

КМНО

1000 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

7

1998

- ХРИСТО ТОПУЗАНОВ
- „ИСПАНСКА МУХА“
- МАРЛЕН ХУЦИЕВ
- ОЛИВЪР СТОУН
- КЕАНУ РИЙВС
- ВИЗУАЛНАТА КУЛТУРА

НОВИ МЕДИИ
НОВИ ТЕХНОЛОГИИ

СОФИЯ ФИЛМ

ВИ КАНИ В МОДЕРЕН ТЕАТЪР, БУЛ. „МАРИЯ ЛУИЗА“ 26

ЕДИН ОТ ПЪРВИТЕ

КИНОТЕАТРИ В ЕВРОПА

СЪВРЕМЕНЕН ЦЕНТЪР ЗА РАЗВЛЕЧЕНИЕ
С 4 МОДЕРНО ОБОРУДВАНИ КИНОЗАЛИ



*Гледайте преди всички
хитовете на сезона
в новата кафе-зала
МОДЕРЕН ТЕАТЪР 4*

Редакционно

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

ЮБИЛЕИ

Киното разчита на общуването (Разговор с режисьора Никола Рударов) *Правда Кирова* / 4

Обръщение на Людмил Стайков / 6

Липсват ми киноцентърът и театралните ателиета (Разговор с арх. Ангел Ахрянов)

Божидар Манов / 7

ПРЕМИЕРИ

Муха без глава *Борислав Колев* / 10

От „нездрав интерес“ към Георги Марков

(Разговор със сценариста и режисьора

Димитър Петков) *Петя Александрова* / 11

ПОЗИЦИИ

Трицветни сънища *Григор Чернев* / 14

КНИГИ ЗА КИНО

Нещо като автобиографии или

постмодерни романи *Вера Найденова* / 17

СВЕТОВЕН ЕКРАН

ФЕСТИВАЛИ

Солун '97 **Изобилие от творби и стилове**

Олга Маркова / 19

Стокхолм '97 **Многообразие на гледните**

точки *Александър Грозев* / 21

Флоренция '97 **Студентски филмов фестивал**

(Разговор със студента по кинорежисура

Петър Одажиев) *Емилия Стоева* / 24

Второто раждане на ЕФА

Александър Донеv / 26

КИНОМАНИЯ '97

За отсъстващите предели (Разговор с

режисьора Марлен Хуциев) *Ралица Николова* / 28

КОМЕНТИРАНИ ФИЛМИ И ЛИЧНОСТИ

За Оливър Стоун няма обратен завои

Гергана Фъркова / 31

Загадката Кеану Рийвс (Клюки, клюки, клюки, останалото е мъгчание)

Людмила Ботева / 33

Любовта е най-голямата човешка ценност

(Руският режисьор Елдар Рязанов на 70 години)

Татяна Рихлова / 35

НОВИТЕ ТЕХНОЛОГИИ В КИНОТО

Нови медии, нови технологии

Станислав Семерджиев / 37

ТЕОРИЯ

Визуалната култура *Владимир Игнатовски* / 44

НАШАТА ИСТОРИЯ

Записки по историята на българската обемна

анимация *Христо Топузанов* / 50

На корицата – Кеану Рийвс и Чарлииз Терон в „Адвокат на дявола“

Разпространява „Александра филмс“

КИНО

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

БРОЙ

1

1998

Първите два месеца на 1998 година преминаха под знака на медийните скандали. Разпратата избухна в момента, в който новоизбраният национален медийен съвет предложи на обществеността новите ръководители на радиото и телевизията. Разговорите с кандидатите за изключително отговорните постове прерастнаха в четене и коментирание на техните стенограми по всички медии с такива остри и страстни реплики, че надминаха дори тези по повод на разсекретената стенограма на експравителството на Виденов от 11 януари 1997 г. Оказа се, че очакванията и прогнозите на най-запалените в оценките си журналисти не се сбъднаха. Бяха избрани не тези, които (според тях) трябваше да бъдат избрани. И се започна медийна атака за справедливост (сиреч да бъде така, както ние казваме), която напомня старата приказка за това, че война няма да има, но ще има такава борба за мир, че камък върху камък няма да остане. Краят на взаимните нападки и сензационните разкрития не се вижда. Бедното българско медийно пространство...

Ние обаче се интересуваме най-вече от това, как ще успее да „проникне“ българското кино – и старото, но и новосъздадено то – на национален телевизионен екран. Ще бъде ли сключен най-после „свещен съюз“ между телевизията и киното за съвместна работа така, както е навсякъде по света? С други думи, националната телевизия ще поеме ли по-голяма част от филмопроизводството и филморазпространението на българското кино? Надяваме се това да стане след толкова години на преливане на приказки от пустото в празното.

Но това е ангажимент двустранен. Вероятно е време вече да се разбере, че преди всичко игралното ни кино, което струва огромни пари, не може вечно да бъде на тотална финансова загуба; че българският зрител трябва постепенно да възвърне интереса си към него. Сега е моментът – съществуват първите доказателства за това, че той започва да се пресища от нескончаемите потоци на холивудските – добри или лоши – но гледани филми. Сега е ред на онези, които успяват да стигнат до момента на реализация на своя филм да докажат, че киното се прави за малко повече от стотина души и не е само фестивален продукт. Може би тогава нещата ще потръгнат...

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

Редакционен съвет: Александър Донев, Божидар Манов, Вера Найденова, Калинка Стойновска (главен редактор), Людмила Дякова

Дизайн Кремена Филчева **Печат** Частна печатница „Болид“

Адрес на редакцията: София 1504, бул. „Дондуков“ 67, тел. 946-10-66 За реклами: 946-10-66

Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.

Подписаните материали не съпадат винаги

с мнението на редакцията.



Захари Жандов

1911–1998

Отиде си от нас бай Захари. Само преди две години на своя 85-ти юбилей той лично водеше шоуто на тържеството, организирано в негова чест в Дома на киното. Пееше и се веселеше, сякаш годините не му тежаха, а му придаваха сили и бодрост, на които всеки може да завидва!

Всеотдаен, доброжелателен, възискателен – всички тези качества можехме да проследим и в творчеството му на документалист и автор на игрални филми, които цял живот правеше с въодушевление и талант, достойни за уважение. Няколко поколения млади кинематографисти бяха подкрепени от него за дебютните си творби. За бай Захари младото кино беше голямата страст на живота му. С това ще го запомним всички!

Киното разчита на общуването

Разговор с режисьора Никола Рударов

– Как се срещнахте с киното?

Никола Рударов: Беше пролетта на 1950 година. Прочетох някъде съобщение, че се открива гържавно училище за кинематография. Реших да кандидатствам, но... не трябваше да съм студент в друго учебно заведение. А аз почти приключвах с изпитите си за трети курс на Юридическия факултет. Ами сега? Рускът беше голям. Кандидатите бяха повече от осемстотин. Какво да правя? С присъщата гързост на младостта, след едно денонощие колебание се отказах от правото, без да знам дали ще бъде приет. Чиста авантюра. Но както и да е, приеха ме, завърших успешно и имах шанса да бъде разпределен в Студия за игрални филми. По онова време там се снимаша по два-три филма годишно, така че производствена перспектива не се виждаше. Междувременно около мен нещата допълнително се усложниха – брат ми, известен тенор, емигрира от България. Така шансовете ми да направя своя дебют все повече намаляваха. Асистентствах 20 години. Упорствах, без да губя вяра, че все един ден ще направя своя самостоятелен филм. И досега не мога да разбера откъде черпех сили за този безкраен оптимизъм. Вероятно защото ме подкрепяха такива творци като Свобода Бъчварова, Борислав Шаралиев, Валери Петров, Рангел Вълчанов, Вълчо Радев и много други колеги и приятели, на които дължа особена признателност. И така най-накрая моят час дойде. Павел Писарев, който беше генерален директор на Българска кинематография, пое рис-

ка и ми даде възможност да дебютирам. Не съм забравил този жест, за който съм му безкрайно благодарен.

– Обръщайки се назад, как оценяваш творческата си позиция през изминалите години?

Н. Р.: Старал съм се да бъда почтен. Вярвах в това, което правех, и не се срамувам от филмите си.

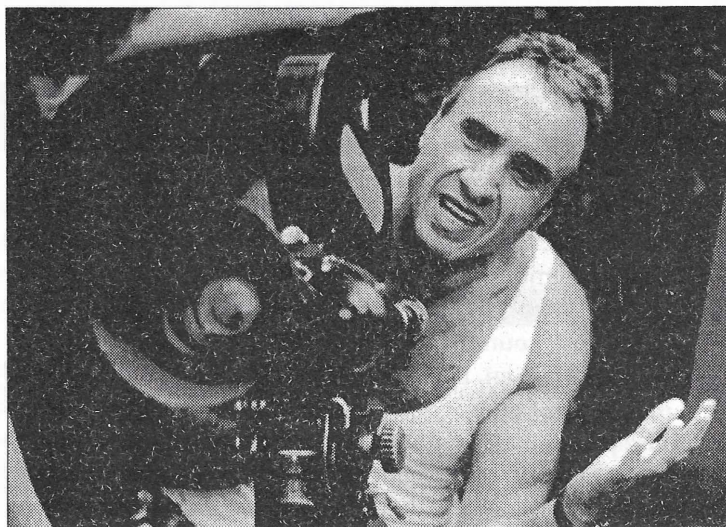
– Какво е най-важното в киното за теб?

Н. Р.: Истината. Истината с всичките ѝ нюанси. Тя трябва да бъде разказана художествено и емоционално, за да намери път към душите на хората. Смятам, че там, където съм успял, съм се придържал към този принцип. Филмите ми се харесваха на зрителите, вълнуваха ги и това ми даваше увереност, че съм на верен път. Аз и сега съм убеден, че по своята същност киното е площадно изкуство, което много разчита на общуването. Ако това общуване не се получи, киното загубва нещо от своята природа. Някои го наричат плебейско изкуство, други – зрителско, но това не ме смущава. Ако един творец направи умен, многопластов и емоционален филм, който намира своята многобройна аудитория, значи е отговорил на изискванията на обществото. Световните образци потвърждават това.

– Кои от 6-те си филма смяташ за истински твой?

Н. Р.: Те всичките са си мои. Жанровото разнообразие на „Вик за помощ“, „От нищо нещо“ и „Комбина“ като че ли най-пълно очертава кръга на моите пристрастия.

– Не си снимал нито един филм след промяната, точно



**сега, когато зрителското кино е „на мода“.
Защо?**

Н. Р.: И аз не мога да си отговоря на този въпрос. Вероятно защото не съм успял да се приспособя към съвременните условия. Сигурно ми липсва гъвкавост. Или Бог знае какво. С Боян Биолчев кандидатствахме в НФЦ с втора част на „Вик за помощ“ – не ни класираха. Опитах и с други теми, вярвайки на обещанията на някои бизнесмени – пак не се получи. Сблъсках се с много лъжи и унижения. Ентусиазмът ми полека-лека угасваше.

– Актьорската професия – присъствието ти е свежа багра в много български филми, – какво ти дава тя?

Н. Р.: Би било нескромно да кажа, че това е моя професия. Поканиха ме мои колеги да се снимам, това се оказа сполучливо и... така започна. Мисля си обаче, че това е временно. Не губя вяра, че пак ще снимам свои филми. Имам и желанието, имам и силите, а мисля, че имам още какво да кажа на зрителите. Дано... Тъгувам за професията си. А иначе актьорството ми дава радостта от успехите и ми спестява униженията да ходя и да се моля. Независим съм в истинския смисъл на думата. Когато ме поканят, с удоволствие участвам в наши и чужди филми.

– Като председател на Сдружението на кинорежисьорите как оценяваш ситуацията в българското кино?

Н. Р.: Преди имаше едни трудности – тежеше ни идеологическата опека. Искахме да бъдем независими. Сега правенето на кино, което е луксозно изискване на духа, среща други трудности – липсата на пари. Държавата ни е бедна, помага ни, но не може да осигури пълно финансиране. И така започва ходенето по мъките, униженията, просията. А ние искаме да бъдем независими! Това изискване не е ли утопия? Този спонсор, който дава средства, има изисквания, които невинаги са художествени. И така кръгът се затваря. Ако въпреки всичко успееш да заснемеш своя филм, започва борба за разпространение и продажбата му. Малцина са онези дистрибутори, които се нагърбват с това. Българското кино не може (поне засега) да бъде печелившо. Оцелелите стотина киносалона са залети от американски филми, направени майсторски, с много пари и блестяща техника. Жалкото е, че тези филми в по-голямата си част са демонстрация на технически чудеса, а не на изкуство, което извисява човека. Стойностните филми не са чест гост на нашите екрани. Причините са разбираеми. Трябва да се печели. А българският зрител иска да види себе си на екрана, тревожните проблеми на своето време, да намери от-

говори на стотиците въпроси, които тормозят съзнанието му.

Телевизията – държавна или частна, която навсякъде по света спасява националното си кино, върти евтини чужди филми и сериали със съмнително качество. Основната причина – пак липса на пари. Дали тази икономия няма да ни излезе прекалено скъпа?... Дали бездуховността, на която обричаме младите, няма да се окаже бомба със закъснител?! Дали нацията ни няма да плати тежък откуп за това?

– Виждаш ли изход от кризата?

Н. Р.: Не може да няма изход. Ще бъде трудно, но трябва да се опитва. Крайно време е да се приемат законите, които ще решат поне част от проблемите. Трябва да бъдат поощрени макар и малкото на брой спомоществатели, които са готови да помагат на българското кино. Трябва да се освободят от данъци всички благородни усилия, които довеждат българските филми до успешен край. Българската национална телевизия, а също и частните телевизии и кабели, трябва да стане главният фактор за производството, разпространението и продажбата на българските филми. Трябва да се въведат отчисления от всички носители на визия и звук, които се внасят и продават у нас. А това са милиони видеокасети, компактдискове и други, които със своите приходи могат да захранват фонда „българско кино“. Трябва да търсим усилено кооперирани с други страни и най-бече с нашите балкански съсеги. Ние сме особен вид европейци, имаме много общи черти, много общи проблеми, а малко се познаваме. В тази посока сме направили много малко, за да не кажа – нищо. Стремим се повече към големите европейски страни, получаваме помощ от тях, но тук, на Балканите, стоят неизползвани много по-големи възможности както за производство, така и за пазар на нашите филми. Трябва да се отърсим от комплексите, придобити от затворения социалистически кръг, да променим стандартите си, да се откажем да робуваме на закъсняло новаторство, с което, освен че губим нашия зрител, не можем да направим впечателниче и никъде по света. А погледнете Кустурица, Ангелопулос, Маркович и други балкански режисьори. Те са приети и са се утвърдили на Запад със силното си национално присъствие. По този начин ще бъдем забелязани, бавно и мъчително ще прокараме пътека към световните екрани и със своето талантливо и дълбоко национално изкуство ще намерим достойното си място в съкровищницата на европейската култура.



Редакцията на сп. „Кино“ обикновено представя кинематографистите юбиляри в разговор с тях. Професор Людмил Стайков предпочете епистоларната форма и предложи за печат своето писмо до зрителите на юбилейната прожекция за 60-годишнината му, състояла се в Дома на киното през ноември 1997 г.

Уважаеми гости, скъпи приятели, Искрено съжалявам, че поради независещи от мен обстоятелства не мога лично да ви благодаря за това, че сте тук тази вечер. За мен това е много голяма чест и аз съм ви безкрайно признателен. Благодарен съм и на хората, които организираха прожекцията – Домът на киното и Съюзът на българските филмови дейци.

Вълнуващо е, когато някой каже добра дума за някого или за нещо, защото днес е възможно това да се чуе само по повод на непрежалима кончина, макар че и там вече се внимава какво се приказва.

Сигурен съм, че ако бях тук, нямаше да събера смелост да призная, че се приближих към „юбилея“, както беше наречен, с доста огорчения и болка, нанесени през последните години главно от хора, които е възприето да се наричат колеги. За

съжаление у нас всичко може да се прости и преживее с изключение на успеха. А моите филми имаха успех и се гледаха от много зрители.

Но справедливо ще е да кажа, че и най-голяма радост също съм получавал от колеги, които не се повлияха от посоките на ветропоказателите и запазиха своята коректност, уважение и приятелство към мен. Та нали още древният Хераклит е казал, че трябва да има зло, за да разбереш доброто.

Трогнат съм, че ме почетохте, и ще изразя благодарността си, като се помоля за доброто на всички вас, които сте в тази зала, пред най-голямата статуя на Буда, където се намирам в момента, защото у нас не остана нито един Бог, нито едно светилище неосквернено.

Ваш Людмил Стайков

Юбилей

Липсват ми Киноцентърът и театралните ателиета...

Разговор с архитект Ангел Ахрянов

– Днес, когато вече не се занимаваш със сценография и изкуство, а с политика и управление като заместник кмет на София, с какви чувства си спомняш тишината на ателието и изложбената зала, атмосферата в снимачния павилион и в театъра? Пронизват ли те понякога споменът и носталгията, сънуваш ли декори и реkvизит, измъчва ли те миризмата на боя и лепило?

Ангел Ахрянов: Разбира се, че ме мъчи носталгията, поради което от време на време се добирам и до сценографията – за сметка на съня ми. Мъчи ме, и как още!

Липсва ми и Киноцентърът с пустеещите си днес павилиони, и театралните ателиета на „Цар Симеон“. Липсват ми дългите разговори с режисьора, в които бавно се ражда Картината, липсва ми тишината на ателието, в което съхнат бурканчетата ми с темпера, липсват ми контактите с колегите, липсват ми и напусналите този грешен свят приятели от киното и театъра.

А сънищата ми обикновено са бъркотия от минали и предстоящи нерешими или трудно решими проблеми. Имам и разтоварващи сънища, естествено – след някой резултатен работен ден, сънища, в които присъстват и щастливи мигове от театралното и филмовото минало.

– Много ли са седемдесет години за един човек на изкуството? Кое поддържа огънчето на творчеството му и му осигурява дълголетие? Кога е по-леко – на младини или в по-късна възраст? А кога е по-приятно?

А. А.: Не мисля, че са много, ако „рассудок не померк еще“*, както е казал поетът. А най-добрият начин да се поддържа огънчето е действието. Отдагеш ли се само на спомени и съзерцание – свършено е! Не бих могъл да се оплача в това отношение. Общитарската работа ме тонизира, въпреки че понякога ми идва в повече. Така или иначе, всяка възраст си има и плюсовете, и

минусите. На млади години човек е по-лесно подвиген – в прекия и преносния смисъл на думата, на по-късна възраст се радва на натрупания опит, водещ до по-дълбочени решения. Колкото до приятното, приятно е винаги, ако живееш със собствената си работа, а не с „кой кого изпревари, защо точно той, откъде-накъде...“

– Учил си архитектура в Белград и София, след това си започвал работа в кариери, рудници и металургията, бил си и учител. Това търсене на пътя ли беше или житейски неизбежности? И защо все пак стигна до театъра и киното?

А. А.: Обичах архитектурната си работа, продължавам да следя с интерес как се развива архитектурното ни мислене и до ден-днешен.

След дипломирането ме изпратиха в „трета глуха“, в ДП „Каменни кариери – Монтажно облицовъчен район“. Не беше случайно, през март 1945 г. станах член на ССМ – Социалдемократическата младежка организация, т. е. „социалфашист“ по тогавашната терминология. Мечтаех за проектантска работа, след дълги митартва се добрах до „Заводпроект“, но скоро започнаха да ме глождят съмнения – доколко полезно е изграждането на тежката ни промишленост, която проектирахме. Тежеше ми и чиновническото всекидневие – проектирането все пак е творчески процес, не се подава на регламентиране – от осем сутринта до пет следобед.

Успях „да емигрирам“ в театъра, с помощта на Асен Шопов, а по-късно и в киното. „Таксуваха“ ми доверие Виктор Чичов и Ивайло Тренчев. Все пак не мисля, че беше случайно. Театърът открай време ме е интересувал, киното – още повече. Спомням си как през трийсетте години икономисвах левчетата за трамвай, за да си купя билетче за „Пачев“ или „Ученическото кино“. „Ученическо кино“ – привлекателно звучи и днес, нали?

– С какво си спомняш театралния си дебют – кога беше, как стана, как те оцениха тогава?

А. А.: Както споменах вече, през 1961 г. Асен Шопов ми предложи „да оформя“ дипломната му работа във ВИТИЗ „Навън пред вратата“ от Волфганг Борхерт.

* „Разумът още не е померкнал“ – Владимир Висоцки.

Постановката нашумя. Вписали сме се били (без да позирате) в немския експресионизъм.

За мой театрален дебют броя постановките на Асен Шопов „Почивка в Арко Ирис“ и „Грешката на Авел“ в Димитровград – на професионална сцена. На районния театрален преглед получихме първи награди и за двете заглавия, но на заключителния етап в София „Грешката“ бе заклеена като антипартийна и антинародна. По този повод закриха и театъра впоследствие, но и в София ни отличиха за „Почивка в Арко Ирис“. Взехме цял куп награди, лично аз – Втора за сценография.

– Правил си пиеси и от класиката, и от съвременни автори. Диапазонът е много широк: от „Ромео и Жулиета“ до „Сако от велур“, от „Ричард III“ до „Лазарица“. Кое е главното, кой е водещият подтик, когато започваш нова пиеса? И как се разбираш с режисьорите?

А. А.: Диапазонът действително е широк. Имах щастие да бъда един от търсените художници, от тези, които можеха да избират. Критериите, от които се ръководех при избора си, бяха само два. На първо място – режисьорът. Избягвал съм сътрудничество с конюнктурни автори. Отказах предложение на мастития Филип Филипов за „Пътник без багаж“ на Ануи в Народния театър, за което ме гоних до края на дните си, лека му пръст. На второ място – заглавието. Най-конюнктурната българска пиеса, в която съм участвал, е „Горещи ноци в Аркадия“ на Драгомир Асенов в „Създа и смях“, където бях на щат. Най-конюнктурната съветска пиеса – „Щорм“ на Бил Белоцерковски във Военния театър – реж. Крикор Азарян. В киното „наипартийният“ ми филм беше „Птици и хрътки“ на Георги Стоянов.

С режисьорите, общо взето, съм се разбирал добре – гвижих се в добра компания.

– А как попадна в киното? С какво те привлече неговата разпиляна във времето и пространство снимачна работа, докато в театъра всичко е все пак събрано на едно място, в една условност?

А. А.: Живеем до ВИТИЗ, врата срещу врата с Унгарския ресторант. Покрай „Навън пред вратата“ таванчето ни стана нещо като клуб на випуска на Методи Андонов – с Венчето Симеорова, Сава Хашъмов, Иван Цвеварски – Цъф и т. н. По цели ноци сме биструли изкуството, че и политиката. Покрай тях се появиха и кинаджиките – първо операторите Ивайло Тренчев и Виктор Чичов, след тях и режисьорите. Първото ми предложение беше от Милен Николов и Ивайло – ходихме да избираме и снимачни места, но заглавието падна, по политически причини, естествено. Последва предложение за „Птици и хрътки“ (Георги Стоянов едва успя да се закрепил – цензурата не си играеше). Снимахме изцяло в



Пловдив през тревожната 1968 година.

С какво ме е привлякло киното? Времето ни задушаваше, а продукциите, в които участвах, бяха своеобразни островчета на свободата. Оказах се и „портативен човек“ – не без значение беше и тренингът ми от престолите в театрите на Димитровград, Русе, Видин, Плевен и Горна Джумая (Благовезград) през 1963–1968 г.

Колкото до условността, интересно ми беше на сцената, но архитектурната ми завскаса ме тласкаше и към натурата – в интериора и екстериора.

– С кои режисьори си работил най-плодотворно и приятно, какво са ти дали те, какво успя ти да им внушиш?

А. А.: С Асен Шопов, на първо място. От него съм научил почти всичко за сцената. Когато започнахме, не знаех дори какво е „чига“. Надявам се, че и той е научил нещо от мен – може би във връзка със симултанното сценично пространство.

Последва съгласно сдружение с Леон Даниел, при когото закръглих театралното си образование. Съмнявам се, че съм успял да му внуша каквото и да било. Не купува!

Приятно и плодотворно беше и сътр дничеството ми с Боян Дановски, Любен Гройс, Борис Тафков, Крикор Азарян, Николай Поляков, Иван Добчев, Младен Киселов, Красимир Спасов, Кирил Каменов, Атанас Илков, Бина

Юбилеи

Харалампиева, Богдан Красински, Борис Спиров... Чувствам се обогатен от контактите си с тях и се надявам, че и аз съм допринесъл нещо по пътя на усъвършенстването им.

Струва ми се, че имам принос за моделването на споменатото вече симултанно сценично пространство, а с Асен Шопов (в „Почивка в Арко Ирис“) въведохме бялото сценично облекло, което дотогава беше просто ерес. Черно! Точка!

В киното най-трайно се оказва сътрудничеството ми с Иван Ничев от „Звезди в косите“ до „Бай Ганьо“ и започващия „След края на света“ – общо пет заглавия. Добре съм се разбираал и с Еди Захариев, Иван Андонов, Асен Шопов и Милен Николов. С Борислав Шаралиев взаимоотношенията ни в „Очакване“ бяха идеални, но в „Запуските“ спорихме госта, главно за общите планове и патинажа на костюмите. За работата си с Георги Стоянов в „Птици и хрътки“ имам добър спомен, но много ми се иска да забравя присъствието си в суперпродукцията „Константин Философ“. Уви...

– В какви филми ти е било по-интересно да работиш: съвременни („На чисто“, „Черешова градина“, „Бумеранг“) или от минали епохи („Птици и хрътки“, „Апостолите“, „Константин Философ“, „Бай Ганьо“ и др.)?

А. А.: В чисто професионален план по-интересно е да се възгъбим в епохата, особено ако си бил и съвременник, какъвто бе случаят с „Птици и хрътки“. Добри спомени имам от „Апостолите“. Времето, интерпретирано от Захари Стоянов, винаги много ме е възнувало. От „Бай Ганьо“ спомените ми също са добри. Разработвах епизода „В банята“ – снимаме в Банкя, в абсолютно автентична среда.

Селекцията на съвременни обекти също е твърде интересна задача. Рибното пристанище и траулерите в „Очакване“, русенските и габровските екстериори в „На чисто“, вълшебните Долен и Ковачевица във „Вечни времена“ и „Мъжки времена“ и пр. Проблемът е да бъде намерен баланс между атрактивността и достоверността. Простичко звучи, но не е...

– Как пресъздаваш миналото – архитектура, костюм, реквизит, детайли? Какви източници за информация ползваш, имаш ли си „професионална тайна“ в занаята?

А. А.: Професионални тайни нямам. Бракът ни е „цехов“ – със съпругата ми Боянка имаме петнайсет филма (един от тях – общ). Споделяли сме си винаги намеренията, споделяли сме всичко и с младите колеги, които ни сътрудничеха. Някои от тях израснаха като търсени художници – когато имаше кино. Пролет Георгиева, Боряна Минчева, Елка Тодорова, Евгений Апостолов. Обаждат ни се и до днес, което много ни радва, а с Елка работим заедно в новата продукция на Иван Ничев. По понятни съображения не мога да при-

съствам на снимачния терен. Избираме заедно натурните обекти, описваме реквизита, проектираме павилионния декор и додекоряването, а на Елка ще бъдат поверени реализацията и дежурствата на терена, съвместно с Росица Васева.

При пресъздаването на епохата от решаващо значение е намирането на източници на информация. Както литература и фотоси, така и запазени фрагменти от миналото. За „Константин Философ“ ходихме в Гърция, по средиземноморското крайбрежие на Анадола, в Грузия, Сирия, Кипър, Испания. Снимаме в Кипър и в Алхамбра, парка Ел Хенералифе в натура. Солунското пазарище построихме в дравна крепост в Предкавказието, а събраният „от девет дерета“ материал реализирахме в киноградче „Константинопол“ на терена на Киноцентъра и в павилионния декор „Тронна зала“ в Барангов. Павилионите в Бояна бяха задръстени от декори тогава, но успяхме да вмъкнем и някои за „Философа“. Жалко, че филмът не се получи...

– Как гледаш на разточителите, огромно-бюджетни суперпродукции от Холивуд – космически саги, извънземни сюжети, исторически баталии, фантастични и „хорор“ филми? Въобще в голямата киноиндустрия докъде са парите и фойерверките, откъде започва истинското изкуство?

А. А.: Голямото изкуство започва оттам, където артистизмът е подплатен с мисъл. С точна и ясна мисъл. Лично аз предпочитам както сериозните авторски филми, така и „контактното“, т. е. многопластово кино – с увлекателен сюжет, задръжащ интереса както на реговия зрител, така и на публиката с най-високи изисквания. Не мога да отрека и правото на съществуване на комерсиалното кино, което има своята широка зрителска аудитория. Самият аз съм се разтоварвал след тежък работен ден с някой „устърн“, „екшън“ или „криминале“. Колкото до огромно-бюджетните холивудски суперпродукции – „имал си бол пари, дал си“, както се бе изразил един герой от литературната ни класика. Даването не е платонично, впрочем големите пари обикновено носят още по-големи пари.

– Какво си пожелаваш днес, от хребета на възрастта? А имаш ли свое послание към по-младите колеги в професията?

А. А.: Какво друго мога да си пожелаая, освен добра кондиция и щастието да реализирам още нещо в театъра, дай Боже и в киното... А на младите колеги – работа, работа и работа. И етични взаимоотношения. Завършвам с това, че през „социалистическите“ години съм бил обвиняван нееднократно в снобизъм и формализъм, но много трудно възприемам гъмжащото от самоцелни експерименти ново българско кино.

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Муха без глава

Преди десетина години в някогашното кино „Славейков“ даваха филма на Киран Коларов „Те надделяха“. Там ставаше въпрос за някакви партизани от някаква бригада и се режеха и набиваха на колове някакви глави. Много глави – предимно партизански. След прожекцията, на излизане един зрител въздъхна тежко и каза: „Не можах да разбера един кога надделяха! През цялото време бой ядат, трепят ги, а накрая били надделели!“ Човекът беше прав.

Несъответствието между заглавието и съдържанието на филма по особен начин се повтори в режисьорската съдба на Киран Коларов. Него покрай „Те надделяха“ много го награждаваха, но всъщност този филм се оказа началото на творческия му срив.

Въобще кинобиографията на Коларов е като неспирно слизане по стълба. Режисьорът тръгна от високо стъпало с дебютния си „Служебно положение: ординарец“. После пристъпи надолу с „Въздушният човек“ и „Дело 205“. Слизането обаче бе сравнително плавно и Коларов основателно се смяташе за талантилив автор, който пак може да поеме нагоре. Тогава дойде партизанското му упражнение, което го катурна с няколко стъпала наведнъж. Той се опита да спре пропадането с „Искам Америка“, музата му обаче го гледеше отвисоко с насмешка и отсече: „Искаш, ама няма!“ И сгромоляването продължи, докато в „Испанска муха“ се чу лепкавото „кльоф“ на цопването в калта на пъаната посредственост. Оттук нататък Коларов просто няма накъде повече да пада. Трудно ще направи по-лош филм от „Мухата“.

Според режисьора това била абсурдна комедия, която отразявала абсурдите на днешния ден. Той е прав дотолкова, доколкото резултатът е комичен до абсурд. Или трагичен до абсурд. Защото при хала на киното ни всеки следващ екранен провал си е жива трагедия. Макар че вземем да свикваме.

И понеже се отвори дума за живи и умрели работи –

единственото живо нещо в „Испанска муха“ не са хората (те са безизразни), не е и мухата (тя е компютърна), а един „Икарус“, който се мярка за момент на трети план. Щом го зърнеш, „Икаруса“ (ако го зърнеш изобцо), изтерзаната ти от нелепите филмови случки душа се изпъва с непогозирана радост. Защото автобуса си го знаеш, той ти е близък, неделама частица от ежедневието, пърпореща таратайка с цвят червен... Само в него можеш да припознаеш къс от битието си, за което режисьорът твърди, че е абсурдно, бе да се аргументира с пукнат епизод защо.

Някога Киран Коларов си имаше теми: насилието в най-разнообразните му форми; (не)съхранението на достойнството в екстрена ситуация; крехкото цвете любов, което най-често е мацкано от ботуша на прозаичната действителност... Сега Киран Коларов само декларира, че си има теми. Как да ги има, като във филма липсва каквато и да е действителност. Всичко е изчезнало в черната дупка на безполовата маниерност – нищо, че испанската муха е еротична дрога. Този филм с пет самосвала наркотик да го натъпчат, пак няма да му стане... посланието.

Разбира се, критическата глава е способна да си измъчи мозъка и да измъкне разни „идеи“. Но какъв е смисълът да се търси смисъл в безсмислието.

Филмът започва като лабораторна кръстоска между „Параграф 22“, „Военнополева болница“ и нашенския „Граница“ – демонстрират се казармени номера, по правило кре-

тенски. В антрето е ръгнат пряк цитат от „Рамбо“, от портрета на стената съзаклятнически гледа Фелини, след което режисьорът блудства с „фелиниевски“ визиони. Сетне пак ниже безразборни цитати. За да се о(без)форми една антология на отворотите шия вкус – с отчайващо тъпи „смешки“ и „дирически отклонения с елемент на разсъждение“. в мъртвото пространство воблуждаят изкуст-

Фани Коларова, Камен Воденичаров и Антон Радичев в „Испанска муха“



Премии

вени мутри, мутреси, оръжия, лимузини, катафалки, волейболистът Любо Ганев като италиански мафиот, Тончо Токмачиев като Ицо Стоичков, дини като символ на бандитска венгета... И цигани като символ на отсъствието на въображение. Да сте гледали напоследък български филм без цигани?

Най-адекватен в цялата пошла история се оказва Ицето Стоичков, който отхвърли офертата да играе себе си. Камата не позволи световната му слава да бъде употребена като евтина религиозна стръв за зарибяване на зрители. Доста родни звезди обаче се хванаха на въдицата на Коларов, за да станат за резил. Защото те фактически нямат роли, лишени са от шанса да градят образи. Режисьорът не се и опитва да се опре на реалните им актьорски способности. Той лакомо ползва тяхната популярност като шоуфигури и публични лица. Но не го прави концептуално, те не са лица-знаци във филма. Те са механичен сбор от прочути физиономии, които тъй и не получават шанса да се превърнат в ансамбъл, а гримасничат и се кълчат в глупави сцени, навървени без порядък. Така например Аня Пенчева представя щедра част от бюста си. Мартина Вачкова пък нищо не представя, което в случая може да мине дори за късмет – излага се по-малко. Стефан Данаилов се излага повече. Той доста представя, но не е ясно какво и защо. Чочо Попйорданов е

по-ясен – той представя вариация на героя си Каракочев. Тодор Колев, Велко Кънев и Тони Радичев също гжапат в познати води – нали и те участват в телевизионни предавания. Камен Воденичаров, и той доскоро участваше, но режисьорът го хързува: поне да му бе дал възможност да каже „Добър вечер, добър вечер! Вие сте с културно-развлекателно-дезинформационното...“. Но е обяснимо да не му даде тази възможност. Защото, за да изречеш подобни слова, трябва да стъпиш поне на педя култура, лакът информация и нокът развлечение... А не да се носиш гламаво из блудкаво-карикатурното пространство като героя на Воденичаров – уж че попадаш на емблемните „неща от живота“.

Какво се получава, когато без рецепта напъхаш в бездиханна конструкция по малко хватки оттук, оттам, от „Каналето“, „Клуб НАО“, „Как ще ги стигнем...“ и завихриш сместа във въздух под налягане? Питайте водещия на „Вкусно“. Той може и да обясни как се консумира муха без глава. Впрочем Ути защо не се вясва във филма?

Кажете ми, сестро, де е Гарелов, де е Къци Вапцаров и дружината от „Пирон“?

Не казва. А си е отворил а устата, а са я нагостили с еротичната дрога. За да ѝ смъкнат бялата премяна и да я тикнат в масовката на една гола препенция.

Борислав Колев

От „нездрав интерес“ към Георги Марков

*Разговор със сценариста и режисьора Димитър Петков,
автор на документалните филми
„Писателят и неговите наставници“ и „Задочно убийство“*

– Заглавието на филма препраща към книгата на Цветан Стоянов „Геният и неговият наставник“ за отношенията между Достоевски и Победоносцев. Тук обаче е „Писателят и неговите наставници“, а не „... и неговият наставник“, макар че в първата част се занимавате с отношенията на писателя Георги Марков и Тодор Живков.

Димитър Петков: Не съм го считал за много важно в контекста на историята, както е представена във филма. Има един върховен наставник и плеяда малки наставничета. Върховният е по-скоро инициатор на останалите. Не искам да говоря с имена, защото в по-голямата си част хората са живи.

– За кого е предназначен този филм? За хора, които знаят достатъчно за Георги Марков, или за „непосветени“, какъвто е един чужденец?

Д. П.: Може да звучи непрофесионално, но аз никога не мисля за кого точно е предназначен един филм. Но ако може, с радост бих говорил на кого е посветен. Посветен е на Георги Марков и в по-широк аспект на хората, които са били, така да се каже, от тази страна на барикадата, които са част от българската култура и които са изпитали върху себе си опитите да бъдат манипулирани.

Във въпроса прозира упрек, че не цялата аудитория би могла да разчете всички знаци, които има във филма. Но си мисля, че човек се харесва най-малко, когато се опитва да се харесва на всички. В България голяма част от хората помнят и знаят близкото минало. Когато в този филм веднъж виждаш Добри Джуков като млад генерал, който посреща деветосептемврийския парад, после го виждаш като по-възрастен генерал, който поздравява Веселин Андриев, и накрая го виждаш пенсиониран, цивилен и по-

белял да погнася цветя на гроба на Веселин Андриев, това са знаци, които се четат от много хора, но не от всички. Питам се: това, че не всички четат тези знаци, значи ли, че трябва да ги махнем? Филмът би загубил.

Гледайки документалния материал, се кефех на лица от близкото минало, млади, жизнени, е н е р г и ч н и . Момичето, което работеше по звука

с нас, само десетина години по-младо от мен, попари възторга ми, като попита: „Ама кой е този?“ Човек, на когото името предизвикваше трепет и ужас, това лице и име на други поколения нищо не им говори.

– Не го казвам като упрек, а като възможност човек да се обърка, тъй като има доста препратки – заглавието на книгата на Цветан Стоянов, знанието за това, че споменаваният поет Веселин Андриев се е самоубил, – които предполагат прегварителна информираност. От друга страна, във втората част (или втория филм със заглавие „Заочно убийство“) изказванията на генерал Калугин и на Анабел Маркова аз, като човек с памет, вече съм ги гледала по телевизията преди години. Вторият филм разчита според мен само на сблъсъка на три различни, иначе добре познати тези, а не на самите тях.

Д. П.: Двама филма са различни по замисъл и реализация. Не би ми се искало да е така и съжалявам, но първият има смисъл и значение само в България. Той разказва за хора, събития и факти, които са понятни на нашата аудитория. Вторият филм борави с познати факти, в които родната действителност няма толкова голямо значение и спокойно може да бъде разбран навсякъде по света.

– В първата част, където не се говори не само за Георги Марков, а за отношенията поет, ярка личност – власт, се опирате на Стефан Цанев, Тончо Жечев и Антоанета Войникова. Защо избрахте точно тях тримата?

Д. П.: Идеята беше събитията да бъдат осмислени от три гледни точки, които взаимно да се допълват и обогатяват. Едната е тази на поет, т. е. човек с крехка душа, раним и реално понесъл най-тежко въпросните събития, а и бил близък с Георги Марков. Втората е на



Димитър Петков

човек по-скоро теоретик. В биографията на Тончо Жечев има преломен момент: когато се е върнал от Москва, той е минавал за изключителен хардлайнер, от него всички са очаквали да стане един от идеологическите стожери на социалистическия реализъм и най-неочаквано е обърнал посоката. Такъв човек е способен да осмисля нещата по-дълбоко. И накрая Антоанета

Войникова, също обвързана с приятелство с Георги Марков от младостта им, е чистият интелектуалец. Когато се готвех за филма, имах първоначален списък, който надхвърляше 10–12 имена. Срецах се с много хора – една част за съжаление не можах да излязат от чистия сантимент.

– Заснети ли са те?

Д. П.: Не са заснети, имах само разговори.

– Ето например семейството му сякаш е само в Англия, а той има и тук; освен това кинаджийската страна я няма под формата на някой разговор...

Д. П.: Имаше в първоначалния списък няколко имена, но сега е нелепо да ги казвам, да не би да засега някого. Възможно е да сме пропуснали нещо съществено. Тогава бях обсебен от идеята, че за Георги Марков трябва да се разкаже именно от такава гледна точка, и смятах, че тези хора най-добре биха го разкрили.

– Кои интервюта във втората част са специално правени за филма и кои са документален архив?

Д. П.: Има, разбира се, документален архив и има много разговори, проведени специално за филма. Странно е, че два разговора, които за мен като интерес представляваха определена находка, не намериха място. Появи се при нас човек, който сам пожела да ни сътрудничи, представи се като офицер от Първо главно и с него заснехме близо три часа материал. Аз пазя архива, той продължава да ми е любопитен и хвърля определена светлина, но във филма не намери място. Другият човек е г-н Тамбуев, който в Народното събрание оглавяваше Комисията за досиетата, тема, сходна с първия филм. Какво представляват досиетата, какво от тях може да научи публиката, как се манипулират самите досиета и как се манипулира публиката с тях? Но и интервюто с него не влезе във филма.

Премиери

– От това, което виждам във втората част, може ли да се каже, че въобще е познаваема някаква истина?

Д. П.: За разлика от следователя Богдан Карайотов, когото много уважавам и ценя, аз не съм оптимист. Философски погледнато, да, някаква истина е познаваема. Истината, че този случай никога няма да излезе на бял свят. А иначе делото ще продължава да набъбва. Стават 20 години от убийството и това ще провокира интереса на медиите, ще се навърлят определено количество страници, но съм почти сигурен, че те няма да доведат до конкретен отговор.

– Не се ли смесват така философската с чисто журналистката позиция? В бита си ние искаме да сме добре информирани.

Д. П.: Това е спорно твърдение. Смятам, че широката публика, към която принадлежа, е заблудена за това, което се случи през последните десет години в България. Като казвам заблудена, имам предвид, че не разполага с достатъчно информация.

– Заемаш ли позицията на някой от героите си?

Д. П.: Не бих казал, че вземам страна. Напротив, опитвам да се разгранича. Смятам, че политиците и ние, които не се занимаваме с политика, живеем в паралелни светове. Когато те се пресичат, това е на наш гръб. Не разбирам защо трябва да се ангажирам с позицията на някой от така наречените герои на филма.

– Това е въпрос извън филма, а не въпрос във филма.

Д. П.: Това исках да разбера. В този филм не съм имал друго предвид, освен да констатирам тези техни позиции.

– Ако Георги Марков е имал по-голяма степен на информираност, то това не се дължи на факта, че е добър писател или интелектуалец?

Д. П.: Точно така, и това е съдба. Същевременно обаче подобен вид работа и информираност е предлагана и на други хора. Но те по свои причини са отказвали, докато за Георги Марков поради авантюристичния му дух в добрия смисъл на думата това е било провокация, която е приел с удоволствие. В тази материя не можем по собствена воля да знаем повече примерно от нивото на добре осведомен журналист.

– А до каква степен на информираност сте достигнали при работата си върху филма не по писателския, а по криминалния случай Георги Марков?

Д. П.: Имам привилегията да съм тръгнал във филма от една позиция и накрая да съм достигнал до друга. Задавал съм същия въпрос на следователите: докъде смятате, че ще стигнете и по какви пътища ще се доберете до конкретна истина. Но те ми отговориха, че освен всички факти, хипотези и неща, които произтичат от логиката и разума, те твърде често се движат по интуиция, когато навлязат по-дълбоко в един случай. Разбира се, при тях това е професионално – разработили са я с годините като инструмент. На мен ми е пределно ясно какъв е слу-

чат Георги Марков и почти нямам въпроси.

– До какъв тип документация или тип хора би ти се искало да стигнеш?

Д. П.: Срецах се с много хора „от другата страна“, които са работили в тайните служби, разговорите ми с тях в определена посока бяха по-интересни, отколкото с другите, с някои се срещам многократно и всички те отказах да застанат пред камерата. Доколкото въпросът ми беше „хора и документи“ – документи няма. А хора, които да са наясно какво точно се е случило – има. Те никога няма да си отворят устата. Мислил съм си дали е възможно някой да е оставил незабележим, но неопровержим знак, дали ще се достигне до него. Но, повтарям, интуицията по-скоро ми подсказва, че не.

– Тогава защо толкова ни интересува криминалният случай Георги Марков, който е обречен да остане загадка?

Д. П.: Отговорът е прост: има ли някой, който да не се интересува от случая Кенеди или Луканов?

– Защо тогава са фигурите на Кенеди и Луканов?

Д. П.: Не. Тези случаи ни интересуват, защото не са разкрити. Това е най-банално любопитство. И все пак става дума за фигура, която е част от българската култура, а не от жълтата хроника.

– Ако в първата част се говори за Георги Марков като явление в българската култура, то втората част се занимава с криминалния казус.

Д. П.: Смятам, че с първия филм се изчерпва темата кой е Георги Марков. Или по-скоро въпросът имали ли са основание да го убият. Не счетох за необходимо във втория филм това да се преговаря.

– В този смисъл първият би могъл да се гледа без втория, но вторият не би могъл да се гледа без първия.

Д. П.: Ако това е така, съжалевам. „Задочно убийство“ го завършихме през месец август. От септември той е показан на фестивал в Румъния, в Чехия, обадиха се от Унгария и от Белград, поискаха филма за селекция в Сан Франциско и един гръцки канал прояви интерес. Това е все само за втората част. Те дори не подозират, че има и първи филм. Бързам да кажа, че вероятно целият този интерес е предизвикан преди всичко от сензацийата. А ние си мислим, че се опитваме да проникнем в дълбочина, т. е. във вертикала, а не по хоризонтала.

– Следователно тази втора част е по-универсална.

Д. П.: Уви, да. Но по какъв начин да провокирам интереса на един човек от друго време и от друга страна кой е например Добри Джурев и какво е мястото му в партизанското движение, какво е евентуалното му отношение към хората, чиито досиета Георги Марков е чел, и какво значи да се появява във филма на три места в различен контекст?

– Това има ли отношение към начина на спонсориране на двата филма?

Д. П.: Да, има. Първият филм, дано не прозвучи лошо, мо-

же да изглежда по-скучен, по-бавен, с цената на това да се опита да каже много неща, които касаят нас, хората в България. Вторият филм по същите причини, защото не се занимава с неща, които касаят само нас, е по-динамичен.

Вторият беше произведен с изключителното съдействие на Фонда за документално кино „Сорос“. Бяхме едни от първите, които изпратихме проекта си – той се администрира директно от Ню Йорк, не минава тук през българската Фондация „Отворено общество“. Освен че подсигуриха над 90% от бюджета, Фондът предлага и нещо, което високо ценя – подпомага разпространението на филма за различни фестивални прояви, а защо не и пазари. Доколкото зная, тази подкрепа е автоматична – веднъж поели ангажимент към един филм, те се интересуват не само да бъде заснет благополучно, но и да бъде показван максимално, което ми се струва поучително за нас. Знаем аргумента, че това е грижа на продуцента, но и в тази негова дейност би могло да му се помогне.

– **Каква е връзката между този филм и твоят потраен интерес към тайните служби?**

Д. П.: Един приятел веднъж го формулира като „нездрав интерес“. Когато започнах да се занимавам с историята около Георги Марков, у мен за първи път се събуди този „нездрав интерес“. Ако само преди 5 години някой ми беше казал, че ще напиша сценарий, в който има и криминални елементи, щях да се изсмея. В игралното кино или поне в моя проект „Сляпа баба“, който се опитвам да движа, на тези неща не се отдава толкова голямо значение. Приема се, че просто съществуват, че са неизбежни факти. Те помагат да се тласне ходът на действието по-бързо и по-динамично, не повече. Проектът за игрален филм се роди някъде между двата документални филма за Георги Марков.

– **Може ли да се възприеме тогава документалният филм като трамплин? Все пак ти би искал да заснемеш игрален филм.**

Д. П.: Трамплин е хубава дума. Питам се само дали пог него в басейна има вода. До този момент изглежда, че няма.

Разговаря Петя Александрова

Трицветни сънища

Навремето, когато цветните филми бяха рядкост, а широкият екран – новост, бе много шик да се сънува цветно и широкоформатно. На френски, т. е. в оригинал, това звучеше така: реве ан кулър е ан синемаскоп. Франция като родина на киното и законодателка на модата явно знаеше не само какви филми, но и какви сънища са за предпочитане. Това прибавяше към изначалния ни респект към нейната култура очакван привкус на галска фриволност и неочаквана нишка на ирационалност. Е, щом там е така, тогава...

Какво тогава? И ние да затворим очи и да потънем в блаженството на съня? Или мечтата – което е едно и също? И думата на френски е една – **рев**. Както и на английски – **дриъм**. А връзката на киното с тази двузвучна дума е съвсем пряка – то просто е нейното трето значение. Не случайно (виж Холивуд) го наричат фабрика за сънища (мечти). Така че да се сънува изобщо, а също в цвят и в синемаскоп, не е ново. Новото е, че това може да става с точно определени цветове. Избираш ги, преди да заспиш (мечтаеш). Например: синьо, бяло, зелено, червено.

Или: бяло, зелено, червено.

Няма нужда от други. Шаренията разсейва. А ние трябва да се съсредоточим. Да разсъждаваме над символиката. Да открием връзките. Поне да опитаме. Иначе за какво ни е един гол сън, пък бил той и цветен?

Читателят сигурно се досеща, че в първия случай иде реч за френския триколор, както и за вдъхновената от него филмова поредица на Кишищов Кешиловски „Три цвята – Синьо, Бяло, Червено“. Колкото до втория, там всичко е ясно: Бяло, Зелено, Червено – Българското знаме, България, Българският хал и донякъде Българското кино. Само донякъде! Защото, ако гържавата ни е в криза, а халът ни не е за завиждане, в киното всичко това се натрупва, уголемява се и безжалостно го изтласква встрани. За негова чест то не се предава и вместо бялото знаме, както може да се очаква размахва трицветното. Проблемът е дали го размахва достатъчно умело и достатъчно енергично. И освен това: какво и да го размахва, забелязва ли го някой?

И така, сакралният въпрос „Що е това българско кино и има ли то почва у нас?“ отново витае в кинематогра-

Позиция

фичните среди. По първата част на съдбовното пита-не цари, изглежда, яснота и единодушие, но по втората (за почвата) мненията се разминават. Колкото и да се разминават обаче, те всички са загрижени и тревожни. Пари не достигат или просто няма, бройката на филмите отдавна е паднала под критичния минимум, професионалното самочувствие на хората – също. Но докато в „материалната част“ (финансиране, производство, разпространение) нещата са трудно и бавно постижими, неподвластни на добрите ни намерения, в „духовната част“ (самочувствието) не е така. Там винаги може да се направи нещо по-бързо и по-евтино. Като няма хляб, ще ви нахраня с вяра – е казал поетът. Защото, ако и нея я няма, тогава направо да пускаме кепенците! Някога на това му викахме морални стимули. От тях в суматохата май се отрекохме – пазарното стопанство нямало нужда от сантименталности. Ала не загълго. И не защото ни влечеше инерцията на миналото, а защото в настъпилото затихне (безветрие, безвремие – както щете го наречете) все нещо трябваше да се движи, да дава признаци на живост. А най-мобилни, най-приспособими към тази обстановка се оказаха пак моралните стимули.

Тук трябва да отчетем и една особеност на съсловието. Кинематографистите се отличават от останалите хора по това, че непрекъснато трябва да бъдат награждавани. Когато има защо. И когато няма. При тях това е модус вивенди. „Награден съм – следователно съществувам“ е тяхната житейска и професионална максима. По тази причина в гилдията е възможно по някое време да няма филми, но не е възможно да няма награди. Тогава тя просто ще се разпадне. А това не бива да се допуска. Никой не ще да поеме отговорност за срутването. Затова наградите не само не спират, а се увеличават. Увеличават се в същата степен, с каквато филмовото производство намалява. В обратна пропорция.

...Тези съждения ме сподобиха, докато наблюдавах церемонията по връчване на годишните премии в Дома на киното. Седяхме с колеги около масата, коментирахме, възкликвахме – къде с изненада, къде с негоумение, – ядосвахме се на нечия глупост, която не можеше да бъде скрита зад дебелия слой кич на шоуто. Дойде келнерът и разля вино по чашите. Моят – също както във вица за песимиста и оптимиста – се оказа наполовина празна. Или наполовина пълна? Когато отпих, празното се увеличи.

Обективно погледнато, мислех си аз, тези награди са неадекватни – на ситуацията, в която сме изпаднали, на количеството и качеството на филмите. Няма нови заглавия, в изтънелия списък нищо запомнящо не се отделя. Няма следователно конкуренция. Да не говорим, че няма обществен интерес, обществен отзвук, ако не смятаме дежурните бодрячески заклинания от средно

отговорно място, които стават все по-редки и все по-слаби. Кинематографичната общност, изглежда, се превръща в самозадоволяваща се система. Това, разбира се, е по-добре от нищо, но не може да ни стимулира по-трайно. Не искам да навлизам в подробности – наистина някои от номинираните и отличени творби (най-вече документалните) заслужават добра дума и не бива да им я отказвам. При все това, поради поменатите обстоятелства, тя увисва като самотен звук в пространството. А ако я превърнем в награда, която Хачо ще оповести на публиката с холивудски апломб, озвучен с циганска чалга, тогава какво? Зрителят, дори изкушеният, веднага ще забрави заглавието и името на автора, но ще запомни чалгата. Тази шарена трансформация само подчертава абсурда, който и без това съществува. Наградата вече не е белег на художествена стойност, на качество – тя фиксира простия факт, че там някъде нещо съществува. Издават му бележка, че е живо, а новината се оповестява през камерите с туш на цигански оркестър. Не е много утешително, но обективно така излиза.

Субективно погледнато обаче, нещата изглеждат по-различно. Наградите може да са неадекватни, може да са „на гол тумбак чифте пишови“, но те въпреки това са необходими. Иначе какво ни остава? Само един гол тумбак. Без пишови. А по-добре с тях, отколкото без. Макар всички да знаем, че са бутафорни, а патроните – халосни.

Въпреки неволната (и неизбежна) ироничност на горните редове, ако забелязвате, аз се отнасям съвсем сериозно към проблема. И последната институция, която бих пронизирал, е Съюзът на филмовите дейци. Добре, че го има! Добре, че в тия трудни години някой се сеца да ни събере, опитва се да слепи парчетата от разпиляното ни професионално достойнство, да ни подари шепна самоуважение. При настъпилата децентрализация на филмовия живот, при опасните сигнали на заглъхващите му пулсации явно Съюзът трябва да бъде обединяващият център, пазителят на добитите вече ценности и стимулаторът за бъдещите. Да бди за здравето на своя брат-близък – българското кино. Фактът, че понякога го прави неловко, не е толкова важен. Важното е да го прави искрено...

Келнерът отново дойде да разлее вино по чашите. Този път моята се оказа наполовина пълна.

Къде е тук връзката с трите цвята? – ще попитате. Как къде – ами нали всички тия емоции са не само за всеки един поотделно, а и за всички заедно. Т. е. за българското кино – нашия трицветен сън, който ни стряска нощем. Нашият спор. Нашият вик без ехо. Или сетивата ни са закърнели, та не го чуваме? Утре може би...

А сега, докато го чакаме това утре, понеже сме още на вълната „кулър е синемаскоп“, нека се върнем към дру-

гите три цвята – френските. Кешловски, както се знае, е поляк, а полското знаме е двуцветно – бяло и червено. За какво му е потрябвало и синьото, не е ли постъпил непатриотично с този реверанс към една чужда държава?

Четох някъде, че това било съвременна адаптация на вечните принципи, провъзгласени от Великата френска революция: Свобода, Равенство, Братство. Та затова и от признателност към страната, която ги е провъзгласила: Синьо, Бяло, Червено. Такава зависимост при добро желание може да се открие, но мисля, че това е повече уловка за зрителя, който едва ли ще намери разграниченията – къде точно започва Свободата, къде свършва Равенството и как между тях се вмести Братството. Очевидното е, че са разказани три отделни истории. Три човешки истории – колкото национални, толкова и универсални. И има лек ненапратив акцент в изображението с цвета на съответното заглавие: синята вода на басейна, червеният фон на рекламния плакат, бялата рокля на булката...

Нашето „цветово съзнание“ през последните години е свърхполитизирано, т. е. перверзно. Като бабно развиващи се потомци на детска градина ние упорито се делим на сини, червени и не знам какви още, при което е немислимо една „синя“ активистка да облече червена блуза. И обратно. Цветовете у нас са загубили първичното си излъчване. Спектърът ни обеднява. Както и възприятията ни, които неусетно са станали избирателни.

Не знам как е в Полша – говоря за нашата гледна точка; превзета и опорочена. Не знам дали Кешловски е искал да ни насочи към друга неконюнктурна символика – говоря за моето усещане, за ново завръщане към сферата на духовните и нравствени стойности. За пръв път от дълго време насам това се върши по толкова категоричен начин. Движение от кинозрелището към киноистината, от киноагитката към киноизкуството. Двама филма – „Синьо“ и „Червено“ – са бляскави образци на тази осъществена амбиция. Третият – „Бяло“ – стои малко встрани, като подготвителна скица към груга опера. Но това не намалява общото впечатление от трилогията; дълбоко навлизане в човешката вселена – колкото по-лична, толкова по-необхватна. Колкото по-необхватна, толкова по-лична.

Дали това е Равенството, Братството и Свободата – персонафицирани лозунги с днешна дата? Може би. Но би било наивно и жалко, ако ги възприемаме като ограничителни на действията, като етикети на образите. Няма смисъл да търсим такива преки връзки. Те биха ни отвели в гугагитката, от която за цястие на екрана не е останала следа.

Мен ме занимава повече „полската нишка“, която между другото също не е афиширана. Но феноменът е видим – авторите (режисьор, сценарист, оператори) на тези

френски филми са поляци. И тъкмо с тях (или поради тях) френското кино печели престиж, какъвто в по-ново време то не помни! Какво е това – случайност, необходимо условие, късмет?

Мисля, знак – малко погранич, изпреварващ, за новото разположение на силите в Европа. Смятана доскоро, а и все още, за непъноценна и недоразвита, Източната половина на континента опровергава високомерните оценки, надсмива им се и доказва себе си като равнопавна, а в определени случаи и като водеща страна. В кинематографичната симбиоза Франция – Полша, Запад – Изток явно посоката на влиянието е от Полша към Франция, от Изток на Запад – малка изненада за любителите на готови формули. Трилогията на Кешловски е класически пример за „оварваряването“ на едно застинало изкуство – френското – с идеи, художествени инвенции и таланти, каквито в момента му липсват. Французите без скрупули и притеснения ги „натурализират“, приемат ги като част от своята култура. Както преди това сториха същото с Пикасо и Аполинер, Кандински и Модилиани, Шагал и Йонеско... Разликата с днешната натурализация е в това, че тя веднага излиза на европейски терен. Франция е междуната спурка на поляците към Европа. Не място за емиграция. Не цел. Само маршрут. Срещата и сближението на културите се осъществяват не чрез поглъщане, не чрез експроприация на чужди духовни ценности и обявяването им за свои, а чрез търсенето на общи духовни и хуманистични координати, които биха очовечили политическата и икономическата интеграция. Синьо-червено-бялата трилогия според мен е тъкмо това.

Ала покрай европейските попълтно се постигат и някои национални цели. За ползата на поляците вече стана дума. Но и французите печелят не по-малко. Защото въпреки реномето си на кинородителка и покровителка на всякакви музи не е тайна, Франция отдавна, госта отдавна е кинематографична провинция. Отдавна са я изпреварили Америка, Италия, Англия и Русия, та дори и Австралия гръпна много напред... След полското „оварваряване“ потомците на Люмиер и Мелиес най-сетне отново привлякоха вниманието, влязоха в златните списъци на фестивалите. Галският петел изправи гребен. След тоя авантаж на люмиеровците вече им е широко около врата – с печелившите цветове Бяло и Червено, заети от полското знаме, те могат да сънуват каквито си искат сънища. Поляците пък явно предпочитат триколяра от кокардите, на санкюлотите. Светът се движи, размества пластове си. Да се сънува цветно и широкоформатно, днес е възможно само ако преди това си мислил по същия начин.

Ако нашият шанс също е в тази посока, няма ли опасност да го изпуснем, преди да се те го осъзнали?

Григор Чернев

НЕЩО КАТО АВТОБИОГРАФИИ ИЛИ ПОСТМОДЕРНИ РОМАНИ

Да се преодолее спор, ще рече, двете страни на едно противоречие да се осъзнаят като двуединство; формулата **или това, или другото** да се трансформира в **и това, и другото** в отношение на взаимодействие и взаимодопълване.

В смисъла на казаното от Барт като постмодерни романи могат да се разглеждат книгите „Аз, Фелини“ и „Повратна точка“ (при известна волност втората ще наречем „Аз, Форман“). Те „преодоляват спора“ между автобиографичното съчинение, изградено от спомени, душевни привързаности, мисли за живота и собственото дело, и макроповествованието от класически тип с разгърнатата фабула, с мрежата от интимни, семейни, обществени връзки и т. н.

Фелини е по-откровен в изповедта, разказва ни за фантазмите си, за сънищата и особено щедро за секса.

„Идеалният постмодерен роман трябва да преодолее спора между реално и нереално, формално и съдържателно, чиста и ангажирана литература, проза за елита и проза за тълпата.“

(Джон Барт)

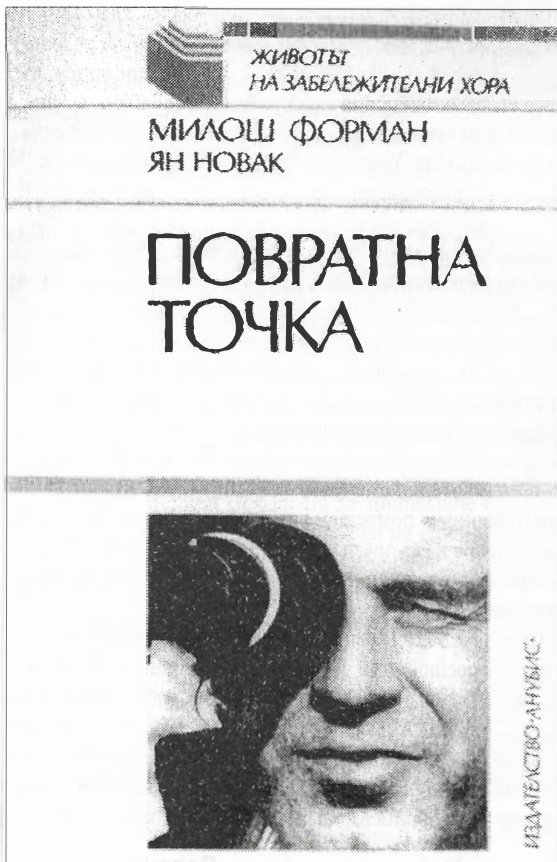
Джулиета Мазина отбелязва, че ако не обиграва така добре тази тема, в Италия не биха го признали за истински мъж. Той е по-големият майстор и в изграждане на литературната образност. С добре познатата ни от киното виртуозност подхвърля символите, метафорите и всевъзможните други словесни фигури. Милош Форман е по-рационален и дисциплиниран, по-публицистичен. Основните му мотиви са психологическата трансформация при преселването от Чехословакия в САЩ и взаимоотношенията с продуцентите – социалистически и холивудски. Както е казано, „стилтът е човекът“ – саморазкриват се художници с различни кръв, съдба, начин на живот, вкус за изкуство, талант.

Посочените отлики не отменят обаче правото ни да определим и двете книги като постмодерни романи, тъй като, ще повторя, те примиряват в себе си субективността, саморефлексията и самопортретуването със събитийната линейна стратегия на традиционния разказ. (Сам Фелини казва, че романът е „субективно наситена среда“, с. 247.)

Дуалността се вселява в книгите и от обстоятелството, че са създадени не само от режисьорите, т. е. по принципа „какво аз знам и мисля за себе си“, а и от съавтори писатели /журналисти, изразяващи мнението и отношението на **другите за тях**. Трудно е да се реконструира технологията на партнирането. При „Аз, Фелини“ тя е по-очевидна: Шарлот Чандлър търси, контактува, беседва, коментира. Тя казва, че книгата се е родила не от написване, а от общуване. В „Повратна точка“ Ян Новак се скрива в името на саморазкриващия се режисьор. Участието му е дискретно, имплицитно. Но и в двата случая произведенията се раждат като щастлив плод от **синергетична връзка**.

Използвам това понятие (от гр. синергия – общо дело, взаимопомощ), тъй като и маестро Фелини си служи с него. Като всеки работник в колективно създаваното изкуство, киното, той знае истинския му смисъл. Напоследък то се употребява дори от политолозите, когато търсят характеристиката на постмодерната държава, отваряща се към сътрудничество и взаимо-

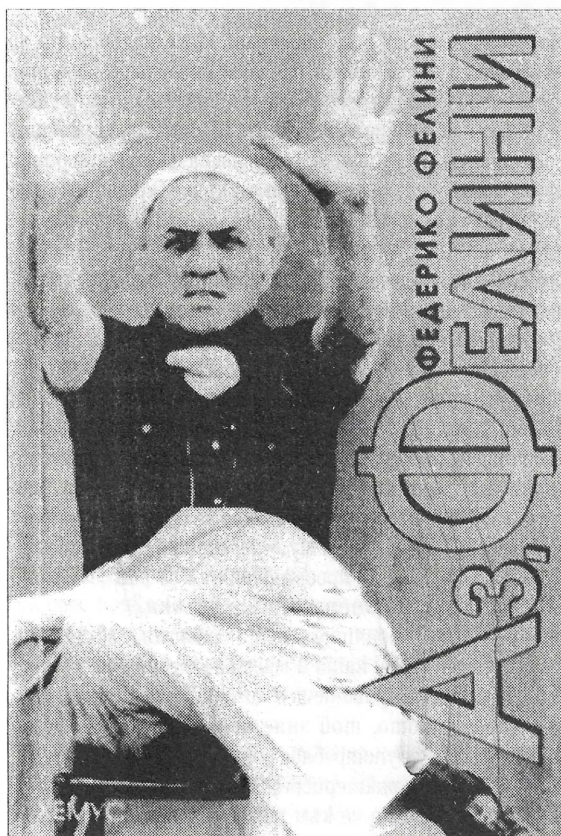
1995 г.



действие.

Двойките Фелини – Чандлър, Форман – Новак извикват у мен горчивия спомен за случай, когато на предложено му от журналист съдействие за написване на книга именит наш кинорежисьор отвърна: „Аз мога да си я напиша и сам“ (така и не я е написал). Чух кинокритичка да упреква своя колежка, че в очерк за именит актьор ненужно се е скрила в сянката му, не е изтъкнала достатъчно своята личност... И въпросният режисьор, и критичката имат право на избор: автомонографии отдавна се пишат, а напоследък при преместването на интереса от социума към човешкия индивид се умножават. Ю. Лотман отбелязва, че те са признак за зрялост при едно изкуство, така че сигурно не е случайно, гето около стогодишнината на киното се нароиха. Отдавна ги написаха Реноар, Бунюел, Курсава, Бергман... Художествената критика пък открай време се практикува като разбиране, тълкуване, интерпретиране, посредничество между творец и читател, зрител и пр., но също така и като съдене, менторство, безцеремонно размахане на бича на своето мнение върху чуждите глави. И тук „стилът е човекът“, нещата се доопределят от характера на практикуващия професията. Авторите на

1997 г.



„Аз, Фелини“ и „Повратна точка“ са избрали принципа на взаимопознанието и взаимодопълването. Постъпката им има не само творчески, но и морално-етичен ефект. Тя ни кара за пореден път да се запитаем, защо у нас все още предпочитаме самоутвърдението пред сътрудничеството, конкурирането пред кооперирането? Може би все още си живеем в някакво друго пространство-време, нито постмодерно, нито модерно или пред-модерно, а просто гемодге. Допускам дори, че у сред читателите на тези редове има хора, за които използването на подобни понятия, най-вече на „пост-модерно“, е превзетост.

... Шрихираната готук синергетична верига продължава по-нататък с ключовото участие на читателя. При книги като тези не е достатъчно обикновеното за всеки прочит съучастие. Освен читател човекът, контактуващ с тях, трябва да е и „зрител“, т. е. предварително добре да познава сътвореното от авторите-режисьори в киното. А когато възприемането на художествен образ, респективно художествен текст, е свързано с условието да се познава друг образ (текст), то значи в книгата е налице културно-семиотичният момент. Може да се каже, че „Аз, Фелини“ и „Повратна точка“ са могли и да бъдат, и да не бъдат написани – филмовото творчество на Фелини и Форман имат самостоятелно значение. Никак не е случаен обаче фактът, че режисьорите са имали потребност да се самоидентифицират и чрез словесен автопортрет, явно съзнавайки, че той е необходим компонент за доопределяне на мястото им в съвременната култура. Читателят, познавач и на филмите, ще съедини различните части на портрета.

Предложените тук разсъждения не приличат на обикновена рецензия за книга. Така е, защото, единни в себе си, „Аз, Фелини“ и „Повратна точка“ са многосъставни, многоаспектни и трудно могат да се обхванат изцяло. Това са книги-синтези: едновременно екзистенциални (личностни животоописания), художествено-повествователни, критико-оценъчни и културно-познавателни. Към многосъставността на първата се добавя и „езикът“ на още едно изкуство – скулптурата. В българското ѝ издание е поместен разказ на Снежина Чапкънова за срещите на съпруга ѝ, Георги Чапкънов, с великия маестро и за работата му по добре известния ни портрет-бюст.

В края на ХХ век, когато дори Нобеловият комитет не открива достойни за награждаване романи от класически тип, може би това са новите представители на жанра. Във всеки случай, съдейки по себе си, те се четат с голямо увлечение. А степенята на преживяното с „Аз, Фелини“ ми напомни потресението, изпитано някога при прочит на „Братя Карамазови“ и „Сто години самота“.

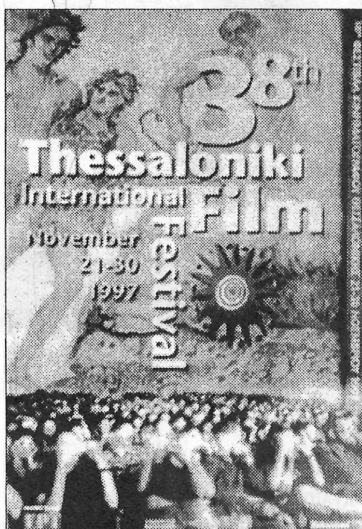
Вера Найгенова

СВЕТОВЕН ЕКРАН

СОЛУН '97

Изобилие от творби и стилове

В Солун – културната столица на Европа за 1997 г. – се провежда 38-ият кинофестивал на филмовото изкуство, обединяващ национални и международни филмови програми. Тази година в него участваха 182 филма (през 1996 г. те бяха 136). От тях 14 се състезаваха в международния конкурс, а 11 – в националния. Редом с конкурсните програми в престижната рубрика „Нови хоризонти“ бяха подбрани произведения на известните филмови автори Фридрих Тор Фридрихсон, Тони Гатлиф, Ерол Морис, Цай Минг-Лианг, Александър Сокуров. Забележителна бе ретроспективата на майстора на френското кино Клод Шаброл, един от големите представители на Новата вълна. Особен интерес предизвикаха и двете пресконференции с французина Клод Шаброл, на които се дискутираха редица проблеми, свързани с гнешния ген на световното кино. Филмовият кръгзор на публиката бе разширен с ретроспективите на забравения мексиканец Артуро Рипшайн и на недостатъчно познатия португалец Мануел де Оливейра, удостоен с почетна награда „Златен Александър“ за приноса му в съвременното екранно изкуство (върчена му лично от великата трагичка на гръцкото кино Ирене Папас, участвала в творбите му „Парти“ и „Безпокойство“). Истинска радост за зрителите бе панорамата на цялостното творчество на Ирене Папас и ретроспективата на починалия твърде млад „поет“ на гръцкото кино Такис Канелопулос. Това подбрано изобилие от творци и заглавия играе твърде важна роля за оформяне на вкуса и културата на съвременния зрител, особено младия. Тук е мястото да направя съпоставка с нашата „Киномания“, която анархистично предлага на нашата младеж всякакви произведения, предимно касови, често не представляващи естетически интерес. Като към побора на значими имена и творби, който



се прави всяка година в Гърция, прибавим и ролята на киноklubовете, разбираме причините, които доведоха до най-същественния социален феномен тази година – ВРЪЩАНЕ НА ПУБЛИКАТА В ЗАЛИТЕ. И то предимно при прожектирането на **гръцки филми**. Очевидно зрителите на фестивала, чийто брой тази година е 65 000, се стичаха пред екраните, за да намерят именно тук отговор на проблемите, които ги вълнуват, да се запознаят с постиженията на предпочитани режисьори, с новите интерпретации на любими актьори. За това свидетелстваха и прогължителните аплодисменти, които съпровождаха поименното представяне на творците. За нас – гостите на фестивала, бе проблем да влизаме в залите през официалните входи, пред които всяка вечер се тълпяха стотици хора, предимно млади. И така – предоставиха ни служебните входи... Не мога да си спестя паралела с нашето национално кино, което години наред във Варна се радваше на подобен успех, докато... сведохме игралната продукция тази година почти до нулата – само един.

За дългоочакваното връщане на публиката в гръцките кина безспорна е и ролята на гържавната политика, която стимулира националния филмов процес. Щафетата, носена от дългогодишния меценат и министър на културата в Гърция Мелина Меркури, бе поета от новия министър Евангелос Венизелос, който както миналата година, така и сега не само откри фестивала, правейки оценка на гръцкото кино, но и участва активно в пресконференции, следи с интерес конкурсната програма. „Първото изкуство, което трябва да подкрепим с грижа и внимание, е киното – твърди той. – Филмовото образование е от изключително значение за подрастващите, то разширява културния им кръгзор, отваря очите им към света. За нас най-важно е да намерим точните механизми за финансиране

С В Е Т О В Е Н Е К Р А Н



Кадр от „Проиграни нощи“ на Анжелики Антониу

на Гърция филмов център.“ Това безспорно е конкретен израз на политика, насочена към културата, за което свидетелстват и отгелените за тазгодишния фестивал 580 милиона грахми, или около два милиона долара. И като резултат – чисто нов кинотеатър „Олимпион“ с две уютни зали, оборудвани по последна дума на техниката, а срещу него – в така наречения царски хотел „Електра“ се помещаваха организационният щаб на фестивала, пресцентърът и залата за пресконференции. На площада отпред умело дизайнерски оформени постаменти информираха за събитията на форума, наричан тук „душата на града“, който наистина бе зает с повече фестивални плакати и реклами, отколкото с коледна украса.

И все пак най-важна е самата филмова продукция! Тази година в националната състезателна програма прави впечатление, че всички гръцки творби са насочили вниманието си към реалните проблеми на обикновените хора предимно в Гърция и в балканските страни. Явно авторите им са искали да кажат своята дума за онова, което познават. Сред тях за първи път преобладаваха женските имена, които досега, по стар балкански обичай, бяха рядкост. Напоследък и тук си пробива път принципът на копродукциите. Така за една година (1996–1997) се осъществиха три копродукции с България, три с Албания и две с Румъния. Контактът на филмите със зрителската аудитория доказа, че те са намерили комуникативния код, и то без естетически

компромиси. По този начин са откликнали и на основния девиз на уържавната политика – да привлекат зрителите в залите. Постигането на тази обратна връзка, особено по отношение на националното производство, е от решаващо значение.

Тя пролича категорично при възприемането на филмите „Проиграни нощи“ на младата Анжелики Антониу и „Добре дошли“ на Христос Вупурас и Йоргос Корас. Тези две творби бяха удостоени с голямата награда „Златен Александър“ за най-добър игрален филм. В първата – гръцко-германска копродукция, Анжелики Антониу (рогена 1956 г., автор на осем късометражни и документални произведения) умело ни потопява в атмосферата на един нелегален игрален клуб в Берлин и чрез съдбата на две сестри гъркини (които не са се виждали години и трябва да преодолеят редица трудности, недоразумения и опасности, докато се сближат истински) ни кара да преосмислим реалните човешки стойности. Режисьорката, която е и сценаристка на филма, е завършила Филмовата и телевизионна академия в Берлин и очевидно добре познава тези среди. Нейната професионална изява ѝ донесе и наградата за най-добър режисьор. Главният герой във втората творба – „Добре дошли“, вече 35-годишен, се сблъсква с начина на живот и културата на друг народ и впоследвалите конфликти става и по-мъдър, и по-зрял. И за дебют бе наградена жена-режисьорка: София Папахристу (реализирала 4 късометражни филма) за чудесната ѝ комедия

Фестивали

„Златните ябълки на Еспериг“. Осъществяването на тази творба с простичък сюжет, в който сякаш не се случва нищо съществено, би било невъзможно без тънкото, деликатно, нюансирано изпълнение на Лазарос Андреу, отличен с наградата за най-добър актьор. В кинематографично отношение като че ли най-интересен се оказва опитът на Андреас Томопулос „Утре ще знаем повече“ да обедини темата на Достоевски за Расколников със съдбата на руска музикантка, станала проститутка в Гърция. За жалост тази спойка не е постигната граматургически. Ярко емоционално бе изпълнението на Раня Економиду (наградена за женска роля) в „Господинът в сив костюм“ на Периклес Хурсоглу, разкриващ една позакъсняла любовна драма.

В международния конкурс с голямата награда „Златен Александър“ бе удостоена отново жена: австралийката Сю Брукс за „Пътят към Нил“ – една забавна и любопитна история за живота и смъртта. Втората награда „Сребърен Александър“ получи турският режисьор Дервиш Займ за „Премятане през глава в ковчег“. Тук журито, председателствано от известния чешки режисьор Иван Пасер, раздаде госта награди на филми от различни направления.

Балканската секция ни срещна с творчеството на турчина Омер Кавюр, на югославянина Живоин Павлович и

на непрежалимия наш режисьор Едуард Захариев. Неговият последен филм „Закъсняло пълнолуние“ предизвика голям интерес, множество въпроси и развълнувани коментари. В Балкански преглед с награда на ФИПРЕСИ бе зачетена творбата на Людмил Тодоров „Приятелите на Емилия“ за „сръчната, забавна и вълнуваща адаптация на кратките режисьорски истории, които предлагат различни модели на градски живот в днешна България“. Другата награда на ФИПРЕСИ бе присъдена на германския режисьор Том Тиквер за филма му „Зимен сън“, открояващ се с ярко индивидуален стил.

Накрая ще си позволя да споделя няколко твърде съществени за мен извода. Погледнат от национален ракурс, Солунският фестивал тази година ще бъде запомнен с две ярки събития: **изобилие от гръцки произведения с многообразие на филмовите почерци** и състоялото се дългоочаквано завръщане на зрителите в салоните. А шестото международно издание на фестивала, от една страна, доказа отново неговата откритост към нови части на света, към нови идеи и стилове и, от друга – постави на дневен ред още по-категорично проблема за ролята на личността в съвременния кинематографичен процес.

Олга Маркова

СТОКХОЛМ'97

Многообразие
на гледните точки

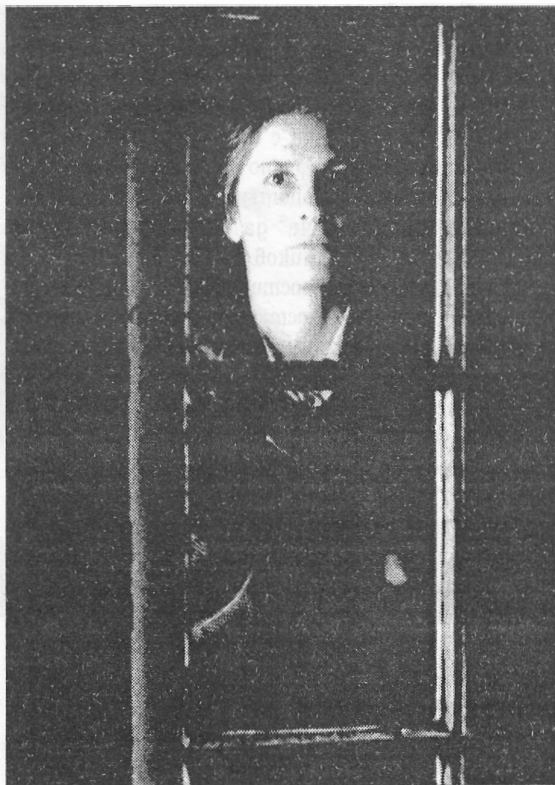
Наистина е парадокс, че независимо от авторите на шведското кино навсякъде по света кинофестивалите, които от години съществуват в тази процъфтяваща скандинавска държава, са почти неизвестни за обикновения почитател на киното. Поне у нас... Вторачени обикновено в големите световни фестивали, ние сме склонни да подминаваме и подценяваме по-малките, по-скромните, но по принцип по-амбициозни и често пъти – по-интересни филмови срещи. Разпръснати навсякъде из Европа, те

поддържат интереса на широката публика към онова кино, което не е заразено от бацила на второсортните холивудски прожекции, а се опитва да бъде част от модерното изкуство. Това се отнася и за Международния кинофестивал в Стокхолм (един от петте, които ежегодно се провеждат в Швеция!), който в осмото си издание заслужено се превърна в кулминацията на един твърде активен и наситен кинематографичен живот на шведската столица. Между другото, не е безинтересно да се знае, че Стокхолм е градът с най-

много кинотеатри в Европа.

Фестивалът се провежда в четири измежду най-големите градски кинотеатри, предлагащи седем кинозали. В рамките на фестивалните дни (7–16 ноември 1997) бяха показани 150 филма от 30 страни, а състезателната програма (18 филма) бе съставена от филми на млади режисьори, от тях 11 бяха дебютанти. Но не цифрите, разбира се, са впечатляващи. По-важното и респектиращото бе, че прожекциите се посещаваха масово от млади хора, които темпераментно и компетентно оценяваха представените работи. При това не само конкурсната програма, но и няколкото великолепни съпътстващи панорами – персоналните, посветени на творчеството на Елиа Казан (холивудската легенда бе и почетен гост на фестивала, удостоен с награда за „цялостен принос в развитието на киното“), Анди Уорхол, на независимите американски кинематографисти, на „филмовото чудо“ Хонконг, както и сборни програми от късометражни филми, шведски и скандинавски филми. Наистина един композиран с вкус и усет за модерните тенденции в световното кино фестивален калейдоскоп, предлагащ множество атрактивни възможности за личен избор.

Моите интереси бяха почти изцяло съсредоточени към конкурсната програма и панорамата на шведски и скандинавски филми, затова няма да се спирам подробно на останалите творби, по един или друг начин отекнали в съзнанието ми. Още повече, че конкурсната програма бе една изключителна подборка от произведения, чертаещи контурите на утрешния ден. Рядко на друг фестивал съм имал удоволствието да видя толкова много разнообразни и талантиливи работи на току-що навлизащи в киното творци. Техният поглед към света и хората е специфичен. Младите автори търсят странните персонажи в странни, даже екстремни ситуации, наситени с бруталност, цинизъм или, обратно, с удивителна сентименталност, сякаш за да докажат, че днешният свят е непредсказуемо уязвим, крехък и... красив. Необичайни истории, необичайни развързки или фабулни обрати, в които се оглеждат грамата и тревогите на отиващото си столетие. Е, не всеки замисъл е реализиран по най-добрия начин, но доста често си задавах и въпроса: дали в действителност онова, което смятаме, че е професионално зряло и цялостно, е всъщност и най-въздействащото в художествено отношение, творчески автентично? Затова може би филми, в които има доста от наивитета и несъвършенствата на дебюта, преодоляват собствените си недостатъци с енергията на едно напрегнато дирене на оригиналния изказ, с напора на впечатления от реалността. Така или



„Кладенецът“, режисьор Саманта Лане
(Австралия)

иначе, повечето конкурсни филми по своему търсят отговори на тревожния въпрос за мястото на човека в днешния променящ се свят като свидетел на собствената си съдба.

Ник Касаветис (син на прославения Джон Касаветис) представи може би най-яркия филм на фестивала „Тя е толкова обична“ – една завладяваща любовна история, в която традиционният триъгълник е конструиран доста необичайно и с нескрита симпатия към „отрицателния“ герой. В запомнящото се изпълнение на Шон Пен е заключено и посланието на творбата – любовта е привилегия на всеки и невинаги „добрият“ я получава в награда. Опиращ се върху някогашен сценарен замисъл на Джон Касаветис, неговият син със замах гради реалност, в която персонажите живеят на ръба на лудостта и романтичната сентименталност, участвайки в любовна история с много равнища на осмисляне. Младият режисьор (това е вторият му самостоятелен игрален филм) умело води блестящ актьорски ансамбъл – Шон Пен, Джон Траволта, Робин Райт, Хари Дийн Стантън, които не оставят

Фестивали

и миг съмнение за психологическата гостоверност на тази заплетена любовна драма. Австралийката Саманта Ланг пък разказва историята на съвсем друг тип емоционални взаимоотношения между две сестри, които деградират след случайното убийство на невнимателен пешеходец. Психологически задълбочено и аналитично филмът „Кладенецът“ навлиза в лабиринтите на потиска

на чувственост, в която рефлектират предразсъдъците на едно затворено общество от викториански тип и бруталната циничност на модерните нрави, пробили бариерите на провинциалната затънтеност. И докато „Кладенецът“ е типично „женски“ (в добрия смисъл на думата) филм, то американецът Найл Ла Бут представя другата гледна точка в творбата си „В мъжка компания“. Това пък е изследване на мъжката комплексаност, избила по типичен начин в историята на двама командировани чиновници, домогващи се до благоразположението на красиво, но глухо момиче, секретарка във фирмата, където те временно пребивават. Страховете и задръжките на „силния“ пол са пресъздадени с добро чувство за хумор в тази модерна притча, доказваща за сетен път невъзможността да се преодолее отчуждеността в модерното общество.

Конкурсната програма предложи и друг тип филми, в които насилието доминира като структурообразуващ елемент на повествованието. В този контекст блестяха френските режисьори Матьо Касовиц („Аз убиец, ти убиец“) и особено Жан Кунен („Доберман“), както и Жан Франсоа Рише („Крак 6 Т“). Професионално виртуозни, в тези творби насилието е неотменна част от едно общество, в което доминира расовата нетърпимост, моралният упадък и цинизмът. Бруталността на персонажите е пряко следствие от вакханалията на репресивните механизми, върху които е стъпила гържавата в амбицията си да постави под контрол индивида. Нещо подобно присъства в американските филми от конкурсната програма („Лъжец“



„Любовни истории“, режисьор Йежи Щур (Полша)

на Йонас и Джош Пате, „Илтуан“ на Ник Гомез, „Страна на ченгелта“ на Джеймс Манголд), макар в тях да се чувства силното влияние на големите образци на холивудския екшън, предопределило и внушенията, и чисто кинематографичните решения на авторите.

Йежи Щур пък напомни на кинома-

ните, че традицията на Кешловски е жива, че все още тематичният обхват на неговото творчество е в състояние да генерира нови, и то оригинални художествени решения. „Любовни истории“ е зрял и задълбочен размисъл за отговорността, любовта, аскетизма, егоизма, за човешката доброта в последна сметка. Класически построен, без каквито и да било външни ефекти, „Любовни истории“ доказва правото на съществуване и на подобен тип класически психологически стил, влизащ в загочен спор с госта от представените в конкурса опити за модерно изграждане на повествованието.

Впрочем тъкмо този тип елегантна дискусия за пътищата на съвременното кино (може би това бе и част от „драматургията“ на официалната състезателна селекция!) бе и едно от качествата на фестивала в Стокхолм. Осмото му издание просто защити тезата, че днес киното е толкова многолико, че всеки опит то да бъде дефинирано точно е обречен на провал и представлява чиста схоластика. Днес киното живее благодарение на многообразието на гледните точки, пулсира в индивидуалното своеобразие на неговите амбициозни автори. Очевидно е настъпването на една нова генерация, чиито интереси, макар и не тъй ярко избистрени, доминират стила на търсения, както и средствата за въздействие върху младежката аудитория, която не е безразлична към творчеството на своите връстници. Въпрос на време и рутината е затвърждаването в нещо по-компактно на тази тенденция, която тихомълком набира инерция и си пробива път на световния екран.

Александър Грозев

СВЕТОВЕН ЕКРАН

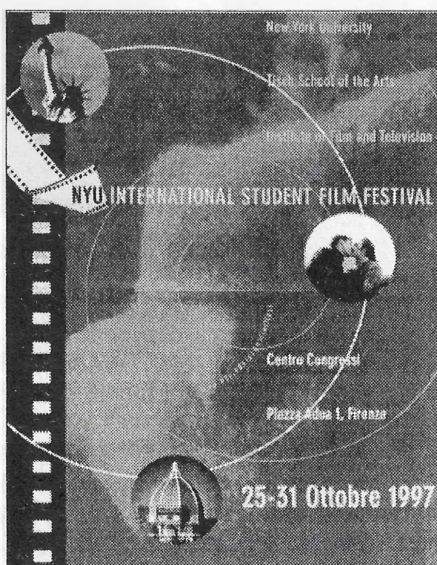
ФЛОРЕНЦИЯ '97

Студентски филмов фестивал

Разговор с абсолвента по кинорежисура Петър Огажиев

Департаментът за кино и телевизия на Нюйоркския университет представи своята програма във Флоренция от 24 октомври до 1 ноември 1997 г. Наг двеста филма бяха прожектирани на екраните на Конгресния център в града на Медичите, а двайсет и четири от тях – в съществителната програма. Кинематографисти от трийсет и пет държави бяха гости на Вила ла Пиетра, уникален замък от XV век, завещан на Нюйоркския университет от популярния учен и поет на Флоренция граф Харолд Актон.

Фестивалът се превърна в събитие, всеобхватно поради огромния брой участници, силната и разнообразна на стилове и жанрове програма, богата на оригинални естетически предложения, семинари и дискусии по сценаристика, демонстрация на компютърни програми за монтаж и анимация. Със специалното участие на престижния експериментален Център за кинематография от Рим, най-старото филмово училище в Западна Европа, организаторите утвърждават идващата от професионалното кино тенденция към всепоглобални и интернационални продукции – чрез диалог между студентите от цял свят в името на възтържествуването на нови творчес-



ки идеи.

Филмовата новела „Фуеме“ на абсолвента Петър Огажиев от НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, селектирана за участие в конкурсната програма, бе едно от най-коментираните заглавия на фестивала.

– С какво „Фуеме“ се пребори в конкуренцията с останалите филми?

П. О.: Не зная. Филмът беше на госта фестивали и след всеки от тях получавам много писма и покани за следващи учас-

тия. За съжаление, по причини, за които всички се досещаме, нямам възможност да присъствам лично и да коментирам избора. За мен самия този филм е първа крачка и съм далече от мисълта, че селекцията е мотивирана от присъствието във филма на оригинално киномислене, от изключителна изразност или от перфектна граматургия. Сега, година покъсно, гледайки филма отново, улавям у себе си недоволния глас и съм щастлив от това.

– Какви са предпочитаните сюжети във филмите на Нюйоркския университет?

П. О.: Програмата на Нюйоркския университет включваше филми на студенти, чиито имена не след дълго ще срещаме на професионалния афиш – Джон Морнинг, Фил Бертълсън, Крег Марсгън. И ако се съди по сюжетите им, това ще са автори от независимото американско кино. Самите те още отсега се определят ка-

Фестивали



Кадр от филма „Фуете“ на Петър Огажиев

то такива. Не желаят да правят скъпоструващи продукции и шеметни кариери и не мечтаят за забогатяване. Това не значи, че не се интересуват от зрителя и че ще ползват формулите на „авторското кино“, но всички те говорят за простички, добре разказани истории, с конкретна проблематика и послание.

Филмът „Във времето“ на Фил Бертълсън в ретроспективно повествование разказва за любовта между „черен“ и „бяла“ по времето на Движението за правата на човека с посланието: „Нищо не бива да бъде забравено.“

„Тракстоп“ на Джон Морнинг е простичко разказана история, вълнуваща с толпината на протегнатата ръка към Сю и двете ѝ деца, изоставени на паркинга на магистрала.

„Ла Лекон“ на Крег Марсдън, меланхолична комедия, разказ за самотен млад човек, пристигнал от Централните Щати в Нюйорк, е намигване към всеки странст-

ващ по широкия свят, претърпал ранецата си със заветите на Библията – „почукай и ще ти отворят“, търси и ще намериш... любовта.

– С какво се отличаваха филмите от Източна Европа?

П. О.: Повечето от тях бяха черно-бели и мълчаливи., красноречиво мълчаливи, макар и на места тази безсловесност да стоеше малко преднамерено претенциозна. Прави впечатление стремежът към сложен изказ, метафоричност и обобщение. Усеца се стремеж да се каже всичко в един филм. Най-често не се получава. Може би, ако имахме възможност да направим повече филми, щяхме да се освободим от натрапчивата идея за филм с необикновена история, единствена по рода си форма, безподобен стил и неочакван финал. Всичко това трудно се постига в един филм.

Разговаря Емилия Стоева

ВТОРОТО РАЖДАНЕ НА ЕФА

Юбилейното десето връчване на отличията за кино на Стария континент, наричани доскоро „Феликс“, а от миналата година просто „Европейски филмови награди“ (European Film Awards), имаше претенцията да отбележи не само нов етап от развитието на европейското кино, но и да го дари със съвсем нов меден образ. За първи път тази церемония се предаваше за точно 57 страни (без България, но включително Сингапур и Хонконг) от британския телевизионен канал BSkyB с бюджет над 2 милиона марки – невиджани цифри в епохата на „Феликс“. Но като че ли тъкмо големата амбиция се превърна в капан за организаторите. Окриляващият чисто филмов дух на церемонията беше провален още с избора на една добре артикулираща, но доста хладна и абсолютно непозната в киносредите английска телевизионна водеща. Близо 800-те присъстващи в залата гости, между които и някои от най-големите знаменитости на европейското кино (за които въпреки не беше осигурен никакъв превод – въпрос не толково на вопиюща необходимост, колкото на вежливост), бяха третирани от анонимния режисьор на BSkyB като клакьори в третостепенно телевизионно шоу. Повечето естрадни номера, запълващи паузите между отделните обявявания, нямаша нищо общо с номинираните филми и творци, а и с киното въобще. За капак преобладаващата част от рекламните клипове бяха трейлъри на предстоящи холивудски филми – неизбежен факт, като се има предвид, че значителна част от бюджета на шоуто беше събран именно с парите на обявените за патрони американски филмови компании. Разбира се, сред патроните бяха и най-големите европейски филмопроизводители и разпространители: английските „Полиграм“ и „Гранада филм“, френските „Канал Плюс“ и „Те Еф 1“, испанската „Согепаг“, шведската „Свенск филминдустри“, но пък всички трейлъри, които не бяха на английски, минаха без никакъв превод. Струва ми се, че дълбоко и напъл-

но основателно неудовлетворение от телевизионното предаване чрез първосигналността на журналистическата реакция се прехвърли малко автоматично и върху похвалния опит за възкресение на самите награди. Вече десет години след раждането на „Феликс“ европейското кино прогължава да търси формула и символ, които да неутрализират магическата и икономическата мощ на холивудските „Оскар“-и. Първият радикален знак на промяната беше преди година и половина и той има връзка с познатата у нас игра на думи между „президент“ и „председател“. Точно тогава редом с президента на Академията – почетния пост, заеман от германския режисьор Вим Вендерс – за новосъздадената действена длъжност на неин председател беше поканен и избран англичанинът Ник Пауъл, продуцентът, стоящ в основата на такива успешни филми като „Мона Лиза“ и „Играчка-плачка“. Именно неговата идея беше да тласне ЕФА по пътя на приватизацията, допълнена от други две думички с „п“: популярност и промоция. Една от първите стъпки на новото ръководство беше да разшири състава на Академията, благодарение на което нейни членове станаха и българските режисьори Иван Ничев и Красимир Крумов. В същото време освен творци бяха привлечени и редица активни фигури на разпространители, продуценти и организатори на фестивали. Така броят на гласуващите членове от малко повече от сто достигна 280, осигуряващ много по-голяма представителност на решенията и възможност да се пренасочи вниманието от по-затворени, чисто студийни филми към произведения със значителен зрителски и касов потенциал.

„Време за мъже“ носител на Европейската награда за най-добър филм на годината



В същото време за самата година едва ли би могъл да се избере по-подходящ момент: миналата година почти 50% – девет от 20-те – основни номинации за „Оскар“ (режисьор, сценарист, оператор, актьор и актриса) бяха за европейски творци. Към всичко това трябва да се прибави и фактът, че

Фестивали

от 60-те години насам никога толкова много европейски автори, постановчици, артисти, технически стружници не са се нареждали сред водещите имена на световната филмова индустрия и, разбира се, на първо място в Северна Америка.

Най-голямото постижение на Пауъл, но и причината за най-много критики спрямо него стана обстоятелството, че той наистина успя да привлече като т. нар. „патрони“ на ЕФА основните „играчи“ във филмовия бизнес: това са всички значителни холивудски компании – мейджъри и независими, – плюс най-големите европейски производители и разпространители.

Бляхоната постановка в концепцията на Пауъл е чрез близъка и суматохата около наградите не само да се увеличат касовите приходи на номинираните заглавия, но и да се помогне за по-добрия маркетинг на европейските филми както на Стария континент, така и отвъд океана. От друга страна, с тази церемония всъщност започна световният сезон на филмовите награди, чиито следващи кулминации са „Златните глобуси“, френските „Сезар“-и, наградите на Британската академия за кино и телевизия, а връхната точка, разбира се, са „Оскар“-ите. Според Пауъл лауреатите на ЕФА имат шанс да влязат в ползрението и на следващите жури и да развият своя успех, а това ще издигне още повече престижа както на академията, така и на самите награди.

Възродените отличия привлякоха внимание към себе си не на последно място и поради факта, че изминалата 1997-а беше може би най-успешната във финансово отношение за европейското кино от началото на 80-те години. За първи път делът на американското кино в петте основни западноевропейски страни (Англия, Франция, Германия, Италия и Испания) спадна под 50 % или съвсем малко над тях. Най-успешните европейски филми – „Време за мъже“, „М-р Бийн“ и „Петият елемент“ – заедно с още 17 американски касови фаворита се нарешиха в елитния клуб на 20-те световни хита, всеки от които е реализирал на международния пазар (извън САЩ) повече от 100 милиона долара.

Списъкът на номинираните обаче не беше преписан буквално от бокс-офис класациите. В категорията за най-добър филм бяха посочени шест творби, три от които бяха касови шампиони („Време за мъже“, „Петият елемент“, „Английският пациент“), а другите три – френският „Капитан Конан“ (реж. Бертран Таверние), босненският „Порочен кръг“ (реж. Адемир Кенович) и руският „Крадец“ (реж. Павел Чухрай) – трябваше да отдадат дължимото на типичното за Европа авторско кино със силен обществен анагажимент. Може би не случайно победител стана точно онзи филм, който в най-пълна степен изразяваше съчетанието между популярност и социална острота – „Време за мъже“.

Англичаните съвсем естествено доминираха обаче не само в организацията на шоуто, но и сред лауреатите – Боб Хоскинс взе наградата за мъжка роля в „24 по 7“ на дебютанта Шейн Мегоус, а Джон Сийлс – за най-добър оператор („Английският пациент“). Дори францужойката Жулиет Бинош спечели за участието си в „Английският пациент“. (От 1990 година награда за режисура не се присъжда, може би защото много европейски режисьори работят активно в Холивуд, а по регламент филми, произведени извън Европа, не могат да бъдат награждавани в отделните категории.) Вероятно като алтернатива на американския „Оскар“ за чуждестранен филм Европейската академия включи в своята церемония учредената през 1996 г. награда на списание „Скрипн интернешънъл“ за най-добър извъневропейски филм. Тази година тя беше спечелена от японския „Хана-бу“ (реж. Такеши Китано), надделя в конкуренция с „Дони Браско“ (реж. Майк Нюъл), „Всеки казва „общам те“ (реж. Угу Алън), „Джери Магуайър“ (реж. Камерън Кроу), „Ромео и Жулиета“ (реж. Баз Лурман).

Френскоезичното кино спечели наградата за най-добър сценарист чрез белгийците Ален Берлинер и Крис Вандер Стапен за техния трагикомичен разказ за трудностите на едно необичайно детство, озаглавен „Моят живот в розово“. (Същият филм спечели и „Златен глобус“ за най-добър неанглоезичен филм.) Отново белгийски филм беше признат за най-добрата документална кинотворба – „Джиджи, Моника... & Бианка“ – една история за безпризорни момче и момиче от гнешен Букурещ и тяхното бебе. 39-годишният французин Бруно Дюмон спечели наградата за дебют – „Европейско откритие на годината“ за своя нетрадиционен поглед към живота на група младежи от дълбоката провинция („Животът на Исус“). Доайенът на световната режисура, португалецът Мануел де Оливейра, получи престижната „Европейска награда на ФИПРЕСИ“ за своя най-нов филм „Пътешествие към началото на света“, в който всъщност Марчело Матросяни изпълни последната си роля. Много ми се иска да вярвам, че тъкмо този рядко срещан при подобни отличия диапазон от най-масовото зрелище до чистото авторско кино ще се превърне в най-съществената част от запазената марка на възродените награди. Запазването и поощряването на разнообразието – както на национални школи, така и на творчески стилове и индивидуални възгледи за това как се прави кино – представлява не само основополагащ принцип на Европейската филмова академия, но и най-характерен израз на европейския манталитет и подхранваната от него художествена традиция. Отстъплението от тази идея ще доведе много по-бързо и ефективно до заливянето и постепенното изчезване на европейската филмова самобитност, отколкото парализиращата финансова доминация на Холивуд.

Александър ДонеВ

За отсъстващите предели

Разговор с Марлен Хуцев

Това интервю с руския режисьор Марлен Мартинович Хуцев, познат на българската публика преди повече от 20 години с филмите „Двамата Фьодоровци“, „Пролет на улица „Крайречна“, „Аз съм на двадесет години“, „Юлски гъж“, „Беше месец май“, „Послеслов“, трябваше да бъде посветено на най-новия му филм „Без предел“. Той беше представен на Киномания '97, а Марлен Хуцев бе един от гостите на филмовия форум. Този опит за разговор едва ли е най-успешният. Трудността се появи от необходимостта да се говори за необятното. За нещата, които трудно могат да бъдат обхванати с думи, които, ако получат своето езиково и професионално определение и смисълът бъде постигнат, ще напомнят рамка без картина. Подобно на онази, която е в московската квартира на неговия герой от „Без предел“.

„Без предел“ е замислен през 1962 г., а сценарият Марлен Хуцев започва да пише през 1985 г. Хуцев споделя, че дълго време не се е чувствал достатъчно подготвен и уверен в зрелостта си, за да направи този филм. На няколко пъти е имал желанието да го започне и се е отказвал. През 1993 г. филмът получава две награди в Берлин.

„Бесконечност“ звучи на руски неговото заглавие и тази дума го разграничава от застиналостта на вечността и хладината на покоя. Тя е движението, пътят, кръговратът на битието, началото без край. Затова, ако се опитаме да си обясним с думи тази филмова творба, като че ли се отдалечаваме от истината за нея. Намираме се само в подножието, в периферията, като чрез познатото мислим и говорим за нея. Затова споменаваното е само проба за приближаване до непознатото.

Марлен Мартинович не отстъпи от позицията на творец да не говори за своето произведение. Напротив, интересуваше го моето мнение, мнението на зрителя. „Без предел“ е може би най-точният превод на български, който най-пълно отговаря на съдържанието на филма. Безкрайността съществува сама по себе си, без предел е всичко, до което човек се докосне.

Ако се решите да тръгнете по пътеките на филма, има вероятност да се изгубите. Няма да можете и да ги избродите. Ако се опитате да погледнете от едната страна на „Без предел“, със сигурност ще пропуснете останалите. Със съзнанието, че ще погледнем от едната страна и ще стигнем само до първия пласт на това многопластово произведение, започвам този

разговор. А празнината, нея я запълва самият филм.

– Марлен Мартинович, бих казала, че вашият филм „Без предел“ е философски тип кино и по нещо напомня киното, което някога правеше Андрей Арсениевич Тарковски. Но докато неговите филми са някак мрачни въпреки „тъжния си оптимизъм“, „Без предел“ носи вярата и любовта, светлите тонове на живота...

М. Х.: За мен това е тъжен филм, но постепенно в него се появява просветлението... Не мисля, че това е Тарковски. Той е свършено различен. При мен например има епизод с коне, които минават през града. И някой каза, че това е Тарковски. Защо? Що за безсмислица? И не мога да разбера – да не би Тарковски да е родителят на конете?! При това при него те имат съвсем друг смисъл. Или, да кажем, в моя филм звучи Бах. И при него също звучи. Много отдавна, когато замислях филма, разказвах на приятелите си каква ще бъде музиката. Възможно е да съм говорил за това и с Тарковски, после той да е забравил за този разговор и по-късно да се е спрял на музиката на Бах. Когато започнах да работя по филма, дори ме съветваха да не слагам тази музика. Но нали „Без предел“ е направен именно заради нея. Замисълът се роди, когато слушах хоралните прелюдии на Бах. Тогава се появи някакъв небесен полъх, усещането за безкрайност. Как бих могъл да се откажа от нея. Тук нищо друго и не подхожда.

– А какво ви свързва в живота с Тарковски?

М. Х.: При мен той беше на практика. Знам например, че в „Иваново детство“ има епизод, който изцяло премина от „Двамата Фьодоровци“ – моментът, когато къпят момченцето и го обличат във войнишка риза. Не ми хареса как беше заснет и го изхвърлих. Тогава Тарковски, без да ме попита, го взе за своя филм.

Тарковски беше този, който ми предложи да заснема в „Двамата Фьодоровци“ Шукшин. За Шукшин това беше актьорски дебют в киното. Мисля, че той игра забележително. Казаха ми, че го използвам само като типаж, но това не е вярно. Съвместната ни работа с Шукшин беше истинско щастие. Разбира се, тогава не предполагах, че работя с един изключителен талант. Като актьор и режисьор той все още не беше известен. Мога да кажа, че го познавах като писател, защото слушах разказите, които устно разказваше. Станахме приятели и дълго време той се обръщаше към мен по уважителния селски обичай на „вие“. Чак по-късно преминахме на „ти“. За мен неговата смърт беше удар. По

това време бях в София и тук научих за кончината му. Жена ми случайно ме откри в хотела и ми каза за нея не направо, а с някакви много далечни думи. Тогава Русия загуби много. Той беше човек с изключителен нравствен потенциал...

– Във вашето творчество често се повтаря темата за историята, за връзката с миналото.

Героят на „Без предел“ е съвременният човек, който пътува през времето. Емоционално е неговото отношение към вече преживяното по пътя към безкрая. Смятате ли, че историята принадлежи единствено на миналото?

М. Х.: Историята никога не е изцяло в миналото. Тя е и в миналото, и до нас, едновременно с това и в бъдещето. Историята – това е фундаментът на бъдещето. Без него животът е невъзможен. За съжаление ние не се отнасяме особено внимателно към историята и много-много не извличаме уроци от нея. Ако бяхме уверени в опита на събитията, които някога са се случили, сега бихме избегнали много грешки. В нашата история много неща се повтарят. Днешните събития донякъде повтарят събитията от февруари 1917 г. До какво доведоха те, вие знаете. На човек е присъщо да забравя.

Мисля, че човек трябва да познава и обича своята история и това ще му дава устойчивост в днешния му живот. Няма нещо, което да няма корени. Необходимо е по някакъв начин да чувстваш, че си продължение на нещо, което е било. Не си струва човек да живее единствено за днешното „сега“, само за себе си. Моят герой е загубил почва под краката си и във филма ме интересува как той преодолява страха от неизбежната смърт и как от усещането за връзките си със своите корени, с мястото, където се е родил, със своята история, с приятелите си, цъга и усещането за безкрайност.

– И в този ваш филм неизменна част от изображението е образът на града. Казват, че сте художник на пустия град...

М. Х.: При мен присъства и оживеният, и пустият, и



Марлен Хуциев (с режисьора Маргарит Николов) в Кремиковския манастир

нощният град. Много обичам да снимам града през нощта. Даже не толкова през нощта, колкото на границата с разсъмването. Обичам да съм на улицата в пустия нощен град, но трябва да кажа, че сега е направо опасно да се разхождаш по това време.

– „Рим“ на Федерико Фелини също е нощна разходка – из неговия Рим. Той е

ценял творчеството ви и дори е заявил, че сте любимият му режисьор...

М. Х.: Аз не знам за това, но нашите отношения бяха добри и приятелски. Фелини ми е много близък. Той пристигна на Московския фестивал с филма „Осем и половина“. Дотогава си го представях като един млад човек... След като видях „Осем и половина“, разбрах, че това е нещо ново в киното, защото на екрана той материализираше чувства и понятия. Тогава за съжаление се появиха хора, които по някакъв много елементарна логика отсъдиха, че този език е още непонятен. Реших да осъществя идеята си за моя филм по-нататък, когато този метод се утвърди в киното. Но въпросът не е толкова в езика на филма, колкото в онова, което разказва.

По същото време имах проблеми с филма си „Аз съм на двадесет години“. Снимките бяха спрени, от мен изискваха поправки, намирах се в голяма пауза. И изведнъж ми предадоха, че Фелини иска да разговаря с режисьора, който сега има неприятности. Срещнах се с него, а после се събра цяла компания от млади режисьори: Алов, Наумов, Абуладзе. Решихме да го забедим в ресторант „Арагви“. Там обядвахме и по грузински обичай, изказвайки уважение, докато вдигаме наздравяци, аз донях моята чаша малко по-ниско от неговата. Неизвестно как Фелини разбра, че в това има някаква традиция, и постави своята чаша по-ниско. И така: аз по-ниско, той по-ниско; аз по-ниско, той по-ниско; аз по-ниско, той по-ниско... Докато накрая Фелини постави чашата си на земята и ме погледна. Поставих моята чаша до неговата, наклоних я, разлях виното и все пак се чукнахме. Бях неимоверно трогнат!

А когато получи наградата, всички ние се втурнахме

към него, а той – огромен, силен, вдигна ме за лактите и ме откъсна от земята. На тръгване (по това време пускаха до стълбичката на самолета) да го изпратят бяха дошли много кинематографисти. Когато Фелини и Мазина стигнаха на върха, той се обърна, помахаша с ръка и каза: „Чао, Марлен!“ Той се обърна само към мен и разбрах, че това е един вид неговата подкрепа.

Когато в края на краищата „Аз съм на двадесет години“ попадна на фестивала във Венеция, Фелини, който не можеше да присъства, ми изпрати телеграма с пожелание за успех. След като филмът спечели втората специална награда на журито, получих от него букет цветя в една кошничка, която и досега пазя вкъщи. На обратния път за Москва Фелини ме покани в дома си на гости. Последния път, когато бях в Сицилия и с помощта на преводача открих Фелини по телефона, той започна да се шегува, а после внезапно сериозно каза, че гружбата е най-големият подарък от Господ-Бог и че приятелството е най-прекрасното нещо, което човек притежава. Разбрах, че ме смяташе за свой приятел. Поразителното у него беше онази огромност, мащабност, способност да общува изключително демократично. Срещал съм се с други знаменити режисьори, горделиви и важни. Такова нещо при него нямаше. С Фелини се видяхме няколко пъти в Рим. Той дори дойде в хотела и ми подари книги, грамофонна плоча и своя албум. Гостувах му. Танцувах вальс с Мазина. Тя дори и супа ми си купеше. Господи, сега ги няма... Посетих гроба им и когато хората си тръгнаха, там беше останал още някой, помолих го да ме остави сам. За последно прощаване застанах на колене, целунах плочата и откъснах от кипариса една клонче. На него имаше две шишарчици...

– **„Без предел“ е импресионистичен филм. Той е като живописно платно, чиито цветове и нюанси не му тежат, не са му в повече. Не е обикновен и начинът, по който са предадени мислите в него: чрез съчетанието на музиката, движението, емоционалността. Прилича донякъде на монолог за света...**

М. Х.: Не съм се опитвал да включа в „Без предел“ факти от моя живот, въпреки че след премиерата на филма ми предадоха думите на моя приятел Булат Окуджаба, който казал: „Марлен ни е обидил. Ние не сме такива големи, значителни. Ние сме малки и слабовати.“ Направих така филма, за да не може никой да рече, че в него показвам себе си. Друг е въпросът, че там са моите размисли, това, което ме вълнува и безпокои. Всичко останало си е чиста измислица.

– **В същото време „Без предел“ е лиричен филм, в който е и психологическата дълбочина на Достоевски, и любовта на Толстой към живота...**

М. Х.: Благодаря. Но за мен чисто естетически,

художествено, той е пушкински. Това е пушкинският светоглед – много хармоничен във възприемането си на живота. Като в стиховете:

*„И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечную сиять.“*

Тези мисли и чувства кореспондират с филма.

– **Кои неща направляват твореца в живота и в творчеството?**

М. Х.: Да следва зова на сърцето и разума си. Да не е користен в професията си. Отново на Пушкин са знаменитите думи от „Разговор на продавача на книги и поета“: „Не продаётся вдохновение, но можно рукопись продать.“

– **Като преподавател какво най-често казвате на студентите си?**

М. Х.: Ние говорим за много и най-различни неща. Може би най-често им казвам, че не искам от тях да постигат някакво майсторство, а да възпитават у себе си твореца и непременно да разберат какво означава образността. Защото без нея не може да съществува сериозното, дълбоко чувство и великата мисъл в изкуството. Това са обикновени истини и не аз съм техният автор. Аз само ги изповядвам. Това е моята философия и кредо. А как те ще реализират идеите си, в каква форма, е техен избор.

– **Кои спорег вас са интересните имена в съвременното руско кино?**

М. Х.: Такъв режисьор е например Балабанов. Не съм гледал всички негови филми. Успешно работи и Сергей Добров.

– **Кой ще бъде следващият ви филм?**

М. Х.: Бих искал да направя филм за срещата между Толстой и Чехов, която на пръв поглед е едно най-обикновено събитие, незначителен битов факт. Единият посещава другия в болницата. Но този факт сам по себе си е потресаващ – при патриарха на литературата пристига един съвсем млад човек. Със сина ми написахме тази пиеса и в момента тя се играе в един от московските театри. А филмът бих искал да носи заглавието на циганската песен „Невечерна“ от пиесата на Л. Н. Толстой „Живият труп“.

– **...На грузински името ви звучи по малко по-различен начин. Какво означава вашата фамилия?**

М. Х.: Хуциев на руски би бил Попов. На грузински Хуцишвили идва от „швили“, което е син, и „хуци“, което е поп. Преди революцията е било прието на много от грузинските имена да се поставят руски окончания. По-късно някои от тях отново можеха да се променят. Тъй като през 1937 г. отведоха баща ми и той повече не се върна, аз реших да запазя неговата фамилия, която остана...

Разговаря Ралица Николова

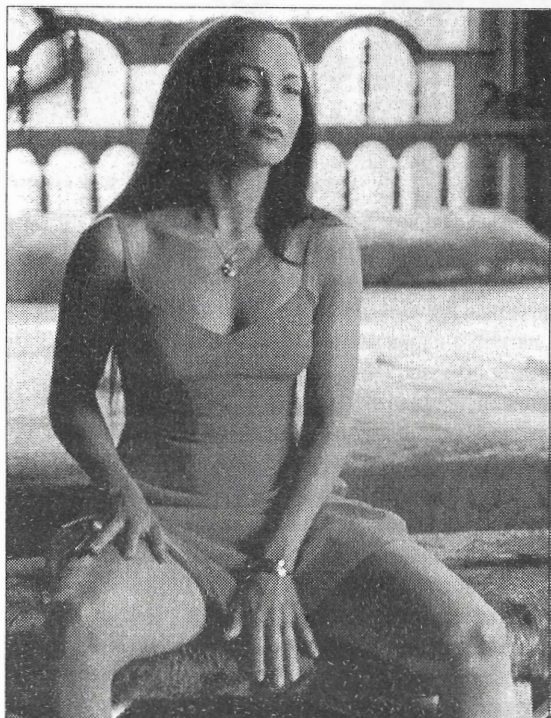
Коментирани филми и личности

ЗА ОЛИВЪР СТОУН НЯМА ОБРАТЕН ЗАВОЙ

А иначе филмът със същото заглавие – „Обратен завои“ – е единайсетият режисьорски опус на Оливър Стоун и първият, който той поставя, след като навършва 50 години. На пръв поглед дори чистата нумерология подсказва, че може би пред нас е нов етап от творчеството на най-предизвикателния, най-критикувания, но в същото време един от най-активните и най-успешните американски режисьори за последните две десетилетия. В предишните му десет филма, създадени за 12 години, неизменната главна тема беше съвременната американска история: войните във Виетнам и Салвадор („Салвадор“ (1985), „Взвод“ (1986), „Роден на 4-ти юли“ (1989), „Небе и земя“ (1993), заговорите в Белия дом („Дж. Ф. Кенеди“ (1991), „Никсън“ (1995), безскрупулността на финансовия свят („Уолстрийт“ (1987), обречеността на хипи бунта („Доорс“ (1991), връзката между насилието и медиите („Радиошоу“ (1988) и „Родени убийци“ (1994).

Заглавието, а най-вече сюжетът на новия му филм „Обратен завои“ подсказват обаче намерението на авто-

Дженифър Лопес в „Обратен завои“



ра като че ли да избяга от измамната праволинейност на историческата събитийност, за да се потопи в чисто кинематографичната атмосфера на една донякъде банална, но в същото време класическа филмова история. Мотивът за срещата на пришълеца, който търси убежище, а попада в капан, и красивата фатална жена, около която се върти всичко в малкото градче, е христоматиен както за черния роман, така и за възхновения от него черен филм. На пръв поглед пристъпването на режисьор като Оливър Стоун към подобна история може да означава опит за един експеримент в сферата на популярните масови жанрове, но в същото време е сигурно, че тъкмо автор с реномето на Стоун не би се задоволил само с освежаване на клишето или демонстрации на занаятчийска сръчност. От друга страна пък, като пълна противоположност на Тарантино той никога не би се захванал да пародира или иронично да модернизира класическите победователни схеми и така, потъвайки в играта, да не даде изблик на морализаторската си страст.

Всъщност обръщането към сюжет като историята в „Обратен завои“ все пак означава за Стоун нов етап от еволюцията му на творец, за когото категоричната морална позиция е най-важният елемент на филмовото послание. Може би доскоро дълбоко в себе си той е измервал стойността на своята работа със значителността на актуалните исторически или обществени факти, които коментира чрез инсценираното действие на екрана. Стоун сякаш дори черпеше от голямата важност на интерпретираните проблеми аргументи за крайностите в своите преценки, за да провокира критичността на обществото и да мобилизира съпротивителните сили на гражданите. Най-ярките примери за подобни екстремни предизвикателства са както режисьорските му филми „Дж. Ф. Кенеди“ и „Родени убийци“, така и най-значителната му работа като продуцент „Народът срещу Лари Флинт“ (1996, реж. Милош Форман). В същото време тъкмо герои като Лари Флинт и Никсън подготвиха новото отношение между персонаж и действие, характерно в най-голяма степен за „Обратен завои“. Ако в по-ранните политизирани филми характерът на героите е функция на авторския коментар спрямо историческите факти, то в последните филми на Стоун героите все по-категорично влизат в конфликт с предпоставеното, наложено от масовото съзнание мнение. Това са хора, които при-

С В Е Т О В Е Н Е К Р А Н

видно, поне така изглеждат в очите на повърхностните наблюдатели, се възползват, и то доста безскрупулно от ситуацията, докато според Стоун на практика са нейни жертви.

Подобно на филмовите персонажи Никсън и Лари Флинт героят на „Обратен завои“, гребният мошеник Боби Купър (Шон Пен), също си мисли, че след многото лишения и унижения най-сетне е успял да излъже съдбата. Достатъчна е обаче една нелепа случайност, за да се сгромоляса от предверието на рая (символизирано от бялска на близкия Лас Вегас, към който лети Боби в лъскавата си кола с пълна чанта пари) до дълбините на ада, представен във филма от едно затъмнено градче сред пустинната Аризона, носещо гръмкото име Супреор. Преди да стигне до абсолютната безнадеждност обаче, героят на „Обратен завои“ преминава през поредица от нещастни обстоятелства. Местни красавици му се предлагат направичво, а мъжете им посрещат наивния Боби с юмруци. При един случаен обир заблуден изстрел от ловджийската пушка на един от бандитите превръща пачките му с долари в дъжд от конфети. Руската мафия, която е излъгал и ограбил, отново подушва дирите му. В отчаянието си Боби се хвърля в лапите на местната хиена Джейк Маккена, който му предлага изход от безнадеждното положение с цената на едно перфидно убийство. И тази верига от обрати е само завръзката на един любовно-криминален хоровод, в който всеки играе с добре прикрити карти и никой не е това, за което се представя. До безкомпромисния финален сблъсък сред някакъв забравен от Бога каньон Стоун достига чрез пълното обхващане на един пространен тематичен каталог, включващ мотиви от няколко жанра: от екзистенциалното криминале на Хичкок, през черните филми на Джон Хюстън, до антиуестърните на Артър Пен. Всичко това е органично вплетено, защото е доминирано от непогражаема визуално-монтажен почерк на Оливър Стоун, при който всеки кадър има значение и нито едно движение не е случайно. С „Родени убийци“ и „Никсън“ той очерта параметрите на този асоциативен стил (колаж от разнороден филмов материал, игра с каданса, с експонацията и проявяването, светкавичен монтаж), за да онагледя вътрешния свят на своите персонажи и хода на мисълта им. В „Обратен завои“ тази художествена техника е използвана още, за да се представи най-достоверно замътненият от обезболяващите средства поглед на трагичния антигерой, за когото реалност и кошмар са се слели в едно. Същата смесица на конкретното със сюрреалното доминира до голяма степен и в актьорската игра. Най-ярко това се проявява във виртуозното изпълнение на Джон Войт, който се превъплъщава в спял индианец, ветеран от Виетнам, за-



Кевин Костнър в „Дж. Ф. Кенеди“

сипващ Боби при всяка среща с черногледата си философия, изтъкана от улични баналности и шамански откровения. Другото внушително актьорско присъствие е на непознатия у нас Били Боб Торнтън (миналата година получил „Оскар“ за сценарий) за ролята на чешката автомонтьор Даръл, който се оказва не просто обикновен мухльо, а невероятно гаден и злобен дебил с твърде значително място в цялата история. Кавалкадата от ярки актьорски изпълнения, разбира се, се предвожда от неустовия Шон Пен в ролята на пословичния неудачник Боби Купър, загадъчната Дженифър Лопес в ролята на фаталната полуиндианка Грейс и изненадващия Ник Нолати като безмилостния Джейк Маккена, едновременно неин съпруг и баща. Списъкът на звездите може да бъде продължен от имената на Пауърс Буут и Клеър Дейънс, които въпреки епизодич-

ните си роли допълват съществено галерията от причудливи характери, населяващи аризонския Супериор. (Изобилието от големи актьорски имена, снимащи се с готовност във филмите на Оливър Стоун, представлява може би най-силното опровержение на разпространеното мнение, че филмите му са манипулативни, евтино спекулиращи с полуистини. Струва ми се, че пълното себеотдаване в неговите филми на звезди като Антъни Хопкинс, Томи Лиу Джоунс и Ник Нолти, Шон Пен, Уди Харълсън и Джон Войт са най-голямото доказателство за искреното, водещо понякога до заблуди, но винаги дълбоко и органично вживяване на Стоун в своите сюжети.)

Най-съществената прилика на „Обратен завои“ с утвърденото внушение от киното на Оливър Стоун е готовността да се отиде докрай, да не се завоалират конфликтите, да не се търсят фалшиви решения на остро поставените дилеми. Въпреки че филмът изглежда жанрово отклонение от традиционната сюжетна ориентация на Стоун, именно категоричността на по-

зицията, страстта при социалната и моралната присъда превръщат „Обратен завои“ в продължение, но вече с други средства, на разгръщащото се вече второ десетилетие изследване не толкова на политическия, колкото на нравствения облик на съвременна Америка. Песимистичният кървав финал, в който единствените живи същества са търпеливо изчакващите своя момент лешояди, е може би най-жестоката присъда, която Оливър Стоун е поставял на обкръжаващото го общество. Най-същественият нов момент е бликващият неочаквано, и то не на едно място, черен хумор, който не просто разведрява мрачната кърваво-прашна атмосфера, но и най-директно изразява позицията на автора: не толкова заклеимяване, колкото насмешка, презрение и солидна доза здрав песимизъм. И това със сигурност е още едно доказателство, че става въпрос не за завои назад към началото на филмовата кариера на Оливър Стоун, а за нов етап от пътя.

Гергана Фъркова

ЗАГАДКАТА КЕАНУ РИЙВС (Клюки, клюки, клюки, останалото е мъчание)

Някои първо се препънаха в името му: Киену, Кино Рийв, Киън Рийвс... А **Кеану** бил просто „лек планински бриз“, както му викали на полинезийски. После зациклиха върху националността му: китайско-хавайски баща, майка – англичанка, роден в Вейрут, с канадско поданство... Най-накрая си лапнаха пръстите, за да изсмучат и най-малката сензацийка. Какво значение има дали е менте, или не, след като ѝ лепнат бандерола „по чуждестранния печат“.

Как иначе бихме могли да съчувстваме на Кеану за трудното му детство?! Бащата успял само да му даде име и изчезнал вгън земя за дълги години, за да се появи, за още по-дълги, в строг тъмничен затвор като наркотрафикант. Бедната му майка кръстосвала света с трите си дечица, за да се застопори най-накрая в Торонто. На сина ѝ му писнало да го гонят от училищата само защото си правел мръсни майтапи с учи-

телите и започнал да си избира сам свободни „професии“. Скука. Тази приказка за Пепеляшко съвсем ни е втръснала.

Не обаче и рефренът: гей ли е Кеану? В преводен материал на „Паралели“ от френското „Сине ревию“ се набляга на неразделното му приятелство с Дейвид Гифън – прословутия музикален продуцент и супербогато бившо гадже на Шер. Почти набор на баща му, той не се появявал без младия Кеану на светските сбирки, отрупвал го със скъпи дрешки. Тук обаче не се споменава, че за двамата са свирели Менделсовия марш! Но бомбата се чу по целия свят. Пълнежото очите заглавие в „Континент“ застава зад младежа: „Научих за сватбата си с Дейвид Гифън, докато репетирах „Хамлет“ в Канада.“ И по-нататък: „Аз никога не съм се срещал с него.“ Интервюто е „по френския „Премюер“.

Още по-тълст шрифт на заглавие в „168 часа“ направо

ни зашеметява: „Шарън Стоун вкарва „Малкият Буда“ в леглото си. Най-секси звездата прикътква най-невинния сред колегите.“ На цяла половин страница анонимен очевидец ни информира как „като два влюбени гълъба те си гугукаха край басейна на престижен хотел в Лос Анжелис, свидетелите на любовните им излияния още не могат да се оправят от „горещите сцени“. Нокаутият е на финала: „Кой ще издържи по-дълго? Рийвс като гадже на Шарън или Янчулев като кмет на София?“ (Пауза). Този материал по френския и/ли американския печат някой си го е изсмукал, но от пръстите на краката



Кеану Рийвс

май. Е, пò му отива на това момче да го хвърлят в женски прегръдки, и то от калибъра на Шарън, Пола Абдул или гъщерята на Копола. Какво от това, че в един-два филма е бисексуален тип и нежно се носи из „Малкият Буда“.

Друг е въпросът що за вкус имат жените, които биха допуснали да спалнята си мъж, който предпочита да ходи размъкнат и небръснат, с остригана до голо глава, къпе се веднъж, понякога два пъти седмично, а марафонките му са вечно развързани, както твърди авторка в „Жълт труг“. Като доказателство идва тиражираната снимка от официалната премиера на „Адвокат на дявола“, на която Кеану е облечен като брат'чеда от „Каналето“, ако си го спомняте още. Кърджалийският „Нов живот“ благодарение на немското сп. „Браво“ пък е надникнал по-отдолу, за да ни разкрие, че

„най-особеният му отличителен знак е дълъг белег, който започва от пъпа и продължава нагоре по стомаха“. И това не е всичко, защото има цяла колекция от катастрофи с любимия си мощен мотор. Високите скорости са единствената призната страст от иначе нямамата по личните въпроси звезда, ако не се смята свиренето на бас китара в роксътаб и вглъбяването в Шекспир. В ежедневния ни печат все пак успеха да се промъкнат две-три кратички съобщения за впечатляващия успех на Кеану в ролята на Хамлет на канадска сцена. Намират се и такива за актьорския му перфекционизъм – строга диета до приемането чак на

будизма за „Малкият Буда“, помпане на мускули за „Скорост“, клошарско пребиваване в картонена кутия за поредна роля... На информационния пазар обаче коптировката е в полза на клюката.

Ако пък там е настъпило затишие, защо например „Дума“ да не пусне два пъти един и същ материал, сменяйки само заглавието. Кой през 1996 г. ще ти помни какво е чел през 94-та! А „Земя“ да ни разтревожи, че злополука е попречила на Кеану да се снима в „Скорост 2“ – новинка само три месеца след като филмът е преминал дори у нас...

Творческото досие на мистериозния Кеану всъщност би било скромно принос към пикантното меню, с което се подхранва жлътналата от клюкомания нашенска филмова преса. Но това е съвсем друга тема...

(По материали от нея) Людмила Ботева

ЛЮБОВТА Е НАЙ-ГОЛЯМАТА ЧОВЕШКА ЦЕННОСТ

Руският режисьор Елдар Рязанов на 70 години

Предлагаме на читателите разговор с Елдар Рязанов, един от най-големите и любими на публиката руски кинорежисьори, който наскоро навърши 70 години. Рязанов е автор на едни от най-добрите филмови комедии, които имаха огромен успех и по нашите екрани: „Карнавална нощ“, „Пази се от автомобил“, „Гараж“, „Служебен роман“, „Ирония на съдбата“, „Гара за двама“, „Жесток романс“ и др. На страниците на списание „Киноизкуство“, чийто приемник е списание „Кино“, българската критика е посветила възхновени редове на анализ и осмисляне на творчеството на Рязанов.

– Филмите ви и днес са пълни с доброта и излъчват доброта. Как ви се удава да запазите това чувство в не особено доброто ни време?

Е. Р.: Това ми е генетично присъщо. Не съм се правил никога на това, което не съм, не съм се опитвал да се харесам, правил съм това, което мога. Имам си моя теория – аз съм най-обикновен човек, като всички други хора, възпитан съм по същия начин, преживял съм войната, евакуацията и гладните години, и комуналните квартири. И ми харесват такива песни, които се харесват на повечето хора. Защо мелодиите от моите филми се запомнят и пеят? Защото винаги каня онези композитори, чиято музика бих искал да слушам аз самият. А и филмите ми се ползват с успех, защото, според мен, на хората им се струва, че ги е правил „свой“ човек. Не съм високомерен. Обичам хората и им вярвам, макар и да зная, че има големи подлещи, убийци. Разбира се, като всеки художник, аз се самоизразявам, но тази потребност в някаква степен съответства и отговаря на очакванията на зрителя.

– От филмите ви се създава впечатление, че като творец не гледате на зрителите отвисоко. И в живота ли сте такъв?

Е. Р.: Никога не съм искал да демонстрирам превъзходство над когото и да било. Държа се естествено и

независимо абсолютно с всеки – и с президента, и с всеки случайно срещнат човек. Разбира се, случвало се е да бъда и много гневен. Но никога не съм крещял на артистите, с които работя, защото те са най-финото оръжие на режисьора. Аз много ги обичам и те го чувстват. Давам им пълна свобода. Но, естествено, в определени рамки. Харесвам актьорите, които импровизират. Това отлично го владяят Лия Ахеджакова, Андрей Мяхков, Алиса Фрейндлих, Людмила Гурченко. Те могат, след като са влезли изцяло в образа на героя, по време на дублите съвсем неочаквано да кажат таква нещо, което го няма в сценария. Най-важното е, разбира се, аз да съм във форма на снимачната площадка, да съм здрав и да съм в добро настроение.

– „Публичният“ и „домашният“ Рязанов различават ли се?

Е. Р.: В главното не се различават. Защото снимачната група си я подбирям аз самият, по мой образ и подобие. С мен работят хора, които са ми приятни и за които знам, че са талантиливи. Тоест на снимките около мен пак е семейството ми, само че производственото. А зрителите, които гледат моите филми, идват да видят именно *моите* филми, тук вече те ме избират, не аз тях. Но и с тези хора явно ме свързват някакви връзки. Така е и въкъщи. Когато оба-

че съм на сцената, аз си слагам връзка, обличам си смокинг. И ако трябва да се опъна на някого – опъвам се...

– Работата ви в телевизията започна с филмовото предаване „Кинопанорама“ и продължи с чисто авторски програми. По какъв принцип избирате героите си?

Е. Р.: Понякога аз ги избирам, понякога диктуват обстоятелствата. Например за цикъла „Избраници“ – за руските жени на великите французи – не съм избирал героините си, просто ги събрах всичките, които са останали. Олга Хохлова, балерината, която е била омъжена за Пикасо, Надя Леже – жената на великия художник Фернан Леже, Дина Верни – модел и приятелка на Майол, Елза Триоле – жената на Луи Арагон. Изобщо снимам предавания само за тези, които са ми симпатични и интересни. Рядко се отнасям към своите герои отрицателно и се старая да не правя предавания за хора, които не харесвам. Защото съм убеден, че всичко хубаво, което съществува в света, е създадено от доброто и любовта.

– Вие сте заснели досега 21 филма. Нима не ви е достатъчно само киното, та насочвате неизразходваната си енергия и към телевизията, книгите, поезията?

Е. Р.: Това е, защото съм „ненаситен“. Имам желанието да се пробвам в различни видове изкуство. Убеден съм, че човек се формира от детството. И всичко, което създава, всъщност е заложено тогава. От детството си страшно обичам Дюма, той е гений на белетристиката. Макар че аз не правя филми „а ла Дюма“.

Писателството и кинематографът са много близки един на друг, та дори и само заради това, че в основата на филма лежи сценарият.

– Преди шест години, когато разговаряхме, вие се чувствахте много зле – сърдехте се за поголовния дефицит, за това, че едно такси не мо-



Елгар Рязанов и Людмила Гурченко по време на снимките на „Гара за двама“

жеш да хванеш като хората, че вие, народният артист, трябва да стоите на опашка за тоалетна хартия. Това вече е отминало време. Сега доволни ли сте от живота си?

Е. Р.: Сега се чувствам по-добре. Потребностите ми не са кой знае колко високи, е, все пак по-високи са от средното равнище. Не мога

без апартамента си, без вилата си, без колата си. Това, което печеля, ми стига за храна, за облекло, за да подгържам в добър вид къщата си, да си купя лекари, ако ми потрябват. Имам едно стихотворение, което завършва така: „За из път нищо не си купих, пък и за този път нищо не ми трябва.“ Не знам колко още ми е съдено да живея, но ми се ще да не мизерствам, да не прося. Имам любовта, която за мен е най-голямата ценност. Затова и направих много филми за любовта: „Ирония на съдбата“, „Службен роман“, „Гара за двама“. Жените, които срещнах в живота си, ме обичаха и ме обичат. Жена ми Нина, която почина, фактически беше главният ми помощник и редактор, същото е сега и с втората ми жена Ема. Върви ми с тях – те са умни, интелигентни, очарователни. Аз самият съм си ги намерил и избрал.

– И накрая традиционният въпрос – над какво работите?

Е. Р.: Имам идеи за няколко филма. Но няма пари за тях. А да съчинявам просто така, не ми се ще. През пролетта на 1998 година например ми се ще да започна работа над един сценарий, който е посветен на историята на двама Пигмалона. „Глъстият и тънката“ – така се казва засега. Като сюжет това е историята на един известен талантлив човек, който влиза в болницата почти на смъртно легло. Но там една жена – лекар, го спасява физически, а той я преражда духовно. Такива ми ти работи...

Разговаря Татяна Рихлова
(АПН)

НОВИ МЕДИИ НОВИ ТЕХНОЛОГИИ

От настоящия брой редакцията на сп. „Кино“ открива постоянна своя рубрика, условно озаглавена „Нови медии/нови технологии“. Искрено вярваме, че нейната поява ще позволи на голяма част от читателите ни да попълват съевременно някоя липси в информацията си за медийното пространство, както и че ще катализира дискусии в сфери, останали встрани от досегашните интереси на българската теория и критика на аудиовизията. Рубриката ще води Станислав Семерджиев, но тя е отворена и за всеки, който би искал да се запознае с други материали по разискваните теми, да изкаже свои мнения по тях или да активизира съзнанието ни в посоки, незасегнати и слабо разработени в предлаганите текстове.

НОВИТЕ МЕДИИ

Развитието на цивилизацията ни през XX век премина през всички ексцесии на едностранност и в политическо, и в културно отношение. Опитите за смазване на индивидуалността както на отделни личности, така и на цели народи се редуваха без надежда за промяна. Почти парадоксално на този фон, в самия край на столетието, сферата на комуникациите изведнъж започна не просто да предлага, а да налага едно добре забравено „ново“ философско разбиране за природата на нещата както в рамките на своята система, така и в света като цяло: представата за **многоизмерност и за равнопоставеност на измеренията**. В подстъпите на новото хилядолетие развитието на средства и медийни пространства, които позволяват на пасивния *наблюдател* да бъде не просто *активен ползвател*, а *съавтор* или дори *пълноправен автор* неизбежно ще промени на **революционно ниво** цялата структура на човешките взаимоотношения. И вероятно ще се превърне в един от най-мощните елементи за **обеднението ни**.

Именно поради това искам горещо да **благодаря** на сп. „Кино“ за идеята да създаде горепосланата рубрика. Струва ми се, че и медийният специалист, и неизкушеният читател имат нужда от нея. Достойното застъпване на

очертаната проблематика ми изглежда *загължителна* крачка при разчупването на естетическите самоизолации, съпровождащи възприемането на изкуството и света през рамките на традиционното филмово мислене. Крачката, позволяваща да съградим здраво основата, върху която вече стъпва *бъдещето* ни.

А **двойно** по-горещо благодаря за поканата да я представям. Онези мои приятели и колеги, които четат тези редове, вероятно вече са достатъчно озадачени. Не беше далеч времето, когато открито и разпалено, не само в България, съм защитавал *анти-технологичната* позиция като единствено правилната за развитието на онова изкуство, което се стреми да възвиси духа. Нито пък са получили амнезия студентите ми, пред които съм издигал в култ класическата линейна (фабулна) композиция в строежа на сюжета, противопоставяйки я на т. нар. „авторско кино“ с неговите *нелинейни* (фугатни или фрагментарни) структури. Естествено, през всичките тези години не съм забравял препоръката на Аристотел да се стремим към „златната среда“, защото крайните становища са грешка. Но суетата, че категоричната позиция е акт по-героичен от „примиренството“ на дуализма, все надделява.

И така, в края на 1997-а, след неколкократно

НОВИТЕ ТЕХНОЛОГИИ В КИНОТО

участие в симпозиуми и семинари върху „новите медии“ в Дания, Италия и Германия, още по-изненадващо бях поканен да подготвя обобщаващ доклад по темата. Първоначално предвидената му функция бе да служи като реферативна основа за немска компания, заинтересована от инвестиции в тази област. Впоследствие към него прояви интерес, за свои конкретни нужди, и Европейската програма за аудио-визия MEDIA 2. Най-голямата му стойност лично за мен обаче е в това, че ми помогна отново да се върна към Аристотеловата теория. В този смисъл всеотдайността и сми-

рението, с които се посвещавам на тази рубрика, са всъщност и опит за своеобразно публично извинение към Аристотел, другите и себе си – с надеждата за просветление.

Ето защо си позволявам да започна разговора за новите медии с откъси от този доклад. Заедно с това ще предложа извадки от представителни съчинения и на други теоретици, разработващи същата проблематика, а в следващите броеве – и една малка панорама от най-интересните творби, създадени във всяка медия, както и библиографски справки по основните въпроси.

ПРЕДИСТОРИЯ НА ИНТЕРАКТИВНОСТТА

Преди да направим кратка разходка през вековете, налага се все пак да изясним какво е интерактивност. Простичко казано, това е възможността зрителят/читателят да участва в развитието на произведението, което използва прагматично или за забавление, като *избира* определени, предварително заложили в него версии, а понякога дори му задава нови параметри.

Търсейки началото ѝ, двама от най-изтъкнатите учени и практики в областта на интерактивните медии, американските професори Джей Дейвид Болтър (от *Института по технологии, Атланта*) и Майкъл Джойс (от *Васар Колидж, Ню Йорк*) го отнасят към дълбоката древност – по-конкретно към устния епос, бил той „Гилгамеш“ или „Илиада“. И наистина, не е голяма разликата между поета, който всеки път разказва различно сюжета в зависимост от очакванията и реакциите на аудиторията, и *автора* на компютърната интерактивна творба, който дава избор на потребителя, седнал пред компютъра, да я променя – била тя компютърна игра, интерактивен филм или хипертекст. (...)

През вековете в романи, като „Тристрам Шенди“ на Лорънс Сърн или в приказките на Е.Т.А Хофман, текстът не се движи по линейна структура във времето, а заложените сюжети се развиват паралелно, но без да са органично свързани. А различните езикови нива в „Улис“ на Джеймс Джойс вече директно водят читателя към хипертекстуалността. (...)

XX век като че не успява веднага да възприеме

откритията на предците си. Едва през 60-те, с развитието на компютрите, възможността за интерактивно общуване на потребителя с творбата става отново зона на интерес. Най-значимият пример е играта на Стродър и Уудс „Приключение“ („Adventure“), в която играчът трябва да намери из компютърното пространство набор от „ценни“ предмети, необходими, за да възстанови размествания от автора свят. В „Приключение“ всъщност за пръв път може да бъде видян един нов вид текст – създаден колективно от читателя/потребителя и от автора/програмиста, който сякаш възплъщава прастарата теоретична метафора, че четенето винаги е било акт на досътворяване. (...) По-късните игри, както и първите „информационни компютърни реклами“, вече съвсем директно програмираят очакването, че на потребителя ще му се прище да се измъкне от рамките на линейността и ще се опита или да спре контакта, или да завърже някакъв „диалог“ със създателите. (...)

През 70-те и началото на 80-те обаче фондацията „Карнеги Мелън“, най-мощният спонсор на проекти в областта на интерактивността, пренасочва ентузиазма си към проектите на няколко млади програмисти, опитващи се да създадат мечтания от фантастите „изкуствен интелект“ (Джим Мийхан, Роджър Шенк и др.). За жалост те са по-скоро насочени към усъвършенстване на „мислещата машина“, а не към откриване на нови възможности за контакт чрез нея между автора и неговия читател/потре-

бител.(...)

Именно заради това значението на първата творба на вече цитирания Майкъл Джойс „следобед“ (написана нарочно с малко „с“ и разпространявана единствено по компютърен път) е неоспоримо. Философията ѝ е добре позната от опитите на „киноки“-те и групата на „синема-верите“, а също така и от теориите на Андре Базен, определящи като първостепенна функция на киното възможността му да „улавя потоците на действителността“. Само че с една съществена разлика. При практическите резултати на предшествениците във филмовото изкуство тази философия звучи доста наивно поради добре известния факт, че самият избор на автора ликвидира прокламираната безпристрастност. Сега вече, макар и пак с някаква съществуваща предварителност на вариантите, възможността за избираемост е много по-реална, тъй като читателят може да съпребивее сюжета различно от самия автор, който не си е позволил да му натрапва своята представа. Появата през 90-те на различните интерактивни медии, чиято основа е нелинейното структуриране, доказва неговите разнообразни възможности. Най-представителните и развити на този етап са: „диаложните стаи“, интерактивното кино и синематричните му вариации, виртуализираните и мулти-пространствени системи, Интернет мрежата и CD-ROM продуктите. С тях и ще се запознаем.

Из „Машината на Дарвин: изкуственият живот и изкуството“ от Саймън Пени⁽¹⁾

Западните визуални изкуства нямат традиция в естетиката на интерактивността. Ако използваме за отправна точка интерактивността, т. е. взаимодействието в реално време, бихме могли да определим видеото и филма като линеен запис на това взаимодействие, а живописата и фотографията – като негово полагане в рамката на застинал кадър.

В редица теоретични разработки съществува категорично утвърдена естетика на неподвижното изображение, цвета и линията, формата и полето, представителната геометрия и перспективата. Владеем и естетиката на изображението във времето, различния ъгъл на камерата и движението, преливанията и монтажа. Ала нямаме естетически език за живото взаимо-

действие в реално време.

От такава гледна точка изпълнителските изкуства се различават от видеото и филма единствено по това, че инструмент на възприятието е не камерата, а зрителят. Драмата и оркестровата музика не са „интерактивни“, взаимодействията в смисъла на непосредствен отклик и реакция в реално време, макар че импровизацията го постига и представлява именно това. Импровизацията се определя от промени във формата, които се случват на мига, подчинявайки се на силите на момента. В традиционната драма режисьорът направлява актьорите към възпроизвеждане на някаква версия на сценария. В това отношение особено ме занимава нещо, което бихме могли да наречем метасценарий, сценарий, който е самият режисьор и в чиято власт е да създаде репликите, ролите или поведението на „актьорите“ в реалното време на изпълнението. Връщайки се отново към аналогията с импровизацията, тя е система, която разбира нещо от контекста и откликва на непосредствено заобикалящата я среда.

Можем лесно да оценим такъв сценарий според системите за естетически анализ. Той може да е антропоморфен или биоморфен, буквален или асоциативен, обсебен от натраплива идея или шизофреничен, агресивен или съдържан. Ако смятаме сериозно да говорим за взаимодействие, изграждащо се върху основата на автономна машина, основополагащ въпрос е „в сравнение с какво“, т. е. с какво да го сравним. Когато изпратим синтетично действащо лице в киберпространството да свърши някаква задача, например да открие справки по даден въпрос на различни места, средата, която го заобикаля там, за нас е напълно чужда. Тя е цифрова и има твърде малко допирни точки с географията и геометрията, които населяваме ние. Въпреки това обаче ние трябва да разбираме това ново действащо лице и то трябва да разбира нас. Така „интерфейсът“, плоскостта, в която се срещаме, по драматичен начин внезапно се превръща в стъклената стена на аквариум, през която гледаме към същество от напълно чужд нам вид в собствената му среда. *Интерфейсът е зоната на превог.* Както и с невронната мрежа, ние никога няма да разберем как мисли, завършек на каква еволюция е, никога няма да можем да сглобим цялото от съставните му части. Разбираме един-

твено образа, в който го виждаме самите ние – с други думи, екстраполираме върху него примери от собствения си културен опит, чиито белези сякаш имат аналогичен или сроден характер с онава, което мислим, че виждаме. А какво виждаме, разбира се, зависи от нашия културен опит. Това връщане назад към познатото хвърля вярващите в каквито и да било културни универсалии в неуправляемо и главозаймащо пропадане в бездната на водовъртеж, където всяка обективност се разтваря в нищото. (...)

Когато възложената „работа“ прави избор, предизвикващ реакцията на потребителя, взаимоотношението между потребителя и работата се преобръща и работата може да „си играе“ на играч, изпитващ собствено удоволствие от взаимния обмен. Защо, бихме могли да се запитаме, природата на художествената творба е едно вечно претъкваване? Ерки Хютамо², аз самият и други изтъкваме, че бурята от артистичен интерес към взаимодействието като такова дойде едва след възникването на интерактивните технологии като цяло. Както отбелязва Хютамо: „Бихме могли да твърдим, че повсеместната дистрибуция на опосредствано чрез компютри взаимодействие в ежедневието ни вече започва да променя положението на субекта по отношение на аудио-визуалните изживявания.“ Естествено е да се очаква, че изкуството върви след развитието на културата и икономиката. Трябваше да мине почти цял век, преди през 60-те години да бъде въведено явлението „индустриална машина“ в изкуството. (...)

Днес интерактивните средства и изкуственият живот ни предлагат съвсем нов тип подражание (мимезис), пресечна точка между траекторията на технологичното подражание и идеите, повлияни от „системното изкуство“ на 70-те. Неговият стремеж е да постигне репрезентативизъм, отразяващ не толкова оптиката, колкото системата. То изобразява повече динамиката на биологичните системи, а не тяхната видимост. Неговите творби представят пред очите ни нов вид подражание, в който природата се изобразява като генеративна система, а не като външна видимост. Промяната в този ред е сродна на изместването, за което стана дума по-горе – от обуздаване на плодовете на разнообразието на живота към обуздаване на механизмите на това разнообразие. Множество

творби представят природата не като реалистично изображение, а включена в структурата на своите системи – алгоритми на биологичния растеж, симулации на екосистеми или общества, генетични алгоритми, невронни мрежи.

Паралелизъмът, присъщ на ранния модернизъм на Пол Сезан и обобщен в изказването му от този период, че „изкуството е хармония, паралелна на природата“, много прилича на целите на експериментаторите от „Движение“ („Alife“). Така по определението на Сезан изследователите от движението „Движение“ са „хора на изкуството“. Дискусията за художественото подражание допълнително се усложнява от този стремеж към паралелност. Ако експериментатор от платформата „Движение“ търси състояние, паралелно на природата, това в известен смисъл силно наподобява целите, които си поставят художниците модернисти, следовници на Сезан – не светът да се възпроизвежда, а да се „прави осезаемо видим“. В такъв случай движеща сила в една естетика на взаимодействие е въпросът за мимериса и модернизма – независимо дали художникът уподобява, или представя интерактивно някое съществуващо създание, или измисля друго възможно същество.

Из „Визия и доминация – критически поглед към интерактивността“ от Хайди Тука

Да се поставя въпросът как се изобразява информацията и посредством какви символични процеси може да се оцени тя, означава, че ще разглеждаме взаимодействието между потребителя и системата като въпрос на изобразяване. Ето защо трябва внимателно да изследваме плоскостта, върху която се осъществява това взаимодействие, а именно – „интерфейсът“ на системата.

В случая под „интерфейс“ разбираме повърхността, през която протича комуникацията между потребителя и системата. Тази комуникация е процес, в който информацията се представя като символично информационно пространство, в което може да се проникне посредством боравене със символични инструменти. За да може обаче символичното бора-

НОВИТЕ ТЕХНОЛОГИИ В КИНОТО

вене с информацията да стане възможно, потребителят трябва да изгради свое символично лице както в очите на системата, така и за самия себе си. От такава гледна точка интерфейсът е по същество двусъставна повърхност,

която е не само врата за достъп до символизирана информация, но и плоскост, отразяваща символизирания образ на потребителя обратно към собствените му очи. С други думи, интерфейсът функционира като огледало.

1. Саймън Пени – теоретик на новите медии от фондацията „Карнеги Мелън“ и главен редактор на „Critical Issues in Electronic Media“, Albany, NY, 1995.

2. Ерки Хютамо – съавтор на Саймън Пени в повечето трудове върху интерактивните медии, както и в посоченото в бел. 1 издание.

НОВИТЕ ТЕХНОЛОГИИ

На 15 юни 1997 г. в Монтрьо, Швейцария, в рамките на XX международен симпозиум по телевизия и технически достижения се проведе уникално по престижността си заседание. Представители на водещите световни производители на компютри и компютърни програми (Quantel, NAB, EBU, Oracle Corp. и др.), на мощни филмови компании и телевизионни мрежи (Sony Corp., Universal Studios, RAI, ICI-TV, STV, Viacom Int'l, IRT, TDF и др.), на международни научни и образователни институции (CILECT, Surval Institute, и др.) и на държавни и правителствени организации (UNESCO и др.) се обединиха около общо комюнике, чиито финални изводи са следните:

1. Все още съществува огромен **проблем в обзкуването** между творците и компютърните специалисти. Най-новите постижения в областта на аудио-визуалното производство и разпространение обаче недвусмислено налагат нуждата от диалог между тези две категории професионалисти.

2. Добрата компютърна грамотност вече е **задължителна предпоставка** за всички, заети в областта на аудио-визията, независимо от професионалния им профил, тъй като работният процес до голяма степен се извършва с помощта на различни компютърни приложения.

3. **Класическите граници** между различните медии – кино, радио, телевизия, печат, постепенно **изтъняват**. Ето защо от съществено значение е посветилите се на творчество в тях да познават естетическите възможности, които те предоставят. Например спорно е дали изграждането на „нелинейно повествование“ има изг-

леди за сериозно бъдеще, но същевременно образованието на професионални творци няма право да подминава и пренебрегва този тип творчески подход.

4. Аудио-визуалните творци трябва да познават и последните открития в начините на **електронно разпространение** – Интернет, канали за интерактивна дистрибуция, CD-ROM дискове, DVD дискове и др., които имат пряко отражение върху творческата дейност.

5. И накрая, образованието чрез **непосредствен личен опит** както винаги е с първостепенно значение. Това обаче не означава, че образователните институции трябва задължително да бъдат оборудвани с най-модерната и скъпа производствена апаратура. За целта трябва да бъдат широко разяснени наличните възможности на пазара, който предлага евтини средства, използващи новите подходи и начини на програмно планиране, без да осигуряват оптимално качество на картината и звука, изисквани от които и да е продукт, предназначен за широко обществено разпространение.

На основата на цитираните изводи **Комисията по нови технологии** към Световната организация на филмовите и телевизионните училища и научни институти (CILECT), работеща изцяло под егидата на ЮНЕСКО, създаде доклад, обобщаващ седемгодишните ѝ разработки. Негов основен автор е един от най-известните практики, теоретици и преподаватели в посочената област – професорът от Филмовата академия в Хърватско **Ненад Пуховски**. Съществен е приносът в някои от главите и на професорите: **Хенри Брайтроуз**, декан на депар-

таментата по „Аудио-визуални комуникации“ в Станфордския университет, САЩ, **Роберто Провенцано**, директор на Центъра за изследване на филмовите и ТВ технологии, Милано, Италия, и **Александър Тодорович**, декан на Международната академия за аудио-визия, Монтрьо, Швейцария.

Воден от убеждението си, че посоченият доклад достатъчно концентрирано и максимално достъпно информира и изяснява фундаменталните положения в света на „новите технологии“, в няколко последователни броя ще си позволя да предложи и коментирам откъси от него.

ГЛАВА 1: ЩО Е ДИГИТАЛНОСТ?⁽¹⁾

Тъй като дигиталното (цифровото) видео променя света, измествайки аналоговото, добре е да започнем с едно обяснение за аналоговото видео.

Нашият свят е **аналогов**, т. е. светлината и цветовете постоянно се променят. Широко разпространеното досега аналогово видео **записва тези вариации** в електромагнитни вълни, чиято сила на сигнала с течение на времето също се променя.(...)

Устройството, което улавя процеса – обикновено камера, – разлага влизашката светлина на три основни цвята, **червено, зелено и синьо**, всеки от които след това се превръща в електронна вълна, съответстваща на вариациите в яркостта на образа и записана на магнитна лента под формата на постоянно изменящи се по сила сигнали.

Ключова характеристика на аналоговата електронна вълна е, че по пътя си по кабел или през атмосферата тя губи своята форма поради **триенето между електроните**.

Тъй като тази форма описва информацията за образа, **всяко изкривяване в нея води до по-ниско качество на оригиналната картина**. Затова при дълги разстояния, презаписване или плейбек вълната се разпада и аналоговите видеосигнали от „второ, трето или четвърто поколение“ са просто и неизбежно по-лоши от аналоговия сигнал „първо поколение“.

В сърцето на дигиталното видео стои превръщането на постоянно променящите се сигнали, представляващи светлината и цвета, в цифри (нули или единици), измерващи силата на сигнала. Тези сигнали също се предават като вълни, но вълните са набор от нули и единици, благодарение на което възпроизводството на оригиналния образ е много по-надеждно.

Идентичността на аналоговия сигнал се опре-

деля единствено от вълната, от нейните най-високи, най-ниски и междинни точки. Ако тя пропътува само кратко разстояние или се презапише само веднъж, в края на процеса „най-високите, най-ниските и междинните ѝ точки“ доста ще приличат на онези в неговото начало. При по-дълги разстояния по кабела обаче или при по-голяма обработка на сигнала триенето между електроните и други подобни явления неминуемо **ще повредят** нашата аналогова вълна. Апаратурата, която получава леко видоизменен след дългото пътешествие аналогов сигнал, няма откъде достоверно да узнае как е изглеждала оригиналната вълна.

Ето защо, вместо да разчитаме на крехката и чувствителна аналогова вълна да достави скъпоценната информация, **записваме** всички най-високи, най-ниски и междинни точки в силата на сигнала като **набор от числа**. Нашата вълна се нарязва и наклъчва на малки парченца, а към всяка отделна частица от вълната се прикрепя етикет със специфична цифра в зависимост от нейната сила.

Тези „цифри“ (каквато и да било комбинация от нули и единици) са сигурен начин да се гарантира, че данните, които съставляват изображението, в края на пътешествието ще са **същите** като в началото. Въпреки че при обработката и предаването на цифров сигнал все още има увреждане на сигнала, получателят може да бъде сигурен, че в оригинала нулите са си били нули, а единиците – единици, така че с изменения в едната или другата посока може **да възстанови** информацията за картината в първоначалното ѝ състояние. Нулата не само ще бъде изпратена като нула, но и ще бъде получена като нула.(...)

Това позволява ненакърнима цялост на сигнала при **много поколения** – едно от най-голе-

НОВИТЕ ТЕХНОЛОГИИ В КИНОТО

мите предимства на дигиталното видео пред аналоговото. Поради целостта им записаните в цифров вид данни могат да се копират на практика безкрайно много пъти без никакво влошаване на качеството на изображението. Подобна гаранция е възможна, тъй като цифровите видеосигнали могат да се изпращат по жици или по въздуха по начин, позволяващ стопроцентово възстановяване на данните за изображението от страна на получателя.

Запазените в цифров вид изображения могат да се съхраняват на компютърен хард (твърд) диск, а това дава възможност за практически незабавен достъп до изображения независимо от реда, в който са били записани. Компютрите могат да боравят с цифровите видеоизображения, тъй като в цифрова форма изображенията са вече числа.

Възможността за **свободен достъп** до всяка точка от записа дава на видеомонтажа същата гъвкавост, която преди години текстообработващите програми донесоха на писането. Освен това благодарение на резкия спад в цената на компютърната мощност за съхранение и обработка боравенето с изображения става далеч по-постижимо и от финансова гледна точка, отколкото когато и да било преди.(...)

Дигитализирането минава през три етапа: сигналът най-напред **се превръща** от аналогов в цифров², после се **видеокодира**³ и най-накрая се **компресира**⁴. Най-важен е последният.

Дори в цифров вид видеоизображенията съдържат огромно количество информация. Ако се опитате да запазите всички данни за всяко изображение на хард диск, ще ви трябва голям обем **скъпа** дискова площ, както и **специално** съоръжен компютър, способен да борави с целия обем информация за картината. Често това се оказва непрактично или прекалено скъпо, особено за нелинеен (*off-line*) монтаж.

Компресирането е метод да **се намали количеството** съхранявани или предавани данни, за да се намали цената за съхранение или количеството честотна лента, от която потокът данни се нуждае, за да премине, или която заема при преминаването си. По-лесното компресиране на цифровите потоци от видеоданни, в сравнение с аналоговите видеосигнали, разкрива нови възможности за тяхното предаване, разпространение, съхранение и монтаж върху не особено скъпи компютри.

Компресирането позволява както предаване по кабел, така и предаване от спътник при използването на **по-малък участък** от допустимата честота. Заемането на по-малко честотна лента означава повече мрежи, повечето мрежи означават повече програми и т. н. (...)

Естествено, алгоритмите за компресиране също не са съвършени. Винаги има известно влошаване на сигнала. Но то е минимално и почти незабележимо. А икономията е огромна.

Един дигитален видеокадър съдържа малко повече от 700 000 пиксела в активното си поле. Т. е. за съхранението му са необходими 700 килобайта, за съхранението на една минута трябва 1,26 гигабайта, а за един час отиват 76 гигабайта!(...)

Някога да сте се борили с куфар, за да наблъскате всичко, което искате да вземете, и да ви споходи усещането, че явно няма да се получи? Е, опитите да се сместят грамадни по обем видеосигнали в новия свят на компютрите и цифровото телевизионно предаване изисква също сбутване и притискане. Ето затова ни е нужно компресирането.(...)

През 80-те години някои умни хора се сетили за това.(...) Един от първите официални опити да се създаде стандарт за компресиране на картина е **JPEG** (произнася се „джей-пег“, съкращение на Joint Photographic Experts Group – Обединена фотографска експертна програма). Програмата осигурява компресирането, или „кодирането“, на неподвижни цифрови изображения.(...)

По-късно се появява и другият стандарт – **MPEG** (произнася се „ем-пег“ и идва от Moving Pictures Experts Group – Експертна програма за движещи се образи), чрез който пък се кодират движещи се изображения.(...)

JPEG компресията преследва **максимална ефективност**. Тя търси места, където данните за пикселите се повтарят над или под същите данни или са едни до други, след което създава компресиран файл, където ще има полета данни, съдържащи цифровия еквивалент на „същото като онзи пиксел ей там“ или „както по-горе“. Защо да се повтаря еднаква информация, когато мястото е така ограничено? JPEG компресира повтаряща се или излишна информация. Когато се използва за компресиране на видео, JPEG форматът е известен като **MJPEG** (moving JPEG, движещ се JPEG).(...)

Не е необходимо да знаем как точно системи-

те кодират картината, но трябва да запомним, че **компресирането при системи за монтаж задължително трябва да е на основата на JPEG**, за да можем да извадим всеки отделен кадър от някакъв материал, без да се налагат постоянни справки с някое предишно изображение. (...)

MPEG се изгражда върху факта, че движещите се изображения почти винаги са съпроводени от голям обем излишна информация, в която стойностите на един пиксел са същите от едно изображение към следващото. В този случай единствената информация, която трябва да се запази, засяга разликите между предишния и текущия в момента кадър, иначе останалото е „също както предишния“. При колосално големия брой кадри с движещи се изображения трябва да сме крайно пестеливи относно информацията, която съхраняваме. Файл от типа „само разликите“ свежда функционалните данни до минимум. (...)

Компресията с MPEG обикновено е много по-висока от осъществяваната с JPEG. За съжаление оригиналният MPEG-файл на практика не подлежи на монтаж, тъй като в него са запазени само различията в изображението. Най-удачното място, където може да се използва технологията на компресиране с MPEG, са системите за плейбек и предаване на цифрови данни, които подават картината в непрекъснат поток (дигиталната телевизия) или разполагат с предсказуеми и подлежащи на програмиране точки за преобразуване, като интерактивните CD-ROM дискове.⁵(...)

Има, разбира се, и много други компресиращи системи: DCT⁶, QuickTime⁷, Active Movie⁸, Cinepak⁹, Indeo¹⁰ и др., но принципите, върху които действат, не се отличават от описаните при JPEG и MPEG. (...)

А сега, след многобройни числа, формули и данни, да видим как действа всичко това в най-разпространения потребителски и професионален формат – **дигиталното видео**.¹¹ В дигиталната видеокамера видимата информация (светлината) преминава през няколко трансформации. Всяка от тях намалява обема на данните преди тяхното записване върху лентата.

Етап 1: Оптичните елементи в камерата разлагат светлината и я преобразуват в RGB (red-green-blue, т. е. червено-зелено-син), електрически сигнал. На този етап скоростта на данните е **248 мегабайта**.

Етап 2: След това RGB-сигналят се превръща в YUV формат, където за всеки пиксел Y отразява елемента на яркост, а съчетанието U и V – цветовете стойности. Тъй като човешкото око възприема яркостта по-добре от цветовете, за всеки пиксел стойността Y (яркост) в съотношението си към цветовете стойности U и V отговаря на схемата YUV 4:2:2. Това преобразуване намалява данните с една трета от първоначалния обем без видимо влошаване на изображението, т. е. скоростта им вече е **165 мегабайта**.

Етап 3: За да се намали скоростта още повече, се извършва повторно намаляване на информацията за цветовете от YUV 4:2:2 към YUV 4:2:0/YUV 4:1:1. Така при крайния сигнал всеки пиксел запазва своята стойност на яркост (Y), но всеки четири пиксела имат една и съща информация за цвета (U и V) и скоростта на данните става **124 мегабайта**.

Етап 4: На този етап оригиналният обем данни се е смалил с две трети. Чипът за дигитално видеокомпресиране снижава оставащата една трета с още четири пети, докъм **25 мегабайта** в секунда. Това е постоянната скорост на данните, при която те се записват на лента за цифрово видео. С всички допълнителни данни за тайм-код и звук върху лентата на дигиталното видео се в крайна сметка се записват **41 мегабайта** в секунда.

БЕЛЕЖКИ:

Бележките към тази част всъщност включват само указания къде в Интернет може да се получи повече информация по темата.

1. <http://www.truevision.com/experta.html>
2. <http://www.quantel.com/dfb/intodig.htm>
3. <http://www.jvc.ca/pro/dsguide.htm>, etc
4. <http://www.truevision.com/experta.html>
5. <http://www.vol.it/sbdi/44/videoi.htm>
6. <http://www-students.doc.ic.ac.uk/~tjw1/multimedia/DCTs.html>
7. <http://www.tech.ukerna.ac.uk/video/JNT-WP1/subsection2.5.2.7.html>, а също така и http://product-info.apple.com/pr/press.releases/1997/q3/970408.pr.rel.quicktime.html#QuickTime_3.0
8. <http://www.microsoft.com/devonly/tech/amov1doc/amsk000.htm>
9. <http://www.radius.com/cinepak/CinepakFAQ.html>
10. <http://www.2hawaii.edu/~ydu/video-comp.html#indeo>
11. <http://www.2fast4u.com:80/devicenotes/DVBACKGRND.HTM#3>

Текстовете пребеже Димана Илиева

ВИЗУАЛНАТА КУЛТУРА

Моите връстници са последното поколение (по не в България) израснало без телевизия. Нашето детство бе лишено от малкия екран в ъгъла на стаята, но изпълнено с игри, книги и, разбира се, филми в кварталното кино. „Влайкова“ и „Левски“ бяха не просто местата, където прекарвахме часовете, спестени от училище, там, притихнали пред магията на черно-белите образи на любимите актьори, получавахме първите уроци по общуване със света на духовното. И въпреки огромното влияние на киното нашият свят бе светът на книгата... Затова няма съмнение, че новите поколения възприемат света различно от нас. И не толкова поради така акцентираният днес последици от идеологиеите, с които би трябвало да сме индоктринирани и с които сме били принудени да живеем, а поради напълно новата комуникационна среда, в която израстват – съзнанието, оформило се в постоянен допир с информационния поток, леещ се от телевизионните екрани, идващ с видеото, компютърните системи, възприема иначе света. Неговата картина преди и след появата на днешните средства за комуникация е различна (както няма съмнение, че е различен и светът, в който живеем).¹ Светът на нашите деца ще бъде различен от нашия – друга ще е тяхната работа, тяхното всекидневие, други развлеченията им; навярно други ще са и техните зрелища.

Наближава край на века – идва времето на анкетите и в тях без съмнение сред най-значителните събития на столетието ще бъде посочено раждането на телевизията. Появата на новото средство за масова комуникация носи много сериозни и съществени промени в сферите на културата, на общуването, на социалното управление, информационните потоци и цялостния облик на епохата. Присъствието на телевизията бележи не само раждането на едно ново, електронно зрелище, то поставя началото на различна комуникационна епоха, чието развитие продължава и днес, в нея започват да прозират чертите на бъдещото информационно общество.

Най-общо новият комуникативен феномен може да бъде формулиран като масово и едновременно пренасяне на изображение и звук на разстояние. И този факт има основен принос за огромните трансформации, осъществили се през втората половина

на ХХ век не само в сферата на зрелищата, но и в културата и социалното общуване. И една от основните характеристики на тези трансформации е непрекъснатото нарастване на значението и ролята на визуалното в културните процеси. Без съмнение телевизията като преносител на изображения и звук в масови мащаби е един от основните виновници за тази промяна, защото преобладаваща част от информацията за обкръжаващия го свят човек получава по визуален път. В хода на еволюцията човешкото осезание е формирано така, че тъкмо визуалната информация е съществено важна за общуването с неговото обкръжение. И тъй като човек е способен не само да възприема и различава информацията, но и да я събира и предава, процесът на създаване и обмен на знаци е основа на индивидуалното и социалното общуване.

Генеалогията на знаците, участващи в процеса на общуване, преминава през използването на физически обекти за обозначаване на други предмети и обекти под формата на естествени знаци, през образи-знаци, които се отличават с определена степен на сходство с обозначаваното (т. н. знаци-икони), до конвенционалните знаци на естествения език. Според определението на Сосюр те например имат немотивирана, произволна природа, т. е. между знака и обозначаваното не съществува никаква „естествена връзка“².

Използването на знаците в процесите на общуване съпровожда съзнателното съществуване на човечеството. Постепенно са се оформили двете основни системи от знаци – на конвенционалните, използвани в речта: говорима и писмена, и иконичните, т. е. на изображенията. Те са до голяма степен паралелни и аналогични като средства за комуникация³. И макар в продължение на хилядолетия естественият език да е бил преобладаващото средство за общуване и като говорима реч, и като слово, зафиксирано под формата на ръкописи или печатни издания, този факт не отменя значението на „зрителния сектор в културата“

Продължилата твърде дълго второстепенна роля на изображенията в процесите на комуникация до голяма степен се определя от факта, че тяхното използване прави междуличностното общуване трудно и неикономично⁴. В противен случай дори обикновен незаангажиращ разговор на чаша кафе би се

Т Е О Р И Я

превърнал в мъчително действие, наподобяващо диспутите на мъдреците от Лапута, които решили да се откажат от услугите на думите и мъкнали със себе си огромни чували с разни предмети, за да ги показват по време на подобен „диалог“. Или както подчертава А. Соломоник: „Колкото по-тясно е свързан знакът с обозначаваения от него предмет, толкова по-трудно е неговото управление вътре в системата и обратното, колкото по-абстрактен е знакът, колкото по-слаба е неговата връзка с обозначаващото, толкова по-лесно е да се оперира с него вътре в системата“⁵. Така е наистина в продължение на векове, едва в съвременната епоха, с развитието на комуникационната техника, с появата на средства, които по механичен път създават, тиражират и разпространяват изображения – фотографията, кинематографът и телевизията, – визуалното добива ново място в процесите на социално общуване. Защото онова, което е затруднително и спъващо в акта на индивидуално общуване, не само се оказва подходящо, но и напълно съответстващо на условията, при които протичат масовите комуникационни процеси.

Днес потокът от изображения в буквалния смисъл на думата залива света. Модерният човек е обграден от екрани, от фотоси и рекламни (предимно визуални) послания. В тази ситуация напълно логично изглежда използването на термини като „цивилизация на образа“ или „визуална култура“, като с тях се подразбира онова състояние на обществото, в което ролята на изображенията непрекъснато расте. Нараства и относителният дял на визуалните форми в процесите на общуване.

Особено интензивно за визуална култура се заговорва в първите десетилетия на нашия век и то е напълно естествено като последица от настъпилите промени в културните взаимодействия под знака на триумфалното шествие на нови средства за масова комуникация и най-вече на активното присъствие на такова могъщо визуално средство за общуване каквото е киното. Навлизането на движещите се изображения в бита на хората е свързано и с тяхната емоционална въздействителност, и с документалната им убедителност, със способността им да изграждат цялостни повествования, които създават свой, паралелен на реалния, художествен свят.

На пръв поглед нещата с визуалната култура и функционирането на визуалното в модерния свят изглеждат очевидни: същността на визуалното и неговите характеристики в този случай не се нуждаят

от допълнителни обяснения, превесът на изображенията в съвременните средства за комуникация е несъмнен, тяхното място в културата е неоспоримо. Но практиката показва, че употребата на термини като „визуално“ и, по-общо погледнато, на „визуална култура“ е свързана с немалко недоразумения. Много често в тях се влага различен и дори противоречив смисъл.

Съществува едно битово равнище на използване на интересуващите ни термини, най-вече в професионалните среди. Там те имат по-скоро оценъчен характер: „добро визуално решение“ може да бъде категоризиране на работата на режисьора или оператора; или пък са част от професионален жаргон, ср. „визуален ефект“. Но интерес представлява теоретичната и културологичната употреба.

Сред първите употребили така термина „визуална култура“ е Бела Балаж. В „Зримият човек“, публикуван през 1924 година (впрочем едно от първите теоретични изследвания на природата на киното въобще) той използва израза „визуална култура“, за да обозначи промените, внесени в живота на обществото и преди всичко в културните процеси от новото явление, появило се по онова време и демонстрирало своите художествени възможности и наклонности.

„Сега една машина е на път да придаде на културата нова визуалност, а на човека – нов облик“ – констатира Бела Балаж⁶. Но разбирането на Балаж за това какво е „визуална култура“ се различава от онези значения, които терминът е придобил в съвременната си както всекидневна, така и научна употреба. По онова време кинематографът не притежава днешния си социален и художествен авторитет. Той е сравнително ново явление, което се бори за утвърждаването си на пълноправен участник в културните взаимодействия. Неговите първи изследователи и теоретици не само се сражават със съществуващите предубеждения спрямо създаванията на киното⁷. Те следва да доказват наличието на творчески заложи у него, неговата причастност към семейството на музите. За това те не толкова анализират киното и неговата специфика, колкото яростно доказват „предимствата“ му, като не рядко в тази полемика отстъпват от обективността. Така Канудо навсякъде изписва Седмото изкуство и Киното с главна буква и се опитва да докаже „благородството“ му в сравнение с „грубостта“ на театъра⁸.

Този напълно разбираем патос присъства и в трудовете на Балаж – те са част от битката за утвърж-

Т Е О Р И Я

даване на новия културен феномен от неговите адепти. В тази борба Балаж преследва конкретни цели и само мимоходом докосва общокултурната тематика, оформила се с появата на кинематографа и изискваща своето теоретично обяснение. За него представата за „визуалната култура“ е свързана с влиянието, което киното упражнява върху възприятието на аудиторията.

Не е без значение и фактът, че представата на Балаж за визуалността възниква в епохата на нямото кино, по време, когато техническите несъвършенства определят – макар и временно – спецификата на новото зрелище, както облика на неговите творения, така и степента на тяхното теоретично осмисляне. Киното по онова време не е в състояние да възпроизведе пълноценно звуковото и шумово богатство, то е подчертано визуален медиум – словото присъства единствено в допълнителните, паразитни по своя характер надписи, появяващи се между кадрите на собствено екранното действие. (Субтитрите ще се появят много по-късно – в епохата на звуковото кино.) Поради това почти във всички филми от онова време присъстват изображения, които се опитват по визуален път да представят отсъстващия звук – от буквалното демонстриране на „звучащи предмети“ (тресящия се будилник, люлеещата се камбана) до опит да се породят асоциация за звучене, да кажем, в монтажния ритъм на колелата на влакова композиция... При немалко от ранните теоритици на киното (а този феномен ще бъде възпроизведен и от първите опити да се осмисли теоретично феноменът телевизия) техническите недостатъци добиват структурно-образуващ характер. Така и у Балаж представата за „визуална култура“ е свързана тъкмо с немотата на екрана. Според него отсъствието на звука приучва хората да виждат по-добре, застава ги да се вглеждат в изображенията. Нямото кино ги кара да се съсредоточават върху мимиката на актьорите, върху иначе непознатата им изразност на жестовете и на тялото – на преден план ги изтласква отсъствието на произнасян текст. Именно затова, според Балаж, се създават условия за възникване на „визуална култура“, в нея хората ще се приучат не само да гледат, но и да виждат по нов начин, да разпознават на екрана и в живота повече неща, отколкото са могли, преди да се появи киното, така както типографията ги е научила да четат по-внимателно текста и да откриват в него неочаквани залежи. Балаж е убеден, че не след дълго ще се появи изчерпателна енциклопедия на мимиките

и жестовете, която ще замести традиционните речници, тъй като киното ще създаде един нов, разбираем в цял свят език⁹.

В термина на Балаж определено се долавят няколко пласта. Първият е свързан с битовото, професионално използване на думата – вече споменатата оценъчна характеристика на творби на изобразителното изкуство, дизайна, архитектурата, киното, телевизионните програми и т. н. (Тук навярно му е мястото да се посочи, че след изчезването на нямото кино правилният термин най-вероятно би трябвало да бъде „аудио-визуална култура“, доколкото паралелно с регистрацията и тиражирането на изображенията върви и процесът на регистриране и възпроизвеждане на звука.) Вторият обаче не е изгубил значение и днес, напротив, придобива нова актуалност именно в контекста на съвременните културни и информационни процеси. Става дума за обозначаването на цяла една епоха в историята на човешката цивилизация, доминирана от визуалното. Балаж един от първите използва опозицията, която не след дълго ще се превърне в основен вододел за разграничаване на явленията в културата: противопоставянето на „типографската“ и „визуалната“ култура. В книгата си той припомня известната мисъл на Виктор Юго, според когото книгата е поела ролята, изпълнявана преди това от средновековната катедрала. „Но хилядите книги – отбелязва Балаж – разкъсаха на хиляди мнения единния дух на катедралата“¹⁰. Тъкмо на кинематографа с неговия „интернационален“ език на жестовете теоретикът възлага своите надежди за създаване на едно ново духовно единство.

Не съм убеден, че Балаж е проумял напълно значението на собственото си наблюдение, на предложената от него схема, разграничаваща три етапа в човешката цивилизация, обособени според преобладаващата в тях тип комуникация: средновековна култура, с нейното единство, символизирано от катедралата; типографска култура, с нейния подчертан индивидуализъм; и епоха на визуалната култура, символизирана от присъствието на кинематографа. Изказаната от него мисъл е съхранила своето значение и впоследствие е многократно възпроизвеждана, макар в нея да е влаган много често различен, дори противоречив смисъл.

Един от най-ярките примери са тезите на Маршал Маклуън. В своите съчинения той неведнъж говори за „визуалното“, за „визуално ориентиран човек“ и „визуално ориентираната култура“. Колкото и странно да звучи, Маклуън с подобни термини ня-

ма предвид обозначаването на съвременната културна ситуация, породена от присъствието на мощно визуализиращо средство като телевизията, не обозначава с него визуалния поток, който залива света по каналите на масовата комуникация. За Маклуън „визуална“ е културата на печатното слово, на типографията, а „визуално ориентираният човек“ е човекът от епохата на Гутенберг, на печатното слово.

Подобен парадокс може да бъде разбран само ако бъде поставен в контекста на цялостната концепция на Маклуън за средствата за комуникация и тяхното влияние върху хода на човешката цивилизация. Ако Маркс твърди, че той се определя от производителните сили, ако според Фройд движещ импулс е сексуалността, то според Маклуън основен двигател на промените са средствата за общуване. Маклуън твърди, че всяко средство за комуникация е продължение на човешкото тяло и неговите органи. Така всеки тип общуване, преобладаващ в определен исторически период, се оказва свързан с един доминиращ останалите сетивен орган и съответстващата му комуникативна система. Така епохата на ръкописното слово не е единствено време на битуване на племенния човек – според Маклуън това е преди всичко време на орално общуване, на произнасяно слово. Доминиращият тип общуване тогава е посредством слуха. Според известната сентенция на Маклуън изобретението на Гутенберг дава на човека „вместо ухо око“¹¹. Масовото използване на типографията и разпространението на печатната продукция без съмнение внася корекции в живота и на отделния индивид, и на обществото като цяло. Според Маклуън тогава именно възникват нови представи за времето и пространството, тук е и основният импулс за по-явата на индустриализма, урбанизма, стандартността, специализацията, индивидуализма, национализма и т. н. – породени все от печатното слово и от идеята на Гутенберг да раздели литографската дъска на малки, взаимозаменяеми букви.

Защо обаче Маклуън провъзгласява за визуална именно типографската култура? Заради симетричността на изградената от него самия схема. В нея типографската култура заема междинно положение – идва след ръкописната, обявена за орална, и предшества епохата на електронните средства за комуникация, която възстановява племенния модел на социална обвързаност, превръща човечеството в обитатели на едно глобално село – тя пък е обявена за тактилна. За епохата на печатно слово

не остава друго, освен да бъде обявена за „визуална“ (обонянието все още не се е превърнало в сетивност, въз основа на която да може да се изгради социално значима система за общуване). Независимо кой фактор се приема за първопричина на настъпващите промени, неизменно бива изградена определена периодизация на културните епохи, а в основата ѝ почти винаги бива поставяна опозицията типографска / визуална култура, а най-често срещаното подреждане изглежда така: ръкописна / типографска / съвременна / култура, която получава различни наименования: електронна, информационна и т. н. Подобни определения са ефективни, но без съмнение ампутират цялото богатство и сложност на общественото развитие, свеждат културното многообразие до доминираща в един момент от развитието черта. Създава се впечатление, че културните епохи се различават единствено по начина на разпространение и възприемане на културни ценности.

В така изградените културни модели всяка нова епоха се оттласква от старата и я отрича. Моделът на типографската култура се противопоставя на този на визуалната, при това налагането на всяка нова епоха заплашва с редуция и дори пълно отстраняване на предходната. Така визуалната култура се разглежда като заплаха за типографски ориентирания културен модел. Кое не е чудно. Не само всекидневното съзнание, но и научното мислене възприема приобщаването към печатното слово като достигане на определена степен на цивилизованост, като приобщаване към културата въобще. Образованието, основа на социализирането на индивида, т. е. обучението в сръчностите на писането и четенето, усвояването на азбуката се възприемат като белег на причастност към културата. А количеството печатна продукция, което циркулира в дадено общество, се приема като мерило за степента на цивилизованост. Разбираеми са тогава тревогите – не намалява ли под въздействието на разширяващия се поток на визуална информация навикът за четене? Подтекстът винаги е: не се ли снижава културното равнище на обществото при настъплението на визуалното?

В различни прогнози за бъдещето на човечеството – било под формата на литературни произведения, било в социологически модели – книгата и нейното функциониране неизменно символизируют степента на цивилизованост. Най-често духовното обедняване се представя посредством намаляването на ролята, която играе типографската продукция в жи-

ТЕОРИЯ

вота на обществото. Независимо дали Оруъл или Хъксли, Х. Уелс или Р. Бредбъри – унищожаването на книгата е белег на разпадане, на регрес. Сред причините неизменно се посочва онази сила, която подронва фундамента на печатното слово: книгата страда от нашествието на „непълноценната“, визуалната информация, възприемана от малки и големи екрани. Тя залива съзнанието, притпява чувствата – упойваща, наркотизираща, обезличаваща, унифицираща. Опозицията типографско/визуално добива оценъчен характер, а „визуална култура“ отрицателни конотации.

Тук е мястото да се добави и концепцията за „безкнижна цивилизация“, изработена от представителите на съвременното технократично мислене. Дж. Мартин нарече възникващото днес „общество без хартия“¹². „Работата с хартия – пише той – ще се преценява като престъпно разпиляване на време. Всички видове хартиена документация ще бъдат пренесени в електронна форма и когато бъде необходимо, ще се изписват върху домашните екрани.“ Според Даниъл Бел в близко бъдеще „реорганизация във всички сфери на обществото ще доведе до съкращаване, ако не до пълно ликвидиране на хартията като материален носител на информацията“, а с това очевидно ще бъде подронен фундаментът на „галактиката на Гутенберг“¹³.

Но така се изгражда една фалшива алтернатива. Нарастването на визуалния елемент в комуникативните контакти, един несъмнено обективен процес, който в бъдеще очевидно ще се разширява, не застрашава традиционната култура. Той променя облика на зрелищата (поради техния преобладаващо визуален характер), а с това и мястото им в развлеченията и свободното време. Но използването на изображенията въпреки всичко е ограничено. С тях е възможно да се създават повествования, това, което съвременните зрелища са се научили прекрасно да правят. Но те не са в състояние да заменят конвенционалните знаци като езиково средство. Макар усъвършенстващите се системи за комуникация (съчетаването на кабелните и компютърните системи, създаваните нови възможности за подбор на програми, за извършване на услуги и трудова дейност, без да се напуска домът) да поднасят все повече и повече визуална информация, този процес (поне засега) се отразява най-вече върху битуването на зрелищата. Независимо от носителя, който ни доставя информацията, създавана с помощта на конвенционални знаци – словото не губи своето значение. Дали върху хартия

или на домашния екран този тип информация остава централен източник на сведенията ни за света. Друг е въпросът какво ще роди в бъдеще подобно съчетание? И дали това няма да се отрази съществено върху съдбата на зрелищата, които днес познаваме – филмите, телевизионните програми? Безсмислено е да гадаем: онова, което ще се случи, ще се случи, непременно. И най-вероятно няма да изглежда точно така, както си го представяме днес...

Владимир Игнатовски

¹ Същото твърди в своята теория за „мозаечната култура и Абраам Мол.

² Вж. Соломоник, А. Язык как знаковая система, М., Наука, 1992.

³ Михалкович, В. Изобразительный язык средств массовой коммуникации, М., Наука, 1986, с. 5.

⁴ Михалкович, В. Цит. Съч., с. 5.

⁵ Соломоник, Цит. Съч., с. 50.

⁶ Балаж, Б. Избрани произведения, С., Наука и изкуство, 1988, с. 43.

⁷ „Киното е привлекателно място за млади работници, продавачки, безработни и елементи с трудноопределимо социално положение... Място за хора без средства за съществуване и укритие за любовни двойчици. Понякога може да сбърка да влезе и някой ексцентричен интелектуалец“ – пише Зигфрид Кракауер. Вж. Braunek M. Anmerkungen zur Fruegeschichte des Films. in: Film und Fernsehen, Bamberg, С. С. Buchners Verlag, 1980, p. 8.

⁸ Канудо, Р. Фабриката за картини в. „Из историята на филмовата мисъл“. Антология. С., Наука и изкуство, 1986, част I, с. 60.

⁹ Балаж, Б. Цит. Съч., с. 48. „Травмата от Вавилон измъчва хората не от вчера, тя се проявява при всяка нова възможност с мечтата за създаване на общ, понятен за всички език, който да възстанови изгубеното единство; появата на телевизията възроди отново тези надежди, намерили израз в работите на Маршал Маклуън и неговата концепция за глобалното село.“

¹⁰ Балаж, Б. Цит. Съч., с. 42.

¹¹ MacLuhan, M. Understanding Media. The Extensions of Man, 1964, p. 86.

¹² Вж. Martin, J. Telematic Society. A Challenge for Tomorrow. Englewood Cliff, N. Y., Prentice Hall, 1981.

¹³ Bell, D. The Social Framework of the Information Society, Oxford, 1980.

Записки по историята на българската обемна анимация

Целта ми беше да предоставя консултантски тезиси за подготвяната от Тодор Динов „История на българската анимация“. Но пишейки усетих, че материалът се изплъзва от контрола на фактите и в него се промъкват лични спомени, становища и оценки. Приятели ме убедиха, че написаното едва ли е само информация, че носи и други стойности и заслужава самостоятелно публикуване.

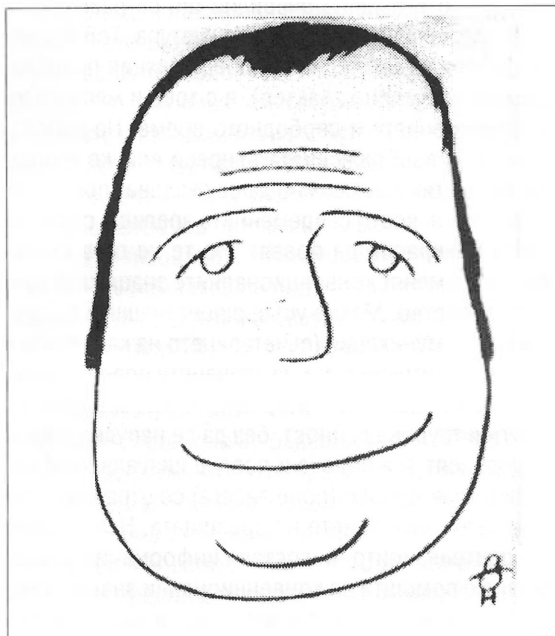
Христо Топузанов
X. 1997 г.

Тези записки се позовават на лични спомени и впечатления, т. е. на видяното, а не на чуто. Твърде бегли са, за да ги нарека мемоари. Да кажем по-скоро, че са показания на съучастник в събитията. Навярно съм пропуснал и имена, и заглавия. Старал съм се да пиша за онова, което според мен е било най-същественото. Точността на дати и години в анимационното летоброене е приблизителна. Не ползвам нито файлове, нито фишове. Доверявам се (все още) на паметта си. Дано не ми изневери.

Подминавам прощъпалника на българския куклен филм. Не съм участвал в това паметно събитие. Първите ми лични впечатления са от 1955 г. Тогава постъпих в Студия за научнопопулярни и анимационни филми (както стажант-режисьор), за да подготвя и изпълня дипломната си работа. В онези години Анимацията обитаваше два етажа от студийната сграда. На долния кат беше Рисуваният филм, над него – Кукленият. Основна фигура там (на горния етаж) беше режисьорът **Димо Лингорски** – бивш театрален актьор, пионер, ентузиаст. Негови сътрудници бяха художник-постановчикът **Бойка Мавродинова**, операторът **Васил Василев**, аниматорът **Любен Юруков**. Част от екипа беше и младият скулптор **Аспарух Панов**, който впоследствие се утвърди като аниматор № 1 на българския куклен филм и бе удостоен заслужено с режисьорско звание. И за да бъдем изчерпателни (а това е важно, когато става дума за времената на пионерски устрем), следва да добавим още: художник-декораторите **Константин Икономов** и **Георги Славов**, изпълнителите на кукли **Йорданка Шейтанова** и **Василка Атанасова**, костюмерката **Вера Георгиева**. Не принадлежах към екипа. Бях само любопитен гост. В онези години амбициите ми бяха насочени към културоложкия научно-популярен филм (дипломирах се с филм за Боянската църква) и не подозирах, че обемната анимация впоследствие ще стане моя професионална съдба. Въпреки това се възхищавах на Иржи Трънка и интересът към куклата беше искрен.

Продукцията на бай Димо Лингорски (по примера на чешкия колос, когото споменах) се вдъхновяваше от националния фолклор, от традициите на епоса и баладата. Куклите му бяха близки до човешката анатомия, с характерни маски, изразяващи основни емоционални състояния. Филмите му („Майстор Манол“ и „Хитър Петър“ – вторият по сценарий на **Веселин Ханчев**) проявяваха вкус към масовката, към мащабния мизансцен. Въпреки наченките на професионализъм и наличието на специални ефекти те се опитваха да решат с куклени средства онова, което беше задача на игралното кино. Те все още населяваха сферата на бита. Територията на невероятното, на дръзката фантазия бе открита едва по-късно.

Константин Пероноски, режисьор



НАШАТА ИСТОРИЯ



Аспарух Панов, режисьор

Освен Димо Лингорски в кукления филм работеше и режисьорът **Арон Аронов**. От неговите филми си спомням ранния „Човек от она свят“ (сценарист **Славчо Красински**, художник **Милка Начева**), както и значително по-късния „Към големия връх“ (сценарист **Хаим Оливер**, художник **Стоян Дуков**). И двата филма проявяваха стремеж към условност на изображението, но в тях се прокрадваше и тезисна сухота (особено във втория, който беше открит плакат за изпълнението на съответната петилетка).

В края на петдесетте години дебютира като режисьор и художник-постановчикът **Бойка Мавродинова**. Спомням си първия ѝ самостоятелен филм: „Непослушното пате“ (сценарист Ангел Каралийчев). Това беше своеобразен скок в актьорското поведение на българската кукла. За сътрудник беше привлечен опитният чешки аниматор **Ян Дугешек**, но служебни задължения го принудиха да се завърне в студията си в Баранов преди края на снимачния период. Анимацията довърши една новоизгряваща звезда на кукленото актьорско майсторство – **Аспарух Панов**. В следващите си прояви Мавродинова потвърди своя афинитет към детската аудитория и към традициите на фолклора. Спомням си приказките „Мотовила-вила“ и „Чудният таван“. В последния режисьорката се опираше в изображението на образци от гърворезбата на копривщенските тавани.

В края на петдесетте години отделилите Рисувани и Куклени филми (под общото художествено ръководст-

во на утвърдения вече **Тодор Динов** и административното началство на ведрия и толерантен **Никола Вълчев**) влязоха в състава на Студия за игрални филми. Появи се и режисьорът **Стефан Топалджиков**, който приложи в кукления филм опита си от грузи сфери на българското кино. Неговият филм „Невидимият Мирко“ – средновековна приказка за чудеса и магии – донесе от Единбург първото международно признание на нашата куклена анимация. От неговите филми следва да отбележим още: „Шанку долу“ (сценарист **Васил Цонев**) – сатиричен монолог на разглезения потомък на обществен ръководител; „Щастливият човек“ – тъжна пантомима в чаплиновски дух, разиграна на ефектен фон от светкащи реклами; „Черноглавко“ – излясна миниатюра, чийто герой (хартиено пате) се ражда и оформя пред очите ни от лист, откъснат от детска тетрадка и изпълнен с мастилени петна и правописни грешки.

Подгемът на българската анимация в началото на шейсетте години свързвам както с климата на относително политическо затопляне, така и с личността на един новоназначен директор на Студия за игрални филми: **Георги Йовков**. Партиен кадър, но неограничен в мисленето си; образован и търпим; не само ръководител, но и ценител на седмата муза... Леко се работеше с него. Той не се боеше от самостоятелни решения, не бягаше от отговорности, не въздигаше грубоватите идеологемии над художествените критерии. Резултатите не закъсняха. Езоповският език на анимационните притчи и афоризми, който даваше възможност да се изричат двусмислици, без да бъдат приети за презизвикателство, затрудняваше официалната цензура. Неусетно анимацията се превръщаше в резерват на свободомислието и това привличаше на блажената ѝ територия утвърдени представители на художествено-творческия ни елит: писатели, поети, сценаристи, живописци, графичи, композитори... Тяхното сътрудничество обогатяваше и духовната среда, и професионалните критерии. Без да се лаская, че съм част от този елит, искам само да отбележа, че в онези години свързах съдбата си с анимационното изкуство и аз.

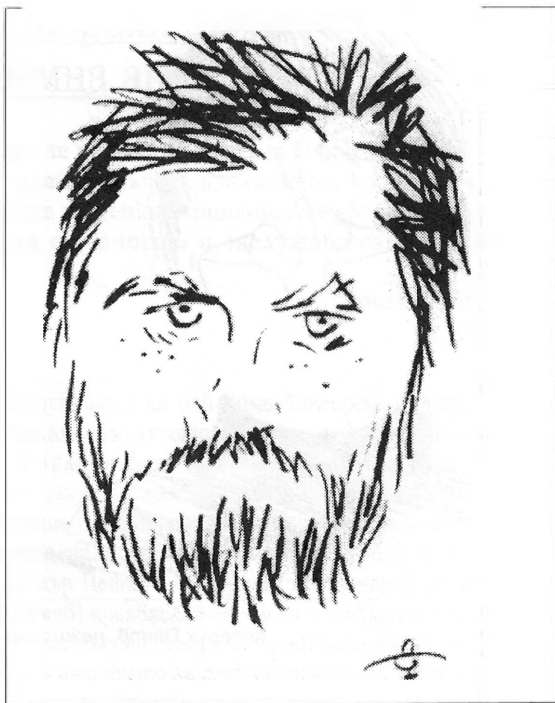
Изживявах труден период. Стенех под бремето на класовата си принадлежност. Нямах работа, но имах идеи. Споделих ги с Тодор Динов и той ме подкрепи. Подкрепи ме и провидението: дипломният ми филм „Боянският майстор“ донесе награда от Брюксел. Върховните наставници на културата кимнаха снизходително с глава. Бях допуснат в лоното на куклената анимация. Творческият ми манифест гласеше, че обект на нашите филми е не само човекоподобната кукла, а и всеки обем, предмет, пластичен материал, който може да се

оживи и превърне в знак на човешкото поведение. Достатъчно е това да се осмисли драматургически, да се намери органичната връзка между материала и характера на героя. Бях привърженик на авторския филм, който свързва пряко сценарий и постановка, идея и реализация. Не успях да приложа напълно тези възгледи в първия си филм „Опашката на славея“ (1959). Той беше по-скоро тест за професионална пригодност. Но в следващия получих доверие и свобода на инициативата. Наричаше се „Параг“, а годината беше 1960-а. И досега си мисля, че това беше един от най-амбициозните ми и спонтанни проекти. В сценария ми сътрудничесе моят приятел **Атанас Славов**. С изобразението блестящо се справи всеотдайната Милка Начева. Операторската работа пое неуморният и находчив Петко Славов. Анимацията на Аспарух Панов (несекващи масовки, триумфален марш на десетки шахматни фигури) беше истински подвиг, а експресивната музика написаха композиторите **Димитър Грива** и **Атанас Бояджиев**. Ставаше дума за едно безкрайно поле от черно-бели квадратчета, което шахматните фигури завладяваха с неумолима последователност. Ставаше дума за претопляването на отделния човек в отлично синхронизираната бойна машина. Филмът получи признание в Оберхаузен (почетен диплом) и защити естетическите ми позиции. Някои го обвиниха във формализъм (модно тогава понятие), но преобладаваха положителните реакции.

С художник-постановчика Милка Начева образувахме траен тандем. В пълно единоумислие създадохме през 1962 г. романсът „Китара и клаксон“ – с ажурни фигури от тел и конци (съавтор на сценария Ат. Славов, оператор П. Славов, аниматор Аспарух Панов, композитори Атанас Бояджиев и Димитър Грива).

Посветихме и филм на традиционните български мартеници Пижо и Пенда: „Те двамата“ (струва ми се, 1963 г. – сценарист **Вера Стоименова**). Търсенето на нови материали и герои ни доведе през 1965 г. до идеята за филма „Ножичка и момченце“. Старт ни даде една щастлива находка на писателя **Цветан Ангелов**. Редакторът Анастас Павлов, художникът Милка Начева и аз (впоследствие и композиторът **Георги Генков**) прегърнахме находката и от суровата идея се роди чаровен сценарий. Мисля, че това беше първият в българската анимация – драматургически мотивиран – филм с хартиени изрезки. Една палава ножичка-демиург изрязваше пред очите на зрителя герои и декор, а те действаха на екрана по законите на собствената си природа. Най-неочаквано този филм се превърна в един от пиковите на професионалната ни активност и ни донесе множество награди:

„Сребърен пеликан“ – Маяя, 1966 г.; „Златна роза“ –

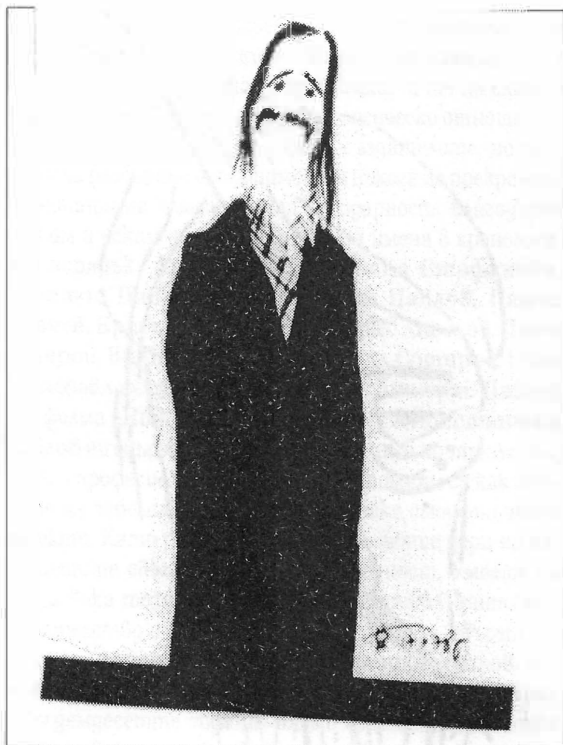


Иван Веселинов, режисьор

Варна, 1966 г.; Златен медал и награда за детски филм – Техеран, 1966 г.; статуетката на св. Финбар – Корк, Ирландия, 1966 г.; награда за технически новости – Прага, 1966 г.; Златен медал на младежкия фестивал в Кан и наградата на детската публика, 1966 или 1967 г. Стараех се да не пренебрегвам и класическата кукла (условната, а не човекоподобната). Търсех нови драматургически модели, кошто да поставят невероятния герой в невероятни ситуации. Това беше представата ми за анимационен филм за възрастни. Така с художника **Иван Богданов**, оператора Петко Славов, аниматора Аспарух Панов и композитора Георги Генков създадохме през 1963 г. „Картини от една изложба“ – пародия на криминална грама, в която един вулгарно-реалистичен (и апетитен) натюрморт бе изяден – в буквалния смисъл – от неизвестен злодей. През 1964 г. (или 1965 г.) ме осени едно щастливо хрумване: да използвам класическата карнавална маска като знак на човешката прикритост и двуличие.

Написах сценария и потърсих сътрудничеството на художника **Генчо Симеонов**. Така открих един траен единоумисленник – не само в този, но и в много следващи проекти. Филмът се наричаше „**Маскараг**“ (оператор отново **Петко Славов**, аниматор **Аспарух Панов**, композитор **Симеон Пиронков**). Беше мрачна гротеска на тема: „**Човекът със стоте лица**“. Героят пол-

НАШАТА ИСТОРИЯ



Румел Петков, режисьор

зваше маски, съответстващи на всеки събеседник и всяка житейска ситуация, но следваше финалният шок. Той – многоликият – нямаше собствено лице. Филмът беше отличен през 1966 г. в Краков с почетен диплом; същата година в Единбург – отново с почетен диплом, а през 1967 г. във Филаделфия с „Награда за особени заслуги“.

За да приключи с личния си принос, трябва да цитирам още няколко заглавия. През 1967 г. (а може би 1968 г.) заедно с **Доньо Донев** замислихме и реализирахме **„Кравата, която...“** – анимация на шевици с вълнени конци.

Весело човече бродираше пред очите ни свят с многоцветни орнаменти. По петите му вървеше лакома крава – ибришим, разплиташе конеца, навиваше го около снагата си, унищожаваше възхновенния труд на героя. В анимацията на филма се появи едно ново име – **Константин Пероноски** (дотогава асистент на **Аспарух Панов**). Впоследствие той също придоби режисьорски права и създаде някои интересни филми, за които ще стане дума по-късно. **„Кравата, която...“** беше отличена с почетен диплом в Дрезден. По същото време, в сътрудничество с **Аспарух Панов** (сърежисьор и аниматор), художника **Георги Чаушов** и композитора **Георги Генков** (близки приятели и единомишлени-

ци) създадохме детското скерцо **„Урок по цигулка“** – анимация на мозаечни фигури. Ценя този филм заради находчивите и ефектни метаморфози. През седемдесетте години страстта ми към нови материали се изчерпи (а може би и материалите се изчерпиха). Продължих с изрезковни филми, в които търсех по-богата граматургия и по-пластично актьорско присъствие. От този период бих цитирал: **„Купете си електронна домакиня“** (художник **Иван Веселинов**, аниматор **Румел Петков**, композитор **Георги Генков**) – пародия на научна фантастика; **„Ако...“** (художник **Фико Фиков**, аниматор **Бойко Кънев**, композитор **Георги Генков**) – унила изповед за пропуснатите възможности в един многообещаващ човешки живот. Прибавям и **„Две хиляди чудеса“** (художник **Фико Фиков**, аниматор **Антоанета Ботушарова**, композитор **Георги Генков**) – примесен с тъга апотеоз на детската фантазия, която ние, възрастните, погубваме. Завършвам с последния си изрезков филм **„Компромисът“** (1981) (отново **Фико Фиков**, **Антоанета Ботушарова**, **Георги Генков**). Това беше също горчиво-иронична равностметка – този път за резултатите от творческия, а и морален компромис. Изпаднал в криза, авторът (също герой на филма) го пуска на екрана куцо, бракувано геройче, извадено от кошчето за хартиени отпадняци. Целият филм окуцава. Окуцава и самият автор.

Приключвайки с този период, искам да изкажа уважение и благодарност (посмъртни – уви!) към паметта на моя дългогодишен приятел и сътрудник – оператор **Петко Славов**. Никога не съм имал проблеми със специалните ефекти. Никога техниката не е ограничавала фантазията ми – въпреки скромните ѝ възможности в годините на пионерски устрем (две съветски камери ПСК – фабрични номера 0001 и 0002, т. е. музейни експонати, и два миниснимачни крана тип „Доли“). Петко притежаваше щастливата изобретателност на сиромаха. Много от неговите хитроумни съоръжения биха предизвикали днес усмивка на снизхождение, но тогава постигаха целите си. На световните форуми никой не се усъмни в качествата им. Надявам се, че следващото поколение оператори, което Петко подготви (**Стойчо Джамбазов**, **Владимир Манов**), е успяло не само практическия му опит, но и неговата всеотдайност.

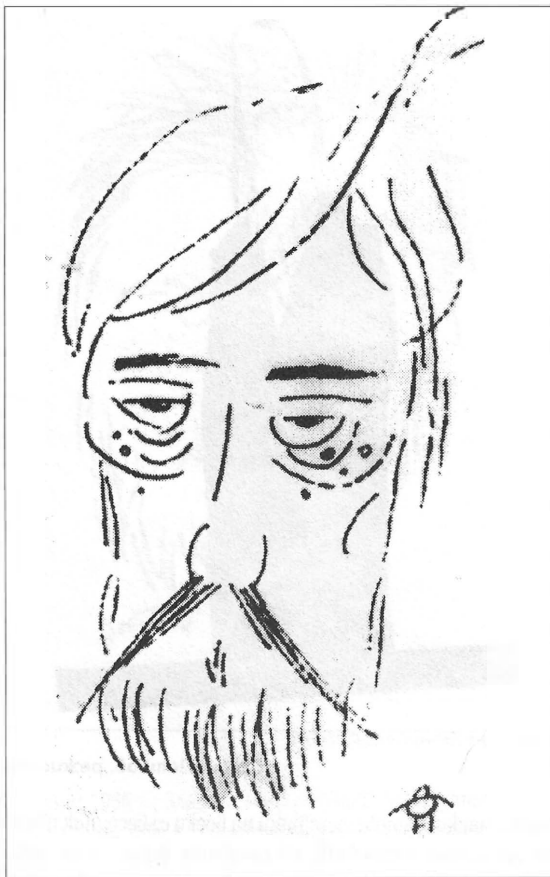
В началото на осемдесетте години стремежът към попластично актьорско поведение ме отведе в Русваната анимация. От създаденото в този период бих посочил: **„Експериментът“** – художник **Фико Фиков**, аниматор **Росица Терзиева**, композитор **Георги Генков**; **„В сряда срещу вторник“** и **„Магарето, което изпи луната“** – художник **Слав Бакалов**, ани-

НАШАТА ИСТОРИЯ

матор **Андрей Цветков**, композитор **Георги Генков**; „**Вълчи старини**“ – художник **Генчо Симеонов**, аниматор **Росица Терзиева**, композитор **Георги Генков**; и накрая – „**Юнакът**“ – един от първите продуцентски филми – фирма „**БИОГРАФ**“ ООД – художник **Генчо Симеонов**, аниматор **Антон Траянов**, композитор **Георги Генков**. С това личното ми участие в перипетиите на българския обемен и изрезков филм приключи. Връщам се двайсетина (а и повече) години назад. В началото на шейсетте години (отново с благословията на **Георги Йовков**) в обемната анимация се появи една нова фигура, която остава трайни следи. Имам предвид актьора и художника (по-късно изявен режисьор) **Иван Андонов**. Дебютът му „**Пейзаж**“ (1962 или 1963 г. – сценарист **Олга Кръстева**, оператор **Петко Славов**, аниматор **Аспарух Цанов**, композитор **Георги Генков**) не беше безспорен, но носеше всички белези на творческа индивидуалност. Последвалите „**Сладолед**“ (1964 г. – сценарист **Иван Андонов**) и „**Стрелбище**“ (1964 или 1965 г. – сценарист **Иван Стоянович**) продължава линията на експеримента с форма и материали. „**Стрелбище**“ бе отличен с почетен диплом в Локарно. Впечатляващ беше четвъртият филм на **Иван Андонов** „**Птици**“ (сценарист **Константин Павлов**) – изпълнен с техниката на полуобемни детайли върху стъкло. В битката за превъзходство черни и бели птици объркват строй и позиции. Черните снасят бели яйца, белите – черни. Новоизлюпените пилета продължават безсмисленото сражение.

В анимационната си зрялост **Иван Андонов** навлезе през втората половина на шейсетте години, когато създаде и най-добрите си филми: „**Вариации на старата тема**“ (сценарист **Валери Петров**), „**Есперанца**“ (сценарист **Рангел Вълчанов**), „**Затруднение**“ (сценарист **Иван Андонов**), „**Мравка, истинска мравка**“ и „**Мелодрама**“ (вече в началото на седемдесетте години, отново по сценарий на **Иван Андонов**). Във „**Вариациите**“ два струнни инструмента (цигулка и виола) се изтръгваха от ръцете на оркестрантите (младеж и девойка), за да продължат полета на лиричното си опиянение – на фона на четирите годишни времена (музика **Вивалди** и **Георги Генков**). В „**Есперанца**“ – талантлив и органичен колаж от вещи и репродукции – героят, примирен със стереотипите на материалното ежедневие, отлагаше съкровната си изява за неопределеното „утре“. Накрая съдбата (и известната поговорка) опровергаха надеждите му. „**Затруднение**“ беше едно отчаяно лутане в криволицата на навици и заблуди, на които ежедневно робуваме. Когато героят случайно открива изхода, той се ужасява от незащитеното право сам да определя избора си.

„**Мравка, истинска мравка**“ беше един внушителен



Анри Кулев, режисьор

анимационен „**Самири кон**“. Нещо като безмълвни пътни бележки на героя, който в бясното темпо на експрес прекосява един ослепителен свят на реклами и манекени, на козметика, мода и ювелирни изделия. Всичко в този свят е мъртво. Единственото живо съприкосновение е с една самотна мравка. И накрая – „**Мелодрама**“. Това беше трагична съвременна вариация на мита за **Пигмалион**. Художникът – с лековерна фантазия – създава върху платното своя лиричен идеал. Но идеалът добива свой живот и грубият му практицизъм смазва автора. През седемдесетте години **Иван Андонов** се пресели окончателно в игралния филм. Говоря за филмите му (както и за своите, а и за останалите) в минало време. Това не означава, че ги препращам в историята. Напротив. Това означава само, че искам да изразя първите си и най-непосредствени впечатления – както са запазени в спомените ми. След тази разнопосочна екскурзия в миналото, където понятията „напред“ и „назад“ се смесват, ще си позво-

НАШАТА ИСТОРИЯ

ля една интермедия, посветена на онези съветници зад кадър, наречени редактори. Имаха задълженията на цензори, но много рядко ги прилагаха, и то по-скоро в художествено, отколкото в идеологическо отношение. Често трепереха заедно с нас – създателите, но проявяваха разбиране и търпимост и никога не прекрочаха границата на колегиалната солидарност. Благодарен съм им и искам да изредя техните имена в хронологичен порядък: **Леда Милева**, **Невена Стефанова**, **Анастас Павлов**, **Константин Павлов**, **Панчо Панчев**, **Красимира Герчева**, **Борис Ангелов**, **Димо Болярв**, **Виктор Самуилов**, **Васил Сотиров**. Няма да забравя съществения принос на **Анастас Павлов** във филма „**Ножицка и момченце**“. С **Константин Павлов** ни свързваха и еретични мисли, и приятелство, и общи професионални намерения. Спомням си как точните му забележки изправяха на крака аморфни иначе проекти. Като редактор той не налагаше дори на начинаещите своята ярка индивидуалност. Умееше да предизвика техните аргументи, тяхната фантазия. Приятелство и единомислие ме свързваше (свързва ме и днес) с младия (тогава) поет **Виктор Самуилов**. Той се появи в анимацията значително по-късно – в края на седемдесетте години. Бяхме вече самостоятелна студия. Виктор издирваше нови автори, облагородяваше сурови идеи, шлифоваше грубовати проекти, пишеше сценарии. Беше зареден с остроумни находки и ги раздаваше безвъзмездно. Надявам се, че нашето сътрудничество ни е обогатило взаимно.

В тази интермедия искам да включа и имената на двама нещатни сътрудници – художниците **Генчо Симеонов** и **Георги Чаушов**, – които имат своето място в анализите на нашия обмен и изрезков филм. През шейсетте години те бяха художник-постановчици и на тях дължим доброто изображение на голяма част от нашата продукция. Работил съм и с двамата – в отличен синхрон. Но сега ми се иска да отбележа самостоятелните им режисьорски изяви. Във втората половина на седемдесетте години **Генчо Симеонов** реализира сатиричния епос „**Опера за един лешник**“ (сценарист **Борис Априлов**, техника – графични изрезки). Трагикомичен катаклизъм в един микрокосмос, внушителни масовки, сражения между пълчища мравки и гарван за един случайно изтърван лешник, впечатляващи ефекти и хаплива ирония – това са параметрите на филма, който е постижение не само за съзателя, но и за българската анимация. Филмът на **Георги Чаушов**, който си спомням, беше по-пестелив в изразните средства, но не по-малко впечатляващ. Заглавие: „**Човекът**“ (отново сценарий на **Борис Априлов**). Тема: тревожите на екологията, която в онези години заемаше срамежливи позиции и у нас. Човекът е един-

твеното живо същество, което не се включва в екологическия цикъл и граби, без да връща. Само той е в състояние да окичи ловджийската си капа с перата на една убита птица.

В годините, за които говорим, дебютираха като режисьори и опитни аниматори на обемния и изрезков филм: **Аспарух Панов**, **Константин Пероноски**, а малко по-късно и младият (тогава) **Румен Петков**. Филмът „**Целта**“ на **Аспарух Панов** (художник **Ценка Куюмджиева**) беше графична възхвала на една саможертва, която запалва факела на човешкия дух. Следващият – „**Пламъкът**“ (почетен диплом в Дрезден) – добави ироничен коректив на същата тема: неугасимият пламък на празнодумството. Трябва да отбележим и поетичния детски филм „**Имало едно време един граг**“, както и „**Мишият сериал**“ по сценарии на **Димо Болярв**: „**Миша работа**“, „**Миша симфония**“, „**Мишо празненство**“ и т. н. В „**Камени зърна**“ (сценарист **Румен Марков**) **Аспарух Панов** откри навярно себе си, подреждайки мозайки от камъчета – в духа на освободената детска фантазия. По същото време (края на седемдесетте, началото на осемдесетте години) и **Константин Пероноски** отбелязва своите режисьорски сполуки. Забавната и остроумна инструкция „**Внимание – червено!**“ – на тема деца и безопасност в уличното движение – и днес е един от най-търсените в чужбина наши куклени филми. Сполука беше и „**Инцидент**“ (сценаристи **Дора Смедовска** и **Константин Пероноски**, хуг. **Румен Петков**) – сатиричен филм с обемни, отличен на фестивала във Варна. Трябва да спомена и „**Дядовата ръкавичка**“ (сценарист **Петър Незнакомов**, художник **Борис Димовски**); „**Диоген**“ (сценарист **Константин Пероноски**, художник **Тодор Кузмов**); „**История без думи**“ (сценарист **Доньо Донеv**); „**На Берта с любов**“ (сценарист **К. Пероноски**, художник **Георги Чапкънов**).

От филмите на **Румен Петков** следва да посочим: „**Алтернатива**“ (сценарист **Йосиф Перец**), отличен на Варненския фестивал; пълнометражния пародичен научнофантастичен трилър „**Планетата на съкровищата**“ – мащабен и трудолюбив изрезков филм (сценаристи **Борис Ангелов** и **Йосиф Перец**); детския сериал „**Чоко и Боко**“ (сценаристи отново **Б. Ангелов** и **Й. Перец**).

Известно е, че в нашите безсловесни (или почти безсловесни) филми голяма роля играе музиката. Тя не само създава емоционална среда, драматизъм и напрежение или иронична оценка, но и допълва действието. Следва да отгадем заслуженото на онези наши сътрудници (бих добавил – и съавтори), които с музика и звук интерпретираха филмите ни. В обемния и изрезков

филм се изяха най-вече композиторите **Димитър Гриба** и **Атанас Бояджиев**, **Георги Генков**, **Борис Карадимчев** и **Александър Бръзцов**. Вкус към самостоятелната музикална интерпретация прояви и тонрежисьорът **Емил Павлов**.

Работех предимно с **Георги Генков**. С него ме свързва трайно сътрудничество – от средата на шейсетте години, та до днес. Той беше (и продължава да бъде) един от най-плодовитите ни автори на филмова музика. Освен мои филми е интерпретирал и почти всички анимационни изяви на **Иван Андонов**, а по-късно и на **Бойко Кънев** и **Антоанета Ботушарова**. Говоря за плодовитост, а не това беше тогава, та и до днес, най-ценното му качество. С мъдра и деликатна интуиция той участваше в драматургическата постройка още от най-ранния етап. Съветите му бяха кратки и свенливи, но винаги оправдани, поне за ония, които умеят да слушат. Той не натрапваше мнения, но точните му и лаконични бележки винаги са ми били полезни. Той умееше да вдъхне и емоционален, и духовен живот на филмите ни. Като говоря в минало време за хора като него, които са все още в творчески разцвет, имам предвид не личния им потенциал, а печалното състояние на съвременното българско кино.

Важен е и приносът на майсторите на записа и звуковите ефекти – тонрежисьорите. Те създаваха условния говор на нашите герои, подкрепяха поведението им със съответни акценти. Изреждам имената им в хронологичен порядък: **Жени Парлапанова**, **Емил Павлов**, **Людмила Махалнишка**, **Сенка Томева**, **Росица Рупчина**.

Както вече споменах, през осемдесетте години се насочих към рисуваната анимация, но продължавах да следя с любопитство и съчастие проявите на обемния и изрезков филм. В онези години там се изяви младият възпитаник на чехската школа **Асен Мюнинг**. Той проявяваше всички белези на даровит професионализъм. Оценявам високо филмите му: „**Горе ръцете**“ (криминална пародия по сценарий на **Братя Мормарев**); „**Миши град**“ (остроумен и забавен детски филм); „**Циркус полка**“ (изящен балет по музика на **Справински**). По същото време, като самостоятелни създатели, се изяха и опитните аниматори **Бойко Кънев** и **Антоанета Ботушарова**. Те проявиха и амбиция, и професионална зрялост. **Бойко Кънев** де-

бютира с емоционалната детска приказка „**Врабчо и коминът**“ (сценарист **Димитър Спасов**). Малко по-късно създаде „**Равнобесие**“, получил през 1981 г. в Кан награда за анимация. Последвалият „**Прогрес**“ (сценарист **Йосиф Перец**, художник **Анри Кулев**) беше отличен в Билбао и Солун, 1985 г. Пик в активността на **Кънев** беше „**Смачкан свят**“ (великолепен сценарий и изображение на **Слав Бакалов**). В един свят от вестникарски хартиени отпадъци героите-изрезки се погочияваха или противопоставяха на мачкащата ги съдба. Филмът получи всеобщо признание и около 22 международни приза: „Гран при“ – Анеси, 1987 г.; „Сребърен гракон“ – Краков; награда на критиката – Отава; номинация за Оскар – 1989 г., и т. н.

По същото време се изяви и режисьор-аниматорът **Антоанета Ботушарова**. Нейният свят не беше така „мачкан“ от остри социални конфликти. Беше свят на деликатни емоционални нюанси – свят на детската душевност. Струва ми се, че изключение прави единственият (но и весел) филм за възрастни „**Виц**“ (сценарист **Йосиф Перец**). В останалите „**Ако бях голям**“, „**Незабравки**“ (сценарист **Слав Караславов**); „**Въженцето**“ (сценарист **Петя Александрова**); „**Най-крълото врабче**“ (сценарист **Слав Бакалов**) създателката се включваше с подкупваща непосредственост в детските фантазии и игри.

Ще приключа бележките си с приноса на най-младите в това, което претенциозно наричаме спирала на развитието. През осемдесетте години българската обемна анимация (съзнателно или несъзнателно и с реди изключения като „**Смачкан свят**“ се беше самоограничила в техниките на класическата кукла и на изрезката.

Един млад дебютант от НАТФИЗ ни напомни за позабравената традиция на анимирани обеми и предмети, на която дължахме възхода си през шейсетте години. Става дума за **Златин Радев** и за дипломния му „**Консервфилм**“. Този сполучлив експеримент (анимация на плодови и зеленчукови консерви – на фона на ефектни рекламни пана) ни донесе няколко международни награди, най-значителна от които е номинацията за „Оскар“ (в категория студентски филми).

Така се осъществи една от поредните срещи на традиция и новаторство. Подобни срещи навярно ще се състоят и в бъдеще.

Христо Топузанов

Осигурете си „Кино“ чрез годишен абонамент!

**Най-сигурната възможност да получавате „Кино“
веднага след отпечатването му
е абонаментът в редакцията**

Ако сте пропуснали да си купите стари броеве от списание „Кино“ или ако желаете да получите всички излезли досега книжки за 1993, 1994, 1995, 1996, и 1997 година, можете да ни потърсите на адрес: София 1504, бул. „Дондуков“ 67 п. к. 434. Посочете номерата на книжките, които желаете да получите и приложете квитанция за преведената сума по сметка: София, ТБ „Биохим“ АД клон „Средец“, банкова сметка 10000 13400, банков код 66084225, списание „Кино“.

Цената за всеки отделен брой е 600 лв. + 120 лв. за пощенски разходи

**За желаещите да се абонират за 1998 г. напомняме:
цената на годишния абонамент '98**

**е 6000 лв. за една година и 3000 лв. за половин година + 720 лв. за пощенски разходи
за една година и 360 лв. за половин година.**

Брой 1/97

Н. Коканова, Е. Радева,
Г. Станчева
Невена Тошева
Марчело Масторяни
Любиша Самарджич
„Оскарите“
100 години от първата
кинопрожекция в
България

Брой 2/97

В памет
на Димо Коларов
„BG“
Милош Форман:
„Народът
срещу Лари Флинт“
Френк Капра
Будапеща '97
Берлинале '97

Брой 3/97

Симеон Пиронков
Венец Димитров
„Разговор с птици“
Кан '97
Питър Грийнауей
„Ромео и Жулиета“
Хроника
на златните палми
40-те. Разполовено ли е
десетилетието?

Брой 4/97

Кинофантастиката
екшън и пророчество
Дни на европейското кино
Мюзик филм фест
Хичкок началото
100 години кино
в България

Брой 5/97

Зрелището
земно и галактическо
„Суламит“
„12 целувки“
„Коля“
Георгий Данелия
Кинобританика
Аз и Хич

Брой 6/97

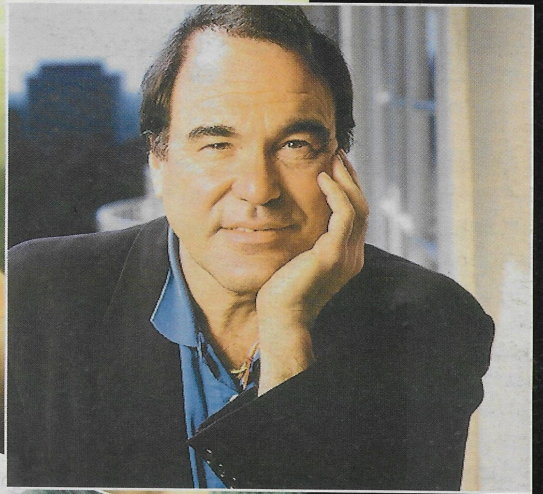
Зако Хеския
Три цвята любов:
Кшищоф Кешловски
Президентът
в американското кино
Психоаналитични теории
в киното
Аз и Хич
„Под облак“

ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА СТРАНАТА

Обратен забой

ЕДИН ФИЛМ НА

**ОЛИВЪР
СТОУН**



"РОДЕНИ УБИЙЦИ"



"РОДЕН НА 4^{ТА} ЮЛИ"



COLUMBIA PICTURES TRISTAR PICTURES