КИНО

1800 лв.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

COMEDIAN HARMONISTS

БИЙТЪЛСИТЕ НА 20-ТЕ ГОДИНИ

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ В 7 X 7 X 7

СПИСЪКЪТ НА СПИЛБЪРГ

КУРОСАВА - ИМПЕРАТОРЪТ НА ЯПОНСКОТО КИНО

5

1998

АБОНАМЕНТ '99

На всички наши читатели, на постоянните ни абонати напомняме: най-сигурният начин да получавате редовно списание „Кино“ – при това, *на по-ниска цена* – е годишният абонамент за 1999!

6 книжки – 12 000 лв.
3 книжки – 6 000 лв.

Абонирането можете да извършите във всички пощенски станции на страната; чрез фирма „АРТЕФАКТ“ и чрез редакцията на списанието.

Как да стане чрез нас? Цялата информация е на трета корица!

TO THE ATTENTION OF OUR READERSHIP ABROAD:
Libraries, Institutes, Individuals:

Piracy Subscription Alert

Dear friends,
Unfortunately, disloyal companies offer unauthorised subscription behind the back of the Bulgarian publishers and without valid distribution contracts! The means they obtain go for their own self-gratification! We dare believe that our subscribers abroad would be much happier to give their money for the direct support of this magazine, allowing the Editorial Board in turn to subscribe for kindred foreign editions!

You wish to subscribe?
Please do, contacting directly the editorial office at:

Spisanie „KINO“
67 Dondukov Blvd.
Sofia 1504
BULGARIA

Subscription only by cheque!

ANNUAL SUBSCRIPTION FEE FOR 1999 – $70
(Incl. postage expenses)

Please enclose a letter with your name and address .
We count on your loyal partnership and solidarity!

СЪДЪРЖАНИЕ

Редакционно

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Рангел Вълчанов в 7 снимки, 7 откъса и на 7x10 години *Божидар Манов* / 3
ДИСКУСИЯ
Един (все пак) нужен разговор
Любомир Халачев / 6
КНИГИ
Запечатано време в „Горчиво кино“
Людмила Дякова / 8
КИНОСЪБИТИЯ
За празника и гостите (По повод „Любовта е лудост“ – Варна '98) / 10
За тангото на живота (Разговор със сръбския режисьор Пуриша Джорджевич)
Андроника Мартонова / 14
Любовта е всичко (Разговор с Клаус Хатенбах)
Марияна Лазарова / 16
Балканите през погледа на детския екран *Андроника Мартонова* / 17
В ПАМЕТ НА
Борислав Пунчев *„Кино“* / 19
Милен Николов *Дима Димова* / 20
Георги Карайорданов *Еми Стоева* / 21

СВЕТОВЕН ЕКРАН

ФЕСТИВАЛИ
Сан Себастиан '98 **Часът на децата**
Карин Янакиева / 22
КОМЕНТИРАНИ ФИЛМИ И ЛИЧНОСТИ
Списъкът на Спилбърг *Боряна Матеева* / 25
Берлинските Бийтълси на 20-те години
Гергана Фъркова / 29
„Каскадьорът“ или битката да се направи авторски филм в Холивуд (Интервю с режисьора-сценарист Ричард Ръш) *Деси Марковски* / 32
Най-красивата вещица (Анастасия Вертинска)
Любов Соболевска / 35

НОВИТЕ ТЕХНОЛОГИИ В КИНОТО

Нови медии, нови технологии
Станислав Семерджиев /38

КИНОИСТОРИЯ

Не, аз не съм император
Акира Куросава (1910–1998) / 46

На корицата – „Комедиен хармонистс“ – режисьор Йозеф Вилсмайер
Разпространява „София филм“

Списанието се издава с любезното съдействие на Център за изкуства „Сорос“ – София

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 5 1998

Р Е Д А К Ц И О Н Н О

Всеки търси обяснение на необяснимото. В последно време ни напуснаха един след друг, като в зловещ екшън, много колеги кинематографисти. От различни поколения. Стари и млади. Животът и смъртта се преплетоха повече от всякога. Българското кино вече има своите гробища. Не гробове, а гробища. Това би трябвало да ни подскаже, че освен минало и настояще, имаме и бъдеще. Дано да е така...

Деловите фестивални срещи и годишнини, характерни за есенните месеци, и тази година съпровождат кинематографичното ни битие. След любовния фестивал във Варна последваха Празника на актьорите в Карлово, фестивала на детското кино на Балканите в Сандански, международния телевизионен фестивал „Златната ракла" в Пловдив. Възстановен е традиционният фестивал на неигралното кино „Златният ритон" също в Пловдив. Проведе се честване на 50 години българска държавна анимация. За една есен никак не е малко. Текстове за тези събития ще намерите в настоящия и следващите броеве на списанието.

Най-много обаче се надяваме на продължението на разговора по проблемите на българското кино в момента – неговата драматургия, механизмите и начините на нейното реализиране на екрана, кореспондирането на българското кино с българската публика, неизяснените все още отношения с частните телевизии у нас, висящите или неработещи закони за радио и телевизия, за културата и киното. Подобен род дискусия може да се превърне в полезна и ползотворна само ако в нея участват повече хора, интересуващи се от перспективите на българското кино. В кулоарите започват да се чуват и одобрения, и възмущения, и несъгласия с вече изказаните мнения. Защо тогава те да останат глас в пустиня? Предлагаме на всички списанието като трибуна за идеи, възгледи и разсъждения по тези въпроси.

Защото, нали е казано, че в спора се ражда истината! Ако тя не се роди, то поне да бъде документирана като позиция у всеки, който има собствено мнение.

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

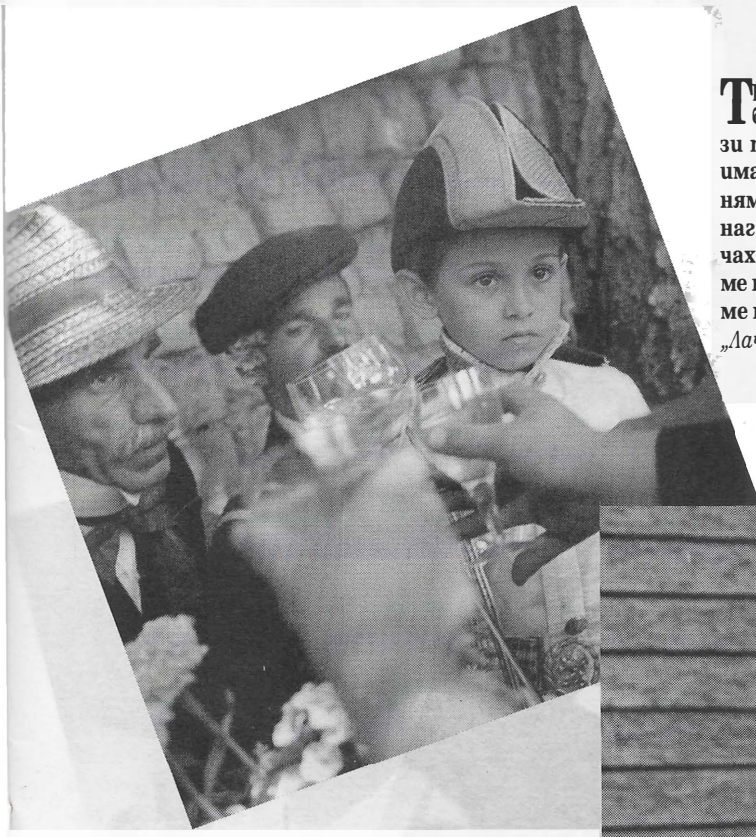
Редакционен съвет: Александър Донев, Божидар Манов, Вера Найденова, Калинка Стойновска (главен редактор), Людмила Дякова

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.

Рангел Вълчанов

в 7 снимки, 7 откъса и на 7 х 10 години!



Трябва да кажа, че винаги в спомена за моите близки е чувството, че те бяха сто. Дали тази представа съм я създал в един ден, когато е имало сватба или кръщене, просто не си спомням. Голямата стая, в която спяхме, беше винаги пълна. Денем от прави хора, които стърчаха над мен, говореха високо, блъскаха ме или ме настъпваха, а нощем същите хора, налягали, ме притискаха и аз се гушех в мама или татко.
„Лачените обувки на незнайния войн“, Сценарий 1966

Какъв шанс! Все пак накрая доживях да ви дя и да чуя всичко това, Господи. Невероятно. Сигурно съм оглупял, но за първи път не знам името на моето вълнение. Немея. И нямам думи, с които да назова тези мигове. Виновен ли съм, че има друга музика в душата ми, дявол да го вземе. И какво да правя сега?
„Немирната птица любов“, 1989

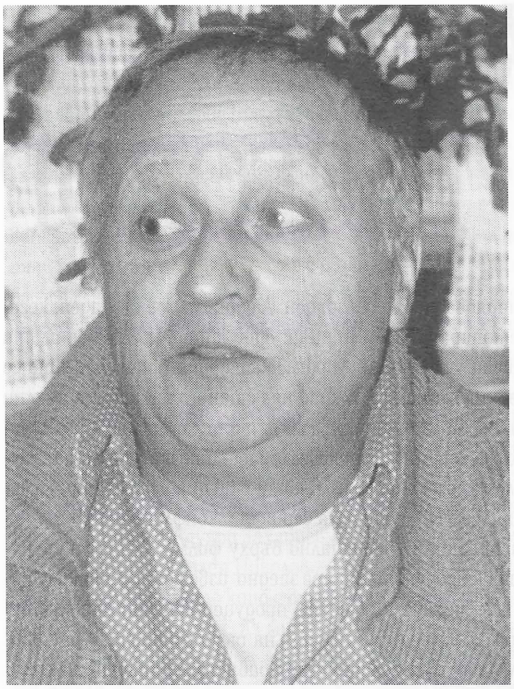
Лица помня смътно, дрехи и имена – също. Помня миризми, миризми на застояла гас в празни шишета, смесена с изсъхнал босилек, картофи, плява, потна пара от гърба на кравите, гюбре, ракия и карамели, на които миришеха мустаците на дяда и които много обичах, защото миришеха на ракия и карамели и бяха винаги извити нагоре от дядовите пръсти... Обичах още влагата на ямурлук, когато слънцето го напече след дъжд, сено, прясно сено, коленДро... миризмата на нощите и още много, много, за които нямам имена и думи, но ги помня точно и винаги мога да знам къде са били тези цветя или крави, ветрове или сенки...

„Лачените обувки...“

Да, но има хора, които огъват железа и палят предмети само с поглед. Тези хора чуват и виждат дълбоко в небесните пространства, предсказват миналото и пишат история на бъдещето... Но нямат обяснение за своята неземна сила.

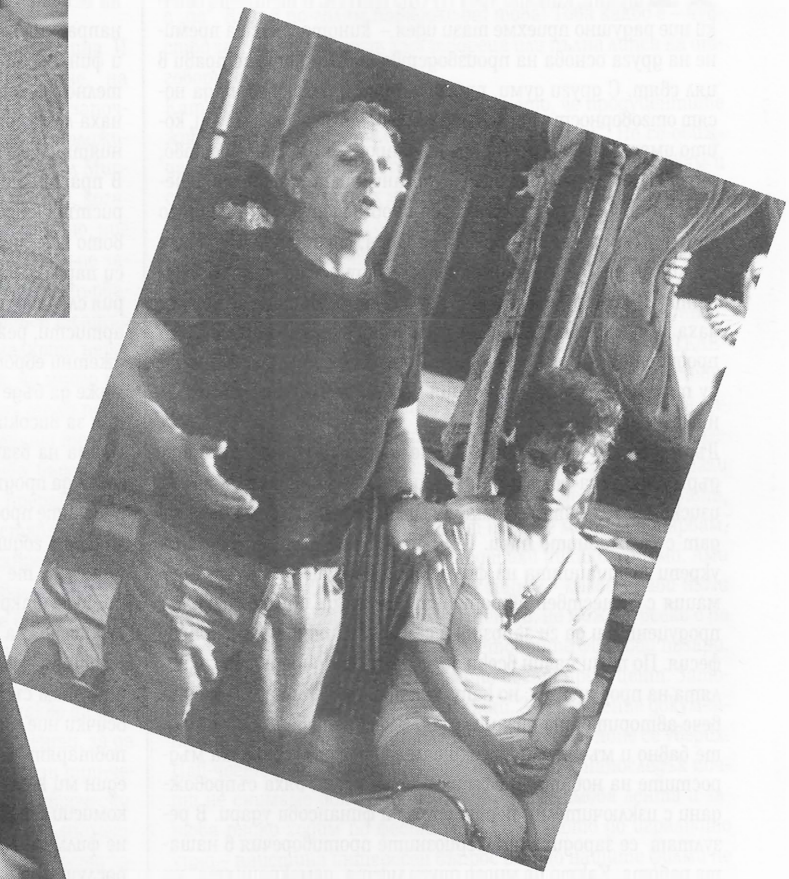
„Немирната птица любов“

Юбилейно



Нищо ново ли? Не се знае. Тепърва ни предстои да изживеем най-модерни ужаси, музики, секс... Изящни тайнства, драми и мистерии.
„Немирната птица...“

Така и не разбрах какъв филм харесваш?
– Всякакъв, стига да е хубав.
– Абе, ние сме журналисти и знаем, че лош филм е, когато не се разбира нищо.
– Може и да няма история, но да има чувства и красота.
– Хубав е, когато всичко е истина и е лош, когато е пълен с лъжи...
– Според мен, точно обратното – хубав е онзи, който лъже красиво и е грозен онзи, който говори неприятни истини...
– Истинският хубав филм още не е направен...
„Немирната птица...“



Не разбра ли най-после, че истинския артист има само една роля в целия си живот, една смърт, една цигара на надеждите, една песен, в която ни е писано да изгорим.
– Страсти, заблуди, приятелства, предателства... Мразим сега, защото сме обичали преди. Вечна любов и вечна раздяла. И смешно и тъжно.
„Немирната птица...“

КОЛАЖ: Божидар Манов

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

ЕДИН (*все пак*) НУЖЕН РАЗГОВОР

През 1992 г. у нас започна да действа механизъм, който трябваше да развива, както в другите европейски страни, киното чрез ПРОДУЦЕНТА. В началото всички ние радушно приехме тази идея – киното у нас да премине на друга основа на производство така, както се прави в цял свят. С други думи, продуцентът и режисьорът да носят отговорност за неговото създаване. Тези две фигури, които имат много особена връзка в процеса на производство, трябваше да намерят сили да организират своите отношения така, че да движат напред производството, а не да го спират. За съжаление получи се това, което никой не беше очаквал – започнаха конфликти между режисьори и продуценти. И което е съвсем абсурдно – конфликтите се пораждаха не само между отделни физически лица, но дори когато продуцентът и режисьорът се явяваха в едно лице, то между тяхната различна функция често възникваше шизофренично конфликт.

Държавата, в лицето на НФЦ, не поиска да упражни своята държавническа роля и да създаде строги правила, норми и изисквания към тези, които ще имат право да се разпореждат с държавните пари. НФЦ трябваше да помогне да се укрепи Асоциацията на филмовите продуценти като формация с обществен авторитет, която да обучава новите продуценти и да ги запознава с изискванията на тази професия. По този начин всеки да може да кандидатства за ролята на продуцента, но като минава през контрола на една вече авторитетна организация. Вместо това продуцентите бавно и мъчително, всеки сам за себе си, усвояваха мъдростите на новата професия и тези уроци бяха съпровождани с изключителни нерви, стрес и финансови удари. В резултат се зародиха най-сериозните противоречия в нашата работа. Както на много други места „демокрацията" ни изигра лоша услуга – вместо свобода, донесе слободия. Всеки, който поиска, можеше да получи държавна субсидия. Презумцията беше, че става дума все за колеги с авторитет. Но ние, работещите от дълги години в системата на киното, знаехме че между нас има хора, които са отговорни към организацията и финансите в киното, и има такива, които са безотговорни – казвам го с лека ирония, но и с разбиране, защото между тях често се срещаха много талантливи хора. Но талантът е едно, а организацията на производството и отговорността към производствените срокове – съвсем друго. Преди да донесе слава на своите създатели, филмът трябва да бъде създаден. А един филм е създаден, когато се копират съответният брой копия, когато се плати на всички участници в производствения процес, когато се направи рекламата, когато не останат никакви формални и финансови задължения. Тъй като този процес е изключително сложен, много от новосъздадените продуценти започнаха лека-полека да се измъкват от една част от задълженията си. И започна друга серия от конфликти.

В практиката първоначално върху филма работят сценаристът и продуцентът, те заедно извеждат идеята до нивото на синопсис, след което продуцентът започва да търси пари за филма на основата на този синопсис. В най-добрия случай към синопсиса се прибавят имената на известни артисти, режисьор и т. н. В случая става дума за нискобюджетни европейски копродукции, където нито режисьорът може да бъде носител на „Оскар", нито актьорите – гаранция за високи приходи в кината. Затова се търси някаква форма на взаимно доверие, някакъв общ език, на който ще може да продължи филмовият диалог. Но от срещите с европейските продуценти в последно време става ясно, че за тези шест години, откакто започнахме да работим по новия принцип, те не са намерили у нас този „общ език" – т. е. нито са открили подходяща драматургия, нито са открили режисьор, на когото да се доверят. Както например това става в Словакия, Полша или Русия (давам примери, за които знам със сигурност). Къде ли са причините, се питаме всички ние. Старите и патили редактори от Киноцентъра повтарят, че проблемът е в авторите – режисьори. Дори един ми каза: „Колко пъти сме се разправяли в сценарните комисии с такива режисьори – не взимат от дума. Като стане филмът готов, признават с пъшкане – трябваше да те послушам и да доработя сценария. Късно!" В това очевидно има някаква истина. За съжаление това желание за „авторство" само външно изглежда симпатично. Всъщност то е гарнирано с много неприятности. И те не идват от самия факт, че някои режисьори желаят да бъдат единствени автори на своите сценарии, а от това, че най-често тези режисьори са слаби автори! Аз смятам, че друга част от проблемите на днешното българско кино идват именно от тази посока.

Синопсисът е предназначен да улавя продуценти, той трябва да има магическа привлекателна сила. На последния продуцентски семинар в Севиля, организиран от „Еврика аудио-

визуал", една от главните точки за обсъждане на копродукциите е: „Разказът: кое го прави интересен и привлекателен за всички зрители." Помислете си колко автори и режисьори поставят това условие пред себе си и своя сценарий! Не става дума за т. нар. „артистично" или „фестивално" кино. Става дума за редова продукция, която е предназначена за екрана. На същия семинар продуцентите Филип Бобър и Линда Бит казват: „Нека продуцентите от Източна Европа да помнят, че техният основен пазар е тяхната собствена страна." Съгласен съм с това, което казват колегите – ако един български филм не може да събере поне сто хиляди зрители в България, по каква логика да очакваме, че в чужбина ще има повече?!

В един филм трябва да има разказ – това е стара истина. И тъй като тази наука е трудна и скъпа за усвояване, на времето европейска практика беше кариерата да се започва с новела. Дори българската история е пълна с положителни примери – Едуард Захариев, Петър Донев, Васил Мирчев, Иван Ничев, Милен Николов... Кой знае защо, днес, когато пълнометражното кино е толкова труднодостъпно, ние бягаме от тази форма. Аз мисля, че тя трябва да бъде задължителна за дебютите. Ако режисьорът не успее с първата новела, да търси втора, да търси телевизионен театър – докато не се утвърди! Всичко друго е най-малкото неразумно. Впрочем последните примери доказват, че много режисьори имат добри хрумвания, но като разказ те се побират в рамките на 30– 40 минути. От тези истории те правят пълнометражни варианти, което съсипва бъдещите филми. Дори когато комисиите препоръчват преработка в рамките на новела, кой знае защо, всичко остава да виси във въздуха. Впрочем от предложения в списанието разговор не разбрах – има ли поне един проект за новела, който да е бил одобрен именно с такава дължина. Даже бих подсилил въпроса – а не е ли време да преминем само към новели!!! И ще се аргументирам. Един режисьор, който има зад гърба си поне три -четири пълнометражни филма, има какво да изпрати на фестивал, да предложи на чужди продуценти, за да търси пари от чужбина. Ако този режисьор в тези три-четири (или повече филма) не е успял да се защити творчески, по каква логика трябва да му се дават пари за пълнометражно кино?! А за младите режисьори новелата е просто задължителна. Така че да живее игралната новела! Като формула за по-нататъшна работа аз смятам, че трябва да се потърси път филмовите новели да се появяват на телевизионен екран. Пари за пълнометражно кино трябва да се дават само ако те са копродукции – т. е. когато има гаранция, че един филм ще бъде разпространяван в чужбина. А документалното кино – то просто трябва да бъде поръчка на телевизията. В цял свят е така и не виждам защо у нас да бъде по друг начин. Нека телевизията (или ТЕЛЕВИЗИИТЕ!!!) да се заеме с това и да не се държи като мащеха с българското документално кино.

Като следствие от тези родни проблеми основната беда на днешното българско игрално кино не е толкова в липсата на пари, колкото в липсата на добра драматургия и достатъчно добри продуцентски контакти с европейските страни.

Все пак като че ли наистина липсва една воля, която да решава – кое да, кое не. Ние винаги се страхуваме от присъствието на субективност – еди-кой си мен не ме обича, той няма да пусне моя проект. Сигурно е така. Но още по-сигурно е друго – когато има масова, групова отговорност, се получава пълна безотговорност. Понякога се случват в комисиите т. нар. „добри хора", (някои от тях известни и талантливи наши творци), които за всички проекти гласуват с „да". Какъв по-голям парадокс от това! Това какво е – чувство за съпричастност към твореца или пълна липса на отговорност?

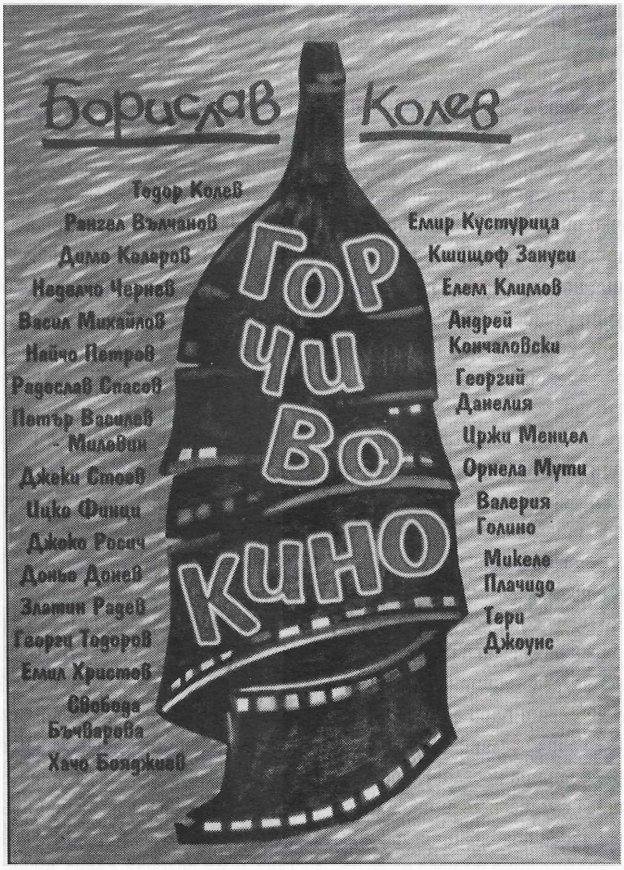
Категорично не съм съгласен с мнението, че продуцентите живеят и работят само за т. нар „икономии". Не се обиждам лично, сигурно има такива продуценти. Но познавам и съвестни хора – за тях не се говори. Нека някой да се опита да направи филм (дори документален) с бюджетите от НФЦ – и тогава ще види за какви икономии става дума. А колкото до опита за продажба, бих поставил малко по-иначе въпроса. До 10 ноември 1989 г. у нас съществуваха организаци, предназначени специално да продават филми в чужбина – ТЕЛЕРИМПЕКС И БЪЛГАРИЯ-ФИЛМ. Втората вече не съществува, но от първата все нещо е останало. Именно това са организациите, към които трябва да се отправят нашите претенции. Все някъде трябва да има останали хора, останали адреси, телефони, имена – къде са те?! Къде са сега хората, които са купували преди това от нас? Не мога да повярвам, че преди десет години не сме продавали никакви филми. Ами телевизията? Тя има търговски отдел – какво прави този отдел? Ние, независимите продуценти, не можем, всеки с по два-три филма, да тръгнем по световните филмови пазари. Това не е по силите даже на средно богат продуцент. Затова съществуват търговските къщи. За съжаление документално кино се продава много трудно – в това поне се уверих. Най-често това става на фестивалите, но напоследък почти не снимаме документално кино на филмова лента и затова рядко ходим по фестивали... А колкото до игралното кино – наистина интересен въпрос е защо нашите филми не се продават. Струва си на този въпрос да се отдели специално внимание. Само за един български филм – „Хищна птица" – се чу, че бил продаден на много разпространители... Така и не разбрах каква точно е истината. Ако е така – чудесно. Значи формулата на „Хишна птица" е успехът. Аз лично нямам нищо против – за да има смисъл правенето на кино, то първо трябва да се гледа, да се продава. А след това всичко останало.

Другото не е изкуство, а интелектуален садизъм. А при реалната ситуация – и лоша финансова сметка от страна на държавата.

Любомир Халачев

Запечатано време в Горчиво кино

Уж на шега Борето Колев издаде пър вата си книга „Горчиво кино“. Казвам на шега не защото да издадеш книга е нищо работа. Напротив, в днешно време то си е истинско ходене по мъките. Творческите съмнения и терзания са бели кахъри в сравнение с неистовите усилия да се намери издател, сиреч да се намерят пари за начинанието, колкото и малко да са те. Винаги в такива случаи се натрапва кресливото възражение, „то кино няма, вие книги ще издавате“. Твърде разпространен аргумент срещу чествания, фестивали, книги и всичко онова, което е част от кинокултурата ни, елемент от живота ни на цивилизовани духовни хора. Добре, че подобни скудоумни „аргументи“ не звучат из средите на кинаджиите. Те се радват на всяка проява, която по някакъв начин отразява внимание към професията, към изкуството, на което са се посветили и за което, и в най-мрачното си отчаяние, поддържат искрици оптимизъм, че с времето то ще намери отново своето достойно място.



От този дух е пропита и книгата на Борислав Колев и това се усеща в самото заглавие – чудесната находка „горчиво кино“. Сигурна съм, че този дух на неспокойствие, на преклонение и милеене към българското кино, към неговите творци е бил и основният мотив на автора за появата ѝ на бял свят.

Колкото до шегата, лаская се да мисля, че тя е би-

ла в рамките на позволения допинг – насърчаващ стимулатор.

Миналата година, когато Съюзът на българските филмови дейци присъждаше годишните си отличия, Борислав Колев бе сред тримата номинирани за наградата за оперативна филмова критика. Не я получи. Навярно хлапашко-безцеремонният тон на рецензиите му се е сторил прекалено „хард" и за най-авангардно мислещите колеги. Пък и конкуренцията беше желязна. Боряна Матеева бе удостоена единодушно с наградата. Но според мен и самата номинация е награда и признание за мястото на даден човек в професията. Та тогава на шега посъветвах Борето да издаде книга: толкова малко излизат, че наградата му е сигурна. Явно той и без мен вече е бил узрял за тази идея, да издаде с направените през последните няколко години интервюта книга за хората от киното – режисьори, актьори, художници, сценаристи, оператори – българи и чужденци. Ако само това бе същността на идеята, щеше да се получи един приличен сборник от интервюта. А всъщност „Горчиво кино" е една добра книга. За да зазвучи тя със свой живец, със своя атмосфера, му се е налагало допълнително да се среща с някои от избраните личности, да прави доуточнения. Така срещите му с различни творци придобиват допълнителен смисъл. С нежност и внимание, но и с остро критическо наблюдение Борислав Колев съумява да представи две гледни точки към киното ни, оглеждащи го в панорама – такова, каквото е било, каквото е днес и ще го бъде ли някакво и утре. От една страна, това са въпросите на Колев – провокативни, насочващи, компетентни, оцветени с чувство за хумор, но и показващи респект, уважение и няма да е пресилено – дълбока почит към тези хора. И още нещо, което е особено съществено при творби от този род и в което не всички автори успяват: няма преднамереност, няма преса и най-вече себеизтъкване от страна на „водещия". С това Борислав Колев се е справил достойно.

От друга страна, в „раздумката" неговите събеседници не само че осветляват света на киното ни с нюанси, просветки, зарисовки, но и се саморазкриват. Всяко от интервютата прераства в един широкообхватен портрет на човека, на личността, на художника – бил той Димо Коларов, Рангел Вълчанов, Найчо Петров, Свобода Бъчварова, Васил Михайлов, Ицко Финци или който и да е от равнопоставените седемнайсет РОДНИ главни герои в книгата. Техният поглед, техните мисли и тревоги надхвърлят стеснената сфера на документирането на проблемите и прерастват в обобщение на живота ни през последните 6–7 години, осмислен отвътре. Може да се каже, че това е снимка на смутното българско време от последното десетилетие на века.

В раздела ВНОСНО (съзирам в двете части на книгата – Родно и Вносно – незлоблива закачка, по-скоро горчива ирония, че все още плащаме дан на чуждопоклонничеството и не ценим достатъчно високо собствените си авторитети) са отразени срещите на Борислав Колев с видни представители на световното кино: Андрей Кончаловски, Орнела Мути, Валерия Голино, Емир Кустурица, Микеле Плачидо и други. Тук не става дума за целенасочен подбор, а за хора, гостували по една или друга причина в България. Но тези срещи разкриват още една професионална черта на автора – журналистическата му рефлективност и напоритост (в добрия смисъл на думата) да успее да се срещне с тези хора, да ги предразположи да говорят за себе си, за България, за света. Този, най-общо казано, поглед отвън дообогатява книгата и ѝ придава мащаб.

Не на последно място постигането на стройност и завършеност в „Горчиво кино" се дължи на бележките и авторските коментари – въвеждащи или под черта, – които не само допълват фактологичната характеристика на интервюираните, но и са своеобразен критически коментар за мястото им в изкуството. А избраната филмография, предложена от автора накрая, разширява с още една степен адресата и полезността на книгата в оскъдния в тази област книжен пазар.

Людмила Дякова

За празника и гостите

По повод на *„Любовта е лудост“ – Варна '98*

Калинка Стойновска: Изглежда, че филмовият фестивал „Любовта е лудост“ наистина оставя неизличими впечатления и у присъствали, и у неприсъствали, щом и сега, след шестото му издание, става повод за много и толкова разнообразни коментарии в специализираната и особено в неспециализираната преса. Дори в един от вестниците, които толкова много държат да „жълтеят“, авторка, **неприсъствала** на фестивала, се опита да направи „проблемна статия“ с атаки срещу фестивала, публикувана в рубриката „скандали“. Няма да коментирам моралната страна на въпроса. Важното е, че фестивалът вече се е превърнал в солидно културно събитие, което не може да бъде отминато или просто свряно с кратка информация в някое невидимо вестникарско ъгълче.

В редакцията също смятаме, че фестивалът заслужава специално внимание, следим развитието му от първата проява досега и се отнасяме към него като сериозен, културен факт в недотам богатия на събития културен (и филмов) живот у нас. Това ще рече, че той има особености, неповторима атмосфера, свои предпочитания към филми и гости, съпътстващи и културни програми. Добре е обмислена и защитена структурата му – чрез селекцията и контактите с разпространителските фирми у нас, с други филмови фестивали по света, с хора ентусиасти, почитатели на киното, които съдействат на организаторите на фестивала. И празникът става. При това създателите му успяха да формулират и защитят в продължение на 6 години чудесната си находка – темата за любовта е широко отворена за най-различни по жанр и стил филми. Това придава мащаб, защото изкуството поначало се интересува от любовта в нейните екзистенциални измерения.

Що се отнася до гостите или, иначе казано – до поканените и непоканените, май оттук идват повечето от недоброжелателните изказвания на някои от колегите.

Вера Найденова: Всеки фестивал си има постоянен кръг от хора, които присъстват и стават част от него. За съжаление нашата преса не само към варненския фестивал, тя към всички културни събития се отнася така – хваща парадейностите, вторичните ефекти, съпътстващи същността на едно културно събитие. С гостите, с журналистите, които кани, всеки фестивал си гради своя профил. Според мен нито една медия не е игнорирана на варненския любовен фестивал. Въпреки че има парадоксални факти на журналистическа некомпетентност. Например тази година една журналистка търсеше преводач за интервю с Джоко Росич без въобще да подозира, че той прекрасно знае български и е утвърден наш актьор.

Людмила Дякова: В едно телевизионно предаване цялата драматургична схема беше изградена върху факта, че филмът на Спилбърг „Спасяването на редник Райън“ е включен в конкурсната програма. А всъщност филмът беше в съпътстващата програма „Блясък от световните екрани“ и това можеше да се прочете в каталога, ако си решил, че няма да посещаваш прожекциите.

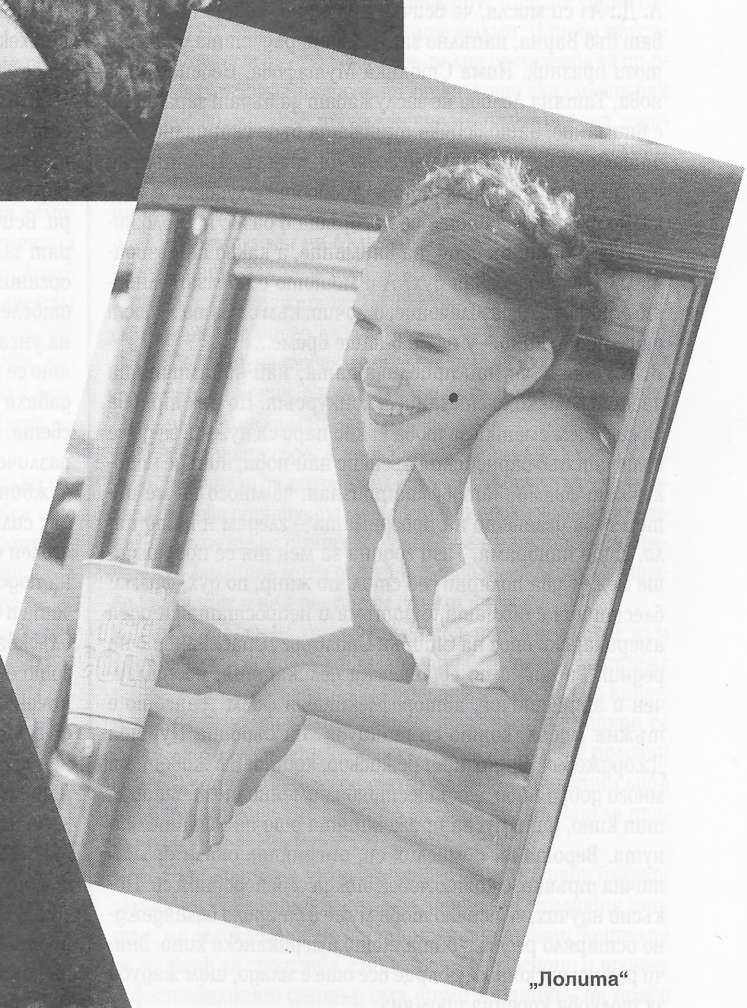
В. Н.: Бих казала, че журналистите в областта на политиката, икономиката са много по-сериозни. Областта на културата е превърната в кушия за флиртове с думите – в лекомислени каламбури и безпочвени нападки.

В дните на фестивала често си припомнях мисълта на един учен, който казва, че ритуалите са необходими най-вече по време на промяна (на общото състояние, на статуса), за да предпазват хората от загубване на равновесие. Казват, че икономиката ни се стабилизира. Но в културата, а по-конкретно в кинокултурата ни май вече няма какво да стабилизираме – остава ни само да поддържаме жива любовта към доброто кино.Тъй като в момента този киноритуал ни е единствен, всеки предявява претенции към него. Едни – затова, че е много весел („щур купон“); други, че е тъжен (няма български филми); трети претендират защо например не са включени панорами на авангардните датчани и т. н.

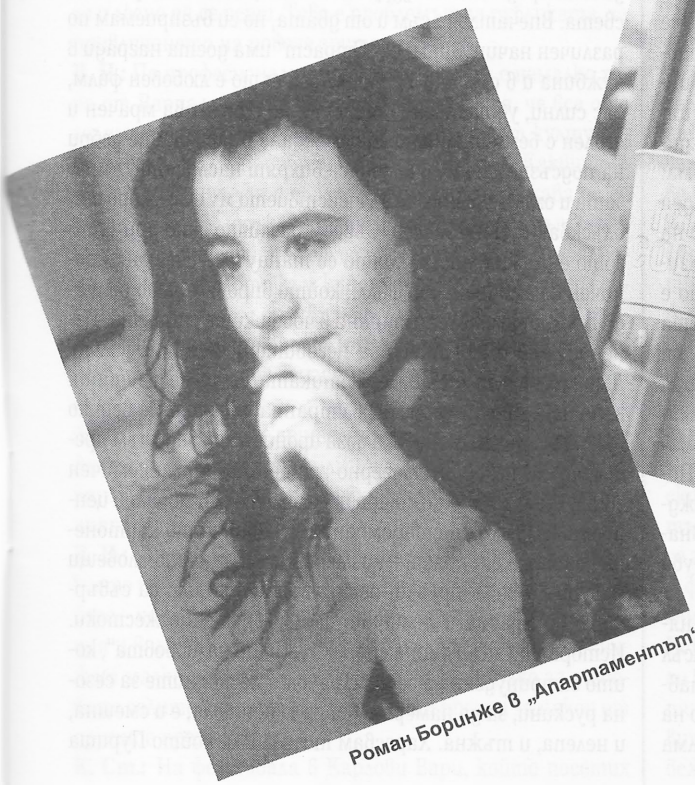
К. Ст.: Точно за това става въпрос – че фестивалът е културно събитие, то си има своя стойност и място. Сещам се, че в началото като че ли имаше повече гости...

Л. Д.: Хубаво е да има чужди гости, но за да дойдат те, такива, които ние ценим и уважаваме, които могат да информират след това за събитието или с които да можем да създадем контакти за в бъдеще, са нужни много условия, а да се канят гости въобще, просто би било твърде повърхностно. Освен това ще значи да се лишим от присъствието на наши, български кинематографисти. Фестивалът според мен е културно събитие не само заради филмите, темата и т. н., а най-вече заради това, че на него присъстват много български кинематографисти – актьори, режисьори, които публиката обича, не е забравила съвсем и желае да види. Точно защото те са на фестивала, поне да ги види на живо. Категорична съм, че и двете страни имат нужда от та-

„Танго то е тъжна мисъл, която се танцува“



„Лолита“



Роман Боринже в „Апартаментът“

кава жива връзка. Този тип публична изява е част от професията, особено сега, когато изявите са крайно ограничени – и в театъра, и в киното, а и в телевизията. Всеки се ласкае от внимание, а особено актьорите – че са ги познали, че ги помнят, че ги обичат. Аз лично намирам това за една от очарователните черти на този фестивал, което поне по мои наблюдения не е характерно за големите фестивали. Каквото и да говорим, истината е, че обикновените хора се съизмерват с хората на изкуството, интересуват се от техните планове, от стимулите им да оцеляват в трудния ни живот.

В. Н.: В този смисъл фестивалът е едно интелектуално огнище, освен че е и празник.

Л. Д.: Аз си мисля, че всички артисти, които присъстват във Варна, напълно заслужават радостта да имат този празник. Нима Стоянка Мутафова, Невена Коканова, Татяна Лолова не заслужават да бъдат зарадвани с внимание. Защо всичко трябва да бъде скандално, мъчително, с безкрайни проблеми? Да, така е, животът ни е такъв и точно заради това „Любовта е лудост" е уникално събитие, защото се превръща в оазис на положителни емоции, на обич, на внимание, а какво по-съзидателно за творческия дух? А и мотото е показателно – то е закачка, и развлечение, и почит към самата лудост да се прави кино – у нас и в наше време...

В. Н.: Знам, че най-привличащата, най-динамичната част във всяко състезание е конкурсът. Но пък трябва да си дадем сметка за това какви пари са нужни, за да се включат във варненския съспенс най-нови, никъде непоказвани филми. Затова ще призная, че много не ме интересува деленето на програмата – гледам я като цяло, като панорама. Тази година за мен тя се подреждаше между два полярни (по стил, по жанр, по дух) филма: блестящия с обхвата, с ритъма и непростата си идея американски епос на Стивън Спилбърг „Спасяването на редник Райън" и по европейски деликатния, носталгичен и артистичен, авторефлективен филм „Тангото е тъжна мисъл, която се танцува" на сърбина Пуриша Джорджевич. Видях наш режисьор, който цял живот, на много добро ниво, е осъществявал именно този, втория тип кино, да напуска прожекцията още на петата минута. Вероятно, помислих си, е изпитал онази драматична тръпка, с която човек вижда себеподобния си. Покъсно научих, че всичко това му се е сторило безнадеждно остаряло редом с виталното американско кино. Значи режисьорското му сърце все още е младо, щом жадува за толкова коренна промяна.

К. Ст.: Вярно е, че по време на фестивала филмите някак взаимно се допълват и коментират и в този смисъл конкурсната и извънконкурсната програма представляват нещо цяло. Аз обаче все пак смятам, че лицето на фестивал, това са неговите конкурсни филми. 12 филма съвсем не са малко, като се има предвид, че даже на големите фестивали заглавията са, да речем, между 17 и 23. И след като между тях има поне три-четири много добри творби и почти няма филм, за който да кажа: а този какво прави тук? – мисля, че селекцията беше достатъчно добра. Впрочем заедно със заглавията, които, естествено, са получени от разпространителските фирми, задържали техните премиери специално заради фестивала – такива като „Лолита", „Кама сутра", „Хладнокръвен", – другата част на програмата беше от филми, които няма да имат широко разпространение, но които всеки уважаващ себе си фестивал включва в програмите си...

Л. Д.: Добре е да се знае, че за да участва само на една прожекция на фестивал, за един незакупен филм трябва да се заплати такса от 3000–4000 долара.

К. Ст.: Само най-големите фестивали, които разполагат с гигантски бюджети, могат да си позволят лукса да запазват филми за специални премиери, да се конкурират за заглавия и за участия на актьори и режисьори. Всички други фестивали в някаква степен преповтарят заглавията и в зависимост от възможностите си организират своите подборки. Но аз все пак искам да отбележа участието точно на двата филма – „Страст" на унгареца Дьорд Фехер и „Тангото е тъжна мисъл, която се танцува" на сърбина Пуриша Джорджевич, които даваха представа за „другото кино", което се прави по света. Впечатлена съм и от двата, но ги възприемам по различен начин. Знам, че „Страст" има доста награди в чужбина и в самата Унгария. Той също е любовен филм, със силни, убийствени страсти, но е толкова мрачен и оголен с безпощадното си вглеждане в зловещите дебри на подсъзнанието, в което се вихрят насладата, омразата и омерзението, че въздействието му е по-скоро отблъскващо. Поне за мен. Съвсем различно е то при „Тангото е тъжна мисъл, която се танцува"– изискан, ироничен и самоироничен филм, който впрочем също не щади тъмните и нелепи страни в човешките страсти. Изненадващо и шокиращо за неговите досегашни филми, Джорджевич съчетава естетиката на телевизионния клип и на линейния разказ в странна смесица. Но всичко това органично и с висока доза ироничност води към пресъздаване на един шлагерно-гротесков, трагикомичен свят, в който всички стари идеологически и морални ценности изглеждат старомодни и рухват като картонени декори, а от праха им излизат нови, смешно-зловещи фигури на хора, връзки, постъпки, които или са съвършено призрачни и фалшиви, или са брутално жестоки. Историята за групата сръбски „жрици на любовта", които са принудени да се преструват на модните за сезона рускини, за да намерят добра клиентела, е и смешна, и нелепа, и тъжна. Харесвам този филм, който Пуриша

Джорджевич в интервюто си иронично нарича „грозен". Той поне е достатъчно самоироничен, за да приеме всякакви мнения за своя филм.

Л. Д.: Намирам, че като цяло конкурсната програма беше интересна и с добра селекция. Защото съм убедена, че не са взети първите попаднали подръка заглавия, а са включени специално подбрани филми, и то така, че да отговарят на възможно най-широк спектър от зрителски изисквания. През сложните, предполагащи по-особена нагласа на възприемане творби като „Лолита", „Апартаментът", „Страст", „Буги нощи", „Тангото е тъжна мисъл, която се танцува", „Хладнокръвен", „Признанието", до такива сияйни с виталността си и завладяващи като съпреживяване филми като „Не мога да чакам", „Танцувай с мен" и „Надежда за обич", които се гледат с удоволствие и настроение от всички. Личните ми предпочитания включват три филма: „Лолита" – един филигранно изпипан, проникновено разказан и дълбоко в същността си драматичен филм; „Хладнокръвен", който наистина хладнокръвно разкрива проблема за самотата и липсата на ценности в живота на съвременния млад човек, моделиран от видеото и телевизиите; „Апартаментът" според мен е особено сполучлив реверанс към филмите на Хичкок.

К. Ст.: Според мен този фестивал има един главен, нерешен проблем и аз не знам дали той би могъл така бързо и лесно да се реши. Това е проблемът за публиката, за привличането на повече зрители.

В. Н.: По професионални причини общувам с немалко хора от Варна – главно със студенти. Мисля, че все още голяма част от тях, при това нелишени от културни интереси, не са приобщени към фестивала. Каквито и да са причините за това, върху тях си заслужава да се помисли. Напоследък все по-често ме спохожда въпросът защо младите хора повече се насочват към театралните зали, отколкото към кината. Знам, че тъмните салони ги плашат с еднаквия си репертоар. Те дори загубват вяра, че фестивалът може да им предостави нещо по-различно. Затова вероятно трябва по-настойчиво да се говори за това.

Л. Д.: Най-вероятно зрителите разсъждават за новите филми така – аз тези филми ще ги видя по-късно на екран. И Вера е права – те очевидно не са убедени, че селекцията е на ниво.

В. Н.: Тоест, че тук е събрано най-важното от онова, което предлага екранът. Това е, което трябва да се разбере – че се предлага добра, специално подготвена селекция и в името на това може би си заслужава да се снижат малко цените на билетите. Защото, ако за хитовете залите бяха пълни, бяха почти празни за някои от другите прожекции..

К. Ст.: На фестивала в Карлови Вари, който посетих тази година, билетите бяха намалени съвсем малко, но младите хора знаят, че специално за тях се прави намаление, и това им дава самочувствие, привлича ги. Те стават част от културното събитие. Затова и аз намирам, че един от сериозните проблеми на фестивала е привличането на повече млада публика в залата тъкмо на конкурсната програма. Бедата е в полупразните зали на следобедните и предвечерните прожекции. И мисля, че не е само поради липса на средства за купуването на билета. Вероятно именно някъде в предварителната информация трябва да се подчертава, че ако човек прояви интерес към фестивалните филми, може да открие любопитни, понякога забавни, друг път абсурдни паралели и връзки между отделните филми. И това ти дава възможност да придобиеш по-пълна представа за търсенията в съвременното кино, отколкото ако гледаш пак същите филми, но в продължение на половин-една година, съвсем случайно и безразборно... Не зная, и аз нямам единствен отговор на въпроса какво точно може да се направи....

Л. Д.: Нихилизмът на българина си е много характерна негова национална черта. При нас седят в съседната кръчма и викат: а стига бе, ще ходя да гледам филм, ще си го взема на видео...

В. Н.: По повод на това се сещам за примера с Куросава. Не го гледат в Япония, а нима е толкова сложен за японците? Едва ли. От информацията, която имам, разбирам, че те не гледат нищо свое. А сега понеже Спилбърг заговори за него, започнали да гледат филмите му. И друг път съм казвала, в това отношение май доста си приличаме с японците. Само че те си имат свой път, ние – наш. Впрочем правата за филмите му са държавни, той няма авторски права върху тях и не е получавал големи приходи.

К. Ст.: Ето, това между другото е още един упрек към фестивала – видите ли, тези пари вместо за фестивал трябва да се насочват към правене на българско кино.

Л. Д.: Това са си чисти глупости. С парите, които се събират за фестивала, не може да се направи и половин филм. А и откъде-накъде тези събрани от частни лица пари, предназначени за други разходи да отиват за правене на българско кино?

В. Н.: Задачата на този фестивал не е да прави българско кино. Това трябва да бъде задача на филмовия център, на държавата, на частните продуценти, които да се грижат за средства, спонсорства, субсидии и прочее. А фестивалният център има други амбиции – да прави филмов празник и той отлично се справя с това.

К. Ст.: Мисля, че успяхме да съсредоточим вниманието си върху важни за фестивала неща – за празника, за гостите, за публиката. Останалото ще направят, както винаги, самите организатори. На тях им предстои провеждането на следващите фестивали.

За танго на живота

Разговор със сръбския режисьор Пуриша Джорджевич

Трудно ми е да кажа от какво бях по-впечатлена – от личността на самия Пуриша Джорджевич или от неговия последен филм „Тангото е тъжна мисъл, която се танцува". И все пак – досегът, общуването с творец като Джорджевич, макар и в рамките от изтичащите дни на „Любовта е лудост", оставя дълбоки, неизличими като усещане следи. Усещане – необяснимо с думи, близко до чувството, че такъв тип разговор се случва веднъж в живота...

– Г-н Джорджевич, вие интерпретирате метафората на тангото по един своеобразен, наш, балкански и същевременно универсален начин. За мен бе изключително любопитно да видя вашата гледна точка, след като имах добити впечатления от филмите на Соланас, Саура, Сали Потър. Лично за вас „Тангото" (като филм) какво означава?

П. Дж.: Винаги си мисля, че ако отговоря: „Ами романът си е роман, филмът си е филм" или нещо от този сорт, това ще бъде напълно погрешно. За мен филмът е нещо, което не може да се опише. Той е низ, последователност от мисли, които имат претенцията да изкажат всичко онова, което се е натрупало в автора. Твърде често обаче написаното на белия лист – казвам го смело, защото самият аз се занимавам с литература – не е същото. Какво имам предвид – след като съм свършил да пиша, идеята, която толкова дълго време съм носил в себе си, започва да бяга по изписания лист. Появява се нещо, което в крайна сметка не съм искал, но аз го приемам. Това напълно се отнася както за всеки филм, така и за „Тангото е тъжна мисъл, която се танцува". Вижте, аз не правя кино, плътно залепен за първоначалната идея, зашит за сценария и изобщо не снимам по режисьорска книга. Добре де, да кажем – имате идея, сценарий, вече подбрани (уж) актьори и когато пробвате събраното до момента на снимачната площадка, виждате, че нищо не става. Написаното е пълна глупост, актьорите изобщо не стават и... всичко е наопаки. За мен филмът се прави на самия терен. Аз само гледам отстрани. Чакам онзи миг, когато идеята ще започне да бяга. Е, накрая всичко може да се случи – да стане или добър филм, или идиотски. А има и още нещо, което е много важно – не е толкова от значение какъв е филмът, а в какво време ще се появи, как и кога. Същото е и с един роман.

– Преди да се роди онази предварителна идея, има нещо, което ви вдъхновява. Какво е то?

П. Дж.: Вижте – дълго съм живял. Помня царския период в Югославия, бил съм и в концентрационен лагер, видял съм социализма на местна почва, станах свидетел и на пропастта, която ни разделяше във времето. Също два пъти съм се женил, имам деца... Много съм писал. Знаете ли – една идея никога не се ражда сама. Може така да се случи, че тя дълго да тлее в мозъка ви и пустият разум винаги да я контролира. Ама аз не съм от оня тип, който се контролира! Нека ви дам пример с някой друг – да кажем Орсън Уелс. Той страшно много е бродил, страшно много е видял – колко, само той

„Тангото е тъжна мисъл, която се танцува"

си знае. Но един ден видял млада жена – с бяла роба, със странно излъчване. След много години този образ продължавал да го съпътства и се появил във филмите му. Така е. Във Варна срещнах стар акордеонист, свирещ позабравени танга. Това за мен бе нещо като любовна среща. Аз се спрях и го слушах – та той пееше всички онези стари песни, които знам и съм чул още преди 50 години! Това ме накара да го доведа на пресконференцията по повод на моя филм. Защо ви казвам всичко това – този човек за мен се превърна в импулс, вдъхновение, причина-възродител на стара идея. Трябва дълго да се живее, дълго!

Има много големи творци, актьори, които разправят по интервютата – „вдъхновение", ала-бала. Лъжат. Нека ви призная нещо – след прожекцията на филма във Варна така се изморих, че се върнах в хотела и не ми се излизаше. Мислех си, че филмът е грозен. Всеки свой филм преживявам по различен начин, особено като си спомня какво съм искал да снимам и какво се е получило на лентата. На премиерата в Белград имаше едно младо момиче, което ми каза: „Браво, много приятен филм!" Това беше страшен комплимент за мен. Много зависи от публиката. Тя вдъхновява.

– Г-н Джорджевич, имате толкова години живот в киното – дадохте ли нещо от личния си живот заради изкуството?

П. Дж.: Не. За да постигнете това, което желаете, трябва да живеете за идеята, да ходите по улиците, да гледате и запомняте видяното, да черпите от другите за изкуството. Заедно с това лично аз много се занимавам с литература и театър. И това е целият ми живот...

Като се връщам на случая със стария акордеонист, когото докарах на пресконференцията, си спомням, че когато бях на 5–6 години, в училищния двор на родния ми град имаше съвършен цигански оркестър – всичко свиреха, и то по цял ден. А ние, хлапетата, висяхме и гледахме как възрастните танцуват танга. За нас това бе като сън. Вероятно тази магия в танцуването на тангото оттогава живее в мен. Може същото танго да е свирено и другаде – в София, в Пеща, в Букурещ, – но за мен е важен онзи миг, в родното градче.

А знаете ли – по принцип на живота си гледам като на неодушевен предмет и някак малко иронично. По природа съм голям оптимист. На 74 години съм, но това не ми пречи сутрин да застана пред огледалото, да си сложа една кретенска шапка и да си кажа: „И какво правиш ти сега, на какъв се правиш, какви ги разиграваш?" (Смее се.) Е, така де – спортувам, играя тенис... Обичам и ритмичната музика. Романсите и тангата са за по-специален случай. И още нещо да ви кажа – човек трябва да се влюбва. Защото, ако не познава любовта, няма да греши; а това е най-голямото вдъхновение – да се опариш. Като ме остави някоя жена, знам, че ще напиша нещо значително. Иначе без това не могат да те видят победител. Вярно е. Знаете ли, романите, които съм написал, са благодарение на онези недоброжелателни към мен хора, с които съм се срещал някога. Това ви дава увереност, че можете да пишете всичко. В същото време трябва да можете и да четете всичко. Това е другата страна на медала. Обожавам Марсел Пруст и „В търсене на изгубеното време". Познавам я отлично – като експерт. Мисля, че в тази книга е събрано цялото ни битие. Докато я четете, може да останете в позицията на критик и да сравнявате с нещата от живота; естествено, ако попаднете в определена ситуация.

– Какви са бъдещите ви проекти?

П. Дж.: Мен продуцентите хич не ме обичат. Но аз все пак намирам някого, с когото мога да работя за телевизията, въпреки че е държавна. Знаете – и при нас няма пари. Но аз имам едно предимство – моите филми са много евтини. За 25 снимачни дни харча по-малко от 300 000 марки, а това е нищо. Преди имах възможност да осъществявам повече планове, а сега завися от продуцентите. Последното, което съм замислил, е филм по „Хазарски речник" на Милорад Павич. Наистина велик писател! Ако пък не успея – ще се хвърля в реализацията на нещо, което ме занимава отдавна – видео арт. И отново е свързано с телевизията. Видео артът предоставя много възможности и ако го направя, това ще е първият видео арт филм у нас. Пък може и да е успешен.

– И един последен въпрос – как ви се стори фестивалът във Варна?

П. Дж.: Мисля, че един фестивал като варненския е много важен, тъй като привлича публика. По този начин взаимно се опознаваме – ние, творците, и зрителите. Програмата е разнообразна – може да има авторски филми и такива шашави като моя, но все пак оставящи спомени. Знаете ли какво се е случило на моя любим режисьор Параджанов след прожекцията на един негов филм? Светват лампите в киносалона, а хората не си тръгват – говорят, коментират и разнищват цялата форма и съдържанието. Е, това се случва и при т. нар. комерсиални филми. Но най-важното е, че се е получила специфичната връзка между зрителя и автора, стоящ от другата страна...

разговаря Андроника Мартонова

ЛЮБОВТА е ВСИЧКО

Разговор с Клаус Хатенбах

Визитна картичка: Клаус Хатенбах – роден през 1951 г. в Хале, Германия. Физик. От четири години работи на свободна практика в Йена като мениджър в областта на културата. Президент на кинофестивала „Film in Weimar“.

Започнах това интервю като на шега, водена главно от приятелски интерес. После, когато фестивалният шум замря, осъзнах: ехото от Варна се е превърнало в предусещане за Ваймар. Връзката между събитията, далечна и непредсказуема, и този път е преодоляла границите. Като всеки „духовен мост“ тя може да бъде проблематизирана. Нали хората правят фестивали, за да може фестивалите да правят хората...

– Какво е любовта?

К. Х.: Трудно е да се отговори. На първо място любовта според мен е една дума, която се използва многозначно. Обичаме Даяна, обичаме бързите коли, а често не можем да определим любовта си към най-близките. И все пак днес любовта е всичко.

– А не мислите ли, че ако много говорим за любовта и я обясняваме, тя просто си отива?

К. Х.: Това би могло да бъде така, но не бива да се забравя, че любовта е най-голямата сила на човечеството.

– Влюбихте ли се в някой филм от фестивала?

К. Х.: Както споделям обичта си към съпругата и децата, така разделям пристрастията си между различните филми. Единствено не одобрявам филма на Спилбърг и не желая да го коментирам. Мразя неговите филми, защото ги намирам за лишени от добър вкус. В другите „любовни“ филми са представени много интересни истории и конфликти. Харесвам фестивала и за това, че показва изключително широк спектър от филми, от видове любов. Забелязах, че зрителите предпочитат такова разнообразие.

– Мислите ли, че всички тези филми изграждат една паралелна на нашата реалност на любов и лудост?

К. Х.: Те са просто модел на нашата действителност. Във всеки човек има по нещо от някой филм. Аз не очаквам непременно да видя на екрана моята житейска реалност, а, напротив, да науча нови неща за една друга действителност.И това е чудесно! Почти толкова хубаво, колкото една нова жена.

– Казахте ми, че сте физик по образование. Кога „полудяхте“ по киното?

К. Х.: Още като студент участвах в киноклуб. Там гледахме много филми, включително и български.

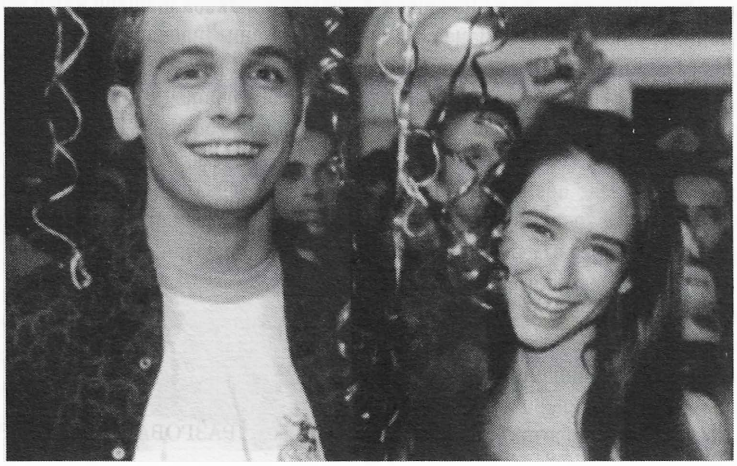
– Не е ли лудост преходът от физиката към киното, или може би мислите като Пол Маккартни, че „лудостта е полезна за здравето“.

К. Х.: На немски думите за лудост са две. Клинично болните лежат в лудниците. Ако става дума за „лудите“ в другия смисъл, то аз съм абсолютно луд. Без това кино не става, даже не може да се гледа.

– В състояние ли сте да кажете едно име на кинаджия, отприщило тази особена и необходима „лудост“?

К. Х.: Да. Един арменец, дебютант, Едгар Багдажарян. Филмът му „Кръвта изтича“ ми вдъхна страшна

„Не мога повече да чакам“



сила за живот, даже, бих казал, преобърна живота ми. Важен е не толкова самият филм, а мислите, които не ти дават покой.

– Ще запомните ли Варна '98 и с какво?

К. Х.: За мен винаги най-важни са хората и за тях винаги си спомням.Следват филмите и атмосферата на фестивала. Спокойствието и приветливостта на всички тук.

– Зная, че сте ангажиран с подготовката на кинофестивал във Ваймар и това е част от амбициозен проект за превръщането на града в културна столица на Европа. Каква ще бъде там атмосферата?

К. Х.: Смятам, че атмосферата във Ваймар ще се създаде от младежите с техните виждания и идеи. Повъзрастните гости вероятно ще бъдат донякъде шокирани от културните възгледи на младите. Може би този фестивал във Ваймар ще провокира една дискусия между старото и новото поколение. Освен среща на поколенията, той ще бъде и среща на хора от различни точки на Европа. Бихме искали да поканим български студенти във Ваймар и заедно да дискутираме спецификата на киното от различните източноевропейски страни. Всеки може да участва със свой разработен проект и в хода на дискусиите да го защити.

– Ще дойдете ли на варненския фестивал догодина и ще представите ли свой личен проект или може би на някой колега?

К. Х.: За Ваймар Александър Грозев и аз подготвяме съвместен проект, който би бил интересен и за фестивала във Варна.

– Нещо по-конкретно за вашето участие, каква е тайната?

К. Х.: Проектът е едно цяло, трябва да ни питате двамата заедно.

– Е добре тогава, до Ваймар!

РАЗГОВАРЯ: Марияна Лазарова

Балканите през погледа на детския екран

„Светът е на границата между катастрофата и образованието."
Хърбърт Уелс

Барутно буре, зона на конфликти, балкански кръстопът – това са все синоними, окачествяващи в отрицателна насока региона, в който живеем, в който са живели нашите прадеди и в който искаме да живеят нашите деца. Питам се – дали това определение вечно ще виси като дамоклев меч и над главите на нашите наследници? Нима и те ще носят товара на натрупаните грешки през годините?

„Междуетническо сътрудничество на Балканите и защита на децата от екологични и етнически рискове – ролята на киното и телевизията в изграждането на детската душевност." Това бе темата на кръглата маса, организирана в рамките на Втория балкански фестивал на филми и тв програми за деца и юноши, който се проведе между 24 и 28 септември в гр. Сандански. Дългото заглавие на дискусията ясно показва за какво става въпрос, а целта на самата конференция бе да събере хора на науката и изкуството. Кинотворци от балканските страни и представители на български научни, обществени и независими институции в продължение на два дни се опитаха да анализират сложната и деликатна връзка между балканската ситуация и породените от нея проблеми и аудио-визуалното изкуство за деца. Дискусията бе водена от госпожа Вяра Ганчева – доктор на социологическите науки от Института по социология, и доц. д-р Станислав Семерджиев, преподавател в НАТФИЗ по кинодраматургия. Организирани бяха две дискусионни ядра: „Деца – екология – етнос: възможно ли е интеркултурно образование?" и „Използване на изразни средства при филми и програми за деца от етнически групи".

Всяко поколение се стреми да открие себе си или своята идентичност чрез някакъв митологичен образ или легенда, която тълкува отново, в съответствие с актуалните си проблеми. Сега шества визуалното поколение – децата все по-малко четат; очите им поглъщат наготово образи и ситуации, чрез които малките зрители си създават представа за света, живота, издигат си свои идоли, на които се опитват да подражават. Това предопределя и по-бързото, наситено информиране на децата, съответно тяхното по-динамично съзряване, което обаче понякога изпреварва нормални-

те, поетапни процеси на порастването. В един миг телевизията, като най-масово средство за общуване между детето и околния свят, попада под обвиненията, че вместо да образова, да възпитава, да култивира в естетически норми, показва повече насилие, негативно отношение към света и между хората. Но всъщност кога се получава така? Когато едно дете гледа не детски програми (причините за това могат да бъдат разнообразни – от програмната схема до родителската намеса). Или когато едно дете гледа програми, които не са съобразени с неговата национална или етническа принадлежност. До голяма степен същото важи и за филмопроизводството. В тази връзка се сещам за въпроса, отправен към Джани Родари: „Как се пише за деца?", на което той отговорил: „Като за възрастни, но много по-хубаво!" По-хубаво, а може би и по-трудно се снима и за детска зрителска аудитория. От началото на 1999 година в България ще стартира програмата „Пинокио". Неин вицепрезидент е доц. Станислав Семерджиев, а НАТФИЗ се явява съучредител. Целта на „Пинокио" е чрез световна верига от семинари, които ще обхванат и балканските страни, да обучи и покаже как се правят филми, телевизионни програми и интерактивни продукти специално за деца.

Децата, които живеят на Балканите, се нуждаят от визуално изкуство, което е адресирано към тях, към техните специфични проблеми, идеали, темперамент и манталитет. Същевременно малките балкански зрители имат много сходни проблеми, които определят и тематиката на балканските продукции за деца: себедоказване и реализация като не по-малко адаптивни и способни личности от „западните" им връстници; обхващане на децата от малцинствените групи от образователната система; настъпващите проблеми за дрогата, сектите, детския труд и войната; не на последно място – опазване на околната среда и защита от екологични рискове.

Всъщност съвместното осъществяване на телевизионни продукции за деца от балканските страни вече е в ход. От 1995 г. се реализира програма от копродукции между екипите в „Детски програми" на балканските телевизии, която се нарича „Болкан Нет Уърк". Румен Николов – главен редактор в детски програми на БНТ – поясни: „Програмата дава алтернатива на така силно настъпващата кока-кола култура. Смятам, че най-същественият проблем на децата от Балканите е опазването на националната им идентичност, съхраняването на националната им уникалност и неповторимост. Заедно с колегите от другите страни, в това число имаме представители и от Израел и Кипър като средиземноморски страни, направихме продукцията „Мостове", а в момента е в ход „Един ден от живота на едно дете". Чрез нашата работа за децата искаме да се сближим, да преодолеем конфликтите, наслоявани в подсъзнанието ни."

Въпросът за ксенофобията бе един от най-дискутираните на кръглата маса на фестивала. И ако темата за екологията изглежда пренебрегната, то „екологията" като понятие прие друг смисъл – чистота, хармония и толерантност в мисленето спрямо съседа – бил той от съседната балканска страна или от ромската къща в края на града. Доколко киното и телевизията за деца могат да спомогнат за такава „душевна екология", да превъзпитат или възпитат поколенията в нов поглед към „другите", с които споделяме обща земя и край; дали е нужна специализирана продукция за деца от малцинствените групи и трябва ли да се излъчва на майчиния език? Това са все въпроси, които се отнасят не само до България, но и до всички страни от Балканския полуостров.

Екранното изкуство за деца от разнородните етнически групи е деликатна зона. Много често голяма част от тези „етнически" филми не отговарят на изискванията на етноса. Често се забравя, че съществува т. нар. географски манталитет и гео-климато психология. Всяко едно дете много лесно и правилно ще възприеме заобикалящия го свят чрез езика на неговата специфична етнос култура.

Доц. д-р Станислав Семерджиев: „Никога не съм вярвал във възможността изкуството да влияе на политиката, изкуството изпреварва политиката, но не ѝ влияе. Аз съм радетел на идеята да се правят филми за деца от малцинствените групи. В Съединените щати този въпрос отдавна е решен, а САЩ е една мултикултурна държава и там никой не крие, че има малцинства – дали са испаноезични или от азиатски произход и т. н. Всички се знаят, не се срамуват да кажат, че са малцинство и в същото време да бъдат американци. А това се постига с правене на продукция за малцинствата, които трябва да се правят от всички."

Филми за етническите малцинства се правят в балканските страни, дори и в Турция. Последните социологически изследвания сочат, че рискът от етнически конфликти у нас намалява като цяло, но същевременно съществува т. нар. постоянна етническа дистанция – онази резерва във взаимоотношенията между хора от различни групи; стена, която е подобна на Берлинската, но съществува в съзнанието ни. И ако възрастните поколения не могат или трудно я рушат, то нека децата на Балканите само да слушат за нея в някакво минало свършено време.

Андроника Мартонова

В памет на...

Борислав Пунчев

Тихо и неусетно ни напусна операторът, режисьорът, педагогът Борислав Пунчев. Човекът, който в продължение на повече от четирийсет години присъстваше осезаемо, забележимо и ярко в българското кино. Името на оператора Борислав Пунчев стои в титрите на емблематични за националното ни кино филмови произведения. „Цар и генерал“, „Най-дългата нощ“, „Релси в небето“, „Прокурорът“, „Завръщане“ и др., създадени от вещата му камера. Неговото изображение в тези филми се отличава с изострен драматизъм и светоусещане, придаващо на героите и техния свят звученето на висока трагедия. Той успяваше да превърне светлината и тъмнината във философски категории, да ги вплете органично в личностите и характерите, в конфликтите на времето и по този начин да ги впише в извечното противостоене между доброто и злото. Тук и сега, навсякъде и завинаги. Стихията му бяха „мъжките“ сюжети. Не случайно и героите на филмите, в които той е оператор, са монолитни личности, обладани от страстта да докажат и защитят своята истина, без да се съобразяват дали тя е попътна на историческите обстоятелства, или е срещу тях. Също не случайно, когато реши сам да стане режисьор, се обърна към герои, поставени на нравствен кръстопът – „Година от понеделници“, „Спасението“, „Ешелоните...“ Герои, разпъвани от дилемата да бъдат самите себе си или да се подчинят на конюнктурните условности.

В човешкото и творческо лице на Борислав Пунчев като че ли имаше частица от напористата сила и непреклонност на неговите екранни образи. Самият той никога не оставяше сътвореното от него да бъде пренебрегвано, унижавано или иронизирано. А го бранеше и защитаваше страстно. Още навремето той казваше: „Не е трудно да заснемеш филм, по-трудно е да го защитиш.“ Но когато стана още по-трудно и почти невъзможно да заснемеш филм, чичо Пунче – така го наричаха тези, които го обичаха – учеше своите студенти в НАТФИЗ на невъзможното „изкуство“ да живееш, без да правиш филми. Той не успя да се примири с тази несвойствена за неговия човешки и творчески темперамент роля. И ако се взрем в оставените от него филми, може би ще разберем защо.

„Кино“

Като оператор – „Цар и генерал“

Като режисьор – „Ешелоните...“

Милен Николов

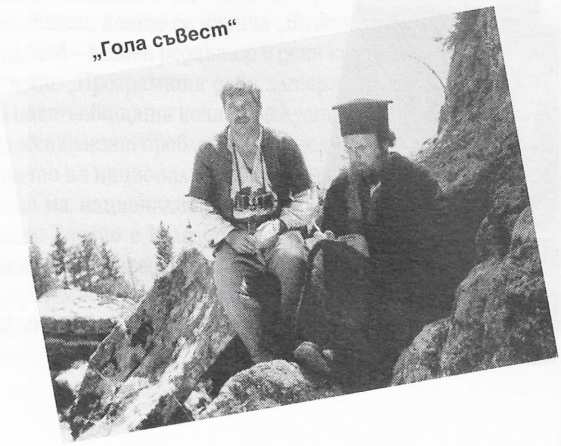
Милен Николов, нашия Мечо го няма. Нашата гола съвест... Човекът, който с личния си житейски път и творчество постоянно опровергаваше известната формула, особено осезаема в днешното ни прагматично време, че парите „държат" света, доказвайки, че светът се крепи и оживява благодарение на съвестта. А нея или я имаш, или я нямаш – и това не може да се прикрие зад нищо и с нищо – даже и с най-бляскавия артистизъм и професионална виртуозност. Защото с годините на екрана остава не само „картинката", а онова, което си искал и имал куража да вдъхнеш и изразиш чрез историята на човешките характери.

Талантът на Милен не беше огромен. Но беше красив, без „сметки", без предубеждения. Всичко, което направи в киното, носеше искрата на неговата човечност, на неговата доверчивост и неприспособимост към обстоятелствата и конюнктурата, а още повече към това, което можеше да му осигури популярност и материално добруване. Той беше от онзи все повече изчезващ човешки и кинематографичен вид като Еди Захариев или Людмил Кирков, от онова поколение, за което киното не беше рутинен занаят или начин „да си изкарваш хляба". За него то беше истинско призвание – вълнуващо, обсебващо цялата му натура, дълбоко осъзнато като отговорност и начин да съществува духовно. Така Мечо беше във времето и като че ли извън него – живееше с киното, сред кинаджиите и все си имаше нещо много свое, което за добро или лошо изстрадваше в усамотение. А на екрана го поднасяше деликатно, по-скоро „тихо" – с тъга, умна, несамоцелна ирония и най-често с болка. Още повече, че почеркът и чувствителността му органично съчетаваха широтата на средноевропейската култура, чийто възпитаник си остана докрай (завършил е пражкия FAMU), с нещо много наше, българско – като градус на вътрешната емоция.

Новелата на младия режисьор „Гола съвест" като че ли се превърна в своеобразна емблема на неговото творчество. Имаше нещо безкрайно въодушевяващо и даже безкрайно лудо в неговия герой, дръзнал абсолютно сам да се опълчи срещу беззаконието и безнравствеността, и нещо много тъжно – в невъзможността му да се пребори със силните на деня. Съвест срещу власт. Власт срещу съвест. Когато по-късно Милен Николов осмисли тази драматична дилема, просто замълча за дълго. А тогава, след „Гола съвест", направи може би най-емоционално автентичния си филм „Краят на песента" – една история за голямата несъстояла се любов – нежна и изгаряща, за недоизпятата волна родопска песен. Една история за смисъла на човешкото достойнство. Не зная колко от проектите му са останали неосъществени поради обективни обстоятелства или поради характера му – особняк, до болезненост чувствителен и чужд на всякакъв фалш. Той никога въпреки трудностите, които срещаше, не се озлоби. А ако му се е случвало – изживявал го е сам. А дали по този начин с вик и болка насаме не изразяваше и голямата си любов, и големите си разочарования и надежди? Към хората, към киното, към живота, който течеше около него?...

Милен Николов – Мечо (не зная кой и кога го е нарекъл така, но това някак много точно отговаря на душевната му щедрост, на детската му чистота, въпреки годините) създаде своята вълнуваща кинематографична песен. Тя секна. Но вярвам, няма да заглъхне, защото и бъдещите зрители, които някога отново ще обърнат очи към родното кино, вероятно не ще останат безразлични към есенната тъга на „Сиромашко лято", към суровата красота и сила на човешките страсти в „Краят на песента", към смисъла на това да бъдеш човек със съвест. Във всяко време и въпреки всичко...

Дима Димова

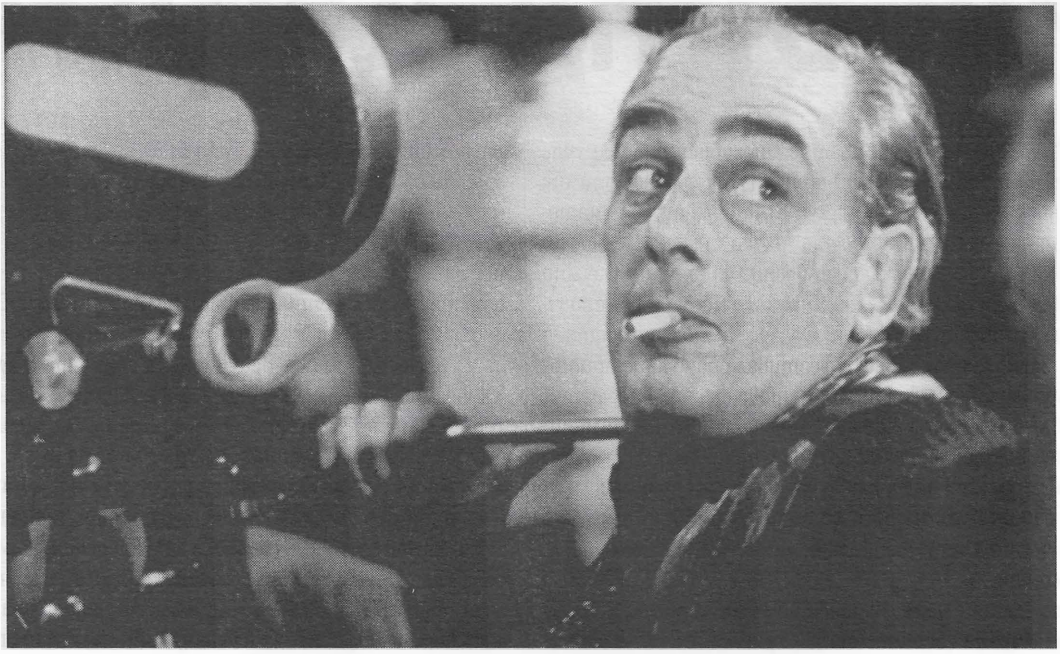


„Гола съвест"

„Краят на песента"

В памет на...

Георги Карайорданов



Когато списъкът на мъртвите ни приятели се увеличава, ние ставаме по-бедни и по-мъдри... Порастваме с всяка загуба или, по-точно казано – остаряваме по-бързо.

Когато загубиш родител, усещането, че си дърво без корен, не те напуска до края на дните ти. А когато загубиш учител, колега и приятел, какъвто беше Карайорданов, се чувстваш ограбен. Започваш да се питаш какъв е смисълът на живота изобщо, каква стойност има онова, което си научил от него в професионален план. А то остава. Добре е, че остава и него никой не може да ти отнеме. Дори смъртта.

От Георги Карайорданов ми остана чувството за точност и педантизъм, присъщи на немския възпитаник. Той беше пословичен с прецизността в работата, която внушаваше и възпитаваше у другите. Тя го открояваше като личност и професионалист, тя беше в основата на онзи куриозен на пръв поглед случай, който всъщност беше израз на неговата житейска принципност: с невежеството и с немарливото отношение към работата той не можеше да се примири. Никога не прие посредствеността, „претупването" на нещата, движението по повърхността. Известна ще остане фразата му: „Не понасям творец, който не прави разлика между бидермайера и барока."

Той имаше отношение към природата. За него имаше значение светът на незримото – онова, което трудно се улавя с човешки сетива... Имаха значение животните, дърветата, водата. Може би затова често ходеше на къмпинг „Златна рибка" и на някой язовир , за да се зарежда с енергия и... вероятно да избяга от човешката суета.

Не беше суетен, а работохолик, който остана в киното не само с филмите си като оператор, а преди всичко като педагог. Остави диря сред колеги и ученици, част от която се чувстваме и всички ние от класовете му.

Какво друго ли? Ами другото е, че загубата на хора като него оставя празнина у нас. А когато работим с колеги, в стремежа си към професионализъм ще ни съпътства винаги неговият педантизъм и прецизност... За Бога, колеги, правете разлика между бидермайера и барока! Заради него. Останалото е мълчание.

Септември 1998

Еми Стоева

САН СЕБАСТИАН '98

ЧАСЪТ НА ДЕЦАТА

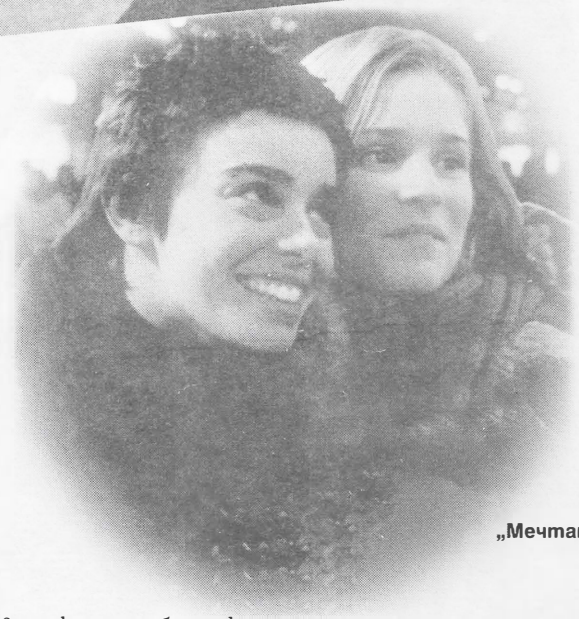
Големите кинофестивали с многобройните си участници приличат на същински кошер. Прочути личности, обкръжени от куп възторжени почитатели; начинаещи гении с доста често посредствени, но амбициозни филмчета; достолепни критици и шумни журналисти, които жужат наоколо и нахакано произнасят потискащо банални фрази. На моменти става дори малко досадно. Всеки фестивал обаче крие приятни художествени изненади и затова си струва участието във всеобщото жужене. Крие и срещи със знаменитости, коктейли, разни празненства, вечери с деликатеси и т. н., та няма какво да си кривим душите, мнозина дават мило и драго да попаднат по тези места. Едно от тях, при това особено привлекателно, е Сан Себастиан.

46-ото издание на този действително сериозен фестивал не остави гостите си да скучаят нито миг. Обичайното богатство от програми, ретроспекции, исторически прегледи, от които е важно да се отбележат творческите потрети на Тери Гилиъм и на японския режисьор Микио Нарусе (специалистите го определят като един от четиримата аса на японското кино заедно с Мидзогуши, Куросава и Озу) и чудесната селекция на най-доброто от италианската комедия. И все пак основният интерес бе насочен към съвременните филми. В интервю актрисата Валерия Голино – член на официалното жури каза: „Прекалено много се говори за смъртта на италианското кино, а никой не забелязва младите режисьори и добрите им филми." Тази констатация всъщност се отнася за цялото европейско кино, така че, ако си отворим добре очите и душите, ще открием достатъчно интересни творби.

Може би не случайно тази година акцентът беше поставен върху детската тема в най-широк спектър. Интелигентни, одухотворени, тъжни и объркани личица, предимно на момченца, изпълваха екрана и трогваха до сълзи публиката. В повечето случай филмите съвсем не залагаха на сантимента и евтините ефекти, а на добре разказаната история, на реализма и автентизма. Така наградата на публиката напълно очаквано получи бразилският „Централна гара Бразилия" на Уолтър Салес. Историята на пенсионирана учителка, решила да се погрижи за деветгодишно сираче, техните перипетии, конфликти и постепенно сближаване са разказани с чувство за хумор и без излишен драматизъм. На същата възраст героят на иранския филм „Дон" (реж. Аболфасъл Халили), макар и не сирак, се оказва без име и без рождена дата докато социалните служби не поемат случая. Но какво от това? Иначе детето не страда, интелигентно и общително е, намира сродни души, някак оцелява. И през ум не му минава, че може да се живее различно. Всичко това се случва в края на XX век и никак не е зле да се напомня на онази част от хората, които, „ако загубят кредитната си карта, губят разсъдъка си" (цитат по Уди Алън), че има и такива човешки съдби. Филмът бе отличен с наградата на журито. Впрочем и на Изток, и на Запад „животът не е торта със сметана" (реплика от унгарския филм „Свидетелят"), недоимъкът потиска, тормози и мачка човека прави го агресивен. Пак на него, недоимъка, стават жертва три петнайсетгодишни момчета от покрайнините на Мадрид в „Квартал" на Фернандо Леон де Аранао. Но за разлика от героите в някои нашумели филми от последните години, те не са нито родени убийци, нито сковани от омраза зли тинейджъри, а съвсем нормални хлапета. Мечтаят да отидат на морски курорт, където никога не са били, копнеят за хубави момичета, но кой ли да ги забележи, водят дълбокомислени разговори и понякога правят глупости. Това последното, струва живота на едно от тях. Реалистичният подход на режисьора и мекотата, с която разказва тази иначе сурова история, му донесоха наградата за режисура. Защитени бяха и децата с умствени увреждания, подложени на тормоз от бездушието и жестокостта на близките им във „Всички малки животинки" на англичанина Джеръми Томас. Като проблем може да се определи и чувството за вина у младия герой от перуанския филм „Не казвай на никого" (реж. Франциско Ломбарди), задето от съвсем малък харесва повече момченцата, отколкото момиченцата. Само че някои момичета също не са му безразлични. Терзанията му продължават и на по-зряла възраст, а до еднопосочен избор така и не се стига.

В изобилието от теми, които предлагаха филмите на фестивала, имаше и такива, които спонтанно предизвикват възгласа: „Да ви имам проблемите, госпожо!" Например последният филм на Бертолучи „Besieged". Елегантен стил, добър вкус, чудесни актьори, но лъха

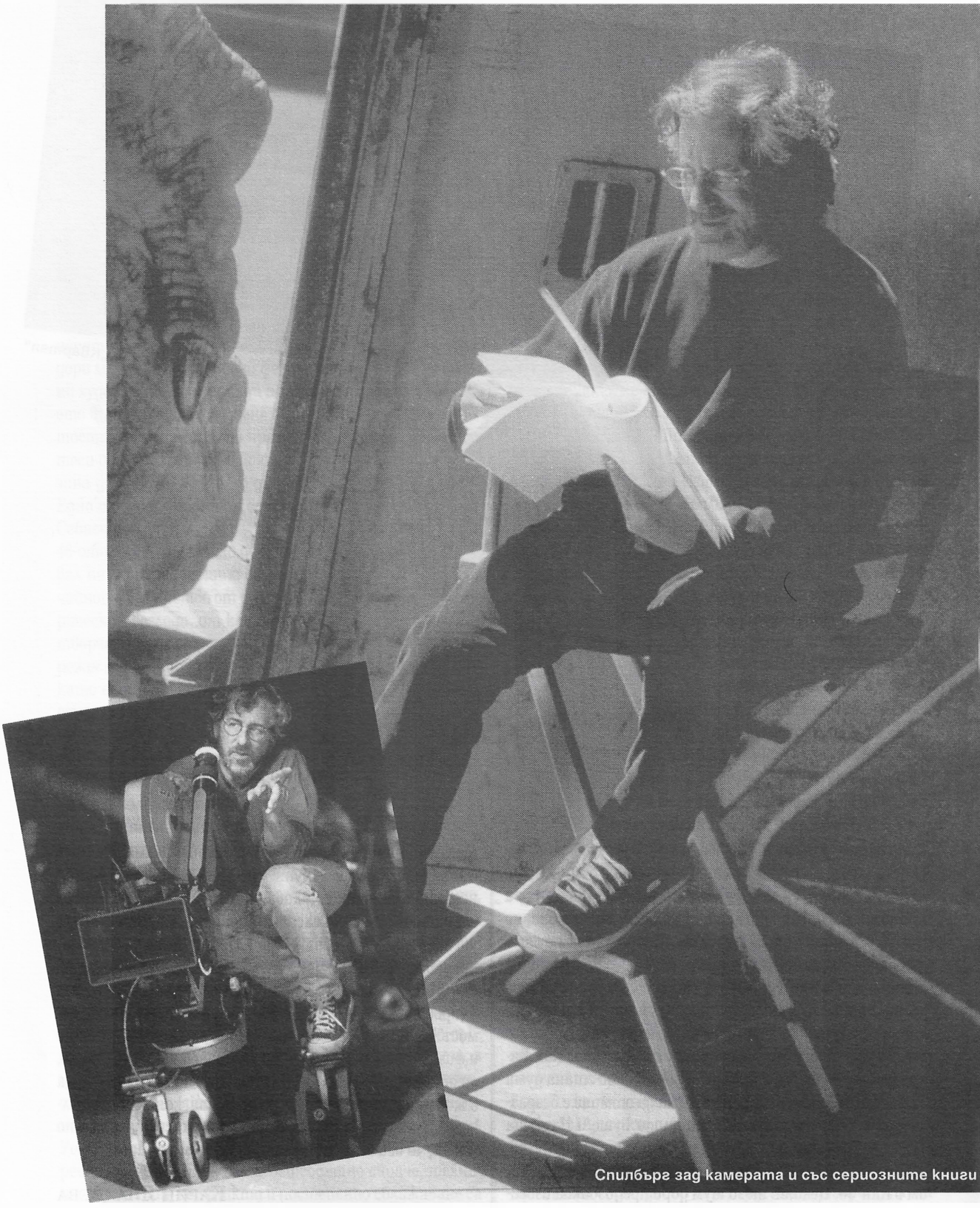
„Квартал“



„Мечтаният живот на ангелите“

хлад. Имаше опасност такава реакция да събуди и френският „Късен август, ранен септември“ на Оливие Асайа. Героите са между 30 и 40, никой с нищо не ги притеснява, е, вярно, не се кълнят в благоденствие, но пък са свободни интелектуалци. Проблемът им е само да решат какво искат да правят и с кого да бъдат (за кратко или по-дълго). Много скоро обаче зрителят се усеща впримчен в магията на филма, така както някога въздействаха филмите на Лелюш, Соте и другите. За участието си в този филм актрисата Жан Балибар получи награда за женска роля. Като стана дума за френски актриси, никой не можа да отмине с безразличие удивителния талант на Елоди Буше и Наташа Рение в „Мечтаният живот на ангелите“ (реж. Ерик Зонка). За тях вече доста се писа по повод наградата им в Кан '98. Целият този шум дори предизвиква известен скептицизъму хора незапознати с филма. Но само в първите десет минути от „Мечтаният живот...“ нещата изглеждат такива. Всъщност, нищо ново под слънцето – доволно експлоатирана тема, да кажем, в унгарското кино през 80-те („Принцесата“, „Благодаря, добре сме“ и пр.) и не само в него. Труден бит, безизходица, унижения. Постепенно обаче се раждат въпроси. Как се оцелява в такава ситуация? Не със самосъжаление и не с егоизъм – това унищожава духовно и физически. Спасението е в умението да съчувстваш, да обичаш, да се радваш на малките (и по-големи) неща в живота. Спасението е в добротата, която крие толкова сила и мъдрост. Може да звучи ужасно банално, но мисля, че всичко останало просто няма смисъл.

Карин Янакиева

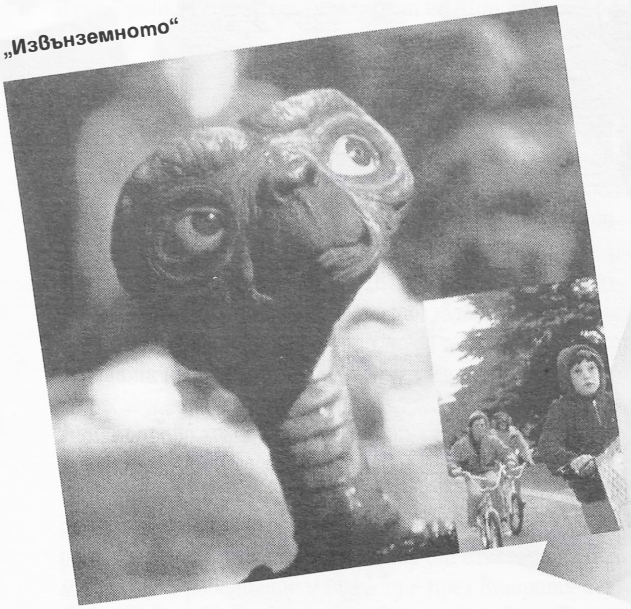


Спилбърг зад камерата и със сериозните книги

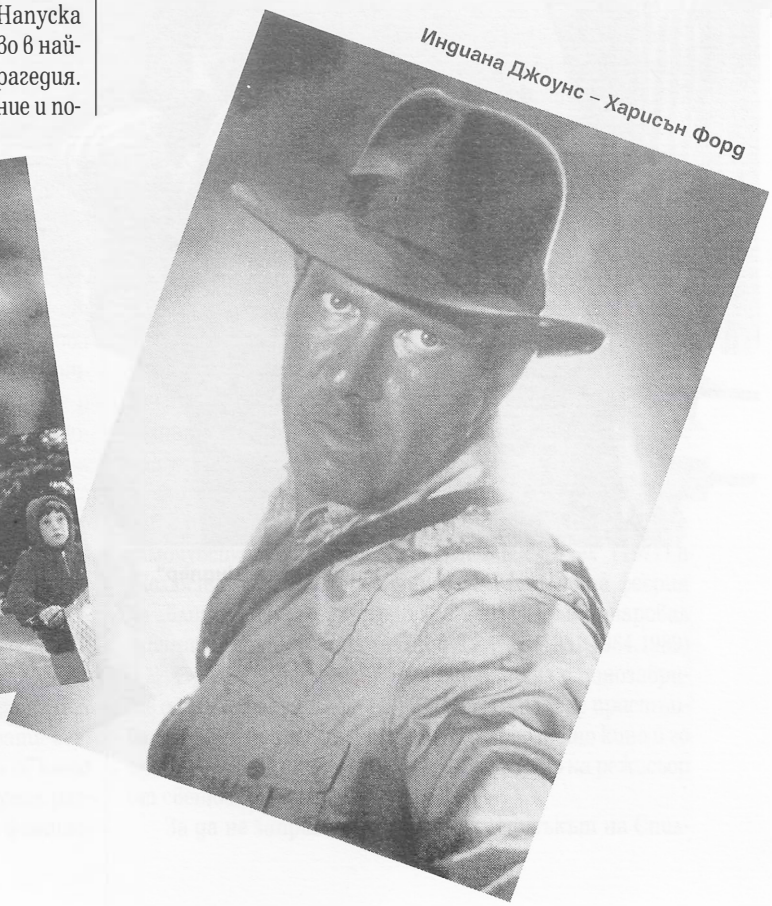
Коментирани филми и личности

Списъкът на СПИЛБЪРГ

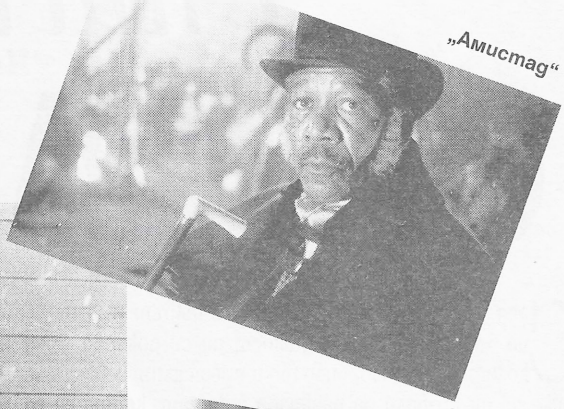
След „Амистад“ (1997) Стивън Спилбърг признава, че вече няма необходимост да се доказва пред когото и да било, било то и пред самия себе си, че може да си позволи да разказва истории, които са го развълнували, без да са задължително сюжети, забавляващи милиони. Това е резултат от феноменалния успех на „Списъкът на Шиндлер“ (1993), който напълно променя живота му. Златното момче на Холивуд най-после получава и липсващите му дотогава висши академични награди – 7 „Оскара“, от които 2 лично за него – за най-добър филм и режисьор (дотогава са му били присъждани награди само за спецефекти). С този филм „детето-чудо“ категорично излиза от юношеството и постига зрелостта – житейска и творческа. Напуска света на фантазията и комикса и стъпва здраво в най-мрачната реалност на масовата човешка трагедия. Изоставя вътрешлежката на чистото развлечение и посяга към сериозната проблематика. За него тези филми са „нещо като мисия“. Сюжетът на „Шиндлер“ е Холокоста през XX век – чудовищното масово изтребление на невинни евреи. „Амистад“ се занимава с робството, което, според Спилбърг, „е нашият срам, кръв по ръцете ни, нещо, което трудно може да се допусне“. Последният му опус „Спасяването на редник Райън“ (1998) затвърждава усещането за мисия – посветен е на ужаса и безсмислието на Втората световна война. Тези три заглавия от „списъка на Спилбърг“ (включващ 18 филма) третират отминали исторически периоди



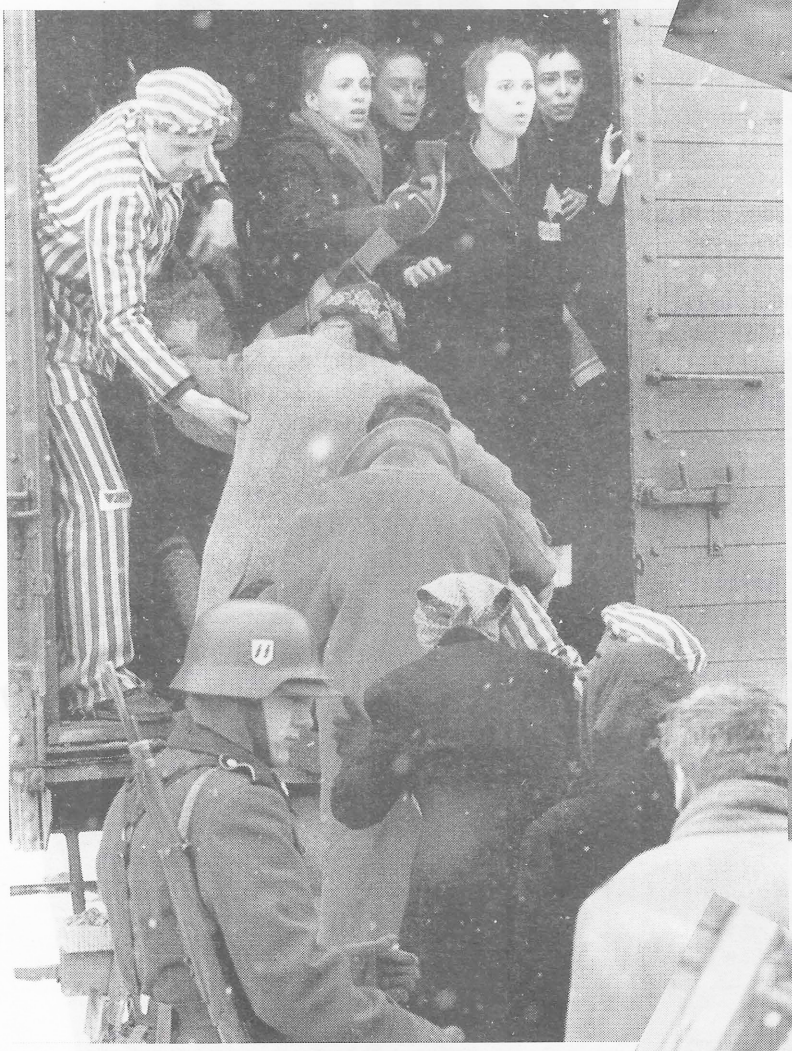
„Извънземното“



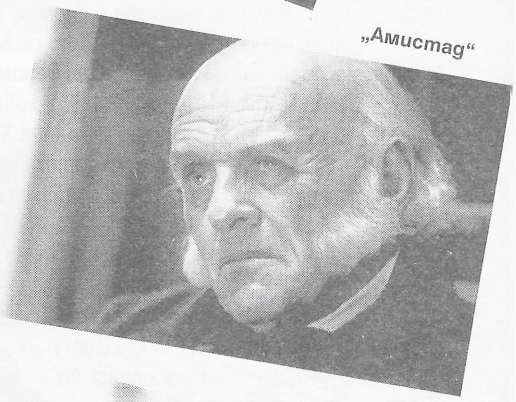
Индиана Джоунс – Харисън Форд



„Амистад“

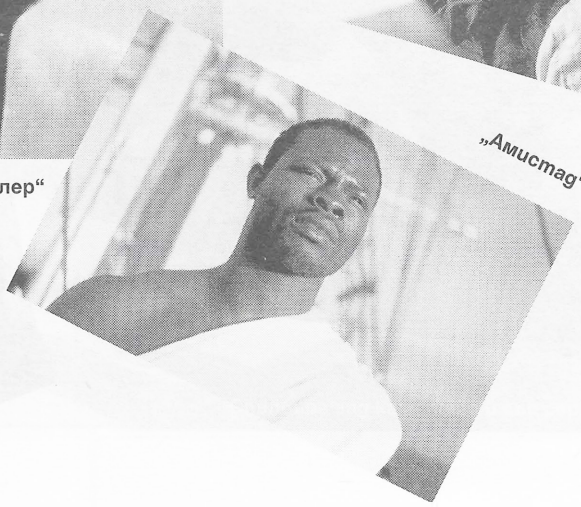


„Списъкът на Шндлер“



„Амистад“

„Амистад“



„Амистад“

„Спасяването на редник Райън“

и събития с общочовешко значение, разискват най-сложните нравствено-етични дилеми на съвременността в популярна и разбираема форма. На върха на феноменалната си кариера царят на приключението, гениям на специалните ефекти, „най-великиям тъкач на мечти в киното, способен да смеси напрежение, хумор, усещане за чудо и мелодрама в съвършена конфекция“ (Йън Фрийър), прави със „Списъкът на Шиндлер“ шеметен завой към другия полюс – аскетичното авторско кино. Този филм е черно-бял и решен в строга документална стилистика; трае 3 часа и 15 минути; няма звезди и спецефекти. За първи път Спилбърг се отказва от изобразителните внушения на снимки от кран. Ужасни сцени на хладнокръвни убийства от упор, на масови разстрели и мъчения се показват делнично-реалистично, някак отстранено, но с разтърсващо вълнение и точна художествена мярка. „В 100-годишната история на режисурата никой не е използвал по-сръчно магическите свойства на киното, за да проникне дълбоко в душата на зрителя“ – отбелязва цитираниям по-горе изследовател, но тук Спилбърг е неочаквано сдържан, направо аскетичен в емоционалните си внушения, защото материята не търпи сантиментални изцепки. Драматизмът не е измислен, а базиран на хиляди човешки трагедии. Изтреблението на милиони евреи не е приказка, а реален кошмар от близкото минало, както и робството и битките през Втората световна война. Може би на Спилбърг, прославил се като съвършен манипулатор на чувствата и най-умел разказвач на приказки, тези теми му се виждат фантастични – гигантски чудовищни фантазии, които, преди да се случат, са населявали нечие сатанинско съзнание. Всъщност нима не е прав? Не са ли това приказки на ужаса, които някой е допуснал да се материализират? И не са ли те разиграни по най-мрачни сценарии, в които за съжаление реално са унищожени милиони? И пак за съжаление MTV поколението на „Ноmo Coca-Colens“ не знае почти нищо за тях... „Филмите не могат да променят света, но могат да накарат хората поне мъничко да се замислят“ – надява се Спилбърг. С „Шиндлер“, „Амистад“ и „Редник Райън“ най-прочутиям жив американски режисьор иска да зададе „тема за разговор на младите“, да вкара тези теми в училищата и университетите („Списъкът на Шиндлер“ вече е задължителен „предмет“ за американските ученици). За европееца е трудно да го проумее, но тези до болка познати ни „сериозни“ сюжети са откритие за средния американски зрител. Кой, ако не „брадатото божество на Холивуд“ можеше да си позволи да ги „прокара“ и наложи сред масовата аудитория на 90-те? Със самочувствието, че я е завоювал още с „Дуел“ (1971) и „Челюсти“ (1975), че я е защисал с визуалната феерия на „Близки срещи от трети вид“ (1977), че я е очаровал завинаги с трилогията за Инди Джоунс (1981,1984,1989) и „Извънземното“ (1981), че я е довършил с динозаврите от „Джурасик парк“ (1993, 1997), Спилбърг пристъпва в „забранената“ територия на сериозното кино и го прави с пълно съзнание и с майсторството на режисьор от световна класа.

За да не заприлича на поменик „списъкът на Спил-

бърг“, тук ще отбележа само мимоходом други два „сериозни“ филма, непознати на българския зрител, които са опитване на почвата в новата територия на реалистичното кино – „Пурпурен цвят“ (1985) и „Империя на Слънцето“ (1987). В първият са разгледани проблемите на една жестоко потисканa чернокожа жена от американския Юг, бореща се за самоосъществяване (сценарият е адаптация на роман, написан от чернокожата писателка Алисън Уокър и лансира Упи Голдбърг като звезда, но филмът е остро критикуван за прекалената си „захаросаност“ и необуздана сантиментален в подхода към расизма). „Империя на Слънцето“ пък третира сюжет от Втората световна война и лагерите, видяна през погледа на едно момче, превръщащо се от мамино синче в предател. И този път Спилбърг е критикуван, но за недобра съвместимост между кинематографичен стил и съдържание, за прекалена наивност при третиране на сложна материя.

И днес, след като категорично се наложи с интереса си към същностни теми и започна да се съизмерва с големите в киното в тяхната категория (да припомним, че Спилбърг сочи за свой Учител покойния Куросава), някои негови снизходителни критици не приемат, че той може да прави добре и кино за възрастни, намират, че си остава джудже между великаните на киното, че след шедьовъра на Реноар „Великата илюзия“ или потресаващия документален реквием „Нощ и мъгла“ на Рене никой не може да покаже по-майсторски и по-вълнуващо войната и лагерите. Но питам се, след като веднъж си направил шедьовър като „Е.Т.“, можеш ли цял живот да правиш все същото? Още повече, когато си вече над 50-те (Спилбърг е роден на 18. 12. 1947). И не е ли за уважение рискът, финансов и творчески, да изоставиш магистралата, по която те чакат астрономически печалби (казват, че всичко, до което се докосне Спилбърг, става на злато – той е режисьор и продуцент на няколко от абсолютните касови рекордьора на всички времена), и да се изпробваш по стръмните пътеки на авторското и ангажираното кино? Тези претенциозни критици смятат, че когато Спилбърг напусне развлечението и фантазията, той е, меко казано, неубедителен, защото няма изтънчени сетива за психологическо проникване в човешката душа и най-уютно се чувства в компанията на гигантски акули и камиони, извънземни и динозаври. Че неговото „алтер его“ е бясно препускащият неуморим авантюрист Индиана Джоунс, а сложността на реално съществувалия Оскар Шиндлер му е недостъпна. Оказва се обаче, че тъкмо разказвачът на приказки, освен че е дръзнал да се насочи към антикомерсиална тема и да я третира по възможно най-неатрактивния начин, е направил модерен и мащабен прочит на миналото, показвайки двойствеността на Шиндлер – богат немски индустриалец, член на нацистката партия, който, стремейки се към печалб,а по време на Втората световна война прави и един уникален с хуманността си жест – спасява 1100 евреи от сигурна смърт, като буквално ги откупува за работа в неговата фабрика. Спилбърг успява да постави на най-широка дискусия не само ужасите, но и един морален казус, и да проследи едно нравствено осъзнаване, колкото и банално и клиширано да звучи това. И този път биха могли да го обвинят в наивност и детински ентусиазъм, ако сюжетът не беше по истински случай, ако не съществуваше лице на име Шиндлер, чийто гроб документално е показан на финала.

Подобни обвинения, може би с по-голямо основание, се отправят и към „Амистад“ и най-вече към „Спасяването на редник Райън“. „Амистад“ е критикуван за натурализма и плакатността си, но в него също, покрай познавателния, уникално пресъздаден момент (набирането на роби от Западна Африка, превозването им в нечовешки условия в галери, жестокостта на третирането им като стока) се повдига и вечният дебат за изначалната човешка свобода, отвъд расовите различия. Темата не е третирана исторически-музейно (въпреки че филмът е и пищно зрелище), а в голяма степен екзистенциално.

В „Спасяването на редник Райън“ подходът на Спилбърг също е сложен и може да се нарече много съвременен, въпреки че някои видяха в него само патоса на „епичното киноплатно“ тип „Освобождение“ на Озеров. Станалият вече нарицателен натурализъм на първите 20-тина минути е само сюжетен повод да се постави на най-широко разглеждане (защото това е филм на Спилбърг) една неразрешима морална дилема – може ли животът на един да се измерва с живота на 8 човека или какво е морално и какво е човешко в една война. Еднозначен отговор няма и не може да има, но Спилбърг с цялата мощ на своя талант, малко патетично наистина, иска да ни каже, че и в най-ужасната касапница има някакви морални ориентири и саможертвата, колкото и да е безсмислена, си остава най-висша нравствена ценност. Само финалът с гордо ветреещото се американско знаме олекотява общочовешкото иначе послание на Спилбърг. Но Спилбърг си е стопроцентов американец. И ако перифразираме репликата, че Оскар Шиндлер с делото си прави нещо като Ноев ковчег, то творчеството, съдържащо се в „списъка на Спилгбърг“, може спокойно да се разглежда като Ноев ковчег на киното, побрал романтичните приключения, неограничената фантазия, младежката бравурност и ентусиазъм и тревогата за съдбата на човечеството.

Боряна Матеева

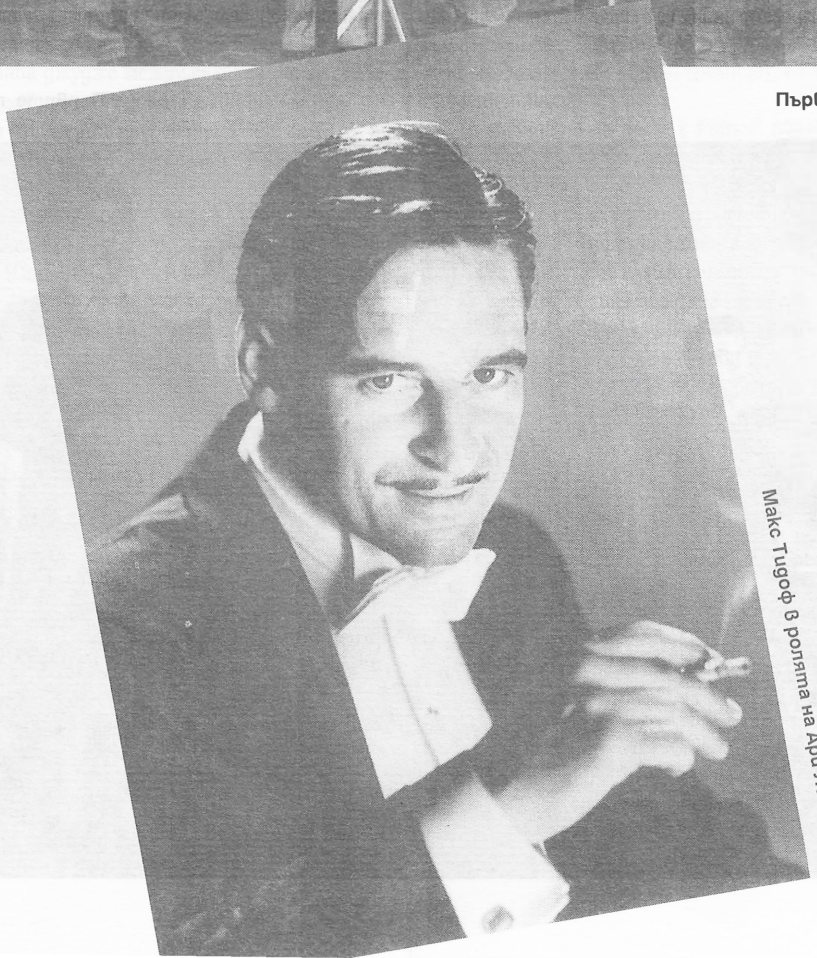
Коментирани филми и личности

БЕРЛИНСКИТЕ БИЙТЪЛСИ НА 20-ТЕ ГОДИНИ

За мнозина името „Комедиен хармонистс“ е напълно непознато. За други, най-вече от по-старото поколение, то обаче е ярък спомен от 30-те години, когато един вокален секстет от Берлин предизвиква фурор не само в Германия, но в цяла Европа и дори отвъд Океана, сравним само със зашеметяващия успех на „Бийтълс“ трийсетина години по-късно. Днес в Германия съществува не просто носталгично, а направо култово преоткриване на музиката на „Комедиен хармонистс“, изразено най-вече в масово търсене на CD-версии на някогашните плочи, издавани навремето в грандиозни тиражи. Този интерес в още по-голяма степен бе захранен от изключително успешния и дълбоко емоционален филм на Йозеф Вилсмайер, който събуди за живот на екрана една позабравена легенда. Филмовият разказ за възхода на групата със сигурност ще заинтригува и българската публика, защото един от най-симпатичните членове на „Комедиен хармонистс“ е „рицарят на високото фа“, българският тенор Аспарух Лешников, великолепен артист на сцената и в жи-

Първите прослушвания

Първите записи



Макс Тидоф в ролята на Ари Лешников

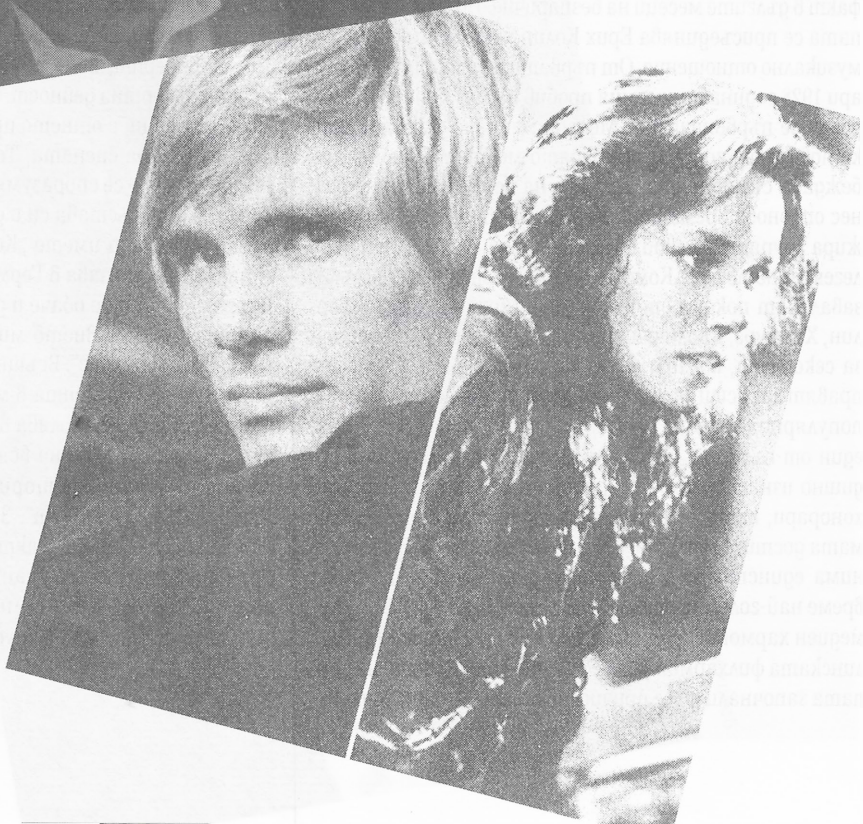
вота, наричан от немците „феноменален глас“.
Макар че се възползва на места по холивудски маниер от възможностите на художествената измислица, филмът в значителна степен отразява правдиво съдбата на прочутата шесторка. Автентичната история на групата певци виртуози е изпълнена с конфликти, най-значителният от които е сблъсъкът между шеметния възход (почти като във вълшебна приказка) и абсурдната страст към разрушение на безумния нацистки режим.
Всичко започва през 1927 г. с една кратка вестникарска обява, публикувана от току-що навършилия 21 години Хари Фромерман. Макар че няма музикално образование – всъщност само двама души в секстета са завършили музикални училища, – той е изключително талантлив аранжьор и мечтае да основе немска група за популярна музика по примера на нашумялата американска вокална формация „Ривълърс“. На прослушването се явяват около стотина души, но единствен Роберт Биберти впечатлява Фромерман, и то не толкова с басовия си глас, колкото заради ентусиазма, с който прегръща идеята за немски „Ривълърс“. Той довежда още двама свои колеги от хора към „Гросен Шаушпилхауз“ – българина Ари Лешников и полския евреин Роман Цицовски. Ари препоръчва за пианист на групата своя приятел Ервин Booц, син на собственик на музикална къща и грамофонна компания, който се оказва единственият по-заможен сред шестимата, важен факт в дългите месеци на безпаричие. Последен към групата се присъединява Ерих Колин, най-образованият в музикално отношение. От първата репетиция на 5 януари 1928 година до големия пробив на музикантите, нарекли се първоначално „Мелъди мейкърс“, минава малко повече от година, през която мечтата все пак побеждава съмненията. Кралят на берлинския шоу-бизнес от онова време Ерик Чарел е първият, който ангажира групата за свой вариететен спектакъл и ѝ дава легендарното име „Комедиен хармонистс“. Не след дълго заваляват покани от всички реномирани сцени в Берлин, Хамбург, Кьолн и Лайпциг. 1930 г. е най-успешната за секстета, когато освен гастролите в чужбина те правят записи и за киното – техните гласове звучат в популярния „Уличен шлагер“ на знаменития Лупу Пик, един от първите истински звукови немски филми. Годишно изнасят над 150 концерта, получават огромни хонорари, като годишният доход на всеки от шестимата достига между 40 000 и 60 000 марки – цифра, сравнима единствено с парите, които печелят по това време най-големите холивудски звезди. През 1932 г. „Комедиен хармонистс“ стъпват дори на сцената на Берлинската филхармония, след което концертите на групата започнали да се причисляват към истинското изкуство и били освободени от данъка, плащан за представления на развлекателния бизнес.
Идването на нацистите на власт заварва групата на върха на славата. Те не се интересували от политика, пък и били толкова популярни, че първите изстъпления на Хитлеровите щурмоваци ни най-малко не ги плашели. Но още същата година някои от договорените концерти били отменени заради забраната евреи да се появяват на немска сцена. В края на 1933-та разпоредбата на Гьобелс става закон, но музикантите от „Комедиен хармонистс“ се надяват на някакъв компромис с властта, тъй като групата е съставена само наполовина от евреи. Шестимата наистина получават извънредно разрешение, но за едно-единствено прощално турне из Германия. Последният им концерт в Мюнхен завършва символично с шлагера „Сбогом, любима“. От 1 май 1934 г., когато всъщност изтича разрешението, всички сцени на райха хлопват вратите си за най-популярната немска група на всички времена, радиото спира да пуска любимите на всички германци песни, изключение правят само грамофонните фирми (около 40% от всичките им плочи са записани между 1933 и 1935 г., а продължават да се продават чак до 1938 г.). Преди да се разпаднат окончателно, „Комедиен хармонистс“ живеят главно от турнетата си в чужбина – Дания, Италия, Норвегия и Америка. Чрез чуждестранните си гастроли (най-вече в Америка) групата се опитвала да провери дали успехът им може да бъде толкова траен и извън родината. В крайна сметка плановете за емиграция рухват и всички се завръщат в Германия. През 1935 г. Биберти, Booц и Лешников получават разрешение за концертна дейност, докато на останалите трима – неарийци, е отнето правото да упражняват професията си на сцената. Това разделя групата на две. Музикантите се споразумяват, че двете части могат да допълнят състава си и двете новообразувани групи могат да носят името „Комедиен хармонистс“, като едната се подвизава в Германия, а другата в чужбина. Въпреки опитите обаче и двете формации не успяват да повторят славното минало на оригиналните „Комедиен хармонистс“. Всъщност кариерата на легендарния секстет, разкрита в майсторския филм на Йозеф Вилсмайер, представлява в най-драматична форма архитипичната съдба на всяка подобна знаменита група в по-късната история на поп-музиката – от „Бийтълс“ до „Тейк дет“. За нас като българи все пак най-важен си остава фактът, че сред тези шестима суперталантливи музиканти блести звездата на Аспарух Лешников – без съмнение единственият българин, постигнал световен успех в шоу-бизнеса.

Гергана Фъркова

КАСКАДЬОРЪТ

или битката да се направи авторски филм в Холивуд

Интервю с Ричард Ръш, режисьор-сценарист на „Каскадьорът“ (1982)



– През 1982 година запитали известният френски режисьор Франсоа Трюфо кой е неговият любим американски кинорежисьор и той отговорил: „Аз не знам името му, но снощи видях филма му, който се казва „Каскадьорът“.“ Името на режисьора е Ричард Ръш, който по-късно същата година е номиниран от Академията за „Оскар“ – като режисьор и сценарист на филма, както и Питър О'Тул като актьор. Филмът става един от най-аплодираните филми през последните 20 години. Сега Ричард Ръш отново се връща в монтажната зала за подготовката на специално издание на „Каскадьорът“ върху лазарен диск.

Р. Р.: Специалното издание на един филм включва допълнителни материали към него, предназначени за киноманите, с колкото е възможно повече информация за създаването на филма, с истории по време на снимките и със съкровените мисли и чувства на режисьора върху филма. В нашия случай ние подготвяме 1-часов документален филм за сагата да се направи „Каскадьорът“, допълнително правим 2-часов коментар на епизодите на филма на допълнителна писта, който обяснява всяка сцена, както и истории, които са се случили по време на снимките. Според мен това е един хипнотизиращ анализ, който произтича от структурата на филма. Освен това подготвяме въведение към филма, което ще бъде записано в началото на лазарния диск, както и раздел с диапозитиви, снимки, рецензии и критики от пресата.

– Колко са филмите, които излизат като специално издание на лазерен диск? Това обикновена практика ли е?

Р. Р.: Не, това е специално събитие и особена чест за режисьора. Обикновено това се прави за филми, които са комерсиално много успешни и са доказали, че са любими на публиката, или филми, които са предизвикали особено внимание сред критиката и представляват значително явление в киноизкуството.

– „Каскадьорът“ е един особено забавен, но и много необичаен филм, от този род сложни като сюжет филми, които студиите обикновено не се осмеляват да подкрепят и да направят. Трудно ли беше да се направи този филм?

Р. Р.: Честно казано, филмът беше нещо, върху което аз работих 11 години, защото толкова време беше необходимо да стигне филмът до екраните. Всичко започна през 1971 година. Току-що бях завършил филм за „Кълъмбия Пикчърс“ – „Без колебание“, – който имаше комерсиален успех, и тогава те ми предложиха, както е обичайно, нови проекти, между които беше и една книга – „Каскадьорът“, екзистенциален роман от Пол Бродуър. Той беше спечелил вниманието на литературната критика. Но по-интересното беше, че няколко известни кинорежисьори, между които Франсоа Трюфо и Артър Пен, са били заинтересовани да поставят „Каскадьорът“ на екрана. Теми от проектите им по-късно се появиха в „Американска нощ“ на Трюфо и „Нощни движения“ на Артър Пен. Аз имах известни съмнения специално около сюжета за съотношението на измислицата с реалността, но в книгата имаше една метафора на второстепенен план, която задържаше вниманието ми и която продължи да ме интересува дори след моя първоначален отказ. Това беше идеята за беглеца, за младия скитащ мъж, който трябва да се крие и който се предрешва като каскадьор в една филмова продукция, но с течение на времето е обхванат от параноя, тъй като не разбира какво точно се случва около него. Поради тази негова параноя той започва да прави заключения, които нямат нищо общо с реалността, и тази метафора ми се стори универсална за онова състояние на човека, състояние на страх, който се ражда от невъзможността да се обясни всичко около нас, включително и правилата, които трябва всеки да следва. И след известно време седнах и написах около 50 страници изложение на този сюжет, като дадох по този начин насоката, която сценарият може да вземе. В „Кълъмбия“ го харесаха и ангажирахме съсценариста Лари Маркъс. Бях много доволен от този избор. Работихме в продължение на 9 месеца заедно и написахме сценария, следвайки либретото, като се опитвахме да вложим дух в героите, и когато завършихме проекта, аз вече бях влюбен в сценария. Представих го на „Кълъмбия“, но се оказа, че те не споделят моя ентусиазъм. И отговорът беше „не“.

– И така филмът е в подготвителен период в продължение на 9 месеца, след което вие получавате отказ от „Кълъмбия“?

Р. Р.: В действителност е една година – като се прибавят написването на либретото и наемането на косценариста. Моят агент по това време Дейвид Бигълман ми каза: „Не се безпокой, с този сценарий аз ще сключа договор до една седмица с всяка студия в Холивуд.“ Това беше една от първите грешки на Дейвид. За един месец ние получихме двоен отказ от всички студии в града.

– От какво се страхуваха студиите, за да получите толкова откази?

Р. Р.: Тяхното становище и обяснение беше следното: войната във Виетнам беше все още реалност и никой не беше представил до този момент на екрана съвременни проблеми, свързани с тази война, а нашият главен герой представляваше ветеран от фронта и това много ги изплаши. А втората причина е, че никой не бе правил филм за каскадьор. Те мислеха, че никой няма да

знае какво прави един каскадьор, и се чувстваха неудобно да представят какво се случва в действителност зад сцената или зад екрана. Това бяха официалните извинения, но онова, което действително стоеше зад отказа, е, че нямаше нищо във филма, което да го направи лесен за обяснение с едно късо изречение. Студиите питаха какъв е жанрът – комедия ли е, драма ли е, екшън ли е, социална алегория ли е... И отговорът беше „да" – филмът ще бъде всичко това. А този отговор не задоволява студиите.

– Искате да кажете, че студиите не приемат сложни сюжети за екранизация? И особено са заинтересовани от това как един филм ще бъде пласиран за разпространение и как публиката ще го приеме?

Р. Р.: Да. И тъй като те все още искаха да работя с тях, продължих да получавам много предложения и сценарии, които четях, някои от които харесвах, но преди да взема решение, препрочитах „Каскадьорът" и се връщах при тях със същия сценарий, и отново получавах същите откази. Това продължи една година.

– От сценариите, които четяхте, към кои имахте интерес?

Р. Р.: По това време купих правото на закупуване на правата на „One flew over the cookoo's nest" и тъй като вече бях направил три филма с Джак Никълсън, той се съгласи да участва във филма, но нямаше никаква възможност да се направи този филм. И след две години върнах правата на Кърк Дъглас, който даде тези права на сина си Майкъл Дъглас. Майкъл намери финансиране за филма извън системата на студиите – от фирма за музика в Сан Франциско. Така филмът беше осъществен и всички знаем резултата, нещо, което все още си спомням със съжаление.

– Но вие режисирахте междувременно един друг филм – „Freebee and the bean", който е известен като голям финансов успех за „Уорнър Брадърс".

Р. Р.: Аз трябваше да платя заема за къщата си и затова се съгласих да режисирам този екшън филм. След успеха на „Freebee" отидох при „Уорнър Брадърс" и представих отново „Каскадьорът", но и този път не стигнахме до споразумение. След няколко месеца от студията ми се обаждат и искат разрешение за използване на заглавието „Каскадьорът". Аз, разбира се, отказах, тъй като имах намерение да осъществя един ден моя филм. А междувременно те бяха написали един праволинеен екшън филм по моя сценарий и беше необходимо въпросът да бъде разрешен чрез арбитраж, за да мога аз да спечеля правото на заглавието. Тъй като нашето име идваше от заглавието на романа, аз спечелих, а те трябваше да сменят своето заглавие на „Hooper". Филмът беше направен за мое най-голямо нещастие и по-късно щастие, поради финансовия му успех. Така „Hooper" стана първият филм с история за каскадьор.

– Това улеснява приемането на вашия филм от студията, тъй като вече съществува филм на тази тема и те се чувстват застраховани?

Р. Р.: Да, много по-лесно е да се направи филм, който вече е бил правен. И най-накрая аз осигурих финансирането чрез независим продуцент – Мелвин Саймън, който беше богат предприемач-строител на шопинг молс в страната. Успях да го убедя с вярата ми в проекта и в качеството на филма, че ще намерим разпространител и финансово накрая всички ще останат доволни. За Мелвин Саймън това беше първият или втори опит за инвестиция във филмовата индустрия. Ние се срещнахме в Ню Йорк и след първата среща той предложи да продължим разговора в частния му джет на път за Бостън, където сключихме сделката за 3,5 милиона долара, докато в студийната система филмът щеше да има бюджет между 12 и 15 милиона долара. И така филмът беше продуциран без студия и сниман в Сан Диего – хотел „Дел Коронадо" и „Ла Хойа". През тези пет години, търсейки инвеститори – независими или чрез студията, бях сигурен в постигането на тази моя мечта. Въпросът беше колко време ще е необходимо за битката.

– Правенето на филма е цяла нова история, но възможно ли е да обобщите опита си?

Р. Р.: Това беше едно удоволствие, с много емоции, разбира се, и когато филмът беше завършен, бях очарован от резултата. Самата история на „Каскадьорът" е историята на една независима от студията, „Underground" или „Gorilla filmmaking" филмова продукция, нещо, с което бях отраснал. Чрез този начин на снимане може да се спестят много пари, без да се компрометира качеството и крайният резултат на екрана. За това, разбира се, е необходимо всички да участват с висок дух.

– Как намерихте разпространител за филма?

Р. Р.: Да се намери разпространител, беше така трудно, както и да се финансира филмът, но завърши с успех. Една година по-късно „20TH Century Fox" стана разпространител на филма.

– Филмът е номиниран за „Оскар" за сценарий и режисура. Питър О'Тул получава „Оскар" за главна мъжка роля. Какъв съвет бихте дали на българските кинодейци?

Р. Р.: Да не попаднат в клопката на продължения и нови версии на стари филми, а да създават нови творби.

разговаря Деси Марковски

Най-красивата вещица

Анастасия Вертинска – свободна, горда, самотна, ослепителна...

На Арбат трябва да си много внимателен – по мисли Маргарита и полетя" – така пише за своята героиня Михаил Булгаков в знаменития роман „Майсторът и Маргарита". Според сюжета на романа тя се превръща във вещица и лети към „бала на сатаната".

Беше дълбока нощ. Покрай угасналите улични лампи се промъкваше машина от пожарната команда с високо издигната стълба. Изведнъж един прозорец светна. След миг се осветиха всички арбатски улички. По балконите наизскачаха хора. „Анастасия, излитай! Искаш ли нещо да пийнеш? Ще се стоплиш!" – се чуваше от всички страни. „Те гледаха, че съм много леко облечена – само в прозрачен воал – смее се Вертинска. – Истинската Маргарита, разбира се, би излетяла. Но аз не можех – бях завързана към пожарната стълба."

Никой не е видял Анастасия Вертинска в ролята на Булгаковата Маргарита. Филмът изчезна. „В касата на продуцентите е" – обяснява актрисата. А поклонниците на Булгаков обясняват всичко това с намесата на извънземни сили.

КРАСОТА

Журналистите сякаш са се наговорили. „Когато беседваш с нея – пише един, – мислиш: „Колко е красива! Просто да полудееш!..." Даже е доста странно да говориш с Вертинска за красотата – все едно да питаш слънцето: не е ли уморително да свети всеки ден? Какво може да отговори слънцето, освен недоумяващо да вдигне ра-

„Отело"

„Хамлет"

мене?
Друг я нарича най-прекрасната и най-загадъчната дама на руското кино. Свободна, горда, самотна, ослепителна – изброява трети.
На въпроса „Кога разбрахте, че сте красива жена?", тя отговаря:
– Аз ли? Понякога съм красива, понякога не съм. На мен ми е все едно.
С моите черти – разделени очи, тънък нос и други интелигентски добавки – ми е много трудно да приличам на съвременна героиня. Налагало се е или да ме подстригват по момчешки, или да ми рисуват лунички, или да ми слагат памук в носа... С други думи, борила съм се със своята външност. Постепенно разбрах, че това е смешно.
Ако Господ ти е дал такава външност – това е награда. В аванс – защото ти още с нищо не си я заслужил. След това започва животът и най-страшното, което може да ти се случи, е, когато под красивата външност се покаже мръснишко изражение на лицето. Това означава, че си вървял напред, без да гледаш кого ще настъпиш, кого ще ритнеш. Виждала съм такива лица. „Портретът на Дориан Грей" е ясновидско произведение... Така че аз, естествено, се грижа за външността си, но повече се грижа за своята „вътрешност".
Не правете зло, не прекрачвайте хората – и тогава тук (сочи ъглите на устата си) никога няма да има бръчки.

ПРОФЕСИЯ

Тя нямаше още 16 години, когато изигра най-романтичната героиня в руската литература – Асол във филма „Алените платна" по повестта на Александър Грин. В театъра изпълни ролите на Нина Заречна в „Чайка", Елена Андреевна във „Вуйчо Ваньо" – забележителни чеховски роли, Оливия в „Дванайсета нощ" на Шекспир... А в киното: Офелия в „Хамлет", Лиза Болконска във „Война и мир", Кити Шчербацка в „Ана Каренина". За себе си Вертинска казва: „Аз не съм актриса за съвременни роли."
– Професията на актьора според мен е чудовищна. Основното е да изучаваш собственото си „аз". Това е безкраен анализ, и колкото повече анализираш собственото си „аз", толкова повече разбираш, че колкото по-добре го владееш, толкова по-добър актьор си. Затова актьорите често са егоисти – това са негативите на професията. Понякога се улавям, че съществува Някой, който ме контролира в неочаквани моменти.
Помня как съм стояла пред ковчега на близък човек, изпълнена със скръб от загубата, а още някой, можем да го наречем „Аз" или както искате, бе отзад, наблюдаваше какво изпитвам и го записваше в чудовищния си компютър, за да ми го върне след това.

Нейният любим режисьор Анатолий Ефрос пише: „Както много красиви млади жени тя е леко капризна, но леко. Нещо не разбира днес и капризничи, нещо сякаш не ѝ е ясно, но утре идва спокойна, елегантна, концентрирана, готова за импровизации... Трябва да имаш точно такава пластика и такава органика, такава въздушна актьорска натура, за да направиш неочаквано почти невъзможното, даже нелепото."
– Има роли с такава биография на чувствата, които ти не само не си изживял, но сигурно никога няма да изживееш. Актьорският ръст се състои от две неща: жизнен опит и богата интуиция, която може да събуди режисьорът. Във „Война и мир" играх Лиза Болконска, която умира при раждане. Тогава изобщо не знаех какво е това да раждаш. Но Сергей Бондарчук направи така, че да заработи инстинктът ми, интуицията.
Ако гледаме егоистично на нашата професия, тя е невероятно наслаждение – да работиш с талантлив режисьор.
Професията за мен е лекарство срещу всички болести. Всичко, което ми се е случвало в личния живот, като на олтар съм го давала на изкуството, то ме е спасявало, помагало ми е...

САМОТА

Разпространено е мнението, че една известна актриса не може да бъде щастлива в личния си живот. И често е сама – като Анастасия Вертинска...
– Не, защо? Има много щастливи бракове: Симон Синьоре – Ив Монтан, Майя Плисецка – Родион Шчедрин, Галина Вишневска – Мстислав Ростропович... Въпреки че у всеки човек според мен възниква съмнение, когато види щастлива двойка. В наше време това е рядкост. Днешният брак – това е, когато хванеш някого за ръката (или той те хване) и да вървиш с този човек през всички сложности на живота. Двамата по-лесно ги преодолявате.
Аз имам опит от два брака и сега си казвам: „Това не е твоята съдба. Когато се омъжваш, започваш да се измъчваш – тогава защо ти е нужно това, скъпа?"
Един писател казва, че самотата – това е човек на квадрат. Тя ти дава колосален потенциал, тласка те към нова стъпка. Ако я възприемаш така, тогава самотата не е лошо нещо. Още повече, че аз имам син, майка, сестра, много приятели и приятелки. Не, съвсем не съм самотна.

БАЩАТА

Театралният критик Виталий Вулф пише: „Високите си пориви Вертинска е наследила от баща си – великия Александър Вертински. Той беше и е нейният Бог."

– Моето духовно отечество – това е баща ми. Когато той почина, бях дванайсетгодишна, но животът с него стана основа на цялото ми по-сетнешно съществуване. Той се е върнал от емиграция, отново е намерил Русия и възпитаваше мен и сестра ми, както сега разбирам, в духа на висша носталгия. Любовта към родината, към руските хора и даже към публиката – това ми е от него. Странна е тази привързаност, когато под думата „народ" разбираш себе си размножен – пак си ти, само че в голямо-голямо количество.

Заради непрекъснатите си гастроли татко рядко се прибираше вкъщи. Пееше, пееше, пееше – без почивка, пееше като машина, на никого не отказваше, даваше благотворителни концерти, уморяваше се – той беше вече възрастен човек... Но въпреки това пак отиваше и пееше. Сякаш беше виновен заради годините на емиграцията и искаше да измоли прошка за някакъв грях.

Когато си идваше, за нас беше празник. Правехме сладкиши, канехме гости. Помня, че тогава си купувах от най-твърдия сладолед, гълтах го, за да се разболея и да си остана вкъщи. Защото там бе татко.

Неговата артистична съдба е феноменална. Той беше скитник: пътешестваше по света от една колония на руски хора към друга. И пееше само на руски език, макар че говореше френски и английски прекрасно.

Той е съвсем самостоятелна фигура в руския художествен живот. И изчерпа всичките възможности на собствения си жанр. Затова имитацията и повторението са невъзможни. Той изчерпа също и атмосферата на епохата, в която е творил.

На баща си тя посвети спектакъла „Мираж". Излизаше на сцената в неговия костюм на Пиеро, в контрастен грим, подчертано елегантна. Строгата мемоарна основа на композицията причудливо се съчетаваше с театралната стилизация. Спектакълът течеше на фона на неговите песни...

ЧУЖБИНА

Напоследък Вертинска заедно с известния актьор Александър Калягин започна да организира в европейските страни чеховски школи. В тях западните артисти овладяват майсторството и руския метод на превъплъщение.

– Ние преподавахме в Париж и в Швейцария, в Лозана, в киноучилището, и в Англия, в Театралния факултет на Оксфордския университет.

Дали съм мислила да остана там завинаги?... От една страна, вие се чувствате там като екзотична птица – гледат ви с интерес, ловят всяка ваша дума... А от друга – влизаш в парижко кафене, сядаш, гледаш народа по улицата и много трезво съобразяваш, че тук ние на никого не сме нужни. Вечно да се живее с екзотика е невъзможно. Затова се и връщам. Странно е, че там боледувам, а тук оздравявам. Веднага, по пътя от летището до Москва. Влизам вкъщи и се чувствам напълно здрава.

Главното, което разбрах в Европа, е, че западният свят не прощава мързела. Поради това там у хората е изчезнала съзерцателността. Тази руска дълбина, лиризъм, подтекст...

ТАЛАНТ

– Талантът – това е щастие. И нещастие. Във всеки случай е тежко изпитание за човека. Влизаш в такива сложни взаимоотношения с хората – могат да те разберат – веднага или след време, или никога. Но ако Бог ти е дал талант, този талант те пази. Макар че невинаги е така. Това е някаква дяволска хитрост: уж знаеш, че две и две прави четири, а излиза, че е пет.

СТИЛ

– Не обичам ярките цветове, не понасям високите токове, не мога да търпя големите шапки. Слабостта ми е стилистиката на Далечния изток. Може би защото моите родители са се запознали в Китай. Презирам модата като снобски и светски стандарт. В Париж се возя с метрото и не поглеждам скъпите бутици на световноизвестните марки. Когато съм кредитоспособна, мога все пак да си купя нещо оттам – но не в буржоазен, а в бохемски стил.

БОЛКА

– Тук имам много работа. От пет години ръководя благотворителния фонд за руски актьори – постоянно мисля откъде да намеря пари за бедните хора, на кого е нужна помощ, кой се нуждае от операция. Понякога неволно се усмихвам – ако съм успяла някому да помогна. Ако имате две деца – едното здраво, красиво, благополучно, а другото – болно и недъгаво, душата ви винаги ще плаче за болното дете. И сега е така. Болното дете – това е Русия с нейната култура, кино и театър... Естествено, всичките ми мисли са за това...

ВЕЩИЦА

– За всяка актриса е ласкателно да се съизмери с Маргарита, а изобщо и за всяка жена... Защото вещицата – това в някакъв смисъл е състояние, свойствено на истинската жена... Палавост, лекомислие, суетност и изведнъж – поразителна способност да проникваш в същността на нещата. Само Бог знае откъде идва тая сила. Жертвеност...

Ето какво още е интересно: всички хора с богата душевност имат свой код, сякаш са радиолюбители в ефира. Изпращаш своите сигнали в пространството и непременно някой ще откликне. Казват, че с времето започваш да разбираш простите истини. Ето, аз разбрах, че въпреки всичко у дома е по-добре от другаде.

Любов Соболевска

РИА „НОВОСТИ"

НОВИ МЕДИИ НОВИ ТЕХНОЛОГИИ

НОВИТЕ МЕДИИ

(Продължение от бр. 4)

От Ганс до Грийнауей

Опитите за създаване на нещо като интерактивна структура определено не са били никога чужди и на голяма част от авторите на „целулоидния филм".

Още в 1927-а известният френски режисьор-експериментатор Абел Ганс изобретява тройния ***полиекран*** за своя ***„Наполеон"*** именно защото иска да даде на зрителя възможност за едновременно възприемане на действия, ставащи в различно време и на различно място.

През 1939-а шефът на отдела за спецефекти в ПАРАМАУНТ Фред Уолър създава системата *Вайтарама* ***(Vitarama)***, в която вече 11 прожекционни машини разделят екрана на сегменти. А в 1952-ра пуска в действие подобрен вариант на Гансовия полиекран, наречен *Синерама* ***(Cinerama)***, с помощта на който десетилетие по-късно един от най-добрите боевици на американското кино ***„Как Западът беше завладян"*** (How The West Was Won, 1962, реж. Джон Форд, Хенри Хатауей и Джордж Маршал) се превръща в грандиозен спектакъл.

Трябва да се отбележи обаче, че ако при Ганс стремежът е към паралелни повествования, то усъвършенстванията на Уолър са правени повече с комерсиални подбуди и/или с чисто техничарска страст, без с тях да се търси и/или допринася за естетическото развитие на общуването чрез изкуството на киното.

Появата на филми като ***„Гражданинът Кейн"*** (1941) на Орсън Уелс и ***„Рашомон"*** (1950) на Акира Куросава определено не може да бъде съотнесена с подобни причини.

В желанието си да разкажат, чрез различните гледни точки на участниците в сюжета, ***части от него*** (живота на Кейн) или ***различаващи се версии за него*** (престъплението в Рашомон) Уелс и Куросава несъмнено могат да бъдат наречени първопроходници на *идеята за интерактивност* в киното.

През 60-те и 70-те години похватът на драматургическия полифонизъм, както в съчетание с навлизащите дигитални технологии, така и самостоятелно използван, се прилага многократно. Но действително дръзко тази идея намира израз в последните творби на признати авангардисти като Ален Рене и Питър Грийнауей.

„Пушачи/Непушачи" (1941) на Рене е четиричасова творба, разделена на две половини, всяка от които има по шест възможни финала. И сега си спомням с какъв ужас зрителите, включително кинокритиците, напускаха преди няколко години залата на Дома на киното, в която току-що произведеният филм беше прожектиран. Независимо дали сюжетът ни харесваше, или не, това със сигурност нямаше да се случи, ако Рене бе имал възможността или желанието (не зная каква е истината) да прекрои конструкцията си така, че възприятието ѝ да се извършва в интерактивна среда.

Що се отнася до филмите на Грийнауей, ще си позволя във връзка с тях да цитирам откъс от непубликуваното ми интервю с него, направено на фестивала в Единбург през 1989-а веднага след премиерата на „Готвачът, крадецът, жена му и нейният любовник":

Киното е мъртво. Казвам това не за да шокирам. Само след десетилетие няма

*вече да сме в състояние дори да възприемаме сегашното кино, толкова демодирано ще ни изглежда. Не е далеч времето, когато полиекранът ще бъде повсеместно най-използваното средство, защото хората ще искат да виждат едновременното развитие на много сюжетни линии. Идеята за тълпата в салона ще отстъпи място на идеята за директното индивидуално общуване с едно произведение на изкуството. Така че: киното е мъртво, да живее кино**изкуството**!*

Мисля, че за онези, които са гледали панорамата на Грийнауей[1] в България през 1997-а, и особено ***„Книгите на Просперо"*** (1991) и ***„Записки под възглавката"*** (1996), тези думи действително не звучат като „изхвърляне". Защото, най-общо казано, вече само една-едничка крачка го дели от интерактивността. И тъй като степените на таланта зависят от степените на неговата рефлективност, позволявам си да мисля, че тази крачка и той, и други от „големите в киното" вероятно много скоро ще преодолеят. За да останат ***„най-големи"***!

„Соната" (Sonata)

Искам зрителят да разбере, че не е страшно да се гмурне в „океана на теченията от сюжети" (по израза на Салман Рушди). Но не като му осигурявам материал с ограничени ходове за избор, нито пък като му давам прекалената свобода да допълва моя материал със свои собствени парчета. В обикновения филм това е невъзможно, тъй като усещането за манипулация от страна на автора е непрестанно.[2]

Получил едновременно с режисьорското и класическо лингвистично образование, автор на многобройни филмови творби още в 60-те, теоретик, критик и преподавател в престижни американски университети, *Греъм Уайнбрен* ***(Grahame Weinbren)*** ненапразно е считан за гуру на „експериментаторите" в интерактивното кино.

В световно акламираната му творба *„Соната" (1989)* необичайно са съчетани „Кройцеровата соната" на Толстой и библейската книга „Юдит"! Сюжетите, накратко:

„Кройцерова соната": *докато пътуват във влака, един мъж разказва на автора как убил жена си, пианистка, защото вярвал, че му изневерява с цигуларя.*

„Юдит": *в желанието си да помогне за отбляскване армията на Навуходоносор смелата Юдит прельстява военачалника – Олоферн, отсича му главата и я занася при своите съселяни, за да повдигне бойния им дух.*

Историята за нещастника, който всъщност убива не заради изневярата, а просто поради отчаяние от жените и живота (в определена степен чувства, автобиографични за Толстой) – и сама по себе си изглежда достатъчно дълбока от психологическа гледна точка.

Дори в първоначалния си план Уайнбрен смята просто да я подсили с възстановки върху собствените дневници на Толстой, дневниците на неговата съпруга и на децата му, в които всички описват едни и същи събития по различен начин.

В добавка възнамерява да вплете откъси от вече създадени филмови адаптации по „Ана Каренина", „Война и мир" и прочие произведения, вариативни на същите автобиографични събития.

Впоследствие обаче решава, че това би било доста елементарен поглед към ***проблема за обсесията***. Може би атрактивен и шокиращ, но еднопланов и преднамерено отрицаващ.

А той по-скоро държи да провокира у всекиго възможността за съпоставки, за отличаващи се посоки на анализа върху драматургичните събития и философските въпроси, произтичащи от тях, защото темата не предполага един-единствен верен отговор.

И тогава се сеща за „Юдит" – сюжет, многократно претворяван от редица големи личности във всички изкуства (започвайки с Микеланджело и Рубенс и стигайки до Дейвид Грифит); и заедно с това –

сюжет, излагащ коренно ***противоположна*** аксиологична версия върху вече разработената в „Кройцерова соната" тема.

Събирайки цялата база данни върху „Юдит" и включвайки я в обща ***крос-културална*** структура с материала върху произведението на Толстой, Уайнбрен всъщност съумява да съгради конструкция от елементи, които органично се разполагат в двойствената връзка „допълнение-контрапункт".

За да получи усещането за надникване в един скрит свят, Уайнбрен използва прост чип (както сам той заявява, *„купен за 14 долара от първия срещнат супермаркет"*), с който постига изумителен технологичен ефект: всеки кадър изглежда като покрит с „тюлена завеса".

Прожекцията на филма е предвидена за екран, специално оборудван с датчици, следящи движението на ръката. По този начин активизирането на паралелния сюжет става възможно чрез едно елементарно докосване на екрана в желаната от зрителя посока. Така всъщност зрителят „повдига, разтваря, спуска" воалите над сюжетите.

Заради зрителите, които от възторг забравят, че тяхната намеса е очаквана и има смисъл, се предвижда известна помощ: сюжетите са разделени на епизоди от по три минути. В края им от горните ъгли се спуска нещо като компютърно меню, с тази разлика, че вместо иконки се появяват стоп-кадри на Юдит и/или персонажът на Толстой, лист от дневника на София Толстая и/или репродукция на Караваджо и пр. При избора на някой от тях действието продължава.

Алюзията между *„Соната"* и прословутия злощастен опит с *„Нетърпимост"* (1919) на споменатия по-горе Дейвид Грифит е очебийна.

Но също тъй очебиен е и фактът, че Грифит просто е изпреварил времето си с около 70 години!

Защото, ако композиционната схема на *„Нетърпимост"* звучи нелепо и претенциозно, то не е поради маниакалността на нейния създател, а поради спецификата на филмовото изкуство въобще.

Бедният Грифит! При липсата дори на Гансовия полиекран, какво ли друго му е оставало, освен да се мъчи с ***паралелния монтаж?!***

В този смисъл заслугата на Уайнбрен, този днешен Грифит на интерактивното кино, е неоспорима. Защото със „Соната" той утвърждава концептуално нова ***повествователна граматика***:

*Непрекъснатостта на разказа в интерактивната филмова конструкция съществува **не** благодарение на ведньж завинаги заложена от автора вътрешна органика, а се ражда (или умира) ВСЕКИ ПЪТ вследствие **присъствието на зрител**, който би могъл (или не би могъл) да открие (и то винаги по нов начин) възможните взаимовръзки.*

„Дванайсет" (Twelve)

За разлика от натуралния кинаджия Уайнбрен, *Кристофър Хейлс (**Christopher Hales**)* завършва с блестящ докторат създадената през 90-те специалност „Интерактивно аудио-визуално изкуство" в Кралския колеж в Лондон. И още с първите си изяви печели награди на всички престижни състезателни форуми за подобна продукция.

Кроткият по темперамент, но достатъчно настойчив в отстояване на убежденията си Крис е категоричен, че *„постигането на дълбочина в сферата на новия тип общуване задължително изисква и нов тип образование"*[3].

Познавайки цялото му творчество, разбирам съпротивата срещу непрекъснатото му причисляване към създателите на „интерактивно ***кино***". Но уви, това отстранение май е в резултат на малко ограничената представа на повечето европейски интелектуалци, че холивудският модел е моделът на киното въобще.

Определяйки произведенията си като *„амалгама между аудио-визуална поезия и научно изследване"*, Крис като че забравя, че в киното такава жанрова кръстоска е съществувала и все още съществува. Достатъчно е да си спомним филмите на Робърт Флаерти, на Йорис Ивенс, „Нощна поща" или да се взрем в нашумелия наскоро „Микрокосмос".

„Дванайсет“ (1996) е най-награждаваният филм на Крис. И нежно обяснение в любов към децата.
Сюжетът (ако можем да говорим за такъв) е изграден от стотици интервюта, в които деца разговарят и/или отговарят на въпроса *„Кои дванайсет „неща“ са ти най-любими на света?!“*.
Ведньж назованите „неща“ заживяват свой живот в истинския си и/или въображаем вид – заснети обекти, рисунки, музикални творби и пр. – които пък, от друга страна, вече могат да бъдат извиквани по желание на зрителя както за илюстрация, така и за смяна на гледната точка. Тази възможност за извеждане на метафорични връзки, трудни за осъществяване при линейния киномонтаж, е и най-голямото постижение на *„Дванайсет“*.
А тъй като подобна конструкция добива смисъл най-вече при създаване на интимен контакт между много участници в процеса на узнаване, съвсем удачно Кристофър Хейлс изгражда мащабна инсталация с ***поликадров интерфейс***, в която зрителите могат едновременно да активизират ***различни*** части от изображението – за да създадат симфония от детски преживявания и фантазии, която всъщност е в прослава на единствен бог – ***Животът!***

ПОТРЕБИТЕЛЯТ КАТО РЕДАКТОР

Следващите няколко реда са предназначени най-вече за майка ми (и за всички, които като нея четат внимателно всяка дума и имат желанието да разберат, но не са имали никога възможността да видят на практика описаните дотук неща)!
Още повече, така наистина ще се впиша изцяло в темата за интерактивността, защото не бива да забравяме изконното свойство не само на пресата, но и на литературата и театъра дори непрекъснато да се променят, макар вследствие на *индиректната* намеса на читателите си.
Та в един момент верният ми читател Мама попита: *„Добре, ама като все става дума за Интернет, какво всъщност е Интернет?“*
Едва тогава си дадох сметка, че макар непрекъснато да съм го споменавал досега, никъде не съм представил подробно от историческа и структурна гледна точка този основен стълб на интерактивното общуване.

Интернет ***(Internet)***
И така, Интернет е мрежа, състояща се от много компютри по всички краища на света, свързани в обща система за приемане и предаване на дигитализирана информация.
Произходът на идеята за Интернет най-често е датиран към края на 60-те. Като начало функцията, която ѝ е отредена, е на система за надеждно предаване на информация, свързана с националната сигурност на САЩ.
Впоследствие в разработката биват включени варианти, предназначени да обслужват научни и академични организации, и през 1983-та Интернет влиза в действие като средство за обмен на образователна и научна информация.
Днес обаче тя вече е превърната и в средство за търговска дейност, за реклама, за забавление, даже за търсене на „сродни души“.
Най-важната структура в Интернет е *Световната мрежа* ***(The World Wide Web),*** известна още и като ***уеб-мрежа***. Тя осигурява лесна навигация през неизбродната маса от информация.
Група изследователи и програмисти, базирани в Швейцария и ръководени от Тим Бърнърс-Лий, през 1992-ра успяват да създадат стандартизиран формат за „прелистване“ на информационните страници. Наричат го *Протокол за хипертекстуален трансфер* ***(HyperText Transfer Protocol – http).*** Така уеб-мрежата става достъпна за всеки потребител, независимо каква система софтуер използва.
Подобрен вариант на ***http*** се появява през 1994-та чрез усилията на Марк Андрийсен и неговия екип от Националния център по приложни суперкомпютърни технологии в Илинойс, САЩ, като основният способ в стандартизацията е подчинен на два елемента:

- всеки текст се записва на специализиран език, наречен *хипертекстуален код* ***(HyperText Markup Language - html);***

- и получава нещо като ЕГН, т. е. *унифициран електронен адрес* ***(Uniform Resource Locator - url)***.

Интерфейсът в Интернет не позволява на потребителя да променя това, което вижда, но му дава възможност сам да избира посоката на движението си чрез курсора на компютърната мишка. С нея той може да посочва подчертани думи или фрази, рисунки или движещи се изображения. Главните ограничения при такова ***интерактивиране*** са свързани с:

- невъзможността потребителят да поставя условия, например „натисни и ако си бил еди-къде си, отиди еди-къде си";
- невъзможността да се предотврати използването на някаква връзка от друг потребител;
- липсата на гаранция, че веднъж извършено, преместването може да бъде върнато в изходната си точка;
- и накрая, липсата на складираща текста памет, при желание за изваждането му от мрежата.

6. Електронни справочници и литература

След всичко казано, без преувеличение може да се твърди, че светът на комуникациите не е вече същият, откакто през 1983-та чрез Интернет така наречената *Академична американска енциклопедия* ***(Academic American Encyclopedia)*** става първата масово разпространявана по електронен път справочна текстова структура.

И че този процес добива нови измерения през 1994-та, когато в набиращата скорост Световна мрежа се появява 40-томната *Енциклопедия Британика* ***(Encyclopedia Britannica Online)***.

Сред огромните предимства на електронните ***енциклопедии***, поне според издателите им, е най-вече фактът, че така се спестяват много средства за отпечатване и перманентно допълване на изданията.

В добавка потребителят има възможност не само по-бързо и пълноценно да използва материала, натрупан вътре, но и да го копира, редактира за свои нужди и принтира в домашна среда. Това обяснява големия бум в прехвърлянето на всякакъв тип справочна литература в подобни интерактивни варианти, независимо дали в Интернет или издадена на ***CD-ROM***, т. е. на лазерен диск, който е в състояние да побере цялата информация.

Не е за подценяване и „мултимедийната" структура на интерактивните справочници, т. е. наличието на раздвижен чрез компютърна графика и/или видео визуален материал, както и звукови илюстрации към текста, рисунките и снимките.

Заедно с енциклопедиите, все по-нарастващо значение за развитието на културата, предавана по електронен път, имат и ***сбирките от галерии и музеи***: Британският музей, Лувърът, Галерията за модерно изкуство в САЩ, и пр., които всеки може да отвори в Интернет или да си закупи за домашно ползване, отново на CD-ROM.

Най-потресаващото явление обаче, станало възможно благодарение на Интернет, е прехвърлянето на шедьоврите на класическата литература в така наречените *текстуалии* ***(textuals)***. Вече не представлява проблем човек да си намери целите съчинения на колоси на литературата, като Шекспир, Дикенс, Достоевски или Толстой – както в превод, така и в оригинал. (Струва ми се, отговорът на веднага възникващия въпрос „дали писаното слово няма да изчезне съвсем при тази ситуация", отдавна е даден от историята. И дългото доказване на обратното е излишно. Фотографията не уби живописта, киното не уби театъра, телевизията не уби киното...)

Съвсем различна от текстуалиите е ***хипертекстулната художествена литература,*** създадена специално за разпространение по Интернет и чрез CD-ROM. Информацията за нея е трудна за откриване в необозримия поток на мрежата. Авторите са заплашени от изчезване, тъй като финансирането е оскъдно, а печалби няма. Да не говорим за априорната невъзможност да се опазят авторските им права! Но пък удоволствието от срещата с такъв текст е неописуемо - само човек,

изпитал възможността да „сърфира" (по израза на Ненад Пуховски[5]) през него, осъзнава колко бедни са така любимите ни изразни средства на линейното повествование.

За интересуващите се бих посочил като важни и интересни справочници[6]:

- *Компендиумът на Майкъл Шумейт* ***(Michael Schumate)*** върху хипертекстуалната проза;
- *Антологията на Крис Фънкхаузер* ***(Chris Funkhouser)*** върху хипертекстуалната поезия.

Освен това подробна информация за всичко, ставащо „на сцената на интерактивната литература", може да се намери при най-известната издателска компания на такава литература – ***Eastgate Systems***, която също така провежда на всеки два-три месеца теоретични симпозиуми в САЩ по подобни теми и разпространява най-популярната компютърна програма за творческо писане в посочената област – ***Storyspace***.

„Кой кой е в Централна и Източна Европа–1933" (Who Is Who in central and Eastern Europe–1933)

Ще ми се да завърша представянето на последния тип творби с един малко по-дълъг, но затова пък красноречив цитат из предговора на *Джефри Уолън*[7] ***(Jeffrey Wallen)*** към една от най-популярните www-творби:

„Арената на паметта в справочника „Кой кой е в Централна и Източна Европа–1933 от Арнолд Драйблат ***(Arnold Dreyblatt)***"[8]

Всяка статия в „Кой кой е" носи само най-бегли признаци на живот. Написана в сегашно време (когато умре, човек отпада от „Кой кой е"), книгата извисява приетия в клуба на „важните хора", но за сметка на това го смалява до няколко оскъдни факта - раждане, образование, постижения и местожителство. Макар да съдържа сърцевината на биографизма, „Кой кой е" разбива всяка илюзия за различие и индивидуалност. (...)

В този смисъл издание на „Кой кой е" отпреди шейсет години е още повече предмет, обречен на забрава, след като е изгубил своята функционалност и не може да разчита на спомените, които биха могли да възродят скелетоподобните му справки. (...)

„Кой кой е в Централна и Източна Европа–1933" на Арнолд Драйблат разширява логиката на традиционния справочник от подобен тип. Вместо да се опитва да възроди бъдещето, преструвайки се, че всяка статия като изсушено и сбито хартиено цвете само очаква влагата на историческото въображение, за да разцъфти отново, Драйблат хипертрофира неумолимата фрагментарност, като разкъсва статиите на съставните им части и ги вплита в нови конфигурации. (...)

Така творбата на Драйблат за пореден път ни напомня за структуралистичното възприятие на нашата епоха. (...)

Принудени сме да се сражаваме с минималните подробности, вместо да стъпим върху тях като стъпала, по които фантазията ни да литне към един по-богат отминал живот. Направим ли го обаче, започваме да се научаваме да виждаме сред постоянното нашествие на тези следи (колко ли трудно му е било на Арнолд все някога да постави граница и край на своя труд) поезията дори в тези толкова мънички парченца. (...)

7. Интерактивната телевизия

Може би най-страдащата от появата на новите медии е телевизията. Особено ощетена е тя тъкмо поради главоломната ***информационна*** лавина, сипвана с едри шепи всеки миг от Интернет. Положението е толкова страшно в перспектива, че телевизията има всички шансове да се промени – да загуби главното си свойство на средство за информация и да стане предимно средство за забавление, а защо не и ***изкуство***?!

CNN Interactive

Присмехът, който възбужда такова твърдение днес, ще изчезне, когато си дадем сметка за наличието на редица доказателства, че водещата световна компания за новини ***CNN*** с бързи крачки се превръща в ***CNN Interactive.***

Както е известно, качеството, отличаващо теле-

визията, е възможността за „директност" в препредаването на събитията. Особено когато става дума за новините. Ясно е, че на този технологически етап уеб-мрежата не може да претендира за подобна характеристика, тъй като все пак, за да бъде вкарана информацията в нея, тя трябва да бъде предварително заснета и монтирана.

Но от 1997-а година CNN вече открито експериментира с така наречените ***уеб-камери***. Те са всъщност обикновени камери, поставени на магистрали, в кафенета, на публични места и пр., които на всеки 30 секунди заснемат нова сцена. Така че зрителят може да си седи пред уеб-страницата и да наблюдава тези сцени, т. е. живата действителност с минималното закъснение от 30 секунди. В същото време има възможност за контрол над преживяването, а така също и за интерактивна намеса в него, тъй като редакторите работят денонощно, за да могат да удовлетворят всички контактуващи потребители.

Да не говорим за това, че по отношение на обичайните новинарски емисии, които е принуден да следи в определен предварително известен час, традиционният телевизионен зрител е в тотално неизгодна позиция в сравнение с онзи, който си седи пред компютъра. Последният получава актуалната информация най-често ***преди*** първия, защото тя просто „се влива" в Интернет на мига от появата си, без да чака ред по програмна схема.

Интерактивната стерео-драма ***(The Interactive Stereo Drama)***

И сега някои изследователи смятат, че телевизията притежава интерактивна структура поради възможността на зрителя да прещраква каналите и сам да избира какво да гледа. Това донякъде е вярно, макар въпросната интерактивност да е с доста ограничен периметър и прекалено програмирана.

Ако и да сме наясно, че Интернет-телевизията неизбежно предстои, то любопитни опити за създаване на самостоятелни тв интерактивни творби не липсват.

В 1996-а Шведската национална телевизия излъчва комедийния тв сериал в осем епизода *„Нудълс и Стокхолмците"* (***Noodles and 08-ers*** *– 08 е телефонният код на Стокхолм)*, създаден от младата надежда на шведското кино *Йонас Гримас* ***(Jonas Grimas).***

Сюжетът е най-старият в света и най-обикновеният до ден-днешен: *момчето среща момичето – момчето „загубва" момичето – момчето „си връща" момичето отново.* Но структурата му го прави най-новаторският и най-сложният.

Защото *„Нудълс..."* е прожектиран ***едновременно*** по Канал 1 и по Канал 2, като *цялото ВТОРО* действие, т. е. ***перипетиите,*** е разказано от гледната точка ***и на двата персонажа***.

С една дума, зрителят има три възможности:

- да гледа повествованието на единствения си телевизор, разказано през погледа на единия персонаж, и може би да превключва като откачен ту Канал 1, ту Канал 2;
- да гледа спокойно само единия Канал и евентуално да си запише прожектираната от втория версия на видео, та да си я изгледа впоследствие;
- или да сложи двата си телевизора, ако ги има, и да ги гледа заедно.

Тук е необходимо да се отбележи, че около 60% от сцените са драматургически ***еднакви*** за двете версии, но част от тях са снимани в различни ракурси, за да представят различните гледни точки, т. е. в случай на едноканално проследяване сюжетна загуба действително би имало.

Между другото потенциалната аудитория има възможността, при желание, да следи в Интернет ежедневната допълнителна информация за действието, да изпраща електронна поща до персонажите и дори да участва в състезанието *„Най-добър домашен видеомонтаж на съединена версия"*.

При едно инсталационно представяне на сериала успях да провокирам Гримас със следния, според мен, неминуем въпрос:

Защо все пак ни е нужна тази сложна игра с аудиторията, вместо да си използваме

добре известния полиекран?

Позволявам си да приведа неговия приблизителен отговор:

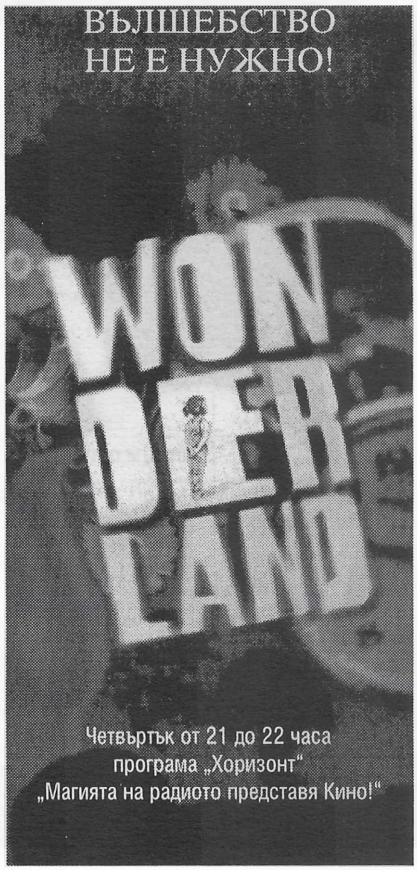
Мисля, че полиекранът в удвоена степен би дистанцирал зрителите от ***илюзията за реалност*** *и непрекъснато би им напомнял за медията, за средството на препредаване на събитието.*

Бележки:

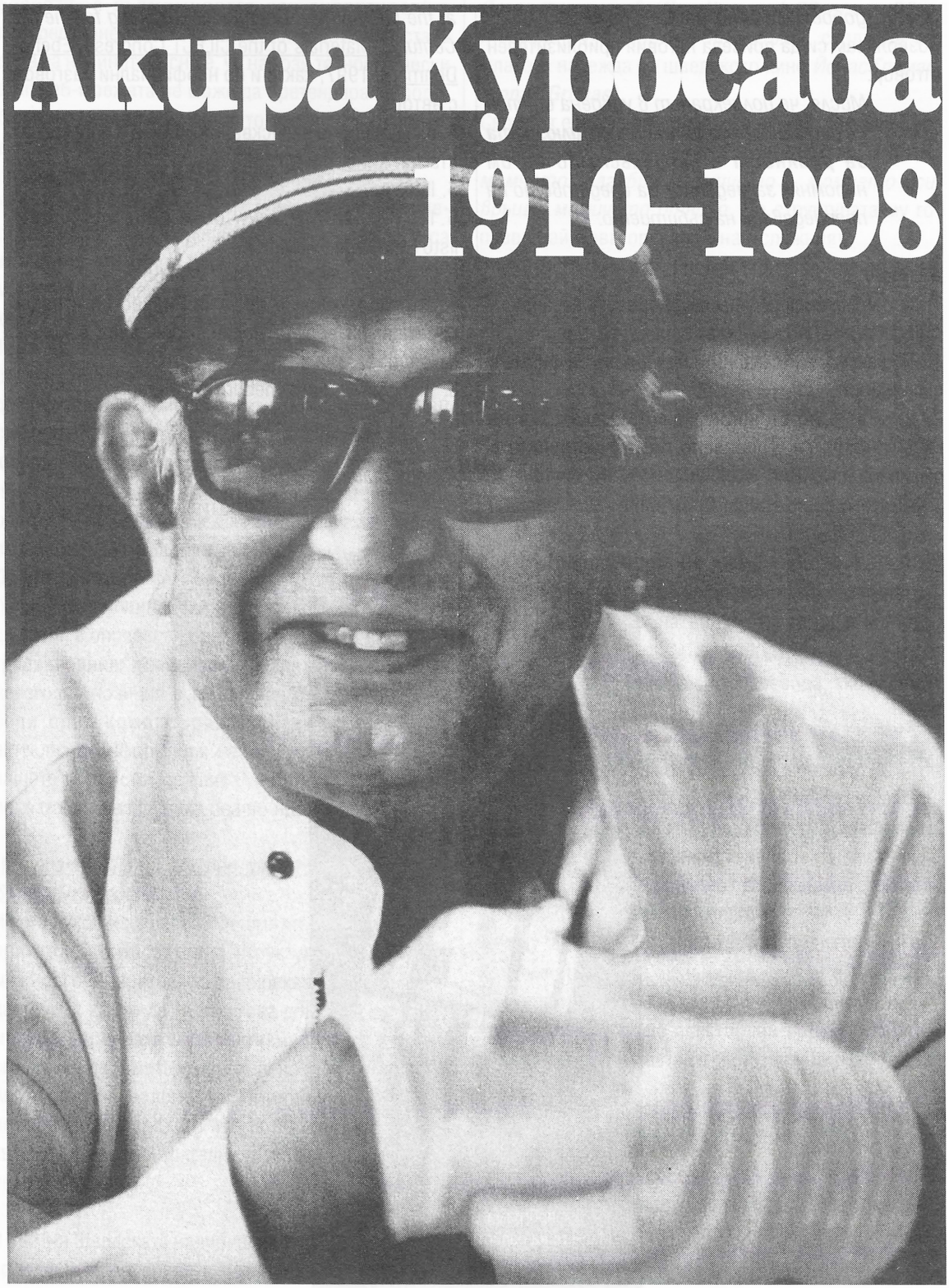
1. За повече информация вж. **Донев**, Александър - *Цифровото кино на Питър Грийнауей,* Кино, бр.3/1997, както и оригиналните материали за филма в същия брой.
2. Цитатът е по стенографираното изказване на Греъм Уайнбрен, направено пред участниците в семинара на SAGAs, Мюнхен'97.
3. Цитатите са по **Hales**, Christopher - *Presentation at the International Conference „Training for the Next Century"*, Materials of the CILECT Congress, Ebeltoft, Denmark, 1997, както и по неофициални разговори с автора.
4. Вж. подробно разисквания пример в предходната статия, Кино, бр.4/1998
5. Ibid.
6.1. http://www.duke.edu/~mshumate/list01.html#individual
6.2. http://www.albany.edu/~cf2785/
7. Джефри Уолън е сред най-известните изследователи на новите медии. Преподава в колежа Хемпшир, Англия.
8. http://www.uni-lueneburg.de/memory/

(Продължава в следващия брой)

Станислав Семерджиев



Акира Куросава 1910–1998



„Не, аз не съм император“

Така отговаря Куросава на журналистите, които припомнят широко известното му прозвище. – А може би съм император, който живее в къща под наем...

Не съм и максималист, не зная смисъла на тази дума. Всеки човек, който се занимава с някакво изкуство или занаят, иска онова, което прави, да е максимално добро.

Не съм и силен човек, но тъй като се боря срещу човешките нещастия, си поставям такава маска. Не съм и особено талантлив, но не обичам да виждат недостатъците ми и не обичам да губя. Затова винаги правя усилие...“

Когато го питат какво особено има във филмите му, та чужденците така много ги гледат, отговаря: „Нищо особено. Аз само се старая да казвам искрено онова, което мисля като един японец. Не се адаптирам към чужда философия, само искрено изразявам нещата, които японците мислят, и така постигам интернационалност. В моята глава европейското и японското живеят заедно, не се смесват и не се противопоставят, просто съжителстват. А ако в страната ми по-малко ме гледат, то е, защото японците винаги се отнасят скептично към своите неща и повече уважават чуждото...“

***

„Баща ми не е толкова строг и мрачен, както мнозина мислят. – Това са думи на сина му Хисао, продуцент на последните филми на баща си. – Извън работата си той обича да общува. Веднъж в Кан три часа разговаря с Мартин Скорсезе, а после още три с Тео Ангелопулос. Всички бяха уморени, само той казваше: рано е още!

Той не обича пресметливостта в човешките отношения, не обича да му досаждат и с грижовност. Най-весел е, когато прави филм. Има много хобита – голф, бейзбол, американски футбол, обича да рисува, да изписва йероглифи. Но хобитата за него винаги се превръщат в работа.

И с журналистите не се държи зле, както се разказва. Те само го уморяват с броя си и го отегчават с еднаквите си въпроси.

Има продуценти, които казват на режисьора: „Давам ти неограничено количество пари.“ Те не са подходящи за баща ми. Той винаги иска да знае „колко точно“. Когато му казвам, че дадена сцена ще струва прекалено скъпо, и го питам дали не може да измисли друг вариант, в този момент за него става интересно. Границата стимулира въображението му...“

***

„Често ме питат защо толкова обичам Куросава – споделя Стивън Спилбърг. – Отговорът е: защото всичките му филми са много хубави. И защото виждам в него най-големия мечтател на киното. Вечеряхме в един токийски ресторант, аз – нищо неразбиращ от японски, той – незнаещ английски, но разговорът ни протече чудесно. Той ми разказа колко много иска да снима „Сънища“, но не намира пари. Бях убеден, че филмът ще е много важен, усетих дълбокото му значение и смелостта на автора. При завръщането си в Америка успях да измоля от „Уорнър Брадърс“ пари.“

***

„Условията, в които живее, са лоши – казва Франсис Копола, когато за пръв път му гостува в Токио, и с изненада разбира, че Куросава живее в къща под наем. – Добре е поне, че го уважават. Но и уважението към него е хладно.“

***

П. П. Към тези и приятни и тъжни неща, различни от всичко, което сме научавали за Маестрото, към парадоксалното и благородното в тях, срам не срам, ще добавя няколко по-грубички нашенски щриха.

Познавам добре живота на филмите му у нас – в кината, на телевизионния екран, във филмотечните

програми, Дните на японската култура... Убедена съм, че към тях се приобщиха немалко хора – онази част от кинозрителите, които като него, макар и в по-скромна степен, носят в главата си различните култури. А ако използваме казаните по-горе от самия Куросава думи – които искрено мислят като българи. За съжаление, не се намери нито един такъв сред новите киноразпространители и последните му четири филма **„Ран“, „Сънища“, „Августовска рапсодия“, „Мададайо“** са все още незакупени и невидени у нас.

От кончината му в началото на септември '98 досега много пъти ме спохождаше един невесел спомен. Когато през 1967 г. ДП „Разпространение на филми“ реши да разпространява „Червената брада“, бях поканена, като отскоро назначена редакторка на събрание, на което – ни повече, ни по-малко – се обсъждаше въпросът, кой български режисьор да бъде поканен, за да извърши съкращението му, тъй като е много дълъг. Сега навярно само бих се покрусила от подобно обсъждане, но тогава с все още младата си енергия се развиках. Не, разбира се, заради моя гняв, а поради някакъв разум свише се отказаха от пъкления план. Но един от именитите ни режисьори все пак се беше съгласил да реже...

Когато световните агенции известиха за смъртта на Куросава, лавина от информация заля и нашите медии – чужда, формална, зле преведена. В един от централните вестници прочетох, че той бил автор на книгата „Като автобиография“. Значи, помислих си, нито преводачът, нито коректорът и отговорният редактор знаят, че заглавието ѝ е „Нещо като автобиография, или Потта на жабата“ и че благодарение усилията на много хора през 1989 г. издателство „Наука и изкуство“ я предложи на читателя – книгата беше второ в Европа издание, след едно френско издателство.

Нека ми бъдат простени тези немного ритуални, тези профанизиращи неща, но нали камбаните, съпровождащи преселението на покойниците, бият и за съвестта на живите...

Вера Найденова

КИНО е двумесечно списание. Цена на отделна книжка – 1800 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 желаете да се абонирате или сте пропуснали да си купите стари броеве от списание „Кино“, 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 на годишния абонамент '99 е 12 000 лв. за една година и 6 000 лв. за половин година

Цената за всеки стар брой е 1000 лв. + 240 лв за пощенски разходи

Брой 1 и 2/97

Н. Коканова, Е. Радева, Г. Станчева
Марчело Масторяни
Любиша Самарджич
100 години кино в България
В памет на Димо Коларов
Милош Форман
Френк Капра
Будапеща '97
Берлинале '97

Брой 3 и 4/97

Кан '97
Питър Грийнауей
„Ромео и Жулиета“
Хроника на златните палми
40-те. Разполовено ли е десетилетието?
Кинофантастиката
Дни на европейското кино
Хичкок началото
100 години кино в България

Брой 5 и 6/97

Кинозрелището
„Суламит“
„12 целувки“
„Коля“
Георгий Данелия
Аз и Хич
Зако Хеския
Три цвята любов
Президентът в американското кино
Психоаналитични кинотеории

Брой 1 и 2/98

Христо Топузанов
„Испанска муха“
Марлен Хуциев
Оливър Стоун
Радой Ралин
Иржи Менцел
Андрей Тарковски
„Титаник“
Английското кино на 90-те

Брой 3/98

Бинка Желязкова
Ново студентско кино
Жан Руш
Закон и морал
Дуел с шпаги и камера
Нови технологиии в киното

Брой 4/98

Митовете не овехтяват
Бертолд Брехт
Телевизията – генният инженер
Мюзик филм фест
Световните фестивали
Нови технологиии в киното

БЪЛГАРСКИ ИГРАЛЕН ФИЛМ

КИНОМАНИЯ'98

Режисьор
Иван НИЧЕВ

Сценарий
Анжел
ВАГЕНЩАЙН

СЛЕД КРАЯ НА СВЕТА

В ролите:
Катерина
ДИДАСКАЛУ
Стефан
ДАНАИЛОВ

НФЦ-България, НФЦ-Гърция, БНТ, Гръцка
национална телевизия ET-1, MDR-Германия,
Prodgrama-MEDIA II, МЕТА БМ-4 БЪЛГАРИЯ,
SAXONIA MEDIA-Германия, MARATON FILMS-Гърция

ART FILM
SOFIA BULGARIA