

2021

съюз на българските филмови дейци

списание

КИНО

2021

брой

01

SOFIA  
INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL



МЕЖДУНАРОДЕН  
СОФИЯ ФИЛМ  
ФЕСТ



11-31.03.2021



5,00

КИНО

SIFF.BG



# преди края

златен ритон 2020 за документален филм



продуцент и сценарист Асен Владимиров оператор Емил Христов режисьор Елдора Трайкова

# Santiago

златен ритон 2020 за анимационен филм



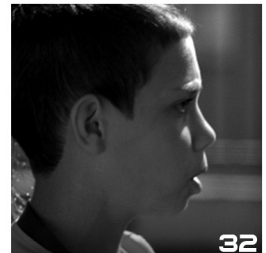
режисьор и сценарист Андрей Кулев музика Петър Дундаков художник Ася Кованова

## киното в България

- 02** **Във фокус кинорежисьорът.**  
**За новото българско игрално кино от първо лице**  
Слава Дойчева. С „Брак“ и „Черупки“ свалих тежест от плещите си  
*Ирина Иванова*



- 09** **Личности и филми**  
Път през времето  
*Иван Терзиев*



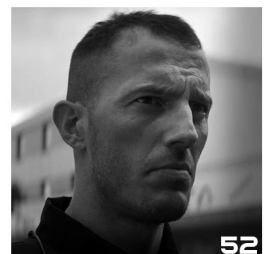
- 17** **Нови книги**  
По дирята на Чарлс Нобъл на Балканите  
*д-р Ана Гъргич, преподавател в университета в Монаш, Малайзия*

- 20** **Киносъбития**  
**ЗЛАТЕН РИТОН 2020**  
Асен Владимиров. Песимист по разум, оптимист по воля  
*Теодора Дончева*



- 26** Светът зад портрета  
*Олга Маркова*
- 29** Между онлайн и поезията  
*Петя Александрова*

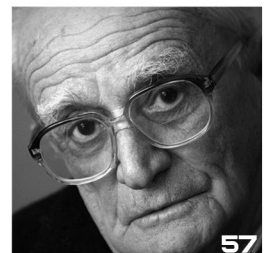
- 32** Дишат ли достатъчно добре? „Моят цигански път“  
*Андроника Мъртонова*
- 38** За фаворитите на българската национална Филмотека  
*Росен Спасов*
- 41** Анимацията  
*Боряна Матеева*



- 48** **Теоретични етюди**  
Операторът и динамиката на светлината  
*Здравко Ружев*

## световен екран

- 52** **Фестивали**  
**СОЛУН 2020**  
Празната Агора и нуждата да се завърнем в нея  
*Мариана Христова*



- 57** **Летопис**  
Валери Петров  
*Неда Станимирова*



СЛАВА ДОЙЧЕВА  
с БРАК и ЧЕРУПКИ  
свалих тежест  
от плещите си

# INTERVIEW

Ирина Иванова ■

► Премиерата на късометражния филм „Черупки“ на режисьора и актрисата Слава Дойчева се състоя на кинофестивала в Сараево, преминал онлайн. Ето защо първата среща на филма с публиката бе на тазгодишния 38-и фестивал на българския игрален филм „Златна роза“ във Варна, където спечели специален диплом, но също така аплодисментите и вниманието на голяма част от критиката и гостите на фестивала. „Черупки“ е филм нежен и крехък, и чуплив, но в същото време и силно въздействащ, самоуверен, искрен и безкомпромисен в киноезика, на който говори с нас. Както ще разберете от интервюто, Слава обича да говори за киното във филмите си, не се вълнува само от историята, която разказва и която в нейния случай – както тук, така и в предишния ѝ късометражен „Брак“, носител на специалната награда на журито за късометражен филм на Златна роза’2019, е много лична. И тъй като двата филма са свързани, макар и връзката да не е експлицирана чисто формално, ще обобща темата им в едно изречение – момиче споделя първо със собствено си сърце, после с най-близките си, а накрая и с целия свят интимната истина за себе си. През лятото на 2020 Слава губи майка си.

На този фон и двата ѝ късометражни проекта придобиват друг контекст, звучат в друга гама. „Брак“ е изцяло посветен на майка ѝ, а „Черупки“ е направен по времето, когато тя вече е сериозно болна. Все пак успява да види завършения филм. Казва, че е красив. И той наистина е. Слава вярва – и като кинематографист – в красотата. Търси я, без да я банализира. Открива я в болката, в счупеното дори, в мрака. Не се страхува от това да посегне към красивото, не се страхува да докосне емоционално зрителя, не се стреми непременно към хладното, отстраненото, отчужденото. Вълнува. А това вече е майсторство.

За мен Слава Дойчева е най-интересният млад български режисьор. Има изключително силен усет за темпоритъм, умее да говори чрез образи, а не само чрез думи и филмите ѝ носят духа на времето, в което живеем, без да изневеряват на нейната собствена душа. И тъй като често говорим за така наречената политкоректност, ми се иска да кажа – когато една творба е истински талантива, всичко друго остава на втори, дори на трети план.

Очаквам с огромно любопитство следващия филм на Слава и вярвам, че той няма да закъснее.

### **Слава, как ти влезе в киното или може би по-скоро – как киното влезе в живота ти?**

Случайно. Иван Черкелов ме взе за една от ролите във филма си „Обърнатата елха“ (2006 – б.р.). Дотогава не си бях и помисляла, че ще се занимавам с кино – особено като актриса. Още в първи клас учителката ми каза, че не ставам, защото мънкам, и аз повярвах. Но така се случи, че в моето училище правиха кастинг за масовка за американски филм. Моя приятелка много искаше да участва, но не смееше да отиде сама и аз отидох с нея да ѝ пазя страх. Не взех нито една от двете ни, но ни направиха пробни снимки и ни записаха телефоните. Цели две години по-късно ми се обажда Ваня Баждарова, кастинг режисьор, и ме кани на кастинг за български филм. Не повярвах, че това е сериозно и не отидох. В деня на кастинга взеха много упорито да ми звънят, дори на домашния телефон – и в крайна сметка попаднаха на майка ми, която ме накара да отида, за да не излезе, че съм безотговорна. Бях последният човек, който се яви на кастинга – от 500 момичета. Караха ме да пея, да разказвам приказка, виц. Аз отказах. Може би защото още в първи клас класната ми беше казала, че от мен никога няма да стане актриса, защото си мрънкам под носа. И сякаш ме беше дамгосала по този начин. На втория кръг научих някакви реплики, казах си ги и... в крайна сметка ме взеха. Иван Черкелов ми разказа после, че са ме преследвали така упорито, защото моята снимка много му е напомнила за негова позната и бил сигурен в интуицията си. Много харесвам „Обърнатата елха“ и се гордея, че това е първият ми досег с киното.

### **А към режисурата как премина?**

Още докато снимахме „Обърнатата елха“, ми беше много интересно всичко, което се случваше зад камерата – режисьорската работа, операторската, звукарите, осветителите... Непрекъснато обикалях, разпитвах и се запалих по целия процес. Честно казано, за актьорството ми беше все тая. Просто заставах, където ми кажеха и си произнасях думичките. Филмът излезе когато завършвах гимназия и трябваше да избира как да продължа. Въпреки големите очаквания на всички, знаех, че актьорството не е съвсем за мен, а за режисурата още не ми стискаше. И учих три го-

дини икономика в Милано... Но червейчето си работеше и през това време изкарах едномесечен курс по кино в Лондон, режисирах едно кратко филмче на лента. Имах право на един семестър разменна програма и заминах за Америка, където можех да си избира каквито искам курсове – творческо писане, аналогова фотография... Освен това обиколих всички музеи и галерии в Ню Йорк и Бостън и просто не можех да си представя, че поне няма да опитам да се занимавам с изкуство, с кино. Кандидатствах и ме приеха в Лондонското филмово училище – двегодишна много плътна магистратура, по три семестъра на година. Завърших с дипломен филм – „Оловно сърце“, който вече може да се гледа свободно в kinematograf.bg.

### **Какво ти даде обучението в Лондон?**

Моето училище беше адски практически насочено, което е и плюс, и минус. Снимахме филм всеки семестър и цялото обучение бе организирано около правенето на филм, при това на лента. Първата ни задача беше черно-бяла история, без никакъв звук – имаш пет минути лента, с които да направиш двуминутен филм. Втората задача – цветен филм, също на лента, със звук, но нахсинхронен. Третата задача – документален, вече със синхронен звук. През цялото време се явяваш на т.нар пийчинг сесии, на които представяш проекта си и се състезаваш с други. Който спечели – той режисира, другите сформират екипа. Направих четири филма, като освен дипломната ми работа най-трудната задача бе 15-минутен филм с 20-минутен материал, изцяло на декор. Това е първият филм, който съм показвала в България – „Честит рожден ден, мамо!“ И последният, който снимах на лента.

### **А искаш ли?**

Все още снимам понякога аналогови фотографии за удоволствие, но за киното не изпитвам сериозен сантимент. Лентата не ми е най-същественото. За мен особено важно е да мога да си позволя да снимам повече, да импровизирам повече, да имам повече материал, защото и без това съм склонна да се самоограничавам прекалено в малко дубли и гледни точки.

**Във филма си „Брак“ ти си в главната роля. Момиче, което по време на една сватба разбира, че не открива себе си в тази традиция и че необходимостта да лицемерничи и да се крие го потиска и задушава. Защо реши да се върнеш към актьорските си корени?**

Предната година Иглика Трифонова неочаквано ме покани да играя в „Асансьор за пациенти“. Отдавна не бях играла, предишният път беше в „Раци“, когато още не бях учила режисура и имах друг поглед. И „Асансьора...“ беше много хубаво, плътно актьорско преживяване за мен. Казах си: харесва ми, имам какво да дам. Ако не беше този филм, може би нямаше да се осмеля и да играя, и да режисирам, както направих в „Брак“. Скоро не бих си го причинила отново, но тогава беше правилното решение. Историята, която разказвам в „Брак“, е толкова лична, че това да застана с лицето си, с емоцията си, даде много повече, отколкото взе.

**Правите страхотен дует с Мартина Апостолова (от „Ирина“ на Надежда Косева). Как се реши**

**изобщо да разкажеш тази толкова болезнено-лична, наистина много интимна история?**

Защото... не можех да не го направя. Всеки друг сценарий щеше да е някакво скатаване. Знаех, че ако искам да правя киното, в което вярвам, трябва да се гмурна в страха и болката си. Иначе щях да се самоблокирам. И след като го направих в „Брак“, „Черупки“ се случи със съвсем друга лекота и свобода. Шлюзът се беше отворил.

**Тази дискусия за хората с нетрадиционна сексуална ориентация и за това как те са приети от най-близките си и от обществото... Не мислиш ли, че вече се е случила?**

Не мисля, че се е случила в България. Изобщо. Разговорът е все още базов или под сурдинка. Не виждаш ли какво става? Неотдавна в Пловдив петнайсет тийнейджъри нападнали други петнайсет тийнейджъри, защото им приличали на гейове. И тази новина нямаше никакъв сериозен отзвук. А е показателна в каква враждебна среда живеем. Това не е изолиран инцидент. Много мои познати са били обект на



Слава Дойчева

агресия. Познавам много семейства, които не говорят, не приемат, а понякога дори предприемат действия срещу собствените си деца. И има безброй истории и нюанси, за които обществото просто не знае. Има ужасни истории, има и щастливи истории. Човешки истории, които не могат да бъдат изчерпани с 1-2 филма, особено късометражни... И аз не искам да съм единственият човек, който се занимава с тази тема... Тук-там се появяват в българските филми по-„шарени“ персонажи, но са правени от хора, които не познават отблизо същината и резултатът е предвидимо клише. Чакам нашия първи истински пълнометражен филм, не държа да е мой, а да е искрен и човечен. Във всички други балкански страни това вече се е случило.

**Те и самите хора отказват да говорят за това. Взаимно е.**

Има много страх, да. И няма достатъчно видимост и публичност. Надявам се скоро да имаме например открити актьори. Ние всички в гилдията знаем, че те съществуват и знаем кои са,

но разкриването им би помогнало за една по-нормална среда както в индустрията, така и в държавата изобщо. За добро или лошо, телевизията и известните формират общественото мнение.

**В „Черупки“ главните роли се изпълняват от Стела Стойнова, която е непрофесионална актриса, и от собствения ти баща Иван Дойчев, който също не е актьор. Как работи с тях? Между другото – Стела прилича на самата теб чисто визуално.**

Всеки режисьор, ако е честен, ще признае, че търси в актьора своето алтер его. Аз си бях харесала Стела доста отдавна, преди въобще да имам идеята за „Черупки“. Бях я забелязала в Дома на киното, където тя работеше като барман. Ходех понякога да пия кафе там, за да я наблюдавам. Трябваше ми време, за да спечеля доверието ѝ. Нейната приятелка беше вече художник на „Черупки“ и постепенно се опознавахме, преди изобщо да направим проби. Тя разбра за какво е сценарият, гледа „Брак“, хареса ѝ. Намери смисъл в цялата работа, за-



В „Черупки“

щото беше близко до живота ѝ и сякаш искаше да помогне и на други хора в същата ситуация. С баща ми беше друга история.

**Преди да ми разкажеш за баща ти. Не се ли страхуваше, че до такава степен вкарваш част от истинския си живот във филмите си? В „Брак“ участваш самата ти и разказваш за себе си и за майка си. В „Черупки“ снимаш истинския си баща и отново разказваш за себе си и отношенията ви?**

Не само себе си. И Стела. Със сигурност ѝ е било много трудно, защото когато е непрофесионален актьор, той няма защитни механизми.

**Например когато бащата ѝ обръща гръб и самата тя е с гръб към камерата и този кадър продължава дълго и ти усещаш, че това е разривът, счупването...**

Да, в този момент със сигурност се е чувствала използвана. Прекалено оголена. Но аз така работя – и аз съм оголена, за да сме наравно. И аз се разкривам. Не взимам просто. Заедно сме в това нещо.

**А с баща ти как работи?**

Той не е актьор, но мисля, че има много кино в лицето му. Вече и други режисьори се интересуват от него. Търсих дълго време актьор за неговата роля. Непрекъснато гледам снимки, мисля за актьори, за неактьори, гледам телевизия, може оттам някой да „изскочи“, спирала съм хора и на улицата. Но тогава нищо не изскачаше, само задънени улици, а времето за снимки приближаваше. Престраших се да го питам, все пак го бях писала, мислейки си за него. Първоначално реагира негативно, но каза, че ще прочете сценария. Вече бях решила, че няма да се съгласи, но той каза: това, което най-много ми харесва в твоя сценарий, е, че се отнасяш към всичките си герои с любов. Няма осъждане. Баща ми играе себе си, ясно е. Някои реплики той си ги доизкусури. И разговорът в стихотворна форма е нещо наше си. Можем цял час да разговаряме така. Надцакваме се. Последната строфа, която всъщност е най-важна, е негово предложение. Тя може би прави филма. На терен не ми беше лесно с него. Той е хиперактивен, непрекъснато дава акъл, прави неща, кои-

то не съм му казала... Цялата ми енергия отиде, за да го уморя и просто да присъства. Нещата станаха след много пренасяне на дърва и една оспорвана канадска борба със Стела.

**Доколко участваш в монтажа на филмите си?**

Изцяло. Монтирам с помощ и мнения на доверени хора. Аз съм си монтажът. В „Брак“ много ключова роля имаше Ралица Петрова, която всички познаваме като мощен режисьор (на филма „Безбог“ б.р.), но в конкретния случай ми бе продуцент и заедно монтирахме. Ралица има безпощадно чувство за тайминг и история – много научих от нея. В „Черупки“ пък получих много важни продуцентски съвети от Росица Вълканова, но и аз вече действах по-смело, пробвах сама много неща. Монтажът не ми беше от силните страни, но се принудих да се науча. Няма как, там става или не става филмът.

**Използваш ли референции, когато работиш? Препратки към любими режисьори, стилове?**

Със сигурност бягам от това да цитирам. Дори и да харесам адски нещо, трябва да съм го гледала пет пъти, за да запомня някакви неща. Лошата ми памет ми помага да не изпадам в цитиране. Като усещане за киноезик, разказ и образи, една от референциите ми винаги е Киешловски – цикъла „Декалог“ или „Синьо“, или „Двойственият живот на Вероника“. Той ми е репер. При писането и подготовката събирам много референции и правя муудборд – фотографии и картини, неща, които ми харесват чисто интуитивно, може да е настроение, цвят, лице, композиция. Всички в екипа ги получават. Накрая ги давам на Тошко, нашия колорист. Обсъждаме, той също дава идеи. В „Черупки“ например търсих като цветове червеното и зеленото, защото е празник, пролет. В „Брак“ отправна точка беше човешката кожа. И тръгна от идеята на Елена Стоянова за моя костюм. Много обичам да работя с нея, винаги ме предизвиква да отивам по-дълбоко.

**Защо се счупва това великденско яйце в края на „Черупки“, Слава? Малко като загуба на вяра е, че диалогът баща – дъщеря може да се случи.**

Понякога трябва нещо да се счупи, за да про-



дължиш напред, да се освободиш. Диалогът не се случва, да, но това е за този отрязък от време. Да се надяваме, че в живота парчетата време могат да се „залепят“.

#### **Имаше ли филмът терапевтичен ефект?**

„Черупки“ по-малко. „Брак“ – със сигурност. Някаква голяма тежест падна от мен. Отворих се да дишам.

#### **Казваш, че майка ти, която почина съвсем наскоро, е успяла да гледа филма. Как го прие?**

Тя беше на такъв етап, в който темата не беше толкова важна за нея. Вече всичко си бяхме казали и приели. „Черупки“ съвпадна с нейната болест и тя вече имаше отговор на въпроса не е ли всъщност най-важното просто да си здрав, щастлив и да има любов в живота ти. Преди това с „Брак“ беше по-емоционално, особено първото му гледане, нали става въпрос за майка и дъщеря. Но дори при второто гледане вече беше поканила гордо приятелките си. Майка ми наистина се гордееше с мен и това ми дава огромна сила.

#### **Какво ти е интересно в съвременното кино?**

Неочакваното. Новите езици и подходи в киното ме вълнуват и те не идват от Европа и от Щатите. Ние сме зациклили и бъдещето на киното не е при нас, според мен. Дори начинът, по който разказваме истории, е линеен и предвидим. А светът не е линеен и предвидим. Интересните неща идват от Изток и от Юг, поекспериментални, по-хибридни. Искам да видя какво друго мога освен класически киноразказ. Документално, хибридно, VR, сериал... Страшно авторски и артистични неща можеш да откриеш в сериалите. Например *I may destroy you*. Страхотен! И като форма, и като съдържание. Създателката му Микаела Коел играе и говори за себе си – за това как преживява едно реално изнасилване, но отказва да бъде жертва. Как хваща юздите на собствената си история. Адски смел и съвременен филм. Сериалът е на BBC, макар че Нетфликс са ѝ предлагали милиони за тази идея, но тя е отказала, защото не са ѝ гарантирали пълен креативен контрол. Отказва парите и отива в BBC, за да го направи както тя иска.

#### **Търсиш ли – сега или в бъдеще – комерсиален успех с филмите си?**

Нямам нищо против комерсиалния успех, макар в България това да е неясен етикет. Искам филмите ми да се гледат. „Брак“ например имаше към 10 000 зрители в България от всичките си турнета и прожекции. Мисля, че не е малко. Но знаеш ли кое е абсурдно за мен? Че никоя българска телевизия не показва късометражни български филми. Френската „Арте“ например всеки петък в праймтайма си показва късометражни филми, а преди това – половин час интервю с режисьора или с актьорите. Има подценяване на този формат.

#### **Имаш ли още какво да прибавиш по темата за различната сексуалност и отношението на обществото към нея?**

Имам и ще имам. Това е част от моя живот и аз говоря за неща, които познавам и ме вълнуват. Мисля, че киното ми не е пропагандно и няма да бъде. То е лично и задава лични въпроси. Важните неща са във въпросителните според мен. Трябва да се задават въпроси, дори и да няма отговори.

#### **Имаш ли проект за пълнометражен филм?**

Малко съм на кръстопът. Имам идеи, но не бързам. По-скоро първо ми се снима нещо документално, експеримент, да си обогатя езика и чак после. Искам да съм с нов поглед. Да не се повтарям, макар и в по-дълга форма.

#### **Лесно ли отхвърляш заснет материал?**

В „Черупки“ паднаха 30-40 процента от заснетото. Нямам проблем да махам, ако не работи. Филмът е изграден от 34 кадъра и има един единствен, който не харесвам, защото е там от функционална гледна точка и без него наистина не може. Всички други ми въздействат и емоционално, и визуално, падна всичко половинчато. За това много ми помогна Иван Черкелов – не с конкретно предложение, а с думите, че този филм трябва да е като стихотворение, не като проза, разказ. По време на монтажа и аз, и продуцентът Росица Вълканова усещаме, че нещо не е наред и в един момент реших, че трябва да преснимам началото и края и помолих за още един снимачен ден, за да го

осъществява. Росица е страхотен продуцент. Тя влиза със сърце и любов в работата и всичко, което прави, е за доброто на филма.

#### Как избираш локациите?

Както актьорите – по усещане, по спомен, понякога нямам избор и решението е главно практично. В „Черупки“ квартирата е моята квартира, писах по нея, а селото, което всъщност е град Батановци, намерихме с търсене и връзки. Там например видяхме една изоставена сграда – стара тухлена фабрика, чийто половин покрив липсва, но е като катедрала. Измислих нещо само и само да я снимаме, но то естествено падна после при монтажа, защото бе самоцелно.

#### Да чакаме ли документален филм от теб?

Снимах нещо с телефон, но още дори не съм изгледала материала. Може би е твърде лично. Не знам, може да си остане и за мен самата. Често си снимам така, ежедневни наблюдения. И фотографии. Полезно е, защото те кара да

мислиш къде да сложиш камерата – когато гледаш с просто око нещо е едно, но когато го видиш през камерата, е друго. Не работи буквално, най-добрата гледна точка може да е съвсем друга. Най-важният въпрос в нашата работа е къде слагаш камерата и защо я слагаш там. Опитвам се и да пиша редовно. Всеки ден се опитвам да пиша, дори да не е по конкретна идея. За мен това си е кладенец, в който трябва да наливаш. Когато направиш филм, кладенецът се изпразва и трябва пак да го напълниш – с живот, работа, впечатления. В нашата работа не можеш да разчиташ на вчерашното си аз. Трябва да се развиваш като умения, език и опит, но и като емоционалност, духовност и човещина.

#### Не те попитах баща ти хареса ли „Черупки“?

Не го е гледал още. Може би се притеснява. Искам да го гледаме на кино. Важно ми е да го гледа с публика, за да се огледа в реакциите им. И аз чакам да чуя какво ще каже той. ■



В „Брак“

## ПЪТ ПРЕЗ ВРЕМЕТО

Пътят на Иван Терзиев,  
за жалост, вече е в откъсването

■ Иван Терзиев

► Кинорежисьорът Иван Терзиев е един от най-добрите представители на поколението от 70-те години на миналия век в българското кино. Автор е на известните игрални филми „Господин Никой“, „Мъже без работа“, „Силна вода“ и на петсерийния телевизионен филм „Селцето“. Многострадалната съдба на два от тях включва само част от изпитанията, през които преминаха т.н. „арестувани филми“ и на други негови колеги. За филмовата критика, която винаги е ценяла неговото творчество, те бяха част от общия процес на киното на „нравственото безпокойство“, който включваше някои от най-смелите и ярки филми на бившите социалистически страни .  
Предлагаме размислите на режисьора за драматичните му срещи с цензурата от онова време.

**Първата ми среща с цензурата: „Мъже без работа“ (1972)**

За сведение: „публична тайна“ бе фактът, че след приемането на филма от колектива, в който е създаден, той трябва да бъде одобрен и в Управлението на кинематографията от някакъв анонимен „мини-съвет“, както го наричахме

ние. А моята първа среща с него се състоя през 1971 година с филма ми „Път през дните“. И сценарият, и филмът бяха приети от художествения съвет на колектива. Не след дълго бяхме поканени да отидем в Управлението. С художествения ръководител на колектива Свобода Бъчварова се отзовахме на поканата. Оказа се, че тогавашният генерален директор на кинематографията Павел Писарев не харесал филма, тъй като бил „тъжен“, „показвал задния двор на България“. И ни бе връчен лист с „указания“ какво трябва да се поправи. Оказа се, че това не са „препоръки“, а „заповеди“, изложени в императивен тон. За разлика от „Десетте Божи заповеди“ те бяха дванадесет! Първата от тях бе: „Какъв е тоя прякор на главния герой – „Американец? Да се махне!“ Нещата стигнаха до там, че исканите промени трябваше да извърша под контрола на комисия, съставена от двама мои колеги – Захари Жандов и Георги Дюлгеров. И въпреки че комисията се „саморазформирова“, без да се е събрала нито веднъж, този факт дълго време ме потискаше.

Огледахме целия списък от поправки. Изводът бе, че ако стриктно ги спазим, то крайният резултат би бил всичко друго, само не и „кино“. И се стигна до решението: да се напише нов сце-

нарий и да се заснеме нов материал. Сценарият написа Боян Папазов. В резултат на което от 79 минути само 19 минути останаха в новия вариант. А пътищарите – герои от „Път през дните“ се превърнаха в „Мъже работа“, които от нямане какво да правят се хващат и асфалтират площада на село Широка лъка. На фестивала във Варна през 1972 година филмът бе отличен с „Награда на Комсомола“ и „награда за мъжка роля“. Съвсем неочаквано се оказа, че там присъстват двама французи – филмовият критик на в. „Юманите“ Алберт Сервони и съпругата на един от най-известните филмови историци Жорж Садул, която учредила награда на неговото име. И те решили тази награда да бъде дадена на филма „Мъже без работа“. Следвайки правилата на „бон-тона“, се срещнах с тях и им благодарих за това тяхно решение. Оказа се, че предишният носител на тази награда е бил моят грузински колега Отар Йоселиани. А що се отнася до филма – задължително копието трябваше да е с френски субтитри. Подготвих и им изпратих такова копие. По-късно узнах, че го показват в техните студийни кина.

„Силна вода“



А защо се случи всичко това с филма ми „Път през дните“, разбрах няколко години по-късно, когато ми попадна книгата на същия Павел Писарев, озаглавена „Подир изгубеното време“. В нея той разказва за начина, по който ни управляваха „червените кхмери“ цели 45 години. И голяма бе изненадата ми, когато на 358 страница се натъкнах на следния пасаж: „С Павел Вежинов започнах работа от първия ден в киното. Венелин Коцев, завеждащ отдел „Изкуство и култура“ при ЦК на БКП, нареди той да бъде председател на художествения съвет, да одобрява сценариите, да пуска филмите. Когато приемахме филма на Захари Жандов „Птици долитат“, Павел Вежинов не хареса една сцена, в която циганче целува българско момиченце. По-късно не хареса филма „Мъже без работа“ на Иван Терзиев и се наложи режисьорът да преснима половината филм“.

#### Втората ми среща с цензурата: „Селцето“ (1980)

Причината да направя „Селцето“ беше Бертолучи. Наскоро след като бях завършил филма „Силна вода“, ми беше предложено да прочета сценариите на един сериал. И ако ми харесат, да ги заснема. Случайно научих, че преди това те били предлагани на мой колега, който отказал да ги прави, но коментирал, че в тях имало „буци злато“. След като прочетох сценария, установих, че колегата е бил прав – да, наистина, изсериите имаше разпръснати бучици „злато“. Но... нищо повече.

На Варненския фестивал през 1976 година „Силна вода“ бе поканен да участва на два чуждоземски фестивала – в Локарно, Швейцария и на ФЕСТ 77 в Белград, който всъщност беше преглед на 100-те най-добри филма от световната годишна кинопродукция. Бях на фестивала в Белград. Там се състоя и премиерата на нашумелия филм на Бертолучи „XX-ти век“. Точно той ме накара да се престава и да се захвана със „Селцето“.

В първоначалния си вариант сценарият на „Селцето“ беше от шест серии. Преди да приема предложението да бъда режисьор, уведомих Главния редактор на отдел „игрално кино“ в БНТ Никола Петров, че в този си вид материалът е много обемист и прекалено обстоятел-

ствен. И че бих започнал работа при условие, че сценаристът преработи фабулата съгласно принципа на „класическата трагедия“ – пет действия. Никола Петров в качеството си на редактор на филма прие условието ми. Последва обаче една спонтанна съпротива от страна на сценариста Константин Павлов, която е била съвсем логична. Оказа се, че пет години преди това, колегата Методи Андонов започнал работа с шест-сериен вариант на „Селцето“. И само преждевременната му кончина попречи филмът да бъде осъществен.

При това положение не ми оставаше нищо друго освен да се опитам да „отблокирам“ блокирания автор на сценария. Огледах отново целия драматургичен материал и описах върху две страници както фабулната структура на всяка серия, така и кои сюжетни линии и герои да бъдат развити и обогатени. Връчих я на Константин Павлов и не след дълго на бял свят се появиха сценариите на първите четири, а с известно закъснение и на петата серия. Последваха година и половина снимки и монтажно-тонировъчен период. На 15 февруари 1980-а се състоя художественият съвет на готовия филм. За моя изненада оценките бяха само суперлативни, като: „Горда съм като кинематографист, че този филм излиза сега!“; „35 години го чакаме този филм!“; „С изключителна достоверност са показани човешки характери и съдби!“; „Иван Терзиев е успял да събере на един селски площад своите герои и да ни разкаже по неповторим начин за най-трудните години от новата ни история“ и т. н.

И доколкото най-трудните години от новата ни история бяха периодите на „колективизацията“ и „култа към личността“, не се учудих, че филмът беше показан първо на отдела в ЦК на БКП, отговарящ за „идеологията“, начело с Александър Лилев. Естествено, специална прожекция направих и за тогавашния генерален директор на БНТ Иван Славков, който се присъедини към високите оценки и ме поздрави лично за това, което сме сътворили. Уредих прожекция и за кинокритиците. За моя радост те бяха единодушни, че филмът е много добър.

Наскоро след това Никола Петров ме уведоми, че ще търсят подходящ повод, за да излъчат филма. И че ще спазят традицията – една от се-

риите ще бъде показана на предстоящия през есента фестивал на игралното кино във Варна. Аз категорично възразих срещу такова показване по две причини: първо – показването само на една серия е недостатъчно, за да се получи точна представа за целия филм. И второ: по време на прожекциите, състояли се след художествения съвет, осъзнах, че въпреки множеството хвалебствия и шумотевица около филма, „сто процентовото кино“ в него беше много по-малко. И че в интерес на филма е да направя „киновариант“, който да бъде показан на следващия фестивал във Варна. Никола Петров се съгласи, че наистина това е по-добрият вариант за представяне на „Селцето“. Още повече, че по онова време беше практика от почти всеки сериал да се прави „киновариант“.

И от този момент нататък започнаха да се случват неща, които на пръв поглед изглеждаха странни и нелогични. Но само „на пръв поглед“! Отидох при генералния директор на кинематографията Никола Ненов, който в мое присъствие публично беше заявил, че „Селцето“ било за него

„Селцето“



едва ли не „филма на неговия живот“. И че в него имало епизоди, които би трябвало да показват във всички киноучилища по света!

Предложих му да направим киновариант. Отговорът на Ненов беше кратък и безапелационен: „На мен от този сериал киновариант не ми трябва!“ Не беше трудно да се досетя каква е причината за този отказ. Годината беше 1980-а и кинематографията трескаво се готвеше да посрещне предстоящото честване на 1300-годишнината на българската държава с грандиозната сага „Величието на хана“. А в оценките за „Селцето“ се бе появило и определението „епичен“. Така че за Ненов е било много важно въпросните „епични“ серии да си останат на „малкия екран“.

Така се стигна до парадокса „киновариантът“ да бъде направен от Телевизията. Това стана благодарение на Иван Славков, за което и досега съм му безкрайно благодарен! Той се намеси и втори път. След като изгледа работното копие на киноварианта и реши, че в този си вид „Селцето“ въздейства много по-силно, той се отзова на моята молба и разреши нещо „нечувано“ и „невиждано“ дотогава – да бъде премонтиран оригиналният негатив на сериала! По технически причини обаче работата над киноварианта отне повече време, отколкото сериите.

Дойде време за фестивала във Варна – 1984 година. И за моя изненада се оказа, че киновариантът на „Селцето“ изобщо не е бил предложен от филмовата редакция на БНТ да бъде включен във фестивалната програма. Въпреки че вече имахме тъй наречените „показно“ и „еталонно“ копия на филма.

Последва среща и разговор с Никола Петров, който в резюме изглеждаше така (цитирам по памет): „Защо не си предложил киноварианта да участва във фестивала, както се бяхме разбрали?!“ „Виж какво... Нещата са малко по-сложни. Явно... някои работи не са ти ясни“.

След този разговор ми стана пределно ясно, че междувременно е настъпила кардинална промяна относно бъдещата съдба на „Селцето“. И че самият той е безсилен да направи каквото и да било. А това означаваше, че решението е взето някъде „там горе“. Не ми оставаше нищо друго освен да направя опит да стигна възможно „най-горе“.

Написах изложение лично до Тодор Живков. Последва няколкомесечно мълчание. В един прекрасен слънчев ден ми позвъниха от секретариата на ЦК и ми съобщиха, че във връзка с моята жалба на едни кои си дата, в едни колко си часа трябва да бъда в хотел „Рила“. Оказа се, че в сутерена има камерна кинозала. А „публика“ бяха двайсетина души, сред които няколко критици. Изгледахме киноварианта, след което обсъждането се състоя под ръководството на новия „идеолог“ на Партията Стоян Михайлов. Пръв взе думата едно младо комунистче, което гръмогласно обяви, че според него трябвало да се направят поне пет-шест филма на тази тема и чак тогава евентуално да се покаже „Селцето“. Тон на следващите изказвания даде Емил Петров, който сподели, че според него важни са не отделните компоненти, а цялостното внушение от една творба. А в конкретния случай то е дори патетично жизнеутвърждаващо. В заключение Стоян Михайлов обобщи: да, филмът трябва да бъде показан, макар че лично той имал някои лични възражения, например срещу онези сцени с избягалите в планината селяни и високоговорителите. Накрая аз „взех думата“ и благодарих за взетото решение. А на другаря Михайлов обясних, че въпросните „сцени“ са мое режисьорско съавторство. Защото моите спомени от онова време са от родния ми град Ловеч, в който аз и двама Борисовци участвахме в митинги, организирахме агитки във всичките им разновидности, с които обикаляхме дори и съседните села. Борето Воденичаров (бащата на сегашния шоумен Камен) акомпанираше на пиано, а Борето Луканов възторжено рецитираше: „Ах, летете ескадрони...!“ И вероятно затова всичко, което ставаше тогава, се е запечатало в емоционалната ми памет като грандиозна визуално-звукова амалгама от лозунги, плакати, рупори и високоговорители, която вреше, кипеше и трещеше!!!

Наскоро след това ми се обади Иван Стоянович, главният редактор на предназначения за чуждестранната публика списание „Български филми“, и ми събщи, че е пристигнал селекторът на фестивала в Кан Жан-Луи Мансо. И че той му препоръчал на всяка цена да види „Селцето“. След прожекцията последва около

час разговор. Оказа се, че мосю Мансо е много впечатлен от три неща: визията, драматургията и режисурата. И молбата му е: да му осигури копие от филма за програмата „особен поглед“ на предстоящия фестивал в Кан. Наложил се да му обясня към кого трябва да се обърне с официално искане, за да може това да се случи.

На фестивала във Варна той отчаяно се опитвал да разбере кой аджаба е „собственикът“ на „Селцето“ и как би могъл да получи копие от филма. За всичко, което се е случило там, узнах от самия Мансо. В писмото, което получих от него, на страница и половина се възмущаваше от начина, по който всички, към които се обръщал с въпроса да му изяснят как стоят нещата около „Селцето“, или повдигали рамене, или пък се подсмивали многозначително. А представителите на Кинематографията и Телевизията „прехвърляли топката от едното поле в другото“, докато го направили „разноглед“. Уведомяваше ме също, че е послушал съветите ми и след като се върнал в Париж, изпратил официална покана за участие на „Селцето“ на фестивала в Кан на адреса, който му дадох. ОчеВадно бе, че получателите на писмото или са се „объркали в превода“, или пък писмото е отишло в кошчето за боклук. Нито филмът замина за Кан, нито пък премиера се състоя.

И повече от очеВаден стана фактът, че решението за пускането на филма си е останало между стените на кинозалата и протокола от обсъждането. Ако е имало такъв, разбира се. С други думи дадох ми да разбера, че постулатът си е постулат!

Издадената веднъж присъда е окончателна и не подлежи на обжалване!

И така дойде ноември 1989 година, когато след смехотворен „дворцов преврат“ дойде нещото, което нарекохме „демокрация“. А филмовата редакция на БНТ реши да си „измие ръцете“ и изстреля в ефир „Селцето“ по възможно най-невъзможния начин! В течение на една седмица сериите вървяха в произволни часове, в поток от латино и какви ли още не сериали!

Затова съм безкрайно благодарен за начина, по който бе оценен филмът, независимо от тази, най-меко казано, пародия на „премиера“. Ето една обява във вестник „Радио и телевизия“:

**Премиера след 10 години  
от 4 декември по Първа програма започва  
излъчването на българския петсерийен телевизионен филм „СЕЛЦЕТО“**

А ето и откъси от няколко от рецензиите и коментарите за сериала:

**Край на една филмова одисея**

„Телевизионният филм на Иван Терзиев „Селцето“ още непредвидимо дълго време ще вълнува умовете на творческите ни работници. Всеки път, когато ще се заговори за многогодишната война срещу интелигенцията през епохата на правешкия султан, ще се споменава и този филм – затворник, освободен едва сега от кинематографския Диарбекир.

С бруталното преграждане на пътя на „Селцето“ към екрана за кой ли път бе нарушен естественият растеж на родния ни филм.

Сега целият ни народ, сиреч многомилионната телевизионна аудитория, се убеди воочию, че естетически основания за арестуването на филма не е могло да има. „Селцето“ се оказва една оригинална талантлива творба с безупречни професионални качества. Касаше се следователно за филм, опасен със своето идейно съдържание. И тук трябва да признаем, че дерибейте в културата не напразно са се бояли от него. Защото „Селцето“ разрушаваше не малко митове за близката ни история. Колко усилия се полагаха например от казионните ни историци и политици да внушат на съвременниците ни, че колективизацията е била един безкраен всенароден празник.

„Селцето“ е значително произведение заради сполуката на създателите му да съчетаят преходното и временното с непреходното и вечното. Той представлява своеобразна историческа панорама на българското село и оригинален анализ на някои трайни, „извечни“ черти на българския характер и на човека въобще. В този смисъл „Селцето“ допринася не малко за повишаване на философския тонус на българския филм“.

*Александър Александров.*

**Селцето – спрялата (зациклила) история**

„Щастие е, че този филм е бил заснет. Нещас-

тие е, че е бил спрян. Радост е, че е Български филм, орис е, че не се показва. Утеха е, че разкрива големи истини, печално е, че рядко имаме нужда от тях. „Селцето“, като всеки значим филм, е пророчески.

Той разкрива механизмите на спрялата история. Историята спира, когато зацикля, т.е. започне да се повтаря.

Филмът показва модела и механизмите на ентропийната, разширяваща се циркулация на историята, която поражда редуващи се политически катаклизми. Пластовете се разместват и идеологиите взривяват екзистенциалното битие. Следва дългият и мъчителен период, в който човекът и хората са принудени да се адаптират.

Главният въпрос, който поставя спрялата история (и филмът) пред нас е не кой тип идеологическа доктрина и идеология е по-справедлив от някой друг, а въобще не е ли отживелица самият политически ипостас на обществото, като рудимент на идеологията“.

*Красимир Крумов*

*Вестник „Култура“, бр. 27, от 13 юли 2001 г.*

### **Селцето – яростни против! Защо?**

#### **Коментар върху зрителски писма**

Чета предоставените ми писма на зрители до редакция „Кино“ на Българската телевизия не като оценка на телевизионния сериал „Селцето“, а като социално-психологическо свидетелство, като израз на нежелание да се разделиш със стари представи, с оцветени в розово спомени. Защо? Защото повечето от авторите са възрастни хора и могат с „чиста съвест“ да бъдат яростно критични. Защото искат да оневинят себе си за онзи „светъл“ ентузиазъм от времето на „Елате хиляди младежи“.

#### **Ето част от тях:**

„Гледам и се чудя откъде авторът набра толкова мръсотия за филма. Бях на село от 1944 до 1950 година и имах възможност да наблюдавам как се организира ТКЗС в родното ми село. Трудно беше на хората, но първо влязоха комунисти и земеделци. След това масово влязоха и останалите селяни“.

*Мария Григорова*

„Имам съмнение, че авторът иска да използва

създадената политическа ситуация след Ноемврийския пленум и да се възползва от конюнктурата на анатемосан. Това не трябва да се допуска, ако не искаме да се стигне до анархия на претенции. Моля, спрете филма!“

*из неподписано писмо до „Работническо дело“*  
„Като гледам филма, стигам до извода, че писателят и сценаристът са синове на кулаци и врагове“.

*Трифон Енчев – Плевен*

„Отива се към другата крайност – отпускане на края! Моля за незабавни мерки!“

*Христо Христов – Плевен*

„Парцал на филмовото изкуство, с който мътите съзнанието на хилядите ТВ зрители“(...)

„С този пасквил режете клона, на който седим.“ (...)  
„Лично вие от многоуважаемата редакция „Кино“, не сте ли дошли в София от същото това наше селце?“

*Любен Василев – София*

„От филма поне това, което видях досега, ми се ще да поздравя тези, които не са го допуснали до екран“.

*Стойко Георгиев – Благоевград*

Ще завърша с едно съвсем лично обобщение. Не може да има национално съгласие, не може да има помирение с носители на тоталитарно съзнание. Защото тоталитарният човек схваща суровата, жестоката житейска правда като покушение срещу устоите му. За него истината е твърда и веднъж дадена. И я брани не само с писма до телевизията.

*Михаил Неделчев*

*Списание „Радио, телевизия, електроника“, 1990 г.*

### **Твърде закъсняла премиера или кой ще поеме отговорността?**

Нека се върнем десет години назад, тогава, когато Иван Терзиев ни покани на прожекция на току-що завършения филм. Изглеждахме петте серии на един път и на един дъх – така беше. Всички смятахме, че е създадено онова пречистващо и мъдро-обединяващо ни произведение, което може да има решаващо значение за движението на цялото ни кино през 80-те години в посока към драматично осмисляне на най-трудните страници от близката ни история.



След десетгодишно чакане, струващо здравето и нервите на част от създателите, телевизионният сериал „Селцето“ беше излъчен по телевизията. Точно по време на започващите у нас реални социално–политически промени. Вероятно, за да запълни едно от „полетата“ на забраните в културата ни и поне отчасти да компенсира несправедливостта към тази мащабна и зряла творба на българското кино.

Още дълго, обаче, следва да си задаваме въпроса – кой ще поеме отговорността за спирането на „Селцето“? Спомням си, че на един семинар на хора от киното преди две-три години тогавашният секретар на ЦК на БКП упорито отстояваше тезата, че „те“ нямат нищо против художествените качества на филма, но смятат за невярна авторската концепция за колективизацията у нас. Тя не отговаряла на истината и „те“ имали правото да не я приемат.

А авторите – те какви права имаха?! И само те

ли?! Защо този истински филм-реквием за българското село и българина, направен с потресаваща доброта и любов, с точна мяра на ирония и уважение към всеки един от героите, с дълбока вяра във възможността за покаяние и пречистване, трябваше да потъне в небитието?!

*Калинка Стойновска*

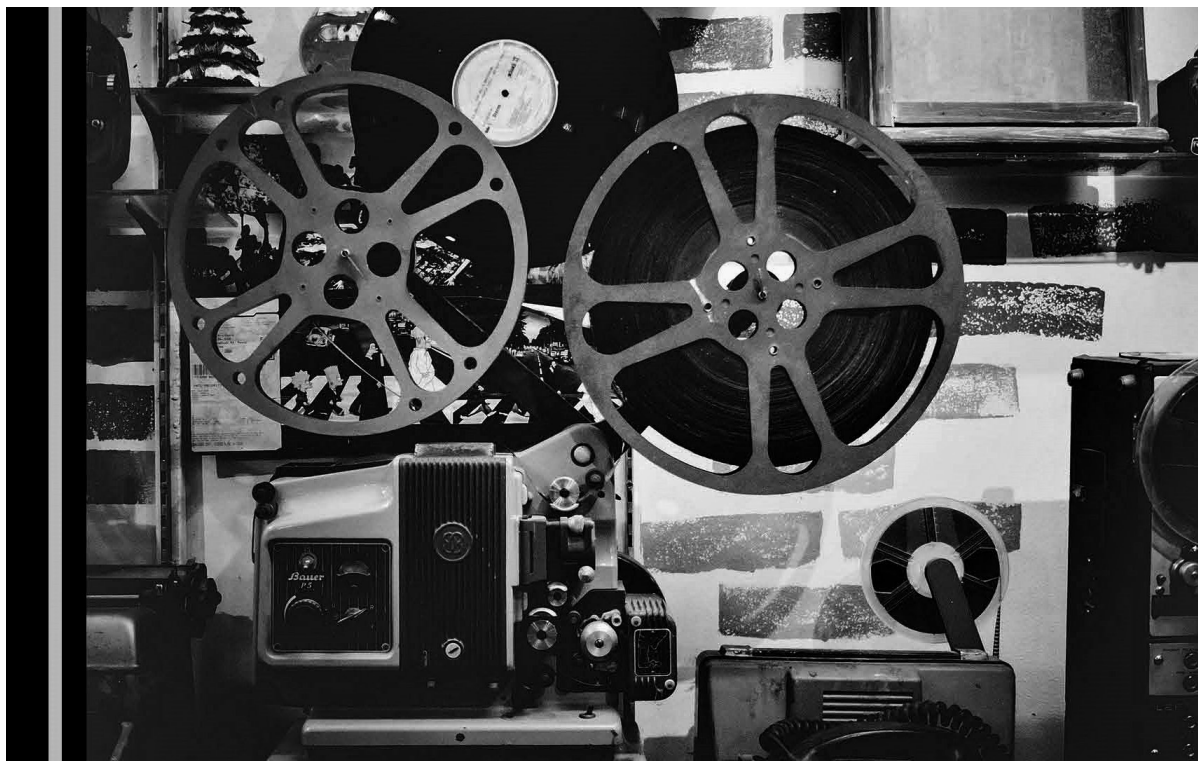
*Списание „Филмови новини“, бр. 2, 1990 г.*

Струва ми се, че единственият разумен отговор на реторичния въпрос защо се е случило всичко това е следният:

Българската комунистическа партия от създаването си до ден днешен е била и ще си остане една тоталитарна по своята същност обществена структура. Световната история е доказала и продължава да доказва и към днешна дата, че квалификациите „фашизъм“ и „комунизъм“ са синоним на едно и също нещо – и като начин на мислене, и като начин на действие!



„Мъже без работа“



The Cinematographic Activities  
of Charles Rider Noble and  
John Mackenzie in the Balkans  
(Volume One)

*Peter Kardjilov*

## По дирята на ЧАРЛС НОБЪЛ на Балканите

преподавател в  
Университета Монат, Малайзия

■ г-р Ана Гървич

Малко са книгите по история на киното, които се четат като криминален или приключенски роман. Книгата на Петър Кърджилов е такава – тя съчетава подробно и задълбочено изложение на резултатите от дългогодишни проучвания в областта на историята на ранното кино на Балканите (и в частност – в България) с вълнуващ и доставящ истинско удоволствие разказ за двама авантюристи и пионери на киното. Белетристичното умение на автора излиза на преден план и помага за възкресяването и оживяването на материала, от който иначе лесно би могло да се получи набор от непознати, ала сухи факти от ранната история на киното. Този труд хвърля светлина върху недостатъчно проучени период и регион, като в него по отличен начин са използвани голям брой първични извори, разпръснати из вестникарски репортажи, филмови каталози и архиви. Поради тази причина той е неоценим източник за всеки изследовател на историята на ранното кино на Балканите, тъй като повечето от първичните и вторичните извори досега бяха недостъпни на английски език.

Читателят следва да е наясно, че въпросната книга е всъщност първият том, фокусиран предимно върху кинематографичната дейност на Чарлс Райдър Нобъл (1854–1914) на Балканите през 1903–1904 г. Вторият том, който очакваме, вероятно ще е съсредоточен върху работата на

Джон Маккензи (1861–1944) – друг кинооператор, работил за американския кинопродуцент Чарлс Ърбан (1867–1942) в началото на XX век. За да представи дейността на Чарлс Ърбан, а и за да подготви необходимия контекст за присъствието на тези двама кинематографисти на Балканите, една подробна глава в настоящата книга е посветена на биографията на Ърбан и на заниманията му в най-широк диапазон – от филмовото продуцентство и дистрибуция до производството и продажбите на кинематографична техника.

Балканите привличат вниманието на британската и международната публика с избухването на въстания срещу Османската империя и особено с романтично разкрасените митове за македонските бунтовници и революционни лидери по време на Илинденското въстание от лятото на 1903. Както авторът пояснява – „тази драма се превръща в медийно събитие“, което привлича военни кореспонденти, журналисти и кинооператори от цял свят, за да отразят едно горещо лято „с мирис на барут и кръв“. Именно въстанието е причината Чарлс Райдър Нобъл да пристигне в региона и да заснеме „ефектни“ кадри с бунтовници и бежанци, с българската войска и с образци на местния фолклор, допринасяйки по този начин за изграждането на един твърде сугестивен медийен образ на Балканите от границата между двата века. Глава трета – „Отзвукът в

Обединеното кралство“, предлага информация за специални кореспонденти, вестници, илюстрирани седмични издания, книги и комитети, занимавали се с Балканския въпрос. В потока от фотографии и рисунки на войскари, бунтовници, оплячкосани села, бежанци и мъртъвци, публикувани в печата, най-шокиращото изображение, обиколило света с цел да покаже натуралистично „турските зверства в Македония“, представлява групов портрет на трима турски войници, позиращи зад отрязани глави на въстаници. Този кадър, за който по-късно се разбира, че е бил инсцениран във фотоателие в Манастир (*днешна Битоля в Северна Македония*), се появява във влиятелни британски илюстрирани списания и вестници като „Татлър“ и „Сфера“, бива публикуван дори от българското месечно сп. „Светлина“. Посолствата на Османската империя в Лондон и Париж отричат автентичността на „варварската снимка“, без това да подкопае идеята за нейната „достоверност“ – според журналист на в. „Дънди Куриер“. Макар че авторът на книгата не задълбава в темата за приноса на подобни кадри и придружаващите ги текстове за създаването и конструирането на балканските дискурси, оказали се устойчиви и до днес в световните медии, особено с избухването на новите конфликти в региона (*от 90-те години насам – бел. на прев.*), неговото подробно изложение и заключения хвърлят светлина върху съществуването на тези дискурси още в началото на ХХ век, когато киното тъкмо започва да играе важна посредническа роля в извайването на образа на войната.

Фокусът на книгата обаче си остава съсредоточен върху кинематографичната дейност на Чарлс Райдър Нобъл, чиято „личност дълго време представлява най-голямата мистерия в ранната история на киното“ за българските изследователи. Загадката се прояснява през 2008, когато Кърджилов установява контакт с британския киноисторик Стивън Ботомър, чието задълбочено проучване на живота и кариерата на Нобъл бе публикувано през 2012 година. Чарлс Райдър Нобъл започва професионалния си път в театъра като актьор, мениджър, автор на едноактни пиеси и конструктор на сценични съоръжения, за да премине в киното през 1900, когато започва работа като оператор за сър

Уолтър Гибънс, който го изпровожда в Южна Африка, за да заснеме епизоди от Англо-бурската война (1899–1902). Може би най-интересният момент в живота и кариерата му преди „българския период“ са двете години, прекарани в Мароко, където наред със заснемането на „Въстанието в Мароко“ Нобъл работи като придворен прожекторист и личен кинооператор на султан Мулай Абд ал-Азиз IV, който бил пристрастен към киното и дори притежавал камера, изработена от чисто злато. Макар че някои въпроси все още остават без отговор, а някои подробности около бизнеса на Нобъл в Мароко продължават да тънат в неизвестност, Кърджилов прави задълбочен анализ на факта, че Нобъл преотстъпва правата на разпространение върху мароканската филмова поредица на „Уорик трейдинг къмпани“ (управлявана тогава от Чарлс Ърбан), стигайки до убедителното заключение, че освен оператор и режисьор Нобъл е бил и филмов продуцент. Така бива установен първият (най-вероятно) контакт между предприемача Чарлс Ърбан и Чарлс Райдър Нобъл, който скоро отпътува за Балканите по поръчение на новоосновената „Чарлс Ърбан трейдинг къмпани“, за да заснеме „Кланета в Македония“ – лента, която ще бъде включена сред най-новите филми на Ърбан и за която често ще бъде съобщавано в британската преса. Самият Чарлс Ърбан описва това начинание в статия в сп. „Мюзикхол“: „Друг оператор пък бил изпратен в България, за да отрази страданията на угнетените българи [the oppressed Bulgarians]. Турските войници категорично отказали да го пуснат да мине през границата и освен това заплашили да счупят апарата му. Това обаче не успяло да го обезкуражи и той си намерил кон, с който успял да избегне патрулите и благополучно да прекоси границата въпреки риска да бъде застрелян. Филмите му най-вероятно ще бъдат показани в мюзикхолите на Уестенд идната седмица“.

И наистина Чарлс Райдър Нобъл, както и колегите му кинооператори, работили за Чарлс Ърбан в Борнео, Африка, на Балканите и другаде, се вписват в символичния образ на англо-американския и западноевропейския любител на приключения, който храбро се заема да изследва непознати и чужди земи, за да извести

за обичаите и традициите на хората, които е срещнал там. Проучването на Кърджилов разкрива, че поредицата македонски филми, продуцирани от Чарлс Ърбан и показани за първи път ексклузивно в лондонския театър „Алхамбра“ през януари 1904 г. – в продължение на две седмици, не само са били уникални, но и са привлекли като магнит вниманието на пресата. Седемнайсетте филма, заснети от Нобъл (които за съжаление не са запазени), биват представени с подробни описания в седмичния лондонски вестник „Ера“ под обединяващото ги заглавие „С бунтовническа чета в Македония“, а с подобни титули и в няколко други вестника. „Дейли Нюз“ отбелязва, че „картините на въстанически бойни акции в поредицата са абсолютно уникални“. Кърджилов показва, че приемането на филмите е било различно на различните места. Докато британската преса преувеличава опасностите и акцентира върху ужасите и трагизма във филмите, въздигайки статуса на бунтовническите водачи до този на „звезди“ – както е доказано посредством разнообразните цитати в книгата, прожекциите в София и из България биват представени с повече придържане към фактите и с прости описания на съдържанието на лентите: „Между четите той е бил със своя апарат за снимане кинематографически картини и за това ще имаме случай да видим сцени из живота на въстаниците...“ и т.н. И все пак в българския печат Чарлс Райдър Нобъл често е бил описван като „предан труженик на Македонското дело“, имал винаги „присърдце каузата на македонския роб“, като „искрен приятел на Българския народ“ (както се споменава в съобщение на в. „Пловдив“ за прожекциите през юни 1904 г.). Това ни позволява да заключим, че подобни личности и тяхното присъствие в региона като символ на великите сили е било инструментализирано от местния печат и използвано за легитимиране на политически каузи (да вземем за пример британската писателка Едит Дърам, защитничка на албанската независимост). Благодарение на огромните усилия на автора да събере информация от различни източници читателят ще е в състояние да им направи сравнителен анализ и да си направи собствени изводи.

Десета глава („Възкресяването на Съединение-

то – ключът към разгадаването на Нобълвите илинденски „кинематограми“) предлага интересни заключения за македонската филмова поредица на Нобъл, основаващи се на авторските изводи и анализи на вторични и първични извори, а дискусиата е ситуирана в една по-широка рамка, включваща темата за реалната и реконструираната действителност (като инсценираните хроники на „Пате Фрер“ или Жорж Мелиес). Кърджилов уверява, че петте въстанически филма не са показвали истински битки или реални сражения, тъй като Нобъл не би могъл да ги заснеме както заради затруднения достъп до зоната на военните действия, така и поради факта, че пристига в района след като бунтът е вече потушен. Всъщност в случая действителни участници във въстанието играят пред камерата, режисирани от Нобъл, което отбелязва авторът, показва афинитета му към „постановъчното кино, към инсценировката, към възстановката“. Докато Стивън Ботомър разглежда филмите на Нобъл като „аранжирана действителност“, Кърджилов твърди, че на македонската филмова поредица трябва да се гледа като на историческа възстановка, като на хибрид от игрално и документално кино. За съжаление, тъй като филмите не са оцелели през времето, окончателният отговор ни убягва, но въпреки това книгата предлага една много убедителна интерпретация.

Освен че е вълнуващо четиво, изобилстващо от информация и източници, трудът на Петър Кърджилов за дейността на британските пионери на киното на Балканите представлява значителен принос към познанието ни за първите години на това изкуство. Тази книга със сигурност ще привлече вниманието както на изследователите на ранното кино и на историята на културата, така и на учените, занимаващи се с въпросите на Балканите и Източна Европа.

Превод от английски: Велко Милоев

Peter Kardjilov. The Cinematographic Activities of Charles Rider Noble and John Mackenzie in the Balkans (Volume One). Newcastle upon Tyne, 2020, Cambridge Scholars Publishing, 434 p. ISBN (10): 1-5275-4902-X.

## ЗЛАТЕН РИТОН 2020

АСЕН ВЛАДИМИРОВ  
песимист по разум  
оптимист по воля



## INTERVIEW

Теодора Дончева ■

► През 80-те години култовите киноветери в София, организирани от клуб „Кино и време“ на Тони Андрейков, са явление за българската култура и са запалили по киното не един и двама. А някои от тези хора са го превърнали в своя професия. Както се случва с един токущо завършил право млад мъж, който отишъл да гледа филм на режисьора-класик на българското документално кино Юлий Стоянов. Филмът бил дотолкова впечатляващ, че променил съдбата на тогавашния млад юрист Асен Владимирова. От онази прожекция в началото на 80-те години е минало много време, а Асен Владимирова е направил значими документални филми като: „Възстановка“, „Брейкинг нюз“, „Жертва на пешки“, „Книжарят“, и др.; продуцент е на много документални, между които: „Кембридж“, „Преди края“, продуцирал е и няколко игрални филма: „Стъпки в пясъка“, „Каръци“, „Страх“ и др. Днес той продължава да е изцяло отдаден на киното – сценарист, режисьор и продуцент с над петдесет филма, награждаван на наши и световни фестивали и уважаван кинематографист, който работи на пълни обороти, а дори когато си

почива, заниманието му често е да гледа филми, защото е запален киноман. Винаги е в час какво се случва с киното и кое си струва да се гледа. Говорим за неговите филми, за мотивацията и вдъхновенията му, но говорим и по актуални теми, които засягат всички в гилдията, а засягат и зрителя.

**Теодора Дончева:** Винаги си бил успешен в областта на киното, но в последно време, за кратък период, имаш няколко значими награди – като автор и продуцент бе удостоен със „Златен ритон“ 2019 за филма „Жертва на пешки“, а тази година повтори успеха и отново взе „Златен ритон“ за филма „Преди края“ (режисьор Елдора Трайкова), на който си сценарист и продуцент. Спечели и „Златна роза“ 2020 за филма на Ивайло Христов „Страх“, на който също си продуцент. Междувременно имаш и няколко важни международни награди, сред които Grand Prix от кинофестивала „Черни нощи“ в Талин, Естония. Не изглеждаш никак главозамайан от тази впечатляваща поредица успехи, напротив.

**Асен Владимирова:** Действително някак по-

скептично се отнасям към наградите. Освен това идва един момент, в който наградите не те радват чак толкова много, колкото в началото. Разбира се, приятно е, но обикновено съм доста критичен към себе си и знам, че сме имали и късмет, щастливо са се наредили картите в наша полза. Някой беше казал, че трябва да се научиш да приемаш наградите и загубите по един по-спокоен начин, по-хладнокръвно, т.е. да не се тръшкаш заради загубите и да не се опияняваш от наградите. Водя се от това правило.

**Т. Д.:** За човек на изкуството това обикновено е много трудно. Имам предвид, че хората на изкуството са предразположени и към тръшкане, и към опиянение, при това им се получава без особено усилие. Хубаво е, че ти си постигнал този баланс.

**Асен Владимиров:** Но от финансова гледна точка не можах да достигна такъв баланс, имам предвид, че не беше много печеливша работата ми като продуцент в игралното кино.

**Т. Д.:** Отваряш много важната тема за продуцентството в България.

**Асен Владимиров:** Хората обикновено не разбират, че ти работиш по един игрален филм три-четири години, а това често се отнася и за документалните. С Елдора Трайкова обикновено правим един филм няколко години. Това не се осъзнава от хората, а може би и не всички колеги работят толкова бавно.

**Т. Д.:** Факт е, че българските кинаджии трябва често да работят и друго, за да могат да правят филми.

**Асен Владимиров:** Това и по света е така. В Америка обикновено стартиращите продуценти, особено в началото на кариерата си, работят със собствени средства. А колцина пробиват? Някъде бях чел, че в Ню Йорк живеят над един милион души, които се занимават с изкуство. Имах възможност да правя кастинг в САЩ със Светльо Овчаров за филма „Единствената любовна история, която Хемингуей не описа“, за ролята на Хемингуей. Там се явиха огромно количество хора, които не си изкарват хляба с това. Кастингът при тях е непрекъснат.

**Т. Д.:** Това с провеждането на кастинг в Ню Йорк звучи като много интересен опит.

**Асен Владимиров:** Да, опит си беше да видиш как стават нещата там.

**Т. Д.:** А при кастингите в България ти като продуцент намесваш ли се понякога в избора на актьори, имам предвид със съвети, иначе е ясно, че финалното решение е на режисьора?

**Асен Владимиров:** Не, обикновено режисьорите, с които работя в игралното кино, имат в главата си предварително представа кои актьори ще вземат. Правим и кастинги, но най-често за по-второстепенните роли.

**Т. Д.:** А като режисьор на документални филми вероятно не правиш кастинги, тъй като повечето ти филми са без игрални възстановки.

**Асен Владимиров:** Така е, но за мен гласовете на актьорите са много важни. Мисля дълго върху това. Понякога гласовете в документалното историческо кино са помпозни, имат твърде много патос, а това ме дразни. По принцип не обичам патоса, гледам колкото мога да го снижа. Искам по-човешко и задълбочено звучене, а патосът го прави по-повърхностно.

**Т. Д.:** Като си говорим за избора на режисьора, ти как си избираш темите, по които работиш? В твоите режисьорски филми се усеща, че теб темата, която разказваш, те е занимавала дълго, посветил си ѝ време и усилия и те вълнува, което е много ценно качество на всеки филм.

**Асен Владимиров:** Различно е. Документалните филми на съвременни теми винаги заедно с Елдора Трайкова ги работим. Изборът на тема се случва по различен начин, например за „Преди края“ чух репортаж от кореспондентката на БНР в Стара Загора. Оттам започна всичко. Отидохме с Елдора на проучване, да видим героите, обстановката. Има колеги, които пишат сценариите си на сляпо, но ние не го правим. Този филм като цяло беше ужасно труден. Ние очаквахме, че селото ще бъде заличено след година, такива бяха плановете на мините, но те започнаха да отлагат заличаването му и трябваше да потърсим по-друг ъгъл към темата. От друга страна това удължи усещането за идването на края и беше добро за филма. Сценариите на съвременните документални филми са трудно предвидими. С Елдора непрекъснато говорим, лутаме се заедно. Затова аз ходя и на снимките, сценарият в документалното кино е процес.

**Т. Д.:** А по отношение на историческите ти документални филми, на които си и сценарист и режисьор?

**Асен Владимиров:** В историческите филми най-много време отделям за проучване и ровене в архивите, дори прекалено много. Уморявам се накрая, а и натрупвам твърде много материал и обратният процес – когато трябва да отхвърлям, да махам – ме затруднява. Но се водя от едно правило – че дори и най-интересният материал трябва да отпадне, ако пречи на филма. Но истината е, че много трудно хвърлям материал. Освен това историческите филми, които правя, са класически, използвам много фотографии, но една фотография не може да стои на екрана повече от 4-5 секунди. Това е разликата с документалните филми на съвременна тема. Например в „Брейкинг нюз“ съм преровил интернета. Слава Богу световната преса от онова време вече е достъпна срещу малка такса. Това обаче е много трудоемък процес. Радвам се на всяко малко нещо, което намеря в голямото ровене. Главната трудност е да намериш по-различна форма на изразяване. Формата е най-трудната. По-лесно е да знаеш какво ще кажеш, но как ще го кажеш е важното.

Например много се радвах на хрумването ни да направим „Брейкинг нюз“ като съвременна телевизия, но това ни скрои страхотен номер след това. Разчитах на навика на зрителя, че е свикнал с това да върви текст отдолу и в същото време да слуша звук. Но тук изключително много трябваше да внимавам да не претоваря филма. Струва ми се, че на места малко съм прекалил. А относно фестивалите работата съвсем се усложни, защото едновременно тече надпис на български и дикторски глас на български – е, на кое да сложиш английски субтитри? Така пропуснах възможността да го пратя по различни международни фестивали, защото не би могъл да се направи адекватен превод.

**Т. Д.:** Но това отличава този филм. Той е по-различен в добрия смисъл. Успял си в това да представиш една много експлоатирана тема по оригинален начин.

**Асен Владимиров:** Този стремеж съм го научил от Юлий Стоянов. Винаги да е малко по-различно от филмите, които правят колегите ти, и много важно – по-различно от твоите предиш-

#### „Брейкинг нюз“ – режисьор Асен Владимиров





ни филми. Да излезеш от зоната си на комфорт. Има нещо, което се нарича стил, но въпреки това не бива да правиш едно и също във всеки свой филм.

**Т. Д.:** Като спомена Юлий Стоянов, разкажи за работата си с него. Голяма част от хората в гилдията те приемат за негов ученик и дори наследник.

**Асен Владимиров:** Ами да, той промени съдбата ми. Учил съм право. Като завърших, по разпределение заминах за Благоевград, трябваше да практикувам в Сандански. Съвсем скоро след това Юлий ми се обади с предложението да се върна в София и да работим заедно. Преди вече бяхме работили, макар и за малко. Веднага приех и се върнах в София.

**Т. Д.:** Видял е, че има „хляб“ в теб.

**Асен Владимиров:** По скоро сме се харесали взаимно. Никога няма да забравя първата прожекция, на която се запознах с него. Гледах негов филм и си мислех колко по-различен е. Това е характерно за всички негови филми. Онези вечер филмът беше „След години“, за

Априлското въстание и предателството. Юлий беше отишъл в селото, от което е предателят от Оборище, и разпитваше жителите. Във филма се усещаше тяхната гузна съвест. Това преобръщаше погледа към Априлското въстание, което е било до момента изпоскана тема, даже темата беше станала шампа. А Юлий като вземеше една тема, винаги гледаше да я представи по различен начин, особено когато се е наложила като шампа преди това. Например каквато и да беше темата, той винаги започваше разговор за българския национален характер, това го има във всички негови филми. Той беше голяма школа за мен. Ходех непрекъснато с него – на снимки, на монтаж. Беше изключително прецизен в монтажа и успяваше да направи онова, което аз не винаги мога. У него имаше един минимализъм, който страшно харесвам – умееше да изчисти филма от многотията. Методът му беше точно обратният – натрупване, натрупване, натрупване, а натрупването по онова време значеше адски много усилия. За филма за Съединението на България по сценарий на Влади

**„Жертва на пешки“ – режисьор Асен Владимиров**



Киров имаше над 1000 снимки от времето. От тях във филма финално влязоха не повече от 100. Многогитията на материала пречи да стигнеш до основната идея на филма, може да те задръсти.

**Т. Д.:** Това е сериозна опасност за историческите документални филми. Гледам много такива и наистина често се случва филмът да е задръстен от информационна (или визуална) многогития. Всъщност в това се състои задължителният баланс в историческото документално кино – хем филмът да е достатъчно изчерпателен, хем да не се получи информационно претрупване.

**Асен Владимиров:** Предпочитам и да правя, и да гледам по-изчистени и минималистични филми както в документалното, така и в игралното кино.

**Т. Д.:** А как реши от творец да станеш и продуцент, което е съвсем различна работа?

**Асен Владимиров:** Светослав Овчаров е „виновен“ да се захвана с продуцентство. Бях редактор на първия му филм за Коста Паница „Коста Паница – черти из живота и времето му“. Хареса ни да работим заедно и след промените, когато се разпадна старата система на продуциране чрез държавните студиа, той ми предложи да стана продуцент на новия му филмов проект за цар Фердинанд и така създадох фирма и се регистрирах като продуцент във Филмовия център.

**Т. Д.:** Филмът е много стойностен, добре че сте успели да го направите.

**Асен Владимиров:** Да, Светльо Овчаров е сериозен документалист. Но на мен, а и на всички нас в началото, когато се захванахме с продуцентство, ни беше много трудно. Никой нямаше опит в тази област. А и стана така, че от едната цензура – политическата, отидохме в другата цензура – тази на парите, на кандидатстванията. В същото време от няколко университета започнаха да излизат нови кинокадри, които естествено искат своята реализация. А парите за кино определено не достигат.

**Т. Д.:** Какво мислиш за начина на финансиране на български филми? Страниш от лобита и скандали, но скандалите и трудностите засягат всички ни.

**Асен Владимиров:** Трудно ми е да давам рецепти, но мисля, че трябва да черпим от опыта

на другите европейски държави, включително източноевропейските. Трябва да се получи баланс между арт киното и киното за масова публика, проблем, който не сме решили, но така е и с румънските колеги, които обират наградите по големите фестивали, но тяхната публика не гледа тези наградени филми.

**Т. Д.:** Ако е по-добре представено, то рядко е благодарение на държавна субсидия. Обикновено бюджетите на тези филми са събрани по странични финансови механизми. Голяма част от т.нар. зрителски филми са създадени без държавна финансова подкрепа.

**Асен Владимиров:** Да, а киното в България не може да излезе на печалба, дори да покрие разходите.

**Т. Д.:** По никакъв начин, не е възможно.

**Асен Владимиров:** Ние самите обичаме да гледаме наративни американски филми, но ни е трудно да ги правим, затова харесвам Ивайло Христов като режисьор, при него го има този баланс, във филмите му има разказ и хумор, гледаме са.

**Т. Д.:** Да, филмите му се стремят да задоволят очакванията и на критиката, и на публиката. Не знам дали това е съзнателен стремеж от негова страна, или просто му идва отвътре така да ги прави, но е прекрасно, че се получава.

**Асен Владимиров:** За съжаление пандемията уби филма „Страх“, както стана и с другите филми, които бяха завършени непосредствено преди нея.

**Т. Д.:** И киното, и животът въобще са толкова засегнати от пандемията, че няма как да не стигнем и до тази тема.

**Асен Владимиров:** Киното е изключително засегнато и не знам дали ще има връщане назад. Ето пак примерът с филма „Страх“, както и другите, които трябваше да излязат сега, те нямат киноживот. Тези филми просто загиват. А държавата непрекъснато negliжира културата, очевидно тя не е важна за управляващите. Това е доста обидно отношение. Имаше много предложения от колеги за подкрепа към гилдията, които на практика останаха нечути.

**Т. Д.:** Да, редица засегнати сектори, като ресторантьорския бизнес например, са подкрепени. Това, разбира се, трябва да е така, но секторът култура е не по-малко уязвим.

**Асен Владимиров:** То законите в киното се погазват редовно. С новия закон положението също не е розово. Около облекченията за чуждите продукции в този закон мирише на лобизъм, това ме тревожи. А парите и за тези облекчения са от общия бюджет за кино. И министър Боил Банов, и Вежди Рашидов, и Евгени Будинов непрекъснато се появяват по телевизията и казват, че парите за кино са увеличени с 25 милиона. Но това не е самата истина. Тези пари няма да отидат за българско кино, а по-голямата част ще отидат под формата на облекчения за чуждите продукции. А други източници за финансиране на български филми няма. Националната телевизия само тръби, че подкрепя киното, но това не е така. Слоганът на БНТ „Домът на българското кино“ в момента не е точен.

**Т. Д.:** Песимистични нюанси доби нашият разговор, но това е действителността, в която трябва да работим и да мислим не само за естетическите параметри на работата, а за оцеляването на професията. Как се спасяваш, работата с постоянни екипи помага ли ти? Например отдавна си имаш екипи, своя свита – Ивайло Христов, Елдора Трайкова, Емил Христов, Сте-

фан Бояджиев.

**Асен Владимиров:** Да, така обичам да работя. С Елдора Трайкова работим от 1983-1984-та година, през 90-те започнахме работа с оператора Емил Христов. От около 20 години работим и с монтажиста Стефан Бояджиев. С тези хора си знаем и кътните зъби, и недостатъци, и предимства. Това улеснява работата.

**Т. Д.:** Изкушен ли си от игралното кино освен като продуцент, имам предвид като сценарист или режисьор?

**Асен Владимиров:** Не и никога не съм бил, не ме блазни. Аз и без това прекалено съм се разкрачил между трите занимания с кино – продуцент, сценарист и режисьор в документалното кино и продуцент в игралното. А имам и такова възпитание от Юлий Стоянов, който също не беше изкушен да прави игрални филми.

**Т. Д.:** За финал класическия въпрос – какви филми подготвяш?

**Асен Владимиров:** Аз съм песимист по разум, оптимист по воля. Така че работя по няколко неща, но на този етап не мога да конкретизирам.



„Преди края“ – режисьор ЕлдораТрайкова

## ЗЛАТЕН РИТОН 2020

## СВЕТЪТ заг ПОРТРЕТА



Олга Маркова ■

► Ако хвърлим поглед върху цялостната документална програма на 25-я „Златен Ритон“, неминуемо ще ни направи впечатление преобладаващото количество портрети, които в една или друга художествена степен, по-достоверно или с повече авторско отстранение, отразяват важни проблеми, свързани с конкретни личности и човешки общности. Сред 36-те документални произведения деветнадесет, т.е. почти половината, са портрети. А зад тях надничат пъстър, многообразен, богат на асоциации свят. Някои разкриват неизвестни досега персонажи в значим обществен контекст. Като двайсет и една годишния Рудолф фон Ешвеге – единственият летец-изтребител, който защитава българските войски през Първата световна война, от филма на Владимир Щерянов „Белите орли“. Непознатата за нас пианистка Диляна Христова, която живее и работи в Кувейт и доказва с целия си катастрофичен живот, че няма невъзможни неща, от филма „Предизвикателството“ на Пепа Кошишка. Уникалният микрохирург-ортопед доц. Бинка Попова, поразяваща с неизчерпаемата си енергия и всеотдайна любов към професията, от „Срещу течението на времето“ на Димитър Сарджев. Филмът разисква изключително важната тема за делничния подвиг и безшумния принос на незабележими на пръв поглед хора, на които се крепи фундамента на обществото. Човечната и артистична, чувствителна и отзивчива към

социалната несправедливост българка Дорина, отдала се на мащабна благотворителна дейност на остров Мавриций в Индийския океан, от едноименния филм на Атанас Киряков. Бликащата от енергия Наталия Цекова – първата дипломирана ромска актриса у нас, завършила НАТФИЗ, от „Моят цигански път“ на Вилма Карталска. Дванайсетгодишният Кирил, завладян от мечтата да коментира спортни състезания, от „Спортен коментатор“ на Петър Гайтанджиев. За съжаление при портретуването на някои от тези герои творците често се впускат в разискване на теми и обстоятелства, които излишно натоварват композицията и разсейват вниманието от стойностния, интересен и любопитен персонаж. Разбира се, някои от добавените теми са важни и биха могли да бъдат обект на други филми и източник за нови творчески вдъхновения, но уви, не помагат на конкретните филми.

По-скромно място в програмата заема насочването на сценаристи и режисьори към познати, но вече позабравени личности, какъвто е 91-годишният професор в Художествената академия – известният график Галилей Симеонов, решил да се върне в селската къща на дядо си, най-уютното място, където прекрасно се вписват многобройните варианти и оригинали на негови картини, от филма на Ралица Димитрова „Балада за Галилей“. „Мълчание с достойнство“ на Адела Пеева е филм за уникалното кинорежи-

сьорско семейство Ирина Акташева и Христо Писков, за подводните камъни на цензурата и творческото оцеляване на хора, неприемащи компромиса. „Човекът с лулата“ на Андрей Кулев е естетско произведение-откровение на анимационния художник, кинорежисьор и поет Иван Веселинов. Проникновена е изповедта на талантливата режисьорка и актриса Диана Добрева за смисъла на изкуството и божествената природа на човека в „Осенение“ на Николай Василев. Тук е мястото да отбележа, че Николай Василев се представя с четири филма на този фестивал. Освен конкурсния „Осенение“, в паралелната програма „Открити хоризонти“ бяха показани: „Високо“ – за упорития фотограф, натрупал в течение на двайсет години над 500 часа във въздуха, за да направи най-невероятни снимки „отгоре“ още преди появата на дроновете; „Лебед“ – за оперната балерина Маша Илиева и „Резервно крило“ – за художника Атанас Хранов. От години режисьорът си партнира с оператора Борислав Георгиев. Един вече доказан и добре работещ творчески тандем. В тази стойностна колекция се открил пълно-

кръвният и витален художествен портрет на всенародния любимец Георги Парцалев в едноименния филм на Валентина Фиданова-Коларова. Той се появява след няколко несполучливи телевизионни опита, включително и „Досието на смеха“ на Олег Ковачев, чиято гледна точка проследява преследването на актьора от Държавна сигурност, което безспорно е свидетелство за времето, когато репресивната машина на комунистическия режим е използвана за форматиране на обществото. В творческия портрет на Фиданова диша живият човек, въпреки и независимо от популярността на неговата личност. С цикъл от документални филми за видни личности в българската култура като Димитър Димов, Иван Динков, Гинка Станчева режисьорката натрупа сериозен опит и неслучайно сега тя бе отличена със Специална награда на журито. Особено внимание на този фестивал заслужават и няколко групови портрета. Безспорно респектира стойностният артистичен пълнометражен дебют „Денят на жената“ на Доля Гавански, която ни прави съпричастни с поглед „отвътре“ към изключителните истории на



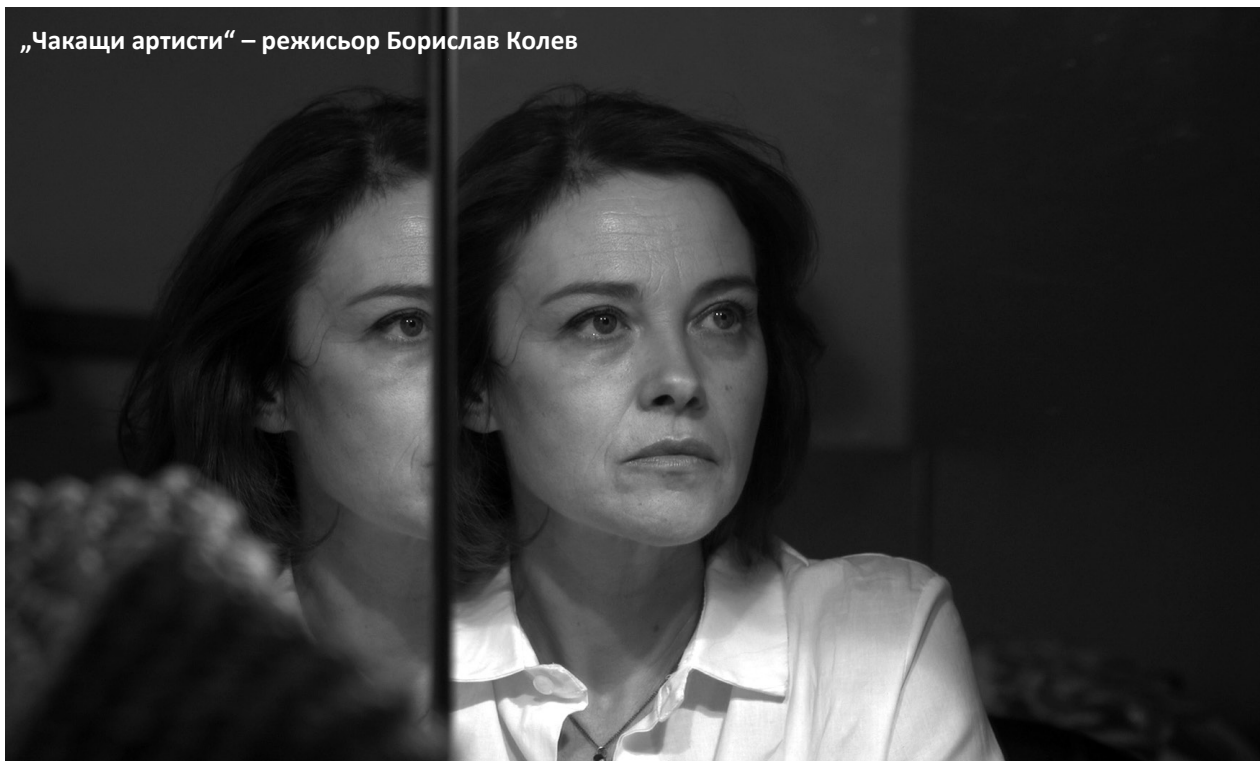
„Срещу течението на времето“ – режисьор Димитър Сарджев

умело подбрани героини, родени в Съветския съюз и преживели световните турбуленции от Октомврийската революция до наши дни. В „Чакащи артисти“ с помощта на талантливите Лилия Маравиля, Стефка Янорова, Красимира Кузманова и Касиел Ноа Ашер на фона на незабравимата пиеса „Театър, любов моя“ на Валери Петров режисьорът Борислав Колев търси психологическите нюанси в облика на актрисите, предлагайки ни своеобразно пътуване през театъра на собствения им живот към поредната среща с Нейно Величество Публиката. Витална и образователна е симбиозата на три поколения музиканти, на класика и джаз в кинотворбата на Марио Кръстев „Петолиние на паметта“ чрез емоционалните разкази на Панчо (младши), Екатерина, Александър (младши) и Константин Владигерови за живота и творчеството на техния баща Александър Владигеров и на световноизвестния им дядо Панчо Владигеров...

За финал оставих два филма, които заемат върхово място и с които ще бъде запомнен този форум: „Преди края“ и „Пасажери“. Неслучайно с тях са свързани най-значимите отличия на фестивала: „Златен ритон“ за „Преди края“ на

Елдора Трайкова, получила и приза за режисура, и Специалната награда на журито за „Пасажери“ на Здравко Драгнев и Цветан Драгнев. Не бе сложно за журито да отдели тези филми от останалата продукция със степента на емоционалния градус както на тяхното лично съпричастие, така и на социалната им ангажираност към най-наболели и съществени екзистенциални проблеми. Умела професионална амалгама от всички компоненти на киното: сценарий, режисура, камера, музика. И като резултат – майсторско художествено внушение за силата и безсмъртието на човешкия дух, постигнато с една монолитна общност на колоритни, искрени, въздействащи герои, които проникват в дълбините на нашето съзнание, правят ни емоционално съпричастни към техните съдби без каквито и да било технически пируети и претенции за уникалност... Представям си как тези трогателни творби биха „прозвучали“ в сакралната тишина на тъмните зали, от които за жалост сме лишени в момента. И все пак те ни дават реално основание да считаме този фестивал за Празник на човешката духовност, на българската кинодокументалистика, превърнала живия живот в екранна магия.

„Чакащи артисти“ – режисьор Борислав Колев



## ЗЛАТЕН РИТОН 2020

между ОНЛАЙН  
и ПОЕЗИЯТА



■ Петя Александрова

► „Златен Ритон“ промени формата си в извънредната обстановка. Въпреки упоритото настояване да е присъствен в Пловдив с допълнителна възможност за онлайн (доста нереалистично решение през ноември), след всеобщото затваряне на кината той се отмени във времето (вместо 27.11-3.12.2020 стана 4-11.12.2020) и мина изцяло в електронен вариант. И подобно на вица за зимата всяка година свари организаторите неподготвени за новия формат.

Очаквано въпреки това резултатите от гледаемостта на филмите при положение, че са безплатни и онлайн, беше чувствително по-висока от гледаемостта им в кино „Лъки“ в Пловдив от минали години. Ето и малко статистика (данните са от „Доли Медия студио“, които осигуряваха онлайн излъчването на фестивала):

– Фестивалът е бил гледан от 2400 човека (всъщност става дума за устройства, вероятно зрителите са повече);

– Най-силният ден като посещаемост е бил събота, 5.12.2020;

– Най-гледаното време е било отново събота, между 17:30 и 21:30, като пикът е бил между 18:00 и 18:30, когато е излъчван филмът „Когато Дякона среща Апостола“. Със сходна гледаемост са и „Преди края“, „Дорина“ и „Парцалев“;

– За периода на фестивала са излъчени 395 196 минути видео, което, разделено на 2400 човека, означава, че всеки е гледал средно по 165 минути!

– Цифрите 300 – 500 зрители на филм и 200-300 на пресконференция са за среден брой едновременно гледащи. т.е. във всеки един момент е имало не по-малко гледащи човека;

– Реално през самите излъчвания са преминавали по два пъти повече зрители.

Тази статистика е окуражаваща и вероятно ще доведе до преосмисляне на формата на фестивала в бъдеще и ще усъвършенства онлайн системата, която има своите грапавини – например неудобството за зрителите да има само по една прожекция и само в едно фиксирано време. Така гледаемостта на произведенията зависи от времето на излъчване (телевизионен принцип), докато би трябвало да може всеки филм да се отвори за 24 или за 72 часа (както се излъчват спектаклите на Варненско лято и Световен театър в София), а най-добре за цялото време на фестивала, каквато е сегашната практика на повечето филмови форуми.

Няма да правя преглед на документалните филми, за да не повтарям вече написаното от мен и от колегите ми. Ще обърна внимание само

на една паралелна и алтернативна тенденция, която наблюдавам от години и ме радва нейната лекота и естественост. Това е поетичното начало във филмите и все по-разнообразните форми на вътъкването му в структурата, особено когато се отнася до документално кино.

Досега това беше характерно най-вече за анимацията и продължава да бъде водеща тенденция. И не става дума само за поетичната колекция „Щрих и стих“ на „Компот колектив“, която след двата омнибуса, представени минали години в Пловдив, сега показва „Любов по време на туризъм“ на Весела Данчева. В основата е едноименното стихотворение на Петър Чухов, а Весела Данчева го е „завихрила“ в изобилие от храна, флагове, бонбони, музика, месо, алкохол, похот и желание с мексикански привкус. В друг анимационен филм, „Призрак“ на Сотир Гелев, героят-художник рецитира стихотворението на Смирненски „Горчиво кафе“. То се е загнездило в главата му и определя поведението му спрямо необичайния гост. Репликите преминават свободно, макар и повече като известен шлагер на Аспарух Лешников, който маркира епохата на екранното действие.

Дори „Сантяго“ на Андрей Кулев, вдъхновен от „Старецът и морето“ на Хемингвей, се възприема колкото като разказ, толкова и като поезия. Или поне рефренът на маската, която старият рибар прави за детето, се разгръща в чисто метафоричен поетично конструиран образ.

Впрочем Андрей Кулев намира начин и в документалния филм „Човекът с лулата“ равностойно да включи поезията на Иван Веселинов, рецитирана от самия него. Така познатият ни режисьор и художник се превъплъщава във философ и поет – един моноспектакъл на тоталния автор, който се определя „от родословно дърво трескичка малка за подпалка не ставам аз дори да се сгрея“.

Оригинален начин намира Мария Николова в „Луцифер“ – с чувство за хумор да представи символистичния кръг Бодлер, Рембо и Верлен чрез игриво рецитиращи изрезки. Тяното творчество изскача в балончета с ключови думи, колкото комиксови, толкова и откъслечни съновидения.

Хората на изкуството неизменно на екран са и поети. Дори когато практически не са такива, искрата на тяхната духовност ни кара да ги възпри-

„Луцифер“ – режисьор Мария Николова





емаме романтично, бунтарски и приповдигнато. Театралната режисьорка Диана Добрева в „Осезение“ се обръща към „божествената природа на човека“ и не е нужно да говори в мерена реч, за да следваме нейната изкусност в изкуството. Начинът, по който Дорина от едноименния филм на Атанас Киряков се бори срещу манипулациите на Държавна сигурност и се посвещава на благотворителна дейност, заявява един свободен и революционен дух, който така чудесно приляга на фигури като Байрон или Юго. Дяляна Христова от „Предизвикателството“ – режисьор Пепа Кошишка, цялата е стремеж към „невъзможните неща“, но умее да се радва и на дреболиите: кафе и малини, коне и природа. Четирите приятелки-съперници от „Чакащи артисти“ на Борислав Колев непрекъснато преоткриват обратната страна: на славата, на професията си, на любовта, на човешките отношения, но го правят с такава лекота и елегантност, че драма не се усеща. Поезията при всички тези артистични героини е в порива, в докосването до нещата отвъд видимото.

Този порив може да няма нищо общо с реализацията в изкуството – такива са повечето чуда-

ци от „Пасажери“. Но те в душите си са поети, както и част от героите в „Най-сладкото“ на Борис Мисирков и Георги Богданов, които между шоколад и полети могат да изплетат паяжината на всекидневния социализъм. А при някои дори в мълчанието има стихове, както е при режисьорите Ирина Акташева и Христо Писков „Мълчание с достойнство“ – режисьори Адела Пеева, Антоний Дончев, които понякога избухват във филмите, особено ярко в „Понеделник сутрин“ и „Лавина“.

Парадоксално, но най-далече от поезията е филмът за писателите Рашко Сугарев, Биньо Иванов и Любен Петков „Ние сме болката“ на Боян Папазов. Мисля, че в него съвсем целенасочено се търси друг ключ към героите – не през творчеството им, а през болката, на която настоява заглавието. Болка от подценяването, маргинализацията, неразбирането, бедността, забравата – все онези житейски ситуации, които отравят артистичните натури от памтивека. Родените поети, тези крехки „цветя на злото“, напук или пък благодарение на всички останали във филмите, вървят в обратната посока – към смъртта и разрухата.



„Призрак“ – режисьор Сотир Гелев

## ЗЛАТЕН РИТОН 2020

Дишат ли достатъчно добре  
МОЯТ ЦИГАНСКИ ПЪТ  
и с Вилма Карталска  
по етническите теми



Андроника Мартонова ■

► Тя е витална. Заразително при това. Органична – ловко и с лекота обръща обертоните на драматичното в комично. Може да пее, при това и нелеките афро-американски госпъл-ли – много ѝ отиват на натюрела. А и да танцува, така, сякаш наистина таборът е слязъл от небето. Естествената, романтично-закачлива самоирония към собствената ѝ етническа принадлежност успява фино да пресъздава на екрана. Но и на сцената. Заиграва се с шаблона, но само донякъде, колкото да ви щипне по вездесъщите стереотипи. И да счупи клишето неусетно. Ще я чуете да казва под прожекторите: „Баба ми е пристигнала на индийски слон на два крака. Братовчедите са ми жонгльори с... чуждите портфейли“. Всъщност тази реплика е от спектакъла „Цигански колела“ (2016, режисьор Калин Ангелов, драматург Здрава Каменова). Но и сполучливо е вплетена във филма на Вилма Карталска „Моят цигански път“, показан на Златен ритон 2020.

Филм-портрет, и дори малко повече от тази дефиниция, за Наталия Цекова – първата дипломирана актриса от ромски произход, завършила НАТФИЗ в класа на професор Здравко Митков. Предполагам, че има доста фактори, които са вдъхновили Карталска за прескачането отвъд привидната „портретна рамка“ – и със сигурност не е само персоналията. „Аз съм човек, който, когато се вълнува от дадена тема, я обмисля отвсякъде, наблюдавам, чета, питам – казва режисьорката.

– Много съм разсъждавала и по „ромския проблем“. Факт е, че опознах етноса им основно през приятелството си с Наталия и семейството ѝ, с Вальо и Марти, които също участват във филма. Това са хубави хора, успешни, реализирани, имат много приятели – българи. Реално те сме ние – няма разлика. Покрай тях си задавах въпроса защо с тях може, а с други не. Опитвах отговорите, до които достигнах, да предам чрез филма. Затова и той леко надхвърля чистия портрет. Семейството оставя огромен отпечатък върху теб – хубаво семейство и среда, хубави хора, „болно“ семейство и среда – „болести“, с които се бориш цял живот. Това важи за всички нас“.

Тук искам да направя едно отклонение, защото го намирам съществено за настоящата публикация. Имах възможност точно докато завършвах този текст, да гледам Наталия Цекова в „Назови ме с моето име“ – премиерен документален спектакъл на Благой Бойчев, който е и драматург в екип със Здрава Каменова. Темата е значима и необговорена в театралното ни пространство: възродителният процес и насилствената смяна на имената на българските граждани от турски и цигански етнос. А що се отнася до Наталия Цекова – ами тя може прекрасно да играе и персонаж от друг, оболен от властта етнос. При това сякаш го прави с много повече разбиране, защото ѝ е близка травматичността на преживяното.

Всъщност процесът на преименуване някак не-

достатъчно присъства и в най-новото българско кино. В игралното на прима виста се сещам за „Откраднати очи“ (2005, реж. Радослав Спасов) и „Радиограмофон“ (2017, Рузие Хасанова). И, разбира се, сериалът „Гори, гори огънче“ (1994, реж. Румяна Петкова). Като примери в документалното ни кино, без претенция за изчерпателност, картината е някак по-наситена, но може би до един момент. Заглавията: „За едното име“ (1990) и „Живот в Рибново“ (2001) – и на двата режисьор е Мария Траянова, „Възможни разстояния“ (1991, реж. Иглика Трифонова), „Излишните“ (1999, реж. Адела Пеева), „Технология на злото“ (2001, реж. Татяна Ваксберг), „Кърджали: лица от пейзажа“ (2001, реж. Антоний Дончев), „Пътят“ (2003, реж. Станислава Калчева).

Дали само на мен ми прави впечатление, че повечето автори са жени? Не, не ме разбирайте погрешно – не противопоставям режисьори мъже/жени, нито правя никакви коректно политизирани феминистки проекции. Филмът е или добър, или лош. Точка. По скоро подчертавам активността и опитът на българското посттоталитарно кино да се влее в новото течение на *women`s cinema* в контекстите на европейската филмова култура. Мисля, че жените режисьори внасят допълнително богатство в портрета и идентичността на съвременната ни кинематография. И със сигурност това се дължи не само на таланта им. В тяхното кино параметрите на светоусещане са различни, както и интерпретацията на света, в който живеем. А последните десет години са белязани и от много женски дебюти в различните видове кино.

А сега нека да видим и ярките женски присъствия в документалистиката ни, занимаваща се с ромската проблематика: Елдора Трайкова – „Неоновии приказки“ (1992), „За хората и мечките“ (1996), „Живот в гето“ (1999), „Кеймбридж“ (2015); Анна Петкова – „Мъжете от площад „Македония“ (2005); София Тзавелла – „Хотел „Рай“ (2010); Боряна Пунчева – „Дългият път към дома“ (2013); Нина Пехливанова и Петя Накова – „Ром Кихот“ (2013, с чудесното участие на Валери Леков – ромски поет и режисьор) и др. Задължително ще отбележа и Людмила Живкова-Балашикова с „Весел е циганският живот“ (2017). Също много важен и силен филм

по тотално различна тема, която за първи път се появява на екран: спасяването на българските роми от Холокоста. Великолепна творба, която сякаш остана незабелязана, при това несправедливо! И нещо много важно – Людмила Живкова-Балашикова е млад автор, дипломиран в специалност кинорежисура в ЮЗУ при професор Румяна Петкова и също е представител на ромската етническа общност.

И така, към тази качествена компания се присъединява и Вилма Карталска, която освен че е също професионална актриса, е и режисьор. „Моят цигански път“ е нейният дипломен филм към НБУ, продуциран от иранския ѝ колега Джавад Данешвар. Преди портрета на Наталия Цекова, Карталска има успешен късометражен игрален филм, показан на 67-то издание на МФФ в Кан: „Яне of Love“ (2013, в съавторство с Радко Савов). Новелата изследва по един хаплив и трагикомичен начин културните предразсъдъци между Изтока и Запада чрез шеметната и криворазбрана любов между българка и финландец. Вилма Карталска сподели, че работи върху нов документален проект, свързан с приемането и разбирането на хора в неравностойно положение. Както се вижда – стереотипите и тяхната гравитация, която може да се преодолее в съвременното ни общество, засега са водещи теми в киноинтересите на Вилма Карталска.

Какво впечатлява в „Моят цигански път“, освен пламенната и талантлива Наталия? Почтеното работене в класическа структура и следване на позитивния пример. Подобно на „Кеймбридж“ на Елдора Трайкова, тук виждаме силата на образованието и семейната среда като основни фактори, които преобръщат негативната и ужасна представа за циганите като паразити на обществото. Както казва и Наталия във филма: „Не знам какво щеше да е, ако бях родена в гето или в друго семейство, което не осъзнава необходимостта да се развивам. Тези селяни, тези цигани (*родителите ѝ – бел. авт.*) имаха очи да ме видят“. Шарен е циганският път на ромската актриса и Вилма Карталска го показва с удоволствие, като преплита моменти от спектакъла на Калин Ангелов и Здрава Каменова с интимния разказ за ежедневието на Наталия. Така влизаме и в най-близкия кръг: колегите

– състуденти от НАТФИЗ, семейството, приятелите, зад кулисите на работния процес, социалната ангажираност на Наталия като идол за ромските деца.

Обнадеждаващ, пълен с лекота е „Моят цигански път“. Можеше дори да е още по-артистичен, ако трябва да съм критична. На места е малко по-репортажен, а определено поема още по-голямо приближаване и... прегръщане на обекта. Искат ти се като зрител още навътре, в душевните пластове да потънеш. Тоест има едно леко разминаване в оркестрацията – между високия емоционален градус, който носи Наталия Цекова, и филмовия конструкт. Сякаш режисьорката се мъчи да създава по-обективна дистанция, ама същевременно много не ѝ се иска. И стиска ревниво тоя горещ ромски въглен, и пада една вътрешна борба между форма, съдържание и обект. Точно това създава странното усещане за неестествено отстранение, което хич не му отива. Но не е и фатално. Все пак Вилма Карталска е в началото на режисьорската си кариера. Тук няма да лъжа – именно тази дистанция е заличена при моя абсолютен фаворит на Златен

Ритон 2020: „Пасажери“ на Здравко Драгнев и Цветан Драгнев. Инструментариумът е изпипаната поетика на образа и мощното арт звучене. Няма как да подмина тази творба и защото един от персонажите е ром. Този, който отваря филма. Мечтателят, флиртаджията, звездоброецът, който бърка коктейли и разнося напитки с чар на ръждасалото речно корабче. Изключително силен разказ, изкарващ от безнадеждността и нищетата копнежа по живота, поетичността и човеколюбието. С прелюбопитни маргинални, но същевременно светли персонажи.

Позитивни послания – обаче към кого са насочени те, към нас, българите, или към циганския етнос? И достигат ли в крайна сметка до адресата си предвид трудното разпространение на документалното ни кино? „Това беше и моята идея, да направим светъл, положителен филм – споделя Вилма Карталска. – За мен е еднакво важно да бъде видян и от българи, и от цигани. За нас, за да сменим плочата „опоскаха държавата“ и да видим хубавите примери, борбата им за място под слънцето и какво им струва



тя. Обръщането на гледната точка. А пък на ромите да вдъхне вяра в собствените им сили, когато видят един успешен човек, излязъл от техните среди. И това да ги стимулира да останат в училище, да намерят професия (може би различна от музикант), в която да се развиват и да търсят сами интеграцията. Защото, както се казва: насила можеш да вземеш, не можеш да дадеш. Те трябва да го пожелаят сами“.

Определено мисля, че българското документално кино и неговата рецепция могат да разкрият пълноценно етнокултурните различия и в частност светът на ромския етнос. Лошото, погледнато от другата страна на монетата, е, че по едно време затънахме в твърде много филми на тази тема. И стана обратен ефект от пренасищане до втръсване. С появата дори на „Кеймбридж“ се чуваха реплики из кулоарите на Ритона преди няколко години: „е, аман от тия цигани в документалистиката“, „с тия фондове за ромското интегриране се направиха много пари – а резултат никакъв, освен поредица от еднакви филми“. Има доза истина в стигмата, но надали трябва да се отпрати точ-

но към Елдора Трайкова и нейния пореден забележителен филм. Ето и мнението на Вилма Карталска: „Наистина има донякъде изчерпване и преекспониране на темата с бедните или недобронамерените представители на етноса. Това е нещо, което срещаме почти всяка седмица в новините. И тук идва въпросът – а какво правим оттук насетне? Тогава идва времето на добрия пример. С него казваме: ситуацията е ясна, проблемът е набелязан – ето ви възможни решения. По отношение на филмите за различните общности за мен винаги е интересно да се запозная с нова култура, дори съжителстваща с нас, защото често се оказва, че не познаваме съседа си. Но ми се струва, че сме ги произгърбили като тема, защото там няма достатъчно „драма“. А у нас битува схващането, че документалните филми трябва да са тъжни, защото са „дълбоки“.

Етническите общности (не само роми, но и турци, евреи, арменци, каракачани, че и от азиатците – натурализирани вьетнамци, китайци и пр.) не са много артикулирани и на игралния екран. Ако се появи такъв персонаж или сюжет,



„Румбата, аз и Роналдо“  
режисьор Станислав Тодоров – Роги

то той често остава затворен в клетката на екзотичната шаблонна маргиналност. Все още нямаме в най-новото ни игрално пълнометражно кино плътен филм като „Епизод от живота на събирача на желязо“ (2013), реж. Данис Танович. (Да не забравяме преди него и мощта на филмите на Емир Кустурица, а и Александър Петрович с неговия „Срещал съм и щастливи цигани“).

Ние обаче си оставаме само с „Черната лястовица“ и „Лейди Зи“ на Георги Дюлгерев, съответно от 1996 и 2005. И дотук. Една от новелите в „Маймуни през зимата“ (2006) на Милена Андонова е посветена на ромите и тук ярко се откроява присъствието на поп-фолк певицата Бонка Илиева-Бони в ролята на Дона. Боксърът Серафим Тодоров (също от общността) и останалите цигани – натуршчици много добре са разработени в сюжета на „Снимка с Юки“ (2019, реж. Лъчезар Аврамов). Без да са централни персонажи, те отлично се справят пред камерата. Фундаменталният акцент обаче: японката Юки (Кики Сугино) е единствената, която намира общ език с общността през силата на будисткия ритуал, дзен смирение и опрощение. Българите, обитаващи филма, не градят хармонична връзка с циганите.

В прекрасното късометражно кино на Христо Симеонов („Синът“, 2015 и „Нина“, 2019) доминантата на наратива е именно върху етноса, като в експозицията си личи отношението и разбирането.

В голяма част от множество други заглавия изобразените цигани са като „пикантен бахар“, добре подправящ бульона на стереотипните напрежения. (Бульон, в който клокват ултрасите, а ние го сърбаме. И това се видя в „Да живее България“ (2017, реж. Адела Пеева), където има реплика „Националният празник Трети март не е за циганите...“). Някои режисьори дори прекаляват с примитивна гавра по оста „свой-чужд“, с което по никакъв начин киното не помага за подобряване на комуникацията между роми и българи. Явно има атавистичен страх да се засягат сериозни ромски драматични сюжети. Догма, която влачим от соца. А я си представете какво би станало, ако се появи една боксофис разбиваща, мейнстрийм интелегентна комедия без евтини „мечкарски“ па-

родии, обиди и унижения, където фикционалните роми и българи са равностойни. А? Нали се гордеем пред Европа с мултиетническия ни модел – или киното ни няма да звучи много европейско?

Филмът, както и театърът, се гледат от всички, да не забравяме това! Изкуството може да преобърне представи и да променя, да възпитава вкус и нагласи. И има нужда от качествени социално ангажирани филми. И по-малко да изразяваме негативната конотация за циганите като „вътрешен чужденец“. В този аспект е от значение и активизирането на ромската общност в художествените процеси. Така, както го правят Наталия Цекова, Валери Леков, Людмила Живкова-Балашикова. Точно такъв тип автори ще представят най-пълноценно проблемите и възжеленията на етноса. Не всички цигани крадат ток, както не всички китайци продават на Илиянци, нали? Тогава ще видим и ние как изглеждаме в техните очи – ние, „гаджо“, които не сме носители на „циганскост“ (или романипе – нравствената категория за „добро“, включваща концепти като цигански дух, цигански закон). Вероятно също ще има работещ стереотип, но от другата страна на барикадата. Но пък киното ни ще се обогати, тъй като ще експонира другия социално-културен опит на екрана. „Различният „аз“ обрисова единното ние“ – както подчертава и антроположката Валентина Ганева-Райчева. Големият въпрос е дали сме дорасли за това.

Тук вероятно е мястото да изтъкна пробив в темата с телевизионния сериал на БНТ „Румбата, аз и Роналдо“ (2020, 8 серии), режисьори Станислав Тодоров – Роги, Александър Косев, Евтим Милошев. Първо защото е насочен към детска и подрастваща аудитория, второ – защото се оттласква от шаблона и го счупва на парчета, при това изключително сполучливо. Забележително е присъствието на малкия Ангел Христов (браво за кастинга!) като футболния вундеркинд Асенчо, по прякор Роналдо, от ромската махала, чрез чийто образ се извежда позитивното послание, но се долавят и контрастите между предразсъдъците на възрастните и децата. Без преувеличение – малкият стана абсолютен любимец на публиката, следила сериала. Тоест напълно може да се постигне

идентификация с образа на Асенчо, без да се напъваме в стил „Асамблея Знаме на мира“. Защото „Румбата, аз и Роналдо“ е универсален. Дискриминация в българското общество може да съществува не само на етнически принцип, което е и показано в сериала. И при децата може да е много по-жестока конфронтацията! Неприятно впечатление и горчив послевкус обаче остави следното: в рекламните кампании бяха канени другите малки актьори в студията на БНТ, за да промотират сериала, но не и ромското дете. А както казва Наталия Цекова в „Моят цигански път“: „Децата имат нужда от нахъсване, имат нужда да започнат да мечтаят. А мечтата се открива, когато се посочва пътят. Когато видиш и човека, който може да открие тази мечта“.

В тези спорадични примери, всеки със своята тежест и принос към темата, неминуемо задавам въпроса: дали разбираме всъщност циганите, или погрешно интерпретираме тях и културната им идентичност? Гледната точка на Вилма Карталска е следната: „Не бих казала, че го интерпретираме погрешно, а по-скоро едностранчиво. Доминира проблемният образ, защото по-често се сблъскваме с него. Ще цитирам Вальо (от „Моят цигански път“ – бел. авт.), който казва: „Каквито са ни българите, такива са ни и циганите“. Но ако прес-

кочим идеята какво ни разделя и се замислим за това, което ни обединява, мисля, че можем да се идентифицираме с персонаж-ром. Ромската тема аз си я нося в душата, започнах да я развивам в пълнометражен проект, който се казва „Небе, тук мазето“, надявам се на някакъв етап да намеря финансиране. Ще е филм за толерантността и шанса да погледнеш през чуждите очи. Но мисля, че всяко нещо си идва с времето, важното е човек да не се отказва“. Темата за ромите (и въобще етносите) в целостта на българското кино е значима, дори и да не изглежда така на всички. Документалният „Моят цигански път“ на Вилма Карталска е импулс, зареден с достатъчно положителен заряд, който активира разнопосочни мисли, защото е едновременно и межкултурна среща, и межкултурно сравнение. Категорично трябва да има повече срещи. „Защото – както казва Наталия Цекова във филма на Карталска и в спектакъла „Цигански колела“ – има смисъл. Не е страшно, но няма да ти хареса. Няма да го разбереш, няма да искаш да разбереш. Да дишам като вас – вечният страх правя ли го достатъчно добре“.

Е, дишат ли достатъчно добре етносите в българското кино?

Наталия Цекова в „Моят цигански път“ – режисьор Вилма Карталска



## ЗЛАТЕН РИТОН 2020

за ФАВОРИТИТЕ  
на БЪЛГАРСКАТА  
НАЦИОНАЛНА ФИЛМОТЕКА



Росен Спасов ■

► За разлика от много мои колеги, които изразиха мнението си по време на фестивала или непосредствено след него, аз не съм особено въодушевен от общото ниво на миналогодишната документална продукция. Онлайн форматът (перфектно организирани в техническо отношение прожекции и пресконференции) ми позволи да изгледам почти всичко наведнъж и в общ контекст. Мисля, че само преди пет години, през 2015, българските документални филми можеха да мерят сили с добрите образци в този вид кино. Години наред поддържахме едно добро ниво, но за съжаление в момента изоставането започва да става чувствително. Светът, в който живеем, е такъв – променя се много бързо. Трябва ни драстична промяна, ако искаме да наваксаме, защото изоставането е на всички нива – технологично, организационно, актуалност при избора на теми и обекти, дългост на авторите, дълбочина на интерпретациите и т.н. Живеем в XXI век и понякога, докато гледах филмите от 25-ия „Златен ритон“, в главата ми изникваха въпросите: „Следят ли изобщо авторите на тези филми какви са тенденциите в документалното кино от последните пет години? Гледат ли по принцип документално кино?“. Конкурсната програма изобилстваше от откровено любителски филми и телевизионни

репортажи. Отчасти това е упрек и към селекционната комисия.

А по същество ще изложа мнението си за основните претенденти за традиционната награда на Българската национална филмотека и най-вече за нейния носител. Предварително имаше няколко логични и очевидни кандидати – двата филма за актьора Георги Парцалев: „Парцалев“, режисьор Валентина Фиданова-Коларова, и „Досието на смеха“, режисьор Олег Ковачев; „Обичахме ги толкова много“, режисьор Иван Иванов – за останалите в миналото студийни кина, и победителят „Мълчание с достойнство“, режисьори Адела Пеева и Антоний Дончев. Филмът бе удостоен с наградата на гилдия „Кинокритика“ към СБФД. В обсъждането естествено попаднаха и други филми, а един от тях зае особено място и дори се съревноваваше за награда.

Става дума за силно пренебрегнатия от журито „Дорина“, режисьор Атанас Киряков, който разказва историята на една българка, избягала от народната власт чак на о-в Мавриций. В тъканта на филма личи изключително богатият опит на режисьора, без това да означава автоматична рутинна и инерция при използването на похватите. Разказът е изпипан и премислен. Подходът е традиционен – чрез интервюта, ар-



живни кадри и глас зад кадър, но навсякъде е съобразен с драматургичната структура, комуникативността на историята и търсеното послание. Във филма освен всички останали културни и исторически артефакти са вплетени и филмотечни скъпоценности – Дорина Илиева изпълнява главната роля в незавършения филм „Ива Самодива“ (1943, режисьори Бела Левай, Кирил Петров), в прекрасните сурови кадри, които всички сме гледали в захлас. Задочно участва и филмовият режисьор и критик Петър Увалиев – друг изгнаник на комунистическия режим. „Дорина“ е многопластов и изумителен филм. Мога да пиша много за него, но приключвам дотук (повече за филма в изключителния текст на Иво Драганов „Добрата фея от страната на злото“) и преминавам към двата филма за Георги Парцалев. Те, за съжаление, разглеждат обекта си само на повърхността – „Парцалев“ е опит за биографичен портрет на обичания актьор, но не разкрива цялостно личността му, а „Досието на смеха“ акцентира върху взаимоотношенията му с властта и нейния репресивен апарат, но не успява да достигне необходимите дълбочини на проблема. И двата филма не съумяват да създадат пред зрителя пълнокръвен образ на един толкова обичан и многостранен

филмов и театрален актьор.

„Обичахме ги толкова много“ е заглавието на друг силно обсъждан за наградата на БНФ филм. Режисьорският дебют на ерудирания специалист по източноевропейско кино и преподавател в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ доцент Иван Иванов дава исторически и киноисторически контекст за появата на т.нар. студийни кина. Тези алтернативни пространства за кинопоказ са културен феномен от 70-те и 80-те години на миналия век и са характерни с това, че осигуряват достъп до филми извън основната кинорежа и най-вече до представителите на авторското кино. Изключително популярни са в страните отсам Желязната завеса по обясними причини. Филмът е просмукан от киноманска любов, заглавието му е достатъчен показател за това. За целта на разказа ясно са разграничени двете основни посоки в развитието на киното – като шоу бизнес и като изкуство. Оттук насетне обаче започват пробойните в повествованието. Не става ясно защо кината са наречени именно „студийни“, както и защо и как се появяват. Архивните кадри са разхвърляни, зрителят не разбира от кой филм са и с каква цел са вплетени в разказа. Възстановките на любимите филмови сцени са изработени с вкус и загатват потенциал за поста-



„Дорина“ – режисьор Атанас Киряков

новъчно майсторство, но за непознатия зрител, бил той и интелигентен, тези упражнения по стил остават пълна енигма. Заставам твърдо зад това си твърдение, защото гледах филма с такива зрители. При избора на интервюираните цари хаос, а диапазонът варира от телевизионни водещи до доказани кинокритици. Отдавам всичко това на липсата на режисьорски опит и съм сигурен, че ако Иван Иванов направи следващ филм, много от тези недостатъци ще бъдат изгладени. Накрая на филма са показани накуп и мненията на по-млади пишещи и говорещи за кино – повечето от тях са кино журналисти или любители. Показани са в собствена среда – по време на популярните филмови викторини в бар „Тънка червена линия“. Епизодът е хубав, на място е и неволно показва трансформацията на кинокритическата професия.

Стигаме и до победителя. „Мълчание с достойнство“ – пълнокръвен портрет на един от най-репресираните творчески тандеми в българското кино. Христо Писков и Ирина Акташева, които са партньори в живота и в изкуството. Съдбата ги изправя заедно срещу комунистическия режим, на който принципно са под-

дръжници. Разочаровани от неговото развитие обаче, те заемат достойна гражданска позиция. Филмът много добре представя сложния исторически контекст, в който творците са принудени да работят и оцеляват. Много ясно е показан сблъсъкът им с властта. Интервюираните специално за филма са внимателно подбрани и всяко от мненията им тежи на мястото си. Сред тях има сериозни кинокритици и историци, значими културни дейци, актьори... Авторите успяват да заснемат и Ирина Акташева малко преди да напусне този свят. А началният епизод – опитът за диалог между Наталия Пискова и Павел Писарев, е смайващ. Реакцията на дъщерята на двойката режисьори е безценна. Още един принос на филма е осъщественият детайлен, нескучен анализ на почти всяко от шестте произведения на Пискови. Това допринася много за общия разказ, особено за непознатия с темата зрител. Филмът е интересен, информативен, динамичен и атрактивен. Гледа се на един дъх и е всичко това, към което българското документално кино трябва да се стреми.

За съжаление в общата картина на 25-ия „Златен ритон“, той беше едно от изключенията.



„Обичахме ги толкова много“ – режисьор Иван Иванов

## ЗЛАТЕН РИТОН 2020

### АНИМАЦИЯТА



■ Боряна Матеева

И на нас ни се случи – онлайн фестивал. През пролетта на 2020 София Филм Фест повлече крак. Той беше първият в света стопиран и отменен кинофестивал и трябваше светкавично да премине в дигитална среда. В началото на лятото се проведе хибридно – с онлайн, но и с няколко истински прожекции. През топлие месеци ужасната дума „ковид“ беше позабравена, изтласкана. В почти нормални условия във Варна преминаха „Любовта е лудост“, Световният фестивал на анимационното кино и „Златна роза“. После дойде втората ковид-вълна, ново затягане и резето хлопна точно преди „Златен ритон“. Сбогом, Пловдив, сбогом празник. Неформалните срещи, веселбата, разговорите на маса останаха спомен.

Благодарение на бързата реакция на екипа на ИА „НФЦ“ „Ритонът“ се пренесе онлайн и все пак се състоя. Филмите можеха да се гледат в дните и часовете, обявени предварително в програмата, но не в пловдивското кино „Лъки“, а всеки пред екрана вкъщи. Имаше и онлайн пресконференции с водещи от студио. Участваха автори и малък брой критици, после всичко можеше да се види и от по-широк кръг колеги. Чест прави на киноголдията, че се вписа, макар и по неволя, в дигиталното предизвикателство и преодоляхме, някои за първи път, смущението от необичайното общуване. Техническото обезпечаване беше добро, получиха се разго-

вори и дискусии, но не бяха като истинските... Това отваря въпроса за бъдещето на фестивалите – друга и много голяма тема.

Но на фестивал като на фестивал – в конкурса бяха селектирани 36 филма. От тях 12 бяха анимационни. Като естетика и завършеност, като значимост и актуалност анимационната селекция на този необикновен фестивал имаше превес.

Да започнем с парещия сюжет – пандемията. Именно аниматорите показаха бърза реакция и чувствителност към кризата. Макар че анимация се прави бавно и трудно, те представиха два филма по темата COVID-19. „Карантина“ на Димитър Димитров-Анимитер се появи още в началото на април 2020 и свободно се въртеше из мрежата. История, напоена с тревожността и страха от неизвестното – от отчаяние, че е изолиран в дома си, млад мъж се отдава на абсурдистици видения/занимания. Брутално и безкомпромисно – отсича на две главата си и продължава с половин глава. Нарязва ръката си и пуска парчетата в аквариума, където хищни рибки им се нахвърлят. Прозорците и вратите на блоковете наоколо са заковани, а безлюдният град е заприличал на аквариум, в който свободно плуват акули... Страховита сюрреалистична картина, запечатала първите психологически реакции на смут, шок и безпомощност пред едно непонятно зло... Сценарият

е на Дилян Еленков, постоянния сътрудник на режисьора. Филмът е в познатия минималистичен стил на Митко Димитров – изчистен и графичен – в черно, бяло и сиво. Сюжетът предполага черен хумор, но тонът е смразяващо сериозен, а единствено успокояващ е птичий хор в началото. Природата не може да бъде карантинизирана, затворена и спряна... Важно е да отбележим, че това е частен филм, без конкурси, комисии, субсидии. Направен е спонтанно и импулсивно, като отговор на всеобщата тревога.

И още един художествен отговор на стреса от пандемията – „Анимация в карантина“ – по идея и с продуцент (куратор) Весела Данчева. Филм – омнибус, дълъг само девет минути и двадесет и пет секунди, в който са поканени за участие двадесет и пет автори. Вдъхновението идва от черно-бяло микроскопско изображение на вируса (не омръзналите ни захаросани 3D модели), интерпретацията следва вкуса и визията на всеки автор. Сред имената са майстори от различни поколения. Те също са рабо-

тили без възнаграждение, само за идеята да се осмисли артистично ситуацията с COVID. Всеки е отреагирал по своему, има весели и мрачни миниатюри, но водеща е била глътката свобода в карантината, споделянето и чувството за принадлежност към една общност. Проектът е интересен експеримент, уникален за нашата анимация, а и в света. Действа като заклинание, като екзорсизъм – всички се съюзяват срещу невидимия враг със своето крехко оръжие – анимацията. Виждаме интуитивни реакции и емоции. Така този „артистичен и социален експеримент“ би могъл да послужи и за социално-психологическо проучване на състоянието на духовете през 2020... Весела Данчева споделя още, че идеята се е родила съвсем спонтанно, написала „корона“ в Гугъл и така се започнало, от микроскопското изображение. Проектът е минимално подкрепен от Столична община по инициативата „Солидарност в културата“, колкото да има за наем на студиото. Оказва се, че кризата има и позитивни страни – освобождава натрупаната енергия, съгъстява я в експресивни



„Карантина“ – режисьор Димитър Димитров – Анимитър

форми, организира я и ускорява появата ѝ. Скъсва се пътят автор-зрител. С този „джем сешън на тема карантина“ нашите аниматори оставят един художествен „мини-документ за това време“...

Весела Данчева представи още два филма, вече не само като продуцент, но и като автор. Много силно впечатление ми направи „Глич в йерархията“ (България/Австрия). Това е особен филм, решен в стила на абстрактното кино ала Макларен. Човек се сеща за впечатляващите филми на канадския майстор, направени с техниката „безкамерна анимация“, като „Махни се, грижа“, „Блещукаща пустота“, „Ритметика“, „Синхромия“, познати и на българската публика от една далечна Канадска панорама през 80-те в култовото кино „Дружба“... Това беше първо докосване до абстрактното кино, игра на форми и цветове в завладяващи ритми. Смяя да кажа, че Весела Данчева отива отвъд тази иначе опияняваща игра. „Глич в йерархията“ звучи като философско есе на тема мрежовите общества, взаимната зависимост

на съвременните системи по вертикала и хоризонтала, разпадането на връзките. Казва ни, че ако една нишка се скъса и нещо дребно се повреди в иначе перфектно изградена структура, тя престава да действа и идва хаосът. Но филмът не е апокалиптичен. Когато една система се развали, на нейно място се формира друга. И тя е дори по-съвършена. Квадратите стават кубове, плоската структура става обемна, има развитие... Техниката е „рошава изрезка“, изображението е изградено от квадрати от хартия, раздвижени под звуците на изключителна музика (австрийската група Electric Indigo). Проектът е фокусиран върху модела за „икономика за общото благо“ на Европейския съюз, състои се от десет филма, направени от десет жени-режисьорки и е замислен като част от перформанс с музика и прожекция... Весела има опит и интересът ѝ към абстрактната анимация не е случаен. През 2015, по случай 100-годишнината от рождението на Норман Макларен (1914-1987), в Дома на киното видяхме филма-омнибус „Ре-циклиране“, в който десет европейски

„Любов по време на туризъм“ – режисьор Весела Данчева

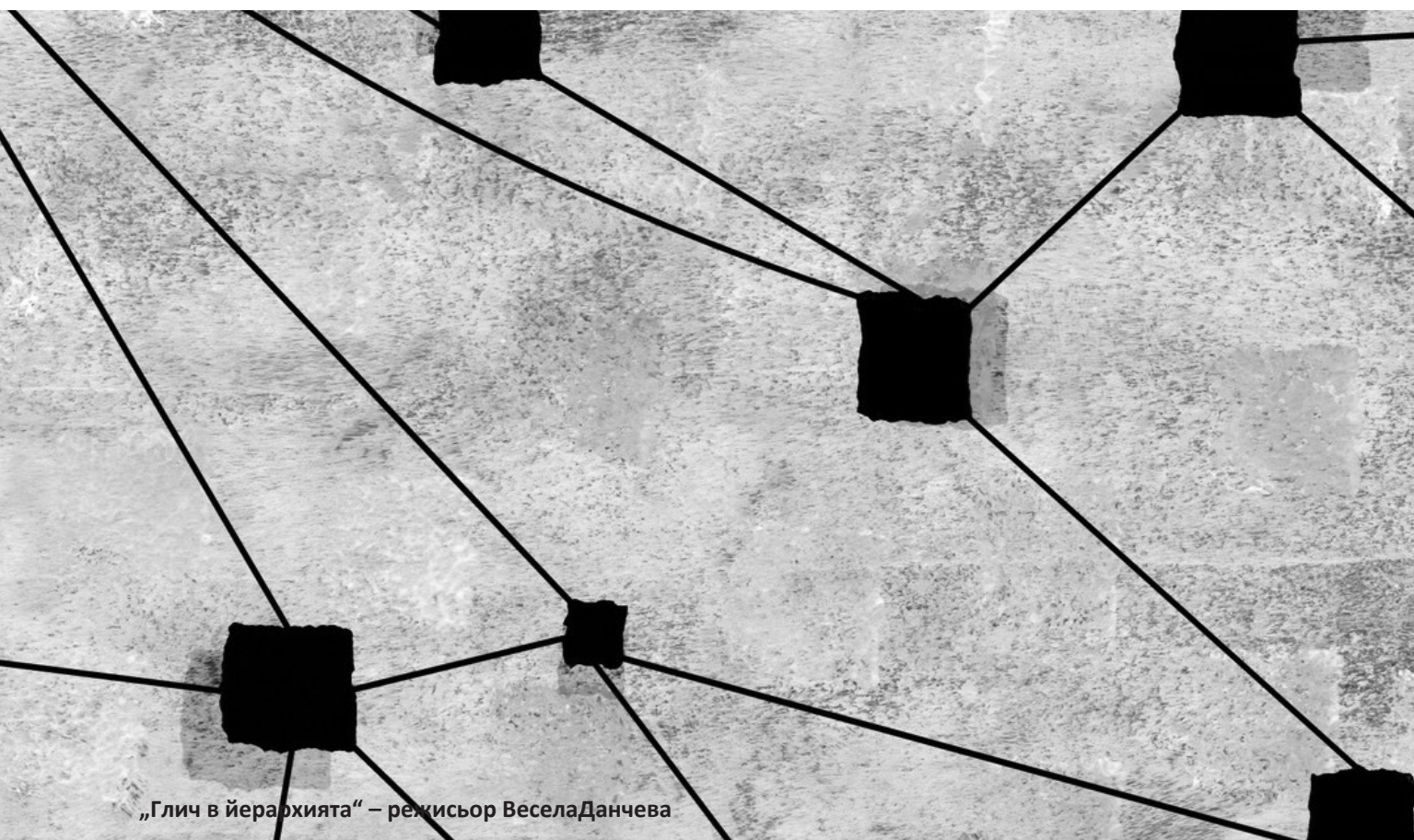


аниматори бяха поканени да отдадат почит на големия майстор с филм от една минута, рисуван директно върху 35 мм лента. Сред тях бяха Режина Песоа, Юло Пиков, Весела Данчева.

Оказва се, че Весела Данчева е най-плодовитият участник в програмата на „Ритон“ 2020. Тя представи и втори авторски филм „Любов по време на туризъм“, шестата и последна част от проекта „Щрих и стих 2“. Направена по стихотворение на Петър Чухов, миниатюрата показва любовното консумиране и завършва втория цикъл на рисуваната поезия на „Компот колектив“. Експресивност и чувственост са най-характерните страни на стила тук, коренно различен от „Глич в йерархията“. Може да открием по-скоро препратки към сюрреалистичния „Ана Блуме“, но във всеки случай това говори за любов към експеримента и голям диапазон. Любопитен момент – фонограмата е директен запис от шумовете и глъчката на прочутата Olvera Street в Лос Анджелис с мексиканска ѝ екзотика, пазари и таверни. Това добавя силна

автентичност. Всъщност сюжетът е „осиновен“ от Весела – първоначално е трябвало да го прави талантивата Калина Вутова. Интересна е и техниката – рисунка с мастило върху книжна лента от касов апарат, „страшно трудоемка“, но с помощта на Ива Токмакчиева като аниматор филмът става реалност. Изображението е живо и макар да е рисувано с едри щрихи на малка площ, миниатюрните картинки, направени с туш, пулсират и създават впечатление, като че ли са правени директно върху лента.

В съвсем различен ключ е решен „Брейнсторминг“ на Владо Шомов, отличен с Награда за художник-постановчик на анимационен филм, а формулировката на приза гласи: „за лекотата, с която развива метафоричния език“. Шомето, както е известен сред колегите си, е от славното средно поколение, от „втората вълна“ млади в българската анимация и е безспорен професионалист с изострен интерес към социално-етичната притчовост, което прозира и тук. Той артистично разсъждава върху това кое е



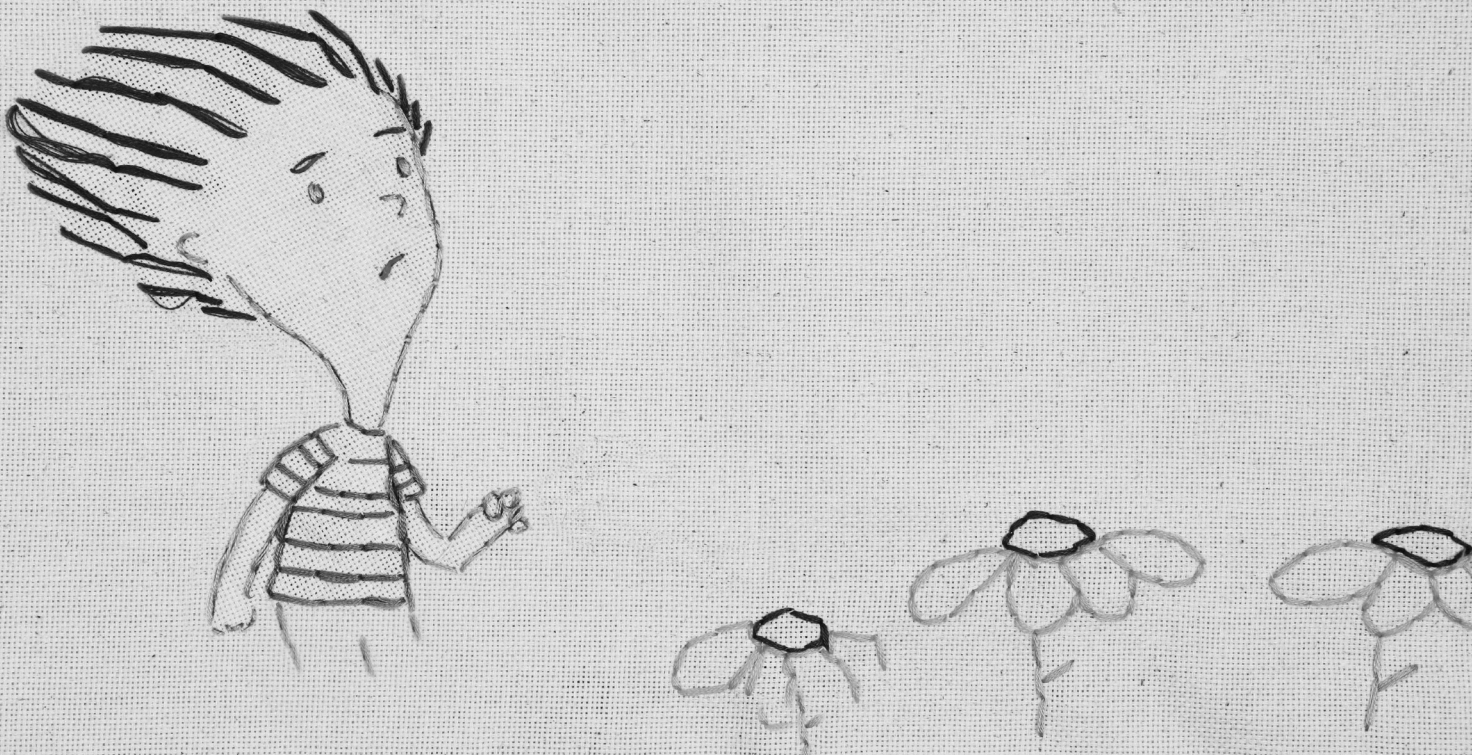
„Глич в йерархията“ – режисьор Весела Данчева

„нормално“ в компютърната ера и как всеки, който е цветен и се отличава по някакъв начин, става подозрителен и системата го отхвърля. В най-общ план темата напомня за култовия „Кукку“ на Велислав Казаков, но наобратно. Там излекуваният кротък луд влезе в униформената редица на нормалните и стана като всички. Тук нормалният, с оригинални идеи, е считан за луд и бива въдворен. Изображението е карикатурно-гротесково и при цялата си артистичност е някак зловещо, решено неслучайно в сивата гама. Сериозната, дори страшна тема е поднесена с точна доза жесток хумор. Една мини-антиутопия от четири минути...

За несъвместимост с реалността говори и „Призрак“ на Сотир Гелев, който получи Специалната награда на журито и Наградата на гилдия „Критика“ към СБФД за анимационен филм. Разбира се, трябва да споменем и ролята на художника Пенко Гелев, защото братя Гелеви работят виртуозно на „Четири ръце“ (така се казва филмовата им къща), в неразделим

творчески тандем. Тук темата е разгърната мащабно в цели дващест и осем минути, разработена е наистина майсторски във визуално отношение и с психологически детайли, нещо извънредно рядко за анимацията. Необичаен за анимационен филм е и документалният фон – София след бомбардировките. Градът обаче е стилизиран и мрачно опоеетизиран, като материалната среда е изградена с изключителна прецизност. Става дума за една илюзорна, несъществуваща любов и за психологическите механизми на човек, търсещ да оправдае смисъла на живота си, защото дори в смъртта си ние не можем да приемем, че животът ни е минал напразно. Тонът е меланхоличен, визията е почти монохромна, но с много нюанси на сивото, а движенията са особени и различни от познатия Дисниевски модел на анимационните персонажи. Режисурата е търсила близост до реалните движения, като за това са ползвани актьори по системата Motion Capture. „Меланхолията доста често ни съпътства в живота. Решихме да я

„Мармалад“ – режисьор Радостина Нейкова



направим на анимация“ – каза на пресконференцията Сотир Гелев. След романтичната приказка „Виола“ това е вторият филм от бъдещ триптих, който братя Гелеви ще представят като пълнометражен филм. Те имат и още едно интригуващо участие – като продуценти на документалния „Луцифер“ с режисьор Мария Николова, получил Наградата на Община Пловдив за „новаторски подход в образователното документално кино“. Там вместо традиционните игрални възстановки присъстват кратки анимации, които стилизирано и с хумор коментират действието и свързват отделните сюжетни линии. Те са „в стила на вестникарската гравюра, на модната гравюра и модните списания от онова време“, както обясни Сотир Гелев, и целта им е да олекотят малко сериозните теми на филма, да дадат почивка на зрителя.

На другия полюс на тъгата и меланхолията са три детски филма, които продължават добрата и плодотворна традиция на българската анимация. „Мишу“ – Германия/България, режисьор Милен Витанов, е симпатична история за приятелството и солидарността, разказана с вкус, лекота и чувствителност. Четири заека спасяват едно забравено от туристи кученце в Арктика и след време го връщат на собственичката му, по която то тъгува. Освен че е забавен, филмът има и сериозно екологично послание, а хуморът го прави още по-комуникативен. Техниката е комбинирана, като рисунката на зайците е направена в натурно заснети декори, има обеми (бутилки и предмети, отпадъци от цивилизацията), а илюзията за сняг е постигната с разпръсването на чували сол. „Папагалски залъгалки – Кения“, режисьор Катя Мънкова, е шести епизод от поредицата „Папагалски залъгалки“, започната от Цветомира Николова, светла ѝ памет. Режисьорката остава вярна на модела да се разкаже забавно и в стегнат ритъм приказка за избрана екзотична страна със съответния типичен колорит, където един папагал, клоун-провокактор, измисля забавни ситуации и въвлеча в тях героите и децата. Цветовете са ярки и светли, а посланието по детски просто: „Щом те хване страх, превърни го в смях“. Вдъхновението за визията не идва непременно от африканското изкуство, а е по-универсално. „Мармалад“ на Радостина Нейкова получи Спе-

циален диплом за „необичайната техника при изграждане цялостната атмосфера на филма“ и е лека „анимационна импресия“, импонираща на фантазията на деца от пет до осем години, каквато е и неговата насоченост. А техниката е бродерия. Това е вторият филм на Радост Нейкова след „Грозна приказка“, реализиран с тази трудоемка и рядка техника.

Състоянието на съвременната българска анимация се определя от налагането на нови индивидуалности при продължаващото присъствие на утвърдените майстори. Във филма „Болт“ на Илия Шекерджиев по сценарий на Иван Веселинов това е особено видимо и щастливо реализирано и неслучайно филмът получи Награда за дебют. В него се усеща мощното философско мислене и визионерският заряд на класика и амбицията и таланта на младия автор. Сюжетът е вечната притча за Давид и Голиат, но разиграна в една пост технологична епоха. Малко роботче е преследвано от гигантско технологично чудовище до момента, когато то неволно поврежда великана и той се срива, унищожен от нищо и никакъв разхлабен болт. Визуалното решение е в стил хиперреализъм, техниката е 3D, използвани са ефекти и прийоми от екшън-кино. Символиката е ясна и добре изведена и отправя към внушенията от „Глич в йерархията“ – една малка повреда може да заличи цяла система, всеки дребен болт е от значение за цялото и всичко е взаимосвързано. И другият филм по сценарий на доайена Веселинов, „Човекът кал“ с режисьор Пламен Николов, също негов ученик, беше отличен със Специален диплом. Това е актуална притча за агресивното хейтърство, което избуява неконтролируемо в наши дни и води до нравствено самоунищожение. Човекът кал – крив, грозен, първобитен, замеря всичко с части от себе си до момента, когато от него не остава нищо и самият той се е стопил до буца кал по обувките на случаен минувач. Ритъмът и тук е добър, а в страховития типаж се усеща ясно стилът на късните Иван-Веселинови анимационни и живописни персонажи.

И накрая филмът, който беше увенчан със „Златния ритон“ за анимация – „Сантяго“ на Андрей Кулев. Това безспорно е най-цялостният, най-обемният като послание и завършен като



драматургия филм на този фестивал. Филмът е вдъхновен от „Старецът и морето“ на Хемингуей, но прехвърлен далече на Север. Горещите тропици са заменени с ледени полета. Акцентът също е отместен – от битката на стареца с акулата разказът се фокусира върху приятелството на дете и стар рибар на име Сантяго. Но важно е най-вече детето. Така историята става различна, но все така обемна и универсална. Изрезковата техника е адекватна на сюжета, разгръщаш се постепенно в една враждебна среда, но някак не се забелязва. Сюжетът е класически разработен в множество планове и пластове, с контрастите на трудния бит сред ледовете и в една като цяло светла гама. Режисьорът сподели, че е търсено „наивистично“ звучене, което да изнесе реализма на действията. Филмът стана и повод за по-общ разговор за драматургията в анимационното кино – важна и рядко подхващана тема, която е слабо място в работата на аниматорите.

На този фестивал Андрей Кулев се представи и с документален филм – „Човекът с лулата“ – филм-портрет на Иван Веселинов. За него е избрал монологичната структура, която пред-

полага по-голяма интимност. Андрей каза, че от дете е имал специално отношение към своя „герой“, „леко като към рок звезда“ и затова го е оставил да говори сам – да разсъждава за нещата от живота, за превратностите на времето, за обществото, за изкуството. Да държиш героя си в едър план почти през цялото време – това е рисков и радикален подход, но когато става дума за нестандартна личност като Иван Веселинов, той се оказва адекватен и сполучлив. Като се добави и елегантното черно-бяло изображение, насечено от цветните откъси от филми на Иван Веселинов, филмът придобива завършеност като документ не само за една значима фигура от анимацията, но и за културната ни история.

На „Златен ритон“ 2020, макар и не в кинозалата и не заедно, успяхме да видим силна селекция, която потвърди общото мнение от последните години – българската анимация е в добра кондиция. Ангажирана пряко с проблемите на своето време, тя продължава да е търсеца и отворена, като в същото време остава артистична и универсална. Авторска анимация, насочена към публиката. Анимация с мисия. ■



„Сантяго“ – режисьор Андрей Кулев

## ОПЕРАТОРЪТ и динамиката на светлината

Здравко Ружев ■

▶ Киното е изкуство на движението – пресъздаването на подвижни образи го отделя от фотографията, помага му да създава свои собствени кинопространства и да определи своето място сред изкуствата. Изразните средства на кинокамерата включват различни по своя характер движения – панорама, варио, фарт, кран, както и комбинация от всички тях. Чрез тях операторът регистрира докадровата действителност, разказва я, видоизменя я, превръща я в свят на движещи се образи. Светлината е основно изразно средство на оператора, тя има своя количествен и качествен характер. От една страна, без нея светът е с около 80 процента по-непознаваем, от друга страна тя не просто носи информация за пространството и предметите, а може да създава настроение и емоции, защото е исторически и психологически свързана с възприятията на човека. Затова мотивираната употреба на нейните характеристики дава на оператора огромни възможности за въздействие върху емоциите и настроенията на публиката. В класическото кино в светлината няма движение – операторът изгражда избраната от него светлинна атмосфера и тя остава непроменена в продължение на целия кадър, а най-често и в целия епизод. Промяната в светлината настъпва в друг епизод, с различни обстоятелства – например слънцето залазва или е вече нощ. Този принцип на работа е обусловен донякъде от технологичните възможности на класическото киноосветление и от

спокойния ритъм на разказа. Смяната на един прожектор с друг или смяната на цветния филтър изискват технологично време и на практика е много трудно тази промяна да се случи по време на кадъра, независимо колко дълъг е той. Но киното е движение и усилията на операторите са насочени и към търсене на динамика в светлинната атмосфера.

В търсене на нова и по-въздействаща визия операторът Джузепе Ротуно създава необикновено светлинно решение във финала на филма „Ах, този джаз!“ (1979, реж. Боб Фоси). Главният герой, който е прекарал целия си хаотичен професионален и личен живот сред светлините и цветовете на мюзикъла, е понесен в своето последно пътуване към смъртта. Но образът на неговата смърт е необичаен – тя е красива и обаятелна жена, загадъчна и примамлива. В пътуването към нея няма страх и болка, а по-скоро любопитство. Затова операторът изгражда дълъг кадър, в който героят преминава през поредица от светлинни петна, през сенки и ярки осветености, през бели и цветни акценти, които подчертават движението при отделянето от реалния свят, създават магическото усещане за приближаването на отвъдния свят, който в съзнанието на героя е въплътен в образа на красива жена. Преминаването през светлинните акценти подчертава придвижването в пространството, създава бягащи сенки по лицето на актьора, дава време и възможност на неговия герой да се

отърси от реалността и да се подготви за другия свят отвъд. Така динамиката на светлината във визуалното решение играе ключова роля за вълнуващия финал на филма.

Според Славчо Маленов и Иван Иванов динамиката на осветлението е: „промяната на който и да е от елементите на осветлението във функция от времето“ (Славчо Маленов, Иван Иванов, 2014). В театъра тя се използва предимно като преход между отделни епизоди, а най-често отбелязва началото или края на сценичното действие. В киното тя ще добие ново измерение, защото движението (на героите, на камерата) е неотменна част от естетиката му. Усъвършенстването на технологиите за осветление подпомага операторите в търсенето на нови изрази средства. Съвременните системи за програмируемо осветление носят нови технологични и естетически възможности, а киното търси нови и нови похвати за създаване на впечатляваща визия.

В исторически план първите прототипи на контролируеми системи за създаване на динамично осветление са създадени в края на 70-те години на 20-ти век и са предназначени за осветяване на музикални изпълнения на закрити и открити сцени. Те се базират на групи от димери, с които се контролира интензитета на светлината на осветителни тела, групирани по цветове. Така осветителят може с едно движение да включи едновременно много светлини с определен цвят и да изключи други. Ритъмът на светването и изгасването определя динамиката на светлинната схема. Разработката на тези първи системи за динамично осветление съвпада с възхода на рок музиката през 80-те години на 20 век. Рок групи като Dire Straits, Police, Queen, Pink Floyd събират на своите концерти все по-многобройна публика, очакваща своята порция музикално, а все по-често и визуално зрелище. Повишените изисквания за светлинна динамика на сцената водят до усъвършенстване на системите за осветление, за да се стигне до може би най-впечатляващия концерт за тази епоха – този на Queen през 1986. Стадион Уембли е препълнен до пръсване с хора, а на сцената са разположени стотици осветления с различни цветове, дизайнерски групирани в големи клъстери. Те са насочени не само към сцената, а и към публиката, което е част от светлинния дизайн. В избрани момен-

ти светлината осветява или заслепява хората в ритъма на музиката, добавя със своите цветове и снопове допълнителен визуален ритъм към и без това динамичната музика. Публиката е подложена на двойна сугестия на сетивата, което води до още по-силно емоционално въздействие и до по-въздействащо сценично шоу. Светлината се превръща в част от сценичния дизайн, тя допълва музиката, добавяйки още емоция, още динамика. Нейното присъствие и отсъствие насочва вниманието на публиката в различни посоки. Мигащите светлинни снопове подкрепят музикалния ритъм, а с потопената в различни цветове сцена се добавя още разнообразие и емоция.

Зрителите на тези концерти очакват и все повече изискват вълнуващо преживяване. Те идват да чуят музиката на любимата си група, но модерното светлинно шоу вече се е превърнало в част от концерта. Публиката бързо свиква да очаква още по-ярки светлини, още по-мащабни сцени – взаимовръзката между изпълнители и зрители по отношение на сценичното представяне е все по-силна.

Тази мащабност на концертната дейност не остава незабелязана от телевизията. Тя вече разполага с камери на достатъчно добро технологично ниво, за да може да снима и излъчва такъв тип концерти. Телевизията разширява многократно зрителската аудитория, добавя популярност и слава на изпълнителите, но със своите специфични похвати обогатява зрителското преживяване. Динамичните кадри, свободните композиции, търсените рефлексии в обективите дават своя принос в общата визия на концерта. Освободената стилистика на снимане далеч надскача сковаността на музикалните изпълнения от 60-те и 70-те години. Бийтълс и Елвис Пресли никога не са снимани по този начин. Главният оператор на подобно заснемане се съобразява с нагласите на зрителите, иска да пресъздаде максимално емоцията на концертното изпълнение. Той съобразява настройките на камерите и параметрите на реалното сценично осветление да бъдат такива, че да не пречат на светлинния дизайн. Светлинната схема, която операторите изграждат на концертната сцена, се различава както от осветлението в стандартно телевизионно студио, така и от класическата подредба на

осветителните тела в киното. Комбинацията от новите технологични възможности, изискванията на изпълнителите и очакванията на публиката постепенно очертават нови параметри в работата на оператора. Динамиката на светлината и използването на сменящи се светлинни акценти променят естетиката в работата му. Към този момент това се случва само на концертната сцена и на телевизионния екран, но натрупването на технологичен опит и нови естетически критерии вече е предпоставка за по-нататъшно разширяване на границите на употребата на системите за динамично осветление.

Операторът Виторио Стораро реализира своето оригинално и впечатляващо визуално решение във филма „One from the heart“ (1982, реж. Франсис Форд Копола) именно опирайки се на димерно контролиране на светлинните потоци. В началната сцена между главните герои преходът от ежедневието разговор към любовната игра е пресъздаден със смяна на осветлението в кадър – то се променя плавно от бяло, неконтрастно и ежедневно към червено, контрастно и интимно. Кадърът завършва с пълно изгасване на основното осветление, оставящо в тъмнина интимната близост на влюбената двойка. Визуалната трансформация е в синхрон с действията и емоциите на героите, динамиката на светлината подпомага драматургичното послание на сцената, а оригиналният подход на оператора отваря нови хоризонти пред употребата на светлината в киното.

В края на 80-те години настъпва истинска революция в сценичното осветление – създава се осветление от нов тип – „moving head light“. То представлява осветително тяло с подвижна глава, способно да създава много събран светлинен сноп, може да сменя цвета му и да го насочва във всички посоки. Най-важното му предимство е, че се управлява с компютъризиран пулт, което дава възможност за прецизно синхронизирано управление на много голям брой осветителни тела. Творческите хоризонти за работа със светлината се разширяват неимоверно. Музиката приема с широки обятия новите перспективи – появили са се нови течения: хаус, грууви, чилут, техно. Тяхната нова естетика търси различна светлинна атмосфера, музикалният ритъм е силно забързан и изисква промяна във вече „оста-

рялата“ светлинна традиция. Пълното синхронизиране на светлина и музика вече е възможно и публиката бърза да се възползва от новите преживявания. Сцените стават по-мащабни, броят на осветителните тела расте, динамиката на светлината е несравнимо по-голяма. Светлинният дизайн става неразривна част от големите фестивали на открито, които събират огромна публика. Публиката очаква и получава зрелище на високо технологично равнище.

Телевизията следва тези тенденции, добавяйки в своя арсенал нови и нови технологични чудеса, подпомагащи мащабното възпроизвеждане на подобни събития. Новата светлинна технология навлиза и в чисто телевизионни продукти като студийни музикални предавания, музикални конкурси. Песенният конкурс на Евровизия се превръща в най-мащабното телевизионно музикално събитие, където се демонстрират възможностите на новите технологии. Главният оператор има възможност да трансформира сцената и светлината за всяка отделна песен – появяват се дворци с приглушена златиста светлина; джунгли с процеждащи се синьо-зелени слънчеви лъчи; пустини със заслепяващи оранжеви струи светлина; дискотеки с цветна клубна интимност; бални зали с ярка бяла светлина. Динамиката на светлината не се състои само в промяна на интензитета, защото вече е възможна динамика в цвета на светлината. Операторът може да промени цветния характер на снимачната площадка/сцената за по-малко от секунда. Само с едно натискане на компютърен клавиш може да премине от студен синьо-зелен характер на осветлението към топъл червено-оранжев. Границите на възможностите за създаване на оригинално и въздействащо светлинно решение вече са само във въображението на оператора.

Дълго време операторите в киното се отнасят с пренебрежение към панаирджийската „шареност“ на сценичното осветление. Въпреки че използват подобни светлинни снопове в отделни епизоди, те се придържат към класическия характер на своята работа. Възможностите на програмируемите системи за осветление се използват само в моменти, където е неприложимо стандартното осветление – при създаване на ефект на светкавици, в дискотека или клуб, където се употребяват по-скоро с декорен, а не

с ключов характер. Но високата ефективност и гъвкавост на употребата на този тип осветление, особено след навлизане на LED технологията, принуждават големите студиа да въведат употребата им с цел спестяване на време и електричество, а оттам и на разходи. Киното обаче открива, че освен удобство, е намерило и нови изразни средства, защото се оказва, че постигането на светлинна динамика вече не е толкова трудно. Въпрос на време е да се появят идеите, които да намерят своята реализация с новата технология. Такъв пример е филмът „Ла-ла ленд“ (2016, реж. Деймиън Шазел), който печели Оскар за операторско майсторство за 2016 година. Операторът Линус Сандгрин споделя, че е използвал „както камерата, така и светлината като музикални инструменти. Това ни даде възможност да работим ритмично, физически и емоционално с камерата и да реагираме на вътрешните чувства на героите със светлинни ефекти“ (2017). Той избира именно тази система за осветление при решението за визията на ключовия епизод в ресторанта, където главният герой трябва да свири лека музика, подпомагаща храненето на гостите.

И когато настъпва драматургичният преход – пианистът преминава от обичайната музика към любимия за него джаз – светлинната атмосфера се променя плавно от вечерно-ресторантска към интимно-клубна. Светлините на околния свят (масите и ресторанта) плавно изчезват, за да остане добре премерен светлинен сноп-акцент върху героя и неговото пиано. Самовглъбяването му в любимата музика кара света наоколо да изчезне, а чрез светлината и нейната промяна зрителят става дотолкова съпричастен към неговата емоция, че се сепва заедно с героя, когато светлината се връща бързо към обичайния си характер заедно с намръщения шеф, вперил поглед в провинилия се пианист. Впечатляващото визуално решение на епизода представлява интересна комбинация между концертно и киноосветление, но носи в себе си енергията на симбиозата, извлякла най-доброто и от двете. И публиката го оценява, защото магията на киното се състои в това да се потопиш в киноразказа, да забравиш околния свят поне за два часа. Точно като героя на филма.

Интересно технологично и артистично решение

взема операторът Роджър Дийкинс във филма „Блейд рънър 2049“ (2017, реж. Денис Вилньов). Той споделя: „Мислех, че ще бъде интересно, ако вътрешността на тази огромна монолитна сграда винаги има усещане за движеща се слънчева светлина. Някои от тези декори бяха много тежки, просто квадратни стени, без прозорци или явни светлинни източници, затова потърсих различни начини да внеса модели на движеща се светлина в тях“ (2017). Дийкинс създава оригинална конструкция с 285 класически халогенни прожектора, които обаче са управлявани от съвременен компютъризиран пулт. Прецизността и предварително програмирано усилване и намаляване на интензитета на отделните осветителни тела създава необичайна динамика в светлинното решение на сцената, когато героя на Харисън Форд е в централата на Уолъс в търсене на важна за него информация. Нежното и почти неуловимо пулсиране на светлината подчертава странния характер на мястото на действие. Плавното местене на сенките по лицето на главния герой е в синхрон с неговата несигурност и колебание. Цветът е умишлено топъл, а динамиката напомня за някакво необикновено модернистично домашно огнище. Новаторският подход на Роджър Дийкинс във визията на филма е оценен по достойнство и му носи Оскар за Операторско майсторство за 2017.

Динамиката на светлината и нейните възможности са още един ключ към създаване на модерна визия в екранните изкуства. Овластяването на новите технологични възможности дава в ръцете на оператора мощен инструмент за въздействие върху сетивата и емоциите на публиката. В неговите ръце е процесът на създаване на въздействаща визия и естетика, които са неделима част от едно стойностно произведение на изкуството. А не просто няколко гигабайта цветни пиксели върху екрана...

Библиография

(12 2017 r.). American Cinematographer, 5.

(2 2017 r.). American Cinematographer.

Славчо Маленов, Иван Иванов. (2014). Дизайн на сценичното осветление с.81. София: АСИ ПРИНТ 2020.

## СОЛУИ 2020

ПРАЗНАТА АГОРА  
и нуждата да се  
завърнем в нея

SALONIKI DOCUMENTARY  
THESE FESTIVAL

Мариана Христова ■

► Още с първите глътки въздух след най-строгите карантинни мерки през пролетта на 2020, филмовите фестивали побързаха да реагират на връхлетялото ги бедствие. Не само, преформатирайки се организационно, но и опитвайки да интерпретират ситуацията тематично, най-често с програми от набързо заснети късометражни филми като отглас на локдауна. Насред първо-сигнални реакции, които отразяват буквално и конкретно обстановката, в която всички се оказахме – изолирани и насаме с емоции като страх, стрес, параноя и т.н. – се откроява философския подход на Солунския филмов фестивал, излъчил филмовата си програма изцяло онлайн. За четвърта поредна година екипът му подчинява селекцията на пълнометражния си международен конкурс на идея, вдъхновена от друга форма на изкуство или наука. В тази съдбоносна за фестивалите и киното обстановка, източникът на тематичната им рамка е пророческата книга на американския социолог Ричард Сенет „Отпадането на обществения човек“, написана през 1977, която изследва дисбаланса между частния и обществения живот – явление, което в условията на пандемията придобива нови

измерения. Според Сенет с развитието на психологията в модерната епоха личните въпроси все повече навлизат в публичния живот, докато в същото време себевторачеността и нарцисизмът на съвременния човек го оттеглят от общественото пространство. А то само по себе си е изгубило стойност – феномен, който Сенет сравнява с формализирането на обществената сфера в Римската империя през последния период преди разпадането ѝ. Още преди пандемията, освен в пословичната обстановка на постмодерно отчуждение, пребивавахме в различни състояния на фиктивна близост, която пречи на реалния социален контакт. Това явление се засили през последното десетилетие с обсебващото настъпление на социалните мрежи и опосредстваната от технологиите комуникация, които в крайна сметка отстраниха човека от публичната сфера. В подобна среда хората създават привидни връзки, вместо да развиват здравословни социални отношения. С връхлитането на пандемията, затвореността и екстремното използване на технологиите за достъп до информация и общуване се превърна в почти безалтернативна норма. Необходимостта от споделяне, от соли-

дарност и от завръщането на човека в публично пространство става наложителна. Но, разбира се, остава въпросът до каква степен обществото е готово да се бори за реабилитирането на физическото си присъствие в него. И доколко отчита необходимостта от това.

Дванадесетте филма от международния конкурс на Солунския фестивал са обединени от заглавието „Интимност, съвременна тирания“. Сюжетите ни отправят към всички точки на света, макар изводът да е, че интимността и отчуждението нямат география. Нещо повече – петте филма от състезанието, които избрах да коментирам, не са ограничени от мястото си на действие. Историите са универсални и могат да се случат навсякъде.

Случайно преплитащите се герои в „Призраци“ (Турция/ Франция/ Катар, реж. Азра Дениз Окиай) – майка, обсебена от мисълта за сина си в затвора, млада танцьорка, художничка-активистка и един хитрияга – са захвърлени в мегаполиса Истанбул, чиято хаотичност е форсирана от необяснимо спиране на тока в цялата страна, провокирало насилие и бунтове. Самотни и маргинализирани, те бродят из града като

анонимни призраци и макар статусът на всеки един да отразява различните лица на объркано общество на ръба на срив, реално те не участват в него, а преживяват агонията му през личните си проблеми. Липсата на електричество и тъмнината, в която са потопени вечер, влияе и на връзките им с околния свят. Наративните подскоци напред-назад във времето, повтарянето на някои сцени от различна перспектива и цялостната фрагментарност на повествованието въобще, внушава една тревожна невъзможност за живот в общност.

Двете паралелно съществуващи общности в „Шорта“ (Дания, реж. Андерс Олхолм, Фредерик Луис Хвиид; награда „Бронзов Александър“ за режисура) пък са диаметрално разделени. Арабските младежи в копенхагенско гето са периодично наглеждани от „шорта“ патрулки (арабска дума за „ченгета“), за да не забравят, че са виновни до доказване на противното, а „шортите“ упражняват арогантността си при всеки удобен повод, за да напомнят, че са законодатели и владеят положението. Напрежението експлодира след смъртта на безпричинно задържан имигрант. Обтегнати мускули



„Шорта“ – Дания, режисьори Андерс Олхом, Фредерик Луис Хвиид

и кръвясали погледи изпълват екрана, а окончателно взривеното публично пространство се превръща в бойно поле. Сюжетът на „Шорта“ е общовалиден за всяко място, населявано от затворени общности – затваряне от страна и на приемащите, и на приходните – в което единен публичен дебат е невъзможен, а оттам и същински обществен живот в споделени граници. „Кала Азар“ (Нидерландия/ Гърция, реж. Янис Рафа), взел заглавието си от инфекциозна болест по кучетата в Южна Европа, проследява млада двойка, наета от крематориум за домашни любимци, да се отървава от трупове срещу заплащане. Услугата поръчват собственици, които не желаят да се погрижат сами за мъртвите си любимци – знаков сам по себе си детайл, който навява чудовищен хлад. Двамата кръстосват с пикап олющените покрайнини на индустриален гръцки град, осеян с още мъртви животни, плуват, правят секс, не говорят помежду си. Скимтят и на моменти се държат като животни, докато камерата се взира повече в краката, отколкото в лицата им. Съществуват като самоизолирала се от общество и свят, тиранична в интимността си капсула, преживяваща на гърба на смъртта, която същевременно е разяждана отвътре. На-

рушената хармония в общуването между хора и животни, както и между самите хора промъква усещането за повсеместен разпад.

Следващите два филма не чертаят дори бегли щрихи на публичните пространства, в които са ситуирани, защото са изцяло вгледани във вътрешния свят на персонажите. Канавата на „Приготвления да бъдем заедно за неизвестен период от време“ (Унгария, реж. Лили Хорват) са фантазиите на главната героиня, която се влюбва от пръв поглед в колега по време на медицинска конференция, зарязва живота и кариерата си отвъд Океана и се връща в родната си Будапеща, за да го преследва и шпионира с цел да стане част от живота му. Образът му е скициран единствено през нейното въображение, а любовта ѝ към него е представена като самотна obsesия на ръба на психическото разстройство, която тя дискутира единствено с психолога си. Маниакална втораченост в любовния обект, подхранвана от липсата на всякакви други интимни и социални контакти, извън професионалните. Блянът за контакт с другия е желание за отваряне на личния свят към външния, но пребиваването във въображаемото е продължило толкова дълго, че осъ-



„Кала Азар“ – Нидерландия/Гърция, режисьор Янис Рафа



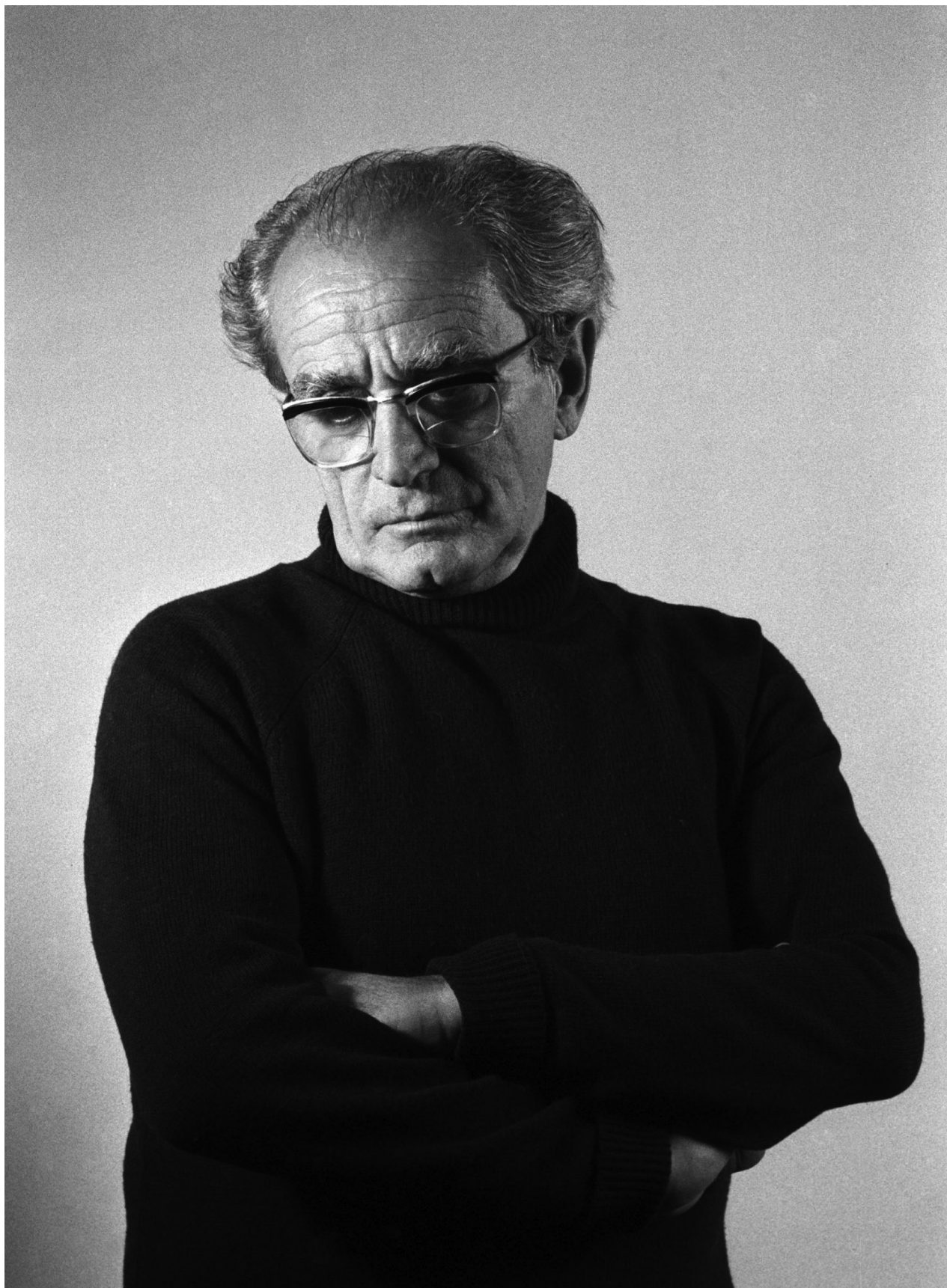
ществуването на реална връзка е под въпрос. „След любовта“ (Великобритания, реж. Алеем Кан) пък е любовен многогълник между две жени, наскоро починалият им любим мъж... и мобилните им телефони. След като погребва пакистанския си съпруг, отдадената британска съпруга (награда за женска роля на актрисата Джоана Сканлан), приела исляма заради него, открива през съобщения в телефона му, че той е имал паралелно семейство с французойка откъд Ла Манш. Оказва се, че мъжът ѝ е пътувал често по работа и голяма част от общуването им се е случвало при физическа дистанция, а любовните им вълнения са дигитално каталогизирани под формата на гласови съобщения – сценарий, прилаган и при французойката. Съкрушена, но и решена да опознае тази част от живота му, мамената съпруга отива във Франция и се промъква в жилището на другата жена като домашна помощница, за да я опознае, а през нея и мъжа си, посмъртно. Въпреки финалното помирение между двете, интимните им светове не се засичат, нито пък те успяват да възпроизведат и сглобят докрай тайния живот на обичания от тях мъж. Тиранията на интимността е в невъзможността за среща между три

принадлежащи на различни култури, индивидуални вселени.

За да компенсират непубличността на онлайн прожекциите в това самотно и кризисно 61-во издание на Солунския фестивал, екипът му кани местни художници, които да интерпретират в картини дванадесетте филма от международния конкурс. Работите им са отпечатани в множество копия и поставени на различни открити места из целия град. По този начин и филмите, и вдъхновените от тях произведения са взаимодействали с градския пейзаж и с публиката, макар и извън салона. А фестивалът не се поддаде импулсивно на репортажно отразяване на пандемията – напротив. Отстрани се от злободневното, за да осмисли проблема във философските му параметри. И подсказа, че „новата нормалност“ е дошла, за да остане и само от нас зависи да преосмислим приоритетите си и да ѝ се противопоставим като пренаредим взаимоотношенията между личната и публичната среда. Без съмнение, в Солун най-добре се долавя, че без агората и общественото участие в нея, около които е процъфтяла Древна Гърция, няма да оцелеят нито културата, нито цивилизацията. ■



„След любовта“ – Великобритания, режисьор Алеем Кан



## ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

откъс от книгата  
на Нега Станимирова  
„Валери Петров за себе си  
и другите за него“

■ Нега Станимирова

*...Дали затуй, че още в детско време,  
с баща си зиме ходел е на лов,  
та още преди кредата да вземе,  
пейзажът му е вече бил готов,  
или за нещо трето и което  
по-важно е от спомен и похват:  
затуй, че дар е имал във сърцето  
да вижда всяко нещо с поглед млад –  
дали, или – но ето ни, щастливи,  
след толкоз време гледаме в захлас...*

Да се обхване личността на Валери Петров в богатството и разностранността ѝ означава да се пребродят необозрими пространства. Ще спомена само някои от срещите ми с него – дар от съдбата. Настъпилото разведряване след падането от власт на Тодор Живков позволи да разговаряме свободно за преживяното по време на неговото владичество. Предстоеше на 22 април 1990 да отбележим 70-годишнината от рождението на Валери Петров. От списание „Киноизкуство“ ми възложиха да интервюирам любимия ми поет. Помолих го за среща и разговор. Отговори, че ще постъпи в болница. Да съм му изпратела писмено въпросите си. До рождения му ден оставаше повече от месец. Надявах се той да оздравее, а аз да изчета всичко написано от него и за него. Заседнах в Народната библиотека в течение на месец и половина.

„Задочният“ ни диалог с Валери Петров се състоя в навечерието на юбилейната му годишнина. Бях му изпратила по пощата въпросите си. Получих отговорите. На повечето от запитванията ми той меко, но категорично бе отказал да отговори – били неудобни, превъзнасящи го. Не е искал да се връща към мрачните си преживявания. Забравил бил вече „тези неща“, пък и други хора били репресирани много повече. А и да не обидим критиците, които са го заклеймявали – „Нали те по-късно са си признали заблудата“. Но тези наранявания може би са си оставили белезите? – „Е, какво толкова... Предпоставките за стоицизма ли? Не, не, оставете това...“. Наложил се да напиша следното предисловие към интервюто:

„Дали, или...“ – също както Валери Петров в стихотворението си „Уж за Брьогел“ размишлява върху загадката на изкуството, тъй и аз, стъпила пред обема, дълбочината и многообразието на неговото творчество, завладяна от поетичното му вълшебство, се мъча да проникна в мистерията на тази творческа разностранност. А тя е неподвластна на обяснение. Съзнавам неразгадаемостта на „искрата Божия“, но продължавам да упорствам в издирването на онзи тайнствен ген, предопределил лумването ѝ. Търся да се добера до спомените на поета от онези първи детски години, през които той упорито е мълчал. Според разказите на майка му,

предадени ми от Радой Ралин, проговорил е на четиригодишна възраст. Опитвам се да открия връзката на това мълчание с определението в едно негово стихотворение – „дете значи мъдрец и поет“, да проумея въздействието върху юношеското въображение на „синьото море“, край което са се родили първите отпечатани изяви на 16-годишния Валери, да вникна и в ролята на думата „мисля“ в ранните му стихове („Аз имам свои важни мисли/, вървя си и си размишлявам“ в „Злободневка“, 1938, „Ти измъкнал си земния глобус/ и замислен въртиш го в ръка“ в „Коралов остров“, 1939). Дали това мислене, довело през студентските му години до философски прозрения в „Ювенес дум сумус“ (1943), не е помогнало на поета да си изкове онази „броня“, с която той по-късно е опазил от мечове и стрели донкихотското си сърце? Зад тази броня на мъдростта и стоицизма то си е останало нежно, уязвимо. Колко удари се стоварваха върху него и с какво достойнство устояваше той! В края на 40-те обявиха стиховете му за формалистично-маниерни, назадничаво-романтични, а поемата му „Ювенес дум сумус“ – за проводник на песимистична, упадъчно-скептична и реакционна философия. След разгромването на „На малкия остров“ през 1958 година се заредиха спиранията на негови пиеси и сценарии, а през 1967 бе уволнен от работата като редактор в Студията за игрални филми, забраниха публикуването на стиховете му, през 1970 бе изключен от БКП. Обръчът около него се затягаше до краен предел. И тогава е започнал да превежда Шекспировата драматургия. Сизифовски труд, роден от стремежа на поета да докаже, че няма да се преклони.

За двубоя на Валери Петров с едноличния режим си говорехме между приятели, гадаехме как издържа, скърбяхме, че киното ни го загуби за толкова години и завидяхме на най-близките му приятели Христо Ганев и Бинка Желязкова, радващи се на досег с него в гордото му отшелничество. Ликувахме, когато стегналият го обръч започна да се огъва – допуснат бе рециталът на Славка Славова по стихосбирката му „Дъжд вали, слънце грее“, пробиваха си път до сцената негови пиеси: „Когато розите танцуват“, написаната заедно с Радой Ралин „Импровизация“ (и тя бе забранена), „Театър,

любов моя“, „В лунната стая“, „Морско синьо“, „На смях“, „Копче за сън“, „Бяла приказка“, „Пук!“, „Меко казано“... Затягащият се обръч не бе издържал пред творческата мощ, излъчвана от поета. Какво е означавало това отстъпление за властимащите, разполагащи с всички средства – забрана, изолация, подслушване, ограничаване на международните контакти – до купуване, съблазняване с почести? Дали Димитровската награда за поемата „В меката есен“ и званието „Народен деятел на културата“ (1977) не са били тактика за привличане на непокорника към дворцовата свита? А може би разхлабването на обръча се е дължало на други сили, съпротивяващи се срещу едноличната власт? Каква радост бе, когато отново се срещнахме с Валери Петров във филмите по негови сценарии „С любов и нежност“, „Йо-хо-хо!“, „Разходки с ангела“, „Всичко от нула“!

Опитите за прогонване на Валери Петров от литературата, театъра и киното му придадоха ореол на мъченик и жрец пред олтара на истината. За „схватката“ между ширещия се в резиденциите си духовен пигмей и затворения в мансардата на бащината си къща исполин на духа се говореше, гадаеше се, но подробностите нямаше как да стигнат до нас, „редовите“ му почитатели. Може би най-силното оръжие на поета – едновременно щит (срещу безнадеждността) и шпага (обезоръжаваща злото), е било чувството му за хумор. Устойчивостта му навярно се е подхранвала и от други източници – природата, изкуството... Ето как той се обръща към морето и в стиховете, и в киносценариите си:

*Отучи ме от нервност! Стори ме ти цял  
Дай ми мъдрост, и трезвост, и верност!  
Стига въвн съм блестял, стига вътре  
звънтял.*

*Като хвърлен на плажа ти термос!*

Сякаш виждам неговия герой, Скулптора от „С любов и нежност“, изправен пред необятното „морско синьо“, устремен към съизмерване на „своя земен живот“ с вечността на природата... Не са ли тези любими на поета философски съизмервания най-жилавият корен на устойчивостта му? Той сам го е казал:

*Бъди философ и при нужда веднага  
за някой цитат от Тацит си спомни –  
такъв исторически поглед помага  
и прави по-дълги човешките дни.*

Дали винаги му е помагала мисълта в това стихотворение – „На себе си“ – „че всъщност не днеска изял си шамара,/ а в третата четвърт на двайстия век?“ Или най-много го е крепяло отърсването от жаждата за притежание, изразено в стихотворението „Пред парадния вход“: „и вървах, и ми беше ужасно приятно,/ че без толкова работи мога“. В тези „толкова работи“ той включва дори и жаждата за слава, тъй естествена за човека на изкуството:

*Човече, нека прегори  
и в тебе жаждата за слава –  
невероятно е дори  
какво спокойствие наставя!*

Не е ли разкрепостяването на духа от мирската суета в основата на творческото съзидание? А и не дава ли самото това съзидание душевна сила, издръжливост? И колко още „дали, или?“... Но на повечето от въпросите ми Валери Петров отговаряше „неудобно е, нескромно е някак...“. Той поначало не искаше да дава интервюта. Какви ли не аргументи употребих, за да го придумам... Поискаха разговор с него и от другото филмово списание. „Какво? Повече от едно интервю? – В никакъв случай! Да взема сега да вдигам шум около себе си... А пък за юбилей – и дума да не става!“ В диалога ни, понеже бе „задочен“, всеки въпрос бе продължение на предишния, а не извираше от отговора. Ето извадки от интервюто:

**С излязлото на 5 юли 1958 Постановление на ЦК на БКП „За състоянието и по-нататъшното развитие на Българската кинематография“ филмът „На малкия остров“ бе забранен заради „безидейно, абстрактно хуманистично разкриване на темата“. Обвиняваха Вас и Рангел Вълчанов, че съчувствате на затворниците като на хора страдащи, а не сте ги изобразили като комунисти, че липсват патетичните речи и задължителната героизация, а може би и това, че Вашите герои се стремят към свобода не „на всяка цена“ (при бягството си те затва-**

**рят капитана и охраната, без да убият никого). И в други Ваши филми за Съпротивата героите не убиват, а стават жертва. Не спореха ли Вашите филми с „класовия“ морал, според който „целта оправдава средствата“?**

В сценариите, които съм писал на тема Съпротива, наистина героите никога не убиват, а почти винаги загиват. То е, защото саможертвеността на това време винаги е била за мен най-важното в него. Избягвал съм да показвам убиването на противника и с това подсъзнателно съм влизал в спор с тезата за класовия морал и за целта, оправдаваща средствата. Ловкостта на героите, приключенското начало – това са все неща, които най-малко са ме интересували. Срещу фалшивото представяне в кънтящопатетичен тон на чудесната, скромна героика на партизаните, нелегалните и изтезаваните въставаше всичко в мен – и човешко, и художническо. И до днес съм убеден, че загиналите във фашистката съпротива заслужават скромни паметници и че тези паметници ще въздействат по-силно и в по-вярна посока на младата публика, отколкото възвеличаването им в приключенско-гангстерски стил, преследващо касови успехи и развалящо вкуса на юношите... Но като казвам тези думи, се улавям в това, че всъщност развивам нишката на отдавна оформили се в мен чувства и мисли, които май биха искали сега някои уговорки и корекции. Много неща се промениха и разкриха напоследък, друг стана въздухът на страната и човек не може да говори на тези теми без горчивина.

**Бихте ли припомнил разговорите с баща си за „абстрактния“ хуманизъм? Щрихи от портрета на д-р Нисим Меворах будят желание за запознаване с личността му. В стихотворението си „Рядък казус“ Вие намеквате за мълчаливото бащино съгласие да поемете по пътя на нелегалната борба, а в реквиемния цикъл „Сбогом, тате!“ (1972) признавате:**

*А как тъй ме възпита във онази идея,  
от която разпален бе сам,  
че каквото и после да се случи със нея,  
път от нейния свят да не знам?*

**В друго стихотворение Вие наричате баща си „Дон Кихоте“. Оклеветен от доносници, дока-**

**то е бил посланик в САЩ, той се е завърнал да доказва правдата. „И с лека горчилка отиде си ти“. Сега, когато може да се говори за всичко, което е било премълчавано, може би ще разкажете за тази тъжна одисея?**

Баща ми беше привърженик на това, което сега наричат „социализъм с човешки облик“. Макар като адвокат да имаше постоянно работа със сенчестите страни на човека, той си оставаше оптимист, вярващ в доброто начало у хората и в победата на един по-справедлив бъдещ социален строй. Беше мек и добър човек, нехаен към облеклото си и не обичаш официалностите, който се мъчеше по време на монтираните процеси да помага на обвиняемите. Като дипломат на Запад бе обкръжен от подозрения и изпита доста горчивини – чудя се даже как не си пострада по-сериозно, тъй като поставяше законите на човечността над тези на партийния морал, който после се оказва непартиен и неморален. На тази негова линия давахме названието „абстрактен хуманизъм“ и колко глупости и жестокости извършихме, отхвърляйки я. Помня как новината за убийството на Кенеди ме свари на едно заседание на хора от киното. Аз скочих и казах: „Сега трябва да направим един митинг!“ и почти всички ме изгледаха с учудване и укор: нима не зная, че Кенеди е от милиардерско семейство! А аз знаех и това, и друго, а освен всичко Кенеди с този свой спортен перчем ми беше симпатичен, както ми е симпатичен Донатас Банионис. Все пак бях тогава доста скован от схеми и догми и не знаех колко прав щях да се окажа аз и колко неправи – укоризнените погледи... Но вие ме питате за баща ми, пък аз ви говоря за сина му. То е, защото си приличаме. Баща ми също обичаше много изкуствата – литературата, живописата, музиката – и сякаш нереализирал се сам в тях, правеше всичко, за да насочи сина си към техните области: водеше ме, още малък, в ателиетата на видни наши художници, търсеше ми учители по музика. На него дължа своето ориентиране към литературата. Бих желал всекиму един баща като него.

**По-малко се знае за майка ви – какво си спомняте за нея, за дядо Ви по майка, от когото сте заели литературното си име?**

Боя се, че тези въпроси за родителите, за наследеното от тях ще придадат нескромен звук

на разговора ни. Но хванал съм се, ще трябва да отговарям. И така, майка ми, Мария Петрова, беше дъщеря на военен от запаса. Двамата с баща ми са се намерили в Лозана, където са следвали, той – право, тя – френска филология. Един бог ги знае, т.е. два бога ги знаят, как са преодолели съпротивата на двете така различни семейства, но тъй или иначе успели са да се оженят. Отначало живели небогато, той работил като адвокат, а тя – като гимназиална учителка по френски. Аз съм се родил в софийския квартал Ючбунар и първият ми език е бил неправилният български на еврейската улица. Това е била една от причините да се преместят в Лозенец, на три крачки от улицата, на която живея сега. Понякога си мисля: странно, уж съм обиколил целия свят – Америка, Африка, Китай, – а ето ме на стари години, завърнал се като бумеранг пак в стария квартал със стария профил на Витоша пред очите ми. Но да завърша с въпроса ви: майка ми беше културна жена, но поради съдържания си характер играеше в семейството ролята на отрезвяващ фактор по отношение на влаганите от баща ми надежди в мен; все пак усещал съм я, че и тя тайно се радва на юношеските ми успехи в литературата. И навярно тайно е страдала при невеселите перипетии в живота ми, докато баща ми, оптимистът... впрочем кой знае.

**Днес младите творци споделят отчаянието си от действителността, твърдят, че не желаят да отправят послания, а просто изразяват мировъзприятието си. А във Вашите филми, колкото и неутешителни да са изводите Ви за съвременния ни живот, винаги просветва надежда, усмивка, макар и „през сълзи“. На партийния конгрес Вие с болка констатирахте кризата в човека, превръщането на сърцата в „ледени буци“ и че сме „сигурно някъде между маймуната и онова, което ще бъде разумният човек“. На друга среща говорихте за загрубяването на отношенията, на езика, на мислите ни. Но все завършвахте с ободряващ призив: „Стягайте се! Такова нещо ще направим!“ Не е ли тази Ваша позиция израз на разбирането Ви за апостолската мисия на твореца? А какво мислите за изкуството „самоизразяване“? Дали то не е по-съвременно от изкуството „проповед“?**

След толкова ужасни престъпления, извър-

решени в края на този век от човечеството срещу себе си, когато сме отровили и замърсили въздух, земя и вода, когато разкриваме масови гробове, когато атентатите се редуват с шантажите, невинни заложници биват разстрелвани и гладни хора мрат като мухи, какво чудно, че младото поколение, разочаровано в нашите идеали, било изпаднало в отчаяние. Аз самият не мога да гледам на бъдещето през розови очила: една след друга се разсипват пясъчните кули, в чиято трайност съм вярвал на младини. И все пак... знаете ли, някъде известният китайски писател Лу Син признава, че нарочно дал на един свой мрачен разказ обнадеждаващ завършек, защото не искал да съдейства за спада на революционните настроения по времето, когато го пише. Така е малко и с мен. Казвам си: лесно е да разпространяваш невеселото си настроение, това навярно ще ти донесе популярност сред хората, готови да го попият. Но ако се окажеш неправ? Да, истината преди всичко, но знаем ли със сигурност къде е тя? И ако нещата са така апокалиптично мрачни, то защо на суетността ти още се иска да те четат, да имаш успехи? Какво трябва да се прави? Френските екзистенциалисти бяха намерили един нелош отговор на този въпрос: „Действай така, сякаш от действието ти може да има полза!“ Не е кой знае колко утешително, но все пак... Признавам, разбира се, че за тази моя устойчивост на мислите допринася и нещо лично: да се откажа от надеждата си би значило да се откажа от всичко, написано в хода на един живот. Олелее!... Колкото до дилемата „Самоизразяване или проповед“, мисля, че в изкуството авторът проповядва нещо винаги, дори и когато уж само изразява себе си. Аз също не обичам пряката проповед, но още по-малко обичам играта на изкуство, нестоплена от състрадание, неозарена от мечта. Сякаш главен художествен критерий за мен пред една творба е това, какви са били подтиците на автора ѝ, от сърцето му ли е изскочила тя или не, можел ли е да живее той, без да я направи.

**В рамката на „На малкия остров“ Вие загатнахте тревогата си от чезненето на идеалите, изразихте тази тревога и в поезията, и в драматургията си, особено в „Рицар без броня“, дал тласък на разгърналата се през 70-те го-**

**дини „антиеснафска“ линия в киноизкуството ни. Дали ограниченията, наложени от тоталитарната система, принудиха повечето хора да се затворят в „черупката“ си, да сведат стремежите си до материални блага, или у човека е заложено вечното противоречие между донкихотското начало и прагматизма? Този въпрос ми е подсказан от Вас – в един наш разговор Вие споделихте интересни мисли за неразрешимостта на това противоречие. Бихте ли доразвили тази своя теза?**

Не помня какво съм казал в разговора, за който споменавате. Сега мисля, че и в двете Ви предположения има истина. Съществуват у всеки човек двете начала – идеалистичното и прагматичното, „небесното“ и „земното“ – не случайно във всички религии, създадени от човека по негов образ и подобие, винаги се борят Доброто и Злото. Човек се стреми към Високото, цитира като образци за следване неговите представители в христоматиите си, но в практиката на живота Земното го тегли надолу. От такива мисли тръгват моите стихове, пиеси, сценарии, за да защитават рицарството, благородството, вътрешната красота, готовността за саможертва, другарството срещу егоизма, властолюбието, стремежа към охолство и т.н. Тези черти, които ние обединяваме с понятието „еснафство“, бяха налице – и още как! – в обществения ни пейзаж, но нещата се оказаха по-сложни: постепенно стана ясно, че проявите, срещу които се борихме, бяха свързани с покварата, навлязла – по познатия закон за вмирисването на рибата – в най-горния слой на властващата партия, чийто член съм от много години. „Моя вина, моя велика вина!“ Макар винаги да съм бил противник на описаните отрицателни явления, аз късно започнах да обобщавам нещата, да търся корените на отделните случаи; уж не глупав и не некултурен, дълго ги мушках в чекмеджето на нетипичностите – действала е навярно вътрешната ми дисциплинираност, наивната вяра, а и толкоз ми е била писателската прозорливост! Поне от системната и яростна съпротива, с която се посрещаше от страна на командващата структура всяка критична нотка, всяка жива мисъл, да бях стигнал до очебийното, налагащо се заключение! Но не. Жив бащичко!

Какво става с познатия ни еснаф днес? Той се „политизира“ – излиза на митинги, издига лозунги, вика... Дали аполитичността му е била мнима, или днешната еуфория е признак на политическа незрялост? Как оценявате духовните процеси в социалната ни атмосфера? На споменатия разговор Вие намекнахте за появила се напоследък межда, разграничила довчерашни единомишленици, приятели... Уж се предпазвах да навлизам в политически въпроси, но нали същите хора, пълнещи площадите, стоящи в „мълчаливи бдения“, те са и публиката, на която разчита киноизкуството. С какво би могло то в сегашната наелектризирана обстановка да ги привлече?

Да, изглежда, че средният наш човек не е бил истински аполитичен, а просто не е смее да говори, да се изявява. Сега опиянението от възможността да казва това, което мисли, е напълно естествено и да го виним за проявите му на невъздържаност и незрялост няма да е справедливо. Но да се опасяваме все пак от тези прояви имаме основания. Защото реакцията срещу десетилетията тоталитаризъм и безправие може да се влее в улеите на десничарството и да се превърне в реакция в най-тесния смисъл на думата. Аз съм вече стар човек, доста неща съм видял и сега долавям в някои призиви и плакати интонации, които ми носят невесели спомени от миналото. Младите поколения няма откъде да знаят тези неща. А ние, старите, уви, не успяхме да се нарадваме на разкрепостяването, за което бленувахме от толкоз време и ето ни завъртени от вихъра на събитията, увлечени в полемиките, приели роли, за които едва ли сме пригодени. Това, за което съм Ви намекнал, е вярно: на бърза ръка вчерашни приятели се изпоразделиха, компании се разкъсаха. Как стана това, кога стана? Печална история. А какво може да направи киното в тази обстановка? Явно сега е часът на документалния филм, който вече се насочва към разнищването на фактите от близкото минало, но той едва ли ще съдейства за успокояване на обстановката. Игралното кино пък ще трябва, струва ми се, да поизчака, ако не иска да шуми със сензации, а спокойно и задълбочено да се заеме с анализа на изминалия невесел период от историята ни, за да съдейства и то за неговата невъзвратност

като разкрие груповите и лични драми в него, колизиите механизмите му.

Вие имате влюбена във Вас читателска публика – трудно е да се добере човек до Ваша стихосбирка. В Народната библиотека разбраха, че бързам да изчета всичко от Вас и за Вас и се втурнаха да ми помагат – от обич към Вас! Въпреки популярността Ви, киното Ви привлича с по-големия си „тираж“, а и с възможността да се усети контактът с публиката. Случвало ли Ви се е при гледане на Ваш филм със зрители да преживеете болката от неразбирането, изразена от Вас по повод на „Голият остров“ в стихотворението Ви „Японският филм“? Не се ли таи лична изповед в тъгата на Скулптора от „С любов и нежност“? Могат ли просветелските усилия („докрай, додето разцъфтите, ще мъкнем влагата към вас“) да променят залинелия ни духовен пейзаж?

Струва ми се, че филмите, които са създавани по мои сценарии, обикновено не са имали гръмовен касов успех, но и рядко са бивали смъквани набързо от екрана. Това, към което съм се стремил, е било обикновено поезията и правдивостта. Аз съм май ученик на две школи – на предвоенния поетически реализъм на французите и на следвоенния италиански неореализъм. Това е допринасяло филмите, в чието създаване съм участвал, да се оказват достъпни за широката публика. Все пак нерядко тънката нишка, която съм се мъчил да предам, се е късала и най-тънките ѝ места са си оставали за лично ползване. Но няма как. Това, което казвате за стиховете ми, може да е вярно, но поезията се чете от малък кръг читатели – все хора „посветени“ – лесно е с тях да установиш контакта, без да правиш компромиси; а киното е изкуство за всички и при него нещата стоят другояче. Не се отказвам от просветелското заричане, изказано в стихотворението за „Голият остров“, но напускащите прожекцията на този филм имаха донякъде право – монотонността му трудно се издържаше. Имаше в него прекрасни места, но беше рискован опитът да се изрази еднообразието на селския труд чрез еднообразие върху екрана. Широката публика не търпи скука и ако искаме да ѝ въздействаме, трябва да се съобразяваме с това. Повтарям, трябва да издигаме естетическото равнище на публиката, но и



трябва да се откажем от утопичната мисъл, че високото изкуство може да бъде достъпно за всички. Редки, макар и чудесни, са обратните случаи. И „мъките и неволите“ на кинотворците, които щат-не щат, трябва да осигуряват масовост и касовост на своите творби, са доказателство, че това е така.

**Във взаимоотношението „художник – публика“ се намесва и една трета съставка – критиката. Доколко ние, критиците, сме полезни на изкуството, когато се опитваме да разтълкуваме на широката публика скрития в подтекста на творбите истински смисъл. Дали с това няма повече да навредим да даден филм, отколкото да му помогнем? Как мислите – дали нашите критически „послания“ към „долното рамо“ на „клевещите“, притискащи твореца, не са допринасяли за разгневяването на „горното“? А при днешните затруднения на киноизкуството, заплашено не от цензура, а от икономическа принуда, как си представяте ролята на кинокритиката?**

Не мисля, че критиката е навредила в отношенията между създатели на филми и администратори. Напротив – хубаво е, че кинокритиците бяха в мнозинството си на страната на творците срещу идеологическите командири и са им помагали в рамките на възможното. Разбира се, трябва да се пазим от съблазните на снобизма, който увеличава дистанцията между хората на киното и „простосмъртните“ (били те зрители или ръководители) и с нищо не ни помага в овладяването на занаята. Още повече, че киното ни не е завладяло кой знае какъв терен в световната панорама. Колкото до бъдещето на кинематографията ни, то се очертава такава, че ни критика, ни дявол не ще може да ни помогне в близките години. Дано се окажа лош пророк!

**В една своя статия Вие хвърляте светлина върху творческия процес при раждането на Вашите стихове. Предполагам, че подобни анализи сте правили и като професор по кинодраматургия във ВИТИЗ. Бихте ли споделили свои размисли във връзка с търсенето на „филмов език“? Известна е богатата, многослойна конструкция на сценариите Ви, пресрещането в тях на различни пластове от време, известна е полифонията на гласовете – „от автора“, на зрими и незрими герои. Как се раждаха този**

**строеж и тази многоизмерност?**

Дотук все пак смогнах да ви отговарям, но с въпроси като последния не зная какво да правя. Току-що ви казах, че се чувствам неловко. Как да говоря за „многоизмерности“ и „полифонии на гласовете“, като така рядко се чува нашият глас, толкова малко значат нашите филми в съзнанието на кинохората по света. Едно бих могъл да кажа: че се стремя към простота на разказа, не обичам ретро- и интроспекциите, игрите с камерата и прекаляването с използването на киносредствата за субективизиране на разказа и навлизане във вътрешния свят на героите. Все си мисля, че най-голямата сила на киното е тази, която е зарадвала хората в началото му: възможността да запечатва живота такъв, какъвто е, и да ни потапя във втората действителност на белия правоъгълник... Разбира се, видяна през окото на поета: всъщност, както ви казах, аз черпя от две школи – от тази на правдата и от тази на поезията, чиито принципи се стремя да съгласувам, макар че какво ще ги съгласуваш – те са в действителност едно и също нещо! Но работата е навярно не само във влиянието на школите: поначало аз извънредно силно, до преклонение обичам богатството на живота, от което ние, хората на изкуството, успяваме да откраднем само дребни късчета и оттук иде привързаността ми към детайла, намека, втория пласт в диалога... Обичта ми към поезията е някак си в мене и от нея иде желанието ми разказът като цяло да има свой нежен звук и оттук – склонността ми към лайтмотивите и обрамчването на филма, честата употреба на извънкадров глас, значението, което отдавам на музиката. Разбира се, има и изключения, като сценариите на „Слънцето и сянката“ и „Йо-хо-хо!“ или на новелата „Откъде се знаем?“, но ако се вгледаме и в тяхната структура, ще видим, че и в тях е търсена някаква закономерност, римуване и симетричност в редуването на реалистичната и условната линия. Но тези похвати са вече май поостарели: в други посоки се движи съвременното кино. През 50-те години Ви критикувах за „влияние на неореализма“ във филмовото Ви творчество. Предполагам, че в края на 40-те, когато сте бил съветник по културните въпроси в посолството ни в Италия, наистина сте бил силно

**впечатлен от това мощно течение в италианското, а оттам и в световното кино. Мислите ли, че сте поемал и нечии други влияния?**

Така беше наистина. В края на 40-те години имах щастието да присъствам на раждането на италианския неореализъм. Безсъмнено докосването ми до великото избухване на таланти като Дзаватини, Де Сика, Висконти, Роселини е съдействало, за да се насоча към киното и е дало своето отражение върху работата ми в него. Но съм изпитвал и влиянието на френското кино от предвоенните години. Неговият „поетически реализъм“ ме привлече към екрана още преди да узная теоретическите му черти и имената на хората, които го създаваха. Новият фон на парижкото предградие, новите герои на разказа, взети от бедните социални слоеве, живеещи на ръба и отвъд ръба на закона, тъжно-веселата музика на уличния акордеон – всичко това стана такава част от мен, че още като ученик аз цели часове скитах из периферните квартали на София, за да гледам опиянен и снимама калните им улочки, въртележките край Лагера, бедните хора, за чието щастие бях решил да се боря през целия си живот. По-късно, когато се запознах с Париж (лично) и с Жак Превер (също лично), когато обикнах френската песен с чудесните ѝ текстове – Пиаф, Монтан, Брасанс, Брел – юношеското ми влюбване се превърна в трайна любов. Разбира се, силно ми е повлияло и съветското киноизкуство. По време на моята младост то вече беше станало напълно лъжливо и по сталински помпозно, но все пак ме запленяваше, защото – още наивен, не забелязвах подмяната на идеите в него. Едва по-късно, след края на войната, щях да усетя дълбокия му фалш в контраста с критикуваната у нас като безперспективна чудесна правдивост на „Крадци на велосипеди“, „Пайза“, „Шуша“.

**Неведнъж се е писало за въздействието на поетичното Ви творчество върху филмовото, но дали не е имало и обратно влияние – на заниманията Ви с кино върху поезията Ви? А как се отрази върху творчеството Ви работата като преводач? Известно е колко много автори, от колко много езици сте превеждал. А по повод преводите Ви на Шекспир критиката изрази изненадата си, че сте устоял пред могъщия натиск на Шекспировия гений и сте запазил свое-**

**образието си като автор. Как Ви се удаде това?** Имало е и обратни влияния – всъщност аз виждам работата си в литературата, театъра и киното като едно и също нещо: поезия за печат, сцена и екран. Киното като тема фигурира в доста от стиховете ми, например в поемите „Ювенес дум сумус“ и „Тавански спомен“; то съществува и като похват на сценарист в цикъла „Римски площади“. Този похват личи и в по-късната ми поетическа практика да описвам в стих детайлирано, но обективно една случка от живота, предоставяйки на читателя откриването на вложения в нея смисъл, така, както прави кинодраматургът със зрителя. Колкото до Шекспир, неговата поезия е тъй различна от днешната, че на мен лично влиянието е могло да бъде само генерално, в смисъл че ми е поставяло една висока мярка за преследване, която не ми е позволявала да се задоволявам с това, че съм стигнал или надхвърлил постиженията на съседа.

**Ви многократно сте се сблъсквал със забраните: след спирането на „На малкия остров“ е бил спрян и сценарият Ви „Летището“ (1960). Намерих го сред архивите на сценарната комисия. Защо е бил отхвърлен? И защо е било „временно замразено“ осъществяването на подготовения от Борислав Шаралиев филм по Ваш сценарий „Главата горе, командоре!“? Как си обяснявате „нелегалното“ излъчване по ТВ в полунощ на „Един снимачен ден“, последвано от дългогодишно „заклучване“ на тази чудесна новела?**

Сценарият „Летището“ беше отхвърлен заради един епизод в него: случайна среща между някогашен партизанин, сега на висок пост, и някогашен негов ятак, сега на ниско социално равнище. Първият отминаваше втория, без да го познае. След пазарлъци с ръководството склоних отначало да не го познава, но накрая да го познае. Но и това не помогна... „Главата горе, командоре!“ пък беше спрян поради подозрението, че в образа на главния отрицателен герой на този фантастичен разказ е скрит намек за Тодор Живков. Да си призная, добре стана, че го спряха, защото по-късно, когато го прочетох, той се оказа много слаб; години след това използвах по-добре идеята му за смесването на реалност и въображаем разказ в сценария

„Йо-хо-хо!“. Новелата „Един снимачен ден“ пък беше насмешливото ми сбогване с киното на лакировката и това обяснява невеселата съдба на този филм. Всички тези случки илюстрират борбата между тези, които се стремяха към правда в киноизкуството и онези, които третираха или по-точно малтретираха тази правда като „малка правда“, „правда на задните дворове“ и пр. Такъв беше животът и дано тези тъжни истории не се повтарят в бъдеще!

**В това прекалено сериозно интервю не успях да отворя дума за хумора. А той е съществена особеност на цялото Ви творчество – още от онези юношески години, когато дебютирате с карикатури в сп. „Ученически подем“ (1936 – 1937) и с псевдонимите Скамейкин и Приятел сътрудничите на хумористичния в-к „Хоровод“ (1937 – 1939). Тогава Павел Вежинов Ви нарича „вундеркинд“ и още: „Скамейкин е рядко дарование, което ще стане някой ден голям хуморист“ („Хоровод“, 29.12.1938). Как мислите, дали изящният хайневски хумор си е в кръвта Ви, или и той има връзка със светоотношението Ви? Дали именно той не Ви помага да разтапяте „леда“, да преодолявате отчаянието?**

Права сте, навярно хуморът е бил за мен подсъзнателно средство за самозащита – той се корени, мисля, във вродената ми неприязън към всичко важничещо и надуто. Не обичам късането на ризи при страданието – все ми се струва, че в голямата трагика има театър, самоиндукция, без която би могло да се мине. Затова, когато ми е тъжно, често го обръщам на шега. Стар похват, познат на всички клоуни.

**Известно е, че Вие участвате до края в създаването на филмите по Ваши сценарии. Защо? Носи ли Ви това творческо удовлетворение?**

Носи, и то огромно! Присъствието на сценариста при заснемането на филма е според мен много полезно за крайния резултат. Снимачната площадка е всъщност рингът, на който се сблъскват литература и живот. На нея се разбира, че животът е далеч по-богат от намисленото в писателския кабинет. Промените, които съм извършвал на място, подсказани от конкретната обстановка, от чувството за истина у режисьор и актьори, винаги са повишавали качеството на филма. Но това не е всичко. Главното за мен, човека на писалището, е това, че да участ-

вам в колективния труд на снимачния етап, да се блъскам в споровете му за някоя дреболия, да се ядосвам на това, че актьорът закъснява, да чакам излизането на слънцето иззад облака – всичко това е рядко удоволствие. „Ако за теб – казвам на младия сценарист – то не е такова, заемай се с друга работа! Кинодраматургията иска обич към киното и към процеса на снимането; ако ти липсва тази обич, киното ще ти донесе само разочарования и прехвърляния на отговорности“. Затова когато тапата на шампанското гръмне при първите снимки на новия филм, аз съм бил винаги около камерата, до режисьора и оператора, заедно с цялата група от чудесни хора, която се втурва в новото художествено приключение...

Към „задочния“ ни диалог бях добавила следния „послепис“:

Чета отговорите на Валери Петров и отново в мен зазвучава стихотворението му „Уж за Брюгел“. Оказва се, че има нещо в това „с баща си ходел е на лов“, наистина по-друг, за изкуство, в ателиетата на художници, при музиканти, литератори. В пестеливия спомен съзирам потвърждение на догадката си, че тъкмо в силната духовна връзка между бащата и сина е източникът на един постоянен мотив в творчеството на поета, особено на сценариста – мотивът за приятелството между възрастен герой и дете (Доктора и малката козарка от „На малкия остров“; Ваньо и любимият му вуйчо Георги от „Рицар без броня“, Скулптора и момиченцето от „С любов и нежност“, Актьора и момченцето от „Йо-хо-хо!“). Интересна е еволюцията в този мотив: отначало детето е във властта на обаянието, излъчвано от възрастния герой, а в покъсните филми ролите се разменят – детето все повече се превръща в източник на надежда, на онова „зареждане“, за което пише поетът в стихотворението си „Зареждане“, посветено на внучето му.

Надявах се да науча повече за преживяното от фамилията Меворах по времето на сталинизма. Обаче поетът се притеснява да говори за родителите си, какво остава пък – за себе си! Репресиите, забраните той нарича просто „случки“, „тъжни истории“. Дори поема вините на другите: „И колко глупости и жестокости

извършихме!“ Или ако случайно признае, че в нещо се е оказал прав, веднага бърза да добави, че и той бил „скован от схеми и догми“. Това ми напомня друг разговор с него – по повод изровените от мен в Централния държавен архив стари стенограми от обсъжданията на „На малкия остров“ в Художествения съвет на Студията за игрални филми, ясно разкриващи, че навремето не е бил разбран упрекът на сценариста към прибързано отплувалите бегълци, изоставили Доктора сам на острова. На предположенията ми за съдържащите се в този упрек алюзии за съвременността Валери Петров бе отвърнал, че и на него тогава много неща не са му били ясни, че макар да са достигали и до нас разкритията в Съветския съюз, „хем знаехме, хем не знаехме, някак си по-сложно беше...“. Във всичките му обяснения долавях опасението да не би да излезе, че той е бил прозорлив от останалите... Така и тук: „Толкова ми е била писателската прозорливост! Поне от системната и яростна съпротива да бях стигнал до учебийното, налагащо се заключение!“. Всъщност той бе стигнал до заключението и бе ни го подсказал: в „Рицар без броня“ мишената, към която бяха насочени авторовите стрели, не бяха дребните еснафи, а бе един началник от Министерството на просветата, от когото зависят човешки съдби. Валери Петров бе разположил този герой в домашна обстановка и само с посещението на Ванъовата учителка бе намекнал за служебното му поведение. И все пак малкото, но точни детайли бяха достатъчни, за да разярят началството. Макар че филмът мина по екраните като „детски“, той е изглеждал за управляващата върхушка „опасен“. Не само бе пренебрегнат на фестивала във Варна (а награден във Венеция!), но и високите оценки, дадени му от кинокритиката ни, бяха предизвикали гнева на управляващите (заради рецензията ми в „Работническо дело“ редакторът Петър Ведрин бе уволнен). Валери Петров не признава, че той отдавна е виждал ясно нещата, че е изпреварил общото развитие на киното ни. Слага своите филми в общия „кюп“: „Киното ни не е завладяло кой знае какъв терен в световната панорама“. Той е прав, що се отнася до киното ни като цяло, но филмите по негови сценарии, които са били до-

пуснати да излязат извън границите на страната ни, са получили престижни международни награди. Ако бе останал да живее и твори „там, на Запад“, сигурно щеше да е измежду най-известните в света киносценаристи. А той обвърза дарбата си с едно изостанало и вечно спъвано домашно развитие. Ако поне половината от филмите ни бяха като неговите, такова ли щеше да е равнището на киното ни? По време на колоквиума през 1976 г., който ФИПРЕССИ посвети на българското кино, чуждестранните ни колеги отделиха сред многото „представителни“ филми неговата скромна чернобяла новела „Откъде се знаем?“ като скъпоценен бисер и ѝ присъдиха наградата си.

Дори когато се реши да каже нещо за творческите си пристрастия, Валери Петров веднага бърза да ги омаловажи: „Но тези похвати са вече май поостарели – в други посоки се движи съвременното кино“. А какви са тези „други посоки“? Завръщане към зрелищността, комерсиализиране в името на достъпността. И Валери Петров се стреми към контакт, простота на изказа, но с изящество и артистичност, постижими от малцина. Похватите му са толкова „поостарели“, колкото на големите майстори от всички времена...

Този „послепис“ приключваше с думите: Боже мой, колко много написах и колко малко съм казала за тази огромна личност, наричана с любов „Палечко“! Не бих могла тук да я огледам във всичките ѝ измерения. Затова нека завърша с цитат от поета:

*Тъй че хич недей се толкова напруга  
да обхванеш бора, катеричко малка!*

Сега, след тридесет години, препрочитам „задочния“ ни диалог и въпросите, на които Валери Петров бе отказал да отговори. Ето някои от тях:

– Павел Вежинов, по повод юношеските Ви стихотворни изяви в „Хоровод“, Ви е нарекъл „рядко дарование“, „вундеркинд“. Това пророчество се потвърждава от цялото Ви творчество. Опитвайки се да разгадаят тайните му, критиците нерядко прибегват до определения като „магия“, „чудо“, „фокусничество“, „паганинизъм“, безсилни да проникнат в мистерията на това моцартовско начало, на тази виртуозност... Вие сте се опитвал да им помог-

**нете – в статията си „За работата над римата“ успявате да осмислите творческия процес. Дали по същия начин бихте казали нещо за работата си в киносценаристиката?**

**– Как гледате днес на младежките си разсъждения в „Ювенес дум сумус“, които мнозина днешни млади подкрепят изцяло? Какво най-много бихте искали да кажете сега на младите?**

Само на един от въпросите ми Валери Петров бе отвърнал кратко: „На бърза ръка вчерашни приятели се изпоразделиха, компании се разкъсаха. Как стана това, кога стана? Печална история“.

През 1980 г. властта не бе разрешила на писателите и кинематографистите да честват юбилея на поета. Унгарският културен институт успя да му посвети чудесна вечер, където поетесата Блага Димитрова произнесе прекрасно слово за отсъстващия юбиляр. Голяма бе изненадата ми, когато през 1990 година същата поетеса спореше с възгледите на поета, когото бе възхвалявала. Но в друг текст тя пише:

**КАТО МИСЛЯ ЗА ВАЛЕРИ ПЕТРОВ, ПОЕТА И ЧОВЕКА...**

Улавям се, че мисля често за него не по повод на годишнини или чествания. И все си задавам въпроса: кое е доминантата на неговия талант, на неговата личност. Разбира се, трудно е да се уловят в една формула толкова разнородни изяви. Но ми се струва, че живеецът на неговия особен, неповторим дух е чувството за хумор. Чувството за хумор като бляскав интелект, като своеобразен ъгъл на зрение, като независима творческа позиция, като защита на уязвимите човешки ценности, като самокритичност, като някаква тъжна жизнерадост.

Толкова ни липсва това извисяващо чувство за хумор! Сив, бездарен и скудоумен е светът на показната сериозност, която иска да си придаде важност и авторитет чрез намръщен израз. Непресекващото през десетилетията чувство за хумор у поета и приятеля Валери е вътрешен противовес на кухия патос, на еснафското самодоволство, на единствената и непрекословна посока с наочници. Може би затова така ни радва всяка среща с негова творба, както и с него самия.

Спомням си, още в пубертетното ни опиянение

от свободата, сред онази еуфория от лозунгите, Валери пръв долови нахлуващата повторемост. И при първото ни младежко посрещане на Новата година (1945 – годината на победата) той съчини експромт една стършелска пародийна сценка. Мисля, че това бе първата сатира на самите нас. Омотан като бедуин в чаршаф, Валери представи духа на краля от „Хамлет“ (ето откога датира неговото посегателство върху Шекспир!). Протегнал ръка в хитлеристки поздрав, изгруктя със задгробен глас: „Хамлете, отмъсти за мене! Дръж шмайзера! Напред към Берлин, бърлогата на звяра!“

И колко други шеги, хрумнали в момента, остроумни отговори към самомнителни подпитвачи, духовити реплики. И всичко това – подхвърлено мимоходом, без афектиране, почти в шепот, за да те накара още повече да се вслушаш и през смях да се замислиш. Така през колко перипетии в живота и творчеството, през какъв кръстосан огън от критики и нападки Валери премина в огнеупорната броня на този свой тих, находчив, мъдър хумор, обърнат едновременно навън и навътре към собствения си автор. Лиризмът става още по-дълбок, когато е озарен от пронизващия лъч на иронията. Болката – по-човечна, когато е изляна не в хленч, а в усмивка.

Имах щастливи случаи да бъда свидетелка на редица такива точни попадения и да се уверя как чувството за хумор е по-силно от силата. То може да повали с един удар тълпа клеветници и завистници. Валери казва в една своя сатира: „Жадувам лудо да уча джудо“. Но той владее непобедимото словесно джудо – хумора. Виж, това чудо не се научава. То е най-висшият дар на човешкия дух, за да се надмогне над низостите, обидите и болките на битието.

Нелепо би било да разкажеш в спомен една светкавична остроумица, едно игрословие, едно внезапно хрумване. То е в мига, плод на кръстоска от съвпадения. Неповторимо. В описание ще звучи като опит да предадеш със свои думи впечатление от концерт или пейзаж. И все пак иска ми се да ви направя съпричастни на някои такива неповторими мигове. Веднъж...

Бяхме на международна конференция в Рим в края на 1961. Валери Петров, като секретар на българския ПЕН-център, бе получил в навече-

рието на тръгването пожарна задача: да защитава някаква трудно защитима кауза, без данни и документи. Това често се случва на български пратеници по световни форуми. В последния момент тичай слепешком! През цялата нощ той не мигнал да рови из проклетата папка, дано да изрови поне една сламка, за която да се залови. На другия ден потеглихме към въпросния форум със свити сърца (...) В палацото, отредено за заседанията, прииждаха чуждите делегати и гости – мастити имена, важни персони, добре си отспали през нощта в скъпи хотели, пили на закуска горещо капучино, изпълнени със самочувствие. Само като стрелнеха под око нашите табелки на ревера „България“ и отвръщаха равнодушен поглед настрана. Из красивите кътове с екзотична растителност се бяха събрали на групички някои от ръководството на международния ПЕН-клуб и самоуверено, настървено доуточняваха общия план за атаките.

Чешкият представител, поетът и преводачът Луири Чивърни, наш приятел, един стеснителен, фин, романтичен човек, не бе пригоден за такива словесни фехтовки и само повтаряше преbledнял: „Я не могу, я не хочу!“. Унгарският представител се бе заключил в мълчание, сякаш владееше само своя неразбираем за никого език. Полският представител Парандовски, гордо вдигнал глава, заявяваше със самия си вид, че той е независим и не се впряга в такива политически разпри. Единствен нашият не можеше, нямаше право да се откаже. Удари часът. Гневни, напушени, лъвовете по двама, по трима или на цели тумби се отправиха към заседателната зала. И между тях дребничък, изгубен, самотен, Валери се вмъкна вътре към своята инквизиция. Тежките крила на вратата се затвориха. Заседанието на управата бе закрито. Нищо не се чуваше през плътното прилепналите врати. Представях си как Валери се пече жив на бавен огън. Минаха час, два, три. От цял свят – обединено недоверие, подозрение, пък и дори презрение. Минаваше ми през ума: дали нашият жив ще излезе отвътре.

Когато вече бях изгубила представа за времето, вратите се раззинаха. И оттам наизлизаха съвсем други хора. Къде са сърдитите, напушени лъвове? Весели, смеещи се, разговарящи оживено без прегради, без етикети, разбъркали

групите и групировките, те имаха вид на стари приятели след задушевна среща. Казваха: „Вашият делегат говори много хубаво! Много духовит! И все нещо интересно да каже!“. А Валери, все така свит, неуловим, нищо не разказа за подвизите си. Разбрах от приятелите, че нашият човек говорил към италианците на превъзходен италиански, към французите – на френски, към англичаните – на английски. Правел каламбури, шегувал се, разсмял ги, разтопил ледовете, напомнил им, че са преди всичко писатели и хора, а не политикани, разкрил им със заразително остроумие как смешни стават да се дърлят с часове за една дума в резолюцията, вместо да си разменят мисли за онова, най-главното, което ги интересува – живота на поезията и поезията на живота. И как сами затлачваме тази поезия с нашите глупости, с нашите дребнавости.

Като гледах онези чужди едно на друго лица преобразени, озарени извътре със светлината на смеха, побратимени чрез виното на смеха, аз се удивлявах искрено на таланта на един наш поет. Толкова рядък е такъв талант не само у нас, но и в света. Така весели и сияещи, така пречистени и сдобрени излизаха някога хората и от спектакъла на „Импровизация“, и на „Меко казано“, и от рецитала на Славка Славова, от куклените представления за деца и възрастни. Така ще излизат и от следващите негови книги, от следващите филми и спектакли, ще излизаме опомнени и възраждани, че преди всичко сме хора.

Пожелавам до края на века, а този век става все по-непредвидим, Валери Петров да запази своето чудесно чувство за хумор“...

Ето че въпреки противоположните политически пристрастия на Валери Петров и Блага Димитрова, двамата са успели за запазят приятелството си.

А близкият приятел на Валери Петров Христо Ганев бе написал през 1990 година следния кратък текст за другаря си по идеи и по съдба:

#### ДЕМОКРАТ, ПОВЕЧЕ ОТ ВСИЧКИ

И да ме пита човек къде ми е бил умът, когато обещах да напиша страничка-две за Валери Петров. И то – в такава време! Как да побера в

тези няколко реда всичките, кажи-речи 45 години, преживени с него рамо до рамо? И как да се осмеля да кажа няколко добри думи, когато сега е лош тон и едва ли не политическо престъпление да си спомниш за нещо хубаво и достойно за уважение през тези минали години. И все пак, спомням си...

Беше по времето на строежа на Баташкия водносилов път. Отидохме с Валери да напишем заедно нещо за този обект. Както е известно, очеркистката патетика му е чужда и затова желанието ни беше да погледнем на всичко с добронамерена усмивка. Десетина дни обикаляхме строителните обекти между Батак и Пещера, прехвърляхме се от камион на камион, газихме калта в тунелите, катерехме се по насипите, разговаряхме с инженери и работници. А вечер пишехме общата си творба и ни беше много весело. В София щяхме да продължим работата си, ако на връщане по някакъв и досега непонятен начин пишещата машина на Валери не изчезна, а заедно с нея и десетината написани страници. Този инцидент охлади ентусиазма ни и от опита ни за „връзка с народа“ остана само хубавия спомен. Та в този спомен ми се мярка и една късна дъждовна вечер, когато бяхме пропуснали всички камиони, които можеха да ни откарат до Пещера. Имаше опасност да ношуваме насред път, когато надеждата ни освети с фаровете на някакъв закъснял самосвал. Валери вдигна ръка, шофьорът закова спирачките и с неугасен, припрян, форсиращ на място мотор откряна вратата: „Казвай!“ . А Валери – този винаги възпитан Валери, този винаги деликатен Валери – вместо да скочи в кабината, та след него и аз, извади най-мекия си глас: „Извинете, другарю, че Ви спряхме. Ние сме двама журналисти, обикаляме обектите, бихте ли бил така любезен, ако не Ви притесняваме...“ . Какво още искаше да обясни Валери не разбрах, защото шофьорът, изгубил търпение, махна с ръка, тръшна вратата под носа му и изчезна в мрака... Не помня как се прибрахме в Пещера, но това тръшване на вратата пред възпитанието и човешката деликатност на Валери кънти в ушите ми през всичките тези 45 години. Тръшваха вратата под носа му големи и малки политически величия, които го заплашваха: „Ние няма да те печатаме, пък да видим

след време кой ще си спомня за тебе!“

Тръшваха вратата и негови колеги, демонстрирайки верноподаническо патриотарство: „Аз съм против реквизиема, който пеят за таланта на Валери Петров. Нищо не струва този талант, ако не е отдаден на Родината и Партията!“ . Тръшна вратата след него, като го пропъди за цели 13 години, и партията, която той се опитваше да облагороди, като ѝ присаждаше своя талант, смелост и култура.

А киното? Киното като че ли може да спи по-спокойно. Неговите врати винаги бяха ако не широко отворени, то поне откряхнати за Валери.

А той? Той винаги си е бил Валери Петров. Неговото възпитание (нека спомена с добра дума родителите му), характер и морал не му позволиха нито веднъж да прибегне към поведението на тръшнатите врати. Той просто работеше. Пишеше стихове, поеми, агитки, пътеписи, сценарии, пиеси. Превеждаше от италиански, френски, английски, руски. Водеше след себе си Киплинг, Джани Родари, Пастернак, Жак Превър, Шекспир... целият Шекспир!... Тръснеха ли една врата пред него, той идваше при нас през друга.

И така – до днес. Променило ли се е нещо? Вече виждам други ръце, които посягат отново към вратата. И то – ръце на демократи. Защо Валери Петров още не се е отказал от комунистическата партия? Защо се е съгласил да бъде член на Висшия партиен съвет? Виждам и се страхувам от ръцете на тези хора, които станали демократи едва когато им беше разрешено да станат.

Валери никога не е чакал позволение. Той винаги е бил и ще бъде демократ повече от всички нас – демократ и в творчеството си, и в своето човешко и гражданско поведение. Бъди здрав, Валери! Сърцата на твоите читатели и зрители са винаги широко отворени“.

Христо Ганев би могъл да напише спомени за дългогодишното приятелство между двамата, за битието им като фронтови репортери през Отечествената война, за съвместната им работа във вестник „Стършел“, за удара, нанесен им от ЦК на БКП през 1958, забраняващ „На малкия остров“ и „Животът си тече тихо“, за уволнението им от кинематографията, за изключ-

ването им от БКП... Споменавам общоизвестни събития, а сигурно има и много други, за които само Христо Ганев знае. Но не е пожелал да се впуска в подробности. Избрал е за лайтмотив „затръшнатите врати“...

А ето някои от мислите, споделени от Валери Петров в началото на 90-те, по време на събрание, в което участват членове на всички творчески съюзи:

„(...) Власт и култура. Това е проблем, сигурно датиращ от времето, когато някакъв магьосник, шаман в пещерата, е казал на един поумел в ръката да нарисува утрешния лов, за да може той да бъде сполучлив. Този първи наш интелектуалец си свършил работата. И оттогава е зависим от шамана и от супершамана и т.н. Власт и култура са били винаги заедно. Те са като сиамски близнаци. Не можеш да ги откъснеш един от друг. И то близнаци, които дълбоко се ненавиждат тайно. Представете си конфликта. Свързва ги тоя гръбнак, защото културата има нужда от материали, те трябва да ѝ се дават. И ние знаем къде те се дават и как се дават, и защо се дават.

А другият близнак има нужда от славословие и го е страх мъничко. Това съотношение е било вечно – и по времето на либерализма, и по времето на тоталитарните власти. Човекът на изкуството е винаги между клещи. Те могат да бъдат просветени клещи, могат да бъдат и непросветени клещи. В първия случай – пак по-добре. Във втория случай нещата стават страшни. Защото това, което идва като директива отгоре за правилно, неправилно, хубаво, нехубаво, се потвърждава от другата част на клещите отдолу, която казва: „Така е, точно така, нищо не му се разбира. Това какво е, изкуство ли е?“ и т.н. И човекът на културата, хайде де! И най-страшното е, че винаги нашето „може“ или „хубаво е“ не е константно. То може да се разширява и да обхваща някои по-смели неща, по-новаторски, а после може да се свива. То е като акордеон – според конюнктурата или пък според случайно попадналия човек горе. Но винаги едни изскачат вън от руслото, оказват се непозволени, някой път вредоносни дори. А за други – те винаги са в талвега, те никога не пострадват. Лошото е, че почти винаги това

е безвкусицата, това е полукултурата. Тя не се бои от нищо. (...)

В културата ни има сериозен упадък. Без свобода не може. Имахме и груба намеса, имахме и всепрочутия вътрешен цензор, който е действал дори без да разбираме къде сме, що сме. Как затваряме тази тема, онова чувство, тази мисличка малка, като табу, но без да усещаме, че сме я затворили. Просто не подозираме нейното съществуване. А тя съществува. Това ни помага да поживориме този живот някак си..

За икономическата криза говорим с паника. (...) Политическата криза е още по-страшна. А тази другата, която е осмотично вкарана в другите две, която е може би още по-страшна, нея не я осъзнаваме, не ни се вижда тя достатъчно критична. Но тя е. Нека си спомним прочутата „културна революция“...

(...) Виждал съм анкети, които трябва да проверят какъв е вкусът на народните маси, а след това, когато народните маси не приемат композицията на еди-кой си наш по-модерен композитор, анкетъорите изведнъж забравят, че целта им е да измерват пулса на народа, обръщат се към композитора и казват: „Ами асъл, така си е, то това неговото за разбиране ли е“. Не знам дали е ясно?

Но ако кажеш: „Чакайте! Не те са критерият!“ – това изведнъж замирисва на аристократизъм, на елитарност. А защо? Да вземем някое от най-тънките изкуства. Та нима моят приятел еди-кой си, който е написал един квартет за чембало, нима той разчита на широките маси? А защо литературата непременно толкова да разчита на тях? Това се нарича демагогия, казано на най-прост език. Когато в едно село се открие изложба, галерия, казваме: „Гледай какво става в нашата страна“. Ако дойде чужденец, той ще падне по гръб, като чуе за тази работа. А това, че кокошките ще се разхождат на третия ден в галерията... Трябва да отидем в дълбокото и да видим къде сме, що сме. У нас е настъпила дълбока поквара. Трябва да се отървем от нея. Симбиозата между властник и интелектуалец е нещо страшно, тя убива. За некадърника – нищо, но за другите? Защо те сами се „кастрират“?

Страшно е. По силата на някакви обстоятелства изведнъж се видях в ролята на политик – нещо,



което не мога да ви обясня колко ми е чуждо. Изведнъж забелязвам, уверявам ви, отношенията стават други. Иначе те поздравяват вече. И човек би си казал: Какво заслужавам всъщност! (...)

Всички ние сме, да си признаем, монади. Ние сме и социални, и антисоциални. Аз искам да бъда признат за по-добър поет от съседа, а той също така иска и т.н. Не стига че сме монади, ами сме и таралежови такива. Много често при липса на достатъчна култура ние сами помагаме за забиването на клинове между нас. Не знам какво ще излезе от разните досиета, ако изскочат на бял свят. В това е нашата слабост. Трябва да я преодоляваме – всеки за себе си и същевременно заедно.

Значи: борба за по-висока култура в нашия живот, грамотност, обич към изкуствата, култура на отношенията. Ужасно сме изгрубели. Не това беше мечтата на най-красивите между революционерите.

Ние сме много социални, много сме за републиката и за равенството, но същевременно в нас живее и верноподаникът. Този, който не може без някой да му е отгоре. Той много иска да има, примерно, една пушка, ако е ловец, една пушка, подарена от канцеларията и там да пише нали...нали разбирате, драго му е. И за това Хайнрих Ман е написал цял роман. А Чехов е казал така: „Трябва да изстискаш роба капка по капка от себе си“. Ние имаме да изстискаме не само роба, а и робовладетеля от себе си.

Аз се надявам, че когато настъпи, а то ще стане скоро, това прочуто многопартийно общество, което евфемистично наричаме плурализъм, много от тези неща ще почнат да стават. Ще бъде страшно, сигурно ще има и байганьовщина, ще има безпардонна и безпощадна битка за окалване на противника. И все пак го има онова, което наричаме демократически централизъм, но което и като демократически централизъм пак е невероятно пагубно, особено в областта на културата.

Не може от тези монади, за които говоря, да искаш да се подчиняват на една обща дисциплина. Въпреки че едва започваме, струва ми се, че е много хубаво, дето сме се събрали и че тези срещи трябва да продължат. Следващият път

ще бъдем по-опитни и полека-лека ще се получи една хубава атмосфера. По-важно за нас е нещо ще става ли. Това би могло да стане една постоянна наша среща. Някои неща могат да се набележат. Аз ще ви кажа едно-две, друг ще каже още и полека-лека от общите декларации и констатации ще минем към нещо... Можем да имаме своя относителна тежест, обществена тежест в този живот, който не се и досеща за културата, зает с другите неща. Мисля, че нашите творчески съюзи трябва да станат колкото се може по-неважни. Да станат по-важни хората, малките групички на съмишленици, които ще се скарат с другите – също мислещи по друг начин. Ще почнат да издават някакво списание... Ще стане живо, интересно. Издателствата да се конкурират. И си мисля, че можем, но не сега, а след като още поумнеем, да излезем с една голяма декларация. Ще кажете сега: „А, пак декларация!“ Ама зависи как ще се направи. Да напомни на цялото общество, че такава проблематика съществува, да се каже остро, да се каже конкретно, да се каже умно, дълбоко, смело. Смело! Ние трябва да си дадем сметка къде сме. Защото си говорим, но аз не знам коя е главната болка на композиторите, те не знаят коя е на художниците и така нататък... Струва ми се, че трябва да направим една голяма анкета, много умно измислена, много дълбока и тънка, с тестове, с хитрини. Имаме социолози, нови, млади, не такива стари като говорещия. Те да намислят какво да се обхване, та да не говорим само за нашата културна революция. Ограмотили сме се. Колко сме се ограмотили? Колко четат? Какво четат? Защо издателствата трябва да си правят планове с криминална литература и непременно с чужди автори? Вие разбирате, аз не съм срещу това. Но да се спасяват с нашумяла книга, с книга, по която е направен филм? Анкетата ще ни открие една картина, която и от най-песимистично настроените не е сънувана, уверявам ви. Ще разберем, че сме много, много зле. А когато разберем това и имаме данни, ще можем да викнем: Стягайте се! И работете, както по времето на Рибния буквар нашите просветители са давали мило и драго, изпращали момченца да се учат, не искали нищо освен благого на България. Ето – такава нещо да направим!“

## 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 идва при вас

списание  
**КИНО**

**75**  
години

издание на съюза на българските филмови дейци ■

# ТВОРЧЕСКА ЕВРОПА МЕДИА

Вече 30 години  
подкрепяме  
европейско кино

30

YEARS  
OF  
MEDIA



**Котка в стената**  
режисьори: Мина Милева,  
Весела Казакова  
2019 г.



**Завръщане**  
режисьор  
Педро Алмодовар  
2006 г.

„Творческа Европа“ е програмата на Европейския съюз с решаващо значение за насърчаването на културното многообразие в Европа, както и на конкурентоспособността на секторите на културата и творчеството.

Тя укрепва устойчивостта на аудио-визуалния сектор, неговата цифровизация и достъпност в целия ЕС.

Офисите МЕДИА и Култура на програма „Творческа Европа“ в България са на разположение за информация и консултация.

The “Creative Europe” programme of the European Union is of great importance for the promotion of Europe’s cultural diversity, as well as the competitiveness of the cultural and creative sectors.

It strengthens the sustainability of the audiovisual sector, its digitization and accessibility throughout the EU.

The MEDIA and Culture offices of the Creative Europe Program in Bulgaria are available for further information and consultations.



**Още едно**  
режисьор  
Томас Винтерберг  
2020 г.

## Офис МЕДИА

Национален филмов център  
бул. „Дондуков“ 2А, ет. 8  
София 1000  
тел.: 02 915 08 25  
info@mediadesk.bg  
www.creativeeurope.bg



Творческа  
Европа  
MEDIA

**#WeAllLoveStories**  
**#ProudToSupportTheBest**