява или изисква. Но смесването на различни стилове не трябва да е самоцелно. Според мен подходът в правенето на който и да е филм трябва да се подчинява на правилния избор на визуални решения спрямо сценария, пречупени през виждането на режисьора. Когато крайният резултат е налице и поражда удовлетворение у авторите и интерес от страна на публиката, тогава знаеш, че т.нар. експеримент е бил добре премерен риск, който си е заслужавало да се поеме.

Веселин Христов: Да! Обичам да експериментирам, но само ако това е нужно. Иначе експериментът става самоцелен и пречи на филма. Много от филмите изискват да са заснети по класически начин и там в повечето случаи не е нужно да се експериментира – или поне не толкова много.

Какво е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Калоян Божилов: Недопустимо е да отделяш своята работа от общото цяло и да действаш за себе си. Операторската работа трябва да бъде в синхрон с всички изразни средства на филма. Би било непрофесионално да загърбиш останалите и да действаш само в посока на красив кадър или на атрактивно заснета сцена. Колкото и да е „гениален“ кадърът, ако не работи за цялостната стилистика на филма, не блести, а пречи.

Георги Челебиев: Крайно непрофесионално е да не си подготвен. Неуважение към хората, с които работиш. Да не обичаш работата си.

Веселин Христов: Мисля, че е непрофесионално и недопустимо работата на оператора да е самоцелна, да е извън филма. Да изглежда така, сякаш е от друг филм. Също недопустимо е техниката да ограничава работата на актьо-

рите и да пречи на целия процес. Най-добре е когато работата на оператора е подчинена на историята, която се разказва. Разбира се, има много случаи, когато тези технически ограничения неизбежно се налагат, особено когато се снимат сложни сцени и кадри, но е добре, ако тези моменти са по-малко. На мен като млад оператор все още ми е трудно да постигна това, но се опитвам да го направя, доколкото мога.

Какво мислите за българската операторска школа? Факт е, че тя се наложи през годините. Всяка генерация има своите приноси. Какви са характерните стилови особености в съвременното българско кино и в исторически план? Имате ли чувство за приемственост и колеги, от които се възхищавате?

Калоян Божилов: Операторската школа в България е силна, защото всички работят здраво. Пазарът е малък, филмопроизводството е оскъдно и сме длъжни да извличаме максимума от възможностите, които ни се предоставят. Учил съм се и продължавам да се уча от хора като Емил Христов, Стефан Куцаров, Крум Родригес, Александър Станишев и много други. Средата ни е малка и е съвсем естествено да се развиваме заедно и да си импонираме чрез работата. Българското кино има белезите на доброто европейско кино. Хората са в час, следват теченията, гледат, интересуват се. Мисля, че имаме прекрасни постижения по отношение на естетика в новите български филми, отличени на международни фестивали.

Георги Челебиев: ...

Веселин Христов: Мисля, че съвременното българско кино е доста пъстро и търсещо. Има доста разнообразни и различни по стил и визия филми. Според мен българската операторска школа е много силна. Вдъхновявам се от работата на много български оператори и филми, както от по-старите, така и от новите. Има много оператори, чиято работа ми е изключително интересна – Димо Коларов, Вълко Радев (не само като режисьор, а и като оператор, особено в „Тютюн“), Тодор Стоянов, Атанас Тасев, Виктор Чичов, Яцек Тодоров, Радослав Спасов, Красимир Костов, Емил Христов, Рали Ралчев, Крум Родригес. Това са оператори, които тво-

рят в различни периоди от българското кино и имат собствен стил на снимане. Работата им е много вдъхновяваща за мен. Учил съм се и се уча от всички тях.

Какво ви зарежда с енергия за работа?

Калоян Божилов: Чаках да заснемем „Ага“ в продължение на пет години, а енергията на този филм ще ме държи в следващите десет. Зарежда ме добре свършената работа. Сега използвам тази енергия, за да се подготвя за предстоящите проекти. Умората присъства само на физическо ниво, защото след завършен филм веднага ми се появява глад за нов. Дългите почивки ме изтощават.

Георги Челебиев: Най-хубавото в моята работа е, че всеки проект носи нещо ново като усещане и емоция. Местата, на които попадам, са живо предизвикателство, всяко носи своя чар

и разкрива своята идентичност. Кара те да се приспособиш към него или те провокира да опиташ да го подчиниш на това, към което се стремиш, към целта, която искаш да постигнеш. Срещаш се с нови хора – различни характери, емоции, енергии. Харесвам това. Чувствам се като малко дете, което открива чудесата в заобикалящия го свят. Киното е екипна работа, в която всеки върши своята задача и това кара машината да работи перфектно. Когато си заобиколен от хора, които обичат работата си, несъмнено любовта се усеща навсякъде. И когато чуеш „Край на снимки! Това беше последният кадър“, а след това – ръкопляскане... Когато усетиш прегръдките и видиш сълзите в очите на колегите ти... Чувството е неописуемо прекрасно.

Веселин Христов: Самата работа, филмите, книгите, изобщо изкуството. Почивката, животът около мен и най-вече хората.



„Жажда“, режисьор Светла Цоцоркова, оператор Веселин Христов

НЕВЕНА КОКАНОВА НА 80

*Киното ме дари с популярност,
а театърът с живот*

■ Любмила Дякова

► През декември 2018 година голямата актриса на българското кино Невена Коканова щеше да навърши осемдесет години, а остана само на шейсет и една.

Благодарение на журналиста Георги Тошев – дългогодишен изследовател, популяризатор и верен почитател на актрисата – нейният образ, споменът за нея, приносят ѝ за българското кино и театър, стана фокус на поредица от събития, посветени на нейния Юбилей: представяне на ново разширено издание на книгата „Години любов. Невена Коканова“, автор Георги Тошев – издателство „Книгомания“, което се състоя в литературен клуб „Перото“ по време на Панаира на книгата; прожекция на документален монтаж филм „Невена Коканова. Пътуване“ – автор Георги Тошев – проведена в кино „Одеон“; изложба във фойето на Сатиричния театър; изложба от тридесет и едно големи пана – портрети на Невена Коканова – експонирана в една от алеите на градината пред Народния театър. Всички тези събития са достоен начин да се почетے живота и творчеството на Първата дама на българското кино, но това е и пример как да честваме видните си личности, за да бъдат младите поколения приобщени към техния живот и творчество, към техния принос в българската духовност.

Книгата

„Години любов. Невена Коканова“ е своеобразно обяснение в любов към Невена. Георги Тошев пише есеистично, емоционално, с преклонение и обожание към актрисата, но е точен и прецизен към фактите от житейската ѝ и творческа съдба. Дълбокото му уважение към нея и лична професионална етика държат перото му далеч от пикантерии и злободневност, които толкова много изкушават редовата журналистика.

Творбата е структурирана в четири раздела: „Лицата на Невена“, „Гласът на Невена“, „Огледалата на Невена“. Четвъртият раздел „Филмография и театрални роли“ включва пълен списък с ролите на актрисата: в киното и телевизията те са шейсет и девет, а в театъра – тридесет и пет, от които двадесет и четири в Сатиричния театър.

Не по-малко ценен и важен компонент от книгата е богатият илюстративен материал от фотоси. Някои са предоставени от дъщерята на Невена Коканова Теодора и са напълно непознати. В изданието са включени двеста и шейсет фотоса на високо полиграфическо ниво. Така книгата прераства в естетски, стойностен албум, който визуално дообогатява портрета на Невена както в личен, така и в творчески план.

В първия раздел „Лицата на Невена“ Георги Тошев започва разказа си от семейството, от детството на Невена, което тя описва като: „сини пеперуди, къшей хляб и оросеното от пот чело на дядо“.

Невена не е мечтала, както повечето малки момиченца, да стане актриса, но отрано е усетила влечение към рисуването, което не я напуска цял живот. „Рисувам заради чувството, без стремеж към изява. Рисувам за себе си. Изпитвам удоволствие от миговете с четката, с молива“. А Георги Тошев обобщава: „Вероятно любовта към рисуването е част от инстинктивното търсене на духовни същности. Търсене, което ще насочва Невена през всичкото време на живота ѝ, а и в ролите“.

Вече ученичка в десети клас тя е омагьосана от разказите за правенето на филми на свой съученик, който работи в Киноцентъра като осветител. Невена се явява на проби за статисти и веднага я одобряват. Както отбелязва Георги Тошев: „Забелязват я. Не всеки има лице, което проговаря преди да са помръднали устните.“ Годината е 1956, а филмът „Две победи“ на Борислав Шаралиев. Същата година тя е скъсана на изпита по актьорско майсторство във ВИТИЗ. Може би провалът се дължи на неординерно изиграния етюд, а може би е свързан и с факта, че баща ѝ е бил царски офицер и е лежал в Белене, а майка ѝ е от аристократичен австрийски род.

Според Невена: „Това е въпрос, на който само Бог може да даде справедлив отговор“. Но тя вече е решила и поема пътя на актриса по договор отначало в Ямболския театър, по-късно в театъра в Габрово, след това и в Русе, за да стигне благодарение на големия режисьор Боян Дановски до Сатиричния театър през 1960 година.

Няколко години преди това режисьорът Янко Янков я кани във филма си „Това се случи на улицата“, където неин партньор е младият режисьор Любомир Шарланджиев. Съдбовна среща: „На снимачната площадка се срещнах с Шарлето. Първото ми партньорство в киното се превърна в семейство. Така киното стана мой свят“.

Колкото и да е магнетична за киното, Невена Коканова трябва да преодолява множество

препятствия в предопределения ѝ път на кинозвезда. Георги Тошев поставя специален акцент върху „Драмата „Тютюн“ на режисьора Никола Корабов и писателя Димитър Димов. Художественият съвет отхвърля младата, крехка и неопитна Невена с нелепите аргументи, че не е професионална актриса и е от провинцията. ЦК на БКП оказва директен натиск върху авторите да изберат друга актриса. Благодарение на категоричността на Димитър Димов и Никола Корабов Невена получава ролята на Ирина и екипа става свидетел на трансформацията на непредизвикателната, крехка девойка Невена в гордата, непокорна, противоречива, дръзко красива и изумително женствена Ирина. Битката е спечелена и само на двадесет и три години Невена Коканова е с филма „Тютюн“ на кинофестивала в Кан, а прочутият френски писател Андре Мороа, целувайки ѝ ръка, казва: „Вие ме развълнувахте“.

Невена е изцяло предана както на киното, така и на театъра: „Киното ме дари с популярност, а театърът – с живот“. За своето израстване в театъра тя е изключително признателна на колегата и приятел Григор Вачков, на цялата трупа актьори от Сатиричния театър и особено на Апостол Карамитев, с когото се срещат на сцената на „Театър 199“ за постановката „Варшавска мелодия“. Според Павел Павлов работата с Апостол Карамитев е била истински университет за актрисата.

Огорчения, разочарования и трудности съпътстват Невена по пътя ѝ към друга голяма роля в киното, дори съдбовна – тази на Лиза от филма на Вълло Радев „Крадецът на праскови“. Георги Тошев пише: „Невена е прекалено хубава, за да ѝ бъде простено... Грозна ли е жената, не е толкова дразнещо да е успешна. Хората искат да са богове, за да разпределят щастие то според дребнавата си, малко стисната природа“. А Невена през сълзи промълвява пред Вълло Радев: „Аз съм изстрадала тази роля, искам да я направя“. И я прави блестящо. Триумфът е неоспорим. Лиза на Невена Коканова е в класическите образци на българското кино и е любим образ на мъже и жени. На фестивала „Златна роза“ през 1964 „Крадецът на праскови“ печели Специалната награда на журито и Наградата на публиката, а Невена Коканова

ГЕОРГИ ТОШЕВ

ГОДИНИ ЛЮБОВ

Невена Коканова

КОЛЕКЦИОНЕРСКО
ИЗДАНИЕ,
ПОДПИСАНО ОТ
АВТОРА + 3 ПОЩЕНСКИ
КАРТИЧКИ С
НЕВЕНА КОКАНОВА


КНИГОМАНИЯ

и партньорът ѝ във филма Раде Маркович са удостоени с наградите за „Най-добра актриса“ и „Най-добър актьор“. Може би освен на таланта, това се дължи и на химията помежду им, прераснала в пламенна любов. В книгата Раде Маркович разказва: „Реалното и имажинерното се смесиха. Навсякъде, където ходихме... навсякъде ни посрещаха с обич. Възприемаха ни не поотделно, а като двойка. Такова беше излъчването ни... Просто бяхме едно цяло“. Но Невена не напуска съпруга си, чувството ѝ за дълг надделява...

Трудности, отхвърляне и забрана трябва да преодолее актрисата, за да стигне и до друга емблематична за творчеството ѝ роля, тази на Неда от филма на Иван Андонов „Отклонение“ – и това е парадоксално, защото Блага Димитрова пише ролята специално за Невена. По това време от ЦК на БКП забраняват на Коканова изобщо да се снима в киното. Художественият съвет е одобрил Доротея Тончева, но сякаш по намеса на съдбата разрешават на Невена да се яви на пробни снимки. Тя печели ролята и създава един от най-значимите и вълнуващи образи на съвременна жена в българското кино.

Болка и страдание съпътстват актрисата и по време на снимките на комедията „Дами канят“ – току-що е загубила съпруга си. Режисьорът Иван Андонов резюмира: „Тя не даде да се разбере, че има такава болка. Беше спокойна, ведра, усмихната... Невена беше много дисциплинирана“. А по повод работата си в чужди продукции като филма на Лилиана Кавани „Галилео Галилей“ и др. Невена Коканова споделя: „Пред мен имаше два пътя – да напусна България завинаги, за да правя кариера, или да остана при хората и местата, които обичам. Избрах второто и не съжалявам“.

В книгата е отделено място и за малко известен факт от биографията на Невена – кармичните ѝ връзки: нейната близост с ясновидеца-астролог Мартин Денев и с пророчицата Ванга. След смъртта ѝ Невена ще признае: „Ванга ми липсва като майка“. А пълна хармония със себе си и света актрисата намира в уединената си къща в Дряновския Балкан: „Тук е мястото, където се крия от суетата и хорското любопитство. Зад големите дувари се отпуска душата ми“. Там се

оттегля Невена, за да избяга от болката и разочарованието, които, колкото и да е странно, постоянно я застигат. Едно от тях е свързано с постановката „Одисей пътува за Итака“ на Константин Илиев, режисьор Иван Добчев. В навечерието на премиерата, непосредствено преди Художествен съвет, Иван Добчев отхвърля актрисата, която се дублира с Катя Паскалева в ролята на Невена. Всички в театъра признават, че двете са много различни, но и много интересни Невени, но Добчев е непреклонен. Невена Коканова е отстранена. Колегите ѝ са шокирани. Публиката масово връща закупените билети, а актрисата признава: „Чувствам се чужда в нашия театър. В София, където ми мина младостта, по улиците, където съм крачила, днес се чувствам сама“.

И още една Невена изиграва актрисата – роля, също писана специално за нея от поета Константин Павлов – във филма на Любомир Шарланджиев „Спомен за близначката“. Този образ като че ли е съдбовно пророчески за живота ѝ. След години тя приема със стоицизъм и мъдрост сполетялата я коварна болест и на 3 юни 2000 година си отива от този свят, а Георги Тошев е лаконичен: „Да разбират смъртта не е за малките. Това е привилегия на големите“.

В третия раздел „Огледалата на Невена“ Георги Тошев е събрал спомени на хора, близки до актрисата през годините – режисьорът Павел Павлов, фотографът Жени Радева, журналистът Кирил Аспарухов, актрисата София Кузева, археологът Дикран Балабанян.

Може и да греша, но ми се струва, че ако местата на двата раздела бяха разменени при структуриране на книгата, въздействието ѝ би било още по-силно и внушително.

Филмът

„Невена Коканова. Пътуване“ е изграден изцяло от архивни кадри, някои предоставени от дъщеря ѝ Теодора Шарланджиева и напълно неизвестни не само за широката публика, но и за специалистите. В този смисъл филмът е и ценен документ. Освен епизоди от емблематични филми на Невена Коканова, в него са включени интервюта както с актрисата, така и с хора с принос и значение в нейната творческа и житейска съдба. Съпругът ѝ – режисьора Любомир

Шарланджиев, с когото снима няколко филма. Близкият приятел и партньор в театъра на Сатирата Григор Вачков. Мъжът, пленен завинаги от нейния магнетизъм – сръбският актьор Раде Маркович. Видни творци като писателят Димитър Димов, режисьорите Вълко Радев, Гриша Островски, Тодор Стоянов, Павел Павлов и други бележити личности, които със своите наблюдения, разсъждения и спомени не само обогатяват образа на Невена, но и дават представа за развитието на българското кино и театър през годините, в които са творили.

Изложбата

в градината на Народния театър намери широк отзвук у софиянци и гостите на града. Няколко пъти, минавайки оттам, разглеждах паната, които не бяха само портрети. От тях сякаш Невена разгова-

ряше с нас. Загадъчна, пленителна, очарователна и странно, някак много близка. Въпреки студа хората се спираха, разглеждаха изложбата – млади, които, може би само са чували за Невена Коканова, по-възрастни, които отново се възхищаваха на любимата си актриса, незабравима във филмите „Бъди щастлива Ани“, „Тютюн“, „Крадецът на праскови“, „Отклонение“, „Момчето си отива“, „Най-добрият човек, когото познавам“, „Не си отивай“, „Спомен за близначката“, „Матриархат“ и др. Инициатор и на изложбата е Георги Тошев, чиято амбиция е тези събития да имат отзвук и в други градове, като началото беше поставено в Културния институт в Берлин. Мисията на Тошев е да срещне колкото се може повече хора с незабравимата Невена, за да си спомнят, за да се докоснат... да съпреживеят неповторимата Невена Коканова, голямата звезда на българското кино. ■



ИРИНА Погледнете я в очите!

Ирина Иванова ■

► Надежда Косева е от моето поколение режисьори. Съвсем буквално – бяхме в паралелни курсове в НАТФИЗ. Тя режисура, а аз – кинознание. Ще спомена и имената на нейните състуденти от същия доста активен и силен клас на професор Георги Дюлгеров – Майя Виткова-Косев („Виктория“, първият български представител на най-големия фестивал на независимото кино – Сънданс), Светла Цоцоркова („Жажда“, избран за един от десетте най-добри филма на 2015 в класация на Variety, с награда за най-добър филм в конкурсната програма „New Europe – New Names“), Венцислав Василев („Сняг“), Иван Владимир, заедно с Валери Йорданов, режисьор на „Кецове“... Към това поколение, макар и не от същия клас, принадлежат всъщност и по-голяма част от най-добрите работещи днес режисьори – Камен Калев („Източни пиеси“), Драгомир Шолев („Подслон“), Кристина Грозева и Петър Вълчанов („Урок“, „Слава“), Ралица Петрова („Безбог“), макар тя да е възпитаник на Университета по изкуствата в Лондон. Нашето поколение (защото макар да има някоя и друга година разлика между отделните режисьори, няма никакво съмнение, че те са

едно поколение) е първото в България, което не е носило нито ден от „онези“ училищни униформи. И мисля, че това има значение. Както и има значение, че Преходът ни върхлетя тъкмо когато всеки от нас изживяваше своя си личен преход – пубертета. Израснахме заедно с този преход, блъскахме си главите в него. Слава Богу, отмина ни горчивата чест да сме поредното „изгубено поколение“, но пък сега какво сме? Сега сме онези, които ще вървят 40 години през пустинята към Обетованата земя.

И понеже сме „поколението, което върви през пустинята“, такава ни е съдбата, всички изброени по-горе режисьори по напълно обясними причини направиха пълнометражните си игрални дебюти след средата и към края на 30-те си години, но затова пък повечето от тези дебютни филми се превърнаха в едни от най-успешните за българското кино пробивни на световните фестивални екрани след 1989 година, при това на най-големите – Кан, Берлин, Торонто, Сан Себастиан, Локарно, Сънданс. Филми като „Урок“, „Слава“, „Безбог“, „Виктория“, „Жажда“, а сега и „Ирина“, имаха и имат изключително богат фестивален живот, бяха

приети с любопитство от фестивалната публика и критика, при това не само в България, а и по света. Преодоляха границите, освободиха се от тях, превърнаха се във „филми на света“. Точно както и поколението на техните автори е поколение на граждани на света.

На местна почва, разбира се, тези филми достигнаха до доста ограничен кръг хора, който може да се определи най-общо като „широкия социален кръг на техните автори“. Не казвам това в онзи леко ироничен смисъл, че са филми, които само авторите и техните роднини си гледат, съвсем не. Просто – и пак се връщам на темата за поколението – въпросното това поколение първо посрещна осъзнато гигантската вълна на социалните мрежи и трябваше хем да не се удави, хем да се научи да използва позитивите и да се спасява от негативите им. Благодарение на тези социални мрежи, които създадоха едни капсулирани миниобщества, филмите, които изброих, достигат до своята публика. Естествено, никой от тях не е „касо-разбивач“, те не са и създавани с тази идея, но все пак мисля, че социалните мрежи генерират макар и малка допълнителна аудитория за така нареченото фестивално кино. Особено ако са правилно използвани.

В търсене на контекста, в който да разположа „Ирина“ (защото контекстът на една творба е част от самата творба, нали?) ще се опитам с няколко изречения да обобща всички изброени филми – част от тях са злободневни, социални, свързани и с темата за семейството, и за „системата“, и за отделния човек срещу семейството, и за отделния човек срещу системата. Липсват авторефлексии с изключение на „Виктория“, който без съмнение е единствената открито експериментална творба, и отчасти на „Източни пиеси“, а също и филми в лирико-поетичен ключ, като че ли само „Жажда“ може да бъде отнесен към тази категория, занимаващи се с вечни екзистенциални проблеми, а не само с колизиите на момента. Повечето от режисьорите следват примера на добрите образци от новата вълна румънско кино, победоносно шестваща из световните екрани повече от петнадесет години. Те се фокусират върху „малкия човек“, т.е. върху (уж) обикновения, редовия, среднестатистическия, но понякога се

опитват да пристъпят и отвъд, да погледнат и в социалните низини, към житейските корабостроители, към маргинализираната реалност, към жертвите и героите от „дъното“ във всякакъв смисъл. Учителка, която в безизходицата си обира банка, служителка в дом за възрастни, която търгува с личните данни на безпомощните хора и т.н. Чували сме всякакви обяснения за това защо българските режисьори от това поколение избират подобни теми и проблеми или казано банално – защо правят все „такива тежки филми“. „Ирина“, след малобройните засега у нас прожекции, също бе посрещнат с подобни определения от някои зрители. Дали тенденциите са такива или пък по този начин режисьорите откриват пътя си към фестивалите, тъй като фестивалният успех е сравнително по-податлив на менажиране в сравнение с комерсиалния. Или защото стилистиката на тези филми облекчава бюджета им, тъй като се снимат с малък екип, без декор, без сложни костюми, без ефекти, без скъпа техника и скъпа последваща обработка и т.н.? А може би комбинация от всичко това плюс амбицията на режисьорите и продуцентите да постигнат успех веднага, още с първия или втория си филм, за да могат да завъртят колелото и да продължат нататък. Все пак вървим през пустинята.

Филмът „Ирина“ на Надежда Косева напълно се вписва в тази тенденция, макар че веднага ще кажа, че далеч не е сред хардлайнерите на суровото социално-психологическо кино като например „Безбог“ или дори „Урок“. И все пак част от него „стъпва“ и на тази територия. Главният персонаж Ирина – дебютантката Мартина Апостолова, живее с мъжа си (Христо Ушев), бебето си и по-голямата си сестра (Касиел Ноа Ашер) в къща в покрайнините на Перник, близо до магистралата. Това местоположение на къщата автоматично създава у зрителя усещането за несигурност, за надвиснала беда – шумно, мръсно, далеч от всичко и буквално в нищото. Присъствието на бебе на това забравено от Бога място допълнително засилва усещането за дебнещо нещастие. Ирина работи в крайпътно заведение като сервитьорка и всяка вечер тайно си заделя колкото може от храната и бирата, за да ги занесе вкъщи и да нахрани семейството си, в което всички останали са без работа и

съответно – на нейна издръжка. Няма паре и се отопляват на въглища. Но няма паре и за въглища, затова си ги крадат от една изоставена мина, която се намира буквално в двора им. В киното, както е известно, *genius loci* или духът на мястото, на което се снима, е изключително важен, дори в много случаи определящ и в това отношение Надежда Косева и екипът ѝ са открили точния хабитат на своите герои. Мястото е мърляво, зло и подтискащо, но и в това режисьорът и операторът са открили някаква поетичност. Мърлява, зла и подтискаща, но все пак поетичност. Освен това мястото не е винаги едно и също и когато грозноватата къща и шахтата с черните въглища са покрити с дебели преспи искрящ на слънцето сняг, изглежда дори красиво, светло и радостно. Точно както е и в живота. Така, между другото, се променят и героите. Мъдър човек бе казал, че понякога неодушевената, предметната среда има силата да „говори“ вместо героите.

Един от големите въпроси, които си зададох,

без да получа отговор, е защо тези хора живеят така? Защо сестрата на Ирина живее с тях? В по-условен и по-експериментален филм подобен въпрос може би не би ми хрумнал. Но тук, където авторите определено се опитват да пресъздадат на екрана „живота във формите на самия живот“ – едно от най-добрите определения за реалистичната творба, независимо в коя област на изкуството е създадена – зрителската претенция за достоверност и плътност на персонажите и логична обусловеност на техните действия не може да бъде просто каприз. С разгръщането на историята още няколко пъти ми се случи да си задам въпроса: защо тя отива там, защо постъпва така? Защо например отива в пчелина? Да, при второ или трето гледане може би ще съзря логиката, но все пак ми се струва, че в това отношение сценарият не е достатъчно прецизиран.

Самата Ирина обаче е завладяващо отблъскваща или отблъскващо завладяваща, а такъв персонаж се изгражда трудно. Прилича на улична



котка – хърбава, кисела, вечно недохранена, недоволна и готова да ти издере очите. Много харесвам един момент, когато тя излиза от кухнята на заведението и се озъбва на лаещите кучета зад мрежата. Прекрасен момент и за части от секундата те кара да видиш това момиче, да го разбереш – защо е сърдито, защо е мрачно. И там нямаш въпроси, никакви. Мартина Апостолова с необремененото си от предишни опити, успехи и провали съзнание влиза в дънките на това момиче-момче-жена-майка-баща леко и органично, като щракване с пръсти е. Фотогеничното ѝ лице се променя мигновено в зависимост от светлината и ъгъла, от който е снимана, и както в един момент излъчва невинност, така в следващия може да ври от гняв, от умора, от страх. Да бъде красиво, когато трябва и грозно, когато е необходимо. Вероятно и тук можеше да бъде спестена досадната и, позволявам си да я нарека, напълно излишна сцена с опита ѝ да протестира, за да се грижи за семейството си, след като я уволняват и след като се случ-

ва инцидентът с мъжа ѝ. Последвалата стъпка с платеното сурогатно майчинство, на което Ирина се решава, е по-естествена за тази героиня, независимо, че тук пък нещата се случват крайно бързо и лесно, което в действителност е, ако не невъзможно, то поне толкова трудно постижимо, че звучи невероятно. И двойката, на която попада, е просто съвършена (Александър Косев и Ирини Жамбонас, която също като Ирина е хем добра, хем лоша, а с една дума – чудесна!) – богати, интелигентни, благородни и готови на всякакви плащания, за да си имат дете.

Стремежът на Надежда Косева, която освен режисьор, е и съсценарист, заедно със Светослав Овчаров и Боян Вулетиц, очевидно е да разкаже за хора, които не са еднозначни, не са черни или бели, само лоши или само добри, а носят в себе си по много от всичко. Могат да те убият, могат и да те спасят, да те наранят, но и да те прегърнат, да ти подадат ръка, но и да захапят твоята подадена ръка. Наистина в определени



моменти противопоставянето на добрите и лошите сили, действащи в даден герой, е доста механично (цялата история с героя на Красимир Доков и тенекето в шахтата), но все пак говорим за дебют в пълнометражното кино.

Като една улична Дева Мария Ирина изнася в утробата си плод, който не е точно неин. Трябва да роди детето и после да го върне на истинските му родители. Жертва, с която ще спаси две семейства (своето и това на двойката, която не може да има деца), но и с която по някакъв начин ще изгори собствените си бесове. Дали обаче тя наистина ще направи тази жертва е въпрос, на който не можем да си отговорим буквално до самия финал, до последния кадър. „Ирина“ обединява в себе си доста от мотивите, „разпръснати“ в отделни български филми от последните десет и повече години – ето я младата майка, която ражда дете, за да го даде за осиновяване в „Отчуждение“ на Милко Лазаров, ето я учителката, изиграна от Маргита Гошева в „Урок“ на Петър Вълчанов и Кристина

Грозева, която трябва да се грижи за всичко и всички, ето я и мрачната нищета и търгуването на животи от „Безбог“ на Ралица Петрова. Филмът на Надежда Косева, разбира се, интерпретира и организира тези мотиви по свой начин, в свои пропорции и със свои акценти, но по-важното е, че се превръща в още една тухличка в „стената на честта“ на новото българско кино, което вече със сигурност не е тера инкогнита нито за селекционерите на добрите фестивали, нито за фестивалната критика, нито за фестивалната публика. Престижните кинофоруми във Варшава, Котбус и Тбилиси вече дадоха своя глас за „Ирина“, присъждайки на филма в лицето на неговия продуцент Стефан Китанов, на режисьора Надежда Косева и на актрисата Мартина Апостолова около десетина (поне към датата на писане на текста) прецизно фокусирани призове.

„Ирина“ ще застане очи в очи с българската публика за първи път на София Филм Фест'2019 (7-17 март). Стискаме му палци!



НАДЕЖДА КОСЕВА
за надеждата и любовта

INTERVIEW

■ Гургана Дончева

► Вашият филм „Ирина“ беше забелязан във Варшава, Тбилиси, Котбус, Тирана и вече притежава сериозно портфолио с награди, макар че казвате, че не е фестивален. Успехите му показват, че сте намерили верния път и към публиката, и към специалистите.

Моето усещане от прожекциите досега е, че филмът наистина докосва и вълнува публиката.

Бяхте ли изненадана от успеха? Това е първият Ви пълнометражен филм, но Вие сте познати име, зад гърба си вече имате четири късометражни продукции.

Да, режисьор съм на четири късометражни филма и съм работила за други проекти като продуцент. Истината е, че не съм мислила предварително за успеха на филма. Просто работех и се опитвах да съм вярна на историята и на героите. Вярвам, а и така съм научена, че камерата е абсолютно безпощадна и долавя всяка лъжа, всяка претенция и всяка престореност. Камерата е като някакъв много особен рентген.

Проектът имаше дълга съдба, започна под работното име „Сделка“...

Всъщност започна още по-рано, под работното заглавие „Годината на кукера“, когато получи субсидии от НФЦ и от програма MEDIA за развитие.

А през 2016 получи субсидия от НФЦ за производство на филма?

Да, но тази сесия беше оспорвана и всички проекти бяха забавени заради обжалване. Това се оказа за добро, защото бях заета с други ангажменти, а след това успях да се посветя изцяло на филма.

От първоначалната идея до резултата, който вече е на екран, съществува ли разлика? Преработвахте ли сценария? Какво се промени?

И да, и не.

Да, защото „Годината на кукера“ беше започнат като проект със сръбския сценарист Боян

Вулетич – когото сигурно познавате от неговия великолепен филм „Реквием за г-жа Й“. След това работата по сценария пое Светослав Овчаров и преработи голяма част от историята и героите. Всеки нов член на екипа, който влезе в продукцията, независимо дали на етап подготовка, снимки или монтаж, по някакъв начин обогатяваше филма. И той се развиваше до финалните етапи на работа. По време на репетициите актьорите често импровизираха. Понякога операторът Кирил Проданов предлагаше различно място за снимки, което променяше и самия епизод. По време на монтажа с Нина Алтъпармакова отпаднаха много сцени и се пренареди част от разказа.

Имаше нещо, което остана и ме водеше по време на цялата работа: от първоначалната идея до последните музикални акорди на финала – и то е, че това е филм за прошката и за любовта.

И за надеждата...

Също така.

Напоследък се появиха доста български филми, чийто акцент е силно социален, в които се изобразява трагичната, тежка участ на хора от малки или големи градове. Например при дебюта на Ралица Петрова „Безбог“ – усещането е за невероятна безнадеждност, докато Вашите филми носят посланието, че все пак съществува нещо отвъд страданието и нескончаемите проблеми, преживени от героите, и че те водят в някаква посока, която съвсем не е блудкав хепиенд. Наскоро гледах „Втори дубъл“, който много харесвам, и си мислех, че могат да се покажат проблемите без това да бъде задушавашо, тъй като гъстите черни краски може би също отблъскват публиката. Хората си казват: „Животът ми е достатъчно тежък, за да ходя да гледам поредния филм, който представя някакви мрачни неща“.

Филмите не могат да бъдат отделени от житейската позиция на режисьора, от живота, който той живее и от веруюто, което този човек изповядва. Аз се опитвам да открия светлината и в най-мрачните дебри, опитвам се да покажа, че надежда винаги има. Вярвам в това и си търся

съмишленици. Хората, с които работя, споделят тези убеждения. И в кадър, и между кадър, и извън кадър – всичко това се просмуква във филма и няма как да не се забележи.

Началото на „Ирина“ е „трудно“ – то е тежко и мрачно. За мен е важно, че дори чисто визуално филмът извървява пътя от черното към бялото. Първите епизоди са почти изцяло нощни, те показват несполуките, които спохождат главната героиня, но зрителят върви заедно с нея по пътя към надеждата. Ирина се връща в края на филма вкъщи. Но домът ѝ вече е друг – затрупан е със сняг. И същото това място, което в началото на филма е мрачно и студено, сега изглежда светло и някак празнично.

Бях наясно, че първите тридесет минути от филма са тежки, но точно това исках да разкажа – да намеря надежда на място, което на пръв поглед изглежда безнадеждно. Да открия човечността в хора, които на пръв поглед са изгубили всичко човешко.

А как избрахте Мартина Апостолова?

Ирина води филма – разказът се развива чрез нея и с нея. За мен беше ключово да намеря подходящата актриса за ролята на Ирина и след това всички останали да се наредят около нея като в някакъв своеобразен пъзел. Започнах да търся сред студентите по актьорско майсторство, да гледам представления. Снежина Петрова ме покани на едно театрално представление и така попаднах на Мартина. Не вярвам в кастинга като метод, т.е. че сред стотици хора ще успея да направя правилния избор. Това е възможно, ако например търсиш деца или натуршчици. Но когато търсиш актьори, а аз се отнасям с огромно уважение към тях, знам, че трябва да извикам само тези, които наистина ще пробвам. Истината е, че всеки един от хората, с които се срещнах, биха могли прекрасно да изиграят героите, но те не отговаряха на моята представа, не пасваха в пъзела. Получи се много интересен ансамбъл: Мартина за първи път заставаше пред камера, Христо Ушев вече имаше участие в пълнометражен филм („Врагове“ на Светослав Овчаров), а Касиел Ноа Ашер и Ирини Жамбонас от друга страна са много опитни актриси.

Това е огромно предизвикателство да застанеш редом до тях.

Да, а освен това и Александър Косев, който е режисьор, и, разбира се, Краси Доков... Хубавото е, че още на предварителните разговори актьорите се усетиха взаимно.

И станаха съмишленици. Всъщност това е Вашата роля.

Да, станахме съмишленици. Абсолютно всеки даде по нещо от себе си.

Няма и как иначе един филм да стане добър.

Може. Съществуват различни подходи. Има режисьори, обикновено те са пишещи хора, киноавтори, които предварително знаят всеки детайл на филма. Те са го видели, сътворили са го във въображението си. Те въвлечат екипа си, за да материализират точно този образ. При мен е напълно различно: знам какво е най-важното за мен в един сценарий, кое е това, което ме води, но за мен интересният, същинският процес е, когато се чувствам жива и усещам филма жив, това е моментът, когато различните гледни точки започнат да се припокриват, когато всеки дава предложения, без това да се превръща в някаква водевилна анархия. Когато изречението, което ни води, е ясно и патосът на филма е ясен, тоест знаеш как искаш да разказваш и правилните хора са там – тогава всичко се получава естествено.

Прави впечатление, че предпочитате да работите с определен екип, например с Георги Господинов имате дългогодишно сътрудничество, както и със Светла Цоцоркова и Светослав Овчаров – колеги, но и кръг от хора, с които сте съмишленици и приятели.

Киното е професия, но и начин на живот. Тези хора неусетно стават твои приятели и съмишленици. Когато усетиш един човек, с когото се разбираш почти без думи, разбира се, че отново искаш да работиш с него. Например сега ми е любопитно да чуя какво мислят за новия ми проект Кирил Проданов, Нина Алтъпармако-

ва...

Предполагам, че сте придирчива и към сценария, четете много текстове, но сигурно не е лесно да намерите такъв, който да Ви вдъхнови?

Да, необходимо е да се разпознаеш в конкретен сценарий.

По някакъв начин творбите на Георги Господинов Ви импонират не само като герои и сюжети, но и като емоционалност?

И като светоусещане... Първото, което прочетох от него и ме разтърси, беше определението му за любовта:

„Всяка нощ да сънуваш жената, до която лежиш“.

Много хубаво казано. Простичко и трогателно. Голяма част от режисьорите от средното и младо поколение са учили или са живели в чужбина. Те са ту тук, ту там, гравитират и това се вижда и във филмите: героите от техните истории са или емигранти, или, както е и във Ваши филми, става въпрос за хора, които работят навън, но семейството им е тук. Поради факта, че в България е доста сложно човек да упражнява професията на режисьор или на продуцент, изкушавала ли сте се да се установите в чужбина?

След като завърших НАТФИЗ, заминах за Холандия, за да уча продуцентство, защото по онова време в България нямаше подобна специалност. Когато завърших, вече говорех езика, имах свои приятели и се бях „интегрирала“. Трябваше да реша дали да остана, или да се върна в България. Тогава си дадох сметка, че – да, мога да работя в Холандия, но не мога да режисирам холандски филми, защото моите корени са тук. Тогава взех решение и се върнах.

Това е било съвсем осъзнат избор да дойдете, да живеете и работите тук.

Засега съм имала невероятния късмет да мога да работя, така че и за секунда не съм съжаля-

вала за своя избор. От друга страна трябва да си дадем сметка, че живеем във време, в което светът е все по-отворен и по-младите хора, които наблюдавам, живеят с усещането, че са граждани на света.

Така и би трябвало да бъде.

Това е хубаво. Особено ако съумеят да запазят идентичността си и спомена за своята култура и за мястото, откъдето са тръгнали и същевременно да приемат света такъв, какъвто е и да разкажат за него, това би било страхотно.

Кое е по-сложно: да си режисьор или продуцент в България?

И двете. Подходът е различен, но и двете занимания са изключително трудни за съжаление. Мечтая си за мига, когато повече режисьори ще имат възможност да работят. Тогава вероятно конфликтите ще бъдат избегнати и ще се радваме на жанрово многообразие, на различни истории, разказани от представители на отделните поколения.

Кои са филмите, които са повлияли, за да се изградите като творец и режисьор?

Най-голямо влияние върху мен като творец безспорно е оказал Георги Дюлгеров. Той е мой учител. Той успява да види различия в човека срещу себе си, опитва се да помогне на студентите си да бъдат себе си, като същевременно ги учи да гледат кино, да гледат света, да бъдат личности.

Между другото всички негови студенти говорят за него с безкраен пиетет. Не съм срещала студент на Георги Дюлгеров, който да е равнодушен или негативно настроен спрямо него. Очевидно той, освен че е изключителен режисьор, притежава призвание да преподава, тъй като съществуват много таланти хора, които обаче не са в състояние да обучават другите.

Да, Георги Дюлгеров има такова призвание. Светослав Овчаров също. Струва ми се, че това е ключът: не да се опитваш да направиш оста-

налите като теб и да им покажеш пътя, който ти си открил, а с опита и познанията, които притежаваш, да им подадеш ръка, за да намерят своя.

Той е човек, който задава високи стандарти и умее да подтиква студентите си да се увлекат по стойностното...

Както и да възпитава вкус.

Какъв ще бъде следващият Ви проект?

В момента работя върху проект по сценарий на Боян Папазов с Руси Чанев в главната роля.

Страхотно! Руси Чанев е емблематичен актьор в творчеството на Георги Дюлгеров, така че вероятно за Вас тази среща ще е особено вълнуваща. Как ще се казва филмът?

Работното заглавие на филма е „Божек“ – отново на името на главния герой. Филмът разказва историята на един малък на пръв поглед човек, който със силата на духа си и с чувството си за хумор преобръща системата, в която живее.

Освен това започнах и една друга инициатива, която много ме вълнува и която искам да развия през следващите години: създадох кино-школа за деца. Целта е да помагам на децата да направят своите първи филми.

За деца на каква възраст е отворена школата?

За ученици от гимназията. Чувствам се много на място в тази роля и ми е страшно интересно. Усещам в каква степен са провокирани децата и как киното ги развива по съвсем различен начин от предметите в училище. Надявам се, че това е нещо, с което ще се занимавам и че ще мога да осигуря на школата свой дом и свой живот.

Имате желание да споделите знанията и уменията си с другите.

Обичам общуването с деца. Все още всичко е на много начален етап. Школата засега е само в едно училище, но е наистина голямо удоволствие.

Лесно ли Ви допуснаха в училището?

Да, нямаше никакви проблеми. Това е математическо училище, но директорката знае, че освен от математика, химия, физика и биология, децата имат потребност да развиват своето въображение. Чрез киното децата се учат да наблюдават света и себе си от други перспективи. В сценариите си те са главните герои, защото ми се иска да говорят за неща, които познават. Скоро започнаха да осъзнават, че техните родители, които са герои на филмите, също имат своя гледна точка, която вероятно заслужава внимание.

С други думи Вие им помагате да порастват, независимо дали някой от тях ще продължи по този път, но най-малкото ще научат много неща за собствения си свят, за себе си, а и за киното, което е супер.

Да, така е. Опитвам се също да ги уча и да не се страхуват да бъдат себе си.

Как Ви хрумна тази идея?

Хрумна ми преди много години. Всъщност дипломният ми филм беше документален, който се казваше „Съдбата на Вероника“. Фондация „Покров Богородичен“ ме покани да работя по проект със сираци. Отидох да живея при тях в общежитието им в град Угърчин. Заедно с децата решихме да заснемем техният собствен сапунен сериал, защото те само това бяха гледали. Документалният филм преплиташе сериала, т.е. живота, за който мечтаеха, с живота, който в действителност живеяха. Още оттогава идеята беше в мен, защото преживяването бе наистина вълнуващо, но не му беше дошло времето да я осъществя.



**АНИМАТОРИТЕ СМЕ
НАЙ-ЩАСТЛИВИТЕ ХОРА**
разговор с полския режисьор
Мариуш Вилчински

INTERVIEW

Пенчо Кунчев ■

► **Как и кога решихте да се занимавате с анимация? Показа ли Ви някой как се прави тя?**

Не знаех нищо за анимацията – нито за нейната история, нито за технологията. Съвършено случайно, десет години след дипломирането ми по специалността живопис в Художествената академия в Лодз, правих илюстрации към програма за книгите в Полската обществена телевизия. Програмата се записваше и излъчваше от лента. Времето за коментар на всяко заглавие бе около две минути. Книгата на Чеслав Милош „Крайпътно кученце“ много ми хареса, затова към нея подготвих много рисунки, май бяха около шейсет. По време на монтажа видях как тези рисунки оживяха, излъчени последователно в рамките на този двуминутен фейлетон. Това бе толкова силно прозрение, че изоставих своята добре развиваща се кариера на артист-художник и започнах да създавам моите анимации. Реших съвсем съзнателно да продължа да поддържам състоянието си на пълно неведение относно това как се прави анимация и как я правят другите. Затова не съм гледал филми на други творци, не съм търсил информация за технологията и мисля, че това

бе чудесно решение, защото благодарение на него моето приключение с анимацията бе и до днес е истинско девствено пътешествие в неизвестното. Днес съм преподавател в Лодзката филмова академия, който не познава историята на анимацията и постиженията на други автори в тази област, но човек, който знае как се правят анимационни филми. Никога не съм имал учител или наставник, аз съм абсолютен и независим самоук.

Опитвахте се да разкажете някакви истории или това бяха просто опити за раздвижване на рисунки?

Първите ми опити да правя анимация бяха ежеседмичните двуминутни анимирани фейлетони за книги, които нарекох „Книгоклипове“. Направил съм около двеста. Това мобилизираше интелектуалната дисциплина и необходимостта от синтезиран разказ на съдържанието в кохерентна, подбрана в съответствие с това, което искам да кажа, художествена форма от широката парадигма на художествения език.

Според Вас анимацията трябва да клони по-

скоро към изобразителното изкуство или към киното?

Анимацията по дефиниция е кино.

Във Вашата изобразителна стилистика като че ли се чувства влияние на творци като Анджей Чечот и Валериан Боровчик с неговия филм „Театърът на г-н и г-жа Кабал“, на т.нар. Арт Брут, както и на наивистичното изкуство?

Не се занимавам с анализ на собствените си филми, оставям това на публиката, журналистите и критиците. Просто си върша работата по свой начин. Не бях гледал филма на Боровчик, който споменавате, но след като ми зададохте въпроса, отидох да го гледам. Не виждам близост с неговата анимация, но мисля, че въпреки засилващата се глобализация има нещо като единен културен характер на отделни държави или народи и аз като поляк, независимо от това дали съм непросветен или ерудит в областта на културата, който живее на дадено място в определено време сред една, а не друга общност, се вписвам в характера ѝ и културно наследство. Когато бях в Ню Йорк, чух и четох описания на моето творчество, окачествено като „сериозни разкази на възрастни хора, рисуван с наивен, детски щрих, което засилва техния изказ и ги прави по-универсални“. Така че явно в тях има нещо.

Работите с предварително направен сториборд¹ или разчитате на импровизацията, филмът да се „ражда“, както се казва, в „движение“, т.е. от хрумвания в процеса на снимане?

Винаги в началото трябва да знам темата, за която искам да направя филм. Нещо, което ме вълнува и за което си струва да посветя месеци, а понякога и години от живота си. Когато имам такава тема, рисувам сториборд и започвам работа, по време на която постоянно се разкриват възможности за импровизация. И все пак, според мен, за да импровизираш, винаги трябва

ва да разполагаш с подготвена и обмислена конструкция на цялото, за да не се заблудиш.

Можем ли да говорим за Вашите филми като за някаква форма на нео-дадаизъм и дори анархизъм с отхвърлянето на разказа в неговата класическа форма, на монтажа и на законите на анимацията?

Както споменах, аз съм самоук и не гледам продукцията на други аниматори, както и не размишлявам върху това как критиците дефинират творчеството ми. За мен това няма значение. Просто, както казах, си върша работата по свой начин. Чувал съм и съм чел много противоречиви, понякога взаимно изключващи се определения на моите анимации, често отнасящи се към един и същи филм. Например по време на 58-то Берлинале, след филма „Кижимижи“, чух, че това е много реалистичен филм, но в същото време и хиперреален, пропагандиращ мъжкия хетеросексуален шовинизъм, но и ЛГТБ, профеминистки, но и антифеминистки, че е антифилм, но и такъв, който се позовава на традициите в анимацията... Така че няма защо човек да се притеснява.

Какво е отношението Ви към компютърната анимация? Може ли тя да замени авторската рисунка върху хартия? Не е ли тя, както казва Ян Шванкмайер, „мъртва по рождение“?

Мисля, че Ян Шванкмайер не е прав. Компютърът е само инструмент. Въпрос на време е да се появят млади творци, които ще ползват компютрите така, че с тяхна помощ да се създават творби, в които образите да не изглеждат компютърно генерирани в лошия смисъл на думата. Убеден съм, че те ще създадат ново художествено качество. Никой разумен човек не мисли, че компютърът трябва да имитира аналоговите изразни средства.

Вашият филм „За жалост“ като че ли е най-цялостен и ясен като графична стилистика. В него използван ли е компютър, или това са рисунки върху плака, поставена върху цветни живописвани (накапани) листове, които се сменят при снимка?

От досегашните си филми аз също най-много обичам „За жалост“. Направих го по класиче-

¹ Сториборд или „работна книга“ е всъщност направеният от режисьора сценарий на филма в картини. Там са описани подробно както играта на героите във всеки кадър, така и неговото времетраене. Терминът „сториборд“ идва от студията на Уолт Дисни, където върху табло на стената (борд) е окачвана историята на филма (стори) в картини.

ския начин, като използвах само различни хартии и обикновено перо за рисуване. Цветовете получих, като при заснемането използвах филтри за лампи. Целият филм бе заснет на 35 милиметрова лента.

Защо във филмите си използвате многократно повторение на някои кадри? Това драматургично решение ли е, опит за внушение върху подсъзнанието на зрителя, или поставяне на изпитание неговата визуална търпимост?

Така ми се кълбят мислите в главата и така ги рисувам. Тук няма място за някаква съзнателна спекулация, макар че подреждането на филмовата конструкция извън визуалното материализиране на емоциите също е конструктивна спекулация. Но при мен емоциите винаги надвиват формалните похвати.

В някои от филмите Ви има смесване на контурна рисунка с графично разработен декор или лица на хора. Този еkleктизъм случаен ли е, или е резултат на естетически предпочитания?

В първите и най-ранни опити наистина правех така – смесвах рисунката с живописата, използвах колажи и изрезки. Постепенно се отказвах

от това богатство на художествени средства и вече почти двадесет години използвам контурни рисунки. Изключение прави филмът „За жалост“, в който поради драматургични причини една от сцените бе компютърно генерирана за постигане на ефекта „American dream“.

Разкажете за Вашия нов пълнометражен филмов проект. Той ще бъде изцяло анимационен или смесица от различни техники плюс жива акция?

Филмът вероятно ще бъде озаглавен „Убий го и напусни града“ (английското заглавие е „Kill it and leave this Town“), около осемдесет и осем минути, изцяло анимационен. Ще има необичновен, атрактивен и изпипан вид, в несрещана досега при мен степен. Само постпродукцията продължава почти година. Ще бъде изпълнен с контурни рисунки, но всички, които познават моите предишни филми, ще бъдат изненадани от визуалната му атрактивност. Вече дванайсет години работя върху този филм. През първите седем години и половина работих сам, а от четири работя с екип от още десет човека – най-добрите млади полски аниматори, чиито филми печелят награди на най-важните световни анимационни фестивали като: Анита Квят-



ковска-Накви, Марта Пайек, Марта Магнуска и други. Анимирани герои проговориха с гласовете на най-изтъкнатите представители на полската култура и на известни актьори: Анджей Вайда, Даниел Олбрихски, Кристина Янда, Томаш Станко, Збигнев Рибчински и други. Продуцент е Ева Пушчинска, продуцирала такива игрални филми, като „Ида“ и „Студена война“ на Павел Павликовски. Моят филм ще бъде готов през първата половина на 2019 година, но все още не знам за кога е предвидена премиерата, защото това зависи от продуцента.

Какво е мнението Ви за съвременните анимационни филми и намирате ли в тях свои фаворити? Харесвате ли филми като например тези на Братята Куей, Ян Шванкмайер или Фил Мълой?

Нямам фаворити и щом не съм длъжен, честно казано, може да се каже, че не гледам анимация. Разбира се, гледал съм някои от филмите на братя Куей и Шванкмайер. Това са важни личности за историята на световната анимация. С братята Куей се запознах по време на полския фестивал „Animator“ в Познан. Много приятни и симпатични хора, имат връзка с полската култура и обожават Бруно Шулц.

Какво мислите за т.нар. анимационна документалистика в днешно време, където често е видно наличието на стремеж на авторите със средствата на анимацията да разработват актуални публицистични теми като такива за бежанци, насилие в семейството, въоръжени конфликти, етническа нетърпимост и др. Това не е ли спекулация с готовността на европейските фондове да субсидират политически ангажирани проекти, което след това гарантира и фестивален успех на филмите? Това не е ли някакъв нов вид цензура, която дори може да се нарече евроцензура, подобна на тази от недалечното минало с толериране на послушни, политически коректни автори, за разлика от тези, които не правят компромиси в своето творчество?

Вече много години почти не излизам от ателието си, в което по десет и повече часа рисувам моя пълнометражен анимационен филм и, честно казано, не следя световния фестивален живот. Затова ми е трудно да отговоря. От една страна не ми харесва, че изкуството възприема тона на актуалната публицистика и аз самият като творец никога не допускам това, но пък от друга страна си мисля, че имиграцията, насилието в семейството, въоръжените конфликти



или етническата омраза за съжаление са реални проблеми в съвременния свят и е добре, че изкуството проявява интерес към тях. Би било прекрасно, ако изкуството можеше да накара тези проблеми да изчезнат или поне да бъдат минимализирани. Но както вече споменах, не разглеждам тези теми, защото като творец ме интересуват други неща. Но бих искал светът да се променя към по-добро.

Като педагог във филмовото училище в Лодз в каква насока обучавате своите студенти – към наративно мислене или към една по-раздвигана и нестандартна драматургия?

Към всеки студент подхождам индивидуално, всеки е отделна личност, различен космос, затова трябва да проявяваме уважение и да го поддържаме. Всеки иска да разкаже различна история и за да осъществи това има нужда от различни изразни средства. Един е склонен към размисъл, друг е веселяк, трети се прекланя пред традиционния културен и нравствен модел, а четвърти иска да се забавлява и да живее свободно, само с мига, пети вярва в Бог, а шести не вярва и иска да обяви това на висок глас. Напоследък имах две много талантиви студентки: Рената Гоншоровска и Марта Магнуска. Рената направи филм, озаглавен „Pussy“ – за удоволствието от мастурбацията, а Марта – „Другият“ („The Other“) – за обществения меха-

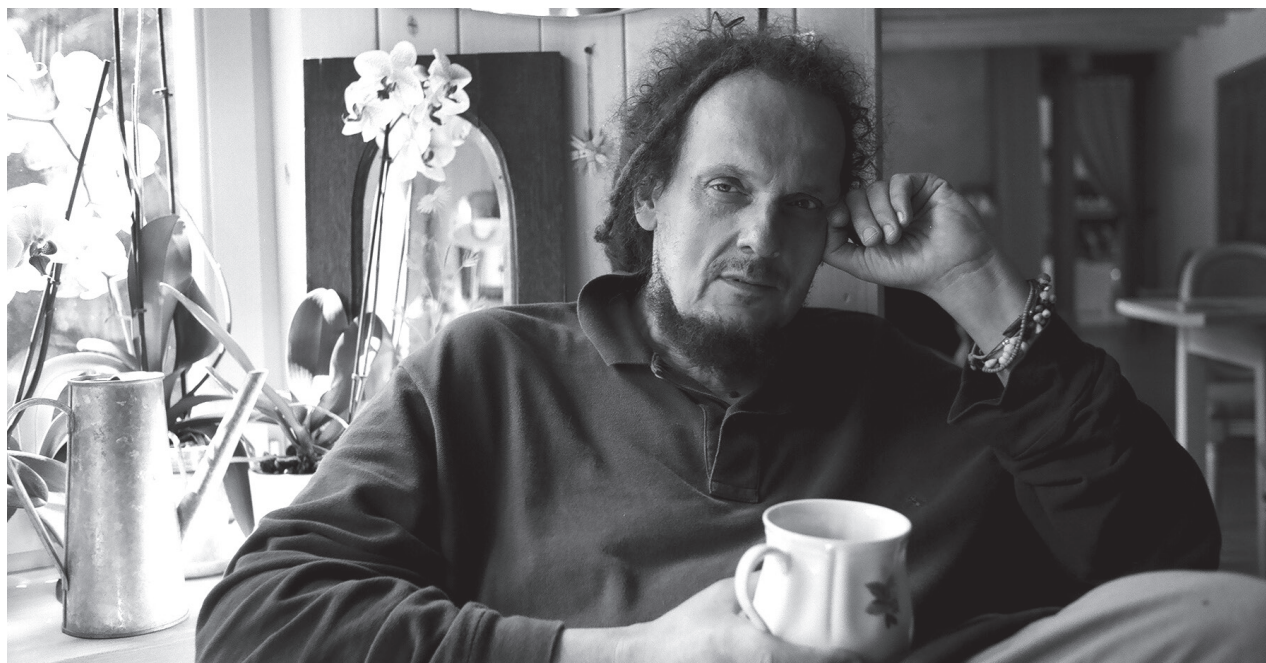
низъм на раждането на омразата. Две напълно различни теми. И двата филма постигнаха големи успехи на анимационни фестивали. Това са първите два примера, които ми хрумват. С една дума: уча ги как да правят искрени и важни филми. Когато знаем какъв филм искаме да направим, тогава търсим най-подходящите начини и видове анимация.

Кои са Вашите любими художници, чието творчество е близко до Вашия естетически натюрел?

О, това е много сложен и обемист въпрос. Не съм сигурен дали творчеството на който и да е от любимите ми художници оказва влияние по какъвто и да било начин върху моето творчество, но, разбира се, имам любими художници. Ако трябва да посоча поне трима, това са Джото, Вермеер и Ротко.

Какво бихте пожелали на българските си колеги?

От все сърце пожелавам това, което пожелавам и на себе си – ние, аниматорите, сме най-щастливите хора на света, защото можем да показваме на екраните на цял свят най-съкровени си мисли и сънища. Има нещо невероятно прекрасно и вълшебно във възможностите на анимацията. Нека не го пропилим!



ФИЛМИ

удобни и неудобни

■ Калинка Стойновска

► Така се случи, че филмите на Киномания 2018, които ме впечатлиха, се подредиха от само себе си в две групи – филми „удобни“ и „неудобни“. Едва ли това определение е най-точно. Но кое определение може да обхване всички страни на един важен и сложно направен филм?! Все ще остане нещо, което не може да се побере в каквито и да било рамки. И въпреки това...

В „удобните“, лицеприятни филми зрителят се настанява уютно, те се гледат с възхита и наслада, с чувство за споделеност и съпричастност. „Неудобните“ причиняват депресия, шок и неудобство. В тях, уви, доброто не побеждава. Нещо непрекъснато те кара да се чувстваш не на своето място.

Сред „удобните“ филми имаше направо шедеври. „Легенда за котката-демон. Режиърска версия“ (Китай/Хонконг/Япония) на знаменития китайски режисьор Чън Кайгъ е един от тях – изящна философска приказка, направена с невероятно майсторство и въображение, с мащаб, характерен единствено за поезията и трагиката на голямото изкуство. Само декорите, възстановяващи императорския дворец на древната династия Тан (6-9 век), са изработвани детайл по детайл в продължение на близо пет години. А историята, разказана във филма, е виртуозно

смесване на време и пространство, на легенди и действителност, в които триумфира трагичната съдба на императорска наложница – жива заровена в гроба. И на една котка-демон, която ден и нощ я пази и отмъщава. Така от мрака на мистерията постепенно изплува страшната истина за любов, омраза и предателство, която обаче не омерзява, а носи на финала просветление.

Напълно „удобен“ и възхитителен е и анимационният филм „Островът на кучетата“ (САЩ/Германия) на американския режисьор Уес Андерсън, чудесна покана за пътуване в един невероятно измислен кучешки свят, който се движи и съществува по свои собствени закони, бликащ от чувство за хумор, а екипът от аниматори сътворява чрез най-новите технологични достижения неописуем остров на чудесата, немислимо бутафорен и някак истински. За мен най-изумителни са неръкотворно изработените персонажи – екип от кучета, всяко с ярка индивидуалност и характеристика, а всички заедно – един отбор, който впечатлява и малки, и големи.

Зрителят се разполага удобно и в документалния филм „Моето поколение“ на английския режисьор Дейвид Бати, където актьорът сър Майкъл Кейн прави увлекателно, носталгич-

но, много лично, бъдещо размисли и емоции пътуване в миналото на своето поколение – поколението от 60-те години на миналия век. Струва си човек да се потопи в емоционалната разходка на Кейн из света на хипи генерацията, дала на света не само големи имена във всички сфери на материалната и духовна култура, но и донесла новия дух на истинските промени през 20-ти век.

В „Бергман: година от живота“ (Швеция/Норвегия) режисьорката Джейн Магнусон, давайки си сметка за направените – някои от които великолепни – десетки документални филми за гения на киното, не се бои да предложи своя документална версия за живота и творчеството му. И е успяла, защото има автори, за които, ако имаш талант, чувствителност и трезвост на преценката, винаги има възможност да намериш и друг ракурс към тях, да се вгледаш по новому в детайлите и мащаба на житейския им път и творческо дело. А тя прави точно това и успява да предложи по-неизвестни факти от творческата и личната биография на големия автор. Но прекланяйки се пред него, не спестява истини, разкриващи невероятното до скандалност „его“ на творческия гений. Наистина

„удобството“ във филма понякога скърца, но да не забравяме, че все пак става въпрос за гений. Върхът на „удобните“ филми, който всъщност се превръща в дълбоко възвисяващ пример, е документалният филм „Папа Франциск: човек на думата си“ (Франция) на големия немски кинематографист Вим Вендерс. Делото на днешния папа в прочита на Вендерс наистина е вдъхновяващ пример за единство в мисленето и поведението на истински духовен водач на човечеството със своите послания и с мисията си за свят, в който отговорността на всеки пребиваващ на земята е огромна. Режисьорът според мен не обожествява папа Франциск, но е наясно, че огромната информация, която се съдържа в необятния съвременен медиен свят, няма как да прехвърли реален мост към тези духовни послания – това може да направи само сериозното изкуство на документа. А той е доказал, че е истински майстор и на документалното кино. Погледът му естествено е личен – едно пътуване по света заедно с папата, близо до него – до човека и до представителя на една от най-авторитетните религиозни институции на съвременността, който произнася проповеди, размишлява и отправя



„Легенда за котката-демон. Режисьорска версия“, Китай/Япония, режисьор Чън Кайгъ

молитви към Бога, взема отношение по всички глобални въпроси на съвременното човечество – богатството, бедността, несправедливостта, войните, престъпленията, унищожаването на природата, науката и религията, човешкото отчаяние и страдание. Наричат го папата на бедните и онеправданите и това вероятно е част от истинското му лице, но много важно е, че той не престава да напомня за заплахите, които дебнат съвременния свят и са на път да се превърнат в реалност. Благ и благословен, умен и интелигентен, ироничен и леко назидателен, папа Франциск наистина е Човек на думата си. А и на делото.

Сред тези интелигентни филми с красиви хуманни послания е разположена и групата на „неудобните“ филми. Те биха могли да бъдат определени и като провокативни, нелицеприятни, агресивно завземащи територии с често прикривани, вледеняващи истини от миналото и настоящето, с особена тревога за това, което се е случвало и се случва в съвременния свят. Между тях отделям три сериозни покани за размисъл: „Не ме интересува дали историята ще ни запомни като варвари“, „Червено“ и „Фаренхайт 11/9“. Смразяващи филми. Някои

ги определят и като политически. Според мен само „Фаренхайт 11/9“ има откровен политически характер. Другите държат нащрек, предизвикателни са с посланията си, но политиката там не е в центъра. По-скоро става въпрос за неудобството и стреса, които могат да се породят у всеки зрител при неочакваната констатация на релативността и относителността на морала, когато видимо уж нищо страшно не се случва, а става грандиозна и зловеща подмяна на ценности, загиват хора и всичко човешко е под заплаха.

В документалния „Фаренхайт 11/9“ например са вложени огромни усилия и средства за активиране на масите, за действие „сега и веднага“. Заглавието му ни отправя към САЩ и към последните избори за президент, към водените пунически войни между републиканци и демократи. И като се има предвид, че тъкмо ред институции са залагали на филма като на ярък пример в разобличителната медийна война срещу Тръмп, май тази война все още не е спечелена. Световните медии вече докладват, че финансово и зрителски филмът е претърпял пълен провал. Но въпреки това творбата на Мур заслужава внимание. Зара-



„Папа Франциск: Човек на думата си“, Франция, режисьор Вим Вендерс

ди неприкритата политическа страст, с която режисьорът по безцеремонен начин атакува, критикува, разобличава Доналд Тръмп. Без да забравя нито за момент, че активно участие за идването на власт на новия президент в Белия дом има провалилата се според него политика на демократите с ширещата се корупция, със скандални разкрития за прикрити непотчени икономически сделки, с узаконена социална несправедливост и високомерно отношение към обикновения, средностатистически американец. Популизмът и палячовщината на Тръмп, документалните кадри, доказващи, че той самият не е вярвал, че ще стигне до президентския стол на една от най-великите държави, Майкъл Мур озвучава гръмко със скандални и доста произволни сравнения с възкачването на Хитлер на власт през 30-те години на миналия век. Помага му старата хроника, ударните монтажни връзки, при които няма време за размисъл. Емоцията е водеща. И, разбира се, любимият му стил на независим документалист, който казва истината от последна инстанция. Шокиращ с нагнетяващ емоции монтаж,

филмът предлага калейдоскопична градация от протести и митинги срещу Тръмп, така че зрителят да остане с впечатление, че Америка е пред революция. Каква точно революция?! Трудно е да се каже. Някои считат Мур за луд, за манипулатор, за лъжепророк и демагог. Но ако помислим какво става в момента по света, едва ли ще бъдем тежки съдници на този наистина краен и двулик с филмите си режисьор. Факт е обаче, че „Фаренхайт 11/9“ е доста неудобен, но и твърде истеричен филм. А истерията не винаги е признак на сила.

Напълно „неудобен“, решен като смес между хладно-отстранено кино и условно-бутафорен театър, е и „Не ме интересува дали историята ще ни запомни като варвари“ на румънския режисьор Радун Жуде, създаден с подкрепата на пет държави, между които и България – продуцент Росица Вълканова („Клас Филм“). Той определено смущава с драстичните въпроси, които поражда. Режисьорът е доста дързък при разкриването на фактите от миналото, отминавани или прикривани като неудобни – към фалшивия тогавашен, но и съвременен национализъм.



„Фаренхайт 11/9“, САЩ, режисьор Майкъл Мур

Жуде избира шокиращ подход към темата. Станалото е станало, колкото и да не ни се иска да е така. Всичко започва с детайли от подготовката на един площаден театрален спектакъл, парещ и бодящ отвсякъде. Както се оказва, на историческа тема. Но не за героични персонажи с непреходна народна слава, а за хора, които са станали убийци – съзнателно или по поръчка. Режиран е от млада и амбициозна режисьорка, която подбира статисти, съставя масовка, води постоянни разговори и преговори, убеждава и спори с местни величия, уточнява акцентите по време на репетициите, гледа с екипа си стари архивни материали. В началото миналото сякаш мимоходом докосва настоящия ден. Но напрежението постоянно расте и историята постепенно се оформя. Тази история се оказва неудобна за толкова много хора. Разрушава спокойствието, увереността, натоварва с чувство за вина потомците. А кой днес обича да се товари с чувство за вина?

Какво всъщност се е случило? Годината е 1941. Румъния е станала съюзник на Хитлер. И пред румънския парламент министър-председате-

лят, маршал Йон Антонеску, обявява кръстоносен поход за етническо прочистване на земите от Източния фронт. Именно той произнася думите: „Не ме интересува дали историята ще ни запомни като варвари“. Как ви звучи подобно обръщение – на лидер, който има контрол над себе си, или на примат, лишен от всякакви човешки качества?!

Всъщност по това време подобни речи и действия са доста популярни. Само за няколко дни румънските участници в етническото прочистване са убили, изгорили, заклали, обесили хиляди евреи от Одеса. Фактът е известен като „Одеското клане“. На окупираните земи всичко е позволено. Варварството е в реда на нещата. Това е удобно оправдание. То прикрива всичко навсякъде и във всички времена. Въпросът е какво ще остане за поколенията – истината или заблудата. Звучи патетично, но не може всичко да бъде олекотено и negliжирано.

Не зная как се чувстват съвременните потомци на Антонеску, как възприемат днешните румънци този филм, но на финала става нещо коренно противоположно от очаквания ефект.



„Не ме интересува дали историята ще ни запомни като варвари“, Румъния/Чехия/Франция/България/Германия, режисьор Раду Жуде

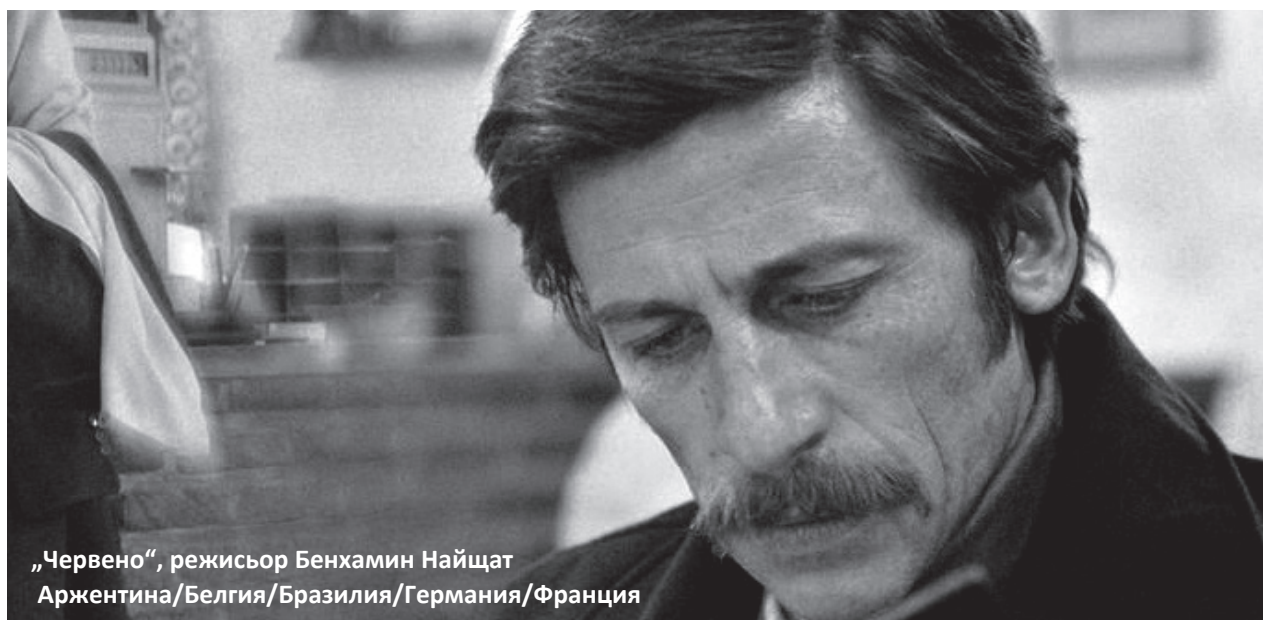
Вместо потресение и ужас, към който се стреми амбициозната режисьорка, в края на спектакъла събраните на площада зрители посрещат „храбрите“ румънски воители след извършените от тях „подвизи“ с въодушевление. Май никой не се интересува от неудобната истина.

Неудобно и неловко можеш да се почувстваш и във филма „Червено“ (Аржентина/Белгия/Бразилия/Германия/Франция) на аржентинеца Бенхамин Найшат. И там с колективните усилия на няколко кинематографии е създаден силно притеснителен портрет на безвремието и вседозволеността в Аржентина в края на 70-те години, по време на военната хунта. Червено във филма значи кърваво. Значи насилие, заплахата, изчезване на хора, някаква всеобща лудост, в която участваш, дори и да не искаш. И постепенно, ако си по-интелигентен и чувствителен, придобиваш чувство за вина. Но и то е някак под сурдинка, прикрито и стеснително.

Такъв е главният герой на филма – успешен и авторитетен адвокат в провинциално градче, с чудно сплотено семейство. Седи си в кръчмата и се наслаждава на спокойствие и уважение. И изведнъж над него се надвесва непознат полудял човек, който го предизвиква за разправа, която завършва кърваво – в схватката непознатият се ранява смъртоносно. Адвокатът, вместо да го закара в болница, го изоставя на безлюдно място – от страх да не попадне под полицейски репресии – по този начин става съ-

участник в престъпление. Всичко е прикрито и забравено. После се оказва, че изчезването на хора, присвояването на техните къщи, разграбването и мародерството са ежедневие. Така започва натрупването на фактите. Всичко на пръв поглед е спокойно, но нищо вече не е същото. Заплахата наистина дебне отвсякъде. А животът продължава. Вината се размива – кои са престъпници и кои жертви – не се знае...

Режисьорът много умело преплита жанровете във филма си – спрялото време е представено в криминален нюанс, с елементи на драма на абсурда, а действителното и недействителното така мистериозно са смесени, че в определени моменти се получава ефектът на дълбок страшен сън, от който е трудно да се събудиш. „Червено“ ми напомня за един много стар филм, създаден от френския режисьор Марсел Карне през 40-те години на миналия век – „Вечерни посетители“. В него героите са сякаш мумифицирани, нито живи, нито умрели. Светът е така скован от ужаса на ставащите престъпления, че е трудно да проумееш дали хората се радват, дали страдат, дали очакват да бъдат разсънени, или така, като живи трупове, ще се носят в спрялото завинаги време. Подобен според мен е и ефектът от „Червено“. Много е важно да се появяват такива филми. Трудно се правят, мъчително се гледат, сложно се преживяват, но остават дълбоко в съзнанието на онзи зрител, който иска да види и да разбере...



„Червено“, режисьор Бенхамин Найшат
Аржентина/Белгия/Бразилия/Германия/Франция

ЛИЦЕ СРЕЩУ ЛИЦЕ с персоната

■ Боряна Матеева

► Ако има някакви ориентири в кратката история на киното, творчеството на Бергман е нещо като твърда земя. Представям си я дори като суровия пейзаж на остров Фьорь. Бергман е уникален пещерняк, слязъл дълбоко в бездните на душата само за да ни покаже, че те са неизбежни. И нежелал да излезе оттам. Филмите му никога не забавляват, дори първите, леките романтични комедии. Не дават празни надежди за по-добро бъдеще. Не са социални, макар че рядко тук-там се мяркат и кадри с насилие и войни. И въпреки това дори в ерата на тоталния ентъртейнмънт тези мрачни истории ни привличат, а критиката отдавна ги е превърнала в синоним на авторско кино. Тук няма да говорим за безбройните награди и бергмановедски изследвания. Според шведския вестник „Свенска Дагбладет“ към 2000 година студиите само от чуждестранни автори са над петдесет. Оттогава „бергманината“ се увеличава лавинообразно – и не само с писано слово. През 2018 71-то издание на Кан включи в официалната си селекция два нови документални филма, направени специално за 100-го-

дишнината от рождението на Бергман. Първият е „Бергман: година от живота“, 2018, режисьор Джейн Магнусон, който с разтърсваща обективност очертава киноперсоната на Бергман и реалния човек, обект на „душераздиращи конфликти“ („Латерна магия“). Вторият е „В търсене на Бергман“ на Маргарете фон Трота. Тези два документални погледа и реставрираното копие на „Седмият печат“ бяха показани в програмата „Кан класик“ като знак за почит към маестрото, получил през 1997 почетната Палма на палмите.

Едва ли може да се напише нещо за Бергман, което да не е банално, вече казано, преразказано, анализирано в множество текстове, статии, портрети, монографии, критически рефлексии и всевъзможни изследвания. Ще си позволя един личен поглед, индуциран от филмовия му свят, но и от автобиографичните и някои от другите му книги, наричани киноповести или психодрами – особен хибриден жанр, обединяващ драма, повест, сценарий и роман. За стогодишнината само в България излезе ново издание на „Промяна“ на Лив Улман (Издателство „Ко-

либри“, Билбиотека „Амаркорд“) и томче „Киноповести“, включващо „Сцени от един семеен живот“, „Сарабанда“, „Есенна соната“ и „Персона“ (Издателство „Лист“).

Поразителна е кохерентността на целия този Бергманов „текст“, включващ кино и телевизия, театър и литература. Вътрешната спойка между всички тези разнородни дейности идва от автобиографичността, тревожността, напрегнатото търсене на смисъл и особената бергманова безпощадност. Такъв интегритет има и при богобореца Бунюел с неговото неумолимо саркастично изобличаване на буржоазните нрави. Има го и при съзерцателя Антониони с отстраненото наблюдение на отчуждени индивиди, движещи се в херметичен свят. Има го и при другия голям от това легендарно поколение, белязало духовния пейзаж на 60-те и 70-години – фокусника-илузионист Фелини с неговите пъстри атракциони от екстравагантни истории и ексцентрични персонажи, действащи в бароково-пищен декор.

Героите на Бергман обаче са външно аскетични и не носят визуална ефектност. Това важи и за

декора – интериорите са детайлно, но пестеливо разработени, с отделни водещи акценти (чувствено червеното във „Шепот и виковете“), а екстериорите са като контрапункт на невротите на героите (пустите пейзажи и морето на остров Форьо в „Персона“ подсъзнателно се възприемат като утешение и освобождение в лоното на природата). Замислени и разположени в дълбочина, Бергмановите персонажи са изцяло обсебени от общуването помежду си, но и лесно преминават в света на сънищата и интроспекциите, на виденията и халюцинациите. Бергман е изповядвал, че това идва от факта, че е роден в неделя, дори пише семейната драма „Родени в неделя“ (Издателство „Хемус“, 2000), в която се разгръщат „конфликтите, трагиката и болката“ на няколко поколения. В неделя е роден и баща му, лутерански пастор, чиято суровост го бележи завинаги и е в основата на оголената му чувствителност. Според това шведско поверие хората, родени в неделя, имат дарбата да разговарят с елфи и да провиждат в бъдещето, както и да общуват с отвъдни сили. Действително Бергман има



„Персона“, режисьор Ингмар Бергман

почти свръхестествени способности на „маг и пророк“ (както го определя в едноименната си книга от 2000-та канадският теолог и критик Марк Жерве) да пречупва реални и незначителни случки от живота през призмата на ирационалното, често на метафизичното. Зад баналните ежедневни актове се отварят мрачните галерии от душевна пустота, тревога и неудовлетвореност на съвременния човек, оставен сам на себе си, без Бог и нравствен ориентир. Ако трябва да свържем най-общо творчеството на Бергман с някаква философска платформа, това е екзистенциализмът. Неговите филми материализират и правят достъпно и популярно това понятие за широк кръг хора. Изследват екзистенциалното измерение на човека от втората половина на XX век с трезвост и без никаква сантименталност. Човекът е лишен от висша закрила и сам търси смисъла на съществуването си. Не го намира, но продължава и не се предава. Захвърлен в поле от външна и вътрешна несигурност, сред неврози, психични срывове и метафизични терзания, този човек има колебания за идентичност и винаги стра-

да. В огромната си част Бергмановите герои са трагични фигури и тяхното позициониране в трагичното предхожда завръзката на историите. Те влизат в тях, за да изживеят някакъв вид катарзис. Това става и през сънищата, виденията, интроспекциите, както е в „Лице срещу лице“, знаков филм, за който режисьорът казва, че е замислен като „филм за сънищата и действителността“ и в който „сънищата стават реалност, реалността се разтваря и става сън“. В „Промяна“ Лив Улман коментира заснемането на филма почти ден по ден. „Темата му е смъртта. Самотата. Безпокойството“ – пише тя. Вече разделена с Бергман, тя е на върха на славата си като актриса и си идва от Ню Йорк, където триумфално е играла Нора на Ибсен. Героинята Йени е умна и красива, успешен психиатър, но в живота си играе роля и „живее зад маска“, за да крие болката си. Неочаквано за всички изпада в дълбока депресия. Дори прави опит за самоубийство. Опитвала се е да обърне гръб на страха до момента, когато е трябвало да се изправи „лице срещу лице“ със света на детството си. В текста си Улман дава ценна



Лив Улман и Ингмар Бергман

информация за това как се работи с Бергман, както и забавни детайли, като например, че в първия снимачен ден той обикновено се явява с един син и един жълт чорап. Не спестява и „прословутите му пристъпи на ярост“. „Ролята, която играя, е написана за мен. Оттук произтича моята увереност, както и тази на Ингмар. И двамата знаем, че аз мога да се превъплътя в Йени, че мога да превърна Йени в Лив. Образът почива върху собствения ми опит и този на другите хора, върху всичко, което съм чула и видяла за тридесет и шест години“ – пише тя. Разтърсващо е описанието на самоубийството на Йени: „Преживявам всичко и в същото време съм като страничен наблюдател... След това се чувствам изпразнена. Забелязвам, че някой плаче. Не само актьорът, но и зрителят може понякога да участва в нереалността като в реалност“.

Уникални са свидетелствата на великата Бергманова актриса за самия процес на снимките и запазената марка на Бергмановия стил – едрите планове. „Обичам кадрите в едър план. Обичам трудностите, свързани с тях. Колкото повече ме приближава камерата, толкова по-силно е желанието ми да ѝ покажа изцяло оголеното си лице – да покажа това, което е зад кожата, зад очите, вътре в главата. Да покажа мислите, които се оформят. Да работя с Бергман е за мен все едно да тръгна на едно пътуване към себе си... Тогава хвърлям маската и показвам това, което е зад нея“.

Улман дава ключа за същината на Бергмановата проблематика – отмахването на маската. Колкото и хирургически болезнен да е този акт. Не случайно и един от най-хипнотичните му филми е наречен „Персона“ (от латински „маска, персонаж“ и от гръцки „лице; привидност; маска, използвана в античния театър за означаване на персонаж или по-общо – социална роля.“) „Нещата вече не опират до грим, коса или красота – продължава тя. – Това е проникване през фасадата. Когато камерата е така близка, както Ингмар я иска понякога, тя не показва само лицето, но и живота, който това лице е живяло“. И накрая идва обобщението: „Това е неговият гений – самоотъждествяването, разпознаването, фантастичното му око и ухо“.

За Бергман може да се говори безкрайно, но ако трябва да се открие втората – след едрия план – най-важна особеност на неговия стил, това несъмнено е виртуозното използване на осветлението. Това е колкото наука, толкова и висше изкуство. На светлината, другия основен инструмент в киноезика на Бергман, са посветени двадесет и два епитета в опит да се проникне в същността ѝ. На с. 239 в автобиографичната си книга „Латерна магия“ той пише: „Най-вече ми липсва съвместната работа със Свен Нюквист. Може би и двамата сме така безгранично вдадени в проблематиката около светлината. Меката, опасната, мечтателната, живата, мъртвата, ялната, горещата, острата, хладната, внезапната, мрачната, пролетната, стремителната, рукналата, пряката, косата, чувствената, покоряващата, ограничената, отровната, успокояващата, светлата светлина. Светлината“.

Като доказателство за силата на внушение на Бергмановите филми ще споделя нещо странно. Покрай „Киномания“ 2018 и шума около честването сънувах сцена от несъществуващ Бергманов филм. Уютна стая с хора в костюми от началото на 20 век. Седят на столове, някои са прави. По лицата им преминава светлина, с нюанси и контрасти, мека и доброжелателна. Светлината разказва тяхната историята. Не помня каква. Но светлината е важната. Топла, отзивчива, живописна, като в картина на стар майстор.

А за самия Бергман, отвъд персоната, който цял живот се е борил със собствените си демони, ще цитирам неистовия Ларс фон Триер, по свой начин също изследовател на екстремните страни на психиката: „За изразяване на този мрак, който понякога живее в човека, изкуството дълго време се е считало за най-безопасния способ... Изкуството причинява болка. В това число и на други хора. Изкуството е занимание за егоисти“. Във времето на виртуалната реалност Бергман ни връща към човешката реалност, с невидимите ѝ спазми и страхове от разпад. Филмите му са нещо като колективна психоанализа. Те дърпат в психичните полета, показват дълбочината на духа в едно плоско материално време. Затова и се радват на такъв интерес. Психоанализата рядко лекува, но поне ни поставя лице срещу лице със самите себе си. ■

МАРИЯ МАГДАЛЕНА с нов прочит

■ Мирела Василева

► От самото зараждане на киното Библията е един от неизчерпаемите източници на вдъхновение на екрана и дали директно, или метафорично, почти всеки голям режисьор е искал да представи своя версия на вечните митове, които предопределят в голяма степен последните две хиляди години от нашата култура. След толкова преразкази на познати истории при всеки нов филм си задаваме въпроса има ли какво ново да бъде казано или показано, особено що се отнася до евангелията за Христос.

През 2004 Мел Гибсън доказва, че интересът към страстната седмица на Исус не е изчерпан и филмът му „Страсти Христови“ предизвиква оживени дискусии сред публика и критици.

Режисьорът Гарт Дейвис решава да съживи една колкото стара, толкова и актуална тема – тази за мястото на жените в Християнството и в частност в живота на Христос. Филмът „Мария Магдалена“ разкрива гледната точка и разказва за съдбата на една жена, набедена от църквата за грешница, за да се омаловажи и дискредитира ролята ѝ като Апостол. В самите евангелия никъде не се споменава за Мария Магдалена като за блудница и тезата, че е била такава, се появява през шести век, когато папа Григорий Велики решава да смеси няколко женски образа от Светото писание в един. По този начин Мария Магдалена е свързана с анонимната проститутка, която Христос спасява, като казва на тези, които хвърлят камъни по нея, да го направят само ако са безгрешни.

В житейски план самата Мария не само не е блудница, но е жена с висок социален статус, извисена духовно. След срещата ѝ с Христос в Магдала тя се присъединява към Апостолите. Според някои източници те се срещат, след като Исус е повикан да изгони вселен в нея демон, според други по-късно са се оженили. Това, което австралийският режисьор иска да покаже във филма си за Мария Магдалена, са не толкова фактическите събития, а вътрешния ѝ свят, превърнал я в най-святата от сподвижниците на Христос и първа, която вижда неговото възкресение.

Гарт Дейвис има опит с духовните търсения на героите с първия си филм „Лъв“ (2016), в който осиновеният в Австралия млад индиец Сару решава да се върне към корените си и да потърси родния дом и семейството, които е изгубил. С „Мария Магдалена“ режисьорът отново проследява едно пътуване към преоткриването на себе си и смисъла, но този път, обвързано с библейската история от евангелията. В ролята на Мария Магдалена е Руни Мара, която участва и в „Лъв“ като приятелката на Сару, а Хоаким Финикс представя един доста необичаен образ на Исус.

Историята започва с живота на Мария в малко рибарско селце, където традициите са това, което винаги са били, а от една жена се очаква да се омъжи и да има деца. Мария обича семейството си, но очакванията на близките ѝ към нея я задушават. В този консервативен

свят няма място за лични търсения и стремежи към нещо различно от предначертаното. Дори молитвата, най-съкровеният акт на вяра в Бог, е нещо, което трябва да се извършва в определените за това часове и места, а не при вътрешна необходимост. Дейвис изгражда образа на Мария като стереотип на независима от 21 век. Тя не иска да се подчинява на патриархалните традиции, не иска съдбата ѝ да бъде решавана от баща ѝ и братята ѝ и най-вече се нуждае от свобода, за да се посвети на по-висши идеали.

Филмът на Гарт Дейвис събира идеите на съвременния феминизъм и ги персонифицира в остарелия семеен морал не само на мъжете, но и на жените около Мария. Така нежеланието за брак и своеволното излизане нощем са определени като демонични и грешни и се случва онова, което по-късно ще се случи в живота на Исус. Когато Мария става неудобна, близките до нея жени са първите, които се отричат от нея.

Очакванията ѝ за нов свят идват с мистериозен Месия и неговите последователи. Именно Христос носи идеята за свободата и равенството (либералните ценности). Там, където близките на Мария виждат демон, той вижда нейния собствен търсещ дух и прави най-важното за нея – приема я за равна.

Интересен е фактът, че развитите като патриархални монотеистични религии са новаторски за времето си и представят жените като равни – може би не по права и задължения, но поне по

дух и ценност пред Бога.

Това разногласие между истински идеали и покаяването им във времето на патриархалност се наблюдава в образите на Исус и Петър. Исус поставя Мария до себе си като Апостол, докато Петър – човекът, изградил църквата след смъртта на Спасителя, се обявява против присъединяването ѝ към групата с мотива, че ще създаде раздори и проблеми. Това виждане на Петър опорочава образа на Мария и папа Григорий Велики предпочита да я представи като пропаднала жена, на която Исус в неизмерната си любов към хората е способен да даде опрощение. Църквата я игнорира като верен спътник и сподвижник, който, за разлика от много други, не се поддава на страховете от гонения до самото Възкресение и става пръв негов свидетел.

Сюжетът на филма е изграден през погледа на Мария, затова са отразени само събитията и разговорите, на които тя присъства, наблюдаваме хората, с които тя общува. Когато се присъединява към групата на Исус, Мария общува единствено с него, Петър и Юда, а другите апостоли остават анонимни.

Тази субективна гледна точка е една от слабостите на филма, защото останалите участници в събитията остават само фон за тихата размяна на погледи между Мария и Исус и присъстват единствено като колективен образ. Отчаяни от живота мъже, които не разбират посланието на Месията за всемирна любов.



Това неразбиране между Исус и последователите му служи за обяснение на задавания от поколения теолози въпрос защо Юда, най-верният от учениците му, предава учителя си срещу тридесет сребърника.

Версиите за мотивацията на презрения предател варират от сребролюбие до липсата на свободна воля до съзнателно решение. Гарт Дейвис подхожда различно в прочита си на историята. Юда в „Мария Магдалена“ е доброжелателен и наивен и подобно на другите апостоли мисли, че пътят им към Йерусалим се решава с война и победа над римляните. Неговата цел не е предателство, а подтикване на Исус към действие. Във филма между посланието на Исус и тълкуването му от неговите ученици има огромна пропаст.

Вероятно затова режисьорът е избрал Хоакин Финикс – отчаян мъж на средна възраст, който очаква с невинната си кръв да изкупи греховете на земята. Исус на Финикс е различен от всички досега познати в киното образи на Месията. През погледа на Мария той е изморен и лишен от илюзиите си, осъзнал предстоящата си смърт. Честите му самотни отделяния от групата карат зрителя да се замисли: защо точно тези хора са последвали Исус, след като не разбират посланието му.

Отдалечаването на Исус от мъжете контрастира с приближаването му към жените и сякаш филмът иска да затвърди феминистичната гледна точка. Мария е единствената, която като него търси

Бог, а не отмъщение. В сцената край чешмата събралите се жени питат Месията какво значение имат техните действия и вяра, след като животът им принадлежи на мъжете. Христос им отговаря, че важно е не тленното, а духът, който всеки носи в себе си и като отговорност пред Бога.

Основният акцент на „Мария Магдалена“ е връзката на Месията с Мария. Без много думи, само с погледи и усмивки, Исус успява да ѝ внуши философията си, а тя в тихата си замисленост се оказва единствената, която може не само да го разбере, но и да има силата да го следва безрезервно. Показателна за това е сцената, в която Мария и Петър откриват изоставени хора, които са обречени на смърт от глад и жажда. В името на мисията Петър е готов да ги изостави, докато Мария им носи вода и ги утешава в последните им часове. Това в някаква степен противопоставя женското и мъжкото начало във филма.

„Мария Магдалена“ на Гарт Дейвис прилича по-скоро на артистична импресия, отколкото на филм, посветен на религията. Неговата идея е да представи една от най-важните жени в Новия завет, но това не е напълно постигнато, защото Мария е повече наблюдател, отколкото действащ персонаж.

След векове на неверни интерпретации през 2016 година папа Франциск променя църковния статут на Мария Магдалена и я приравнява към другите дванадесет Апостоли.



КРИТИКАТА ИЗБРА филма на Вим Вендерс

Георги Ангелов ■

► Победителят в анкетата на критиката за Киномания 2018 година е „Папа Франциск: Човек на думата си“, един от най-добрите не само според мен филми на Вим Вендерс. Творчеството на големия майстор е чакано с нетърпение както по фестивалите, така и сред широката публика. Засега филмът няма български разпространител, а е много важно колкото може повече българи да се докоснат до изумителната личност на папа Франциск, още повече, че през май той ще посети страната ни.

Последната Киномания предложи на публиката 54 филма от 18 страни: 11 от Франция, 10 от Швеция, 6 от САЩ, 5 от България, по 4 от Германия и Англия, 3 от Италия и по 1 от Япония, Испания, Чили, Русия, ФРГ, Белгия, Китай, Финландия, Румъния, Унгария и Аржентина. За сравнение, през 2017 филмите бяха 49, а страните 11, а през 2016 – 69 филма от 17 страни. Към традиционните рубрики тази година се прибави още една: „От любов към театъра“. Любопитно е, че интересът към филма на двукратния носител на „Оскар“ – иранецът Асгар Фархади „Всички знаят“ беше толкова голям, че се наложи да се направи втора прожекция, за да могат и акредитираните журналисти да го видят, а всъщност филмът е купен и ще се разпространява по екраните.

Победители в класацията за последните пет години са: 2017 – „Три билборда извън града“ на Мартин Макдона; 2016 – „Патерсън“ на Джим

Држармуш; 2015 – „Слушай, Марлон“ на Стивън Райли; 2014 – „Лив и Ингмар“ на Джераж Алокар; 2013 – „История на филма: Одисея“ на Марк Казънс.

В анкетата участваха 24 критици, които посочиха 27 филма, т.е. половината.

С 55 точки първи е филмът на Вим Вендерс „Папа Франциск: Човек на думата си“. Втори с 39 точки е „Бергман: година от живота“, трети с 32 точки е „Островът на кучетата“. С 28 точки – 4-ти, е „Моето поколение“, а на 5-то място с 22 точки са: „Ван Гог: Пред портите на вечността“ и „Меки ножа – филм за три гроша по Брехт“. 6-ти с 20 точки е „Не ме интересува дали историята ще ни запомни като варвари“. С 15 точки на 7-мо място е „BLACKKKLANSMAN“, а 8-ми с 13 точки е „Легендата за котката – демон“. С 12 точки „Червено“ е 9-ти, а „Всички знаят“ е 10-ти с 10 точки. 11-то място с по 9 точки делят: „3 дни в Киберон“ и „Глория Бел“. 12-ти с 8 точки е „Курск“, с по 7 точки на 13 място са „Те“ и „Видение“. С по 6 точки на 14-то място са „Смарт Коледа“, „Времето е наше“, „Вкъщи всички са добре“, „Фаренхайт 11/9“. 15-ти с 5 точки са „Далеч от брега“, „Животът и смъртта на един драматург“. 16-ти с 4 точки е „Музикалният храм на Алабама“. 17-ти с 3 точки е „Старецът и оръжието“. И на 18-то място с по 1 точка са: „Рудолф Нуреев: Бялата врана“, „Сред лозята на Бургундия“ и „Светът на Марни“.

Ето как гласуваха колегите:

Александър Донеv: 1. Ван Гог: Пред портите на вечността; 2. Червено; 3. Не ме интересува дали историята ще ни запомни като варвари; 4. Островът на кучетата; 5. Бергман: година от живота.

Андроника Мартонова: 1. Видение; 2. Папа Франциск: човек на думата си; 3. Легенда за котката-демон. Режиcьорска версия; 4. Рудолф Нуреев – Бялата врана; 5. Смарт Коледа.

Божидар Манов: 1. Островът на кучетата; 2. Ван Гог: Пред портите на вечността; 3. Бергман – година от живота; 4. BLACKKKLANSMAN; 5. Фаренхайт 11/9.

Боряна Матеева: 1. Бергман: година от живота; 2. Островът на кучетата; 3. Папа Франциск: човек на думата си; 4. Далеч от брега; 5. BLACKKKLANSMAN.

Геновева Димитрова: 1. Островът на кучетата; 2. Моето поколение; 3. Бергман: година от живота; 4. 3 дни в Киберон; 5. Смарт Коледа.

Георги Ангелов: 1. Папа Франциск: човек на думата си; 2. BLACKKKLANSMAN; 3. Курск; 4. Животът и смъртта на един драматург; 5. Вкъщи всички са добре.

Гергана Дончева: 1. Ван Гог: Пред портите на вечността; 2. Папа Франциск: човек на думата си; 3. Всички знаят; 4. Не ме интересува дали историята ще ни запомни като варвари; 5. Островът на кучетата.

Димитър Бърдарски: 1. Моето поколение; 2. Бергман: година от живота; 3. Меки ножа – филм за три гроша по Брехт; 4. Не ме интересува дали историята ще ни запомни като варвари; 5. 3 дни в Киберон.

Димитър Кабаиванов: 1. Островът на кучетата; 2. Те; 3. Времето е наше; 4. Глория Бел; 5. Легенда за котката-демон. Режиcьорска версия.

Иван Драгошинов: 1. Бергман: година от живота; 2. Папа Франциск: човек на думата си;

3. Меки ножа – филм за три гроша по Брехт; 4. Моето поколение; 5. 3 дни в Киберон.

Иван Иванов: 1. Меки ножа – филм за три гроша по Брехт; 2. Моето поколение; 3. Животът и смъртта на един драматург; 4. Островът на кучетата; 5. Всички знаят.

Ирина Иванова: 1. Меки ножа – филм за три гроша по Брехт; 2. Папа Франциск: човек на думата си; 3. Моето поколение; 4. Всички знаят; 5. Островът на кучетата.

Искра Димитрова: 1. Папа Франциск: човек на думата си; 2. Не ме интересува дали историята ще ни запомни като варвари; 3. Далеч от брега; 4. Времето е наше; 5. Фаренхайт 11/9.

Калинка Стойновска: 1. Легенда за котката-демон. Режиcьорска версия; 2. Папа Франциск: човек на думата си; 3. Островът на кучетата; 4. Не ме интересува дали историята ще ни запомни като варвари; 5. Червено.

Катерина Ламбринова: 1. Моето поколение; 2. Бергман – година от живота; 3. Папа Франциск: човек на думата си; 4. Не ме интересува дали историята ще ни запомни като варвари; 5. Островът на кучетата.

Красимир Кастелов: 1. Червено; 2. Не ме интересува дали историята ще ни запомни като варвари; 3. Те; 4. Папа Франциск: човек на думата си; 5. BLACKKKLANSMAN.

Людмила Дякова: 1. Островът на кучетата; 2. Моето поколение; 3. Бергман: година от живота; 4. Смарт Коледа; 5. 3 дни в Киберон.

Олга Маркова: 1. Меки ножа – филм за три гроша по Брехт; 2. 3 дни в Киберон; 3. Папа Франциск: човек на думата си; 4. Курск; 5. Всички знаят.

Петя Александрова: 1. Вкъщи всички са добре; 2. Папа Франциск: човек на думата си; 3. Ван Гог: Пред портите на вечността; 4. Всички знаят; 5. Не ме интересува дали историята ще ни запомни като варвари.

Преслава Преславова: 1. Ван Гог: Пред портите на вечността; 2. Папа Франциск: човек на думата си; 3. Глория Бел; 4. Видението; 5. Времето е наше.

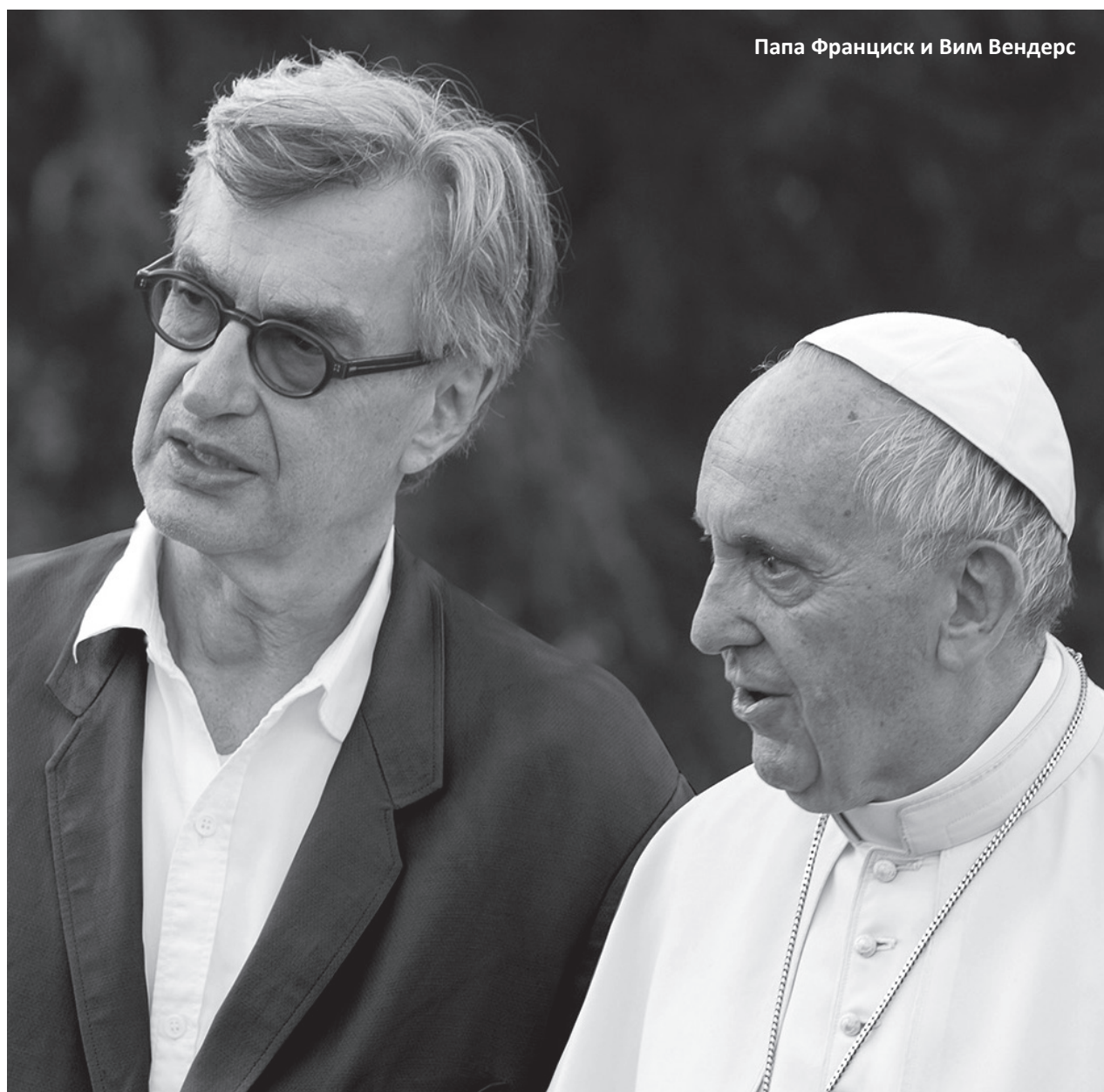
Ралица Николова: 1. Папа Франциск: човек на думата си; 2. Легенда за котката-демон. Режи-сьорска версия; 3. Бергман: година от живота; 4. Червено; 5. Сред лозята на Бургундия.

Росен Спасов: 1. BLACKKKLANSMAN; 2. Фарен-

хайт 11/9; 3. Моето поколение; 4. Музикалният храм на Алабама; 5. Старецът и оръжието.

Теодора Дончева: 1. Папа Франциск: човек на думата си; 2. Моето поколение; 3. Бергман: година от живота; 4. Смарт Коледа; 5. Светът на Марни.

Янко Терзиев: 1. Бергман: година от живота; 2. Глория Бел; 3. Курск; 4. Старецът и оръжието; 5. Всички знаят.



Папа Франциск и Вим Вендерс

ЧЕТВЪРТАТА ВЪЗМОЖНОСТ университетска телевизия

■ Иво Драганов

► От 1989 година е либерализиран телевизионният пазар в Европа. В България това се случва през 1999. В края на 1989 година европейската директива „Телевизия без граници“ недвусмислено отрече практиката на държавната телевизия и въведе пакет от комплексни мерки, които да отделят и ограничат до максимум възможностите на политиците и по-специално на държавата, както и на икономически групировки, да се намесват в работата на телевизията. Водещ модел бе този на BBC. Създаден бе единият стълб на телевизията в Европа – националната обществена телевизия. Ключови понятия бяха редакционна и финансова независимост на електронните медии и особено на националните обществени оператори. Така европейската общност по онова време дава конкретна висока оценка за зрелост на европейското гражданско общество и отрича категорично пропагандата и манипулацията като инструменти за политически цели с краткосрочен характер, масово използвани в държавните телевизии.

За втория стълб европейските експерти ползват модела на САЩ. От него бяха заимствани регулацията на електронни медии и пазара на част-

ни комерсиални телевизии. Всички тези мерки не бяха пожелателни, а задължителни. Двадесет и седем години по-късно разочарованията все още са ако не по-големи, то поне колкото радостта от постигнатото. С изключение на четири държави – Англия, Ирландия, Швеция и Естония, масово правителствата продължават да заобикалят по различни начини принципите в законите и европейските директиви и да назначават „свои политически проверени“ хора в управителните и надзорни органи в телевизионния сектор. Това означава, че те нямат доверие на независимите експерти и предпочитат да работят с политически обвързани персони. По-лошото е, че те невинаги са експерти в съответната област. Това поставя под съмнение редакционната независимост на националните телевизии и готовността на регулаторните органи да я отстояват. Сто и деветото място на България в ранг листата по свобода на медиите красноречиво доказва това, независимо че бяха изписани концепции на „независими“ експерти, включени в управителните органи, как ще отстояват свободата на журналистите. Това все още не се случва и всички европейски анкети го доказват.

Другото разочарование в България, може би единствената държава в Европа, е липсата на работещ механизъм за финансиране на националните медии с такси, събирани от населението. Тази липса обикновено означава минимален бюджет в рамките на държавния и поставя генералните директори под косвена зависимост от субективното мнение на съответния министър на финансите или на неговия премиер. „Ако към това прибавим незрялото гражданско общество, липсата на воля у държавата да го стимулира вместо да го потиска, липсата на достатъчно количество хора с лично достойнство и с етос на общественото служене, възискателност към персоналната репутация и непоносимост към лично компрометиране, картината става мрачна и отлага решаването на проблема с независимостта на обществените телевизии с десетилетия“. Това е мнението на прочутия експерт в телевизията професор Карол Якубович. За двадесет и осем години се появи ново поколение, което вече не вярва на обещания и няма никакъв респект към политиките. Най-малкото защото те обещават много, а всъщност са колонизирали политически държавната администрация и не пускат никого извън своите политически съпартийци в нея. Съществуват многобройни примери с отличници от престижни европейски университети, които работят в кол-центрове, докато в същото време неясни субекти със съмнителни дипломи, но партийно активни, задръстват и блокират със своята некомпетентност държавните институции и пречат на прехода. Аз лично не виждам скорошен изход от тази ситуация. По този начин смисълът на обществената телевизия да служи повече на обществото, отколкото на властта, се губи в голяма степен. Понякога това става по-флагрантно, понякога по-грубо, но резултатът е един.

От формулировката в Закона за радиото и телевизията става ясно, че единственият смисъл на комерсиалните телевизии е да формират печалба. Целите им се свеждат до простото търговско правило – какво и как ще се продаде. Напомням, че Комитетът на министрите при ЕК е приел резолюция, че регулаторните органи в държавите членки на ЕС могат да възлагат на комерсиалните телевизии да изпълняват об-

ществени функции. Това в България досега не се е случило. Едва ли ще се случи и занапред. В естетиката доминиращ трябва да бъде непрекъснатият стремеж към качество. При маркетинга обаче отчетливо се забелязва сериозен конфликт в сложната зависимост естетически постижения и търговски успех. При него културата на избора и потребностите на интелекта отстъпват винаги пред първичното желание за зрелища и печалба, които се продават най-лесно. Обикновено те са от територията на битово-телесната проблематика.

Втората сложна зависимост е общото ниско образователно и културно ниво на аудиторията, която е фактор извън възможностите за корекция от страна на програмирането. Картината продължава да бъде тягостна. На 27 септември 2012 година по БТВ бяха изнесени смразяващи данни от изследване на Българската стопанска камара. Те гласят, че 500 000 души са неграмотни, а 1 500 000 души имат четвъртокласно образование. Една трета от населението на страната. От маркетингова гледна точка на телевизията те са ядрото на масовия зрител и следователно фактор, който влияе негативно върху програмната политика.

Това е сериозен проблем за комерсиалните телевизии. Програмата трябва да бъде адресирана до възможно най-широк кръг зрители, но дали ще привлече максимална аудитория е възлов конфликт за художественото ръководство на телевизията и маркетинга. В крайна сметка и за цялото общество, защото високото качество изисква по-високи критерии за обща култура, а това стеснява аудиторията. Но не трябва да се забравя, че „електронните медии променят ценностите, а ценностите от своя страна ще променят природата на нашето общество“. Необяснимото е, че ние вече живеем и се развиваме в това променено общество, но все още не сме в състояние да го дефинираме докрай.

Важното е, че промяна в телевизионния пейзаж в България би могло да има само ако се появи като замисъл, смисъл и философия друг модел телевизия. Това ще бъде четвъртата възможност за обществото да получи гражданска медия. Под това разбирам съдържание, насочено не само към елитите, но и към обществото,

неговото нравствено и културно развитие.

Тази цел е постижима само с високи изисквания към собствената продукция – сериозни, а не таблоидни новини, умна и аналитична публицистика, задълбочени коментари и анализи, художествени телевизионни филми и сериали на високо ниво. Такъв вид програма като осмислен репертоарен подход би била възможна единствено в ефира на финансово и редакционно независим национален обществен оператор или в ефира на университетска телевизия. Такава у нас все още няма, но вярвам, че в България съществува творчески ресурс да бъде създадена.

В сектора на търговските телевизии голям процент от програмата се сведе до простия смисъл да се гони печалба на всяка цена. В този текст формулирахме и систематизирахме проблемите, които стоят и пред националните обществени телевизии. Навремето главният секретар на BBC ни каза: „Ние сме най-добрата телевизия, но вие няма да можете да направите такава телевизия във вашата страна“. Двадесет и четири години по-късно се разбра, че е бил прав. Въпросът опира не само до модела, но и до манталитета на хората, работещи в телевизията, както и този на зрителите. Като вземем под внимание завоалираните проблеми на обществените телевизии в /не/видимата битка за политическо и икономическо влияние, както и елементарните цели на комерсиалните телевизии, става ясно, че единствената надежда за независима, отговорна и позитивна телевизия към днешна дата е появата на университетските телевизии на територията на независимата академична общност, която е такава от античността насам. Освен пряка образователна цел, нейното значение ще бъде да произведе съдържание, което да промени качеството на анализите, коментарите, дебата и посланията, както и нивото на българския език. А какъв е смисълът? В свое интервю професор Богдан Богданов казва, че: „Всеки произвежда нужния смисъл. Никой няма нужда от целия смисъл, поради което не се котира особено всеобхватността“.

Специфичният смисъл от университетската телевизия е да създадем ниша, свободна от политически, финансови и всякакви други стра-

нични зависимости освен мисията да служи на обществения интерес. Смисълът е чрез университетската телевизия да изградим култура и самочувствие на независимост, свобода, евристика, нетърпимост към цензура и отсъствие на автоцензура у поколения млади хора, които след това много трудно ще бъдат вкарани в матрицата на съществуващите негативни практики на комерсиалните и обществени телевизии. Надявам се тези млади хора, възпитаници на университетските телевизии, да останат извън модела на негативизма в новините, банализирането на проблемите, небрежния уличен език, шумната глупост и евтините забавления. Духът на свободната мисъл ще бъде вече изграден и развит в съзнанието на студентите и те вътрешно ще бъдат новите независими хора, които вероятно ще променят шумния, пъстър, но изпразнен от съдържание и смисъл телевизионен поток.

Друг важен аспект е, че академичната общност ще намери своя телевизионна територия за представяне на иновационни идеи, задълбочени анализи и смислени коментари. Тази общност сега е игнорирана от националните телевизии с няколко изключения, които квалифицирам като ТВ звезди. Те се канят инцидентно и присъствието им по националния ефир е фрагментарно. Представителите на академичната мисъл чрез ефира на университетската телевизия ще получат възможността да вземат равностойно участие в публичния дебат, да лансират мнения и възгледи далеч от конюнктурни идеи, популистки тези и безпочвени обещания за развитието на обществото и държавата. Те ще се превърнат в коректив на статуквото чрез ресурса на своите познания, които ще експонират чрез ефира на университетската телевизия. Важно обстоятелството е, че тези хора ще повдигнат нивото на телевизионните дискусии, ще подобрят рязко и отчетливо нивото на българския език, който сега е на много ниско равнище. Убеден съм, че моделът на дебат с аргументирани тези ще се превърне в модел за останалите телевизии. В този контекст университетските телевизии ще стимулират обществените телевизии също да се развият по линия на своята независимост, обществена мисия, качество на новините и коментарите.

Присъствието на преподавателския състав в национален телевизионен ефир ще повиши тяхната популярност и престижа на университета. Най-важното е, че преподавателският състав ще демонстрира отговорно, логично и убедително говорене. Д-р Виктор Франкъл заявява, че неговата специалност логотерапията вижда в отговорността самата същност на човешкото съществуване. От такава гледна точка можем да кажем, че смисълът на университетските, а и на обществените телевизии е да служат на обществен интерес, като носят цялата отговорност за високата доза критицизъм и задълбочени анализи в своите предавания, ясно и точно осмисляне и артикулиране на проблематиката. Това може да се постигне като се преформулира тясно утилитарната задача на студентската телевизия като учебна и се преформатира на

университетска телевизия с хоризонт на създаване и излъчване на програма, която да представя както идеите и творчеството на студентите, така и мненията и научните постижения на академичния състав. След краха на модела на държавната телевизия разколебаните като редакционна независимост национални обществени телевизии – с изключение на BBC и още три национални обществени телевизии в Швеция, Ирландия и Естония, както и от разочарованието от елементарните идеи и цели на търговските телевизии, това е четвъртата възможност да се създаде качествена, независима от политически и финансови интереси програма в интерес на обществото. Друг шанс за издигане на телевизията у нас на ново качествено ниво на този етап няма. ■

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

ГОРАТА НА ДИМО

Константин Цонев, Христо Симеонов

■ приложение



ГОРАТА НА ДИМО

Константин Цонев, Христо Симеонов

ЕКС. ГОЛЯМО СЕЧИЩЕ С КУБИЦИРАНИ ТРУПИ – ДЕН

Остър кучешки лай оглася гората и сечището. Короните на няколко дървета се накланят и стволовете падат с трясък. От вътрешността на гората долита острият вой на бензинови резачки. Груба мъжка ръка маркира с шестограм гладко отрязан дебел дънер. Върху годишните кръгове на дървото се отбелязва печат с четирицифрен номер. Ръката маркира още няколко дървета. Това е ДИМО (55) – горски надзирател. Лицето му е набраздено и има суров вид. Облечен е в мръсна камуфлажна униформа, на колана му е закачен черен кобур с пистолет. В близкия джип Лада „Нива“ има затворено голямо куче. То лае настървено. КОНЯР, влачещ трупи с кон. Димо се спира и поглежда с усмивка към кучето, подвиква му насърчително и то още по-агресивно лае коняра.

ИНТ. ЛАДА НИВА – ДЕН

Димо шофира по горски път. Кучето е на задната седалка, изплезило език. Димо спира джипа и пуска кучето навън. То започва да тича след „Нивата“. Димо го наблюдава в огледалата доволен. Щом кучето скъси дистанцията, той увеличава скоростта. Лека мъгла се стеле над горския път и Димо изгубва кучето от поглед. Намалява скоростта и натиска клаксона. Кучето не се появява и той спира джипа. Изчаква спокойно и натиска клаксона няколко пъти. С притеснение поглежда в огледалата за кучето. В автомобила Димо шофира и съсредоточено оглежда гората от двете страни на пътя. Автомобилът спира и Димо слиза от него, пали цигара и отново оглежда гората наоколо, силно изсвирва с уста два пъти и се ослушва. Започва да вика.

ЕКСТ. МАЛКО СЕЧИЩЕ – ДЕН

Горският върви през малко сечище. Образувала се е малка поляна, от която стърчат пънове

на отсечени дървета и купчини клони със сухи листа.

Димо спира по средата на сечището и изсвирва с уста.

ДИМО: Марта-а... Марта...

Димо оглежда наоколо и погледът му се среща с този на сърна, „замръзнала“ недалеч от него. След няколко мига сърната побягва.

ЕКСТ. ТЕСЕН ГОРСКИ ПЪТ – РЕЖИМ

Димо излиза на горски път и се оглежда – вижда спряна каруца с впрегнат кон. Тръгва дебнешком към нея.

В този момент започват да се чуват тъпи удари от брадва. Горският се приближава и вижда МАЛКО МОМЧЕ ОТ РОМСКИ ПРОЗИХОД (12) да влачи голямо дърво към каруцата и да го товари в нея.

Навътре в гората вижда МЪЖ ОТ РОМСКИ ПРОИЗХОД (50), който сече с брадва клоните на паднало дърво.

Детето вижда Димо и свирва към баща си. Рязко тръгва да тегли коня напред, но Димо се спуска и го хваща за ръката. Бута го към земята.

ДИМО: Сядай тука!

Без да пуска поводите, момчето поглежда към баща си и сяда на земята близо до коня. Димо се обръща към мъжа. Говори с нисък и твърд тон.

ДИМО: Ела тука, ела!

Мъжът тръгва бавно към него, с брадва в ръка.

ДИМО: Гошо, кой ти каза да сечеш тука?

Бащата не отговаря и спира близо до Димо.

ДИМО: Фърли тука тая балтия!

ГОШО: Чакай малко, бе човек, гората да не е твоя!

Гошо се двоуми, гледа с остър поглед горския и стиска брадвата.

След малко бавно я хвърля близо до Димо, той се навежда и я взема.

ДИМО: Седни там до малкия!

Бащата сяда на земята до момчето.

ДИМО: Други каруци има ли?

ГОШО Ей на... Нали виждаш.

ДИМО (*сочи дървата в каруцата*): Резачката къде я метна?

ГОШО: К'ва резачка.

ДИМО: Гошо!? Туй дърво с кура ми ли го ряза? Дай машинката!

ГОШО: Нямам резачка, бе човек.

ДИМО: За къв' хуй си дошъл тука! Ей къде е Патрашкото, на Даков района. Аз сега трябва да те оставя по гол гъз да си ходиш на село! (пауза) Къде скри резачката?

Гошо се заслушва. Димо го хваща за яката и го засилва към поваленото дърво.

Гошо се затътря бавно. Димо насочва вниманието си към момчето, което стои притихнало, гледайки крадешком към пистолета, закачен на колана му. Димо гледа изпитателно момчето.

ДИМО: Дребен, чекии биеш ли?

МОМЧЕ (отговаря провокативно с усмивка): Не, само ебем? А ти ебеш ли?

Горският се засмива.

ДИМО: Само ебеш, а? Сваляй дървата от каруцата.

Момчето става и разтоварва дърветата от каруцата.

ДИМО: Сядай долу.

Момчето сяда и отправя към Димо поглед, пълен с омраза. Гошо се връща при тях, носи резачка. Димо тръгва към него и посяга за резачката, но Гошо се дърпа.

ГОШО: Остъй ми инструмента, ве човек...

ДИМО: Дай тая резачка тука!

Димо издърпва бичкията, а Гошо сяда до сина си.

ДИМО: Гошо, утре в осем часа та искам с ей тоя малкия пред мойта къща, ясно ли е?

БАЩАТА: За к'во?

ДИМО: Тогаз ще ви върна бравата и бичкията. Айде, с'а се махайте от тука!

Двамата се качват в каруцата и потеглят надолу по пътя.

ДИМО: Гошо, чакай!

Юздите се опъват и каруцата спира.

ДИМО: Мойта кучка да сте я виждали тука?

ГОШО: Къде бе... Къде?

Гошо подкарва коня и се изгубват в гората.

ЕКС. ПРЕД КЪЩАТА НА ДИМО – ДЕН

Старата „Нива“ на Димо е паркирана пред голяма нова къща. Вижда се, че по нея още тече ремонт – от едната ѝ страна е вдигнато малко скеле, около което има подредени строителни материали. Пред къщата спира баничарка с двама души вътре. От баничарката слиза 45-го-

дишен добре поддържан мъж – ТОШКО. Вътре остава младо момче – ТОНКАТА. В дъното на двора се виждат бащата и синът цигани, които копаят дълбок канал. Димо стои близо до тях и говори нещо.

МЪЖ: Димо-о?!

Димо тръгва към оградата.

ДИМО: Здравсти, Тошко.

Двамата мъже се ръкуват. От време на време Тошко вади дискретно от джоба си по една тиквена семка, яде и плюе наоколо.

ТОШКО: Ти тука голям палат направи, бе!

ДИМО: А, напращил съм...

Димо се заглежда в къщата.

ДИМО: Искам децата да си идват с кеф.

Тошко поглежда през рамото на Димо към Гошо и момчето.

ТОШКО: Тея к'во копаят там?

ДИМО: Вчера ги хванах да гепят дърва и ся копаят новия канал.

Двамата се заглеждат към копаещите. Близо до тях има празна кучешка къщурка.

ТОШКО: Абе, твойта Марта къде е? Къщурката ѝ празна...

ДИМО: Вчера се запиля горе по Хасъмското. Дано се върне...

ТОШКО (засмива се): Да не я засърбяло под опашката...

Димо се засмива на шегата.

ТОШКО: Имам едни хора за трупи бук. Ся отивам за стока, ама после те чакам при мене.

ДИМО: К'ви са тия?

ТОШКО: Областният ги е насочил тука.

ДИМО: Новият ли?

ТОШКО: Новият. Аз за туй не мога да му откажа.

ДИМО: Ти не можеш да му откажеш, ама...

Показва среден пръст и размахва ръка.

ТОШКО (тръгва към колата): Абе, ше се разберем, айде...

Към тях се приближава Гошо.

ГОШО: О-о, кмете! Почерпи една цигара?

КМЕТА: Нямам, е гледай, минах на семки. Айде...

Тошко махва за довиждане и тръгва към колата. Димо вади кутията си с цигари и дава една на Гошо, той я запалва.

ИНТ. СЕЛСКО КАФЕНЕ – ДЕН

В заведението има две-три заети маси. Основно от мъже. Димо влиза и отива към бара. Зад него привлекателно момиче – НИНА (23), подрежда бутилки във витрина.

ДИМО: Тошко тука ли е?

Нина се обръща директно към склада зад себе си.

НИНА: Шефе? Търсят те.

От вратата на склада зад бара се появява Тошко със стечке безалкохолно в ръце. Остава го до единия хладилник.

ТОШКО: Здравсти, Димо. Седни ме изчакай да вкарам стоката в склада и се качваме горе в канцеларията.

ДИМО: Тошко, не си само ти с работа.

ТОШКО: Хубаво, ела тука... Кафе искаш ли? Нинче, дай две кафенца!

Димо и Тошко преминават към склада.

ИНТ. СКЛАДА НА КАФЕНЕТО – ДЕН

Двамата влизат в малкия склад на заведението, той е препълнен с каси бира и безалкохол-

ни, стекове и др. На стените има рекламни плакати с полуголи жени. В другия край на склада има друга отворена врата, през която се внася стоката.

ДИМО: Тая ли е новата, бе? Къде я намери?

ТОШКО: Бонбонче е това Нинче, и кафе ако се научи да прави... (Пауза.) Викам да сечем пак от на Пеев парцела до „Хубческото“, от 5 години не се е прибирал от чужбина.

Кметът отива до стоварените каси и стекове и започва да ги нарежда из склада.

ДИМО: Там е мешана гората, то не остана бук в тоя парцел.

ТОШКО: Е, хептен ли няма?

ДИМО: Трупци имам на новото сечище, дето миналата седмица бяха софиянци.

ТОШКО: Там к'ъв диаметър бяха?

ДИМО: 40-50.

ТОШКО: Е, значи там?

Тонката внася и оставя два стека. Тошко се обръща към него.

ТОШКО: Тонка? Под шофьорската седалка има един интрукмент, дай го тука.

Тонката излиза.

ДИМО: Тошко, не мога да ти дам 60 кубика.



Трийсет. Тоя целия склад във вторник го дигат за Гърция. Да не са чудя как да се оправям после.

ТОШКО: Колкото кажеш, ти си шефа...

Тонката се връща, в едната ръка държи стек, в другата шестограм на горското стопанство.

ТОНКАТА: Тошко, дръж... Тошко взима марката и я подава на Димо.

ТОШКО: Туй си е твойто.

Кметът вади малък тефтер от задния си джоб и го разлиства.

ТОШКО (*докато преглежда тефтера*): А тия ше ги видиш. Начи единият Йоско ли беше, Йончо ли... Племенник е на Тачо Радев, дето държи общинските складове в града.

ДИМО: Ам що не го е уредил там тоя капут?

ТОШКО: Откъде да ги знам...Ти знаеш ли к'во ми казаха...Че ви смъкват служебния бензин на 47 лева на месец. Как ще обикаляш да пазиш тая гора с тия 47 лева?

ДИМО: Виж к'во, за под 80 лева на кубик няма да им дам нищо на твоите хора.

ТОШКО: Що пък, мои хора, ся... Аз им казах по 100, спокойно.

Димо кима в знак на потвърждение.

ЕКСТ. ГОРА – РЕЖИМ

Гората е притъмняла в дълги сенки и странни нощни звуци. Изглежда приказно, но и страшно. В далечината сред дърветата се вижда силуетът на животно. Това е Марта, която се лута, изгубена между дърветата.

ЕКС. СЕЧИЩЕ – РЕЖИМ

Двама млади мъже (33), с вид на провинциални тарикати – ЙОСКО и САШО, седят на трупи до стар високопроходим джип, говорят си и наблюдават товаренето на два камиона. До тях стоят прави двама работници в мръсни дрехи и „попиват“ думите им. Димо, облечен в униформата си, стои настрани от тях и ги държи под око, без да си дава вид. Следи и товаренето. ЙОСКО (*обръща се към Димо, показвайки редиците трупи по пътя*): Абе горски, тука колко кубика са надолу до пътя?

ДИМО: Много. Що? Ама те са продадени вече. За Гърция заминават.

Димо се приближава леко към тях, но продължават да говорят от дистанция.



ЙОСКО: 50-60 кубика няма ли да има?

ДИМО: Не става. Всичкото това заминава за Гърция...

Йоско преценява Димо с поглед. Обръща се към Сашо.

ЙОСКО: Брат, всичко отивало за Гърция.

Димо прави знак с ръка към шофьора на камиона, който управлява крана. Втория камион е пълен наполовина.

ДИМО: До тука! Спирай крана.

Кранът спира движение. Йоско се изправя и тръгва към Димо и камиона. След него по-бавно тръгва и Сашо. Изглежда по-нервен от Йоско.

ЙОСКО: Що да спират?

ДИМО: Двата камиона пълни ще станат 40 кубика и повече.

ЙОСКО: Бай хуй, аз с половин камион от тука няма си ходя.

ДИМО: Не. Вторият ще е наполовина.

ЙОСКО (по-изнервен): К'ви са тея номера ся? Нали ти плащаме, бе горски!

ДИМО: 30 кубика, а тука стават 40 и отгоре! Дайте да си опраям сметките и да си ходим.

Сашо се спуска изнервен към Димо.

САШО: Кой ще ми плати бензина на мене?! Ти ли?! Ако не, драсвам клечката и ти паля всичко тука! Ходи му търси края после.

Сашо започва да налита на Димо. Йоско трябва да го избута назад.

Димо гледа с недоумение. Отива към един от камионите, вади рулетка от чантата си и я опъва по дължината на каросерията, в която вече натоварените дървета са плътно наредени.

ДИМО: Гледай сега... Ето ти ги кубичите... Пет метра дължина. Три ширина насам... И нагоре един и половина. Наполовина трябва да е. К'во ме напраихте, от 20 години бачкам...

Димо стои и се чуди какво да предприеме. Опитва да прикрие емоциите си, но лицето му е пламнало.

Кранът се задвижва и продължава работа – захваща ново дърво. Пуска го в ремаркетото. Димо следи крана във въздуха, после се приближава бавно до Йоско.

ДИМО: Йоско, дайте да не правим цигански работи. С чичо ти Тачо Радев се знаем от 20 години.

ЙОСКО: И аз к'во да напрая?

ДИМО (тихо и твърдо): Обаждам се на Тошко кмета, да си се разбирате с него...

ЙОСКО: С кмета ли ме плашиш, ве...

Йоско рязко се спуска и хваща лицето на Димо с широката си длан, така че го закрива. С другата си ръка го хваща за яката и го разтърсва. Димо опитва да се отскубне от хватката и да даде от-



пор, но Йоско е по-силен. Йоско бутва грубо Димо в единия камион и го пуска. Обръща му гръб и тръгва към работниците. Димо притихва съвсем. Поглежда към работниците, които го гледат с безизразни физиономии. Сашо стои до тях. Димо тръгва към колата си с бърза крачка, пак се хваща за кръста и ръката му спира на пистолета. Но изважда телефона си и звъни на кмета. Сашо взима от земята дървен прът и се засилва след Димо. Той се обръща и върху главата му се стоварва дървения прът. Горският се просва на земята в безсъзнание. Сашо чупи телефона с пръта. Йоско се приближава бързо до проснатия Димо. Общите работници и шофьорът на крана стоят замръзнали. Йоско и Сашо хващат под мишниците Димо и го местят встрани от камионите, близо до неговата Лада „Нива“. Пребъркват го и вземат пистолета му. След което се връщат до камионите и продължават работата по товаренето на дървата. Два-та камиона се изнасят от сечището, а след тях и джипът на тарикатите.

ЗАТЪМНЕНИЕ. ОТЪМНЕНИЕ

ЕКС. ГОЛЯМО СЕЧИЩЕ С КУБИЦИРАНИ ТРУПИ – РЕЖИМ

Сумрак. Гората е притъмняла. Чува се далечен изстрел. После втори.

Димо се размърдва и бавно идва в съзнание. Сяда на земята. Опирайки се на Ладата, се изправя с усилие, опипва с ръка главата си отзад. Сеца се за пистолета и поглежда към сечището, където вече няма нито хора, нито камиони. Влиза в „Нивата“, от жабката на колата вади фенерче и го светва, отива на сечището и търси пистолета си много усърдно. След малко намира телефона си счупен в коловоз от камион. Връща се при колата, осветява гумите на колата – двете десни гуми са спукани и цялата кола е наклонена.

Димо сяда в „Нивата“, загледан в тъмната гора пред него.

ЕКС. ГОРА. НОЩ

Светейки си с фенерчето, Димо се движи през гората. В гъстия мрак се вижда единствено сла-

бата светлина от фенерчето, осветяваща пред краката на горския. В очертанията на мрака, зад редки храсти, се откроява светлина. Димо изключва фенерчето и се приближава бавно до храстите. Дълго гледа към светлината и по грубото му лице трайно се настанява отпечатък на страх.

Димо наблюдава двама непознати мъже – БРАКОНИЕРИ, застанали под дърво на светлината от фаровете на мръсен и очукан джип. Пред тях, овесен на дървото, виси едър сръндак. Един от мъжете е облечен в червено яке, държи нож и сръчно дърво животното. Мъжете са мълчаливи, от време на време пият нещо от бутилки. До ствола на дървото е опряна пушка. С рязко дръпване един от мъжете смъква цялата кожа от животното и я хвърля настрани. Отново хваща ножа и разпаря корема. С една ръка изкарва вътрешностите и те се изсипват на земята. Димо ги гледа от храстите притихнал, бавно отстъпва назад и потъва в тъмнината. Горският върви през тъмната гора и често се озърта. Върви дълго през шубраците. До слуха му достига шумолене и тих пукот от съчки. Той спира и изчаква, накрая осветява с фенерчето мястото, откъдето идва звука. Пред него стои уплашено голямо и мръсно куче, Марта. Двамата се гледат. Димо се обажда с тих глас.

ДИМО: Ела тука! Къде ходиш ти, ма?

Кучето тръгва към него. Въпреки строгия си тон, Димо е развълнуван от срещата, кляка и с радост гали кучето, заканва му се с мек тон. Кучето започва да ближе лицето на Димо, той дълго го държи в прегръдката си, след това тръгват заедно на светлината от фенерчето.

ЕКС. ГОЛЯМО СЕЧИЩЕ В КРАЯ НА ГОРА – РЕЖИМ

Развиделява се. Тихо е. Димо, сгушен в камуфлажното си яке, излиза от края на гората и спира в началото на голямо сечище.

Бавно тръгва покрай дънерите, съпроводен от кучето.

Обвити в лека мъгла, те пресичат сечището. Склонът е напълно гол, осеян с пънове на отсечени дървета, дребни клони и храсти.

Списание на Съюза на българските филмови дейци

Основано през 1946 година под името „Кино и фото“ –
издание на държавна фондация „Българско дело“

От 1951 до 1955 година – „Кино“,
от 1955 до 1991 година – „Киноизкуство“,
от 1991 година – „Кино“

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

Редакционен съвет: проф. Александър Грозев,
проф. Божидар Манов, проф. Венец Димитров,
проф. Иван Стефанов, доц. Калинка Стойновска,
Катерина Ламбринова,
Людмила Дякова (главен редактор),
проф. Светослав Овчаров, проф. Станислав Семерджиев

Дизайн: Ася Кованова, Румен Баросов

Печат: Печатна база „Симолини“

Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67,
тел. 02 946 1062

За реклама: 02 946 1062,
e-mail: magazine.kino@gmail.com
www.filmmakersbg.org

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

КИНО е двумесечно издание.

Цена на отделна книжка – 5 лв.

Годишен абонамент – 30 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент
срещу преведени суми по пощата на адрес:
София 1527, бул. „Дондуков“ 67

ISSN – 0861 – 4393

списанието, с което филмовият свят игва при вас

кино

АБОНАМЕНТ 2019

Абонирайте се за списание кино
в **БЪЛГАРСКИ ПОЩИ**
каталожен номер **1402**
и чрез фирма **ДОБИ ПРЕС**
Очакваме да се абонирате и в
РЕДАКЦИЯТА НА СПИСАНИЕТО
София 1527, бул. ДОНДУКОВ 67
тел: **02 946 10 62**
e-mail: magazine.kino@gmail.com
6 книжки - 30 лв **3** книжки - 15 лв.

съюз на българските филмови дейци



Творческа Европа

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

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

www.creativeeurope.bg

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



Творческа
Европа

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