КИНО

1000 лв.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

2
1998



- РАДОЙ РАЛИН
- ИРЖИ МЕНЦЕЛ
- АНДРЕЙ ТАРКОВСКИ
- СЕРГЕЙ АЙЗЕНЩАЙН
- „ТИТАНИК“
- ОСКАРИТЕ
- АНГЛИЙСКОТО КИНО НА 90-ТЕ

ГОЛЕМИТЕ НАДЕЖДИ

НА СЪВРЕМЕННОТО КИНО

ПРИ НАС ИМА

БАСЕЙН

ЗА ВСЕКИ



Ф„ЛЮТО“

СОФИЯ 1421
УЛ. ДИМ. ХАДЖИКОЦЕВ 65
ТЕЛ.: 02/663 188; 02/665 720;
ФАКС: 02/447 604

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

Редакционно

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

СРЕЩИ С ЮБИЛЯРИ
Радой Ралин – почти на фокус (Разговор с Радой Ралин) *Димитрина Иванова* / **3**
АКТУАЛНО ИНТЕРВЮ
Толкова си добър, колкото е добър последният ти филм (Разговор с оператора Константин Занков) *Людмила Дякова*/ **5**
КРИТИЧЕСКИ РАЗМИСЛИ
Етюд върху критиката *Вера Найденова* /**9**
КИНОСЪБИТИЯ
Скритото чувство за справедливост *Ингеборг Братоева* / **11**
Онова, което остава (Разговор с режисьора Иржи Менцел) *Ралица Николова* / **14**
Нова вълна се надига *Андроника Мартонова* / **16**
Британското кино на 90-те: Нова чувствителност от стария Албион *Марияна Грозданова* / **19**

СВЕТОВЕН ЕКРАН

ФЕСТИВАЛИ
Саарбрюкен '98 **Многопосочност в търсенията** *Неда Кръзова-Станимирова* / **22**
Будапеща '98 **Унгарското кино – пътища на спасение** *Вера Найденова* / **24**
Берлинале '98 **Светът на киното и човешката вселена** *Калинка Стойновска* / **26**
Берлинале '98 **Къде е ренесансът на авторското кино? 28. Форум на младото кино** *Александър Донев* / **31**
В ПАМЕТ НА...
Тарковски с упование в Бога *Христо Тодоров* / **35**
СЛЕД „ОСКАРИТЕ"
И „Титаник" продължава да плава *Александър Донев* / **39**
КОМЕНТИРАНИ ФИЛМИ И КИНЕМАТОГРАФИИ
„Титаник" или Тържеството на американската филмова технология от 1997-а над британското корабостроене от 1912-а *Валентина Илкова* / **41**
Всяко време има своя Дикенс *„Кино"*/ **44**
Полското кино – пътища и безпътици *Адам Хорошчак* /**45**

НОВИТЕ ТЕХНОЛОГИИ В КИНОТО

Нови медии, нови технологии *Станислав Семерджиев* /**48**

ИСТОРИЯТА И ЛИЧНОСТИТЕ В НЕЯ

Паметник или жив гений *Владимир Игнатовски* / **55**
Айзенщайн в България *Александър Александров* / **57**

На корицата – Итън Хоук и Гуинет Полтроу във филма „Големите надежди"
Разпространява „Дъга арт филм"

КИНО

Списание на Съюза на филмовите дейци. Основано през 1946 г. под името „Кино и фото", издание на държавна фондация „Българско дело". От 1951 до1955 г. – „Кино"; от 1955 до1991 г. – „Киноизкуство", от1991 г. – „Кино"

БРОЙ 2 1998

РЕДАКЦИОННО

Големите надежди на съвременното кино са свързани с новите технологии и новите медии, които все повече го превръщат в съвършен индустриален продукт. Възможностите, които те му дават, практически са безгранични и неизчерпаеми. Това ще ви го кажат и децата – най-запалените почитатели на всички форми на съвременното визуално развлечение. За голяма част от тях няма тайни и предели, за да се включат в невероятния свят на информационната комуникативна и развлекателна техника.

Стане ли въпрос за съпротива или поне за резерва към силата на тези и плашещи, и обнадеждаващи нови технологии, киноманът не може да не си спомни за дългата Донкихотовска съпротива на великия Чарли Чаплин срещу звуковия филм, който според него разрушава естетиката на немия. Усилията на Чаплин се оказват напразни – епохата на нямото кино рухва. Но идва ерата на говорящото, звуко-зрителното, аудио-визуалното или както щете го наречете кино. И в него е включено всичко, което е в поетиката на Великия Ням. Всичко това се повтаря и сега, в епохата на големите медийни феномени.

Предлагаме в броевете на списанието страници за развитието на новите технологии и медии, защото сме сигурни, че осмислянето и познанието за всичко ново в областта на киното е наше задължение. Но повече от всичко ценим творческите усилия на личностите в киното. Можем да знаем много за съвременните компютърни схеми, програми и продукти, но не по-малко важно е да имаме представа за делото на гениалните автори в киното, такива като Сергей Айзенщайн и Андрей Тарковски, чиито годишнини отбелязваме в този брой. Познавайки всяка „гънка" в компютърния „мозък", добре би било да знаем и имената на стари и млади кинематографисти, като великолепния чешки режисьор Иржи Менцел например, авторите от невероятната английска филмова школа, новите френски синеасти...

Защото в огромния свят на киното е включен не само сензационният, ненадминат зрителски и касов успех на „Титаник". В него се побира всичко гениално, което ражда емоцията и духа на човека – вчера, днес и утре.

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 съвпадат винаги с мнението на редакцията.

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Радой Ралин почти на фокус

– Какво е за вас политиката?

Р. Р.: Този век ще бъде краят на политиката. И през XXI век ще бъде великото преселение на световните култури. Те ще разказват за човешките блянове и драми. Човекът пак ще си остане самотен, но няма да бъде изолиран.

– А какво е поезията?

Р. Р.: Поетът Атанас Далчев казваше: „Бъдещето е на киното." То пак ще постига поезия, но с истината, защото там е предметната действителност. Кинематографът не може да не бъде на „ти" с мъртвата и с живата природа.

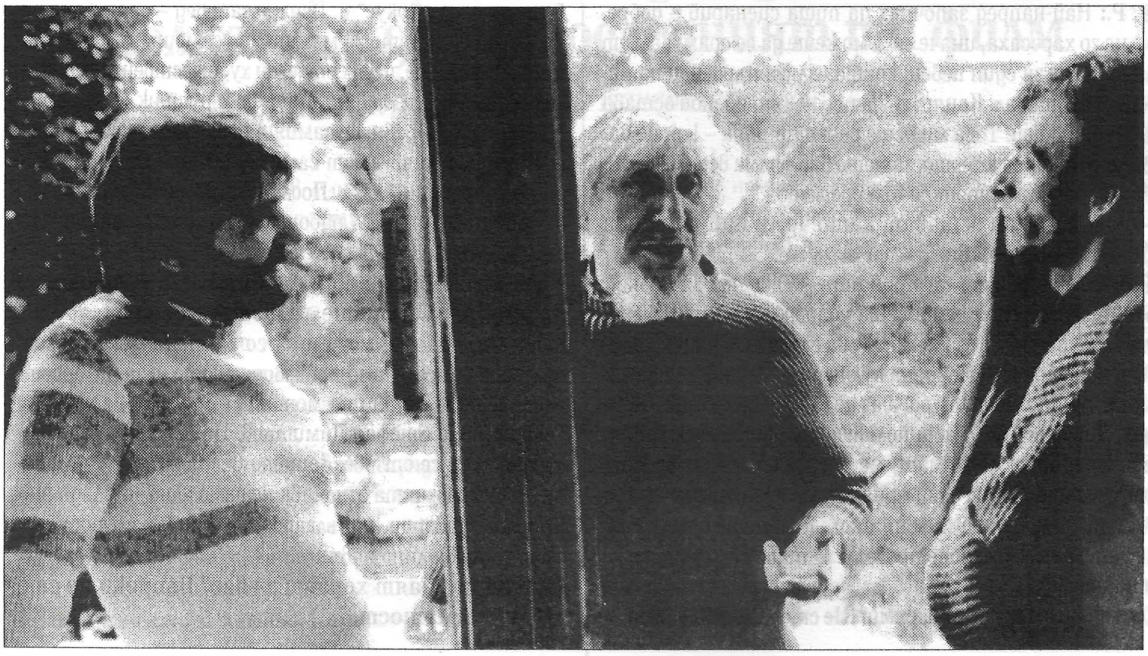
Киното помогна на всички изкуства, като пренесе бързо различните национални вкусове по целия свят. Поезията трябва да бъде превеждана, картините – да бъдат излагани, а киното успя да тиражира изкуството масово и стана необходимост за хората. То успя да се превърне в индустрия, донесе огромни печалби и се радва на почит и уважение. То превърна в класици известни сценаристи, режисьори, артисти, намеси се в идеологията. Тиражирайки своите идеи и образи, то се намеси и в политиката. Не случайно политиката искаше да го обсеби – както свидетелства известният Ленинов израз за важността на киното.

– Как се запалихте по киното?

Р. Р.: Още преди да тръгна на училище – някъде през 1926–27 г., баща ми ми беше купил детска прожекционна камера; тенекиена кутия с лампичка и крив кюнец за изкарване дима навън. През барабан със зъбци минаваше лента. И като се завърти, се виждаше как котка гони мишка и я изяжда. Като се завърти обратно – котката изплюва мишката... В онези времена събирах парчета лента, които изхвърляха от киното в Сливен, слепвах ги и си ги прожектирах. Спомням си, веднъж бях навил такава лента и през нея наблюдавах запаленото у дома кандило като през далекоглед. Трябва да съм се приближил доста до пламъка, защото изведнъж лентата пламна и ми опърли къдриците... Така от рано се запалих за киното.

Ходех много често на кино, дори на забранените фил-

Радой Ралин по време на снимките на филма „Con amore" с режисьора Станимир Трифонов и оператора Емил Христов



ми. Може да се каже, че киното ме накара да заобичам забраненото и да съм готов да нарушавам всякакви забрани. Но никога не съм бил склонен към криминални деяния, на каквито днес всяко дете може да се изучи.

– И как направихте крачката от любителството, от поклонничеството към професионализма в киното?

Р. Р.: В началото, като гледах филми, правех им варианти и корекции. Това са били първите ми репетиции. По-късно дойде възхищението от актьорите. Много се филмираше литературната класика и това тогава разпалваше читателския интерес, насочваше вкуса. Спомням си първия говорещ филм, който гледах – беше чешки, „Славянска рапсодия". Говорещите филми дойдоха преди радиото в Сливен, киното беше една магия... За нас, сливенци, голяма гордост беше Васил Гендов – нали беше сливенец. И не само той. Там е роден първи български поет Добри Чинтулов, първи български режисьор Стоян Киров, първи български художник Димитър Добрович Пехливанов, сподвижник на Гарибалди... Гендов идваше с Жана и показваше своите филми – за хората това беше невероятно преживяване. Тогава се запознах с Дучо Мундров, по онова време се роди и нашето приятелство. В моите ранни години, които бяха обсебени от комунистическите идеи, особено ни впечатляваха съветските филми, гледахме ги по 2–3 пъти... Или Чаплин – идеологът на малкия човек, но с изключително човешко самочувствие – възхищавахме се как го постига...

– Все добри учители. Кога обаче се осмелихте да напуснете ученическата скамейка?

Р. Р.: Най-напред започнах да пиша сценарий – добре, че не го харесаха, иначе сега можеше да се срамувам от него. Беше за един певец, който излиза първенец на някакъв фестивал. Канят го да пее навън, но той остава в родината си. Това ми беше репетицията – как не бива да се пише за киното, защото във филма всичко трябва да си е на мястото и във времето.

– Фокусите си остават като че ли най-скъпата ви филмова рожба.

Р. Р.: Те се родиха на принципа „всяко зло за добро". Уволниха ме, след като беше ударен филмът „Невероятна история". Казаха ми: „Това е решение на ЦК, отиваш на работа в „Народна култура"." Издателство само за чужда литература, а аз не владея чужд език. Отидох. Директорът, бивш политзатворник със смъртна присъда, бивш дипломат, ме посрещна: „Щом ви пращат, елате. Обаче един приятел ме предупреди – не го вземай, защото от първия път ще напише срещу теб 100 епиграми. И ще те провали. И пише само абстрактни неща."

Отговорих му: „100 епиграми? Не сте толкова важен, и една ви стига. Вие сам ще се провалите – не знаете дори как да ми откажете. И трето – ако пиша само абстрактни неща, не е страшно – значи не засягам никого."

Благодарение на Дучо и на други авторитетни кинематографисти останах в киното, но в документалната студия. Георги Панчев, човек антидогматик, ми каза: „Пращам те в кинопрегледа да продължиш „Нашата сатира". Прекият шеф беше Теньо Казака. „От сатира не разбирам – ми рече той. – Но вярвам в теб. Прави каквото искаш, няма да ти се меся. Ще се намеся, когато започнат да те бият. Моят гръб е широк, партизански." И ме остави да работя.

– Бяхте интересен екип.

Р. Р.: Събрахме се с Димовски, направихме конкурс за името – спечели го Димовски. „Фокус" – хареса ни. Давахме всеки брой на различен сценарист, той си намираше режисьор, режисьорът пък си събираше екип. Милчо Левиев пишеше музиката – там той се научи на кино. Създаде квартет „Фокус". Към 30 режисьори участваха, почти всички от известните днес минаха оттам. Заснехме 40–50 „Фокус"-а със средства само за 8. И с всеки брой ставаха все по-артистични. И много се харесваха. Имаше хора, които си купуваха билет за кино, гледаха „Фокус"-а – и си излизаха. Азис Несин ги нарече „Визитната картичка на вашата неофициална свобода".

Стигна се дотам, че ги гледаха в ЦК. Лъчезар Аврамов се опита да бъде по католик и от папата, а Живков ни защити. Демагогия ли беше, що ли – оставиха ни.

Когато дойде обаче Павел Матев, първата му работа беше да спре „Фокус"-а. Издаде заповед – да не бъде подълъг от 50 м. А то 25 м лента са само надписите. Написах изложение, исках отделен художествен свят. Павел Матев го резолира: „Той е добър лирик, да си гледа поезията." Забрави, че самият той също е добър лирик и министерският пост само му пречи... Сигурно говоря пристрастно сега... После „Фокус" се изроди, а аз за 8 години останах без работа. И написах сценария „Аз съм Левски".

– От дълго време водите битка за възраждане на „Фокус". Смятате ли я за загубена?

Р. Р.: Смятам, че можем да го възстановим. „Сорос" предлага помощ – и за производството, и за разпространението. 4 години ни мотаят – и Хачо Бояджиев, и Токаджиев, и Стефан Димитров. Надявам се сега Попйорданов да се отзове. Защото възраждането на „Фокус" в телевизията означава не само хляб за млади талантливи творци на българското кино, но и популярност за това кино навън.

– Какво не знаят хората за вас? Въпреки че сте публична личност.

Р. Р.: Аз съм много контактен и никога не съм крил възгледите си. Някои са ме обиждали, наричали са ме щут за това, други не са ми вярвали и са ме изкарвали човек на властта – създаващ илюзията за свобода. Но през онези 8 години след „Фокус“ отказвах всякаква помощ – обидно ми беше. Започнах да превеждам стихове. И когато ме питаха приятели какво правя, отговарях: „Спестявам пари.“ – „Как?“ – „Като занеса превода, дават ми 30 процента от хонорара. След 3–4 години, когато излезе книгата от печат, ще ми дадат останалите 2/3.“ Плащаха ми по 16 лв. на стих – не беше малко. Тогава хранех 5 души, но пък и времената не бяха толкова тежки...

Хората не знаят, че отказах персонална пенсия. Това е привилегия, а аз не приемам по принцип привилегиите. Искам да се реституира пенсионният фонд. Срамота е държавата да краде почтените пари на пенсионерите. Този фонд е бил най-богатият в България, имал е много имоти, а наемите сега ги взема държавата.

– Какво според вас е грях?

Р. Р.: Грях... Грехът е нещо лично. Намерението за грях също е грях. Докато в правото има смекчаващи вината обстоятелства, грехът си е грях. Разяжда душата на човека. Но когато има и обществени последици... Тежки са греховете на политиците, но най-тежки са в изкуството. Защото то е своего рода съблазнител – когато е порочно. Мислехме, че правим нещо, а то е било заблуда. Правили сме половинчати неща. Сега, уви, и те не могат да се направят.

– Продължавате ли да пишете поезия?

Р. Р.: Напоследък зъбите ми опадаха – не от удари по лицето, а от старост. Но това не е попречило на езика.

Едно време попитах Фурнаджиев: „Защо не опита свободния стих?“ – „С това шкембе – мога ли да играя модерни танци? Тъй съм си свикнал – на валса и тангото...“

Какво е старостта? Далчев казваше: „Няма нищо по-отвратително от престаряла красавица.“ Човек трябва да спре, преди смъртта да го е спряла. Но пуста самоизмама... Всеки не е Чаплин – да прави до късна старост и филми, и деца. Такива като него се раждат веднъж на 100 години.

– Фаталист ли сте?

Р. Р.: Фаталист? Не зная, но съм суеверен. Тръгне ли ми понеделник на зле, знам, че няма да ми върви цялата седмица. Но винаги остава надеждата за следващата...

Разговаря: Димитрина Иванова

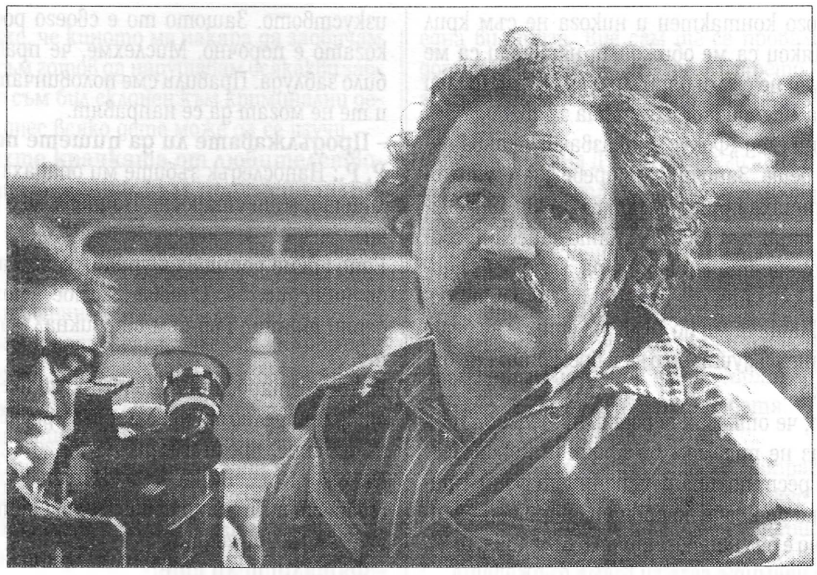
Толкова си добър, колкото е добър последният ти филм

Разговор с оператора Константин Занков

Константин Занков е оператор на близо 80 документални и десетина игрални филма, на някои от които е и съсценарист, а „Ех, винце, винце“ и „Христос... артистът“ са негови авторски филми. Не са малко и националните и международни награди, връчвани му през годините. За 1997 година той бе удостоен с наградата на СБФД за операторско майсторство на късометражен филм.

К. З.: Не се вълнувам особено от наградите. Хубаво е човек да получава награди, но далеч по-хубаво е да работи по-честичко. Лично аз изпитвам най-голямо удовлетворение и удоволствие от процеса на работа – там, на терена, на снимачната площадка. А наградите така или иначе са субективни. Няма точни критерии, по които да се номинират претендентите. В много случаи хората гласуват по симпатии, без да са гледали даден филм. Лично аз съжалявам за филма „Всичко ми говори“, който беше показан по БНТ, без да е обявен в програмата, и не беше показан в Дома на киното. Не беше справедливо към режисьора Милан Огнянов, който в този филм се разкрива в съвсем различна, артистична светлина. А филмът дори не бе номиниран и съм сигурен, че повечето колеги не са и чули за него.

Колкото до режисурата, признавам, че не съм изкушен от нея, освен ако не е нещо особено лично и съкровено, което не бих искал да интерпретира някой друг. Или когато ми се ще да експериментирам неща, които не бих си позволил в чужд филм. Иначе обичам да помагам на режисьорите, но някои от тях мислят, че прис-



Константин Занков: днешните неволи на кинематографиста

тъпвам в непозволени територии и това ме натъжава и охлажда ентусиазма ми...

– В момента известният тандем Костадин Бонев и Константин Занков завършват нов филм – „Търпението на камъка" – който пък ние, техните почитатели, нямаме търпение да видим.

К. З.: „Търпението на камъка" е работното заглавие на филма и разказва за живота на хората от един изкуствено запуснат, превърнат в пустиня, а иначе лизнат от Бога край, ако мога така да се изразя за това райско кътче, тази златна точка на България. Това са около десетина села с много интересни хора, преселници от Мала Азия, Беломорска Тракия и Македония, които са били подложени на изкуствен геноцид през годините. Допреди кооперирането основният им поминък е бил отглеждането на копринени буби и тютюн „Джебел-басма". Имали са и кооперативна фабрика за варене на коприните пашкули, за да ги предлагат на пазара направо на масури. Изобщо са били много богати – къщите им, църквите, училищата са направо произведения на архитектурата, поне доколкото може да се съди от онова, което е останало. През 60-та година насилствено вкарват тези хора в ТКЗС. Със сапьорски роти разбиват дигите на реката, която напоява черничевите градини и бостаните на хората. Така се унищожава основният им поминък. Обявяването на земите им за гранична зона също ги принуждава да се разбягат и да потърсят другаде поминък. Жалко, че един толкова благодатен край е запуснат, но все още си личи какъв богат живот е кипял там. Дори има специално построени къщи за отглеждане на коприните буби с изключително красиви камини за топлене на бубите, като че ли проектирани от художник. А е поставен кръст на това прекрасно място. Скъсване на копринената нишка – така му казвам аз. Малкото останали там хора живеят предимно със спомените си и твърде малко с надеждата, че един ден разрухата ще се преодолее и ще се върнат онези райски дни...

– Той и филмът ще бъде своеобразна провокация към позадремалия ни дух, но кошмарът на тези хора, летаргията, на която са били обречени, колкото и да е произволно, ме кара да мисля за летаргията и забвението, на които са подложени хората от киното. Ти самият надяваш ли се на просветление в тази посока, макар и не скоро?

К. З.: Картината с киното ни е също толкова мрачна, но аз съм заклет оптимист и се надявам, че здравият разум ще надделее и условията за филмопроизводство ще се нормализират. Ще се погледне управленчески и на този вид индустрия. Защото, откакто се интересувам и занимавам с кино, и българската кинематография, и националната телевизия се управляваха от хора, които нямаха никакви управленчески познания. Толкова години минаха, а ние още не сме узрели за най-елементарното изискване на пазара – че един продукт трябва да бъде продаваем. Не може да се произведе филм, който да се покаже веднъж по телевизията и след това да изчезне, да умре... Никой по света не би дал парите си за такова нещо. Задължение на всеки продуцент е още с производството на филма да мисли за неговото разпространение, за неговия пазар. Не мога да проумея защо БНТ няма никакво отношение към филмопроизводството. По света телевизиите са един от основните продуценти за игрални, документални, научнопопулярни филми. А у нас в телевизията изобщо не допускат външни хора. Всъщност е напълно разбираемо, след като телевизията продължава да плаща заплати на хора, които не работят. Какво означава това да има на щат 707 редактори, 175 оператори, 180 режисьори, не говоря за техническия персонал. Колко часа програма трябва да излъчва тази телевизия,

за да се уплътни работното време на толкова служители?

– Общо за 1997 година „Каналът“ и „Ефирът“ имат излъчена българска програма от 4081 часа.

К. З.: При това повечето от продукциите на телевизията са с ужасно лошо качество, но не желаят да се включват в копродукции. А ако от немай-къде го направят, телевизията не участва с живи пари, а с техника, която освен че е амортизирана и за нищо не става, ами и се начисляват страхотни такси и цени за несъществуващи услуги. От скромния си опит на работа с телевизията се убедих, че е по-добре да не се работи с тях, защото те просто пречат на правенето на филма. Например един документален филм има максимум 15 снимачни дни. Още месец преди започване на снимките всичко е разчетено по график – обект по обект, час по час и само някакви аномалии могат да попречат за спазването му. Изчислено е как да се похарчи всеки лев до последната стотинка. Докато в телевизията такива сметки не се правят. Камерата е без пари, прожекторите са без пари, техниката въобще е без пари, защото е на телевизията, че да не им е бащиния? Кой плаща тока, амортизацията, заплатите на помощните екипи и т.н. – това изобщо не влиза в бюджета на техните филми. И се правят на велики, че примерно могат да заснемат един видеоклип за един милион лева. Всъщност си разпределят този милион за хонорари и тази нереална оценка, това самозалъгване продължава вече години.

– Това, за което говориш, си е комунизъм в чист вид и е странно, че още продължава. Чудно, толкова хора скачаха и вдигаха лозунги по митингите, а когато нещата опрат до реални реформи, предпочитат да си живеят постарому.

К. З.: Да се надяваме, че с новото ръководство на телевизията нещата ще се раздвижат. Трябва най-после тази голяма машина – телевизията – да заработи, съобразявайки се с реалните икономически закони и пазарните принципи на своето производство.

– Колко струва приблизително един документален филм в момента?

К. З.: Средно сложен филм струва в момента някъде около 80 милиона лева. И това е възможно само при големи ограничения и икономии. Например да не се използва кран, да не се използва фарт, по възможност да не се ходи в командировка и екипът да е максимум шест човека. Много са високи цените на техниката, която се предлага у нас. Базите са две, „Екран“ и „Киноцентърът“, и те са монополисти. За стара и амортизирана техника измислят цени, които направо убиват правенето на филми. Оказва се, че е по-изгодно да вземеш камера под наем от Гърция или от Германия . Непрекъснато се увеличават и цените на услугите и това също оскъпява филма. А някои хора, като погледнат бюджета, започват да негодуват: как може толкова много пари да се дават за един филм! Много по-добре е да се дадат за болници, за училища! Според мен, това е евтин популизъм и ме връща към времето, когато на този принцип настройваха селяните срещу работниците, работниците срещу интелигенцията. Сега тези спекулации продължават в друга посока. Разбира се, че са важни и болниците, и училищата, но не едното за сметка на другото. Дано да съм лош пророк, но си мисля, че скоро няма да има кой да поеме и една филмова продукция. Губят се специфичните професии в киното: асистент-режисьори, асистент-оператори, сценаристи, гримьори, монтажисти. Това са все специалисти, които се изграждат по 7–8 години, те могат да поддържат професионалното си ниво само в практиката. Или пък ателиетата, цеховете в Киноцентъра – механичен, бутафорен, пиротехнически, шивашки . Ако някой си мисли, че може от борсата пред Съдебната палата да събере хора, които да направят декор, много се лъже. Не може с лека ръка да се зачертават толкова сложни професии. Трябва повече да се знае за ситуацията на хората в киното.

– Ако говорим откровено, и ситуацията преди години не беше нормална . Годишно се правеха нереално много филми – 20–30 игрални и стотина късометражни. Толкова много хора се правеха на кинаджии само от снобизъм. Това си личеше по филмите им. Може би затова сега разочарованието, огорчението ни също не е съвсем адекватно.

К. З.: Не съжалявам, че ние, хората от киносъсловието, излязохме на улицата. И това, че го направихме достойно и без хленч, доказва, че повечето от нас са съзнавали неестествените условия, при които работехме тогава. В началото на 90-те години очаквахме, че с реформата ще се създадат нормални условия за работа, ще има свободна конкуренция, пазарно търсене. Надявахме се, че състезанието ще бъде с равен старт, но се оказахме излъгани. Не само че парите за кино са оскъдно малко,не само че в телевизията няма работа за нас, ами няма и никакъв законов регламент за професъюзна защита. Преди три години учредихме Асоциация на българските кинематографисти“. В тази асоциация членувахме 20-ина оператори – различни в естетическите си предпочитания, но единни в усилията си да спасим престижа на нашата професия и да защитаваме доколкото можем собственото си дос-

тойнство. Поставили сме много строги изисквания за членство. Затова някои недоброжелатели, а те не са малко, ни обвиняват в елитарност. Може пък и да не грешат. Тази асоциация не е в разрез с Устава на СБФД, нито с Устава на Сдружението на операторите към Съюза, на който всички ние сме членове. От толкова време Съюзът на филмовите дейци се опитва да предложи на законодателството да приеме социална защитна мрежа за професиите в киното. Например у нас не се изискват никакви такси от чуждите продукции, които идват да снимат в България. Навсякъде по света се изисква разрешение за снимки, представя се сценарият, дава се молба, плаща се такса и съответната страна издава разрешително, в което е описано какво можеш и какво не можеш да снимаш на нейната територия. У нас снимат всякакви екипи – немци, японци. Наскоро гледах немски филм за Боянската църква. Бяха използвали осветление, абсолютно противопоказно за режима на съхранение на фреските в църквата. А в същото време нас не ни пускат да снимаме там, за да не се наруши консервацията на стенописите. Без всякаква логика се издават разрешителни и забрани. Има и още нещо. В другите страни трудно допускат чужди екипи, за да не се взема хлябът (а в нашия случай трошиците) на нашего брата кинематографиста. Преди време ме поканиха да снимам гръцки филм и продуцентът трябваше да заплати на тяхната Асоциация на кинематографистите неустойка, по-голяма от моя хонорар. У нас никой не се занимава с това, не се изискват никакви разрешителни, никакви такси, а и не се задължават чуждите продукции да наемат български екипи или да плащат неустойка, ако предпочитат да работят сами. Практиката е във всяко Министерство на културата да има отдел, който да се занимава само с това. Може и да е от един човек, но той следи за тези неща и издава съответните документи.

– Говорим за чужди продукции, но проблемът с кабелните телевизии е същият. Никой не изисква от тях да плащат такси, които да се събират във фонд „Българско кино“ например.

К. З.: Или пък да изискват от тях да правят собствена програма, но на добро професионално ниво. Трябва да има закон, който да регламентира кой може и за колко да работи.. Продуцентите може да искат да им се работи без пари и по мази причина да наемат всякакви дилетанти, но трябва да се пази чистотата на екрана. Само в София има 3–4 локални канала, ако те плащат лицензии, такси за българско кино, ако излъчват 30% собствена българска програма, картината би била съвсем различна. Нашата реакция към художествените светии все още е с отрицателен знак, защото на времето те изпълняваха и други – идеологически функции. Но в Америка няма филм, който да не минава през няколко такива сита, да не говорим за предпремиерните прожекции пред различни социални слоеве зрители и промените, които се правят във филма според техните препоръки. У нас явно хората, които влагат средства в кабелните телевизии, по твърде лесен начин си изкарват парите, иначе не биха допускали продукция на толкова ниско ниво. Това, че имаме свобода и демокрация, не означава, че могат да се пилеят пари, без да има някаква възвращаемост и без да се търси сметка за качеството на самия продукт.

– И друг път сме говорили, че като стил ти и в документалното кино търсиш въздействието на визията като драматургичен компонент, обигравaнето на документа до значимостта му на фикция. По това възгледите ни си допадат, но не всички приемат тази естетика в документалното кино.

К. З.: Никога не съм делял филмите на видове. За мен филмът е филм. Той се подчинява изцяло на киноезика, върху който се гради. Искаш да кажеш нещо с филма си и според това доколко добре владееш езика на киното, хората те разбират или не те разбират. Колкото до спецификата на документалния филм, пак повтарям. Киното си е кино и то разчита на атракционите. Винаги съм се стремял във филмите, които снимам, да има атракциони, за да могат да грабнат, да задържат зрителското внимание, независимо дали това ще бъде с изображението, звука или чрез монтажа. Няма самоцелни кадри – има красиви и по-красиви кадри, и майсторството е как ще ги организираш, къде ще ги сложиш, за да стане филмът филм. Провокациите, вдъхновението идват от изобразителното изкуство: емоцията на картината – провокацията на цветовете, играта на светлината. А и от магическите гениални приумици на природата. Така се опитвам да изградя своята концепция за пластиката на изображението, своите естетически изисквания. Стремя се да бъда в някаква степен визуален стилист. Може би заради това винаги ме е привличал театърът, духът, който витае там – атмосферата,сцената, актьорите. Още от ВИТИЗ мечтая да работя и в театър. Навремето, когато Пламен Масларов беше режисьор в Бургаския театър, имахме един проект, но Пламен се разболя и работата се разпадна. И сега ме обзема благородна завист към моя приятел и колега Емил Христов, че има възможност да се потопи в театралната атмосфера. Навярно аз самият не съм достатъчно настойчив в преследването на мази своя мечта...

Разговаря: Людмила Дякова

Критически размисли

ЕТЮД ВЪРХУ КРИТИКАТА

Притежавайки своя установена характеристика, свое самостойно естетико-културно пространство и вътрешно развитие, художествената критика се променя заедно с философско-познавателните ориентации и свързаните с тях културни трансформации. Така например като резултат от засилващото се взаимодействие между „науката за природата“ и „науката за духа“ през различни отсечки от изтичащия XX век, макар и с неедноквa настъпателност, „вроденият критически усет“, „индивидуалната способност за съдене“ или, казано общо, художественотворческият момент в критическия анализ са измествани от концептуалните подходи и принципи на психоанализата и аналитичната психология, на семиотиката, структурализма, митопоетиката, културологията и др.

В същото време обаче противоположният процес: науката за природата, начело с квантовата физика, проявява все по-голям интерес към „непреходната източна философия“. Оттук започва отказването от картезианската строгост, от претенциите за „точност“ и реабилитацията на личностното наблюдение, на знанието, в което имат място грешката, случайността. В синхрон с това и в изкуствознанието синтезът взима превес над анализа, интуитивните подходи изместват рационалните.

Не без въздействието на обществено-политическите катаклизми от края на 70-те години (за начало се сочи 1968 година) обществените науки и хуманитаристиката започнаха да се отказват от претендиращите за универсалност системи. Теоретиците на постмодернизма и в частност на постструктурализма предприеха атаки срещу всяка истина от последна инстанция, срещу всеки опит за кардинално обяснение, срещу „привилегированите методи“. При тази, нека я наречем, антифундаменталистична настройка не само Хегел и Маркс, но дори Фройд се окачествяваха като прекалено рационални. Започна възкресяването на романтичната вяра в индивидуалността на критика. Той от своя страна все по-очевидно се отказваше от методологическите подпори, от интерпретационните принципи и генерализиращите понятия и пристъпваше към по-разкрепостен, към неформален диалог с твореца и творбата. Мястото на академичните модели на писане, на „сериозността“ и дидактизма все по-осезаемо се заемаше от чувствената образност, острословието, забавните странности, иронията. Дори пишещите в структуралистичен ключ започнаха да се интересуват в някаква степен от автора на текста, от културно-историческия контекст, в който е създаден, и от неговия реципиент. Интересът се насочваше към неща, оставали извън позитивистичното познание: парадоксите, недоизказаността, табуираните теми. С течение на времето се засилваше култът към неяснотата, неопределеността, фрагментарността, деканонизацията – като момент от по-общата борба с традиционните ценностни центрове, с авторските авторитети, с „високото“ и „сакралното“ в културата...

***

Всеизвестно е, че започвайки от края на Втората световна война, в течение на половин столетие нашата художествена критика и съответно кинокритиката ни се ограничаваше (бе ограничена) в предначертанията на „общата теория на изкуствата“, на собствено естетическия подход. При това повишено внимание се отделяше на идейно-тематичните аспекти и на социологическия анализ, който пък твърде често се превръщаше във вулгарно-социологически. В самото ни кино впрочем индивидът се разглеждаше главно като „външен проблем“, т. е. предмет на интерес бяха най-вече отношенията му в групата, в общността. Но дори там, където отделни творци, както винаги по-гъвкави в постигането на „езоповска свобода“ от критиците, успяваха да надникнат в човешката дълбинност или в пределите на „колективното несъзнавано“ (митопоетичната линия трайно се очерта в българското кино), усилията им невинаги бяха адекватно анализирани, а значи и недостатъчно разбрани.

Поради всичко това особено отрадно бе да се види как при по-благоприятните условия и у нас навлизащите в кинокритическата професия в началото на 90-те години търсеха синхрон с очертания по-горе общ процес. Някои от тях дръзко се отказваха от установените правила (норми) и привичните категории и започваха да практикуват критиката като „свободен акт на действащия субект“. Хладните операции на рецензирането се сменяха от по-интимния тон, стигащ до приятелско събеседване с твореца и зрителя като „между човек и човека“. Патосът отстъпваше пред скептичните съждения, методическата предпазливост – пред условията на собствения вкус, интелектуализмът – пред свободната рефлексия на ума. Но тук се стигна до нови проблеми, някои от които ще се опитам да обобщя с уговорката, че изключенията и в този случай потвърждават правилото.

Увлечени (съзнавано или несъзнавано) по деконструктивистката идея художественият текст да се чете и прочита не там, където той „иска" да се саморазкрие, а „между редовете и в полето", в малкозабележимото и маловажното, радетелите на (поредната) „нова критика" отделяха все по-малко място за анализ на формата. А и там, където биваше осъществяван, той се губеше сред ефектните каламбури, афоризмите и попътните асоциации. Откъсването от доскорошните тягостни догми изостряше желанието за освободеност, за „другост" и от това острословието често достигаше до жаргон, а ироничната игривост до сензационност. Този начин на писане се превърна в широко разпространен „модел", доста често бездарно имитиран. На мястото на предишното институционално насилие започна да се вселява безапелационността на индивидуалния критически вкус („критическия тероризъм", както го нарича Тео Ангелопулос).

С течение на времето започна да се проявява един труден за обяснение парадокс: идващите отвън феномени на новата киноритория, на постмодерния стил с характерната смесица на жанровете, бриколажността, хепънинговостта и т. н. се посрещаха радушно, а създанията на български творци в същия този стил – на нож. Изрично ще подчертая, че не става дума за априорно харесване, а за адекватно разбиране и съдене. Процесът, който дотук характеризирах в минало време, все още не е приключил, тъй като съвсем наскоро хора, добре разбиращи похватите, чрез които Тарантино замества класическите сюжети с готови съдържателни панели, жанровите форми – с клишета, а актьорите, умеещи да играят „роли" – със знаковото присъствие на звезди от всякакъв бранш, в оценката си, крайно отрицателна, разбира се, за „Испанска муха", изтъкнаха като един от най-големите грехове на режисьора, посегнал към същите тези похвати, че е лишил актьорите от шанса да градят образи, че те нямат „роли"... Така или иначе, стигна се дотам, че кинокритическият дискурс в традиционния смисъл на думата рязко намаля, с течение на времето зрителят-читател все по-рядко търси, а и все по-рядко намира в масмедиите обяснение за филмите, с които се среща. Колега разказваше с какъв ужас редакторите от столичен всекидневник са посрещнали предложена от него рецензия. С претекста, че удовлетворяват потребността от „непосредствена истинност", всекидневниците все по-агресивно заливат почитателите на седмото изкуство с жълтяви пикантерии от кинобизнеса и най-вече от живота на звездите. Остроумната забележка на чуждестранен критик, че все по-често в масмедиите за киното отговарят хора, неизпитващи никакво притеснение от невежеството си за киното преди Спилберг и извън Холивуд, уви, важи и у нас.

Впрочем тук вече се налага и уговорката за трансформацията в името на професията. Мултимедийната вълна, започнала с телевизията, извади битието на филма от киносалоните и всъщност вече по-коректно би било да се говори за „филмова критика". Освен това фактът, че днес зрителят в най-широката си част „получава" филмите от домашното видео или кабелната телевизия, обективно лишава критиката от възможността да ги съпътства и коментира. Постмодерната стихия изправи художествената критика като цяло и пред друго изпитание: тя обърна изкуството с лице към потребителя, когото „високият модернизъм" бе загърбил. Това я обвърза по-тясно с продуцентството, а най-вече с маркетинга и рекламата. Изобщо като момент от т. нар. тривиализация на културата и обезхудожествяване на изкуството критиката слезе от високия си пиедестал и се внедри в „профаническите дела". Дори в пресата, съпътстваща юбилейния Кан'97, художествените преценки за „Петият елемент" на Люк Бесон се губеха сред сводките за касовите му приходи. Информация за доларовата възвръщаемост на американските суперпродукции напоследък се появяват и в наши вестници, което е разбираемо като чисто комерсиално-рекламен жест към българските им разпространители, но от вътрешнокултурна гледна точка с нонсенс.

Но... за лошо или за добро в края на века, събиращ в себе си финала на хилядолетието, на двехилядната ера под знака на зодия „риби" и т. н., процесите се завихрят така бързо, че разплитат и най-сложните възли (със същата бързина, разбира се, заплитат нови). Преди всичко с присъщата си дуалност, а може да се каже и с радикалния си еклектизъм, постмодернизмът бързо преодоля спора между „науката за природата" и „науката за духа", респ. между западното позитивистично знание и източната „мистична" философия, като сне противоречието им в плодоносно взаимодействие и взаимодопълване. Дори най-крайните противници на „строгите методи" вече се съгласяват, че сладостното въртене във вихъра на барока не може да изтрие от паметта на човечеството факта, че някога е преживяло епохата на Гьоте. Под огромния чадър на постмодернизма се подслониха не само дръзките до безцеремонност интерпретации на класическите текстове, пъзелите, жанровите колажи и др., но също така прамитологичните сюжети или мотиви от тях, приказките, опияняващите наривати от времето на сантиментализма (в тв одежди) и стройни реалистични повествования в модела, завещан ни от XIX век. Същият този „чадър" е валиден и при критиката. Дори у нас адептите на постмодерната рефлексия върху фил-

мовите факти дават свидетелства за разбирането, че дезавуирането на теоретичните постулати не е равнозначно на теоретична неосведоменост, а разгадаването на жанровите бурлески не е възможно без познания върху отдавна изградената система на художествените форми; че привидното отсъствие на общовалидни правила във филми с деконструктивистки дух по парадоксален начин изисква още по-голяма дисциплина на критическите средства за характеризирането му и някакви, макар и не много формализирани, но все пак рецензионни операции.

Междувременно най-рано въвелите видеото страни започнаха да информират за намаляване на приоритетите му и за завръщане на публиката в кинозалите, а най-вече в мултиплексите. Заговори се и за това, че свърши времето, когато критикът убеждаваше търговеца на картини, филми и др. за едно или друго, и директорите на галериите, филмовите къщи и т. н. вече сами си правят избора (експертът е неутрализиран от търговеца). Рационалните критически подходи от миналото сами се погрижиха за своето омекотяване (хуманизиране). В този им вид българските изследователи могат да ги използват за ретроспективно по-цялостно осмисляне на киното ни. При възцарилия се плурализъм и оценяващият филмите може без неудобство да си избира подход по свой вкус, тъй като, както ни учи един от жреците на българската художествена критика, Владимир Василев, и в този случай важи правилото, че всеки човек си има свой душевен ритъм, из който той не може да излезе, без риск да стане смешен.

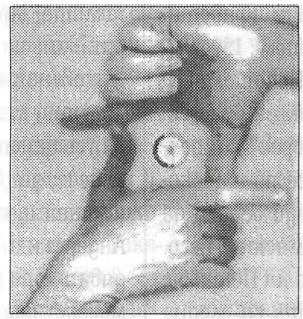
Преодолявайки трудностите, свързани с горепосочените трансформации, а най-вече към пазарна икономика, свивайки тиражите си до екзистенциалния минимум, слава Богу, у нас специализирани издания за култура и кино се съхраниха. И върху тяхната ограничена територия е възможно да се защитава метафизичното достойнство на критическата професия. Посветилите ѝ се могат да се окуражават с примера на онзи мъдрец, който си играел с топче и когато го запитали какво би направил, ако научи, че утре ще настъпи краят на света, отвърнал: ще продължавам да играя.

Вера Найденова

Скритото чувство за справедливост

Фестивал на документални филми, създадени с подкрепата на Фонда за документално кино „Сорос“

Фестивалът на филми (20–23 януари 1998), спонсорирани от фонда за документално кино „Сорос“ към института „Отворено общество“ в Ню Йорк, проведен в Дома на киното, протече като всеки показ на творби, към които няма масов интерес – с доста публика на откриването и с шепа наистина заинтересовани на следващите прожекции. За съжаление ентусиастите не бяха възнаградени докрай – поради нечия безотговорност, бяха лишени от възможността да видят последните два филма от програмата. Впрочем организаторите не целяха да представят всички документални филми, подкрепени от фонда



„Сорос“, а по-скоро да очертаят тематиката, да популяризират сред българските киноделци приоритетите на дейността си, възможностите, които предлагат. Не случайно в каталога има подробни обяснения за целите на фонда и начините на кандидатстване. Целта на организаторите е да подчертаят, че проектите се подкрепят не толкова заради художественията си потенциал, а преди всичко от гледа точка на това доколко идеите им са обвързани със съвременното състояние на човешките права. Липсата на предварителна селекция е умишлена. Въпреки това бяха включени осем чужди филма с по няколко фести-

вални награди – „Лични вещи“ на Стивън Богнар, САЩ, 1995, който за съжаление ни беше „спестен“, и „Викане на духове: история на изнасилването, войната и жените“ на Манди Джейкъбсън и Кармен Джелинчич, Великобритания, 1996, и „Разрешение за убийство“ на Артър Донг, САЩ, 1997. (Последните два филма бяха представени на Берлинале.) Съкратена версия на „В училището за убийци“ на Робърт Рихтер, САЩ, 1997, има номинация за „Оскар“ за най-добър документален филм. Така непретенциозният показ даде възможност да видим и произведения, получили висока оценка от международната кинематографична общност, и да проверим критериите си. Моето мнение е, че въпреки материалните трудности, които изпитваме, изискванията на българските документалисти, критици и зрители са повече от високи. Само два от чуждите филми: „Негри и евреи“ на Алън Снитоу и Дебора Кауфман, САЩ, 1997, и вече споменатият „В училището за убийци“ отговориха на моята представа за добра документалистика.



„Разрешение за убийство“

Към тях спокойно бихме могли да добавим и работата на Димитър Петков „Задочно убийство“, 1996/97. (Първият му филм за Георги Марков „Писателят и неговите наставници“, 1995, макар и показан на фестивала, не е финансиран от фонда „Сорос“.) Започвам с българското участие, защото все по-широкото ни отваряне към света налага преди всичко да осъзнаваме собствената си ценност и място в него. В контекста на този фестивал филмът на Петков е интересен преди всичко с необичайната си гледна точка. Авторът не се задоволява само да изследва отвратителния акт на политическото убийство на Георги Марков, а търси и духовните последствия от него, отгласа му за културното самосъзнание на нацията. Във филма усетих ненатрапливото, но ясно послание, че духовният климат у нас е болен – маргинализирането, превръщането в сензация, в част от жълтата хроника на убийството на Георги Марков режисирано от физическите убийци, е всъщност второто, „задочното“, окончателното унищожение на писателя. Именно тази перспектива отличава „Задочно убийство“ от повече или по-малко директния публицистичен патос на всички останали фестивални творби.

„Скрито чувство“ на Илко Дундаков, 1997, пък е част от най-добре представения тематичен блок – хомосексуалната проблематика. И въпреки че е задължително да приветстваме първия български документален филм в защита на правото всеки сам да избира сексуалната си ориентация, ще си позволя да изкажа неудовлетворението си от твърде преднамерената стилистика на творбата. Филмът има претенции за изповедалност, а стига до абсурдна постановъчност – двете най-интересни откровения са разиграни от актьори. И то без това да се заяви открито. Едва финалните надписи разкриват на зрителите, които се интересуват от имената на целия екип, че във филма участват трима актьори. Изкуствената усложненост на творбата се допълва от балетни етюди и в крайна сметка отново се получава усещането за свян, за недомлъвка, за гузност. Още повече, че „Скрито чувство“ има категоричната си антитеза на този фестивал – „На работа“ на Кели Андерсън и Томи Голд, САЩ, 1996. Авторките проследяват три различни случая на дискриминация на хомосексуалисти на работните им места. Героите са интервюирани неагресивно, монтирани са кадри от ежедневието им, акцентирани са последователните им опити да извоюват права, иначе естествени за членовете на съвременните цивилизовани общества – правото на работното си място да бъдеш оценя-

ван само според качеството на труда си, правото да преотстъпиш здравната си осигуровка на човека, с когото си избрал да свържеш живота си. Повествованието се води плавно, без изкуствен драматизъм и приповдигнатост, дори когато един от героите се оказва болен и умира от СПИН, дори когато една от героините поема ролята на „баща" в новото си хомосексуално семейство и се отказва от традиционната, природно обусловена роля на майка, защото синът ѝ не приема сексуалното ѝ поведение.

Доста по-драматичен е „Разрешение за убийство", основан върху интервюта, от една страна, с очакващи смъртната си присъда или излежаващи наказание доживотен затвор убийци на хомосексуалисти, а от друга – с оцелелите им жертви и с близките на загиналите. Учудваща е откровеността, с която убийците декларират абсолютното отсъствие на чувство за вина и разкаяние за извършеното. Провокацията от заглавието е защитена с подробно изследване на определени фактори в американската култура – от буквалното придържане към Библията до телевизионните изявления на общественозначими фигури, които водят до насилието срещу хора само заради сексуалната им ориентация.

Темата за религиозната и расовата нетърпимост е разработена най- убедително в „Негри и евреи". Според мен това е най-добрият фестивален филм. Не само защото в него се явява самият Спийлбърг, конфронтиран от чернокожа ученичка, която твърде емоционално защитава убеждението си, че съучениците ѝ имат право да се смеят по време на прожекция на „Списъкът на Шиндлер" само защото смятат, че негрите са страдали повече от евреите. Екипът на филма, евреи и чернокожи, обединени от целта да допринесат за разрешаването на конфликта между двете общности, изследва историческите му корени и съвременните му проявления. За съжаление преводачът Владимир Береану не си направи труда да преведе текстовете на плакатите на негрите на антиеврейските им демонстрации, за да разберат и незнаещите английски език зрители, че освен всичко друго става дума за чернокожи, приели исляма. Така расовата и верската проблематика се сплитат в едно кълбо, което трудно може да бъде разплетено. Дали Спийлбърг успя да направи голямата крачка на помирение с „Амистад"? Или нещата още дълго ще останат на равнището на мисленето на вече споменатите калифорнийски тийнейджъри?

За нас, хората на Балканите, верската нетърпимост има изключително трагични проявления. Насилието в Босна доказа колко са крехки мостовете, изградени в мирно време, и колко лесно могат да рухнат под тежестта на омразата, трупана в столетните стълкновения. За съжаление двата филма за Босна – „Викане на духове: история на изнасилването, войната и жените" на Манди Джейкъбсън и Кармен Джелинчич и „Грета" на Нийл Маккормак, Холандия/Босна/Франция, 1996 – въпреки актуалността си затъват в описателност и обстоятелственост, без да осъществят претенцията на авторите си да станат обвинителни документи. Може би защото Босна все още е жива рана, а изследването изисква дистанция. Ако трябва да се играе върху шокираща актуалност, телевизионният репортаж върши по-добра работа.

Насилието – подклаждано, стимулирано, шлифовано с политически цели е изследвано в продължение на години от отец Рой Буржоа, главния герой на „В училището за убийци". Свещеникът, станал свидетел на жестока разправа с мирно население в Ел Салвадор, посвещава живота си на разобличаването на тайното обучение в жестокост на латиноамерикански командоси във Военната академия във Форт Бенинг, Джорджия. За пореден път съм удивена от смелостта и категоричността, с която общественици и творци в САЩ отправят към управляващите въпроса за какво се използват в крайна сметка средствата, получени от данъкоплатците. Като не пренебрегвам значимостта на факта, че по-голямата част от латиноамериканските диктатори са получили образованието си именно в това „училище за убийци", нито подценявам въпроса дали една велика държава има право да налага ценностите си на останалия свят чрез насилие, си мисля, че може би е добре хората в едно общество първо да употребят правото си на данъкоплатци и да зададат резонния въпрос: „Къде отиват парите от нашите данъци?" Може би тогава ще могат да се намерят пари за филми и за другите им човешки права. А дотогова българските документалисти ще продължават да търсят подкрепа от най-различни фондове. Остава въпросът дали постоянното пригаждане към критериите на разнообразни институции, които, естествено, имат своите правила и свои изисквания, в крайна сметка не води нашето кино към загуба на идентичност.

Ингеборг Братоева

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

ОНОВА, което остава

Разговор с режисьора Иржи Менцел

Когато човек отива на кино, за да види отново филмите, които е гледал преди години, или пък по реши да се върне към тях в спомените си, се пита защо времето не е преместило тези творения в някоя своя незнайна ниша. Защо времето за тях е спряло, защо е спряло в тях или пък защо те са се „лишили" от него... И кое точно се е запазило същото: играта на актьора Иржи Менцел, стилът на режисьора Иржи Менцел, бляскавата литература на Бохумил Храбал, филмовото изображение или просто името Менцел, или някаква забравена от времето, недокосната Чехия в средата на днешна Европа...

Странното е, че и Менцел се появи като че ли със същата цел: за да ни каже, че не е пропуснал следващите трийсет години да преминат през неговите първи трийсет... Той пристигна в ранния следобед на една неделя и си тръгна почти по същото време във вторник. Погледна ни през все така кръглите си очила и все така кръглия си поглед и за това кратко време не отказа нито едно интервю: говори на пресконференция, на която представи книгата си „Ами не знам", откри панорамата на своите филми в Дома на киното, видяхме го в „Екип 4" и „Панорама" по БНТ, слушахме го по програма „Хоризонт" и пр. и пр. В София Менцел донесе новия си филм „Животът и необикновените приключения на войника Иван Чонкин" – една гротеска за войната, която не сме свикнали да гледаме от ъгъла на смеха. Менцел сподели, че все пак този филм е трябвало да бъде заснет от руснак, защото повестта, по която го е създал, е на руски автор, и може да си представи как би изглеждал „Швейк", направен от руснак. Филмът веднага поляризирал мненията, спечелил си почитатели и противници. Онези, които го харесали, казали това на Менцел, а онези, които не го харесали – не му казали нищо.

Този чешко-руски филм се колебае между смеха и драмата, между първичността и лиризма. Чешкият хумор, чешкото виждане за смешното, които са в основата на филма, неусетно стават не просто понятни, но и заразителни. И още: доказват, че да направиш смислена и умна комедия не е по мярката на всеки режисьор и е нещо, което като че ли все по-рядко се появява на екрана. „Чонкин" е и последният засега отговор на Менцел на въпроса за нещата, които остават. „Онова, което остава да живее, са добрите комедии" – казва той.

– Господин Менцел, с какво ви привлече „Чонкин", преди да решите да го филмирате?

И. М.: Преди всичко с хонорара, който ми предложиха... Главното беше тази прекрасна книга на Войнович, в която има хумор. А онова, което харесвам още повече, е, че в нея има и любов...

– Как преценявате от дистанцията на годините смисъла на чешкото филмово чудо от началото на 60-те?

И. М.: Това беше едно щастливо време, когато правехме филми, които имаха хуманен смисъл. След това започна вълната на еротичните и катастрофичните филми.

– Липсва ли ви нещо от това време?

И. М.: Не... Всъщност липсват ми тези години...

– Съществува ли някаква дискусия в съвременното чешко кино?

И. М.: Да. Там непрекъснато се хапят. Но аз не съм в течение на споровете, защото това не ме интересува.

– Каква е разликата между режисьорите от вашето поколение и днешното, по-младото?

И. М.: Не знам дали съм прав, но по този въпрос имам своя теория. Ние се развивахме в малко по-друга плоскост. В нашата работа имаше сякаш повече смисъл, място за самоопределяне, бяхме отговорни за нещата, които ставаха около нас, и това, което правехме, имаше някакво позитивно влияние. Днешните режисьори като че ли правят филми, за да покажат себе си, а не това, което тече около тях. Те нямат вина – то е обща тенденция в цялото общество.

– Преди около три години се заговори, че чешкият филм започва да връща зрителите обратно в киносалите. Така ли е и днес?

И. М.: Появиха се доста филми, какъвто е и този мой филм, които се правят за зрителите и искат нещо да им кажат. По принцип в кината се прожектират филми, които и вие тук гледате. Но жаждата по изкуст-

вото накара не само чехите, но и хората от Западна Европа да напуснат салоните – същите тези модерни зрелищни филми ги изгониха оттам.

– Споменахте в един от разговорите, че два от вашите филми са изцяло „ваши". Какво имахте предвид?

И. М.: Идеите за моите филми не са идвали от мен. Винаги е имало някой, който ми е подхвърлял идеята, а аз съм я осъществявал. Така е от първия ми филм – винаги съм получавал предложения. Единствено по време на Пражката пролет се сетих за книгата на Храбал „Обява за къщата, в която не искам да живея". Историите в нея се случват през 50-те години и си помислих, че е възможно да се върнем към тях, и предложих на господин Храбал да направим „Чучулиги на конец". А другият е „Подстригване". Борих се няколко години да го заснема, защото през 70-те забраниха Бохумил Храбал. Така че аз не съм режисьор-творец и художник, а режисьор от типа на някогашните, които са получавали предложения за работа, и съм се опитвал да я върша по най-добрия начин, по който умея.



Иржи Менцел по време на пребиваването си в България

– Героите на филмите ви не са обикновените хора, които често срещаме. Те са чудаци. Защо избирате именно такива и какво се крие зад тяхната странност?

И. М.: Необикновени? Йежиш Мария (Боже Господи), а аз си мисля, че са нормални! Не виждам в тях нищо странновато. Напротив, те са чувствителни, спокойни, кротки и естествени. Около тях има луди, но те са си нормални. Реагират като нормални живи хора. На вас може да ви се струват необичайни, но аз обичам хората, които се държат нормално.

– Нещата, за които обичате да си спомняте?

И. М.: Много са. Някои от тях са приятни. Обичам да си спомням за филмовото училище, за съучениците си, за своите учители, за приятелите си и за някои градове, които съм посещавал. Например за едно прекрасно градче в Швеция или за едно селце във Франция. В Чехия също има много красиви градове. Но най-добре ми е вкъщи, в моето легло.

– Вашите три надежди?

И. М.: Да живеем в мир. Това може би е достатъчно, нали?... И може би хората да се вразумят, но това е налудничава надежда.

– Кой от филмите си харесвате най-много?

И. М.: Нямам специално предпочитание към някой.

– Какво изпитва и какво си мисли човек, когато стане световноизвестен кинорежисьор?

И. М.: Не зная. Трябва да се обърнете към някой такъв.

Разговаря Ралица Николова

Нова вълна се надига

Помните ли кинофеномена, наречен „Френска нова вълна“? Течението – като протестен израз срещу установените традиции на филмотворчеството, срещу социалната действителност, обедини в края на 50-те и началото на 60-те години млади таланти около седмото изкуство. Техният най-силен коз бе идеята за промяна. Промяна, и то на всяко равнище. Тя наложи нов кинематографичен подход, нов поглед към света и нови имена. Творчеството на Жан-Люк Годар, Клод Шаброл, Франсоа Трюфо, Ален Рене, Аниес Варда, а по-късно и Ерик Ромер, остави не само изключително трайна следа в историята на френското кино. Тяхното авторско кино излезе извън пределите на Франция, силно влияейки и върху чужди кинематографии.

Днес, след като са минали вече близо 30 години от щурма на „Новата вълна“, все още се чувства въздействието ѝ върху младото поколение френски кинематографисти. И това е толкова силно, та френската критика заяви, че те са новата „Нова вълна“. А самият Бертолучи споделя, че кинопоколение '90 е бъдещото лице на европейското кино.

Всъщност приливът започна по-отдавна – още през 80-те години. Някои млади творци – режисьори, актьори, сценаристи, бяха забелязани и отличени по кинофестивалите. По-любопитният български зрител, който обича да гледа и френско кино, успя да види филмите на Люк Бесон – „Метро“, „Никита“, „Леон“, а съвсем наскоро и „Петият елемент“; на Жан-Пиер Жене „Деликатесен“; на Жак Одиар „Един така дискретен герой“; на Матьо Касовиц „Омразата“ и „Аз убиец, ти убиец“; на Сирил Колар „Диви нощи“, на Лео Каракс „Мостовете“. Творбите им съчетават професионализъм, интелект, защита на авторската позиция и... продаваемост. Достатъчно показателен е фактът, че Холивуд прояви жив интерес към Бесон и Жене, както и към някои от младите френски актьори.

Дали обаче бихме могли да кажем същото и за техните колеги, които току-що са завършили ИДЕК (Висш институт за филмово изкуство)?

Благодарение на Френския културен институт, Националния филмов център и Дома на киното, в края на месец март в София бе представена панорамата „Младо френско кино“. Девет режисьори показаха десет филма в продължение на една седмица. А това си е чисто постижение, като се има предвид, че френското кино от известно време не е между най-ценените от българския киноразпространител. За щастие през януари в Париж бяха показани кинотворби на млади български автори и осъществяването на тази своеобразна филмова размяна позволи сега пък ние да разберем как дебютират и как се реализират французите – европейци, а и как се вписваме ние в цялостната картина на европейските кинематографии. И ако не сме успели докрай да си отговорим на тези въпроси, поне видяхме от какво се вълнуват френските „синеасти“.

Една от основните характеристики на младото френско кино е, че то е насочено предимно към френската аудитория. За българската публика голяма част от филмите сякаш останаха в неясната половина на неразбираемото. Това се дължи на факта, че кинотворбите изследват преди всичко някои специфично френски социални феномени. Според последните статистики над 20% от младите хора във Франция живеят сами, самотни са и не могат да установят трайни взаимоотношения помежду си. Странно е, че това е кръгът на интелектуалците, което предполага от тези амбициозни и ерудирани хора да са по-контактни и отворени в поведението си. Другото социално явление засяга хора от средната класа – работници, жители на малки провинциални градчета и обитатели на предградията, където властва странна смесица от култури. Типично френското обаче се крие в специфичната френска атмосфера, където взаимоотношенията между хората се разкриват и могат да бъдат разбрани от чужденеца само ако той има познание за народопсихологията им. Тези житейски взаимоотношения се пренасят и върху екрана.

На преден план във френските кинотворби излиза екзистенциалният конфликт между героите. Всички те – от интелектуалци, през обикновени работници, до момчета от предградията, носят парадоксите на поколението си. Виждаме млади хора, обременени от историческото си минало и носещи комплекса на недостижимия идеал на предшествениците. Оказва се, че те са несигурни и търсят себе си, не знаят какво искат или пък знаят, но в лутането си не могат да го постигнат; алиенирани са, а пък създават хаотични, често безсмислени любовни връзки под претекст, че изявяват самоличността си. Може би затова формата на филмовото повествование бе също някак хаотично-отворена. Зрителят сякаш изведнъж попада в някаква история, а после, също толкова неочаквано, излиза от нея. Интересното е, че тази недовършеност е характерна

за повечето филми. А самото жанрово разнообразие, отличаващо кинотворбите, говори за авторското желание за контакт с всякаква публика.

В седмицата на младото френско кино видяхме филми на творци, на които френската преса и медиите отделят значително внимание. Заедно с имената на младите, дебютиращи автори могат да се срещнат и вече утвърдени кинематографисти намиращи се по-близо до поколението на Люк Бесон и Жан-Пиер Жене. Такъв е режисьорът Кристиан Венсан, с чийто филм „Раздялата" бе открита и кинопанорамата. Актьорското присъствие на Изабел Юпер и Даниел Отьой още по-силно наложи усещането за по-класическо, близко до френската традиция кино. „Раздялата" е показателна за една обща тематика, която обединява няколко кинотворби – вечната тема за любовта. Любовта като край и любовта като начало – такива бяха основните гледни точки и подходи. За дебюта на Летисия Масон – „Да имаш (или не)" любовта е ново начало, нов живот, излаз към светлината, към живота. За дръзката и екстравагантна Ноаеми Лвовски и филма ѝ „Забрави ме" любовта е преходен етап, едно непрекъснато и безцелно движение на личността към другата личност. Докато при нашумелия Арно Деплешен „Спорът" („Моят сексуален живот") смисълът е откриване на самия себе си („кой съм аз?"). Четирите филма по различен начин представят „ситуацията любов" – от камерното изследване на едно семейство в „Раздялата"; през частния случай, който прераства в по-глобален социален проблем; както е в „Забрави ме" и „Да имаш (или не)"; до разгърнатите взаимоотношения в „Спорът", където всичко тръгва от главния герой и чрез него се разкриват останалите персонажи.

Може би тук е мястото на още един филм, занимаващ се с любовта, която е част не просто от съществуването на всеки човек, а е определяща в живота на младите. Става въпрос за „Възрастта на възможностите" на режисьора Паскал Феран. Персонажите от кинотворбата са уплетени в сложна мрежа от взаимоотношения. Любовта е нещо изначално съществуващо при тях. Тук проблемът е в това как да я съхраним сред хаоса от работа, стрес, конфликти, напрежение и недоразумения. Защото, както знаем, любовта може да причинява и рани. „Розин" на Кристин Кариер също е една такава „рана". Представена е камерната ситуация в едно семейство – майка, дъщеря, а по-късно и внезапно завърнал се баща. Докато майката на Розин все още се лута и търси позициите си, четиринайсетгодишната ѝ дъщеря е вече с изградени възгледи. Заедно с това на фона на забутаното провинциално градче

„Да имаш (или не)", режисьор Летиция Масон



се оформят мотивите, засягащи постепенно изчезващите житейски ценности.

Докато едно малко градче може да бъде разделено, да се намира в състояние на постоянни конфликти и дебнения от страна на жителите му, то предградието пък може да сплотява обитателите си. „Констативен протокол“ на Жан-Франсоа Рише е нещо средно между игралното и документалното кино. В малката общност от имигрантски семейства социалните проблеми се стопяват в неповторимостта на техния си свят. Свят, където френският език вече не е френски, не е обичайният жаргон, а нещо съвсем друго; свят, където можеш цял ден да висиш на една площадка и да ницшиш до безкрай преживелици. На мен лично „Констативен протокол“ ми напомняше за „Омразата“ на Матьо Касовиц, с тази разлика, че Рише е по-голям оптимист (а може би и непукист!).



„Констативен протокол“, режисьор Жан-Франсоа Рише

Така социалната тема се оказа също значима в творчеството на т. нар. нова „Нова вълна“. Превръщането на обществото в обект на изследване предполага различни варианти на интерпретация. „Съвсем нищо“ на Седрик Клапиш и „Огюстен“ на Ан Фонтен са реализирани в комедийния жанр, при това много сполучливо. Филмът на Клапиш е вертележка от взаимоотношения и чувства, разгръщащи се в един универсален магазин, където може да се намери всичко, и всеки. А Огюстен – главният персонаж от едноименният филм на Ан Фонтен – е вихър от невинност, чар, амбиция и... заекване. Бих казала, че това е рационалният вариант на Мистър Бийн от чиновническото общество на Франция. Всякакви типове, странници и чудаци можеш да срещнеш в едно поколение, нали?

Не по-малко странен и интригуващ е Матиас – главният герой от „Постът“ на Арно Деплешен. Всъщност това е най-сложният в драматургично отношение филм в цялата панорама. Той съчетава в себе си нещо от Хичкок, от съвременния психотрилър и заедно с това – от специфично френския начин на хаотично-отворено конструиране на повествованието. „Постът“ е мозайка – ако се разсееш, ще разпилееш парчетата. Интересното е да се отбележи, че тази по-ранна творба на Арно Деплешен е била селекционирана в Кан и високо оценена. И докато „Спорът“ се смята по-скоро за принизяване към вкуса на масовия зрител, то „Постът“ е интелектуален филм за точно определена публика. В него човекът е марионетка, която също така безпосочно се бори за свободата си – екзистенциалната, обществената... Но срещу кого?

Филмите на новото поколение френски кинорежисьори са „попили“ много от действителния живот. Дори прекалено много. Старите автори от „Новата вълна“ на 60-те следваха традициите на френските екзистенциалисти – Сатр и Камю. Философското течение издигна на преден план абсолютната уникалност на човешкото битие, неизразима с езика на понятията. Екзистенцията стана битийна характерност на човешката реалност, а самият човек откриваше, според екзистенциалистите, собственото си „Аз“ чрез другите, имаше право на избор и същевременно бе осъден на бъде свободен. Личният, интимен човешки свят и странните му връзки със социалното бе обект на художествено изследване и интерпретация от страна на старата „Нова вълна“. Днес младите френски режисьори също следват предначертаната от философията на екзистенциалистите посока, но с тази разлика, че те още по-плътно в кинотворбите си се доближават до съкровеното човешко „Аз“, обвързвайки го с бита, с начина на съществуване.

В крайна сметка може би една бъдеща Нова вълна се надига, изтласкваща нови имена, нови лица. Те също носят в себе си промяната. Защото освен всички други особености на френското младо кино новите актьорски типажи ясно говорят за изменение на човешкия тип. А това винаги е било много характерен белег за ново начало и промяна в изкуството.

Андроника Мартонова
студентка по кинознание, II курс, НАТФИЗ

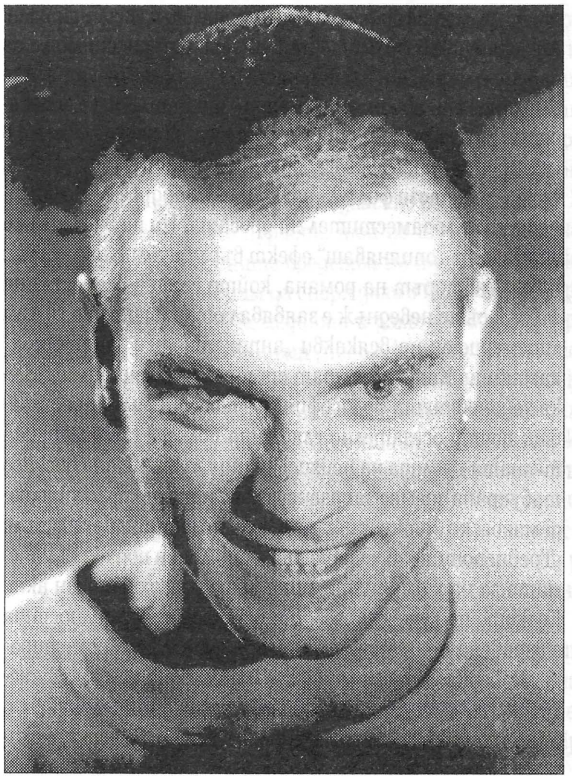
Киносъбития

БРИТАНСКОТО КИНО НА 90-ТЕ

Нова чувствителност от стария Албион

Фестивалът на британското кино, проведен в началото на март тази година под егидата на Британския съвет, предложи изненадващи приключения и за най-претенциозните киномани. Проявата беше замислена амбициозно и осъществена с размах чрез паралелни прожекции в Дома на киното и „Одеон". Очевидно е, че опитът, натрупан от съвместни инициативи като: британския филмов фестивал през ноември 1992 г., панорамите на Питър Грийнъуей и „Монти Пайтън", и двата рок-фестивала е прераснал в добре синхронизирано сътрудничество. Въпреки че беше локализиран само на територията на София, фестивалът успя да се превърне в киносъбитие със свой неподражаем празничен дух и атмосфера. Програмата включваше внушителен брой филми – 24. Всички без изключение бяха кино от висока класа. Някои от тях: „Разум и чувства", „Хауардс енд", „Тайни и лъжи", „Интервю с вампир", „Трейнспотинг", вече са имали своите успешни премиери на българския екран, но преобладаващият брой филми бяха неизвестни за широката аудитория. Филми, които очертаха промененото лице на една национална кинематография. Мисля, че и най-отявлените скептици вече не изпитват съмнения относно възхода, който преживява британското кино в края на 90-те. Всъщност то винаги е имало добро самочувствие.

„Трейнспотинг", режисьор Дани Бойл



Дори в първите години на десетилетието, набедени за кризисни, „Канал 4" и „British screen" бяха истинска люпилня за млади таланти. На фона на общата фрустрация в кинопроизводството дойде международният „бум" на отделни творци като: Нийл Джордан с „Играчка-плачка", Сали Портър – „Орландо", Майк Лий – „Голи", Дерек Джарман – „Едуард II", Джеймс Айвъри – „Хауардс енд". Наистина, киното от Острова може и да е имало своите лоши периоди на рецесия, но за негова чест никога не е страдало от синдрома на „мейнстрийма".

Поддържам теорията за „хелиоцентричния модел" на младата британска кинематография – т. е. силни и нахъсени индивидуалности гравитират около общ център на традиция и приемственост. Ако в близкото минало все пак са се изявявали вътрешно сродни „Сърдити млади хора", обединени в Свободно Кино на протеста, днес е много трудно да очертаем някаква нова вълна на 90-те. Невъзможно е да поставим Дани Бойл или Дерек Джарман до, да речем, Джеймс Айвъри, Ричард Атънбъроу или Стивън Фриърс. Мисля, че определящото за новото поколение от 90-те са дръзко изявените различия в индивидуалните стилове, а не някакво мнимо общо сходство. Такова съществува само на ниво технически перфекционизъм. Иначе девизът на младите с пълно основание би могъл да бъде: „Различен съм, значи съм жив!" Това, разбира се, не е търсене на спасение в самоцелно позьорство, а осъзната необходимост на рано съзрели творци.

Впечатляваща е изключително уравновесената и балансирана композиция даже на привидно най-шантавите британски филми. Не се касае за типично английско благоразумие, синтезирано в неподражаемия израз „Sound sense". Става дума за високо култивиран художествен вкус, за овладяна индивидуална мярка, заложена в структурата дори на шокиращите и провокативни филми-разбивачи. Не бих казала, че преднамерените и съзнателно търсени разлики между отделните творци пораждат усещане за хаос и лутания в младото британско кино. По-скоро това е осъзнаване на собствената сила, но и на силата на другия, от което се поражда духът на толерантност и нов интегритет.

И така, англичаните бяха отново тук, но също и шотландците, уелсците, ирландците и... в крайна сметка британците бяха тук! Това се потвърждава не само факта, че отделни теми, режисьори и актьори преминават от филм във филм, а и от странната неспокойна чувствителност, която ги свързва. Следователно, става дума за интегритет от нов тип, базарищ се не върху външни формални сходства или даже общност на идеи, а върху неясната, двусмислена и изключително тайнствена интуитивна страна на творчеството. Не случайно в центъра на повечето от представените филми стои **Човекът-енигма** със своите обсесии, жертви, възходи и падения. Усилието му да бъде свободен и да излезе извън затвора на плътта е белязано от трагизма на неговата греховност и несъвършенство. Но си струва да се види! Защото киното, което разказва за него, е едновременно интелектуално и чувствено, интимно и универсално, конкретно и трансцендентно. Това е киното, от което се раждат мечтите...



„Голи", режисьор Майк Лий

Хедонизмът – ексцентричната религия на удоволствието

Фестивалът беше открит с „Плитък гроб" на „горещия" Дани Бойл. Той е едно от „лошите момчета" на британското кино, наред с Питър Грийнъуей, Гари Олдмън, Дерек Джарман. Докато Грийнъуей усъвършенства естетизирането на провокацията, а Олдман в режисьорския си дебют „Нито глътка повече" не се посвени да покаже ада на своята младост, Дани Бойл ни представя лютив микс от войнстващ хедонизъм и акалофилия. За разлика от „култовия" „Трейспотинг", в „Плитък гроб" все още личи, че режисьорът се упражнява в търсене на свой, неповторим стил. Това без съмнение е един неприличен филм, вдъхновил „крилатата метафора" на Стефан Китанов – „Цепелин в киното". По-късно чух китаристът на Лед цепелин" да се самоопределя като ексцентрик и да го обяснява по английски като „Луд с пари". Е, такива са и героите на Дани Бойл. Друг е въпросът, че си набавят парите не по нормалния за повечето хора начин. От това се поражда „веселото" насилие в драматургията на постоянния сценарист в екипа – Джон Ходж, на моменти преминаващо в неистов парадокс и дори в абсурд. Още в „Плитък гроб" проличават голямата енергия на режисурата, отривистият клипов монтаж и контрастно изграденият мизансцен. Цветовете са наситени и силни, в унисон със страшната и нелепа драма, която се разиграва пред очите ни. Съзнателно казвам „разиграва", защото тук hото Ludens убива, за да премахне всички пречки между себе си и обекта на своето желание – вездесъщото удоволствие. Така основният двигател на конфликта в традиционното изкуство – любовната страст, е подменен със страстта към наслада-та. Нищо чудно, живеем в епоха, кокетираща с небивалата демократизация на потреблението. В никакъв случай не бих искала да представя този екстравагантен и дързък режисьор главно като „певец" на конформизма. Често критиката го сравнява с Куентин Тарантино заради композираните по американски маниер екшън-сцени и черния хумор. Според мен обаче той е по-скоро англосаксонски вариант на Кустурица, само че не толкова поетико-метафоричен, а непочтителен и ексцентричен. Музиката във филмите на Бойл със сигурност може да събуди и мъртвец, а тишината да разболее душата. Ако Спилбърг е наричан човека-жанр, то Дани Бойл е човека-стил. Най-завършената му и цялостна изява досега е в безспорния зрителски фаворит – „Трейнспотинг". Някои определиха този филм като „филм-антидрога". Но всъщност е филм-заместител на дрогата. На това се дължи и неговият „опиняващ" ефект върху публиката. Ървин Уелш – авторът на романа, който стои в основата на филма, също неведнъж е заявявал отвращението си към лицемерието на всякакви „антиспин" или „антидрога" кампании. Като резултат от тази изключително тънка хедонистична философия се е получил филм, пресъздаващ почти осезателно сладката болка и саморазрушителната наслада на психиделичния транс. Една доскоро табуирана тема, запазена изключително за социално-демагогски дискусии с привкус на евтин популизъм. „Трейнспотинг" разчупва този шаблонен подход към темата за наркоманията като краен мазохистичен акт. Колкото по-луди, толкова по-истински! Нормалността е взривена отвътре, а целомъдрието е компрометирано. Персонажите са модните напоследък не само в английското кино антигерои: абсурдни, умопомрачени и престъпни, както при Набоков или Бекет. Вместо да ски-

тат по пътищата, те предпочитат уседналия живот и странстват единствено в съзнанието си. В „Трейнспотинг“ Дани Бойл си позволява преднамерена деликатност и брутално разголва сферата на интимното. Това става с помощта на постоянните му сътрудници: продуцента Андрю Макдоналд, сценариста Джон Ходж, оператора Брайън Туфано и актьора Юън Макгрегър. За публиката остава успокоението, че след като е преживяла телом и духом изпепеляващата сила на една неустоима страст, е придобила имунитет срещу страшния демон на XX век – дрогата.

Естетизирането на индивидуализма, съчетаването на мистика и еротика, опоетизирането на лъжата и поетическата неяснота в творчеството на Дани Бойл (и на споменатите му сродни творци) са красноречиво доказателство за възраждането на декаданса в съвременното британско кино. Смело и еретично, благосклонно към мрачните сенки на безнадеждността и смъртта, но едновременно с това утвърждаващо живота с хапещо чувство за хумор и неподражаема виталност. Като киното на този несериозно сериозен шотландец, устремило се към състоянието на музиката!

Мистерията на английската средна класа

Ако Дани Бойл открито шокира традиционния морал, като използва символна образност, свързана с насилието, секса и сатанизма, Майк Лий и Стивън Фриърс не са толкова диаболични. Техните предизвикателства са по-подмолни и приемливи, спазващи някакво външно приличие, но атакуващи самото сърце на английския конформизъм – средната класа. Този идеализиран образ на социалното благополучие, доста поразкрасен в кризисните представи на нашето общество, е безцеремонно принизен и развенчан. При Майк Лий това става чрез извличане на драматизъм от банализирани ежедневни ситуации и незабавното му подлагане на подигравка. За ужас на жанровите пуристи той по твърде еретичен начин смесва изразните средства на трагедията и комедията. Не се наемам да споря дали в този случай трагедията асимилира комедията и дали на свой ред традиционно пренебрегваният „нисш“ жанр най-после бележи заслужен реванш, като профанира и обругава високомерния трагедиен патос. За филмите на Майк Лий важи с пълна сила мисълта на С. Айзенщайн, че „киното е живот, от който са изрязани скучните подробности“. Въпреки че героите му могат да се определят като типични представители на ужасяващата в своята посредственост средна класа, той не е толкова социологичен режисьор като например Кен Лоуч или даже екстравагантния Дани Бойл. Майк Лий е сърцевед.

Свалянето на маските, разбиването на хамелионските защити при него е изведено почти до ритуал. Не случайно отношенията между персонажите се оголват до нерв – на масата, в леглото, по време на семеен празник. Придържането към този своеобразен „духовен ексхибиционизъм“ е характерно и за „Голи“ – филмът, който го направи световно известен. В „Тайни и лъжи“ древният човешки срам от голотата е разкрит в библейския смисъл на греха и неговото изкупление. Тези „тържествени“ акорди звучат обаче едва в кулминационната сцена на финала, когато в излик на закъсняло разкаяние непрактичната и във висша степен нетактична Синтия внезапно открива пред изумените си роднини своя „Skeleton in the cupboard“. Дотогава героите са някак теоретично свързани от кръвната връзка. Всеки е оплетен в лабиринта на личните си тайни и лъжи и, според сполучливия израз на Жорж Батай, се е изгубил в утилитаризма на профанния свят „като вода във водата“. Те сякаш не могат да контролират нещата, които ги разделят: неспособността за общуване, расовите предразсъдъци, социо-културните разлики, разпада на семейството.

Силната страна в таланта на Майк Лий е в интелектуалното отстранение, дискретното наблюдение и психологическия портрет. Затова, ако при Дани Бойл зашеметяващи са монтажните връзки, при Майк Лий истински неподражаема е актьорската игра. Неговите актьори винаги дават най-доброто от себе си (да си спомним Дейвид Тюлис в „Голи“), обикновено застанали пред една относително статична камера. Те не играят, те създават живот. За игра можем да говорим на други равнища. Полусериозно се играе с расовите предразсъдъци, със скритите комплекси, с разминаването между поколенията. Става дума за игрово преобръщане на ценности: светостта на майката е принизена и тя сякаш става дете на собствената си дъщеря. В процеса на сближаването им Майк Лий тегли съединителните нишки на комедията и трагедията. Майката намира дъщеря си и те си принадлежат, те са иманентно свързани, както тъжното и смешното, черното и бялото, животът и смъртта. Героите на Майк Лий са преодолели проблема за пържолата, но видяхме, че страшното идва после.

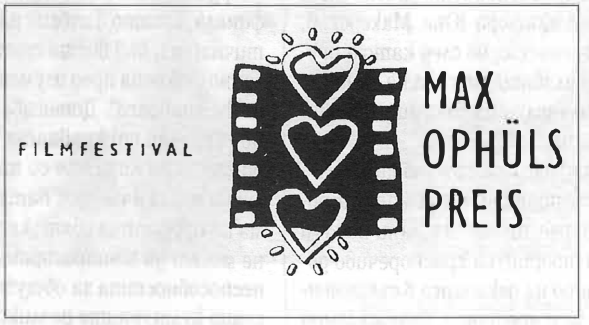
За разлика от Майк Лий, който с присъщия си трагикомизъм успява да ни внуши, че болката не е нещо рационално, Стивън Фриърс с „Фургонът“ не достига подобни дълбочини. Филмът е поредната адаптация по трилогията на Роди Дойл, започнала още през 1993 г. с „The Shapper“. Историята за изпитанията, на които е подложено едно старо приятелство под напора на изкушението за икономически просперитет, някак трудно се отмласква от битовите подробности. Това „безкрилие“ докрая не се компенсира дори от всеотдайната игра на чаровника Колм Мийни и сдържания лиризъм на много от кадрите. Режисьор от ранга на Фриърс би могъл да си позволи да бъде по-спонтанен и непредсказуем.

(Следва)

Марияна Лазарова

СААРБРЮКЕН '98

МНОГОПОСОЧНОСТ В ТЪРСЕНИЯТА



Ново от новаци" ни показа и тази години, за 19-и път, кинофестивалът в Саарбрюкен, Германия, участниците в който се състезаваха за престижната, дотирана с 60 хил. ДМ награда „Макс Офюлс Прайз", дала и името на фестивала. В конкурса (19 пълнометражни и 21 късометражни филма), както и в поредицата „Перспективи на младото немскоезично кино" се представиха с първия си или втори филм режисьори от Германия, Австрия и Швейцария. Традиционният „Поглед отвъд границите" този път ни поднесе панорама на младото италианско кино, а останалите съпътстващи програми – „Саарбрюкенски премиери", „Нюйоркски късометражни филми" и др. разшириха представата ни за творческите амбиции на навлизащото в киното ново поколение и от други европейски страни, и от САЩ.

Стремежът да се надхвърли обсегът на немскоезичния регион, да се обхванат проблемите на света се усети най-вече в тематиката на самите филми, особено документалните – младите немци, швейцарци, австрийци снимат в Източна Европа и Куба, представят потресаваща документация за глада и геноцида в Руанда („Кисангански дневник" на Хуберт Заупер), изразяват преклонението си пред човешкото достойнство на хората от Африка („Отдаване на почит в черно" на Ралф Шмерберг)...

Вглеждането в нищетата, каквото бе и забележителното документално есе „На рида от боклук", заснето от Андрей Шварц (Германия) в румънското циганско селище Далас (духовито наречено така от обитателите му по името на популярния тв сериал), бе търсено като контраст на т. нар. „филми на аксесоарите" – с луксозни интериори, обитавани от красавци и красавици, чиито ежедневни грижи се състоят в намиране на място за паркиране и чиито мечти се заключават в обзавеждането – на жилището и живота, включващо дизайна на мебелите, партньора и детето.

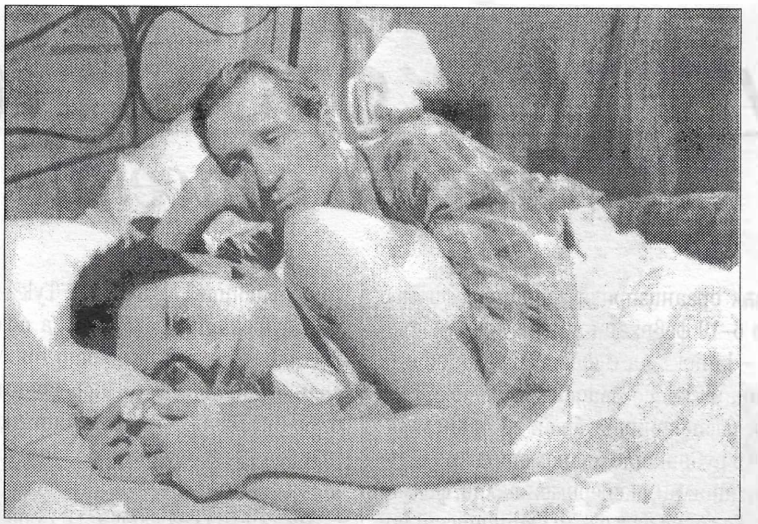
Критицизмът спрямо духовната ограниченост на едно преситено общество се бе изявил и в противоположна посока – в показания извън конкурса филм на известния швейцарски режисьор Клеменс Клопфенщайн (някогашен носител на „Макс Офюлс Прайз") – „Мълчанието на мъжете", където в блестящи с ироничността си импровизирани диалози е изразено отегчението на днешния швейцарски интелигент от неговата „скучна" страна.

С директни съпоставки между недоимъка – в Куба – и материалното излишество – в Маями, където са емигрирали огромен брой кубинци, ни сблъска документалният филм „Рикардо, Мириам и Фидел" на Кристиан Рай, също от Швейцария. Неговата героиня Мириам, връстница на дъщерята на Фидел Кастро и като нея напуснала Куба след драматичен разрив с баща си, е еднакво неудовлетворена и от предишното, и от настоящето си битие. Някогашните идеали са рухнали, а сегашни просто няма.

Духовният вакуум, в който пребивава значителна част от съвременното младо поколение, бе възпроизведен в много от конкурсните игрални филми, посветени на днешното ежедневие. Сред тях се открояваше с безмилостната си, предизвикателна откровеност „Новогодишен каунтдаун" на Оскар Рьолер от Германия, главната изпълнителка в който – Мари Цилке – бе отличена като най-обещаваща млада актриса. Нейната Юлия (Жулиета) има своя Ромео и двамата са концентрирани единствено върху сексуалните си взаимоотношения, без това да им носи щастие – те търсят повече, отколкото са в състояние да си дадат един другиму.

От неудовлетвореност, от недостиг на истинска любов страдат и героите в „Маммамиа" на сценаристката и режисьорката Сандра Нетелбек (Германия). Този филм действително притежаваше сериозни качества – интелигентен диалог, прекрасен екип от актьори начело със Сента Бергер в ролята на майката – и все пак увенчаването му с „Макс Офюлс Прайз", а освен това и с наградата за най-добър сценарий бе посрещнато с изненада.

Още по-изненадващо бе това, че най-очарователният



„Маммамиа“ – Голямата награда „Макс Офюлс Прайз“

филм в конкурса – „Прелетни птици – веднъж към Инари“, остана без награда. Неговият сценарист и режисьор Петер Лихтефелд от Германия бе подчертал пристрастието си към стила на Аки Каурисмаки както с привличането на някои от постоянните актриси на финландския режисьор, така и с пренасянето на филмовото действие във Финландия. С лаконични средства, с изящен хумор и с един изключително обаятелен актьор – Йоахим Крол – авторът бе постигнал завладяваща атмосфера. И може би само в този филм присъстваше истинската – плаха, свенлива, но всеотдайна – любов.

Тема на повечето от останалите конкурсни игрални филми бе усилието на малкия човек да си завоюва ако не щастие, то поне уважение към себе си. От „Гомез“ на Едвард Бергер (Германия), чийто герой, 16-годишно момче от разбито семейство, поема пътя на дребната престъпност, през социално-бунтарския „Звезда от рая“ на Ханс-Ерих Фит от Германия, до „Селяни и ратаи“ на Щефан Рузовицки от Австрия (наградата на министър-президента на Саарланд от 20 хил. ДМ и наградата за най-обещаващ млад актьор на Симон Шварц) – героите са все аутсайдери. Погледът към тях обаче, за разлика от множество предишни филми, не е романтизиран. Патетичността не е на мода. Големите чувства и страсти са рядкост. И ако все пак се срещат, те са от друго време, от друга среда – било връщащата ни към XVIII век загадъчна история на жена – сериен убиец в „Отровата на Геше“ на Валбург фон Ванденфелс (Германия), било разиграващата се в Унгария драма на стар циганин (изпълнител Джоко Росич), трагично изживяващ разпадането на връзките в някогашната задружна малцинствена общност – в „Законът на циганите“ на Бенце Гьонгьоши (Унгария).

Що се отнася до естетиката във филмите на младите автори, налагаше се впечатлението, че тя е повлияна много по-силно от телевизията, отколкото от образците в историята на киното. За това навярно е допринесло и обстоятелството, че повечето творби са тв продукции. Най-вече късометражните филми, голяма част от които – студентски курсови и дипломни работи – бяха инспирирани от видеоклипа и рекламния филм. Предоставянето на поле за експериментиране именно от рекламата бе коментирано от немските кинематографисти и критици като победа на едно изкуство, обслужващо икономически интереси. И като загуба на онази автономия, към която се стремяха творците в тоталитарните общества.

Въпреки доминирането на тв естетиката фестивалът в Саарбрюкен, представляващ едно от малкото убежища на експерименталния, предназначен за голям екран филм, предложи и редица оригинални като стилистика творби, най-своеобразната от които бе „По жътва“ на Щефан Шнайдер от Германия. Авторът използва изразните средства на хореографията и вместо с диалог си служи с шумови и музикални колажи, напомняйки ни за известния френско-италиански филм „Балът“. Камерата е примабалерината на този експеримент, чиято виртуозност обаче не е самоцел. В духа на Бекетовия театър на абсурда шестимата герои живеят в очакване на Нещото, което ще ги изведе от изолацията, ще разчупи омагьосания кръг от ежедневни ритуали на взаимно привличане и отблъскване, в който те се въртят.

Различните програми, в които най-силното все пак бяха няколкото забележителни документални филма, предложиха като цяло богата жанрова палитра: камерни драми, черни комедии, детективи, филми на „пътуването“, исторически психотрилъри, както и немскоезични жанрови специалитети – сплав от традиционния „хайматфилм“ и уестърна, наречена тук „хайматуестърн“. Така фестивалът „Макс Офюлс Прайз“ насърчи многопосочността в търсенията на новото филмово поколение.

Неда Кръзова-Станимирова

БУДАПЕЩА '98

УНГАРСКОТО КИНО

пътища на спасение

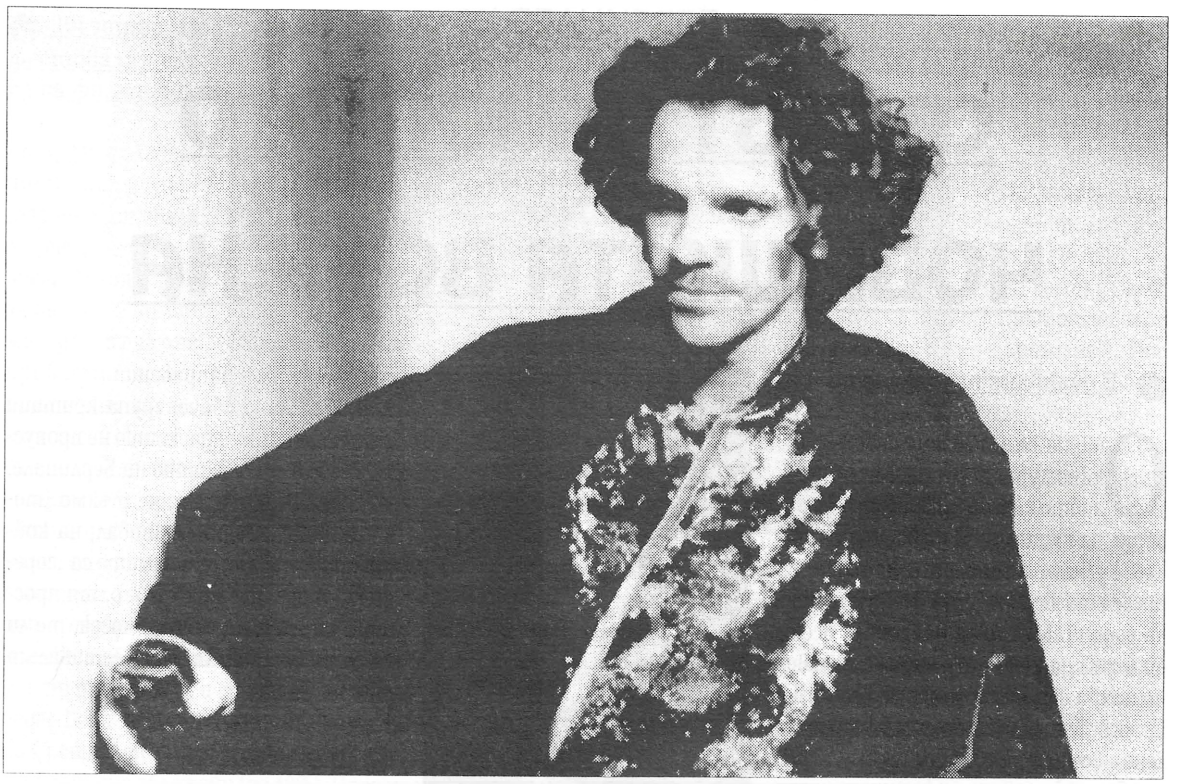
В Будапеща пак организираха годишния филмов преглед – от 6–10 февруари т. г. В един уютен мултиплекс – кинокъща с шест прожекционни зали, с многобройна, най-вече младежка публика.

Филмите пак бяха респектиращ брой: 23 пълнометражни игрални и 36 в рубриките пълнометражни и късометражни документални, експериментални, филмови портрети и др. Те обаче са с около четирийсет по-малко от показаните на миналогодишния преглед. Общият им художествен тонус също в някаква степен е по-нисък. Някои от включените в програмата произведения се появиха със закъснение – поради неизплатени дългове към лабораторията например. Казано кратко, и тук се усещат пипалата на финансовата криза. Но те се преодоляват с много воля, себеуважение, изобретателност. Добре е да се вгледаме в по-важните от пътищата. В нашата патова ситуация чуждият опит ни е по-нужен от всякога. Докато не сме загубили и способността си да се поучаваме.

Почти всички игрални филми са създадени с **общите усилия на Националния филмов център и някоя телевизия**. При много от произведенията е помагал ЕВРОИМАЖ, което само по себе си означава, че те са **копродукции**. Най-амбициозната от тях (показана извън конкурса), при която са търсени по-широки перспективи за международно разпространение, е „Играчът на рулетка" на режисьора Карой Мак. В него сюжетът по едноименната повест от Ф. М. Достоевски майсторски е преплетен с елементи от биографията на писателя. Главните роли са поверени на английски актьори. С германски пари и българско актьорско участие (Джоко Росич, Диляна Димитрова, Виолета Колева, приобщени от българската копродуцентска фирма „Гала-филм") е осъществил дебюта си младият Бенце Гьонгоши. Филмът му носи названието „Законът на циганите" и макар да е далеч от потресаващата дълбочина на прозренията за трагическото битие на циганите, постигнати от Емир Кустурица („Циганско време"), пак е белязан от изначалното очарование, присъщо на всяка повест за „щастливите" скитници. Тук е уместно да се каже, че унгарската култура има по-отдавнашни и всеизвестни успехи в тяхното приобщаване – не само в специфичната сфера на ресторантската музика, а и в „по-високите" – на поезията, киното и др. „Законът на циганите" е удостоен с награда на последния фестивал в Монреал.

С желание да се включат в професията **младите режисьори съчетават минимални бюджети с максимално въображение**. „Еспресо" на Тамаш Шаш, получил наградата за дебют и за сценарий, при написването на който е участвал и Габор Немет, е сниман в малко кафене с пет маси и десет стола, без промяна в сценичната обстановка, с ограничен по брой персонаж и необикновено интензивно действие. Мнозина от по-опитните, а и от младите кинематографисти **използват възможностите на електронните технологии и на видеокамерата** както за постигане на по-голяма автентичност при документалните филми, така също в съчетание с кинематографичната техника и на сложни пластични решения в игралните. Вече от години известният режисьор Дьорд Сомяш („Под краката им свири вятърът", „Плешивото куче" и др.) осъществява по този, начин своеобразните си екранни гротески. Последната е с название „Гангстер филм". Но най-далеч в пластичните достижения, трудни за технологично дешифриране впрочем, са отишли неуморните експериментатори Ищван Дърдай и Дьорди Салай, в миналото известни ни с документално-игралните си романи, а сега, в „Отражения", рисуващи с видеокамерата като живописци виртуози. (Филмът получи специалната награда на журито).

Сред заобикалящата ни отвсякъде екранна шарения **черно-белият филм** придобива допълнителен ефект на изразителност и истинност. Именно неговата графична естетика са избрали създателите на „Страст" (реж. Дьорд Фехер). Това е поредна екранизация на известния американски роман „Пощальонът звъни винаги два пъти", родееща се повече с аскетичния стил на известната интерпретация на Висконт-



Кадър от филма „Играчът на рулетка“, режисьор Карой Мак

ти (1942), отколкото на последващата на Боб Рафълсън с Джак Никълсън и Джесика Ланг в главните роли. Филмът „Страст“ продължава традицията на високия унгарски кинематографичен стил, очертан от творби на Золтан Фабри, Миклош Янчо, Ференц Коша, Габор Боди и др., белязан с външен аскетизъм и вътрешна дълбочина. Той получи голямата награда, наградата на журито, на чуждестранните критици (около стотина души), поканени на фестивала. И едно друго важно за нас отличие: за Джоко Росич, изпълняващ във филма ролята на съпруга. Наградата му включваше още и изпълнението на главната роля в „Законът на циганите“, но може да се каже, че тя е отличие и за всичките му други досегашни участия (общо 21) в унгарски филми. Джоко е първият актьор неунгарец, получаващ годишната актьорска награда. В настоящия момент снима при Бела Тар, считан за най-своеобразния талант на унгарското кино днес, който е консултирал и режисьора на „Страст“.

Казаното дотук е свидетелство, че унгарците мъжки се борят за киното си. Наистина по време на фестивала витаеше въпросът струва ли си да се правят толкова много усилия, комбинации, отстъпки в името на съхраняването на националното кино, след като недалеч, на големите будапещенски булеварди така щастливо преживяват богатските американски гиганти (там вече вървеше „Титаник“). Това е въпрос от всекидневието, разбира се, тъй като всеки знае, че въпреки глобализацията на медиите, на културните преживявания, на развлеченията и пр. все още има (а навярно и винаги ще ги има) геополитически и геопоетически, социокултурни, психологически и др. начала, сплотяващи хората от отделните нации или региони. Унгарското кино по свой неповторим начин е разказало, разказва и по всичко личи, че и в бъдеще ще прави това, за унгарското национално битие. От него светът черпи информация и за онова, което става днес в един немаловажен регион – Централна Европа. Жалко е, че ние гледаме все по-малко филми на кинематографията, която преди мнозина добре познаваха и обичаха...

Вера Найденова

БЕРЛИНАЛЕ '98

СВЕТЪТ НА КИНОТО и ЧОВЕШКАТА ВСЕЛЕНА

В очакване на бъдещето



Още не се е намерил онзи блуден киножурналист (или киноман), който като в приказките да съобщи, че е успял да види всичко на макъв филмов мегаполис, в какъвто се превръща Берлин през февруари всяка година. Макар че на финала всеки би могъл да каже – и аз там бях, и вино пих, и филми гледах, и се веселих... Е, за веселието би било малко пресилено – всеки го разбира по своему и според възможностите и умението си се включва в 12-дневния празник, наречен БЕРЛИНАЛЕ. Впрочем той стремително приближава към своя 50-и юбилей през 2000-та година, и което е особено важно за домакините в Берлин – той ще съвпадне с възстановяването на града като столица на Германия. Събитие, за което там се готвят вече от години. Бъдещият кинофестивал ще бъде разположен в строящия се огромен медиен център на „Потстдамерплац" – казват, най-големия в Европа. Въобще бъдещето е светло, мащабите са невероятни. Само светът да е спокоен!

А киното? То следва своите пътища и предлага на многобройната в тези дни публика (както показва и тазгодишното Берлинале) поглед към света и човека във всички възможни варианти на авторското, независимото и както щете го наречете кино. А то, както се оказва, не е задължително скучно, претенциозно, многозначително и разбираемо само за посветени. Все почесто става ясно, че авторско (т. е. неконфекционно), може да бъде и т. нар. жанрово кино, смесило изящно и виртуозно класически и съвременни форми на изразност. Въобще, както винаги е било известно, всичко е позволено, освен лошо измислените и лошо направените филми. Слава Богу, на тазгодишния Берлински кинофестивал повечето от конкурсните филми бяха добре измислени и направени.

Кой знае защо обаче, група критици от Изтока и Запада, които не пропускат нито едно издание на Берлинале, постоянно твърдят, че тъкмо „този" е най-слабият фестивал, на който присъстват, че филмите са „горедолу", а организацията – о, тя просто е ужасна. Да се чуди човек, те ли не са за фестивала, или фестивалът не е за тях?

Позната песен

би казал знаменитият французин Ален Рене, вече на 76-годишна възраст, както всъщност го и прави в новия си филм под същото заглавие. Напук на всички, които очакваха от него грандиозни интелектуални прозрения и които, разбира се, веднага го причислиха към категорията на изкуфелите и вдетинени старци. Защото Ален Рене представи филм, който е далеч от интелектуалната ирония на „Миналата година в Мариенбад" и от високата трагика на „Хирошима, моя любов". Повече от всякога той е ироничен и самокритичен, демократичен в посланията си, отворен за по-широк кръг публика, но достатъчно мъдър и професионално изтънчен, за да не допусне да бъде считан за автор, който профанизира стила, вкуса и философията на изкуството, което прави. Подобно нещо не се удава на всеки. Журито му присъди специална награда за цялостно творчество и за филма му „Позната песен", в който героите му между нещата от живота и баналния ритъм на ежедневието изливат душата си, радостта или тъгата си чрез... добре познатите стари песни на 50-те, 60-те, 70-те, 80-те години. Всичко уж се е променило, а как всичко е останало постарому в тази тъжно-смешна въртележка, наречена човешки живот...

● Звездите на фестивала – това са филмите!



Джеф Бриджес и Джон Гудман във филма „Големият Лебовски“, режисьор Джоел Коен

твърди дългогодишният директор на фестивала Морис де Хаделн. С тази ефектна фраза той едва ли може да прикрие проблемите, които, естествено, има всеки фестивал – финансови, селекционни, организационни. Например след намаляването на държавната подкрепа за кинофестивала неговите организатори успяват да намерят престижни и стабилни спонсори – SAT.1, „Мерцедес Бенц“ и много други. Но държавните институции решават, че събраните средства трябва да бъдат данъчно облагани (до 40%). Представете си какво би станало у нас при подобна финансова операция!

Вечният (и вероятно малко измислен) проблем „Кан или Берлин“ очевидно е врял в сладко-киселия сос на конкуренцията, но е факт, че в конкурсната програма на фестивала бяха включени имената на режисьори, чиито филми обикновено са поемали пътя към „световната слава“ от столицата на фестивалите – Кан. Сега техните продуценти и разпространители са ги предложили на Берлин. Не става въпрос за кой да е, а за новите филми: на братя Коен „Големият Лебовски“, на Куентин Тарантино „Джаки Браун“, на Робърт Олтман „Джинджифиловият човек“, за „Wag the Dog“ на Бари Левинсън. Случайно или не, Берлин ги приветства преди Кан. А и проблемът със „звездите“, които винаги се очакват до последния момент и често не идват, и този път имаше нормално решение – с изключение на кратката визита на доста своенравния Робърт де Ниро и, разбира се, великолепието на френската филмова кралица Катрин Деньов, която тази година получи предварително обявената награда за цялостен принос в киното, деловият ритъм на фестивала включваше пресконференции с онези автори на филми, които бяха уважили фестивала и търпеливо отговаряха на понякога досадните, а друг път провокативни въпроси на журналистите. Тук бяха с последните си филми ирландците Нил Джордан („Касапчето“) и Джим Шеридан („Боксьорът“), англичанинът Майкъл Уинтърботъм („Искам те“), бразилецът Уолтър Салес („Централна гара – Бразилия“), Гюс Ван Сант („Добрият Уил Хънтинг“). Имаше два японски, един италиански, един норвежки, един германски, няколко френски, няколко китайско-хонконгски, два австралийски и един руски филм („Страната на глухите“ на Валерий Тодоровски). Европейското кино се представи и с няколко копродукции, според мен на доста средно равнище. И което е особено тъжно, в конкурсната програма нямаше филм от постсоциалистическите източноевропейски страни. Дори в панорамите за пълнометражни и късометражни филми, които винаги по някакъв начин допълват конкурсната програма, освен един словашки филм и отличната комедия на сърбина Пуриша Джорджевич с чудесното заглавие „Тангото е тъжна мисъл, която се танцува“, нямаше нито унгарски, нито полски, нито чешки филми. А и печалната констатация, която прави директорът на фестивала, въпреки че в нея има и доза оптимизъм, не е в състояние да приповдигне духа на бившите соцкинематографии. Цитирам я, защото ми се струва важна. „Дълги години Берлин беше мост между Изтока и Запада. Сега, уви, въпреки, че полагаме същите селекционни усилия, че отиваме на място, за да получим най-достоверна информация, трябва да констатираме, че, с малки изключения – продукцията в източноевропейските страни е на тъжно ниско ниво. Липсват пари, студиите са лошо оборудвани, много трудно върви приспособяването към новото време, сянката на миналото и бедността бродят навсякъде. Талантливите хора са безработни, съществува културен вакуум в страни, които навремето имаха големи личности в киното. Казват ни, че това е само етап от пътя, моментна ситуация, че новите поколения вече са в процес на творчество. Тогава – търпение,



„Джаки Браун", режисьор Куентин Тарантино

утре ще бъде по-добре от днес!" Как ви се струва? Като надежда, която крепи човека... За наша радост обаче този път като никога имаше

Българско участие в конкурса за детско кино

Филмът на сценаристката Рада Москова, режисьорката Румяна Петкова и операторката Светла Ганева „Разговор с птици" очевидно е бил забелязан от селекционерите на Берлин на някои от международните му участия (а той имаше няколко такива) и се оказа в групата филми на специализирания детски киноконкурс. С четири прожекции в различни фестивални зали, пълни с деца и родители, с чудесен превод на немски, той караше залата да притихне и с удоволствие да се потопи в света на героите от филма. „Разговор с птици" можеше да има и по-добри шансове. Фестивалната преса веднага го забеляза и оцени по достойнство. Но конкурсите, освен всичко друго, са и големи пресмятания, в които ние в крайна сметка не попаднахме. Може би друг път...

Американските деца-чудо

Интересното е, че и те не влязоха в сметките на голямото жури, оглавено от актьора Бен Кингсли, изпълнителя на Ганди в едноименния филм на Ричард Атънбъроу. Вероятно – по много причини. Не вярвам да не са били оценени високо и „Джаки Браун" на Тарантино, и „Големият Лебовски" на братя Коен. Просто ориентацията на журито е била насочена към друг тип кино, на което дава някакъв световен трамплин. Това особено се отнася за неореалистичния бразилски филм „Централна гара – Бразилия", така трогателен, нормален, без никакви специални ефекти, никакъв екшън, никакви звезди и никакви почесвания през ухото. С безкрайно уважение към човека – малък или пораснал, към неговата вътрешна еволюция, към постепенно раждащото се чувство на топлота, отговорност и състрадание към ближния. Гледали сме много подобни филми, но силата на въздействието на този е може би и в това, че те заставя да погледнеш на такъв тип „обикновено" кино, разказващо проста човешка история, с очите на авторите, които като че ли искат да събудят нещо заспало във всеки свой зрител. Неореализмът в Берлин изведнъж се оказа на фокус, съвпадна с определени душевни настроения и на публиката. Което не значи, че двата филма на американските деца-чудо не бяха на ниво. Тъкмо обратното – според мен бяха фантастично добри – всеки в своята си категория. Момчетата Коен са ненадминати в свободата и изобретателността, с която дават възможност на техните герои – няколко американски лумпени от еврейски произход, да изразяват себе си, собственото си разбиране за света. Чувството им за хумор е превъзходно и на екрана то придава фантастични иронични мащаби на една нищо и никаква история за смотания лумпеняк Лебовски, въвлечен поради съвпадение на фамилното си име с това на голям богаташ в развихрил се екшън, в който той не желае да участва, защото не иска да променя себе си, навиците си, възгледите си за това, кое е добро и кое е лошо за него. Във всеки случай лошо той никому не прави, а добро – добро спо-

ред него е това, което го оставя да си има собствен живот, който може на някого да не се харесва, но лично той обожава – с килимчето в малкото си апартаментче, със спокойствието си в боулинг-залата, където никога не играе, но винаги е на линия с приятелите си и с твърдото си желание да прави точно това, което иска. След „Бартън Финк“ и „Фарго“, които гледахме и у нас, братята Коен не престават да пъхат носа си в психологията на обикновения американец – онзи, който не желае по никакъв начин да променя битието си, който е и наивен, и добър, и глуповат, и посредствен, и консервативен. Авторите обичат този герой и не се страхуват да го покажат такъв, какъвто е – смешен, нелеп, видиотен, но... готин!

Съвсем различен е в новия си филм Куентин Тарантино, който е решил да докаже на онези, които го смятат за емблема на постмодернистичното кино, че освен щури филми може да прави и чисто жанрово кино. Но можеш ли да му вярваш, а и той може ли да спазва някакви класически правила на сюжетното кино?! „Джаки Браун“ уж е екранизация по Елмър Леонард с всичко, както си му е редът при криминалната, но си е и напълно Тарантиновски филм – всичко, което сте гледали (и обичате) във филмите на Тарантино, тук можете да видите отново – в начина на повествованието, в монтажните връзки и преходи, в стила на актьорската игра, и в елегантното обигравване на елементите на класическия гангстерско-криминален филм. Тарантино си е Тарантино!

Най-невероятна ми се стори

„Боксьорът“, режисьор Джим Шеридан



Еволюцията на ирландците

на режисьорите Нийл Джордан и Джим Шеридън, в чиито филми (поне в тези, които сме гледали досега) висеше знака на ирландското гордо непокорство пред британската империя. Само така назована, позицията и на двамата звучи опростено, защото като автори те по различен начин, но професионално безупречно и респектиращо я разгръщаха на екрана. И защото тяхно е правото да разказват на света истории, свързани с историческата и съвременната драма на съотечествениците си. И в „Играчка-плачка“ и „Майкъл Колинс“ на Нил Джордан, и в „Името на отца“ на Джим Шеридан ирландската кауза беше отстоявана като мъченическа. Сега в новите им филми „Касапчето“ (Нил Джордан) и „Боксьорът“ (Шеридан) се усеща смяната на оптиката. Погледът е обърнат навътре, към онова, което става вътре в общността и в отделния човек. В „Касапчето“ е създадена атмосфера на бита, който деформира, ожесточава, превръща в убийци или отрепки хора с нестабилна психика, когато са обременени и по наследство, и отровени от провинциалния идиотизъм. В „Боксьорът“ сме свидетели на трагическата обреченост на всичко човешко, когато е изместено от криворазбрано чувство за национално достойнство, за изневяра на националните идеали. Омразата е към всеки, който мисли различно, а саморазправата е с всеки, който дръзне да се противопостави на узаконени вече норми на поведение.

Освен всичко друго фестивалът можеше да бъде видян и като

Женска вселена на екрана

В повечето от конкурсните фестивални филми в центъра на авторските размисли бяха измененията и константността в чувствителността, духовността и социалния статус на съвременния човек тъкмо чрез цяла плеяда от женски образи, при това изпълнени (с малки изключения) великолепно от съвсем млади или от по-възрастни актриси, с които беше удоволствие

да се общува чрез екрана. Вероятно не е случайно (не поради някаква специална селекция), че на един фестивал се събират филми, в повечето от които моторът, душата на действието е жената – като психология, като характер, и поведение; като пазителка (или разрушителка) на извечни семейни, социални, морални ценности. Разбира се, любовта е в центъра на женската вселена, тя е и огледалото, в което се проектират всички женски характери, представени на екрана. Това е присъщо на всеки човек, от когото винаги се е интересувало изкуството. Но факт е че женският образ му придава допълнителни емоционално-драматични значения.

Сред този тип филми моите предпочитания бяха на страната на споменатия вече филм на Ален Рене „Позната песен“ и на още няколко:

•„Нощта на момичетата“

(реж. Ник Хъран, Великобритания): две жени (Бренда Блетин и Джули Уолтърс), роднини и приятелки, различни като характер и отношение към живота, посрещат неговите предизвикателства по различен начин. Всичко обаче остава на заден план, когато едната от тях се оказва смъртно обречена – започва битката за всеки преживян ден, преодоляването на отчаянието и страха, на вцепенението и ужасът от наближаващия край, и подготовката за срещата с най-страшното – финала на човешкия живот.

•„Централна гара – Бразилия“

(реж. Уолтър Салес): една учителка (Фернанда Монтенегро) преодолява собствения си старомомински егоизъм, чувството си за самосъхранение и уюта на дребните неща от бита, които притежава, и тръгва заедно с едно сякаш пратено ѝ от съдбата дете да търси бащата – в най-бедните краища на Бразилия. А открива себе си – собственото си чувство за дълг и отговорност пред нуждаещия се от помощ малчуган.

•„Искам те“

(реж. Майкъл Уинтърботъм) – в мрачната и зловеща, майсторски разказана история на едно престъпление, което довежда до ново, млада жена (Рейчъл Уелс), красива, истерична и комплексирана, се оказва замесена в две убийства, в които подтикът се корени в дълбоко прикритите, тъмни, необясними дълбини на подсъзнанието. Авторът на „Целувката на пеперудата“ и „Джуд“ не крие пристрастието си тъкмо към тази необяснима сфера на човешката природа и го въплъщава на екрана убедително и разтърсващо.

•„Страната на глухите“

(реж. Валери Тодоровски) – в днешната руска действителност – криминална и неуютна за порядъчните хора – две красиви и нежни женски създания се срещат случайно в престъпния свят на мъжете. Глуха стриптизьорка, която мечтае за далечна, измислена от нея, идеална страна на глухите, и преданата и любеща приятелка на дребна риба бандит, вечно преследван от едрите акули, измислят свой далечен от реалността свят на мечтите, но по принуда участват в грубите игри на престъпниците. Изпълнението на Чуплан Хаматова и Дина Кожун, две съвършено непознати за нашата публика млади актриси, облагородява леко маниерния, но добре измислен екранен свят на Тодоровски-младши.

***

А китайците? – ще попитат онези, които следят информацията за Берлинския кинофестивал. Тази година представянето им беше доста посредствено. Както казват хората от фестивала, малко ли са им двете златни и четирите Сребърни „мечки“, получени досега?!

Тази година златото отиде при бразилците, а среброто – при политическата сатира на Бари Левинсън „Wag the Dog“, бляскава във всичките си компоненти – идея, реализация, сюжет, политическа актуалност и актьорско изпълнение (Дъстин Хофман, Робърт де Ниро и Ан Хеч). Наградата за мъжка роля бе връчена на неподражаемия Самюъл Джаксън за „Джеки Браун“. Няколкото му роли в последно време – в „187“, в „Дълга целувка за лека нощ“ съвсем сигурно го превръщат в един от най-интересните актьори в американското кино. Младият американец Мат Демън също получи награда за мъжка роля, за изпълнението си в „Добрият Уил Хънтинг“.

Другите филми? Всеки с късмета си. Тези, които се разпространяват от мейджърските фирми „Полиграм“, „Мирамакс“, „Туенти Сенчъри Фокс“, „Юниверсъл“, рано или късно ще стигнат до нас. За останалите ще очакваме седмици на европейското, латиноамериканското и т. н. кино. Такава е действителността на днешното световно филморазпространение. Фестивалът си е фестивал, а киноиндустрията си е бизнес!

Калинка Стойновска

БЕРЛИНАЛЕ '98

КЪДЕ Е РЕНЕСАНСЪТ НА АВТОРСКОТО КИНО?

28. Форум на младото кино

На фона на широкия зрителски успех на европейски хитове, като „Петият елемент", „Мистър Бийн", „Време за мъже," и на блестящите финансови резултати от кинобизнеса в Щатите и Япония малко неочаквано прозвучаха репликите на скептицизъм, изречени от Улрих Грегор, шеф на Форума, относно филмите, предложени за селекция на тази най-нестандартна, ориентирана към новаторството и експеримента програма на Берлинския кинофестивал: „От наша гледна точка, от перспективата на Форума, ние се учудваме в какво всъщност се крие този „ренесанс". В общи линии той май е по-скоро в комерсиален план, засяга продукцията, обърната към по-широка публика, която за нас не представлява интерес." В думите на Грегор освен шеговитото омаловажаване на една наистина съществена тенденция в съвременния кинопроцес се крие обаче и горчивото признание, че в областта на филмовото авторство, на кинематографското новаторство няма големи постижения, няма ярки нови имена, липсват не само помитащите „вълни" от 60-те и 70-те години, но дори и откъслечните събития, самотните мохикани на кинотърсачеството от 80-те и началото на 90-те.

В тази ситуация селекционерите на Форума превърнаха като основен акцент на своята програма едно широко представяне на съвременното кино на Южна Корея, развиващо се изключително бурно през последните 4–5 години, а в известен смисъл и предвещало с кинематографични средства икономическата криза, разтърсваща в момента процъфтяващия доскоро азиатски „дракон". Тази програма включваше 7 актуални филма и подборка от четири класически творби на доайена на корейското кино Ким Ки-Янг, създадени между 60-а и 82-а година. Но ако най-типичните филми на Ки-Янг („Прислужницата" /1960/, „Жената-насекомо" /1972/, „Прислужницата'82" /1982/) са дистанцирано иронични и визуално изискани семейни мелодрами, разкриващи опосредствено комплексите и манталитета на южнокорейските средна класа и интелигенция, то съвременните игрални продукции („Мотел „Кактус", „Барикада", „Безвременен, бездънен лош филм", „Контактът") са преобладаващо злободневни коментари на днешния ден с акцент върху проблемите на младото поколение. В художествен план те най-често се характеризират с мозаечна структура и доминиране на репортажността като изобразителен и постановъчен стил. Наред с тези творби новото корейско кино беше представено от два документални филма (всъщност един филм от 1995 с продължение, заснето две години по-късно), „Шепот" и „Шепот 2", посветени на дълго премълчаваната тема за съдбата на около 200 хиляди корейски жени по време на Втората световна война, принуждавани от японците да следват техните военни части и да проституират.

Дългогодишен поддръжник на източноазиатското кино в Европа и в секциите на берлинския кинофестивал, Улрих Грегор продължава да смята този регион за може би най-интересния и носител на най-свежи идеи върху световната филмова карта. В тазгодишната програма освен корейския „пакет" преобладаваха заглавията от Япония – от поредицата доста различни по стил гангстерски истории, през лудата комедия „Радиовреме", за хаоса около директното предаване на една радиопиеса, до твърде необичайния пълнометражен анимационен филм „Съвършено синьо", който разказва с приемите на хорър-жанра историята за раздвоението на личността у една преживяваща криза рок-певица.

Не толкова масирано както други години, но на неизменното високо равнище беше и този път китайското присъствие в програмата на Форума. То беше представено в характерните жанрове, идващи от трите различни китайски територии: от Хонконг – два виртуозни развлекателни филма с традиционните бойни изкуства, от Тайван – две задъхани, остросъвременни истории за хаоса и изобилието от проблеми на градския живот, а от континентален Китай – един интригуващ експеримент в стила на неореализма. Тъкмо този филм, озаглавен „Ксяо Ву" по името на главния персонаж, получи реномираната награда „Волфганг Щауте" за дебют от селекцията на Форума. Това е разказ за няколко последователни дни от живота на един професионален джебчия, стоящ пред прага на 30-те години, който осъзнава, че времената, хората около него са се променили, но сам не открива нищо край себе си, за което да се хване и да започне нов живот. Голямата въздействаща сила на филма се крие не само в използването на непрофесионални изпълнители и ситуиране на действието в автентичната за тях среда, провинциалния център Фенян на северната провинция Шанкси – родно място на сценариста и режисьора Ия Жан Ке, – но и в изключи-

телно пестеливата на ефекти история, потопена изцяло в противоречивата действителност на днешен Китай.

Втората традиционно силно представена на берлинския Форум филмова територия е северноамериканското независимо кино. По отношение на него обаче отново е валидно ироничното учудване на Грегор – „къде е всъщност този ренесанс“: „Ние гледахме повече от 200 предложения – изглежда нищо не може да спре наплива, – но повечето от тях напомняха работи, които вече сме виждали.“ Сред малкото наистина новаторски творби си струва да се отбележи „Да почувстваш Ада“. Това е една необикновена история за съвременна изследователка на изкуствения живот, обладана от манията да проумее какъв човек е била графиня Ада Байрон, дъщерята на великия поет, известна в тогавашните научни среди като „магьосница на числата“, наричана днес „майка на всички програмисти“, предвещала дори дигиталната революция, разиграла се 144 години след смъртта ѝ. Съществена част от въздействието и дълбочината на филма се дължи на използвания принцип на „виртуалния декор“, основаващ се на технология, възможността за която е предсказана от самата Ада.



„Да почувстваш Ада“, реж. Лий Хършман Лийсън, САЩ

Без да е особено оригинален като осъществяване, много силно впечатление в Берлин направи документалният филм на Майкъл Мур „Голямата работа“ („The Big One“) – един хаплив и остроумен репортаж за безработицата в Щатите днес. Майкъл Мур, уникална фигура в съвременната американска култура (наскоро по Канал 1 мина игралният му дебют „Канадски бекон“), става широко известен през 1989 г. с един подобен филм „Роджър и аз“, в който подтиква към саморазобличителни откровения тогавашния шеф на „Дженеръл Мотърс“, филм, превърнал се впоследствие в най-успешната във финансово отношение документална продукция на всички времена. Основният похват на Майкъл е да се прави на глупак, задавайки директно въпроси, които никой не се осмелява да постави. В новия си филм той взема за тема проблема със закриването на печеливши предприятия в САЩ и изнасянето им в Третия свят. Логиката на това „оптимизиране“ е увеличаване на печалбата за големите фирми, които запазват равнището на технологията и на качеството, като значително снижават разходите, осигурявайки си значително по-евтина работна ръка без проблеми по отношение на социалното законодателство и екологията. Резултатът от подобен „износ на капитали“ обаче е опустошителен не само за слаборазвитите страни, но и за малките северноамерикански градчета, в които заводът на една голяма компания от калибъра на „Дженеръл Мотърс“, „Проктър енд Гембъл“ или „Найк“ по принцип осигурява препитанието на около три четвърти от населението. В стилово отношение „Голямата работа“ представлява виртуозно съчетание между заснети изпълнения пред публика на социално ангажиран хуморист и комичен „синема верите“ документален филм. Въпреки че по отношение на социологическия и икономическия анализ филмът далеч не е безупречен, той предлага изключително забавление по класическа- та Чаплинова рецепта: „направи богатия смешен“.

По принцип селекционерите на Форума са по-снизходителни към естетическите и кинематографичните качества на документалните продукции, стига в центъра им да стоят наистина значими за съвременната епоха проблеми. Бих искал, макар и бегло, да обърна внимание на три филма от тазгодишната програма, които напълно съответстват на този възглед. Най-директно политическо въздействие целеше канадският „Място, наречено Чиапас“, който разказва за въстанието на индианците запатисти, избухнало през 1994 г. в южните райони на Мексико. Филмът представя двете страни в конфликта, като авторката Нети Уайлд не крие симпатията си към бунтовниците и особено към техния неформален лидер „субкомандante“ Маркос, който подобно всички останали водачи на въстаналите селяни няма фамилно име и крие лицето си зад маска. Може би най-любопитното в този непретенциозен, но точен в наблюденията и анализите си репортажен филм е

вниманието към едно парадоксално съчетание между романтичната митология и високопрофесионалната информационна политика на бунтовниците, включваща използване на Интернет и постоянна акредитация към въстаническия щаб на журналисти от водещи световни медии.



„Ксяо Ву“, реж. Ия Жан Ке, Китай

Към друга бавно изстиваща „гореща“ точка на планетата насочва австрийският „Годината след Дейтън“, който показва колко трудно зарастват раните след кръвопролитията в Босна. Чрез интервюта с обикновени хора от различни националности 27-годишният австрийски документалист Николаус Гейрхалтер проследява търпеливо сезон по сезон как мирът измества войната в Сараево, Мостар, Сребреница. Без и най-малък опит за анализ на причините и развоя на конфликта филмът е ценен, защото още веднъж показва, че всички, които живеят по тези места, независимо от религия и народност са жертви на войната. Струва ми се, че именно в контекста на „Годината след Дейтън“ по-точно може да бъде разбран и японският документален филм „Селото на Надя“, който разказва за шест семейства от едно белоруско село, които и днес отказват да напуснат родното си място, попаднало в зоната на висока радиоактивност след атомния взрив в Чернобил. Главната героиня Надя е на осем, родена три години след аварията, и единственото по което се отличава от връстниците си е, че няма къде да ходи на училище. Филмът не предлага нищо повече от внимателно наблюдение на бита и ежедневието на тези няколко семейства, но от абсурдното съчетание между най-нормални дейности и отровената от радиоактивност природа се раждат купища въпроси за издръжливостта на човека, за крехкостта на цивилизацията, която обитаваме, за смисъла на прогреса въобще. Дори при бегъл поглед върху игралната програма на Форума не можеше да не направи впечатление, че сред оскъдицата от европейски творби в нея бяха намерили място два филма от Балканите: „Това е дълъг път“ на Панделис Вулгарис и „Градчето“ на родения в Истанбул дебютант Нури Билге Сейлан. Без никаква близост както режисьорски стил, начин на разказване или пластика, общото и в двата беше търсенето на родовите корени, стремежът към онази точка, в която връзките между най-близките ни и мястото, от което произхождаме, се преплитат. От тази гледна точка много ясно личеше колко по-искрен, непринуден, кинематографично автентичен беше черно-белият, нискобюджетен дебют от Турция (отличен с наградата „Калигари“ на немските арт кина) в сравнение с доста солидната дори за средните европейски мащаби гръцка продукция. Всяка от трите отделни новели, които съставят „Това е дълъг път“, имат за главен герой възрастен мъж, който прави преоценка на живота си, за да установи, че в крайна сметка е претърпял поражение. Както признава сам режисьорът за него, едва ли не по-важно от самите истории на всеки от героите е било да разкрие като активни места на действието „Северна Гърция, Тракия и Македония, части от моята страна, които аз досега не познавах“. Въпреки добрата актьорска игра и високото професионално равнище на филма във всичките му компоненти той си остава малко самоцелна екзистенциална студия на фона на една почти туристическа обиколка по места, подхранващи елинския патриотизъм.

В заключение на тези бележки за най-любопитното в тазгодишната програма на берлинския Форум на младото кино бих искал поне да спомена за новата поредица от заглавия в един неофициално обявяван, но винаги присъстващ раздел от неговата селекция. Това са филми, в които главен герой е киното в най-широк смисъл. На първо място тук трябва да се отбележи шведският „Гласът на Бергман“, едно 87-минутно интервю на големия майстор, в което той разказва за своето отношение към филмовото изкуство, към музиката и близкия план като негови изразни средства, коментира своите предпочитания и вкусове, но без да обсъжда собственото си творчество. Това е филм повече за киномана и познавача на седмото изкуство Бергман, отколкото за режисьора и автора Бергман. Чистият телевизионен

вариант на този портретен жанр представи французинът Оливие Асайя във филма си за най-известния тайвански режисьор Ху Хсияо-Хсиен (носител на „Златен лъв“ от Венеция '87 за „Печалния град“), съчетавайки богатството от информация както за киното, така и за културата и историята на Тайван, с искрения си интерес към личността на своя обект.

Цяла серия от филми имаха за цел да отбележат 100-годишния юбилей от рождението на Айзенщайн. Сред тях най-нетрадиционен беше „Мексиканска фантазия“ на Сергей Ковалов (познат от представения преди две години пак във Форума опит за документално екранизиране на автобиографичните бележки на големия съветски киноекспериментатор) – авторски вариант за реконструкция на „Да живее Мексико“, незавършения проект на Айзенщайн от началото на 30-те години. Другите два бяха заснети на видео киноведчески студии за творчество и противоречивата биография на автора на „Броненосецът „Потьомкин“ и „Иван Грозни“. В едната („Къщата на майстора“) водеща фигура е Наум Клейман, може би най-детайлният познавач на Айзенщайн, автор на другата – „Различните лица на Айзенщайн“ – е живеещата в Берлин руска критичка и киноизследователка Оксана Булгакова. В интерес на истината трябва да се отбележи, че вторият филм с по-голяма точност и безпристрастност разкрива всички лъкатушения, външни и вътрешни конфликти в сложната биография на един от най-големите обновители на филмовия език.

Макар и не чисти филми за киното, към тази група трябва да бъдат причислени още три заглавия: „Фотоателие „То Санг“, „Да живееш чрез очите си“ и „Фрагменти & Йерусалим“. Първите два са свързани помежду си, защото от единия, който представлява поредният филм на знаменития холандски документалист Йохан ван дер Койкен, се ражда вторият – негов портрет, дело на Рамон Гийлинг, заснет по време на снимките на „Фотоателие...“. А в самия филм на Ван дер Койкен главно действащо лице е фотограф китаец, чието ателие в Амстердам се намира сред един модерен Вавилон, обитаван от всевъзможни националности. Г-н То Санг е истински творец, който използва всеки повод, за да режисира разноезичните обекти на своите портретни фотографии и да приближи снимката колкото се може повече до разгаданата от него същност на човека пред апарата.

Третият представител на тази група „Фрагменти * Йерусалим“, дебют на 58-годишния израелски режисьор Рон Хавило, отличен с наградата на ФИПРЕССИ, без съмнение беше най-запомнящото се произведение в тазгодишната програма на Форума. Не само с продължителността си от близо шест часа или заради амбициозната си задача да представи колкото се може по-пълно визуалната история на Йерусалим като еврейска столица, използвайки средновековни карти, скици, рисунки, първите фотографии и киноснимки от свещения град, както и по-късни архивни кадри, но най-вече с оригиналната идея да покаже всички превратности около съдбата му чрез разказа за своите предци и преживелиците на собствения си род. Сниман в продължение на 12 години филмът защитава не само темата си, но и запечатва течащото време, движещия се свят около своя автор: променящата се гледка през прозореца, смяната на сезоните, старостта и смъртта на родителите, порастването на трите му дъщери. Както и в самия град във филма всички епохи присъстват една до друга. В множество сцени съвременност и минало се смесват. Отличителна черта на „Фрагменти & Йерусалим“ е неговият анахронизъм. Освен всичко друго чрез него авторът, който преподава история на изкуството, фотография и кино във филмовия институт на Йерусалим, желае да подчертае, че киното не е само средство за запечатване. То може да бъде също така сублимирана форма на молитва или средство за изследване.



„Фрагменти & Йерусалим“, реж. Рон Хавило, Израел

Въобще киното може да бъде страшно много неща, много повече, отколкото демонстрират и най-успешните комерсиални хитове. И за да се развие пълният диапазон от неговите възможности за изразяване и въздействие, съществено значение ще имат както досегашната история, така и бъдещото развитие на подобни възбудители на истинския кинематографичен ренесанс като берлинския Форум на младото кино.

Александър Донев

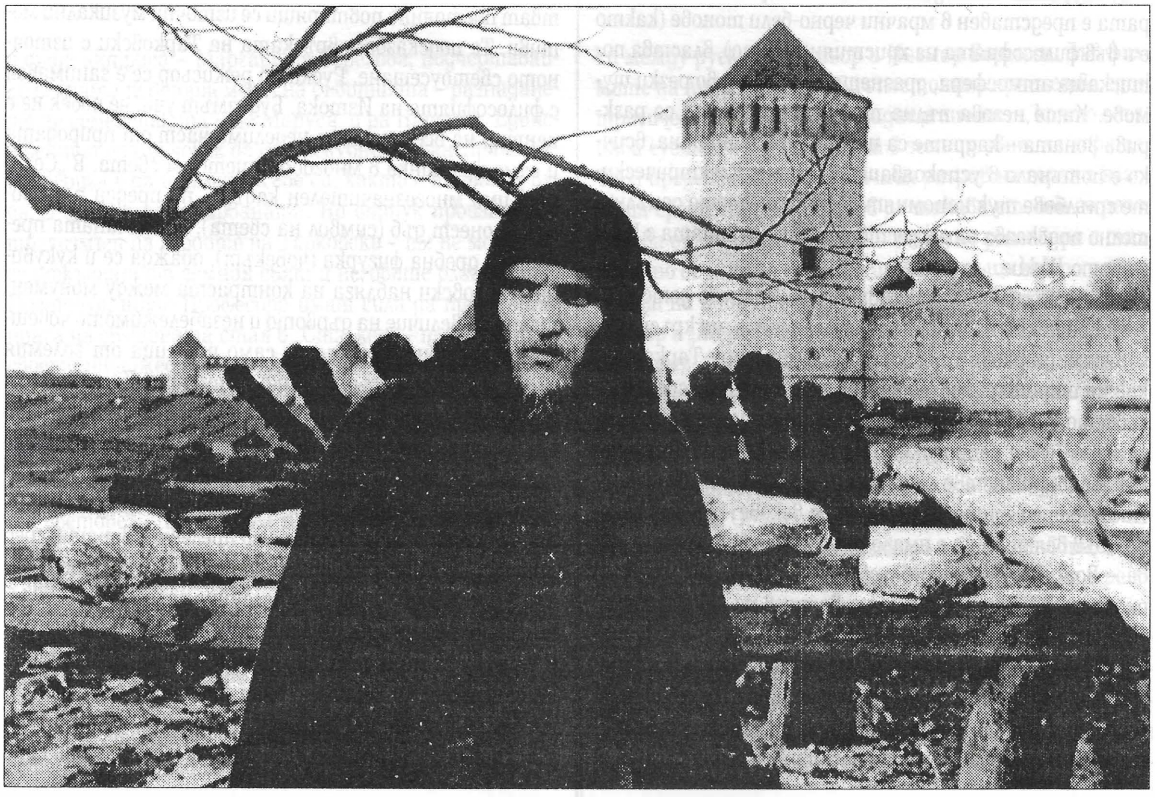
ТАРКОВСКИ
с упование в Бога

За себе си наричам Тарковски „единствения изцяло руски режисьор в съвременното кино“. От големите кинематографисти в бившия СССР той единствен не само не допусна във филмите му да проникне комунистическа идеология, но и остана верен на руската културна традиция, на дълбоката руска религиозност, потискана десетилетия наред. Тарковски не отстоява само себе си като творец, той отстоява истинската култура на Русия, принудена да спазва догмите, наречени „социалистически реализъм“. За мен Андрей Арсениевич е продължител на творчеството на дълбоко религиозните писатели Фьодор Михайлович Достоевски и Николай Бердяев. Всъщност точно тези три личности ме накараха коренно да променя отношението си към християнството. Големият руски режисьор сам е отбелязал влиянието, оказано му от автора на „Престъпление и наказание“. „Достоевски обединява всичко, което бих искал да реализирам като филм.“ Други „външни“ белези, подсказващи приемствеността между двамата творци, са например споменаването името на Достоевски в „Огледало“ или писмото, изпратено до главния герой на „Жертвоприношение“, където той е наречен „княз Мишкин“, а подписът накрая е „ричардовци и идиотовци“. Да си припомним още, че Тарковски е искал да екранизира „Идиот“ и смятания за „идеологически неиздържан“ роман „Бесове“.

Съществуват три постоянно повтарящи се линии във филмите на Тарковски, които неизменно се преплитат, оставайки в тясна връзка една с друга: идеите на източното православие, будизмът и западният екзистенциализъм. Въпреки че на пръв поглед тези три „учения“ изглеждат коренно различни, Тарковски успява да ги обедини, намирайки между тях множество допирни точки.

Доминиращата линия е християнството. Едва ли има друга страна в света с толкова силна религиозна кул-

„Андрей Рубльов“

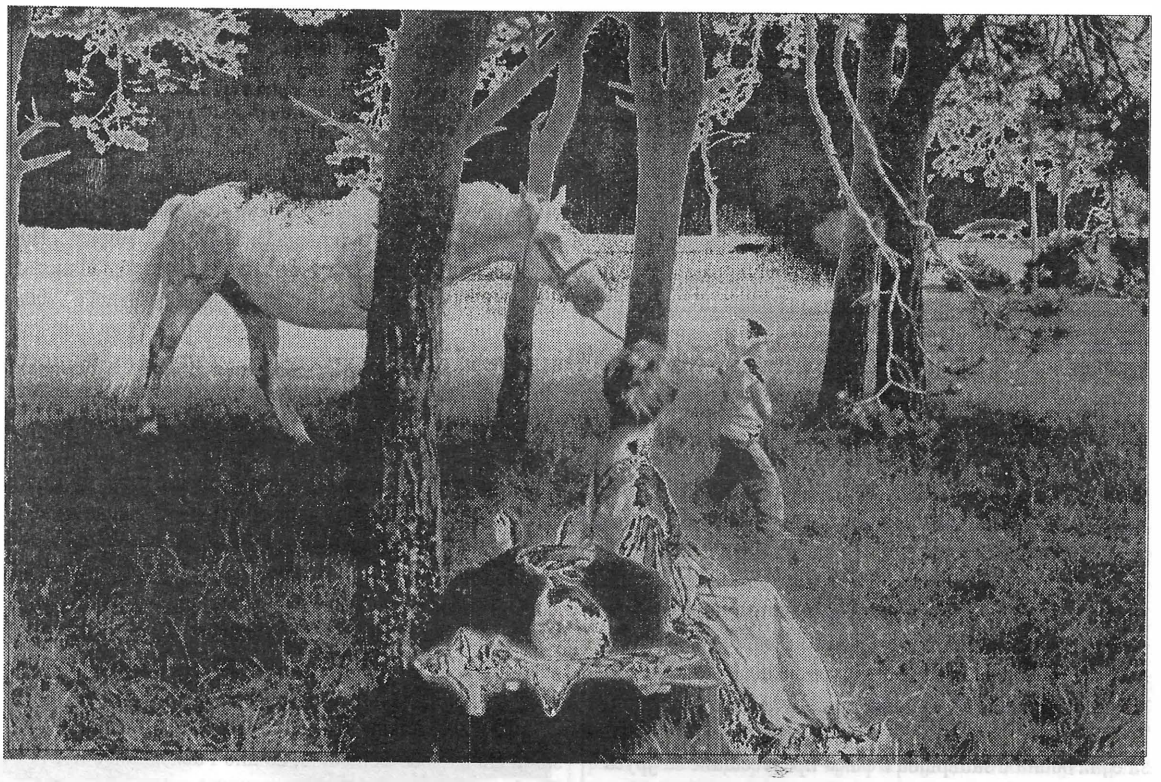


тура като Русия. Дори след реформите на Петър Първи, когато държавата започва да се развива по западноевропейски модел, влиянието на православната църква се запазва. Завръщайки се от пътуването си на Запад, Достоевски пише, че Европа прекалено се е отдалечила от християнството със своя католицизъм, така че Русия е останала единствената страна в света, която пази истинските християнски идеали. А Бердяев добавя: „Руският народ е устремен към Царството Божие..." Тарковски продължава тази религиозна традиция. Той също не е чужд на идеята за мисионерството на своята нация. В „Огледало" режисьорът цитира Пушкин, че Русия е отблъсквала татарското нашествие към Европа, че руснаците са останали християни, но същевременно са били отделени от християнството. За дълъг период от време Русия остава единствената православна страна в света.

Във филмите на Тарковски неизменно присъства някаква неразбираема трансцедентална сила, към която се стремят героите и която е противопоставена на объркания, разпокъсан човешки свят. В християнството това е Бог. В „Соларис" – загадъчната планета, в „Сталкер" – Зоната, в „Андрей Рубльов" – творчеството на руския гений, в „Огледало" – чувството за дълг към родния дом и семейството, в „Жертвоприношение" – културното наследство. В „Сталкер" светът на хората е представен в мрачни черно-бели тонове (както е и във философията на християнството), властва потискаща атмосфера, дразнеща с множество резки шумове. Като негова пълна противоположност се разкрива Зоната – кадрите са цветни, цари тишина, всичко е потънало в успокояваща зеленина. Електрическите стълбове тук напомнят разпятия, което допълнително подсказва отъждествяването на Зоната с Царството Божие.

Религиозни символи откриваме и в „Иваново детство" – изображения на Мадоната с младенеца, на кръстове, чуват се църковни песнопения. Често при Тарковски, както и при Бердяев, се долавя носталгия по средновековието. Александър от „Жертвоприношение", разглеждайки албум с репродукции на икони, казва: „И цялото това съвършенство е изгубено завинаги." В „Сталкер" Писателя си припомня средните векове – време, когато „във всяка къща е имало таласъм, а във всяка църква – Бог". В „Андрей Рубльов" Тарковски се връща към онази епоха, като подобно на Бердяев не я идеализира. Напротив – той показва варварството на хората, това, че те отстъпват от Христовото учение, извършвайки изгарания на клада, езически ритуали, убийства и предателства. Бердяев също пише, че старата теократична държава „не осъществи Божията правда, а се правеше, че я осъществява само с външни знаци". Но, от друга страна, нима не е великолепна сцената, в която татарите нападат Владимир, а хората са се събрали в църквата и пеят молитвени псалми с упование в Бога! Подобно религиозно себеотдаване вече отдавна е изгубено. Тарковски го възкресява в „Жертвоприношение". За него „жертвоприношението" не е просто „пазарене с Бога" на принципа „давам ти, за да ми дадеш", а израз на готовност от страна на човека да се довери на Господ! По тази причина главният герой Александър е отъждествен с Аврам. На него, също като при библейския персонаж, му се ражда син на стари години. На Аврам е повелено да принесе в жертва единствения си син като израз на вярност към Бога. С Александър ситуацията е подобна. Той се събужда една сутрин и вижда, че целият живот около него тече постарому. Дали ядрената война е била само лош сън, или всичко това наистина се е случило? Но героят не се колебае – той чувства отговорността да даде своята жертва, да се лиши от нещо съкровено в знак на благодарност, че светът е спасен, и подпалва дома си.

Интересно е да споменем, че в „Жертвоприношение" наред с репродукциите на икони и картината по библейски сюжет на Леонардо забелязваме и знак от една друга култура, далече от европейската – японското дръвче. В „Сталкер" заедно с християнските знаци присъстват постоянно повтарящи се източни музикални мотиви. Те подсказват връзката на Тарковски с източното светоусещане. Руският режисьор се е занимавал с философията на Изтока. Будизмът учи, че човек не е център на вселената, а неделима част от природата и само прашинка в многообразието на света. В „Соларис" има многозначителен кадър – на преден план голям клонест дъб (символ на света), в далечината преминава дребна фигурка (човекът), обажда се и кукувица. Тарковски набляга на контраста между монументалното величие на дървото и незабележимото човешко присъствие. Човекът е само частица от големия свят, където присъства краткотрайно. Камерата не търси индивида като център на света, а като част от цялото. Пантеизмът на източната философия се пренася и в творчеството на руския режисьор. При него природата неизменно се асоциира със съкровени неща – тя присъства с цялата си прелест в Зоната, сред природата се намира родният дом на задкадровия герой в „Огледало", само сред зеленина се чувстват уютно главните герои на „Соларис" и „Жертвоприношение". Според будизма човек е постоянно впримчен в безкрайна сансарическа верига, в един повторяем кръговрат от беди и нещастия. Може би затова в „Огледало" Тарковски избира за ролите на майката и съпругата една



„Жертвоприношение“

и съща актриса – Маргарита Терехова, подчертавайки вечната повторяемост на събитията – разпадането на семействата и на Маруся, и на Наташа. Единственият начин човек да се отскубне от сансаричеcката верига е да надмогне себе си, както е направил Буда, и да се слее с нирваната. Но оттук произтича и трагизмът на героите на Тарковски – те не могат да се откъснат от земния свят и неговите блага. Нито Писателя, нито Професора имат сила да престъпят прага на свещената стая в „Сталкер“ – те осъзнават своето нищожество и користпред тайната сила, която се крие там. Крис в „Соларис“ с мъка разбира, че човек не е способен да се отскубне от земното притегляне и да опознае отчуждения интелект на тайнствената планета. „Ние не знаем какво да правим с другите светове“ – тези думи на Снаут чува с огорчение Крис.

Тарковски съпоставя християнското покаяние с будисткатa нирвана, като не дава приоритет само на една или друга религия, а поставя въпроса за духовността въобще, без изкуствено да дели хората на „източни“ и „западни“.

И ето че стигаме до мотива за екзистенциализма при Тарковски. В тази връзка вече са възможни съпоставки между руския режисьор и Ингмар Бергман. Във филмите на Андрей Арсениевич постоянно присъства един трагически герой, една страдаща личност, която осъзнава суетата и пошлостта в земния свят на хората. Това предизвиква драматичния разрив на героя с неговата среда. Андрей Рубльов до такава степен се разочарова от хората, че години наред не разговаря с тях, защото вече няма какво да им каже, също както и героинята на Биби Андерсон в „Персона“ на Бергман. Александър в „Жертвоприношение“ и Крис в „Соларис“ предпочитат да пребиваватв усамотение сред природата, отдавайки се на размишления за битието и човечеството, вместо да общуват със себеподобните си. Сталкера признава, че няма приятели и че Зоната е единственото, което има, което все още не са му отнели хората. Обществото не разбира тези странни индивиди и ги отхвърля – Сталкера е бил в затвора, Александър е изпратен в лудница. Христос също не е разбран от другите, той е разпнат на кръст, но чрез своя живот и дейност създава предпоставки (на които се гради цялото средновековие) за свързване на земния греховен свят с Царството Небесно. Така и Андрей Рубльов поема ролята на духовно лице, решен да даде на обърканите и обезверени хора най-ценното, което при-

тежава – таланта си, като сътворява прекрасни икони, в които присъстват и мъките, и гладът, и мизерията, и войните в човешкия свят, но и величието на светците! Сталкера дава лъч надежда на отчаяните и измъчени хора, като ги отвежда в Зоната. Александър спасява света от ядрена война, жертвайки дома си.

Във филмите си Тарковски насочва вниманието на зрителя от видимата страна на живота към една много по-възвишена отвъдна сила, поради което (въпреки сериозните си конфликти с Партията) не се занимава с критика на ограждащата го политическа действителност. „Десен“ ли съм или „ляв“? – пише Бердяев. – Това е въпрос, който може да интересува само онези, които не признават измерението дълбочина. Наистина „дясно“ и „ляво“ съществуват само при движение по повърхността. Движението към висина и глъбина не може да бъде нито „дясно“, нито „ляво“.“ Тези разсъждения се вписват изцяло в киното на Тарковски. Но оттук режисьорът подхваща един нов важен за него проблем – живота на хората в съвременния свят, който се движи именно по плоскостта, по повърхността на нещата, а не в дълбочина...

Творческият път на руския режисьор започва с филм за една война и завършва с филм-предусещане за друга. Войната от „Иваново детство“ слага печат върху културата и духовността. Войната от „Жертвоприношение“ е смразяващо видение за възможната съдба на човечеството, към която то неумолимо се движи. „Ние създадохме общество, което заплашва да унищожи човечеството – споделя Тарковски. – Пред заплахата от подобна катастрофа у мен възникна същностната потребност да разкрия личната отговорност на човека и неговото предназначение да носи в себе си духовното.“

В началото на века, непосредствено след Октомврийската революция, Бердяев изразява тревогата си, че светът наближава една граница, след която са възможни само два пътя: или реставрация на християнството и настъпването на ново средновековие, очистено от варварството на предишното; или „съюзяване с антихриста“ и попадане в един свят на бездуховност, където хората ще са насочили вниманието си не към целите на живота, а към средствата за живот. Сбъдва се втората прогноза. След Втората световна война „тържеството на антихриста“ е очевидно. Тарковски обобщава все по-задълбочаващата се криза на моралните ценности с думите: „Човекът в нашето общество е с ампутирано духовно съзнание. Той страда и не знае от какво страда.“ Именно върху този проблем разсъждава Александър от „Жертвоприношение“, за да достигне до извода, „че цялата ни цивилизация от началото до края е греховна“. Тя е довела до „никому непотребния технически прогрес“, където „всяко ново откритие веднага е впрегнато в услуга на злото“. Сталкера плаче като дете в ръцете на жена си, осъзнавайки, че хората са изгубили вярата и няма смисъл да ги води в Зоната само за да задоволяват користните си цели. Да си припомним думите на Снаут от „Соларис“: „Ние не знаем какво да правим с другите светове.“ Наистина за какво са му на човек тези „други светове“, щом той се интересува само от земните блага, от материалните средства за живот?

Преди повече от сто години Достоевски видя в „Престъпление и наказание“ два възможни изхода към бъдещето: единият е предложен от Соня Мармеладова, другият – от Свидригайлов. Соня олицетворява библейските заветы, а нейният антагонист – покварата и злото. Тържеството на Христовата мъдрост над пошлостта предизвиква покаянието на Расколников и самоубийството на Свидригайлов. В края на XX век Тарковски все още се уповава на нравствените закони, в които вярва и Соня Мармеладова, и вижда изхода за човека във връзката му с Бога и готовността му за саможертва: както Александър подпалва къщата си, за да спаси човечеството; както Расколников признава своята вина, за да спаси душата си!

И въпреки че във финала на „Жертвоприношение“ Александър е откаран в лудницата, това не означава песимистичен поглед към бъдещето. В „Сталкер“ главният герой споделя мисълта, че светът се крепи върху свежестта и младостта. Във филмите на Тарковски децата са символ на вярата в бъдещето. Неистовото усилие и вярата на юношата Бориска връща Рубльов към живописта. Дъщерята на Сталкера притежава толкова силна вяра, че дори може да придвижва предметите само с поглед. Но безспорно най-впечатляващ в това отношение е последният епизод от „Жертвоприношение“, когато малкото момче лежи под дръвчето, засадено от баща му. Японското дръвче опредметява същността на духовно мотивираното действие. И момчето проговаря точно в мига, когато бащата вече е лишен от възможността да говори и да бъде чут. Първите думи, които то произнася, са изпълнени с метафоричен смисъл: „В началото беше Словото. Защо, татко?“ С тази реплика започва Библията! Защото само духът може да положи основите на бъдещето.

Христо Тодоров,
I курс „Кинознание“, НАТФИЗ

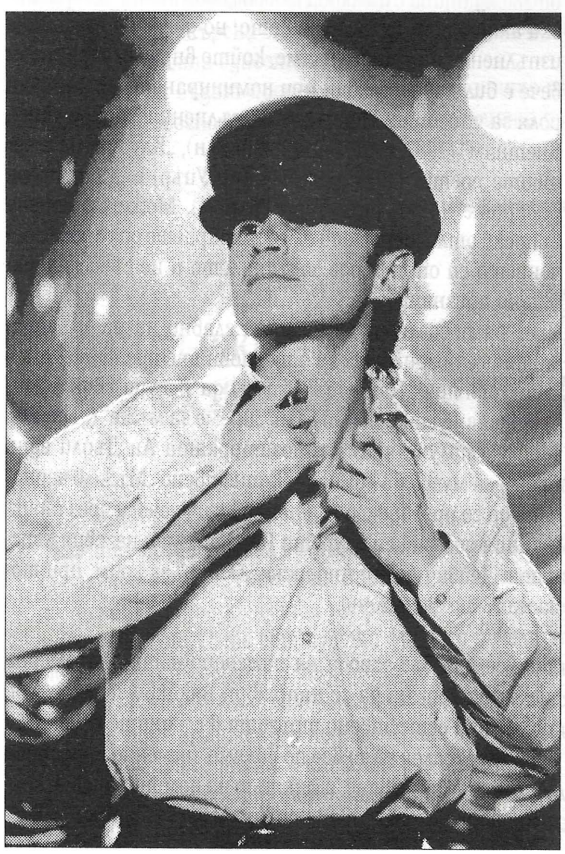
След „Оскарите“

И „Титаник“ продължава да плава...

Далеч преди обявяването на тазгодишните награди на Американската академия за кинематографски изкуства и науки беше ясно, че има един категоричен фаворит, и въпросът беше само какъв точно привкус ще носи неговата победа. В крайна сметка с 14-те си номинации и 11-те „Оскар“-а „Титаник“ изравни двата основни рекорда на Академията: първият – на „Всичко за Ева“ (1950, реж. Джоузеф Ел Манкиевич), вторият – на „Бен Хур“ (1959, реж. Уилям Уайлър). В случая обаче не толкова отличените компоненти (продукция, режисура, операторско майсторство, монтаж, музика, песен, декор, костюми, тон, звуков монтаж и визуални ефекти), колкото категориите, в които необичайният любовно-катастрофичен блокбастър на Джеймс Камерън беше недвусмислено пренебрегнат, дават повече материал за размисъл по отношение на тенденциите в днешен Холивуд.

Първото, което направи впечатление в тази посока,

Робърт Карлайл във филма „Време за мъже“



все пак беше не това, че бе пропусната Кейт Уинслет сред наградените в „Шрийн Аудиториум“, нито изключването на 22-годишния Лионардо ди Каприо от тазгодишния списък на петте най-добри холивудски актьори, а неноминирането на Джеймс Камерън като сценарист. В списъка на „Оскар“-ите заобикалянето на актьорите от филмите „отличници“ съвсем не е рядка практика. Подобни примери имаше напоследък почти през година със „Смело сърце“ (1995), „Списъкът на Шиндлър“ (1993), „Танцуващият с вълци“ (1990). Много пофрапиращо обаче е загърбването на претендента за най-добър филм при определянето кръга на кандидат-лауреатите сценаристи, което се е случвало само седем пъти в седемдесетгодишната досегашна история на Академичните отличия, като последният път е било точно преди трийсет години. В такъв случай претръпналите Оскарови коментатори подмятат язвително: „Май най-добрият филм тази година се е снимал без сценарий.“ В конкретната ситуация този не случаен пропуск означаваше може би не толкова пренебрежение към драматургическия талант на Джеймс Камерън, колкото израз на една традиционна академична резервираност, която не допуска един и същ творец да бъде номиниран през текущата година в повече от три категории. В случая Джеймс Камерън спечели и трите си номинации: като продуцент, режисьор и монтажист на най-добрия филм, което е уникален случай точно за тези категории в историята на Академията. Смея да твърдя, че това все пак беше най-голямата сензация, макар и останала незабелязана във вечерта на 23 март 1998 година: след десетлетно „извъртане“, след множество разбити съдби и провалени шедьоври Холивуд най-сетне призна, че най-добрият монтажист на един филм може да бъде неговият режисьор. (А в статистически план предишните случаи за три успеха в една и съща година са на Джеймс Ел Брукс /“Време на нежност“(1983)/, Франсис Форд Копола /“Кръстникът II“ (1974)/, на два пъти Били Уайлдър /“Апартаментът“ (1960) и „Изгубеният уикенд“ (1945)/, Джоузеф Ел Манкиевич /“Всичко за Ева“ (1950)/, Лио Маккери /“Да вървиш по своя път“ (1944)/ – всичките за продуцент, сценарист и режисьор /като Копола поделя отличието за автор на сценария с Марио Пузо, а Били Уайлдър – първия път с Чарлс Бракет, вторият – с Ай Ей Ел Даймънд/). Изглежда, не само рекордният брой спечелени статуетки, но и доброто познаване на историята на „Оскар“-ите даде пълно право на Джеймс Камерън да повтори вика на своя герой, стъпил на парапета на филмовия „Титаник“: „Аз съм кралят на света !“



Джак Никълсън и Хелън Хънт в „Колкото – толкова“

В същото време като канадец той за трета поредна година след родения в Англия Антъни Мингеля /“Английският пациент“(1996)/ и австралиеца Мел Гибсън /“Смело сърце“/ спечели най-важното златно човече от името на „останалия свят“ извън Щатите. На фона на все по-масираното лансиране на неамерикански режисьори в днешен Холивуд този факт вече просто не прави впечатление. По-странното е може би как подобно на предните две години една абсолютно неамериканска по своята фактология история (какво общо има Америка с построяването на автентичния „Титаник“ – стопроцентов продукт на европейската индустрия !) застава в основата на признатия за най-добър американски филм на годината. Обясненията могат да бъдат най-различни, но може би най-вярното е, че членовете на Академията, повечето от които днес са на преклонна възраст, инстинктивно откриват класическия холивудски дискурс не в произведенията на родените в Новия свят кинематографисти, а в творбите на „пришълците“, свързани с традициите на американския филмов спектакъл не кръвно, а романтично. В същото време пренебрегването на най-добрия филм при отличаването на сценаристи и актьори дава недвусмислен знак, че днес самата Академия с лека ръка може да изключи такива основни компоненти като драматургията и изкуството на човешкото превъплъщение от цялостния комплекс на изразни средства, характеризиращи образцовия холивудски продукт.

Следващата сериозна пукнатина в критериите на най-реномираната кинематографична общност в света беше обстоятелството, че един от основните фаворити – „Колкото-толкова“ (As Good as It Gets) може да бъде отличен за най-добър актьор (Джак Никълсън) и най-добра актриса (Хелън Хънт), без неговият стопроцентов автор Джеймс Ел Брукс (продуцент, постановчик и сценарист) дори да бъде номиниран за режисура. Всеки компетентен зрител може да направи за себе си язвителни коментари.

Затова пък колко преднамерено беше „режисиран“ фрапиращият баланс между „Поверително от Ел Ей“ и „Добрият Уил Хънтинг“ – с почти математическа точност двата филма си поделиха по един „Оскар“ за сценарий и поддържаща роля. Полицейският епос на Къртис Хансън: за адаптация на едноименния роман на Джеймс Елрой и за напълно безспорното завръщане в актьорската „А“ група на Ким Бейсингър; университетската мелодрама на Гюс ван Сант – за сценаристския дебют на Мат Демън и Бен Афлек, две двайсет и няколко годишни момчета от отглежданата с толкова любов „нова вълна“ американски актьори, и за вълнуващото, но далеч не блестящо изпълнение на Робин Уилямс, който впрочем три пъти вече е бил пренебрегван при номинирането си в главна роля за наистина виртуозни изпълнения: „Добро утро, Виетнам“ (1987, реж. Бари Левинсън), „Клубът на мъртвите поети“ (1989, реж. Питър Уиър) и „Кралят на рибарите“ (1991, реж. Тери Гилиъм). Може би затова въпреки отличието той не се и стараеше да скрие огорчението си от твърде закъснялото и не съвсем адекватно признание.

Чрез разпределението на тези главни награди Академията се погрижи всеки от основните претенденти в категорията „Най-добър филм“ да получи своя комплект статуетки, като само „Време за мъже“ („The Full Monty“) получи чрез композиторката Ан Дъдли един брой – за музика в комедия. Единствено „Мъже в черно“ успя да се пребори с мази петорка и спечели чрез трикратния досегашен лауреат Рик Бейкър и неговия асистент Дейвид ЛеРой Андерсън „Оскар“ за грим, при това напълно заслужено.

Ако все пак въз основа на тазгодишната академична „реколта“ могат да се направят някакви заключения, то те най-естествено тръгват в следните посоки:

– В комерсиален план все по-голямо значение придобива не самото спечелване, а фактът на номинирането; както поради раздалечаването на двете събития във вре-

мето, така и заради новите маркетингови тенденции, които налагат все по-бързо „изцеждане" на максималния касов потенциал от всеки хит. Най-убедителното доказателство е, че „Титаник" постигна по-висок приход в световен мащаб през уикенда преди обявяването на наградите, отколкото през следващия.

– Не се потвърди прогнозата, че след миналогодишната победа на независимия „Английски пациент" оф-Холивуд ще продължи да доминира в нощта на „Оскар"-ите. С поредица от енергични действия, включително и такива революционни похвати като поделянето на правата между две компании („Парамаунт" и „Фокс" за „Титаник"; „Сони" и „Тъчстоун"за „Звездни рейнджъри"; „Тъчстоун" и „Парамаунт" за „Лице назаем"), големите разпространители категорично възстановиха надмощието си под прожекторите на „Шрайн Аудиториум".

– Що се отнася до разгарящия се днес в Холивуд спор „Има ли размерът значение" Академията демонстрира пословичната си склонност към балансираност чрез очевидно неравностойната комбинация на петте продукции, номинирани за най-добър филм: сметките само на „Титаник" са два пъти по-големи от общите разходи за другите четири филма, за всеки от които са похарченизначително по-малко пари от средностатистическия мейджърски бюджет. Така че спорът едва ли може да се смята еднозначно решен.

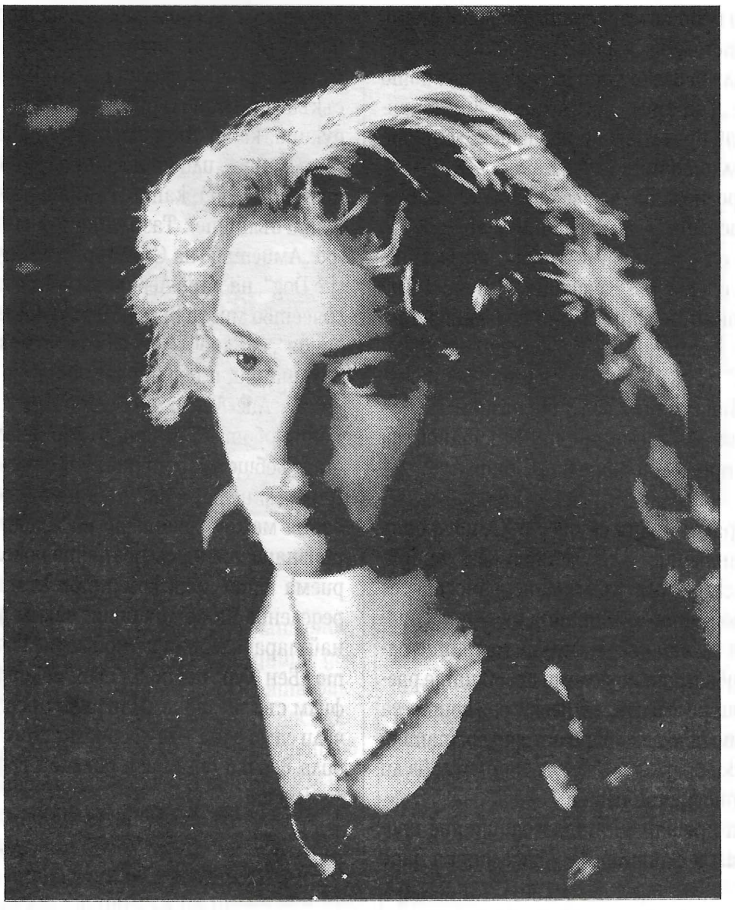
– Както и да бъдат преценявани тазгодишните претенденти, неоспорим е фактът, че Академията даде отчетливо предимство на чистото развлечение. В миналото гласуващите са оказвали значително по-голямо внимание на филми с послание като „Ганди" и „Списъкът на Шиндлър", на изискани неамерикански продукции, като „Пощальонът" и „Четири сватби и едно погребение", или на нестандартни, почти експериментални творби, като „Тайни и лъжи", „Фарго" и „Разбивайки вълните". Тази година филми от подобен род, като „Амистад" на Спилбърг, „Кундун" на Скорсезе, „Wag the Dog", на Бари Левинсън, като английския „Нейно височество мисис Браун" или австралийския „Оскар и Лусинда", се задоволиха само с по няколко второстепенни номинации, а редица заглавия от типа на „Ледена буря" на Анг Лий и „Добре дошли в Сараево" на Майкъл Уинтърботъм, сочени първоначално като претенденти, въобще не попаднаха в списъка на кандидатите. Впрочем историята на киното помни много разминавания между мнението на холивудските академици и признанието на следващите поколения. Без да се възприема като пряк коментар към тазгодишното разпределение на отличията, искам да припомня един от най-парадоксалните примери. Точно в годината, когато „Бен Хур" поставя своя рекорд от 11 награди, един филм със заглавие „Някои го предпочитат горещо" печели само една – за костюми. Днес историята е поставила всичко от онази далечна година на заслуженото му място.

Александър Донев

„ТИТАНИК" ИЛИ ТЪРЖЕСТВОТО НА АМЕРИКАНСКАТА ФИЛМОВА ТЕХНОЛОГИЯ ОТ 1997-А НАД БРИТАНСКОТО КОРАБОСТРОЕНЕ ОТ 1912-А

Сриск да разгневя някой по-простосърдечен поклонник на академичните награди ще кажа, че мо ите представи за голямото кино не се покриват със зрелища като „Титаник". Разбира се, що се отнася до техническите качества на филма (май че по-голямата част от 11-те статуетки филмът печели тъкмо за тези си достойнства), те са твърде впечатляващи и ако този сорт апокалиптични гледки са в състояние поне мъничко да подпомогнат пречистващата роля на изкуството – какво повече да се желае!

Все пак, за разлика от „терминаторите" и „пришълците", зад историята на „Титаник" са стотици и хиляди РЕАЛНИ човешки трагедии, разразили се в ЕДНА-ЕДИНСТВЕНА злокобна нощ – и това е нещо, което нормалното човешко въображение не е в състояние да си представи. Не познавам кинематографист, чийто творчески потенциал би бил достатъчен, за да възсъздаде тази катастрофа във всичките ѝ измерения – морални и биологически, природни и технически, философски и религиозни. Сигурна съм, че пречупеното тяло на гигантския кораб се е явявало поне веднъж в сънищата на Бергман и Висконти, на Тарковски и Фелини – но не като повод за демонстрация на техническите умения на днешното кино, а като символ на човешката суета и



Кейт Уинслет в „Титаник“

тщеславие. Е да, има го този мотив и при Джеймс Камерън, но някак си пътьом, между другото, избутан встрани от захарозаната приказка за любовта между принцесата и свинаря, пардон – аристократката и художника... И нищо чудно, след като (според признанието на самия режисьор в едно интервю) мечтата му е била да разкаже историята на една невъзможна любов на фона на епично събитие, подобно на „Отнесени от вихъра“ и „Д-р Живаго“.

Колкото и да са очевидни некоректността на примерите и неразбирането на думата „епично“, да се спрем на тези две неща. Докато „Отнесени от вихъра“ и „Д-р Живаго“ имат за „фон“ на човешките си драми едни от най-грандиозните събития в новата човешка история – гражданската война в Америка и гражданската война в Русия, – дълги, кървави и изтощителни, поставили на БЕЗКРАЙНО ПРОДЪЛЖИЛО изпитание духа, разума и физиката на стотици хиляди хора, подлагайки на съмнение вековните човешки добродетели, вярата и морала, то любовта между Роуз и Джак пламва часове преди гибелта на „Титаник“ и краткостта на тези две събития очевидно никак не се измерва с думичката „епическо“. Не напразно поставих думата фон в кавички, защото и в двата филма (а преди тях – в романите) гражданската война далеч не е просто фон, а причина, двигател и катализатор на хиляди човешки драми, В ТОВА ЧИСЛО и на драмата на главните герои. „Титаник“ потъва само за два часа и половина и поради тази зловеща краткост катастрофата може да бъде единствено и само фон за ФИНАЛА на една или друга човешка драма или съдба.

Ако беше позволено да определяме реалните исторически събития с жанрови понятия, бих казала, че една гражданска война е драма, а гибелта на „Титаник“ е трагедия. Драмите са продължителни във времето, трагедиите са кратки. Зад краткостта на трагедиите обаче стоят продължителни, кога скрити и непризнати, кога заплашително бълбукащи драми. Трагедиите „се разиграват“, драмите „се развиват“. Трагедията е финал на една лошо развила се драма. Както в „Ромео и Жулиета“ например драмата на епохалната родова вражда се излива в трагедията на младите влюбени. Или както при древните гърци, където трагедията е резултат на дълго потулваните конфликти, интриги, предателства и изневери. Тя е разплата, катарзис, след който животът започва отново „на чисто“.

Не е работа на критика да дава идеи, но логично е да предположим, че на борда на „Титаник“ е имало достатъчно хора (двойки, семейства, приятели и т.н.), дошли на кораба със своите си драми или даже в резултат на тях. Включително и създателите на гигантския плавателен съд, и неговия екипаж, които присъстват във филма като второстепенни персонажи с незапомнящи се лица и имена. Ако си припомним по-известните филми за катастрофи, ще видим, че повече или по-малко трагичният развой на събитията съвсем по примера на древногръцките трагедии се превръща в катализатор на подмолно зреещите конфликти – професионал-

ни, семейни, обществени, политически... В сюжета на Джеймс Камерън няма завръзка, няма тази първоначална драма, която да не намира друго разрешение, друг финал освен трагедията – тоест пречистване пред лицето на смъртта. Унизителната зависимост на Роуз от нейния богат годеник-злодей се маркира в сюжета по-скоро като оправдание за влечението ѝ към Джак, но не и като осъзнатата от самата нея драматична ситуация, която не би могла да намери друг изход освен смъртта. Въобще, ако изключим постоянното връщане ту на единия, ту на другия от влюбените в потъващите части на кораба да се спасяват един друг в очевидно безнадеждните ситуации, между двата сюжетни пласта – любовта на Роуз и Джак и гибелта на „Титаник", няма никаква задължителна връзка: както неравната им любов би могла да избухне и протече по същия начин в което и да е повече или по-малко затворено пространство, така и „Титаник" спокойно би потънал без нито един влюбен сред 2-те хиляди пътници на борда си. Казано иначе, вместо да събира тези две истории в една, Джеймс Камерън по-добре да беше направил два филма: един любовен и един филм-катастрофа. Впрочем, не. Филмите са всъщност три. Защото рамкиращата разказа история на изследователя-иманяр, оглеждащ потъналия кораб с модерна и скъпа апаратура в търсене на гигантския диамант е трета история, абсолютно излишна, немотивирана и лишена от всякаква логика. При все това гледката на стогодишната Роуз, катереща се по носа на кораба, наистина е в състояние да ви разплаче. От смях.

След всичко, казано дотук, сигурно ще ви се види странно, че съвсем доброволно изгледах филма докрай. И даже с интерес. Но не към историята на Джак и Роуз, а към агонията на кораба. Не твърде достойно любопитство, нали? Оправдано единствено (както и при повечето зрители, предполагам) от желанието да се науча ако не истината, то поне правдоподобна хипотеза за причините за гибелта на „Титаник". И докато корабът потъваше, а лодките не стигаха, мисълта ми неведнъж тръгваше след някое случайно лице, след някоя дочута реплика от „миманса" и макар да не се надявах, че филмът ще поеме друга посока, си казвах: ето ги истинските неща. Ето един млад баща, оставащ на кораба, докато жена му и бебето се спускат в лодката... Ето една възрастна жена, плачейки, моли мястото ѝ в лодката да се даде на сина ѝ... Ето диригента на оркестъра с двама от своите музиканти продължават да свирят, приели неизбежността на края... Ето един от офицерите, застрелял пътник в опита си да спре паниката, се самоубива, макар да знае, че няма кой да му държи сметка... И т.н. И т.н. Бях сигурна, че там, сред 2-те хиляди пътници от първа, втора и трета класа – шотландци и шведи, ирландци и украинци, италианци и българи – има 2 хиляди ИСТИНСКИ човешки истории, планове и надежди, бягства и авантюри. Има материал за две хиляди филма – всички с името „Титаник"...

Е, видяхме един възможен вариант. Роден във въображението на Джеймс Камерън, сценарист, режисьор, продуцент, майстор по специални ефекти. Мога да си представя (и то с известна доза разбиране) как, занимавайки се години наред с измисляне на специални ефекти за нечии чужди проекти, човекът е износвал в главата си идея за свой собствен филм – най-съвършения, най-амбициозния, спиращ дъха с автентичността на техническите прийоми. Виждал е във въображението си страстни любовни сцени на фона на най-загадъчната и зловеща катастрофа. Гледал е Кейт Уинслет в ролята на Офелия. Гледал е Леонардо ди Каприо в ролята на Ромео. И доверил се на наученото от тях при Шекспир, е решил да ги събере заедно. Уви, не от всяка завършила с гибел любовна история става трагедия. Както и не всеки изгубен диамант (та дори и най-големия в света) става за завръзка на криминале. Все пак магията на киното е в състояние да компенсира почти всякакви драматургически и концептуални несъвършенства. Не е чудно с времето филмовата версия на Джеймс Камерън да замести в съзнанието на поколенията самия исторически факт – гибелта на „Титаник". Има такива прецеденти в историята на киното. При цялото ми критично отношение към филма не е възможно да не му призная очевидните достойнства. Това са най-вече техническите хватки: автентичността на макета (в размер 9/10 от истинската големина на кораба), специалните ефекти и т.н. Не бих отминала с мълчание и няколко симпатични, откровено кинаджийски закачки, като например това, че за ролята на изследователя-иманяр е поканен актьорът, прочул се с ролята си в друг „катастрофичен" филм – „Туистър", а личната охрана на Били Зейн е поверена на актьора, известен с изпълнението си на ролята на Шерлок Холмс и т. н. Както и това, че във филма има няколко майсторски сцени, пленяващи и с емоционалността си, и с особения усет за трагизъм, и с умението на режисьора да използва детайла като „част вместо цялото" и т. н. А разбира се, и музиката към филма, станала популярна и обичана задълго преди филмът да излезе на големия екран благодарение на клипа с великолепната Селин Дион...

Валентина Илкова

Всяко време има своя Дикенс

Прославеният по цял свят английски писател Чарлс Дикенс, автор на десетки обемисти и прекрасни повествования, пълни със загадки, мистерии, прозрения, с тържество на доброто над злото, с десетки герои, пленяващи и деца, и юноши, и възрастни, е привличал многократно вниманието на киното към творчеството си. В историята на киното са останали над 85 екранизации на негови произведения, включително и късометражки от немия период, „по мотиви" и свободни адаптации. При това – от всички периоди на седмото изкуство. Най-много на брой са адаптациите от времето на „Великия ням" – 2/3 от всички пренесени досега на екрана творби. Най-ранните са от 1898 – 1901 година – на американеца Робърт Пол, по мотиви от „Оливър Туист", „Коледна песен" и „Записките на клуба „Пикуик". Тъкмо „Оливър Туист" и „Коледна песен" са между най-екранизираните – 10 пъти кинаджии от цял свят са се обръщали към тях. Освен десетките английски филмови адаптации може да се говори и за европейски принос към „дикенсиадата" – изцяло в немия период на киното: 3 френски, 1 италиански, 1 руска, 5 датски, 1 немска, 1 австрийска, 1 унгарска продукции. Най-запалените по Дикенс режисьори са англичанинът Томас Бентли (10), американецът Джеймс Стюарт Блактън (5), датчанинът Сандберг (5), американецът Дейвид У. Грифит (3), а в звуковото кино – Дейвид Лин (2). Най-голям зрителски успех има мюзикълът „Оливър" на режисьора Каръл Рийд.

Предлагаме на читателя кратка филмография на по-значителните екранизации на Дикенс досега:

„Големите надежди"

1946 г. – реж. Дейвид Лийн (Великобритания)
В ролите: Джон Милс, Джийн Симънс, Алек Гинес
2 награди „Оскар" за: операторско майсторство и художествено оформление

1975 г. – реж. Джоузеф Харди (САЩ)
В ролите: Майкъл Йорк, Джеймс Мейсън, Сара Майлс (прожектиран в България)

1998 г. – реж. Алфонсо Куарон
В ролите: Итън Хоук, Гуинет Полтроу, Робърт де Ниро, Ан Банкрофт

„Дейвид Копърфийлд"

1934 г. – реж. Джордж Кюкър (САЩ)
В ролите: Фреди Бартоломю, Лайънъл Баримор
2 номинации за „Оскар" за: филм и монтаж

1970 г. – реж. Делбърт Ман (Великобритания)
В ролите: Робин Филипс, Сюзан Хемпшир, Майкъл Редгрейф, Лорънс Оливие, Ричард Атънбъроу (прожектиран в България)

„Коледна песен"

1970 г. – „Скрудж" – реж. Роналд Нийм (Великобритания, мюзикален)
В ролите: Албърт Фини, Алек Гинес
Номинация за „Оскар" за песен

„Никълъс Никълби"

1947 г. – реж. Алберто Кавалканти (Великобритания)
В ролите: Седрик Хардуик, Сибил Торндайк

„Оливър Туист"

1948 г. – реж. Дейвид Лийн (Великобритания)
В ролите: Алек Гинес, Робърт Нютън

1922 г. – реж. Франк Лойд (САЩ)
В ролите: Джаки Куган, Лон Чейни

1968 г. – „Оливър" – реж. Каръл Рийд (Великобритания, мюзикъл)
В ролите: Марк Лестър, Оливър Рийд
2 награди „Оскар" за: филм и режисура (прожектиран в България)

1982 г. – реж. Клайв Донър (САЩ)
В ролите: Джордж Скот, Тим Къри

***

Най-новата филмова творба, „Големите надежди", създадена по мотиви от едноименния роман на Чарлс Дикенс, е може би една от най-свободните, напълно съвременни адаптации, сътворени в киното. Красива, елегантна, филмова приказка, развиваща се в наши дни, романтично поднесена на зрителя, който харесва красотата, силата на вечните човешки страсти, прелестта, сладостта и болката да обичаш и да чакаш отговор, да получаваш взаимност и сладост от нежното докосване на любимия човек.

Филмът проследява житейските криволици в съдбата на младия, стремително издигащ се художник Фин Бел (Итън Хоук), невероятен идеалист, вдъхновен художник. Неговият свят драматично се променя, когато в живота му нахлуват трима души, безкрайно различни, но дълбоко вълнуващи го: студентата, красива, високомерна Естел (Гуинет Полтроу), избягалият затворник Лустиг (Робърт де Ниро) и богатата и ексцентрична Нора (Ан Банкрофт). С тях започват всички обрати в живота му. Само актьорите биха били достатъчни, за да се превърне „Големите надежди" в прекрасна романтична приказка. За щастие режисьорът Алфонсо Куарон е успял много умело, вдъхновено и освободено, следвайки мотивите от големия Дикенсов роман, да сътвори прекрасна съвременна история.

„Кино"

Алек Гинес в „Големите надежди" (1946), режисьор Дейвид Лийн



Коментирани филми и кинематографии

ПОЛСКОТО КИНО
пътища и безпътици

Някога полското кино плуваше безметежно в спокойните крайбрежни води на полската литература. На големия и малкия екран бе пренесена почти цялата „Библиотека за ученика" – от Сенкевич, Виспянски и Реймонт, до Гомбрович и Милош. И тъй като литературата се превърна в пословичната обетована земя за екранизаторите (а може би и сега е такава, ако съдим по „Страстната седмица" или „Госпожица Никой"?) – злостните критици често определяха нашите филми като „кино на школските четива". Нищо страшно няма в това, след като екранизациите на „Пепел и диамант", „Сватба" или „Долината на Иса" прославяха полското изкуство по света. Защото във вдъхновяващите екрана литература, драматургия, живопис се съдържаха архетипите на нашата култура, историческите традиции на нацията, драмата на полската съдба. По същия начин по-късни творби, като „Човекът от мрамор" и „Майката на братя Крул", се позовават на опита от епохата на сталинизма, за да се стигне до предавгустовската треска на филмите от времето на „моралното безпокойство".

Цветове и повели

Но литературните източници на вдъхновение постепенно пресъхваха, а ентусиазмът на политическото кино взе да се изчерпва. Военното положение и трансформацията на обществения строй, със съпровождащите този процес обществено-икономически трусове, не благоприятстваха формирането на нови битови, естетически, морални образци. „Времената в Полша бяха трудни, цареше голямо объркване. В действителност никой не знаеше кое е лошо и кое – добро. Нито защо изобщо се живее. Помислихме, че може би си струва да се върнем към най-простите, най-елементарни правила, сочещи как да ръководим собствения си живот..." – споделя Кшищоф Кешловски, когато след забележителния си филм „Случка" (трите варианта на човешки избор са като изпробване на клавиатурата преди концерт), подготвяше заедно с Кшищоф Пешевич своята „песен на песните" – „Декалог" и „Три цвята".

Така след „киното на Колумбовците", киното на Кешловски се оказа за света пореден живителен полъх откъм Висла.

Катажина Фигура и Аджей Кондратюк в „Слънчевият часовник"



Последните години са един доста безцветен период. Липсваха шедьоври, не се появяваха в конкурсите на големите международни фестивали, най-вече в Кан и Венеция. Неприсъждането на Голямата награда на ежегодния преглед на игралното кино в Гдиня през 1996 г. предизвика широка дискусия за кризата в полската кинематография. В интервю за списание „Филм" (бр.10/97) Ян Пешек казва: „... Нашето кино от последните години е фалшиво – не вярвам нито на актьорите, нито на режисьорите, нито на сценаристите –



„Капанът“, режисьор Адам Драбински

всичко това е изсмукано от пръстите. Скучно ми е, като гледам техните филми...“ Напоследък обаче нещо се раздвижи. Публиката се завърна в кината. Следователно си струва да бъде зададен въпросът: дали полското кино е по-добре?

Между Сцилата на художествеността и Харибдата на комерсиализма

Утеха за оптимистите може да бъде простият статистически факт: у нас продължават да се създават по над 20 игрални филма годишно с голям жанров обхват – от детски („Птичката“, „Скандал за Баша“) до криминални комедии. Разбира се, че филм като „Книгата на големите пожелания“ би трябвало да вълнува: кой би останал равнодушен пред срещата на две самотни души – сираче и стар човек – под един покрив? А „Килър“ ще зарадва всички, не само киноманиите, така, както ни развесели преди време пикантно направеният „Сексмисия“. В днешната борба за оцеляване с агресивните movie pictures от Големия континент под внимание се взема всяка идея, всеки трик, подкрепен от добър професионализъм и последователно разгръщане на наша почва на системата на звездите. За пример може да служи струпването на цяло съзвездие (Гайос, Замаховски, Линда, Фигура, Пазура) в „Щастливият Ню Йорк“, драматична комедия за „плъхополяците“ от Грийн пойнт.

По подобни прагматични причини (приходите!), у нас продължават да се множат касови заглавия за тийнейджъри, пълни със звезди на попмузиката (Каша Ковалска, Едита Гурняк), от типа на „Нощни графити“. Всичко би било наред и бихме могли да приемем това кино на „младите вълци“, ако – освен апетитите и амбициите – филмите не поразяваха доста често с вълча жестокост, бруталност и възвеличаване на насилието. „Бандитът“, „Ударът“, „Капанът“, „Гневът“... Негативни чувства, патологични ситуации, разюздан секс. А като се прибави към това и характерната типология на героите, става направо страшно...

Нека се спрем накратко върху филма на Войчех Жембински, тъй като неговият „Гняв“ е симптоматичен пример за модното кино на насилието и жестокостта. След добрия си френски дебют „Когато разумът спи“ (1992), Жембински сякаш е решил да тръгне по стъпките на „Омразата“ и „Аз убиец, ти убиец“ на Касовиц, галеното дете на френската критика. Използвайки неточно полската действителност и по-скоро опростената психология на героите, неговият „Гняв“ избухва с подобен

на „Омраза“ дух на деструкция и лудост, пресъздадени както чрез чудовищното поведение на групата нападатели от изправителния дом, така и чрез истерията на режисурата. Морализаторството тъне в монтажа на съмнителните атракции в този мисловно недоносен филм. Затова пък разбирам замисъла на Харасимович да направи от главния герой в „Бандитът“, след десетки преживени ужаси, един състрадателен човек и добър самарянин.

Можем да простим на Марек Кондрат, когато, като неосъществен в Щатите актьор, се прави на „кръстник“ в „Капанът“; или на Пазура – Килъра, пародиращ пред огледалото друг „шофьор на такси“ – Де Ниро. Защото всичко това е на шега, сложено в иронични кавички. Полошо е, когато впечатлението за deja vu съпровожда имитаторския филм „Проститутки“ или перфектния технически „Тъмната страна на Венера“, инспириран, вече без кавички, от идеите на Полански („Погнуса“) и Бунюел („Дневна красавица“). Ако ще се посяга към архетипи, то нека поне те бъдат тукашни.

Едни от най-оригиналните демонстрации на черпене от личните семейни митове се оказаха „Домашни хроники“ на Лешек Вошевич и „Полски дармоед“ на Лукаш Виленжалек. Действието в „Хроники“ протича през 1945–59 г. В опита си да обхване епически широкия хоризонт на провинциалния живот Вошевич изнася на екрана титри и задкадров коментар. Основа на мозаечния разказ стават ярките образи на родителите; леля Дюнкерка, чийто мъж не се е върнал от войната; активистът-абитуриент, посегнал на невинността на отиващата в манастир Амелка; апетитната братовчедка Мелания.

Ако „Домашни хроники“ се развива линеарно, сякаш се разлиства семеен албум, то филмът на Лукаш Виленжалек се характеризира с по-голяма структурна сложност. Разбуденият на гарата юноша не знае (през 1989 г.!) кой е – изгубил е паметта си, а после го е обхванала телевизионна парализа.

Виленжалек обича парадоксите. И провинциалната поезия на грозотата. Стилът му е вдъхновен от картините на ченстоховеца Дуда-Грач от цикъла „Полски мотиви“.

Урок по зрелост

„Най-трудните истини се предават с помощта на кратки анекдоти. Добрите филми не показват проблемите, а хората, които се борят с тях...“ Думите на Анджей Вайда намират потвърждение в най-добрите филми на сезона , наградени вече в страната и чужбина. В познатия от телевизията „Време за измяна“ на Войчех Марчевски (специална награда ex dequo с „Дармоеда“ на Виленжалек) извънвременният мотив дискутиращ върху същността на властта и механизмите на упражняването ѝ би останал в сферата на словесната реторика, ако не бяха личните трагедии на протагонистите – Сивонарола и Макиавели, – блестящо разкрити от Радживилович и Гайос. „Моята воля създава целта ми“ – биха могли да повторят след автора на „Князът“ героите от „Душата пее“.

Творческата връзка между киното на Кшищоф Кешловски и това на Йежи Щур личи не само в характерното смесване на реализъм и метафизика, ежедневно и трансцедентално, а може би, най-вече – в апотеоза на чувствата. За мен „Любовни истории“ на Щур започва там, където свършва филмът „Синьо“. Той свършва, както знаем, с пробуждането на Юлия от вцепенението, с финалната кантата на Кацнер по думи от писмото на свети Павел до коринтяните.

Мъдростта на „Любовни истории“ се състои в това, че не всички, а само двамата герои на Щур и то съвършено различни (водачът Здзишек и обремененият с дете свещеник), приемат предизвикателството. Първият – интуитивно, от страст към Криша. Вторият – след равносметка със себе си и църковните власти.

В много от отзивите след фестивала в Гдиня нашето кино се упреква, че в него има малко от истинската Полша, малко истински ситуации, достоверни образи, изискани диалози.

Ново средоточие?

Наградите „Златните лъвове“, дадени на „Любовни истории“, не бяха изненада за никого. Но фактът, че фестивалът в Гдиня награждава филми, забелязани преди това в чужбина, показва, че е твърде рано да говорим за преодоляване на кризата в нашата кинематография. Под влияние на пазара, когато конкуренцията на американското кино и натиска на младата аудитория до известна степен налагат развитието на търсени (чети – евтини) жанрове в популярното кино, кинематографията трябва да премине и постепенно преминава към „ново средоточие“. Както развитието на кината-мултиплекси е продиктувано от диференциацията на зрителските вкусове, така шанс за артистичното кино, убежище за амбициозните, търсещи творци днес във все по-голяма степен дават... телевизиите.

Не е случайно, че най-голям победител на миналия фестивал се оказа полската телевизия SA, както и Канал плюс, копродуцент на 8 филма, от които три спечелиха общо 6 награди, включително и „Златните лъвове“. Стартиращата кабелна телевизия HBO също може да се похвали с наградата на Януш Заорски за режисурата на „Щастливият Ню Йорк“. Като се вземат предвид нарастващите от година на година капиталовложения за игрално кино, държавната и всички частни телевизии, изглежда, че полското кино ще влезе в XXI век като нова мултимедийна кинематография.

Адам Хорошчак
Превод – Славянка Хаджиева

НОВИ МЕДИИ НОВИ ТЕХНОЛОГИИ

НОВИТЕ МЕДИИ

(Продължение от бр. 1)

Струва ми се най-удачно запознаването с новите медии да става, чрез подреждането им в йерархическа зависимост от един главен фактор: *различната* ***степен*** *за интерактивно съучастие, която дадена медия предоставя на потребителя.* В действителност твърде малко са онези от новите медии, които позволяват почти *непрогамирана* структура на участието, и именно затова ми се иска да започна с тях.

ПОТРЕБИТЕЛЯТ КАТО АВТОР

„Снежна катастрофа" (Snowcrash) на Нийл Стивънсън (Neil Stevenson) е една от многото, появили се в последните години, книги със сюжети, които третират бъдещите отношения между обикновеното човешко същество и новите медии. В нея авторът описва хора от второто десетилетие на 21 век, прекарващи почти ***половината*** от времето си в Интернет. Там те играят, общуват, провеждат бизнес-срещите си, пазаруват, наглеждат децата си, творят, и пр. С една дума, реалната ни ежедневна „вселена" (universe), както сме свикнали да наричаме заобикалящата ни действителност, вече не съществува. За да преведем поне отчасти вярно смисъла, заложен в изобретения от Стивънсън неологизъм, би трябвало да я наречем „*все-писмена*" (metaverse) или „*нео-библена*".

За да оценим колко удачно Стивънсън си играе с двойните значения на думите, налага се да направим едно лингвистично отклонение. В староанглийския език „*verse*" е означавала (както и днес), „поетична строфа". Но много повече е била използвана за разговорно обръщение, визиращо „Библията". От своя страна, „*uni-*" е латинската представка, обозначаваща „единност", но и „единичност". Т.е. при появата си понятието „*universe*" е съвместило, както разбирането за уникалността, всеобемността и хомогенността на нашия свят, така и приемането на неговата „библейска същност", (в смисъла, че Библията е цялото, точното и единственото негово обяснение). Стивънсън акцентира върху по-модерното значение на думата „*verse*" – „строфа", но също така и „писмен фрагмент". Освен това, той заменя латинската „*uni-*" с древногръцката „*meta-*" – представка, използвана както за изразяване на „следствие, изменение", така и за индикация на „нещо по-голямо, по-обхватно". В резултат „вселената, която се самоизразява чрез Библията, и която изразява познатото", се превръща в едно „*многоаспектно, пост-библейско, и най-вече самоизразяващо се чрез писмени фрагменти пространство*". И в него, според Стивънсън, действат нови обществени закони, личностни морални кодове и критерии за оценка на света и постиженията.

Ние, българите, все още вярваме, че това е бъдеще. Може би близко, но – бъдеще. Голяма вина за това има и многогодишното влияние на „лениновата" трактовка за изкуството, като „най-вярно отражение на реалността". Само че дори в литературните и аудиовизуалните продукти, произвеждани в САЩ, поради много причини, (най-вече за да не загубят идентификацията на световната публика), творците не смеят да покажат истинската реалност, която съперничи с фантастиката. (На всичко отгоре, пътуването ни на Запад, към „обетованата американска земя" непрекъснато бива осуетявано по визов път.)

А истината е, че само в САЩ 7% от населението вече има ***24-часов*** достъп до Интернет. В Западна Европа, процентът се колебае между 2,5 и 3. Числата изглеждат незначителни, ако бъдат съпоставени, да речем, с официалните статистически проценти за демографско насищане с телевизионни приемници, позволяващи потребление на кабелни и сателитни програми (около 70% за САЩ, и около 40% за Западна Европа).

Но ако приложим популярната маркетингова теория за „кривата при навлизане на ново средство за комуникация в широко потребление", ще бъдем силно изненадани. Според споменатата крива периодът на приемането му има следните измерения: през първите пет години от пазарната си поява то завладява ***само*** от 1 до 5% от *потенциалните* си купувачи; през следващите пет години този ръст стига до 25%; и едва третата петилетка се увенчава с рязък скок до 75%. А в четвъртата вече се появява нова, по-развита медия!

Всеки сам може да пресметне след колко години „незначителните" **7%** потребители, които световната компютърна мрежа има в актива си за срок, ***по-кратък*** от посочените пет години, ще се увеличат лавинообразно и ще стопят привидно огромната разлика между потреблението на Интернет и, примерно, телевизионното потребление. (Особено, ако отчитаме и непрестанно намаляващата цена на персоналните компютри, притежаващи параметри, напълно достатъчни за включването на собственика им в мрежата.)

Задължително трябва да си дадем сметка и за още нещо, обаче. В редица свои изказвания, направени през последните три години пред международни форуми, популярният френски мултимедиен продуцент и експерт Жан-Батист Тушар (Jean-Baptiste Touchard) неизменно предупреждава, че валидността на теорията и по отношение на ***сроковете***, в които това става, вече е *дискусионна*. Ако формулата за 20-годишния цикъл е била реална при прилагането ѝ към средствата за масова комуникация, родени в края на 19-тия и началото на 20-тия век, като радиото, киното, ефирната телевизия, и дори компютрите, то днес ситуацията е променена. Прословутата фраза на шефа на IBM, изречена абсолютно достолепно през 50-те години в интервю за медиите, и гласяща, че според него „пазарната ниша пред тях е за около 5 броя общо в света", действително е отразявала всеобщо убеждение. Даже повече от 20 години минават, преди през 1978-а да се появят на пазара първите персонални компютри. (Сега, 20 години по-късно, те вече са завладяли над 90 % от прилежащата им ниша, и се борят да разширят пространството ѝ.) Но не е така с кабелната телевизия, още по-малко – със сателитната. Тяхното масирано навлизане стана още във втората фаза от появата им. Както се вижда, ситуацията със CD-ROM-овете и Интернет е подобна.

Не е случайно тогава, че голяма част от новите медии всъщност се развиват ***чрез*** и ***в*** Интернет. И най-консервативните, и най-либералните приложения тук съществуват редом. Възможността за контакт с всяка точка на земното кълбо стимулира, както максималната *утилитарност,* така и вариантното развитие на *интерактивното изкуство*.

1. „Диаложните стаи" (MUD/MOO) в Интернет

Безспорно, обаче, най-отворената система за интерактивно съучастие на потребителя са двата типа „диаложни стаи": ***текстуални и визуални.*** Съзнавам, че понятието звучи доста странно, но то отразява абсолютно вярно функциите, заложени в това приложение на Интернет.

История:

Англоезичното съкратено название на „текстуалните стаи", **MUD**, произлиза от прословутата игра „Dungeons and Dragons" („Тъмници и дракони"), която впрочем самотните деца в „Извънземното" играят, преди E.T. да навлезе в живота им: *Multi-User Dungeon* (мулти-потребителска тъмница). Постепенно игровото понятие бива заместено със звучащото „по-сериозно" и потайнствено *Multi-User Dimension* (мулти-потребителско измерение). За да се достигне накрая до действително вярното от научна гледна точка, макар и не така изразително, *Multi-User Dialogue*, означаващо буквално „мулти-потребителски диалог". (Интересно е да се отбележи, че напоследък най-често се MUD се дешифрира като *Multi-User Domain,* „мулти-потребителска общност/притежание".) Що се отнася до „визуалните стаи", съкращението **MOO** (*Object Oriented MUD*) просто прикача към горното определение и допълнението „опредметен".

„Текстуалните стаи":

Това, всъщност, представлява възможност за потребителя да се включи, чрез компютъра си, към програма създадена от някого и действаща в друг компютър-майка. Програмата позволява предаването на текстуални съобщения. По този начин потребителят може да участва в интерактивен разговор, в който участници от ***различни реални*** пространства, (градове, стаи, държави), общуват в ***единно компютърно***, т.е. ***иреално*** пространство. Изписаните текстове на екрана, на когото и да е от участниците, се появяват на екраните на всеки от тях. Така се създава синхронен, многопластов разговор, който в определени случаи би могъл да бъде и произведение на интерактивното изкуство.

Използването на „текстуалните стаи" понастоящем е почти сведено до минимум, тъй като те чудесно биват заменени от „визуалните" такива, експлоатиращи умело най-големия им ***недостатък***: невъзможността в тях да се прави нещо друго, освен да се описва чрез думи дадено място или действие на участника, (например, на екрана се появява текст: „Току-що влязохте в Залива на пингвините. Надясно има едикакво си, наляво – не знам какво си, и т.н.").

„Визуалните стаи":

Дори създадените в самото начало на „визуалното строителство" по-елементарни и описателни „визуални стаи" изграждат истинска вселена от генерирани чрез компютърна графика, или дори анимация, пространства, в които участникът може да влиза и да излиза само с едно щракване на компютърната „мишка". Най-често това са замъци, цели градове, огромни паркове или джунгли, и пр. В тях вече е лесно да бъдат разположени и купища странни или реалистични предмети, с които участникът също може да борави – да ги мести, крие, намира и т.н. Често той има правото дори ***сам да създава*** пространства и предмети във вече съществуващата програма, и именно това прави особено привлекателни „визуалните стаи".

„Визуалните стаи" като интерактивно изкуство:

Още по-интересни обаче са „***фикционализираните стаи***", които се появяват масирано от последната година насам, и в които, ако иска да присъства пълноценно, участникът е просто длъжен да създава ***хипертекстуално*** изкуство. В тях той вече може да си избира *име*, чрез което всъщност приема *роля*; да рисува или сглобява от готови конструкции *външния вид на собствения си персонаж*; да му изгражда *стил*

на поведението и речта, като си избира измежду съществуващите, зададени от автора конструкции, (например, да говори на диалект, да заеква, да повтаря паразитни фрази, и т.н.) или да измисля собствени такива. Така, едновременно с разговора, който води чрез написването на текстовете, участникът измисля и себе си и се поставя в хипотетични ситуации. Естествено, ако желае, той може и да си остане просто наблюдател на играта, която другите участници играят. В такъв случай, обаче, по-добре е да не разчита на много запознанства и интерес към себе си.

За да изясня по-точно възможностите, ще разкажа накратко едно от посещенията си в прословутия „Дворец" (***The Palace***), при което с интерес проследих развитието на отношенията между двама от участниците, явно не за пръв път срещащи се там. Използвайки готовите конструкции от „стаята", ТОЙ се беше дегизирал като Брад Пит, а ТЯ – като Мадона. В добавка ТОЙ си беше сложил и заешки ушички, към които вървеше украсяване на всяка реплика, написана от него, със смешни правописни грешки. ТЯ пък имаше розови очила, които задължително включваха в думите ѝ псевдо-романтични излияния, добавени от програмата. За да не си помисли някой, че въпросните участници са някакви дебили, ще добавя, че те всъщност съвсем сериозно обсъждаха някаква изложба, на която ТОЙ беше присъствал. След около десетина минути ТЯ предложи да се изнесат другаде, (до момента разговорът им се развиваше в „Бара на Хари", където навалицата започна да става голяма.) Последвах ги и се озовах в „Тъжната спалня". Там, освен тях, имаше само още един участник, който присъстваше на екрана във формата на кръгче с номер в него – вариант, неизискващ никакви усилия и подходящ за хора, не проявяващи особено желание за активна намеса в събитията на „стаята", или пък не разполагащи с време да „играят". Той унило ни поздрави, но след като не получи отговор, си замълча. След малко се изнесе. От притеснение и аз се изнесох. Но интригата ме глождеше. Много скоро се върнах да проверя какво става. Двамата бяха махнали смешните атрибути и си говореха нормално, убеждавайки се, че е по-добре ТОЙ да отиде при нея в Сиатъл, а не ТЯ при него в Ню Йорк. Не знам как завърши „свалката", но по-важното е, че тези двама участници, всъщност, ясно демонстрираха онова игрово начало, заложено у всеки от нас, и така адмирирано от всички ни в класическия сюжет на „Сирано дьо Бержерак". Та какво друго правеха тези мили колеги, ако не да използват същите прийоми на самодейния театър, за да си станат близки?! Ще ми се да подчертая и, че ТЕ не случайно бяха избрали костюмите си. На няколко пъти в разговора им Брад Пит и Мадона бяха коментирани, къде шеговито и/или иронично, къде по-абстрактно, във връзка с черти от собственото поведение на участниците, вероятно проявявани в предишните срещи.

Като говорим за „търсене на уединение във виртуалното пространство", любопитно е да се отбележи, че напоследък все повече намаляват „общите стаи", т.е. онези, в които всеки може да влезе, дори без да плаща такса. Като се има предвид, че човек води разговор, за да задоволи потребността си от контакт, бил той хедонистичен, спиритуалистичен, кариеристичен, информационен, и пр. – обяснимо е защо „стаите" все повече се разслояват по интереси. За да участва в някои от тях, „посетителят" трябва да отговаря на определени условия или да заплати първоначална сума. Понякога, след определено количество посещения, може да стане член на клуба на „стаята", или пък да основе собствен клуб в нея.

Теоретическият спор дали „диаложните стаи" би трябвало да се причисляват към произведенията на интерактивното изкуство не секва. В подкрепа на утвърждаващото мнение стои фактът, че целите разговори могат, (и много често биват!), записвани от участниците в тях, за да си ги четат след време. Освен това, нараства броят на „стаите" с програмирани от създателите им изкуствени персонажи – роботи, с които участникът може също да контактува, (понякога дори без да знае това!). Проучванията показват, че част от потребителите съзнателно построяват разговорите си така, че да установят дали срещу тях не стои робот.

Утилитарни приложения на „визуалните стаи":

Много популярни в момента са „***терапевтичните стаи***" за участници с проблеми, (например, самотни майки, инвалиди, жертви на изнасилване, глухонеми, и др.). Психолозите са раздвоени по отношение на ефекта им. Някои от тях са убедени в благотворното им влияние за преодоляване на „кризисния" период, но други категорично считат, че така се задълбочават отчуждението, самотата и неспособността на „пациентите" да се справят с истинския реален живот. (Иска ми се тук да отбележа, че като човек, наблюдавал и проучвал известно време фикционалното развитие на подобни „стаи", определено поддържам първата теза.)

Добре е да се знае още, че така заклеймяваната „изолация" е съвсем възможна и в „нетерапевтичната стая", където всеки може да предпочете да „затвори" в буквалния смисъл, чрез активизиране на определено приспособление, достъпа до разговора си с някого за останалите присъстващи в „стаята". (Това приспособление, обаче, не е в състояние да отдели на екрана на конкретния потребител само неговия разговор: той пак ще бъде принуден да вижда разговорите на другите.)

Струва ми се интересно да цитирам един по-подробен пасаж за конкретното влияние на една такава „диаложна стая" върху пациент със силно изострен проблем в комуникацията с противоположния пол. Извадката е от неговия дневник и е свързана с първата

„виртуална" среща с жената, която пациентът познава само чрез посещенията си в „стаята":
„Така че, описах ѝ менюто. Установих, че тя не обича телешко, и реших да я попитам дали би имала нещо против аз да си поръчам, тъй като в този ресторант правят наистина страхотни телешки карета – Тя, обаче, заяви, че би имала „нещо против". И аз не си поръчах. ... После си говорихме за изследванията ѝ. Тя работи върху една болест, биохимия на болестта на коронарната артерия. Поговорихме върху това. Тя ме попита аз върху какво работя. Разказах ѝ малко за ядрената физика като цяло и за собствената си дейност. Говорихме около няколко часа. Чудесно се разбирахме. По едно време тя трябваше да отива на работа, затова приключихме с вечерята и се разделихме, като си уговорихме среща на другия ден – отново в „стаята"."
Интересно приложение намират „диаложните стаи" и в ***педагогиката***. Целите университети са „изтипосани" в архитектурната си конструкция. Професорите си имат кабинети и приемно време. Кандидат-студентите получават информация и консултации, и пр. Вече на много места, главно в САЩ, се експериментира провеждането на занятия, и дори изпити на студенти в подобни „стаи".

Схема на интерактивните възможности пред потребителя:
В крайна сметка, нека обобщя още веднъж *типичната процедура* за влизането в подобна стая:

- участникът се включва компютърно в дадена „стая" и бива поканен от програмата ѝ да се представи и да си избере име;
- веднъж допуснат, той има право да се движи безпрепятствено из пространството на „стаята", което е или само текстуално, или визуално без/с възможности за промени по негов избор;
- в случай, че желае, участникът може да си създава ***аватар***, чиято реч и външен вид изгражда с/без помощта на програмата;
- ако желае, може да запазва във файлове провежданите разговори и да ги изтегля от компютъра-майка;
- и най-сетне, в резултат на специфичните условия на „стаята", може да се придвижва в йерархията на нейните посетители, като получава разрешение да създава предмети, нови пространства, или дори нови правила в нея.

NB: *„Аватар" е термин, с който в кибернетичното пространство се означават изкуствено генерираните **фигурки**, чрез които **реален** участник или софтуерен **робот** демонстрират присъствието си. Терминът е санскритски, и е бил използван за означаване на „вида, в който Бог слиза сред хората на Земята".*

Проектът „Фауст":
Бих искал да завърша представянето на „диаложните стаи", като опиша един конкретен проект, разработен в рамките на семинар, проведен през 1997-а в Мюнхен. Задачата пред участниците беше да предложат варианти за разработка на пиесата на Гьоте „***Фауст***" в новите медии.
Мотивировката на групата, занимаваща се с интерпретацията на пиесата чрез „диаложна стая", включваше убеждението, че като опозиционни по своята линеарност структура „стаята" не би трябвало да се стреми да транспонира механично „пиесата". Поради това, предложението залага на изграждането на „стая", запазваща Фаустовския дух, в която потребителят би могъл да дискутира свободно със своите събеседници върху нравствени проблеми и ситуации, цялостно или частично провокирани от пиесата.
Желаещите да посетят въпросната „стая" са длъжни да преминат през така нареченото „*Преддверие*", където трябва да наблюдават и съ-преживеят три сцени, позволяващи обсъждането на три ключови за пиесата/участника въпроса:

- лабораторията, в която Мефистофел пита Фауст/участника дали знае какво значи Душа;
- разговора с Гретхен, в който тя пита Фауст/участника дали вярва в Бог;
- сцената в подземието, когато Гретхен моли Фауст/участника да спаси детето в езерото, а Мефистофел му обещава цялото световно познание.

В резултат се оформят групи, чиито характеристики участниците вече добре знаят. При регистрацията си те могат да избират в коя група искат да влязат, и ако посетят отново „стаята" могат да отидат директно в нейната част от „*Гората*", т.е. основното пространство, от което участникът избира пътя си, водещ го към реални ситуации.Например може да се включи в сцена, където да играе ролята на учен, поставен пред дилемата да избере дали да предпочете да извърши опити с животни и хора, при които има 5% вероятност да открие лекарство срещу СПИН, или да се откаже, защото знае, че вероятността те да не оцелеят е 95%.
Участникът може да дискутира със събеседниците си или пък директно да действа, за да види каква би била реакцията на програмата, или на записаните решения на други участници.
Много важно е да отбележа, че тук никъде ***не*** говоря за някакви морални оценки, които програмата да дава. Участниците помежду си могат да правят такива, но програмата е безпристрастна. Тя само осигурява интересни възможности за самоанализ и натрупване на житейски опит/контакти.
Един от елементите, заложени в нея, за да улеснят тази задача, е включването и на четирите основни персонажа от пиесата – *Фауст, Мефистофел, Гретхен и Бог*, (представящи съответно любознателността, властолюбието, чувствителността и хармонията) – като

аватари (роботи), оставащи „на повикване" през цялото време, в което участникът се движи из „стаята". Ако желае, той може да ги призове на помощ по всяко време, и да ги поиска да узнае техния *личен* избор, по отношение на ситуацията, в която е попаднал.
След всеки сто визитации на „стаята" участникът получава и правото да създаде свое собствено пространство, в което да изгради дилеми за другите участници.
В рамките на такова кратко изложение много от детайлите отпадат, но за интереса към проекта и неговата висока оценка говори най-добре фактът, че в момента той е финансиран от солидна западноевропейска компания, и вероятно, до лятото на 1998-а ще бъде реализиран и включен в Интернет.

(Продължава в следващия брой)

НОВИТЕ ТЕХНОЛОГИИ

(Продължение от бр. 1)

В **Глава 2**[1] от доклада на проф.Пуховски , в която подробно се изясняват ***форматите на касетите***, използвани за дигитален видеозапис. За нас, неспециалистите, съществениият извод от нея е, че **дигиталната видеокасета (DVC)** е най-вероятният наследник на **Бета**-касетите **(Beta** и **Beta SP)**, поради същата причина, която преди години предопредели успеха и на самите Бета-касети: *в началото разработени като формат за масовия пазар, много скоро те бяха възприети и от професионалната аудиовизуална индустрия, тъй като повечето от разходите за разработката, (особено за механиката им), вече бяха разпределени върху високата им цена, заплатена от обикновения потребител.*

В **Глава 1** вече стана ясно, че **предимството** на дигиталния сигнал е най-вече в неговата ненакърнима цялост, независимо от разстоянията, презаписите и манипулациите. Но и че има едно важно условие за да съществува това предимство: сигналът трябва **да остане** дигитален през **цялото** време на използването му. Именно заради това, още със самото изобретяване на дигиталните средства за запис, започват и разработките на специални уреди-свръзки („**интерфейси**"), които да пренасят този сигнал от едно средство в друго. На дигиталните интерфейси е посветена цялата **Глава 3**[2] от доклада. Тъй като и тя е по-подходяща в пълния си вид за специалисти, тук ще се ограничa само с кратко представяне на най-новото серийно производство в тази област, което всекидневно увеличава популярността си, и едва ли не вече се счита за универсален стандарт в нея: **FireWire**, известен още и като **IEEE 1394**.
Главните причини за успеха на FireWire са три: *широк обхват на параметрите, висококачествена работа и олекотена схема за използване.*
Създаден от компанията „Епъл" (**Apple**) със задачата ***скоростно да предава*** цифрови данни между всякакви устройства – от компютърните хард-дискове и CD-ROM-овете до видеотехниката; и от всякакъв тип – изображения, текст, програми, контролни сигнали, и пр., – до момента FireWire се справя блестящо. От една страна, той разграничава *изохронните* от *асинхронните* данни, с което гарантира точността при доставката. Изохронни данни като аудиото и видеото, които трябва да преминат от подателя до получателя в рамките на строго определен период от време – в реално време, например – са с абсолютен приоритет. Докато асинхронните данни, какъвто е текстът, имат по-нисък приоритет, тъй като кратки прекъсвания по време на предаването не водят до сериозни проблеми. Заедно с това, в момента FireWire работи с три скорости за пренос на данни: 100, 200 и 400 мегабайта/сек., но в действителност е възможно да се стигне и до 1 гигабайт/сек.
И най-сетне, FireWire може да поддържа в единна система до 16 физически и до 63 логически устройства, като ограничението за дължината на кабела между две устройства е 4,5 метра. А тъй като въпросните устройства могат да функционират и като информационни „ретранслатори", при 16-те свързани заедно максималната дължина на кабела става 72 метра, т.е. FireWire е всъщност изключително мощно средство за комуникация между устройства при много високи скорости на връзката.

Информацията, съдържаща се в следващата глава, макар да изглежда скучна, е крайно необходима за ясното разбиране на по-нататъшни важни въпроси. Поради това предлагам по-разширени части от нея:

ГЛАВА 4: КОМПЮТЪРНИЯТ СВЯТ И ДИГИТАЛНОТО ПРОИЗВОДСТВО

А. Хардуеърни платформи

1. *PC платформа*[3]

Съвместимите с Ай Би Ем (**IBM**) персонални компютри – или както обикновено ги наричаме, Пи Си-та (**PC**), безспорно са най-разпространените компютри в света. Причината е много проста: лицензът за тяхното производство е на практика безплатен. Така че хиляди фирми произвеждат, или по-точно „произвеждат" (т.е. сглобяват) такива компютри. (...)

Днес съществуват четири пазарни варианта на популярния Пентиум (**Pentium**), произвеждан от компанията „Интел" (**Intel**), и две основни операционни системи: ***Windows 95*** и ***Windows* NT**. Докато *Windows 95* все още държи основния дял от пазара, *Windows* NT бързо се превръща в стандарт за света на мултимедиите, видеото и анимацията. (...)

Крайната цел (най-късно до началото на следващия век) е да се интегрират *Windows 95* (или вероятният наследник „Мемфис") и *Windows* NT в обща система (с кодовото име „Кайро"). (...)

Като основен създател на операционните системи за PC-та, компанията „Майкрософт" (**Microsoft**) съсредоточава огромни усилия за подобряване на **мултимедийните** им възможности. Най-разпространеният й набор от мултимедийни пособия е **DirectX**, чийто основни приложения са в областта на 3D-графиката, звуковия мишунг и плейбек, и най-вече във възможността да включва неограничен брой ползватели на компютърни игри (или други форми на общуване) в Интернет. Съвсем скоро ще се появи и нов набор, назован **Talisman**, за който се предполага, че ще се опита да осигури създаването на изображение, стоящо много близо до кинематографичното.

2. *Макинтош (Macintosh) платформа*[4]

(...) Проблемите в управлението, относително лошите пазарни резултати и несигурността при всяка нова *Операционна Система Макинтош* (**MacOS**), сериозно увредиха репутацията на Мак-платформата, макар и до днес Мак-ът да си остава настолен компютър за голям брой професионалисти. За ориентиране в ситуацията най-добре е да цитираме коментара на Глен Санфорд от страницата му в Интернет, проследяваща историята на „Епъл" (**Apple**), най-голямата компания – производител на Мак-ове: *„През последната година вярата ми в оцеляването на „Епъл" се промени. Не се съмнявам в бъдещето на MacOS, но не съм сигурен, че „Епъл" ще оцелее. Въпреки че пазарът за MacOS расте, Епъл става все по неконкурентоспособна на хардуеърния пазар. Очевидният отговор е: „Епъл" да изостави хардуеърите и да продължи да предлага единствено софтуер. Само че „Епъл" са обвързали с хардуеъра твърде много пари и усилия, за да се откажат толкова лесно. Трябва да се избира между продължаващата загуба на пари от хардуеър или загубата на много пари наведнъж, като се изостави хардуеъра с надежда за бъдещи по-големи печалби от продажбите на клонирани системи. И в двата случая обаче изглежда, че „Епъл" е идеалният кандидат за продажба или сливане в близко бъдеще."* (...)

Но проблемът с операционната система беше и все още е не по-малко парещ въпрос за цялата фамилия Маковете. След като „Епъл" закупи компанията **NeXT**, започна разработването на нова операционна система – Рапсъди (**Rhapsody**), която трябва на практика да замени собствената операционна система на Мак (сега във версия MacOS 8,0), като я интегрира в себе си. (...) Основните цели, които Рапсъди си поставя са:

– висока производителност и стабилност;
– превъзходна поддръжка за Интернет/Интранет;
– мултимедийна функционалност;
– лесно използване, чрез запазване познатия „вид и усещане" на съществуващия интерфейс;
– бърза разработка на прототипи и приложения;
– и най-вече съвместимост, гарантираща, че съществуващите приложения за MacOS и настоящите периферни устройства за Макинтош ще могат да работят без модифициране. (...)

Що се отнася до мултимедийните възможности на Маковете, те винаги са били силната им страна. Последната разработка на „Епъл" се нарича **Quick Time Media Layer** (QTML) и включва няколко технологии: Quick Time (за създаване, манипулиране и складиране на мултимедийни файлове), Quick Draw 3D (за разработка на компютърни графики, и Quick Time VR (за интерактивна разработка на виртуални системи).

3. *SGI платформа*[5]

Компютрите на „Силикон График" **(Silicon Graphic)** са най-професионалните, ако става дума за висококачествена графика и анимация. Основните варианти са Октан (**Octane**) и O2.

Октан има два централни процесора, които си разпределят текущата задача за да я изпълнят два пъти по-бързо, или пък за да осигурят едновременното протичане с пълна скорост на два отделни и независими процеса. Това е особено важно за задачи, включващи **едновременно** проектиране и анализ.

O2 работи с пет специализирани процесорни блока: централен процесор, устройства за генериране на образите и графиките, устройство за компресиране, видеосистема и O2 I/O (вход/изход). Всички те получават достъп до данните от една-единствена свръхвисокоскоростна унифицирана банка памет. Т.е. различни видове данни могат с лекота да преминават през системата, например устройството за компре-

сиране може да обработи даден поток видеоданни, а след това с лекота да освободи достъп било за централния процесор, за машината за изображение или за показване на графика – всичко това при пълна разделителна способност и честота на кадрите. (...)
От дълги години компютрите SGI се славят с отличните си качества за обработка на графика. Върховите модели от фамилия Индиго (**Indigo**)и Октан имат графична подсистема **OpenGL**, а O2 – графична подсистема **NativeOpenGL**. Всички системи разполагат със стандартен аналогов аудио вход/изход, а Октан – с допълнителна входно/изходна подсистема за цифрово аудио. O2 осигурява стандартна видеокомпресия JPEG в реално време (с горна граница при съотношение 4:1), а „Октан" може да борави с компресирани и некомпресирани видеопотоци. Казано на човешки език, това значи, че и двете системи са просто създадени за работа с мултимедия.

4. Амига (Amiga) платформа

Преди години компютърът Амига бе считан за основен в мултимедийното производство – дори още преди появата на този термин. За нещастие, в началото на 1994-а команията-майка „Комодор" (**Commodore**) бе сполетяна от тежка финансова криза и реши да преустанови дейността си, свързана с Амига. Германо-швейцарската фирма „Еском" (**Escom**) закупи останките от Комодор, отдели доста средства и време да проучва наличните ресурси и се зарече да възобнови производството на Амиги, в това число и обновени такива, основаващи се на новия чип PowerPC, създаден съвместно от „Моторола" (**Motorola**), „Епъл" и Ай Би Ем. Скоро се оказа, че „Еском" бе принуден да решава финансови проблеми, и в крайна сметка продаде отдела си за разработка на технологии Амига, заедно с всичко, свързано с Комодор (без самото име „Комодор", което фирмата може спокойно да задържи, и – на добър час!), на американската компания „ВИСкорп". **(VIScorp).** „ВИСкорп" започна да произвежда *телевизионни приставки* с части на Амига. След надигналия се професионален ропот, от фирмата заявиха, че възнамеряват да правят и компютри, включително PowerPC версии, но в крайна сметка стигнаха само до състоянието на „Еском".
В момента прочутият производител на PC-та Гейтуей 2000 (**Gateway 2000**) взе нещата в свои ръце и откупи Амига, като действително възстанови производството на старите Амиги – A1200 и A4000. Някои компании произвеждат клонинги на Амига – Micronik, Index Information, Interinsic Computer Systems, Eagle Computers GmbH, PIOS, Phase5 и Quikpak. А други са се съсредоточили единствено върху специализирани операционни системи за нелинеен монтаж, например Драко Вижън (Draco Vision), изградена от Макросистемс/ДраКо (**Macrosystems/ DraCo GmbH**) от Германия.
Като цяло положението не е обещаващо. Въпреки че преданите почитатели на Амига са доста, истината е, че системата не е била преработвана години наред и е много остаряла. И ако „Гейтуей 2000" не инжектира сериозни финансови субсидии за разработването ѝ Амига бавно, но сигурно ще загине.

Станислав Семерджиев

(Продължава в следващия брой)

Бележки:

[1] Повече информация по темата в Интернет:
http://www.hut.fi/~iisakkil/videoformats.html#dvchroma
http://members.aol.com/dvcnysteve/DVpage.html,
http://www.adaptec.com/firewire/1394dvcs.html,
http://www.dtvgroup.com/DigVideo/DVC/DVC.html#story2
http://www.sel.sony.com/SEL/consumer/camcorder/dvf.html
70233.2161.@compuserve.com
http://www.sony-dpp.co.uk/bver/cliplink.htm
http://www.betacamsx.com/eu/overview/oview.htm
http://www.dtvgroup.com/DigVideo/DVC/DVC.html#story2
http://www.hut.fi/~iisakkil/videoformats.html#digitals
http://www.tvbroadcast.com/
http://www.panasonic.com/NAB/index.html
http://www.avid.com/products/broadcast/newscutter/moreinfo.html
http://www.MPEGCam.net/Features.html

[2] Повече информация по темата в Интернет:
http://www.quantel.com/dfb/sdi.htm
http://www.2fast4u.com:80/devicenotes/DVBACKGRND.HTM
http://www.truevision.com/news11.html

[3] Повече информация по темата в Интернет:
http://www.intel.com/businesscomputing/desktop/platformtech/procs.htm
http://premium.microsoft.com/isapi/devonly/prodinfo/msdnprod/msdnlib.idc
http://www.microsoft.com/hwdev/devdes/talis1.htm#Introduction

[4] Повече информация по темата в Интернет:
http://www.apple-history.pair.com/
http://www.apple.com
http://www.mot.com/GSS/MCG//starmax/products/
http://www.powercc.com/cgi-bin/WebObjects/Powerweb
http://www.supermac.com/products/index.html
http://www.macos.apple.com/macos/releases/rhapsody/infosheet.html
http://www.macos.apple.com/macos/releases/rhapsody/yellowbox.html

[5] Повече информация по темата в Интернет:
http:// www.sgi.com/Technology/octane_manuf.wp.html

Превод на текстовете от английски:
Димана Илиева, Иван Велков

ПАМЕТНИК ИЛИ ЖИВ ГЕНИЙ

Сергей Айзенщайн (1898–1998)



В началото на 90-те при съствах на прожекция на „Броненосецът „Потьомкин“ в Дюселдорф. Тържествена обстановка в операта, стотици гости в елегантни вечерни облекла, симфоничен оркестър изпълнява оригиналната музика на Едмунд Майзел, писана за представянето на филма в Европа през 20-те години. А когато на екрана се развя знаменитият оцветен на ръка в червено флаг, залата избухна в овации. Помислих си: „Боже, какво ли би се случило, ако това бе у нас!“ Бе време на денонощни митинги и разгорещени страсти, а реакцията на хората от улиците спрямо червения цвят бе като мази на бика от арената в Памплона. Общо взето, и до днес отношението към Айзенщайн не се е променило – варира от спокоен анализ в едната част на Европа до тотално отрицание и спекулации в другата, Източната...

Демонстрираха го и два юбилея, отбелязани почти по едно и също време: стогодишнината от рождението на Бертолд Брехт и Сергей Айзенщайн. Наследството на Брехт бе обект на сериозни размисли и преоценка в онази Европа (интелектуалните среди активно обсъждаха и противоречивото време, в което бе живял Брехт, и неговото присъствие в изкуството, и историята. Политиците демонстрираха ново отношение – празненства имаше дори в родния му Аугсбург, където „блудният син“ дълги години бе персона нон грата заради идейните си пристрастия). На Изток почти не го споменаха, освен в тесен кръг и малотиражни издания. Почти същото се случи и с Айзенщайн. И в това няма нищо необикновено.

Всяка промяна, подобна на тази от края на 80-те години, налага рязка преоценка на стойностите, на миналото – историческо, политическо, естетическо. За немалко хора тя се изчерпва с промяна на знаците – всичко, хвалено вчера, се отрича днес и обратното. Няма съмнение, че и творчеството на Айзенщайн се подлага на подобно изпитание. За мнозина, особено по-младите, той е част от миналото, дори негов символ. Новото поколение в киното на Източна Европа възприема Айзенщайн като олицетворение на онова, с което то категорично отказва да се идентифицира (друг е въпросът, че рядко се наема да го обсъжда и анализира). Вярно е, че в онези години Айзенщайн от време на време бе развяван като знаме (или като плашило?), но то бе повърхностно. Спекулативно се използваше името на големия творец. Защото Айзенщайн в никакъв случай не е поддръжник или защитник на тоталитаризма. По-скоро обратното...

Съдбата на Айзенщайн и на голяма част от неговото поколение е много по-сложна и в повечето случаи се оказва трагична. Няма съмнение, че той и много други – от Маяковски до Майерхолд – влизат в революцията – или кой както иска да нарече тогавашните драматични промени – доброволно и ентусиазирано. Не става дума за посредствености от типа на Демян Бедни, решили да се възползват от ситуацията, за да се издигнат и наложат (няма ли ги и днес?), а за безкрайно талантливи, високоинтелигентни и духовни личности, увлечени от възможността да се „промени светът“ и със средствата на изкуството. В реализацията на това желание има и екстремни прояви (да не забравяме младостта на творците), но от онова време ще останат и „Броненосецът „Потьомкин“, и поемите на Маяковски, и постановките на Майерхолд, и разрисуваните градове, дръзките експерименти – цялото наследство на руския авангард от 20-те години... Днес може да се разбере защо, водени от инерцията на общата политическа и духовна нагласа, някои поставят негативен акцент върху революционния патос на младия Айзенщайн и останалите (но да си спомним: „който не е бил на младини социалист...“), а не е редно да се забравя по-сетнешната им съдба: самоубийството на Маяковски, разстрелът на Майерхолд, забраните филми и инфарктите на Айзенщайн.... Дългият път от еуфорията на младостта до

дълбоко разочарованата зрелост.

И не е чудно, че симпозиум, посветен на стогодишнината на Айзенщайн, се проведе в Берлин, а не някъде в Източна Европа. Юбилейната конференция в Москва предстои, забавена, както човек може да се досети, от финансови проблеми. Срещата, организирана от берлинската Академия на изкуствата и събитията, свързани с юбилея на Айзенщайн, потвърдиха всичко, описано погоре. В нейното навечерие се появиха спекулативни материали с източен привкус – публикацията бе в „Нойе Цюрихер Цайтунг“, но нейната авторка е от Русия, макар и да живее в Германия. Извън, общо взето, съмнителните разсъждения за предполагаемите сексуални предпочитания на режисьора и тяхното отражение върху насилието в неговите филми не може да се подмине атаката срещу Наум Клейман, човека, посветил живота си на изследване, съхраняване и популяризиране творчеството на Айзенщайн. Обвиненията, че е едва ли не е „цензор“ на архивите, и съпоставката с наследниците на Брехт са просто нелепи. Най-малкото, защото, докато наследниците на Брехт ревниво подбират интерпретаторите на неговото творчество и допускат само онези, чиито замисли съответстват на техните представи, ръкописите на Айзенщайн се съхраняват в Държавния архив и разрешение за достъп се получава от официалните власти. Но търсенето на популярност чрез евтини сензации не е нещо ново.

Съвсем различно изглеждат повечето сериозни публикации, посветени на юбилея на режисьора. Великолепното от полиграфична гледна точка издание на Академията на изкуствата „Айзенщайн и Германия“, богато илюстрирана сбирка от документи и материали; издадените от Музея на киното в Москва лекции по режисура „Планиране на мястото на действие“, четени през 1946 година, както и непубликувани досега материали в специалния брой на „Киноведческие записки“. Или пък неизвестните кадри от третата серия на „Иван Грозни“, издадени от Мосфилм на компакт диск.

Актуален ли е днес Айзенщайн, какво е останало от неговите филми и не по-малко интересните му естетически размисли и изследвания? Това бе основният акцент на срещата в Берлин. Няма съмнение, че Айзенщайн присъства и днес, възпроизвежда се в работите на многобройни режисьори по цял свят било в общата нагласа на произведенията, било в отделни художествени похвати, било в конкретни цитати от негови филми. За това говориха Жозе Карлос Авелар от Бразилия, Дейвид Робинсън от Англия и Улрих Грегор, направил подробен преглед на подобни цитати от Браян де Палма до покойния Едуард Захариев в „Закъсняло пълнолуние“.

Основният въпрос обаче бе за актуалността на виждания и идеите на Айзенщайн в съвременния свят. Как би могъл той да бъде достъпен за младите хора, повечето от които според остроумното определение на Дейвид Робинсън са убедени, че историята на киното започва с ... Куентин Тарантино. Как се поместват Айзенщайн в новия исторически контекст, как следва да бъде разбиран днес, какво е неговото значение за съвременното кино – за това говориха Ханс Йоахим Шлегел и Наум Клейман.

На първо място следва да се отбележи, че наследството на Айзенщайн все още не е изцяло публикувано и изследвано. Съществуват текстове, които поради идеологически причини са били „табу“ и които все още не са стигнали до специалистите и широката публика. Тази работа предстои. На Айзенщайн, и това бе специално подчертано от Наум Клейман, не бива да се гледа като на паметник, на нещо застинало и замръзнало. Напротив, той е жив и при всяко докосване до неговото наследство се откриват нови, неподозирани богатства. Перспективата на времето и повърхностният прочит са го превърнали в представител на официозното изкуство, докато той неизменно е бил яростен експериментатор. Айзенщайн не е част от онова, което наричат „main streem“, той е на страната на т. нар. художествено кино и неговата фигура прави още по-очевидна огромната пропаст, съществуваща между тези две понятия. Неостаряваща според Н. Клейман е неговата теза за единството – търсено и във филмовата практика, и в теорията; разбирано като общност и съзвучие на използваните изразни средства; като общност на замисъла и преследвания от твореца резултат; като общност на методите на изследване, на взаимообвързаност на най-неочаквани, но реално съществуващи в различни етапи от човешката история факти и събития...

Модерният медиенландшафт налага отпечатък при възприятието на творчеството на Айзенщайн. Юта Брюкнер говори за трудностите, изпитвани от младите хора, а и от техните преподаватели. Възпитани от онова, което тя нарича „каша от образи“ – т.е. огромния визуален поток, заливащ света и обработващ съзнанието, – студентите трудно могат да се ориентират в богатия, но оставащ чужд за тях свят на големия майстор – с неговата класическа завършеност и богатство. Тук е един от най-интересните проблеми, свързани със съвременната интерпретация на Айзенщайн. Той наистина е творец на единството. И в теоретичните си текстове, и в режисьорската си практика настоява не само че изразните средства и монтажното построение, използвани в едно произведение, в крайна сметка служат на общата идея на филма, но дори всеки един от елементите в кадъра трябва да бъде подбран така, че да въздейства в една обща посока. Така погледнато, Айзенщайн е един от последните рицари на хуманистично разбираното единство на художественото построение. Последвалото развитие на киното през годините не потвърди

тези негови търсения – то се насочи в друга посока. И причината за това е присъствието на модерните средства за комуникация, мозаечната картина на света, която създават във възприемащото съзнание, безбройните канали, обсадили ни отвсякъде. Зрителят, свикнал при програмата на телевизията със съжителството на игралния филм и футболния мач, новините и попконцерта, зрителят, който с лекота преминава от един канал на друг, е склонен да възприема жанрови съчетания и съжителства, изглеждали до вчера невъзможни и дори скандални. Не случайно все повече филми заприличват на уголемени музикални клипове – те просто се стремят да приличат на онова, с което са свикнали техните зрители. И модерната екранна естетика изглежда противопоставена на онова, което е отстоявал Айзенщайн.

Така е, но само ако възприемем Айзенщайн като паметник, като нещо застинало веднаж завинаги. Защото неговото творчество и неговото наследство са много по-богати и разнообразни. С много неща Айзенщайн е изпреварил своето време и е съзвучен с онова, което ни се струва достояние само на нашето време. Още в началото на 20-те години той бе обявил, че за него няма разлика между „цвета на трикото на балерината и монолога на Ромео, гласа на Остужев и удара по барабана“ – изразните средства с най-различен произход и естетическа „ценност“ са провъзгласени за равностойни. Много преди модерните, инспирирани от масовите комуникации търсения. И това далеч не е единственият случай, в който той е изпреварил своето време. Айзенщайн е сред първите приветствали появата на телевизията, успял да види и оцени огромните възможности на новото средство за комуникация. През 1947 г., когато телевизията е все още в пелени, той говори за ролята на, както го нарича, бъдещия „телемагьосник“, който, жонглирайки с обективите и гледните точки на камерите, ще донася до милиони хора облика на събитието, протичащо в момента. И убеждава читателите, че то е неизбежно, както... и полетите до Луната, тогава също такава фантастика.

Ако беше жив днес Айзенщайн, без съмнение щеше да се наслаждава на възможностите, предлагани от мощните компютри. А какъв фен би бил на Интернет, с огромното богатство и разнообразие от информация, какво щастие би била тази възможност за ерудит като Айзенщайн, с неговата невероятна памет и интереси в най-различни области на човешката култура. Но предположенията в такива случаи са рисковани. Сам големият режисьор е знаел, че не е възможно точно да се предвиди ходът на бъдещето, нито да се предскаже обликът на процесите в изкуството и комуникациите. Според него в такива случаи ни остават три неща:

„да чакаме,
да се готвим,
да подтикваме нещата напред, когато можем“.

Владимир Игнатовски

АЙЗЕНЩАЙН В БЪЛГАРИЯ

Да се проследи и изследва отношението на първенците на седмото изкуство към България, е пър востепенен професионален дълг на нашите киноведи. Това би означавало, че родното ни кинознание е навлязло в периода на своята зрялост и се е еманципирало или поне се стреми да се еманципира като литературознанието, театрознанието, музикознанието и т. н. И както техни представители са посветили свои трудове на Толстой или Горки и българската литература, на Молиер на българската сцена или на Бетховен и българската музикална култура, така и ние сме длъжни овреме да проучим преките ни и косвени връзки с творчеството на видните кинематографисти, да посочим мястото им в едновековния кинематографски живот в нашата страна. Става въпрос преди всичко за филмови творци от ранга на Чаплин, Айзенщайн, Клер, Реноар, Пудовкин, Довженко, Де Сика, Фелини и мнозина още класици.

Айзенщайн е след Чаплин безспорно най-подходящият обект за подобно изследване. Първо, защото той и гениалният мим оглавяват ранглистата на световните кинорежисьори и са изиграли значителна роля за идейно-естетическото възпитание на българската кинопублика. Второ, защото те са представени най-пълно в нашия кинорепертоар. Трето, защото техните писания и изказвания за филмовото изкуство са оказвали, както и навсякъде в чужбина, несъмнено влияние върху националното ни киноизкуство, а също така и върху теоретическата ни мисъл. Това особено се отнася до Айзенщайн, чиито трудове са събрани в 6 обемисти тома и нямат аналог в световното кинознание. И след като вече направихме плодотворни опити да ситуираме Чаплин в българския културен живот, то време беше да се насочим и към неговия конгениален колега.

Правя предварителната уговорка, че става дума пак за

опит, а не за цялостно и изчерпателно изследване.

Кога в българския периодичен печат или в отделни книги е споменато за първи път името на Айзенщайн или заглавие на негов филм, предстои да бъде уточнено. Знае се, че в своята родина той става известен най-напред с първата си публикация – „Монтаж на атракционите", която е от 20 май 1923 година, а добива широка популярност с първия си пълнометражен филм „Стачка", чиято премиера се е състояла на 28 април 1925 година. През този период у нас българското правителство е преустановило всякакви отношения със Съветския съюз, в това число и кинематографските. Информацията за филмовия живот в голямата страна е крайно оскъдна и тя се получава само от западния печат. Едва с премиерата на шедьовъра на Юрий Желябужский и Иван Москвин „Станционният надзирател", състояла се през август 1926 година, положението започва да се изменя. „С представянето на този филм, четем в редакционната статия на „Наше кино", се разбулва част от мъглата, която скриваше досега филмова Русия от нашата преценка." Вестите от чужбина за триумфалното шествие по световните екрани на „Броненосецът „Потьомкин" и „Старото и новото" на Айзенщайн, на „Краят на Санкт-Петербург" на Пудовкин и на поредица други превъзходни творби на руското кино не отминават от погледа на българските журналисти и кинодейци. Панегирични преводни материали и кореспонденции изпъстрят националните ни вестници и списания. Уви! Само българската цензура си прави оглушки. Тоталната забрана на съветските филми продължава.

През 1927 година редактираният от именитият ни писател Антон Страшимиров вестник „Ведрина" с гняв напомня,че докато в чужбина се надпреварват да купуват филма на Айзенщайн „Октомври" (под заглавието „Десет дни, в които бе раздрусан светът[1]), то това не се отнася до нашата „демократична държава", в която не се допуща „нищо руско", освен „белогвардейщината". В същия вестник е публикувана и първата статия на Айзенщайн в българския печат, „Режисьорът на „Потьомкин" за себе си", в която нашите читатели и филмолюбители се запознават с биографията и творческите възгледи на именитият вече режисьор и кинотеоретик. Тази статия дава повод и основание на Страшимиров в послепис към нея да защити необходимостта от „тенденциозност" в нашата литература по онова време.

През следващите години името на Айзенщайн и заглавията на неговите филми се срещат в множество материали, оригинални и преводни, в които се третират различни проблеми на съветското кино. В статията „Пролетарската култура и празникът на труда" в „Работническо дело", поместена в първомайския му брой от 1929 г., кинокритикът Н. Трударов (псевдоним на Недялко Николов), отбелязвайки, че „пролетарската култура направи през последното десетилетие големи завоевания и в областта на филмовото изкуство", се констатира, че „на екраните в кинотеатрите в Германия, Австрия, Чехия, Франция и др. вече години наред се прожектират с ненадминат материален и художествен успех съветските филми: „Потьомкин", „Краят на Петроград", „Щурм през Азия"[1], „Майка" и много други високохудожествени филмови творби, които нечовешкият и противокултурен ЗЗД не допуща у нас..."

В края на същата 1929 г. в РЛФ („Работнически литературен фронт") отново се напомня за отношението на цензурата към Айзенщайн: „Преживяха само няколко дена екранен живот знаменитият шедьовър „Потьомкин", след него „Майка", а напоследък и „Буря над Азия"[2] от Пудовкин. Няколко души цензори, изразители на реакционната просветна политика на Сговора казаха: Не! – и филмите напуснаха България, тъй както и бяха дошли."

Твърде любопитни данни за Айзенщайн съобщава в книгата си „Русия" Анри Барбюс, преведена у нас през 1932 г. В главата „Нови съветски филми" той разказва за срещите си със съветския режисьор, който го е поканил да присъства на „генерална репетиция" на филма „Генералната линия" („Старото и новото", б. м.). Барбюс нарича филма „вълшебна епопея", смята, че той не е разочаровал почитателите на автора на „Потьомкин" и „Октомври", и се възхищава от „гениалната и епическа глава на Айзенщайн". Може да се предположи, че мнението на големия френски писател е впечатлило кинолюбителите и кинопрофесионалистите в България.

Независимо от стремително нарастващия авторитет на Айзенщайн в планетарен мащаб, на възхищението, което той предизвиква у всички негови съвременници в културния свят – Чаплин, Шоу, Синклер, Фойхтвангер, Брехт, Мусинак и т. н., българските кинозрители са били лишени от възможността да видят филмите му в продължение на цели 14 години. Това им се удава едва през 1939 година на премиерата на „Александър Невски" в столичното кино „Глория". Прожекцията на филма, както е и следвало да се очаква след триумфите му в чужбина, се превръща в грандиозно политическо и културно събитие. В продължение на 3 седмици цяла прогресивна София се стича да види „филм за величието и мощта на руския народ, неговата любов към родината и беззаветна храброст в борбата със завоевателите на руската земя". С не по-малък успех се ползва филмът и в провинциалните кина. „Александър Невски" е демонстрирал не само режисьорския гений на Айзенщайн. В него участват поне половин дузина творци от другите кинопрофесии, чийто талант и умение са също изключителни. Имам предвид и писателя Пьотър Павленко, и компози-

[1] и [2] става въпрос за „Потомъкът на Чингис Хан"

тора Сергей Прокофиев, и оператора Едуард Тисе и съзвездието актьори Николай Охлопков, Варвара Масалитинова, Алексей Абрикосов, оглавявано от великолепния Николай Черкасов.

За съжаление след тази висша изява на Айзенщайн на нашия екран името му изчезва от кинематографския ни хоризонт за цели 5 години. Втори негов филм не се появява, а от 1 март 1941 г. съветските филми са забранени. Автоматично с този акт, неприемлив в цялата международна практика при положение, че страните ни поддържат нормални дипломатически отношения, изчезват и всякакви публикации за съветското кино.

Името на режисьора заема своето място едва след 9 септември 1944 г. Най-напред новото поколение зрители го аплодира по повод премиерата на първата серия на „Иван Грозни", състояла се на 5 март 1945 година. Поради извънредно неблагоприятните за кинокритиката ни военновременни условия тя не успява да отрази достойно това събитие в кинематографския ни живот. По онова време киносписания не съществуват, а вестниците се печатат само в 2 или 4 страници, препълнени с новини от военно и политическо естество. Полето на кинокритиката е крайно стеснено и това ѝ пречи да отразява адекватно текущия кинорепертоар. Това става възможно едва след 20 февруари 1946 година, когато започва да излиза първото следдевятосептемврийско киносписание „Кино и фото". Още във втория брой на списанието корицата му е украсена с кадър от „Иван Грозни", а в двата първи броя се съдържат вести и за втората серия на филма. В брой № 3 е поместена и първата у нас биографична статия за режисьора, чийто автор е известният тогава фото- и киноделец Георги Ст. Георгиев. Започвайки публикацията си с категоричното мнение, че Сергей Айзенщайн е „могъщ и самобитен талант в съветския художествен живот", авторът я завършва с мисли, които се споделят и от цялото световно киноznание: „В своето богато по съдържание и колосално по мащаби кинотворчество Айзенщайн се ръководи от един принцип – единство на формата и съдържанието. Този му художествен подход при разрешаване на творческите задачи се крепи на схващането, че и формата е не помалко важен елемент във всяко художествено произведение.

Личното влияние на Айзенщайн отдавна е прекрачило както в Европа, тъй и в Америка. То произтича не само от неговите недостигнати по външна архитектура и идейно съдържание кинопостановки, но и от многобройните му научни трудове върху основните проблеми на киноизкуството и неговата социология."

От илюстрациите към тази статия читателите за първи път се запознават и с външния облик на режисьора. В същия брой е публикуван и съкратен превод на една от основополагащите статии на Айзенщайн – „Едриият план".

В следващия брой № 4 на „Кино и фото" видният ни кинокритик и културолог Петър Увалиев публикува отлично написаната статия „Потьомкин" днес", в която разказва за впечатленията си от филма, видян от него няколко месеца преди това на Международния филмов конгрес в Базел. Неговият тънък и оригинален анализ на филма би направил чест на всеки киновед. Той пише за „величието на филма", за изключителното му влияние върху световното кино и го характеризира като „поетична страница във филмовата антология на света". Подчертаното внимание към творчеството и личността на Айзенщайн продължава и през следващите месеци и години. Само до преждевременната му смърт на 11 февруари 1948 година в „Кино и фото" са напечатани 11 материала за него от най-различно естество. Между тях е рецензията за „Александър Невски" от П. Здравелин. В множество информации името му се споменава в контекста на разни прояви във филмовия живот. Особено ценен е подробният репортаж „Един ден в Института за кинематография", в който се разказва за педагогическата дейност на режисьора.

Внезапната смърт на Айзенщайн се посреща с покруса от българските кинематографисти и кинолюбители. Вестта за нея е публикувана в целия ежедневен печат и в много други вестници и списания. „Кино и фото" излиза едновременно с три статии: юбилейна под заглавие „Тежка загуба за световната кинематография" и преводните „Художник, учен, педагог" от Григорий Козинцев и „В памет на Айзенщайн" от Григорий Александров. Тук е напечатана и информацията „Тържествено събрание в памет на Айзенщайн".

През следващите пет десетилетия творчеството на Айзенщайн е предмет на всестранно изучаване и популяризиране. След тържествената премиера на първата серия на „Иван Грозни" на екран излизат „Александър Невски" – на 14 юли 1947 г., „Броненосецът „Потьомкин" – на 4 декември 1950 г., „Иван Грозни" – втора серия – на 2 февруари 1959 г. Всяка от тези премиери е отразявана с множество рецензии в печата.

След появата на Българската национална телевизия през 1959 г. филмите на Айзенщайн се излъчват многократно – самостоятелно или включени в разни панорами, чието начало поставя през 1969 г. предаването „Фрагменти от вечността", илюстрирано с откъси от „Броненосецът „Потьомкин", „Александър Невски" и „Иван Грозни" и придружено с коментар. През 1968 г. на малкия екран се излъчва и творчески портрет на режисьора под заглавието „Велик експериментатор".

Основаването на Българската национална филмотека през 1960 г. благоприятства за организирането на широка мрежа кинолектории и фестивали, панорами, вечери на киното. В стотици от тях се включват филми на

Айзенщайн: „Дванайсетте най-хубави филма на всички времена“, „Шедьоври на съветското киноизкуство“ и др. През 1969 г. във филмотечното кино се урежда и първата по рода си у нас фотоизложба „Сергей Айзенщайн“.
БНФ се снабдява своевременно с копия от всички без изключение филми на режисьора и ги включва периодично в своите редовни програми. Освен тях се уреждат и специални прожекции, посветени на Айзенщайн: „Вечер на С. М. Айзенщайн“ (1963), „Фестивал по случай 70-годишнината на С. М. Айзенщайн“ (1968), Киновечери, посветени на С. М. Айзенщайн по случай 70 години от рождението му“ и т. н.
Неговото име е включено в курса „История на киното“ още с въвеждането на кинообучението във ВИТИЗ през 1959 г. По-късно, при обособяването в института на специален Факултет по киноизкуство, творчеството му се преподава в курс „История на съветското кино“. Широко място му се отрежда и в курсовете по „Теория на киното“, „Кинорежисура“ и т. н. В началото на 80-те години дисциплините „История на киното“ и „Теория на киното“ се въвеждат и във Великотърновския университет, с което Айзенщайн навлиза и в специализираните програми на университетите. В редица трудове и изследвания в секцията „Кинокритика“ на Института по изкуствознание при БАН, започвайки от 1963 г., се третират теми от художественото и теоретичното му наследство. Особени заслуги за това има проф. Неделчо Милев, един от най-добрите познавачи на Айзенщайн в България. В почти всеки свой теоретичен труд той използва и развива творчески основни положения от естетиката на Айзенщайн. Автор е и на брошурите „Съвременната филмова структура и теоретичното филмово наследство на Айзенщайн“ (1968), „Бежин луг“ (1967) и на множество статии по отделни проблеми на творчеството на режисьора. На фундаменталното творчество на Айзенщайн е посветено и изследването на Владимир Игнатовски „Щурци и атракциони“. Очерци, студии и други публикации за режисьора са писали и киноведите Александър Александров, Георги Стоянов-Бигор, Александър Грозев, Владимир Игнатовски, Вера Найденова, Мария Рачева, Искра Димитрова, Калинка Стойновска, Никола Кафтанджиев и др. Фактически българското киноведение като цяло се намира под мощното влияние на идеите на великия режисьор. Едно от доказателствата е и организираният у нас специален международен „Симпозиум по случай 70-годишнината на С. М. Айзенщайн“.
Израз на преклонение към автора на „Броненосецът „Потьомкин“ е и преводът на български на брошурата „Айзенщайн“ (1966) на един от най-вещите айзенщайноведи, проф. Р. Н. Юренев. Българските киноделци и филмолюбители ползват и множество още преводни трудове: тритомното издание на съчиненията на Айзенщайн, антологията „Мисли за киноизкуството“ (1972), фундаменталния труд на Гуидо Аристарко „История на кинотеорията“ и още много други статии на режисьора или анализи на неговото творчество.
Влиянието на Айзенщайн върху българското кино тепърва предстои да бъде изследвано. Засега може само да твърдим, че то е значително и всестранно. Основания за това ни дават многобройните признания на наши киноделци и отделни наблюдения върху стилистиката и съдържанието на националните ни филми. За съжаление ние не сме имали преки ученици на режисьора. Единственият българин, който е имал щастието да общува непосредствено с него, е нашият сънародник от Германия Златан Дудов, но той не е снимал филми в родината си. Първите наши студенти във ВГИК, които биха могли да бъдат негови ученици, пристигат в Москва само няколко месеца преди безвременната му кончина и не са слушали негови лекции. Повече от стотина са обаче българите от всички киноспециалности, които са се учили при сътрудниците на Айзенщайн, преподаватели във ВГИК: при оператора му Тисе, при най-близкия му сътрудник Григорий Александров, при асистента му Нижни, автор на учебника „На уроците по режисура при Айзенщайн“. Те са имали възможност да общуват творчески и с актьора Черкасов и плеядата изпълнители от „Александър Невски“ и „Иван Грозни“, със сценаристката на „Броненосецът „Потьомкин“ Агаджанова-Шутко, с композитора Прокофиев, от чиито спомени, беседи, лекции са научили много полезни неща извън филмите и публикациите на режисьора. По онова време, особено през първото десетилетие след смъртта на Айзенщайн, негови дългогодишни колеги са преподаватели във ВГИК и всички те са изпитали влиянието на всеобхватния му гений. Исторически шанс е за нас, българите, че сме могли и ние да черпим от животворния извор на неговия талант и мисъл.

Александър Александров

КИНО е двумесечно списание. Цена на отделна книжка – 1000 лв.
Редакцията приема заявки за абонамент и отделни книжки срещу преведени суми по ТБ „Биохим“ АД клон „Средец“, банков код 66084 225, банкова сметка 10000–13400
ISSN – 0861 – 4393

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, 5/97

Кинофантастиката
Дни на европейското кино
Мюзик филм фест
Хичкок началото
Зрелището
„Суламит“
„12 целувки“
„Коля“
Кинобританика

Брой 6/97

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

Брой 1/98

Нови медии нови технологии
Христо Топузанов
„Испанска муха“
Марлен Хуциев
Оливър Стоун
Кеану Рийвс
Визуалната култура

СОФИЯ ФИЛМ

представя



Фантастичен поглед към един неизвестен свят, който е толкова близо до нас.

Специална награда за техническо съвършенство Кан '96

Пет награди „Сезар" '97

един филм на

КЛОД НУРИДЗАНИ и МАРИ ПЕРЕНУ

микрокосмос