

КИНО

2.50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

БЪЛГАРСКО ЛИ Е
БЪЛГАРСКОТО КИНО

НОВА
ЗВЕЗДНА
ПЪТЕЯ

2000

5

ПОЧУВСТВАЙТЕ МАГИЯТА НА КИНОТО

В ПЪРВИЯ МУЛТИПЛЕКС

"ЮНАЙТИД НЮ СИНЕМА"

Културният живот на столицата ни през месец ноември 2000 г. ще се обогати с нещо наистина НОВО - уникално съчетание на 6 кинозалона с 600 места и 4 заведения.

Всеки посетител би могъл да прекара няколко часа от свободното си време в приятна атмосфера с футуристичен дизайн. За първи път най-доброто от световното кино ще може да се гледа в зали, оборудвани и отговарящи на всички европейски и световни стандарти!

UNITED NEW CINEMA



Dolby
DIGITAL
SURROUND EX

JBL

FIGUERAS
INTERNATIONAL SEATING

Kinoton
Cinema and Studio Technology

THX

Мултиплекс "ЮНАЙТИД НЮ СИНЕМА" е изграден в южната част на пешеходната зона на НДК - пл. "България" 1

Национална идентичност на българското кино в процеса на глобализация

Международна конференция на ФИПРЕССИ проведена от 25. 06. до 28. 06. 2000 г. / 3

Райна Гаврилова / 4

Божидар Манов / 4

Жан Роа (Франция): Има много пътища за правене на национално кино / 5

Борислав Анджелич (Югославия): Свободно носещата се идея търси своята гуша / 7

Искра Димитрова: Киномисленето ни е тежко болно / 9

Вера Найденова: Защо отново се питаме „българско ли е киното ни?“ / 11

Божидар Зечевич (Югославия): За нас спасение няма. Ние ще победим! / 12

Геновева Димитрова: Монологичната маргиналия или пет мрачни особняци / 15

Анджей Вернер (Полша): Вигимост и реалност на екрана / 17

Александър Янакиев: 90-те – променило ли се е българското кино? / 18

Джакомо Мартини (Италия): Трябва да се работи за национална публика / 22

Михаил Неделчев: Няма национална идентичност без национална общност / 22

Дана Дума (Румъния): Да чуваме гласа на автора / 23

Александър Александров: Съвременното българско кино боледува / 24

Владимир Ангелов: Не сме създали необходимите механизми за киното / 28

Нинос Микелудис (Гърция): Къде да търсим националната идентичност / 29

Неда Крънзова-Станимирова: Липса на душевно благородство / 32

Сергей Лаврентиев (Русия): Времето на авторското кино приключи / 33

Олга Маркова: В търсене на изгубената идентичност / 35

Умберто Роси (Италия): В основата на европейското кино трябва да стои гържавата / 36

Григор Чернев: Комешки марш между ексхибиционизма и мазохизма / 38

Радован Холоуб (Чехия): Не повтаряйте нашите грешки / 40

Ян Рус (Естония): Нужно е лоби за българското кино / 41

Николай Георгиев: Национално оцветено ли е българското кино / 43

Георги Ангелов: Къде погубихме студийните кина? / 44

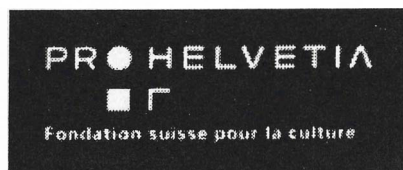
Петя Александрова: Националната идентичност е удобна формула за спекулации / 47

Алин Ташичян (Турция): Кинематографичната идентичност е най-важна за един филм / 47

Владимир Игнатовски: Нямаме шанс, ако не намерим нашето „буре барут“ / 50

На корицата – Нова звездна актьорска плеяда: Параскева Джукелова, Петър Попйорданов, Елена Петрова, Йоана Буковска, Мариус Куркински, Самуел Финци, Стефка Янорова, Ана Пападопулу. За тях четете в следващия брой.

С любезното съдействие на



КИНО

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

БРОЙ
5
2000

**The National Identity of the Bulgarian Cinema
in the Process of Globalisation
International FIPRESSI Conference,
June 25-28, 2000**

Raina Gavrilova / 4

Bozhidar Manov / 4

Jean Rois (France): There Are Many Ways to Make
National Cinema / 5

Borislav Angelic (Yugoslavia): Freely Floating, the
Idea is Looking for Its Soul / 7

Iskra Dimitrova: Our Cinema Thinking is Seriously
Ill / 9

Vera Naidenova: Why the Same Question Again: is
Our Cinema Bulgarian? / 11

Bozhidar Zacevic (Yugoslavia): There is No
Salvation for Us. We Will Win! / 12

Genoveva Dimitrova: The Monologous Marginalia,
or Five Gloomy Characters / 15

Andrzej Werner (Poland): On-Screen Seemingness
and Reality / 17

Alexander Yanakiev: The 90s – Has the Bulgarian
Cinema Changed? / 18

Giacomo Martini (Italy): One Must Work for the
National Audience / 22

Mikhail Nedelchev: There can be no National
Identity without National Community / 22

Dana Duma (Romania): Let's Hear the Author's
Voice / 23

Alexander Alexandrov: Contemporary Bulgarian
Cinema is Sick / 24

Vladimir Angelov: We Do not Have the Necessary
Mechanisms for the Cinema / 28

Ninos Michelidis (Greece): Where to Seek for
National Identity / 29

Neda Krunkova-Stanimirova: Deficient Generosity
of Soul / 32

Serguei Lavrentiev (Russia): The Times of Cinema
d'Auteur are Gone / 33

Olga Markova: The Quest for the Lost Identity / 35

Umberto Rossi (Italy): The State Should Support
the Cinema / 36

Grigor Chernev: Pas de Chat between Exhibitionism
and Masochism / 38

Radovan Holoub (The Czech Republic): Don't
Make Our Mistakes / 40

Jan Russ (Estonia): Bulgarian Cinema Needs a
Lobby / 41

Nikolai Georgiev: The National Colouring of the
Bulgarian Cinema / 43

Georgui Angelov: Where Did We Waste Repertory
Cinemas? / 44

Petya Alexandrova: National Identity – a Formula
Easy to Manipulate / 47

Alin Teschyan (Turkey): The Film's Most
Important Feature is its Cinematic Identity / 47

Vladimir Ignatovski: We Stand no Chance Unless
We Find Our Own Powder Keg / 50

Published with the kind support of Foundation



KINO

A publication of the Union of Bulgarian Filmmakers, the magazine was established in 1946 under the title
Kino i Photo; from 1951 to 1955 it was renamed **Kino**; from 1955 to 1991 – **Kinoizkustvo**,
from 1991 – **Kino**.

Editorial Board

Kalinka Stoynovska, Alexander Donev, Bozhidar Manov, Vera Naidenova, Liudmila Diakova
Design **Kremena Philcheva**

The KINO Magazine, 67 Dondoukov Blvd., 1504 Sofia, Bulgaria

Tel (+ 0359 2) 946 10 66; E-mail: sbfd@bitex.com

ISSN – 0861 - 4393

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

НАЦИОНАЛНА ИДЕНТИЧНОСТ НА БЪЛГАРСКОТО КИНО В ПРОЦЕСА НА ГЛОБАЛИЗАЦИЯ

Международна конференция на ФИПРЕССИ, проведена от 25. 06 до 28. 06. 2000 г.

Предлагаме на читателите изказванията на участниците в международната конференция на ФИПРЕССИ, състояла се през юни 2000 година, с надеждата, че те ще останат не само като важен документ за сътрудничеството и взаимодействието между представителите на филмовата критическа мисъл от различни страни, но и ще бъдат полезни и за осмислянето на българското кино от последните десет години след промяната. Идеите и размислите, съдържащи се във всяко едно от изказванията, имат своя самостоятелна стойност. Затова редакцията предлага нова структурна подредба на текстовете, която не съвпада точно със стенограмата на събитието. Надяваме се всичко това да е достатъчно тежък аргумент за необходимостта от развитието на родното кино.

Изказваме благодарността си за финансовата подкрепа на фондацията за култура „PRO HELVETIA“, без която излизането на броя би било невъзможно.

От редакцията

THE NATIONAL IDENTITY OF THE BULGARIAN CINEMA IN THE PROCESS OF GLOBALISATION

International FIPRESSI Conference, June 25-28, 2000, Sofia

This issue presents the speeches delivered by the participants in the International FIPRESSI Conference which was held in Sofia in June, 2000. We hope that they will not only remain an important testimony to the cooperation and interaction between film critics from different countries, but will also provide a useful and substantial contribution to the interpretation of the Bulgarian cinema from the last post-transitional decade. Since each material goes with its own concepts and speculations, we have adopted a slightly different structure for the arrangement of the respective articles, not always strictly following the event's protocols. We strongly hope that the views integrated in the present volume will supply yet another argument for the benefits in developing our national cinema. We thank the Swiss Foundation for Culture Pro-Helvetia without whose support this publication would have been impossible.



РАЙНА ГАВРИЛОВА, зам.-министър на културата

Скъпи гости, скъпи дами и господа, особено ми е приятно да изпълня поръчението, с което съм натоварена от министър Москов, да поздравя участниците в тази среща и да открия конференцията. За екипа на Министерство на културата говоренето за това, което се случва в полето на културата, има изключително важно значение. В последните години ние всички сме малко поуморени от настояванията за обществен дебат, но за всеки, който се занимава с някакви конкретни културни дейности, е съвършено ясно колко важно е да говорим за проблемите, които ни съпътстват в нашата работа. Аз съм напълно убедена, че говоренето за нещата е част от тяхното реално случване в света и поради тази причина това, че тук са се събрали толкова качествени хора, които разбират, а и говорят за кино, е много важен знак, че в България все още съществуват, макар и силно притеснени от финансовите затруднения на цялата държава, киномисъл и кинопрактика. Надявам се, че теоретичната конференция и дебатът върху идентичността на българското кино ще бъде изключително ценен. Честно признавам, че Министерството на културата се надява да се възползва от това, което ще произлезе от тази конференция. Вие знаете как се преговаря за разпределянето на държавните субсидии и затова бих искала да отправя апел да формулирате критериите, по които оценяваме въздействието на киното върху обществото. Така че много се надявам на конференцията да се намерят аргументите, с които правителството да бъде убеждавано, че българското кино трябва да съществува. Поздравявам ви още веднъж и позволяте ми официално да открия конференцията на ФИПРЕССИ и да ѝ пожелаая отлична и ползотворна работа.

БОЖИДАР МАНОВ

Благодаря, госпожо заместник-министър. С това нашата делова работа по същество може да започне. И затова още в самото начало аз искам да припомня организаторите, съорганизаторите и спонсорите, които подпомогнаха и направиха възможна работата на тази конференция. Споменах вече СБФД, сдружение „Критика“, Министерство на културата, НДК, БНТ и НФЦ като съорганизатори. Веднага да добавя, че много полезна, навременна помощ оказаха фондация „Про Хелвеция“, Център за изкуствата „Сорос“, „София филм“ ЕАД, авиокомпания „Балкан“, БТА, „Бояна филм“ ЕАД, гружество „Филмаутор“, продуцентска къща „Ради вижън“, продуцентска къща „Гала филм“, гружество „Балкан медиа“, фирма „ЮВиТи“ и фирма „Титра филм“ ЕОД.

Благодаря от името на организаторите, а и, надявам се, от името на всички участници в конференцията, за тяхната полезна помощ в една дейност, която, както добре разбирате, има духовни измерения в бъдещето, а не комерсиални днес. Тъкмо за това им благодаря. Тук присъстват някои от ръководителите на тези организации и това е един знак на уважение към нашата работа.

Сега, разбира се, искам да се обърна първо към нашите уважаеми гости. Международната организация на филмовата преса ФИПРЕССИ, която е създадена през 1925 г. от френски и белгийски журналисти и официално регистрирана през 1930 г., има изключително присъствие в световния кинематографичен процес. Вие добре знаете, че на около 40 значими световни фестивала ФИПРЕССИ организира свои гружества, които присъждат наградата на Международната филмова критика и тя се цени изключително високо заради своя не материален, а артистичен духовен еквивалент. Освен това ФИПРЕССИ периодично организира подобни събития, семинари, колоквиуми, конференции, посветени на конкретна тема или на конкретна национална кинематография, както и в случая. ФИПРЕССИ има своя петгодишна програма под общ надслов „Национална идентичност на малките кинематографии“ и след като миналата година бе проведена такава конференция в Атина, ето сега София е домакин на втората конференция. Те са ориентирани предимно към страните от източната част на Европа.

Подготвяйки тази конференция съвместно със секретариата на ФИПРЕССИ, когато обяхме нейното организиране, постъпиха много заявки на колеги критици от различни национални сдружения с желание да участват в нашата работа. Съвместно със секретариата на ФИПРЕССИ според организационните финансови възможности ние успяхме да поканим 13 наши колеги, които се отзоваха и аз им благодаря, че сега са тук. Позволявам си да ги представя пред вас като наши основни участници.

Тук присъства господин **Жан Роа** от Франция. Г-н Роа е бил дълги години вицепрезидент на ФИПРЕССИ. Много известен кинокритик и неговото присъствие тук ние приемаме с радост.

Господин **Умберто Роси** от Италия. Също приятел на българското кино от години. Човек, който знае много за нашето кино. Той е филмов наблюдател на телевизионния канал „Телечита“ и на вестник „Унита“. Преди, когато имаше по-редовен киноживот у нас, той идваше на варненските фестивали. Да се надяваме, че сега, след дългата парабол от години, той ще може да сподели своите впечатления от българското кино.

Професор **Анджей Вернер** от Полша. Полски кинокри-

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

тук и историк. Професор в Полската академия на науките. Човек, който е експерт по източноевропейските кинематографии, и ние се радваме, че той е тук.

Господин **Нинос Фенек Микелудис** от Гърция. Също много известен гръцки кинокритик и киноисторик. Той е председател на гръцката секция на ФИПРЕССИ. Постоянен филмов наблюдател на вестник „Елефторитипия“.

Господин **Сергей Лаврентиев** от Русия. Руски кинокритик и изследовател на киното. Програмен директор и селекционер на Международния кинофестивал в Сочи.

Господин **Радован Холоуб** от Чехия. Критик на свободна практика. Работи най-вече за вестник „Лигове новини“ и пише в редица други чешки издания. Той е и чешкият кореспондент на голямото списание „Скрин интернешънъл“.

Господин **Ян Рус** от Естония, който е председател на естонската секция на ФИПРЕССИ. Филмов наблюдател на вестник „Ести Експрес“. Също познава добре източноевропейските кинематографии.

Господин **Божидар Зечевич** от Югославия. Кинокритик с популярност в Югославия. Дълги години работил в издателска къща „Политика“. Отскоро е заместник-директор на Радио и Телевизия Югославия.

Не поради грешка, а съзнателно, оставих накрая трите дами, за да блеснат върху този представителен мъжки фон.

Тук присъства госпожа **Дана Дума** от Румъния. Кинокритик и кино-наблюдател на вестник „Корентул“ и професор по киноистория в частния университет „Хиперион“.

Госпожица **Алин Ташчиян** от Турция – филмов критик, наблюдател на един от трите най-големи турски вестника „Милиет“.

И единственият представител извън Европа – госпожа **Кристина Стоянова** от сдружението на филмовите критици в Канада.

Веднага искам да добавя, че освен излъчените от националните секции представители ние имаме и двама наблюдатели.

Господин **Джакомо Мартини** – журналист от Болоня. Главен редактор на списание „Чине марибело“.

И господин **Борислав Анджелич** от Югославия – филмов наблюдател на вестник „Вечерни новости“. Президент на югославския клон на ФИПРЕССИ.

Това са нашите чуждестранни участници в конференцията на ФИПРЕССИ. Тук присъстват и много критици от Сдружението на българските филмови критици, режисьори, драматурзи, продуценти, представители на всички кинопрофесии, журналисти от различни медии, литератори, публицисти. Поканихме такава пъстра група с желанието да имаме различни гледни точки, тъй като киното се прави от кинематографисти, но е предназначено за всички.

ИМА МНОГО ПЪТИЩА ЗА ПРАВЕНЕ НА НАЦИОНАЛНО КИНО

ЖАН РОА, Франция

Смятам за свой дълг да благодаря на Божидар Манов и на българската секция на ФИПРЕССИ за организирането на тази конференция. Имахме шанса да видим последните български филми за два дни – това е едно много интересно преживяване. Не знам дали има толкова големи български градове, колкото български филми изгледахме за последните два дни. Изгледахме ги и оцеляхме. И имаме желание да гледаме още. Вих искал да кажа няколко думи след онова, което току-що чух, а и докато представителката на Министерството на културата е тук. Аз представям ФИПРЕССИ пред ЮНЕСКО и съм бил в много страни, за да пиша доклади за състоянието на националното им кино. Първото нещо, което искам да кажа, е, че която и да е страна по света има право на свое национално кино.

Много важно е всяка страна да може да разказва своите собствени истории със своите собствени актьори на своя собствен език. Дори и съвсем малки страни като Исландия, а населението на Исландия е 400 000 души, дори и този малък народ успява да произвежда един-два игрални филма на година. И ако това може да стане в страна с население от 400 000 души, то може да бъде направено по принцип и във всяка страна на света, стига да има желание за това.

Но естествено, ако искате да имате филми, трябва да започнете да ги произвеждате. И точно тук чувам някои да казват: „Да, но ние сме бедна страна, ситуацията в момента не е добра, киното е нещо скъпо...“

Киното не е чак толкова скъпо!

Ръководех една от секциите на фестивала в Кан в про-

гължение на 16 години и бях член на Управителния съвет на филмовия фестивал. Преди няколко години на посещение в Кан беше един висш американски генерал. Той попита: „Какъв е бюджетът на фестивала ви?“ Аз му съобщих цифрата, а той ми каза: „Само толкова!“ Та това е цената на една бойна ракета! По време на кризата в Косово броях ракетите и си казвах: – хоп – един филм, хоп – един филмов фестивал... На всеки трийсет секунди, на всеки пет минути. Така че, ако искате да намерите парите, ще ги намерите. А освен това киното съвсем не е скъпо и поради една друга причина, която американците са разбрали много добре и много отдавна. Тя е, че киното помага да се продават стоки. Нямам предвид самите филми като стока, а показани във филма стоки... Чрез киното се продава и идеология, но не желая точно сега да обсъждаме това. Ако толкова много хора носят джинси, пият кока-кола и ходят в „Макдоналдс“, това не е поради факта, че много хора са ходили в Америка, а защото са видели американския начин на живот във филмите. И филмите, колкото и да струват, са донесли на американската икономика много повече от онова, което е било похарчено за тях. И ако толкова много туристи идват да разглеждат Франция – тази година ние поставихме световен рекорд по туристически посещения, – това е, защото фестивали, подобни на този в Кан, създават световна известност на Франция. Също така и поради Новата вълна с филмите на Жан Реноар много хора, които се интересуват от култура, а трябва да се каже, че хората, които се интересуват от култура, не са от най-бедните – това е факт – идват да разгледат Франция, харчат пари, купуват си сувенири... И аз съм уверен, че всичките сериозни субсидии, каквито са френските, давани за кино, се възвръщат многократно чрез постъпленията от чужденците, които посещават Франция. Така че онова, което дава резултати във Франция, може да се окаже действащо и в България. Разбира се, затова се обръщам към вас, но не от позицията на продуцент, защото продуцентът казва: ще похарча малко пари, за да спечеля пари! Това е съвсем различна гледна точка, защото това, което харчите тук, може да бъде намерено. И ако българският пейзаж, вашите красиви планини, хубавото ви вино се явяват по-често чрез филмите ви пред погледа на света, включително и чрез организирането на специални седмици и презентации – не непременно на пазарите, това би ви помогнало много за спечелването на повече пари от чужденците, които посещават вашата страна. И това е само един от многото възможни примери.

И така, производството струва пари. Това означава субсидиране на индустрията, но разбирам, че в страна като България е невъзможно да се извлекат печалби при състоянието на пазарната ви икономика. При

чиста пазарна икономика това е невъзможно, невъзможно е дори във Франция. Нашето население е 60 милиона души и при едно средно ниво на производството, което не е толкова ниско, само четири-пет филма на година приключват с печалба. А от шейсетте филма годишно производство двайсет въобще не стигат до печалба – те са си чиста загуба. Но въпреки това, след като имате една индустрия, едно производство и хората ви работят, тоест те практикуват професиите си и своето изкуство, според мен е много важен аргумент това производство да се поддържа.

Едно от хубавите неща във френския опит е, че френското кино произвежда всякакви филми – от типа на филми за Астерикс до филмите на Жан-Люк Годар. Не само филми за интелектуалци и не само филми за събота вечер, чрез които се опитваме да се борим с американското кино, а всякакъв вид филми. И така, аз казвам, че е необходимо да има субсидии. Но освен това казвам на кинотворците да не чакат субсидии и години наред да се оплакват: „Не разполагам с парите, не съм сигурен...“ Защото, ако седите няколко години, без да правите нищо, следващият ви филм вероятно няма да бъде много добър. Един пианист не може да изнесе голям концерт, ако не се упражнява всеки ден. Една балерина не може да изнесе голям спектакъл, ако не репетира всеки ден. Ето защо дори на видео или на 8 мм и прочие практиката е от изключително значение. Това е, което харесвам в американското кино, в независимото американско кино, че в него има много хора с много енергия. И сумите, с които трябва да се направят филмите им, просто се намират – не големи суми, съвсем малки суми, които нямат нищо общо с бюджетите на холивудските суперпродукции – за тях въобще не говоря. Та това може да бъде направено по целия свят!

А утре, при новите технологии, ще бъде още по-лесно да се правят филми почти без пари. Това няма нищо общо с индустрията, това има връзка с практикуването на едно изкуство, което също е много, много важно.

Естествено, след това филмът не трябва да остане без разпространение. Той трябва да стигне до публиката. Ще дам пример с една страна в много тежко състояние, много по-тежко от България – Англия през 1926 година.

През 1926 година англичаните измислиха системата на квотите – тогава националната им продукция е била почти нулева и те въведоха закон, според който всяка година трябвало да се пуска поне един британски филм на британските екрани. Пет години по-късно вече се произвеждали по осемдесет филма годишно и това предопределило появата на творци като Хичкок и други. Естествено е филмите за голям екран да бъдат показвани и по телевизията, а освен това трябва да бъдат

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

гледани навсякъде, където могат да бъдат представяни български филми. Никога не пътувайте по дългите маршрути на „Балкан“ или в автобусите ви по международни линии, ако показват американски филми по време на полета или пътуването. Трябва да се оплачете от това. Ето и това е един начин за показване на български филми. Естествено, това е и въпрос на избор – нещата не трябва да се напращат, но това е един шанс все пак за българските филми да бъдат гледани. Смятам за много важно да имате всякакъв вид филми. Не е нормално за децата в България, както и за децата

във Франция, разбира се, да гледат само американски филми. Това не е никакво възпитание! Възпитание е да познавате собствените си традиции и култура, националната си идентичност. Така че този тип филми трябва да се правят тук и навсякъде. И също така, разбира се, вие имате една голяма традиция, още отпреди 1989 година и след това, в авторското кино. Филмите, които гледахме в продължение на два дни, някои от тях бях гледал и преди – на Варненския национален филмов фестивал... Естествено е да имате и такива филми. Те са също продължение на традицията.

СВОБОДНО НОСЕЩАТА СЕ ИДЕЯ ТЪРСИ СВОЯТА ДУША

БОРИСЛАВ АНДЖЕЛИЧ, *Югославия*

Днешната дискусия ни помага да си направим някои изводи. Това, което тази сутрин си отбелязах като заглавие на изказването, е „Свободно носещата се идея в търсене на своята душа“. И то е резултат от прегледа на новите и някои не толкова нови български филми. Бих искал да съм възможно най-ясен и разбираем. В един цитат от Гьоте се казва: „Онова, което притежавам, е в черно-бяло, и може спокойно да бъде отнесено у дома!“ Това изречение принадлежи на един много късоглед работохолик сред учениците на Фауст и обикновено се цитира като метафора за догматичен подход към живота и изкуството. Естествено, вие си задавате въпроса: „Какво общо има това с въпроса за националната идентичност, разбирането му и научния подход към него?“

Всяка идентичност се корени в собствената си култура независимо от начина на изразяването ѝ. И винаги има свой собствен подход, различен от другите. Идентичността на филма се определя от подхода и идеите на посланията, които съдържа. Ако имаме смелостта да бъдем сериозни днес и да погледнем дълбоко в онова, което се случва в националното кино не само в България, а и по целия свят, а и в културата изобщо, веднага ще забележим, дори просто ще осъзнаем, че резултатите и от най-беглия анализ могат да бъдат много болезнени и много апокалиптични. Защото, и затова използвам израза „свободно носеща се идея“, имам чувството, че много национални кинематографии са загубили собствената си душа. Как се е случило това? Темата е много актуална, особено в така наречените

общества в преход. Страните, които са в така наречения преход, имат един много сериозен проблем. Губят собствените си цели, които са имали преди това, каквато и да е била системата им, и се опитват да създадат нови, обикновено построени по модел, който не винаги е подходящ. Независимо дали това е парадокс, свободата и демокрацията, които триумфираха в последно време над догмата, маркираха също така и началото на упадък на националните кинематографии. Защото повечето автори и филми в страните в преход, като Югославия, България, Чехословакия – която се раздели на Чехия и Словакия, и т. н., във всички тези страни, с право или не, кадрите в киното – режисьори, сценаристи, и филмовата индустрия изобщо, обикновено приеха новия подход, който предлага пазарната икономика. И след като постигнаха това, те вече бяха попаднали в капана на собствените си постижения. Защото, след като бяха участвали в създаването на условията за новото развитие на филмовата индустрия, те се озоваха в една напълно нова ситуация. Свободата и демокрацията дойдоха с някои нови идеи, които за съжаление обърнаха гръб на филмовата индустрия и филмовото изкуство. Това е така, защото ние станяхме жертва на така наречената „победа на студения разум“, основана на два основни постулата – идеологически и икономически, които подкрепят така наречените ценности на свободния пазар или касовия успех и също така съвсем самостоятелното създаване на филмова индустрия чрез приватизация. И така, филмовата индустрия в много страни в преход се озо-

ва пред необходимостта да се включи на свободния терен на търговията, за който никога не е била подготвена. Затова страни, които произвеждаха по 20–30 филма годишно, че дори и повече, сега произвеждат по 2–3 филма и, повярвайте ми, аз не вярвам във възможността да се създаде много добра национална физиономия, облик на киното, ако се правят само 2–3 филма на година, дори ако и при много голям късмет имате един добър филм от произведените 2–3 филма. И, разбира се, без да се обиждаме, това е много трудно да стане. Какво е другото, което ме учудва? Като ваш гост бих искал да бъда пределно учтив и внимателен, така че бях изненадан от начина, по който започна дискусията по темата, с която се занимаваме днес. Госпожа Гаврилова като помощник на министъра на културата дори нямаше време да изслуша онова, което има да кажете. При това ни помоли да изложим нашите аргументи в подкрепа на филмовата индустрия и тук, във ваше присъствие – защото аз не съм от вашата страна, това ми прозвуча абсурдно. (Ръкопляскания.) Знам, че е много опасно да се критикуват хора от друга страна, но, Боже мой, аз смятам, че е много важно да се вярва, че тази страна има нужда от филмопроизводство. А филмите, които видяхме, доказват, че вие имате автори – и актьори, и режисьори, които могат да го осъществят. Какви други аргументи са ви необходими?! Видях отново филмова студия „Бояна“ – преди много години съм я посещавал, и сега просто ми стана тъжно, че виждам само празни халета и бездомни кучета, които се разхождат между тях, и няколко случайно преминаващи коли. А всички говорят за приватизацията на студия „Бояна“ – как щели да я вземат и кой знае кой щял да го направи. Факт е, че това не е начинът за решаване на проблемите в която и да е сфера. Вярвам, че оцеляването на националната идентичност е нещо, което трябва да бъде постигнато на каквато и да е цена, тъй като националната идентичност е много важна за културната традиция, а също така и за приемствеността във всяка национална кинематография. Защото аз вярвам, че тази идентичност трябва да означава внимателно вглеждане в човешките същества с техните тайни и проблеми и е добре те да бъдат представяни по също така изненадващ начин, както например художникът Кирико се е опитвал да направи в известните си картини, където е дешифрирал проблемите на идентичността и тайните на тези същества, които пресъздава. Бих искал да разкажа една малка история – историята за врабчето и котката.

На врабчето му премръзнали крилцата и то паднало в купчина лайна. Вече щяло да умре, но точно там крилцата му започнали да се стоплят. То много се зарадвало и започнало щастливо да пее, което е съвсем нор-

мална реакция. Но привлечена от песента му, дошла котката и го изяла. Така че каква е поука от тази история? Че днес всичко, което изглежда лошо, не е чак толкова лошо. И не всичко, което изглежда добро, се оказва най-доброто решение за нас. Не искам да обиждам никого тук, но свободата и демокрацията се оказват несъвършени. Мога да го кажа най-отговорно, защото идвам от една страна, която дълги години, по времето на така наречения период на Студената война, беше на граничната линия като страна от социалистическата общност с човешко лице, както обичаше да я именува западната преса, а сега изведнъж, и пак според западната преса, се оказва страната на лошите. Така че къде и в какво сгрехихме? Освен факта, че страната се разпокъса по волята на хората, които живеят в нея, и с помощта, разбира се, на така наречените демокрации от най-различни региони на света и на Балканите, мога с гордост да кажа, че разглеждайки нашата национална кинематография в това трудно и зло време, тя успя не само да оцелее, но и да запази основния подход – да се придържа към собствените си корени и традиции. Филмите на Кустурица „Черна котка, бял котарак“, „Тъндърграунд“, „Буре с барут“ и „Америка на някой груг“, на Горан Паскалевич, „Красивите села горят красиво“ на Драгоевич, та чак до последния филм на Любиша Самарджич „Небесна кука“ са не само наш прозорец към света, но също така доказват, че в нашата страна има режисьори, актьори и най-вече естетически и човешки ценности, които могат да издържат изпитанията на времето. Бих искал да кажа, филмите, които ни бяха представени тук, а някои бях гледал и преди на различни фестивали – „Приятелите на Емилия“, „Всичко от нула“, „Вагнер“, доказват, че българската кинематография разполага с много добри актьори, много добри режисьори, а също така тези филми доказват, че съществува национална идея в българското кино, въпреки че повечето от тях правят това по своему и то се погрязва от само себе си. Но, естествено, с известни уговорки. Защото от показаните филми се видя, че вие отчаяно търсите и касовия успех. Видях филма за Дан Колов, който донякъде е направен добре, но аз просто не вярвам, че подобно копиране на американски образци, дори с известно прибавяне на някакво национално чувство поради факта, че Дан Колов е българин, е правилният ви подход към бъдещето. Разбира се, присъствието на такъв филм е добро заради разнообразието на палитрата и различните подходи в българското кино, но ако вие произвеждате три филма годишно и гба са като Дан Колов, не смятам, че това ще е начинът да запазите националната си идентичност. Разбира се, не искам да съм груб и да налагам своето мнение като нещо друго освен като едно лично мнение.

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Освен това има още нещо, и господин Жан Роа също го изтъкна, а това е фактът, че навсякъде в Европа, и особено в страните в преход, има един много сериозен проблем, който не е само ваш проблем, а е проблем и на доста други страни. Преди две седмици в Белград се проведе Седмица на мексиканския филм. Но онова, което открихме, беше, че в Мексико имат същите проблеми като у нас, в Югославия. И за нещастие каквито имате и вие тук, в България. Вълната на свободната световна търговия ги е блъснала в момент, когато те не са били подготвени за това. Мексико има чудесна филмова индустрия – не само в периода 1935–1956, наречен Златен век на мексиканското кино. Има много добри традиционни стойности на мексиканското кино. И тогава внезапно пристига Големият брат от Америка и казва: чудесно! Сега трябва да приватизирате. Филмовите ви субсидии не са добри за вас, мексиканците, вие трябва да бъдете открити, свободни и прочие, трябва да правите каквото си искате, трябва да продадете всичко и да започнете от самото начало. И какво става? През 1993 година се проведе приватизация на киносалоните и всички киносалони бяха продадени, разбира се, в условията на един свободен пазар, така че дори и мексиканците не усетиха как всички продажби се оказаха в ръцете на американски мейджър-компани. И се получи така, че мексиканските филми не можеха да бъдат разпространявани на екран в самото Мексико, защото мексиканците вече трябваше да преговарят с „Юнивърсъл“, „Кълъмбия“ и другите, за да осъществят разпространението на собствените си филми в собствената си страна. Защо американците бяха собственици на киносалоните, а също така строяха и нови мултиплекси за съсредоточаване на публиката и увеличение на печалбите. И в момента

кинопоказът в Мексико се състои в 85% американски филми, а останалите, заедно с мексиканските, заемат само 15%. По време на прожекциите за този симпозиум във фойето на залата видяхме афиши само на американски филми. Смятам това за един доста опасен признак, защото то не засяга само националните чувства, а означава още липса на всякаква комуникация при разпространението на филми, а ако вие не разпространявате собствените си филми пред собствената си публика, как си въобразявате, че може да съществува някаква национална идея? И тук съвсем не става въпрос за идеологията. Като кинокритик, какъвто съм, чувствам, че има много точна територия за филмовата критика в България – да съсредоточи усилията си и да се прицели в националната кинематография, за да осъществи жив диалог с окръжаващата среда. И да превърне тази така наречена от мен „свободно носеща се идея“ в една конкретна идея за бъдещето на българското кино в настъпващия век. И аз смятам, че чрез актьорите и режисьорите, с които се запознах тук през последните два дни, вие притежавате една изключителна възможност. Естествено е да не приема по никакъв начин, че вие трябва да защитавате с аргументи пред вашето демократично правителство необходимостта му да подкрепя собственото ви филмопроизводство. Искам да кажа, че това е нещо задължително за страните от групата на страни в преход като България. А това, разбира се, означава, че ще има и един преходен период за създаване на специална настройка във филмопроизводството. Освен това смятам, че нашите колеги от филмовата критика ще успеят да аргументират тази нужда, ако е необходимо, но това ще бъде естетическа аргументация.

КИНОМИСЛЕНЕТО НИ

ИСКРА ДИМИТРОВА

Е ТЕЖКО БОЛНО

Не знам как са се чувствали нашите гости след предположения им от нас двудневен филмов марафон, но поне аз след последната прожекция имах нужда да се подвига малко по улиците сред хората, да видя, че те дъбчат семки или се разхлаждат със сладолед, хванали тук и там по някое дете за ръчичка, или каквото и да било друго от живота на улицата, такъв, какъвто е, в иначе бая мръсничката ни столица. За да почувствам ако не друго, то някаква потвържда почва под краката си. Защо споделям това? Едва ли е нужно именно пред тази

аудитория да казвам, че се опитвам да тръгна в размишлението си от очевидната негледаемост или от мъчителността на контакта с продукта на българското игрално кино от последните години. Тоест от факта на пълната му катастрофа като медия – национална или интернационална, без значение, – която се оказва без реципиент нито у нас, нито където и да било по света. Даже си помислих, че единственото предназначение на този наш филмов продукт би могло да бъде показването му на сесиите на Европейския парламент

или в Американския конгрес – с цел политически шантаж или изнудване, естествено, за помощи. Бедни сме, мръсни сме, лоши сме и ще ставаме все по-лоши – бойте се от нас и давайте пари, иначе ще се хванем за пеша ви и бързичко ще ви придърпаме в такава мизерия, каквато не сте и сънували.

Утрирам, разбира се, но го правя с пълното съзнание, че ако не си дадем сметка за характера на филмите, които правим, каквото и да си говорим за необходимостта да се отстоява националната културна самобитност или, обратното, за необходимостта да се влишем с художествената си култура и в частност с киното в глобалния план на протичащите цивилизационни процеси, този наш разговор се лишава фактически от смисъл поради отсъствието на предмет. Защото днешното българско кино де факто не съществува – кутиите с намотана лента още не са филми. Те стават филми в очите единствено на желаещите да ги гледат.

Позволявам си това крайно твърдение, защото според мен гвоздеят на проблема е именно в него. А то напълно разбираемо не може да дойде нито от страна на гостите ни, които не само от куртоазия, но и от изначална културна търпимост и добронамереност не биха си го позволили. Нито пък от страна на мнозина от нас, които, давайки си сметка за необходимите натрупвания в културните процеси, се боят да не отсечем клона, на който седим, и нищожните субсидии за кино да не се сведат до нула.

Аз, разбира се, също съм дълбоко убедена, че една умна политика в интерес на националния ни просперитет, каквато, уви, нямаме, преди всичко би трябвало да залага на огромни инвестиции в културната и образователната сфера. Иначе започва социален разпад, на какъвто имаме нещастие да сме свидетели днес у нас. Но заедно с това много горчиви истини се криеха зад фактите, даже и на места да не бяха съвсем точни, в доклада на Александър Янакиев. Да, някакви – много малко наистина, – но някакви пари ни се дават. Камерите, макар и малко на брой, не са спрели все пак да се въртят. Но какво точно е онова, което в крайна сметка създаваме с тези пари?

Моята печална констатация е, че създаваме за съжаление един наистина недвусмислено национално идентифициращ ни филмов продукт, в който се оглежда преди всичко цялата ни национална, ако мога така да се изразя, неразумност. Защото няма по-голяма неразумност в живота на едно общество от скепсиса и нежеланието да се участва в един общ, социален градеж и поединичното търсене на спасение. И защото аз лично не мога да се освободя от подозрението, че основен движещ мотив на правещите филми у нас си остава мечтата за лична творческа изява на територията на едно криворазбрано от тях елитарно кино – ала Берг-

ман или ала Тарковски. За изява, която да бъде забелязана не от обикновените зрители в киносалоните, а на най-престижните световни кинофестивали. Тоест този присъщ на народопсихологията ни някакъв първичен егоизъм сега се проявява като творчески, художествен егоизъм на един самолюбиващ се „Аз“, който никога не може да накара да слезе от пиедестала на авторското кино, ако ще и един зрител да не пожелае да влезе в киносалона.

И в името на Себеизразяването – с голяма буква, или по-точно, за да са сигурни, че филмите им ще бъдат възприети именно като себеизразяване, този авторски егоизъм не пести мрачните тонове, черните бои, след като образците за подражание – големите философични автори в световното кино, които се занимават на едро с трагиката на човешкото съществуване, са боравили или боравят тъкмо с такива.

Само че на нашите автори и наум не им идва, че преди да избереш боята, трябва да си наясно какво имаш да съобщиш на света с помощта на нейната тоналност. Че между семплите съждения, покриващи се с публицистична фраза, и истинските авторски философски прозрения за човешката природа разликата е огромна и никаква чернилка не е в състояние да я прикрие.

Зад апокалиптичната тоналност на новото ни българско кино откривам и една като че ли подсъзнателно кодирана носталгия към социализма. Към времето, когато източноевропейското кино при отсъствието на нормален политически живот се беше нагърбило с ролята на скрита опозиция, опитвайки се компенсаторно да замести липсващия обществен диалог и липсващата публицистика. Тогава именно в контекста на идеологическото ни самохвалство всеки по-мрачен шрих знаково се изпълваше със значение на съпротива, на противоборство. И това имаше смисъл. И даваше плодове, пораждайки съмнения в истинността на идеологията, на която робувахме. Докато днес с никакви розови картини на съществуването ни не ни се налага да се борим. То си е черничко, пък и пресата, и въобще журналистиката ни, под ръка с опозицията, ежедневно ни сервира от черни, по-черни порции действителност, така че от подобен „кинодесерт“ буквално никога наистина няма нужда.

А и как да има нужда зрителят от съпреживяване на такова апокалиптично усещане за света като във филмите, които гледахме, след като почти без изключения героите им нито за миг не предизвикват най-обикновено човешко съчувствие с драмата на лишеното си от духовност съществуване. Не предизвикват нито съла, нито усмивка – поне за малко разкош. А и създателите им повече от очевидно не ги обичат – за тях са нравоучителни тези ходещи констатации или чисто и просто само изразно средство, но не за тяхното, а за „негово

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

височество“ авторското себеизразяване. И нищо повече. Така че, ако си говорим за същността на нещата, проблемът е много по-сериозен от иначе достатъчно сериозния проблем за необходимостта от осигуряване на средства за националното ни филмопроизводство. И е свързан с народопсихологичните ни особености, с псевдокултурните ни представи, с неразбирането, че мисията на изкуството е да постига универсалните човешки истини в тяхното неповторимо индивидуално, а с това и национално проявление.

В заключение убедена съм, че с мизантропично обрисувани персонажи никой не би пожелал да се идентифицира, колкото и някакви социални истини да подхранват подобна мизантропия или да придават някаква нацио-

нална характерност на нашите филми. Такава мизантропия най-много да провокира желание за мъст и зло като у един от героите в старческият дом на „Закъсняло пълнолуние“. А ако прибавим и силно изразеното внушение в поредица от филми за това колко лошо нещо са парите, след като се връщаме с толкова горчив опит от експеримента с отричането им, при това наред с демонстрираната безалтернативност на заобикалящия ни ужасен свят на екрана, не ми остава нищо друго, освен да констатирам, че киномисленето ни е тежко болно. Както и обществото ни впрочем. И лечението на едното е в най-голяма зависимост от лечението на другото и обратно. На собствената ни, национална територия.

ЗАЩО ОТНОВО СЕ ПИТАМЕ „БЪЛГАРСКО ЛИ Е КИНОТО НИ?“

Проф. ВЕРА НАЙДЕНОВА

Националната идентичност на изкуството не е нещо, което само се създава от творците. Тя се постига и чрез осъзнаване, чрез осмисляне на съавторството. Ето защо считам тази наша среща за полезна. Толкова повече, че чрез нея може да се осъществи взаимодействие между нашата, „вътрешната“ гледна точка и „външната“, на чуждестранните ни колеги. Вероятно поради краткостта на времето, от предложената програма са отпаднали игралните филми, създадени в телевизията. Както и документалните. Това отдавна не се прави, напротив, в случаи, когато например унгарците показват филмовото си творчество пред своя и чужда публика се представя неговата цялост. Толкова повече това би било оправдано и необходимо при тема като нашата. Действително, за да се говори за национална характеристика на едно творчество, е необходимо определено ниво на качество. Но също така и определено множество от произведения. Възможно е, разбира се, да се говори за нея и при отделен автор, при отделна творба, но това е друг вариант на темата.

Винаги когато се говори за художествено творчество, е добре да присъства и изкуствоведският анализ, така да се каже, конкретиката. Но ми се струва, че ще е по-добре при нашия случай да не се впускаме в рецензионност, в микроанализи, а да се придържаме към едно възможно макроравнище на разсъжденията. Национал-

ната идентичност е величина с висока степен на интегралност. Т. е. не бихме могли да я постигнем само с пълзене по художествените особености на филмите. За осветляването ѝ е необходимо търсене на адекватността на творбите към жизнената среда, обвързаността им с националната художествена и, в частност, кинематографична традиция, умонастроенията на авторите им и т. н. и т. н. До това дали киното днес има свой български зрител, достига ли то и как до чуждестранния зрител и пр. Впрочем дори и оптимално комплексно да подходим, пак не ще стигнем до задоволяваща ни пълнота на понятието, тъй като в случая може би става дума за едно от онези „неща“, за които се знае, че са достъпни за възпримане, но трудно се поддават на формулиране. И все пак усилията са необходими.

Националната идентичност на изкуството не се ражда на „гола земя“. Тя и никога не „завършва“, не се превръща в константа, а е непрестанен процес. Има епохи на взрив в националното съзнание, а оттам и в художествените откровения на един народ. Има и художествени ситуации, които благоприятстват това. Така или иначе, поради много предпоставки – външно-световни и вътрешно-национални, по които съм взимала отношение на други места, през 70-те, 80-те години киното ни стана изразител и претворител на изконни артистични традиции, преработи митопоетичното ни наследство, талантиливо се изказа за мно-

го специфично българския миграционен процес, разкри не една от тайните на националния ни характер. Не може да се каже, че сме изследвали задълбочено и широко националния дух на киното ни от тези десетилетия и все пак несъмнено е, че го усецахме именно българско, публиката му се интересуваше от него, при цялата обремененост с идеология, то правеше своето и в разумното проблематизиране на живота, и в осъществяване на адекватни за развиващия се вкус форми. Извън страната ни също в немалка степен го познаваха и нерядко го отличаваха.

Ако сега отново се питаме „национално идентично ли е киното ни“, то е поради няколко основни причини. Една от тях е, че отново трябва да отговорим дали то адекватно отразява реалните процеси в страна ни, какво е отношението към тях на творците, национално оцветени ли са формите, в които се изразяват, и т. н. Само че нашето кино е така минимализирано, че онази „множественост“, за която споменах преди и в просторите на която тези неща могат да се открият, е сведена до екзистенц минимума. Въпреки това ми се иска да кажа, че не съм сред тези, които съдят авторите на филмите за прекален неадекватен песимизъм на действителността, в която живеем. Ако преценяваме, че те са таланти, трябва да вникнем в онова, което ни казват, и в начина, по който ни го казват. Някои от нас сякаш все още не могат да свикнат с мисълта, че ако гържавата все още отделя пари (чудовишно малко впрочем) за кино, то не е за да поръча оптимистични филми, а за да обезпечи творческа свобода на талантиливите творци, които да изразят себе си.

Болезнен момент в преценката на за филмите идва и оттам, че някои от младите режисьори предпочитат притчово-философичните или гротесковите форми. Но именно в това отношение, при всички отлики, които можем да открием, те продължават една от най-същностната тенденция в националната ни филмова традиция. Не бива, мисля си, да ги караме на всяка цена да правят прозаично-повестователно кино. Но при всички случаи трябва да им подсказваме, че какъвто и да е предпочитаният от тях жанр, той се осъществява във време, когато като цяло киното демократизира формите си. Жалко е наистина, че киното, което Черкелов прави, и което е перфектно като „екранност“, така засекрета посланията си, че и най-добронамереният зрител трудно ги улавя докрай. Когато пък групи творци се опитват да правят по-отворени към широкия зрител структури, така ги разхлабват, че филмите им се разливат без контур.

Ако днес пореден път си задаваме въпроса „българско ли е българското кино“, то е и поради обстоятелството, че живеем в епоха на глобализация на света. Не е тайна, че мнозина считат вече въпроса за националния характер на изкуството за анахронизъм. В същото време обаче множество кинематографи (сред които унгарската, полската, чешката и др.) печелят именно с верността към „своето“. Съществува обаче и друга тенденция. Тя се реализира най-вече чрез копродукциите, които напоследък все по-често не са просто финансово коопериране, а взаимодействие между различните национални и регионални култури. Но и от този процес ние отсъстваме...

ЗА НАС СПАСЕНИЕ НЯМА

БОЖИДАР ЗЕЧЕВИЧ, *Югославия*

НИЕ ЩЕ ПОБЕДИМ

Ще се постарая да бъда възможно най-кратък. Ще кажа няколко думи за това, което изпускаме в нашите изказвания тук.

Първо, всички ние знаем, че има много общи неща, които свързват България и Сърбия. Едно от тях е това, което наричаме инат. Ние просто си го имаме и той е знак за общност на менталитета. Така че ние можем успешно да се опънем на глобализацията и на мондиализацията на света. И само от инат направихме и първия общ продукт в киното – първия български зву-

ков филм на Балканите през 1939 година с режисьор на име Стойчев и двама сръбски оператори – Мишкович и Новак. Йосиф Новак остана в София за десет години и направи още филми. Така че ние от чист инат направихме този първи звуков филм и ще трябва да продължим традицията и в бъдеще. Да правим виртуални филми, ако искате. Така че общите ни балкански черти са един символ и този филм има символично значение за нас – показва общност в менталитета, етнографията, фолклора, чувството за ритъм и мелодрама

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

(и при това основан на факти). Филмът, за който става дума, е кратък, както знаете, само 14 минути, но все пак се явява като жалон на нашето сътрудничество и обща съдба, които бяха загърбени след Втората световна война. Не знам какво точно се е случило, но подобен вид сътрудничество въобще изчезна. Знаем, че сме имали и имаме политически проблеми, но ние имаме толкова общи неща – притежаваме нещо обединяващо ни в различията и се разбираме идеално. Уверен съм, че ако говорех на сръбски, вие щяхте да ме разбирате, но аз говоря на английски, защото тук присъстват и други участници, а аз искам и те да разбират какво говоря.

И така, да се върнем на глобализацията. Не съм съгласен с моята българска колежка, че днес киното се мондиализира. Това винаги е ставало – международното сътрудничество е необходимост в киното. Но мондиализация и глобализация имат различен смисъл. Глобализацията е евфемизъм за американизация на света. Това е глобалната идея – идеята за нов световен ред е предимно американска и мултинационално-американска. Това е американизация, която се отразява и в киното чрез холивудските формули, които имат своето право на съществуване, но което ние виждаме като едно голямо зло, заплаха за нашето кино днес. Най-голямото зло е прочистването на цялата национална идентичност чрез така наречените (и фалшиви) международни глобални идеи. Националната идентичност няма нищо общо с национализма, разбира се, но на света днес е разрешен само един национализъм – това е американският национализъм. Другите са зачеркнати! Аз мразя национализма, тук съм, защото вярвам в международните идеи, вярвам преди всичко в балканското сътрудничество и ние всички работим в Балканския филмов борд, подкрепяме се с променлив успех, но има една голяма заплаха в лицето на американския национализъм, който днес управлява света. А също и киното.

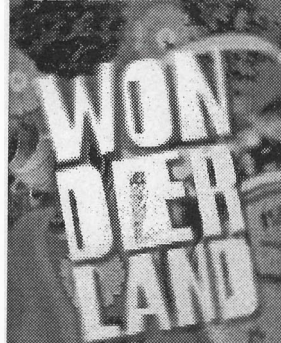
Гледах „Закъсняло пълнолуние“ на Захариев, който говори много ясно за това нещо, от което страдаме и ние – не само в Сърбия, не само в Босна, и в Унгария, и в другите бивши социални общества, но ние виждаме какво носи демокрацията и демократизацията в киното. Ние изпитвахме на собствения си гръб американската демокрация, основана на бомбардировки и обстрелване с ракети. И така, говорейки не за национализъм, а за национална идентичност, ние трябва да се облегнем – аз вярвам дълбоко и съм убеден в това – на духовните ценности. Само! За да се борим срещу парично ориентираната демокрация, за да се борим срещу новата ценностна система – така наречената глобализация. Ако искаме да избягаме от това, трябва да се върнем

към духовните ценности, както казва вашият режисьор Захариев в своя филм.

Какво са духовните ценности за страни като България и Сърбия? Две са особено важни. Първо, това е националната традиция, която и двата народа имат и която в много отношения е обща независимо от всички войни и разногласия в миналото. Надявам се последните да са приключили завинаги. Второ, това е нашата православна вяра – не само като религия, а като ценностна система, като философия, която може да разграничи духовните мащаби на ценностите на православие като наше общо наследство. Филмът не е нещо абсолютно реално. Филмът принадлежи на друг свят, на по-висшия свят. Трябва да знаем това. И ние с голям успех разисквахме този проблем на Славянския и православен филмов фестивал в Москва.

Но както Сърбия, Босна, Гърция, Кипър се връщат към православие и православната ценностна система, България трябва да направи същото. И аз смятам, че филмът на Захариев също говори за това. Старият човек се опитва да намери една ценностна система, която да използва срещу глобализацията или фискализацията на света. Естествено е да не успее, но посланието и крайната идея на филма ми говорят много за онова, което би се случило, ако загубим ценностната система, която сме имали. И за да проключа, ще цитирам една мисъл на най-умния политик, който се е раждал в Сърбия и който през деветнайсети век по времето на своята емиграция поради конфликта си с крал Милан е прекарал седем години в София. Името му е Никола Пашич, наш премиер-министър, който през 1914 година е сътворил тази вдъхновена крилата фраза: „За нас спасение няма; ние ще победим!“

**ВЪЛШЕБСТВО
НЕ Е НУЖНО!**



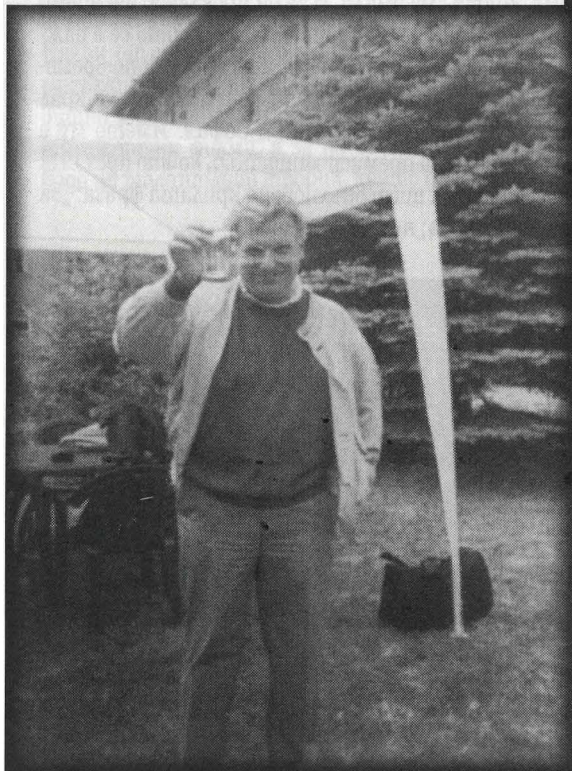
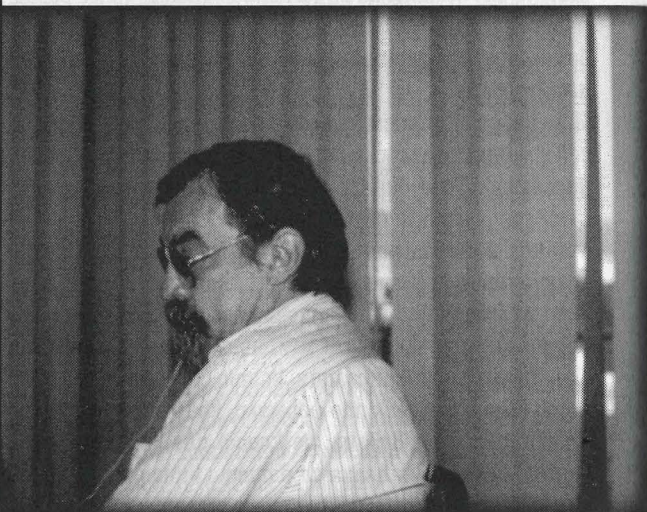
Петък от 19 до 20 часа
киношоуто на „Алма матер“
„Страната на чудесата“

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

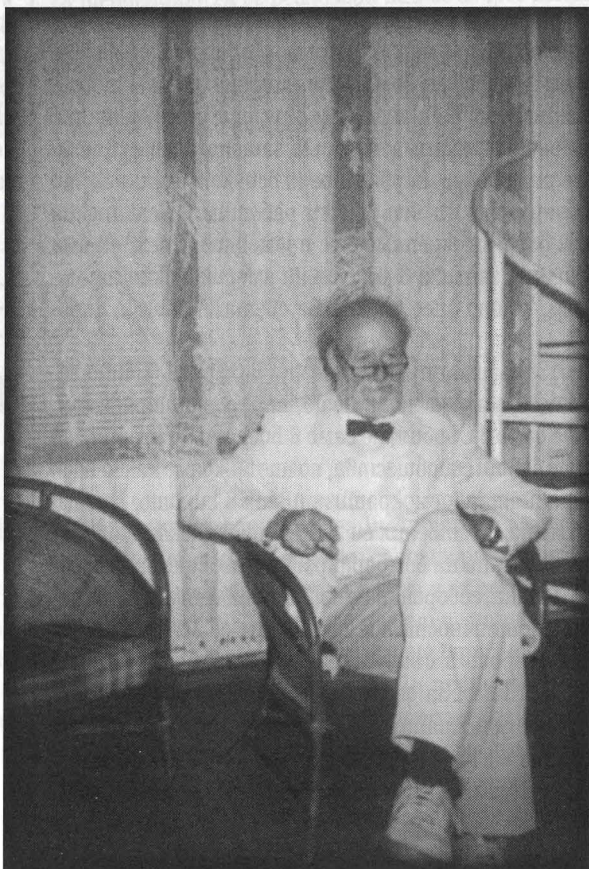


Алин Ташчиян, Турция

Божидар Зечевич, Югославия



Умберто Росси, Италия



Ян Рус, Естония

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

МОНОЛОГИЧНАТА МАРГИНАЛИЯ ИЛИ ПЕТ МРАЧНИ ОСОБНЯЦИ

ГЕНОВЕВА ДИМИТРОВА

През десетте години на българския преход се случи Пха разни неща. След като и последната сламка от идеологическата плява бе пометена, на разчистения терен останаха оглозганите скелети на изгубените ни илюзии. Мизерията на държава-разпердушина не само животите ни, но и игралното кино. И докато ние все още се опитваме да се адаптираме към променената общественно-политическа ситуация, то е приковано в инвалидната количка на държавната субсидия. И дори да се приеме най-сетне лелеяният закон за киното, оцеляването на киното ни вече ми се струва химерично. Абсолютното държавно безхаберие направи филмовите ни автори в гетото на общественото безразличие. Именно от киното в края на 80-те започнаха демократичните вълнения в страната, а по закона на Мърфи точно то се оказа и опитното зайче на културната реформа. Драматизмът на филмовата ни ситуация, чието точно название е симулация на кинематографичен процес, рефлектира както върху самочувствието на българските филмови автори, така и върху зрителския интерес; той се изроди в безотрадна апатия към новото българско кино.

За това унищително положение можем да виним колкото си искаме държавата. Или холивудската инвазия, видеото и телевизиите, които бълват ширпотреба – това е повсеместен проблем, не само български. Но високият рейтинг на предаването „8 1/2 – Киноцентърът представя“ по Канал 1, тръгнало преди две години с цел да популяризира старото българско кино и в началото посрещнато на нож, показва, че телевизионната аудитория е настроена носталгично към родното си кино отпреди. И няма сила, която да вкара българската публика в салона за новото. То не я занимава. Ако пък има мераклии, няма къде да го видят.

Продължавам да твърдя, че най-важното нещо, случило се в българското игрално кино през последните десетина години, е разправата с трафаретната структура на сюжета и деконструирането на идеологическите заблуди. Това се случи в дебютите от края на 80-те. Оказа се, че неконформистките настроения на младостта и недоволствата на 80-те, възплетени на екрана в „Парчета любов“ на Иван Черкелов, „Бягащи кучета“ и „Любовното лято на един лъохман“ на Людмил Тодоров, „Екзитус“ на Красимир Крумов, през 90-те трябваше да бъдат въведени в живота като алтерна-

тивен модел на живеене. Но тъй като във време, когато „киното бе най-важното от всички изкуства“, на тези филми им бе забранена истинската среща с публиката, те бяха обект на критически анализи, но не и на зрителски интерес. Така че в 90-те младите влязоха с по един-два филма, с илюзията за тотална свобода, в плен на тежка социална клаустрофобия, взрени в собствените си колизии. И се обрекоха – по субективни и обективни причини – на още по-жестока негледаемост.

Трябва да признаем, че – за добро или за лошо – голямата част от българските филмови автори не хукнаха подир сенките на зрителските нагласи, а почтено и усърдно си копаят лехата на собствените екзистенциални травми и хуманистични тревоги. И тъй като пари за кино няма, а за дебюти – още по-малко, но има демографски срив, вчерашните млади с малки изключения са и днешните млади в българското авторско кино. „Търкалящи се камъни“ и „Стъклени топчета“ на Иван Черкелов, „Приятелите на Емилия“ на Людмил Тодоров, „Дневникът на един луг“ на Мариус Куркински и „Вагнер“ на Андрей Слабаков са според мен жалоните произведения на киното ни, отразяващи не само духовните и социалните, но и естетическите вибрации на неудовлетворението. И същевременно те са най-херметичните български филми от гледна точка на днешните зрителски нагласи – те са екранният авторски монолог, самодостатъчен някак си.

Различни според житейските нагласи на техните автори, различни като жанрове, език и колорит дори без да го желаят, тези филми се събират в съзнанието ми като компания от маргинални страници, каквито всъщност са и персонажите им.

В тези филми – къде по-алегорично, къде по-реалистично – са експонирани някои от най-драстичните проблеми на българското живеене през 90-те: кризата на морала; разпадът на общността; всекидневният кошмар на оцеляването; профанирането на ценностите, лепкавата власт на парите... Но колкото са болезнени като анамнеза на социалните болести, толкова са и непроницаеми като изобразяване на заболяването в човешки търпими измерения. Целенасочени или разпишени, патетични или апатични, тези филми са честни и почтени, някои дори прекрасно замислени, ала им липсва чарът на нормалното преживяване. От страх да не

изглеждат глупави или пошли, авторите им априори ги лишават от емоционална потентност. Превръщат ги в кинематографични тези. „Търкалящи се камъни“ е най-тираничният монолог, появявал се в българското кино.

В първия си филм „Парчета любов“ Иван Черкелов бе втрепенен в моралните колизии на своите връстници чрез конвулсиите на херметичното групово живеене. Тук неудовлетворението му от човешкото несъвършенство напуска територията на рационалните обяснения; иронично-бляскавата визия на оператора Рали Ралчев не успява да неутрализира морализаторския патос на режисьора. Ако в „Парчета любов“ авторът режеше безмилостно късчета най-вече от себе си, в „Търкалящи се камъни“ е сърдит на всеки, несъгласен с него. Но филмът е важен – не само за автора си, за киното ни, а и за публиката, която така и почти не го видя. Защото Черкелов гръзва да ни допусне до свещенодейството на своите съмнения и комплекси без комплекси и съмнения. Никой преди него в българското кино не се е пресягал към духовното с такава властова жар. В крайна сметка най-радикалният жест на Черкелов в този филм е не самото екранизиране на философските му неспокойства, колкото опитът му да имплантира Кришна-идеологията в източното православие.

Без да се занимава специално със социалните измерения на вярата, „Търкалящи се камъни“ прибегва по два изключително важни детайла от народопсихологичния портрет на днешния българин: във фотостудио „Дарс“ от стената гледат десетки жени и мъже, различни по възраст, но потискащо еднакви в своята напрегната безличност; на селско погребение се нижат баби и старци, близки не само в скрътта, но и в смиреннието си. Те се движат в отчаяния ритуал на вид, обречен на изчезване.

Темата за Бога и приближаването към него не е нова в киното – гледали сме нейни екранни вариации при Бунюел, Бергман или Тарковски, но в „Търкалящи се камъни“ тя е прекалено агресивна. Иван Черкелов въвежда фигурата на Бащата като двоен знак: проекция на прозренията си за Смисъла на съществуването и разправата с Авторитета (неслучайно в ролята е баща му Георги Черкелов). Драматургичната доминанта „няма време“ е по-тежка от тежкия поглед на актьора.

След филма проповед „Търкалящи се камъни“ гойде филмът соната „Стъклени топчета“ – по-комуникативен, но без отказ от назидателност. А Георги Черкелов и рефренът „няма време“ са връзката помежду им.

„Стъклени топчета“ е последният изграден филм, запечатал бившия мавзолей на бившия вожд. И това едва ли би било толкова важно, ако филмът не разсъждаваше така настойчиво за катаклизмите в душите (и телата) ни, опропастили демократичните ни копнежи.

Независимо че „Стъклени топчета“ анализира травмите на битието от позицията на висшата духовност, както беше в „Търкалящи се камъни“, с изричаните полуистини и изживяваните получувства на героите той е по-близък до „Парчета любов“. Дори топографски жалон ги свързва – храм-паметникът „Св. Александър Невски“.

Филмът е изящен и крехък в решимостта си да покаже невъзможното дишане на емоцията в света на парите. С монохромните екстази и клиповите закачки „Стъклени топчета“ е среща-откритие между Черкелов и оператора Емил Христов. Визията изопва думите, пречиства жестовете, атакува подсъзнанието...

С въвеждането на арията на Неморино от „Любовен еликсир“ и нелепия опит за самоубийство на героинята в банята „Стъклени топчета“ недвусмислено препраща към „Незавършена пиеса за механично пиано“ на Никита Михалков – по същия болен, но далеч по-витаел начин руският режисьор запечата чеховската атмосфера и своето неудовлетворение от живеенето през 70-те.

В предишните филми на Черкелов героите пътуваха – към смъртта или към Бога, или разчистваха сметки с авторитети. Тук се движат мумии, съживявани само от спомени.

Ако филмът не е така напращливо словесен и едностранно настойчив в апела си за истинска духовност, вероятно би бил по-диалогичен.

Какъвто в много по-голяма степен е „Приятелите на Емилия“ на Людмил Тодоров. Той се стреми към полюсната позиция – комуникативността. Избраният новелен принцип на разказ бе на мода в средата на 90-те – не само у нас (бих посочила „Всичко от нула“ на Иван Павлов), а и по света. Тръгнал от 60-те в италианското и френското кино, той бе възрожен от Тарантино, и покрай него – тиражиран от Родригес, Рокуел, Содърбърг и кой ли не още. Изключително симпатичен кино-разказ – докато започне и свърши. Независимо от новата форма обаче Людмил Тодоров ни представя стари познания – онези същите интелигентни маргинали от „Бягащи кучета“ и от „Дьохмана“. Със същите лица. Нещо повече – те стоят в неизменната си поза на пасивни недоволници. Ситуациите са различни, ала какво от това? Някой псува, друг псува повече, трети изобщо не псува, а Емилия броди от приятел на приятел, здраво стиснала своята тежка пишеща машина (анакронизъм във времето на компютрите)... В предишните два филма не беше важна социалната битийност на героите, но тук нейната енигматичност зейва като драматургична недостатъчност. Чак към края поне за мен изскача филмът – уморена, раздърпана, посбръчкана, групата си купонясва под древен хит на „Щурците“, а някакъв доморасъл Бергяев се опитва да я на-

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

зигава. Колкото досадна е неговата позиция, толкова и не е – в тази ситуация сме всички. Просто избива любимият български характер – хем ми се иска, хем не ми стиска. Кои сме, къде сме, какво изобщо правим, са въпроси, които Людмил Тодоров задава с непатетична горест. Всичко е безсмислено. Животът се изплъзва. Чеховско настроение лъха на финала. Без изход.

Дебютът на Мариус Куркински „Дневникът на един луг“ е най-декадентският монолог в киното ни. Още когато го видях за първи път преди четири години, разбрах, че нахълтва нещо, което не се уповава на традиции или потомственост... Това нещо – „Дневникът на един луг“ или Мариус, е най-предизвикателният филмов дебют, виждан някога в родината ни. От повестта на Гогол до гигантския клип на Куркински режисьорът е преминал през толкова страсти и фантазми, че накрая филмът наподобява много повече самия Мариус, отколкото Гогол. В „Дневникът...“ изображението (оператор Емил Христов) е черно-бяло, изтънено и цитатно – от локвата до дървото, от дечицата до хората-кучета, от бликовете до мрака филмът възпроизвежда епизоди и стилове от нямото кино. Това нещо – филмът или Мариус – е толкова обсебено от себе-си-в-киното, че непрестанно изтласква на преден план нарцисстичното декадентство като емблема на промяната, независимо дали е свързана с разбутването на българския мачизъм или с откровена клиповост на кадъра. Но на младите всичко това очевидно им допада – успелите да видят „Дневникът на един луг“ го приеха ентусиазирано. Друг е въпросът, че филмът бе абсолютно лишен от нормално разпространение по неясни продуцентски съображения.

Емблематичен за състоянието на киното ни през 90-те е дебютът на Андрей Слабаков „Вагнер“ – не стига, че бе граматично закъснял, той бе създаван в продължение на пет години – от транш до транш. И, естествено, готовият черно-бял филм се гледа по същия начин – от транш на транш. Той е нещо средно между

абсурдна комедия и граматичен фарс, само че без смяха, който оживяваше сценария. На фантасмагоричните ситуации на Андрей Слабаков правителството на Жан Виденов изигра възможно най-калташкия номер – превърна ги в реални. Из клетите, опоскани животи на чудаците от екрана се мяркат реминисценции от близкото минало, оголват се български травми, изстрелват се общочовешки копнежи. Абсурдът е вездесъщ – по Кафка, по Бекет или по българското живеене, а монтажът търчи подире му с остра ножица. Във „Вагнер“ има бляскави епизоди, които обаче пропадат из трънаците от послания, цитати, вехти вицове... Андрей Слабаков е изградил атмосфера на нагнетена лудост, а вкусът и майсторството на оператора Войцех Тодоров са я изваляли в емоционална визия. Именно тя стилизира бързивата фрагментарност на филма.

И накрая ще обобщя: за мнозина тези филми изглеждат нелепи, но на мен са ми симпатични. С граматургичните си несъвършенства, характерни изобщо за българското кино. С крайностите си. С херметизма си дори. Те са алтернатива на вулгарното пренареждане на идеологически знаци, на експортното целене в етническата толерантност или на профаническите забави по нашенски, доминирали уж успешните комерсиални опити в киното ни през 90-те. Навярно авторите на петте заглавия не биха се чувствали така дискомфортно на големия екран, ако контекстът им беше побогат. Навярно филмите пак биха били такива мрачни особняци, в каквито въпреки това сме на път да се превърнем всички в тази обречена държава. Но не разбирам защо гразният не само потенциалните зрители, повечето от които не са ги гледали, но и колегите, които са ги видели. Май че публиката им в чужбина е повече от българската. Независимо от капсулираното им високомерие към комерсиалността, тези филми в крайна сметка са реperi на националното ни кинематографично безпокойство. Пък били те моментни взирания или трайни послания – кой знае...

ВИДИМОСТ И РЕАЛНОСТ НА ЕКРАНА

АНДЖЕЙ ВЕРНЕР, Полша

Нашироко разискваме недостатъчното количество на българското кинопроизводство. Наистина производството на три-четири филма годишно не е достатъчно, за да се поддържа потенциалът на една кинематография, още по-малко да се поддържа животът на една киноиндустрия. Казват, че ако има относител-

но голямо производство на филми, около двайсет филма годишно, ще бъде лесно да се намерят сред тях няколко филма, които са интересни и дори шедьоври. Да, но това не е задължително. В Полша ние най-сетне постигнахме нивото на филмопроизводство от времето преди политическите и икономическите промени, което оз-

начава 25 филма годишно, без да се смята телевизионната продукция. Но сред тях има само четири или пет филма, които заслужават да бъдат гледани. Мнозинството от тези филми нямат нищо общо с националната идентичност, с художествените ценности. Те са някакъв вид имитация на произведенията на масовата култура в Холивуд или пък на европейските продукти на масовата култура. И това не е само полски проблем. Бях на филмовия фестивал в Сочи, където видях едно много добро представяне на руската филмова продукция. Но повечето от филмите бяха редови трилъри. Дори и новият филм на Балабанов – „Брат 2“, няма нищо общо с неговите предишни филми. След като съм видял продукцията на всички страни в преход, може би с изключение на чешкото производство, сега се намирам в положение, като че законът на Нютон за земното привличане вече не функционира. Всичко е възможно, нищо не е важно. Само играта, играта-забавление. А играта с езика, играта с конвенциите и чувството за реалност в тази област се стопява, отдалечава, дори изчезва. И аз мисля, че това е изключително важен проблем. Може би ще ме попитате какво означава това? Защо въобще се връщам към такова изтъркано и дори корумпирано понятие като реалност? По принцип смятам, че реалността въобще не е видима. Ако в киното видите нещо очевидно, това означава, че сте попаднали в капана на възприемането на действителността, интерпретирана от медиите. Публиката възприема реалността чрез настроението на медиите. Така че реалността съществува на екрана по един начин, а в живота по друг. Съществува някакво изместване на действителността в киното. Много рядко може да се намери нещо по-дълбоко, скрито под повърхността, зад видимостта на

представяната на екрана действителност. Не го виждам и във вашата продукция, освен в някои изключения, но те са или формални, или носят елемента на откривателство, каквото беше отношението на Антониони към киното въобще.

А каква е връзката между проблемите на реалността и националната идентичност? Според мен всичко ги свързва. Защото националната идентичност се корени в миналото. Да, разбира се – в националната история, в културните традиции, но намира смисъл също така и в съвременния ни живот. Тази идентичност винаги се свързва с действителността, която съществува около нас.

Дойдох тук, за да науча нещо за действителността на българите чрез киното, а и чрез непосредствени наблюдения. Успях ли? Мисля, че успях. Видях нещо наистина важно в осемте филма, които гледахме. Общото е, че мнозинството от тези филми оставят усещането, че човекът се намира в една духовна дупка. Или, по-точно, в дупка без каквато и да е духовност, без понятия за добро и лошо. И това очевидно дава някаква представа за съвременното светоусещане в България. И присъствието на такова светоусещане е нещо много важно дори и когато филмът не е художествено успешен. И аз не съм съгласен с изказаното мнение например, че българите трябва да правят обикновени филми за обикновените хора. Ще бъде пълна глупост при такова потенциално слабо производство да се пилеят сили за производството на такива филми. Вие имате отговорност не само към нормалния зрител, но и към интелигенцията си, към вашия елит. Знаете, че американските продукти са навсякъде, и аз не виждам смисъл да се правят такива филми с цел забавление и в България.

90-ТЕ – ПРОМЕНИЛО ЛИ СЕ Е БЪЛГАРСКОТО КИНО?

АЛЕКСАНДЪР ЯНАКИЕВ

Азбучна истина е, че Източна Европа и светът се промениха рязко през 90-те години на двайсети век. Но дали новата политическа реалност и нормализация доведе до автоматично изменение във всички сфери и какъв характер носят промените там, ако ги има? Социалистическата историография на българското кино традиционно свързва процесите в изкуството с гражданската история – било с преврати (в България

има такива през 1923, 1934 и 1944 г., последният определен от някои като революция), било с пленуми и конгреси на комунистическата партия.

Аз смятам, че процесите в областта на киното не са еднозначно и директно свързани със събитията от „улицата“, а като технология, като срокове за производство определено не могат да следват темпа на главолонната, понякога, история. Като нагледен пример из-

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

ва статистиката за премиерните игрални филми. През 1990 и 1991 г. продължават да излизат на екран произведения, които са „заченати“ през периода на социализма. Държавата продължава да финансира изцяло филмопроизводството до края на 1992 г.¹ Наистина през същата година се появява и частна продукция² – първата от 45 години насам.

Стигам до първата широко тиражирана у нас заблуда: че държавата се е отдръпнала от филмопроизводството. Това не е вярно, включително и днес.

Истина е, че парите драстично намаляха. И все пак чрез НФЦ (Националния филмов център) държавата отдели през последните 9 години средно по повече от \$800 000 годишно³. Отделно от това в производството на игрални филми се включват държавни пари от други институции като Студия за игрални филми „Бояна“ и Българска национална телевизия. В областта на документалното кино през по-голямата част от периода има 100% държавно финансиране на редица проекти чрез Армейския аудио-визуален център към Министерството на отбраната. Така преобладаващата част от заглавията в игралното, документалното и анимационното кино през последните 10 години имат финансова подкрепа от страна на държавата в размер от 40 до 100 %.

Към това вероятно трябва да прибавим и финансирането чрез различните европейски фондове, които по същество също са държавни. Така се оформя картината на значителна държавна подкрепа за филмовото производство, характерна за европейския модел на развитие.

Мястото на държавата във филмопроизводството обаче се промени. През годините на социализма комунистическата партия диктуваше насоките и твърдо цензурираше замисъла и готовия продукт. Държавата бе един жесток меценат. Всичко това отпадна. И съвременните автори имат пълната свобода.

В България е възприета европейската, континенталната концепция за авторското право и то принадлежи на създателите, а не на продуцентите. Все пак и последните имат определен кръг права. За лентите от годините на социализма тези продуцентски права принадлежат на държавните студии, които впрочем продължават да съществуват и досега. В днешното си благоразумие държавата твърде щедро споделя това свое право с авторите, като им преотстъпва 80% от новите постъпления за съответните филми. Към съвременните продуценти тя е още по-благосклонна и се проявява като истински меценат – те трябва да възстановят на НФЦ от 5 до 10% от получената субсидия. Следователно 90 или 95% от парите, които дава държавният бюджет или данъкоплатците чрез НФЦ за българското кино, са безвъзмездно дарение на съответни-

те екипи, за да могат те да реализират своите замисли и желаниа.

Също така е истина, че бяха освободени хиляди хора от студиите, които цял живот бяха чиновници, дори чиновници-творци – всеки месец всички получаваха заплати независимо от таланта си или от това дали изобщо снимаха нещо. Този менталитет и носталгията по модела са живи сред широките кинематографични маси и това е причината за постоянно подновяващите се приказки за апокалиптично състояние на киното и културата ни днес.

Започна да се развива продуцентското начало. С всичките проблеми, залитания и радващи успехи на нещо неவிждамо, което се прави от хора без опит. Появиха се нови конфликтни точки, но част от тях са свързани с повишеното чувство за отговорност и изискванията за професионална работа (точно планиране, прецизност, бързина на снимачния период и т. н.). Повечето от кинематографистите с дългогодишен стаж, освен че нямат свежи идеи за нови успешни продукции, се оказаха неподготвени за стандартните в Европа и света начини на снимане. Те са свикнали на социалистическия маниер на работа, когато се позволява разточително дълго снимане, многократно преработване на идеи, концепции, декори пр. Този период започва с рекорди като „Димитровградци“ (1956, Никола Корабов и Дучо Мундров) – снимачен период от 444 дни и общо производство от 819 дни. И макар че през следващите години ръководствата на игралната студия се опитват да въведат някакъв по-нормален ритъм на работа, снимачни периоди от порядъка на 240 до 120 дни са практика. Много трудно е с подобни навици да бъде снет един филм за 28 или 40 дни, каквито са сроковете през последните години.

Шансът за адаптиране към новите условия на „класиците“ на българското кино в това отношение е минимален и те го усещат. Тяхната грама може по човешки да бъде разбрана. Към това трябва да се прибави и крахът на идеите, които изповядват повечето от тях. Практиката, именно както учи Маркс, показва несъстоятелността на техните идеали. Остават филмите и в повечето случаи достойно изживеният живот. Авторите, които наближават или са прехвърлили 60-те, показваха по-голяма възможност за възприемане на новите реалности. Затова личности като Иван Ангонов⁴, Едуард Захариев⁵, Иван Ничев⁶, Георги Дюлгеров⁷ и Радослав Спасов⁸ успяха през 90-те години да снимат по няколко филма. Те се справят или дори успешно използват новите технически възможности. Така например покойният Едуард Захариев, известен в българското кино и с това, че монтира мъчително бавно своите филми, съумя благодарение на използването на компютър да завърши своето последно произведение „Закъсня-

ло пълнолуние“ в малкото отредени му от съдбата дни. Поколението на 40–50-годишните сякаш няма проблеми с новите условия. Николай Волев⁹, Иванка Гръбчева¹⁰, Киран Коларов¹¹, Иван Павлов¹², Румяна Петкова¹³, Анри Кулев¹⁴, Пламен Масларов¹⁵, Павел Васев¹⁶, Николай Акимов¹⁷, Петър Попзлатев¹⁸, Илия Костов¹⁹, Красимир Крумов²⁰, Людмил Тодоров²¹, Дочо Боджаков²², Светослав Овчаров²³, Иван Черкелов²⁴, Излика Трифонова²⁵, Димитър Петков²⁶, Станимир Трифонов²⁷, Андрей Слабаков²⁸ работят активно през 90-те години. Мнозина от тях се изявяват и като продуценти в нашето кино. Естествено е средното поколение да поеме основната тежест и отговорност за съдбата на филмовия бранш в страната. Към този и без това дълъг списък на имена бих могъл да добавя още сценаристи, оператори, актьори, колеги от документалното и анимационното кино, както и хора, които отдават сили и умения за продуциране и за администриране на процесите в киното и телевизията.

Фактът, че от 1990 до 1999 г. – за десет години – повече от 80 нови игрални и телевизионни заглавия са имали премиера, нагледно оборва тезата, че след промените българското кино не съществува. През последните пет години – 1995–1999 г. – премиерните заглавия са 25. От началото на тази година пред публика се появиха „България – това съм аз“, „Големите игри“, „Сламено сираче“ и „Слово за ползата от четенето“.

Редовното и пълноценно провеждане на национален фестивал на документалното и анимационното кино (1992 - София, 1994, 1996 - Варна, 1998, 1999 – Пловдив) свидетелства, че и тези видове кино имат своето развитие. Дали това количество е задоволително? Определено би било по-добре то да е по-голямо. Но, от друга страна, то е много по-близо до естествената бройка за страна като България. Мегаломанските 50 игрални и телевизионни филма годишно не направиха от страната ни кинематографична сила. Както и строителството на огромни заводи не превърна България в индустриален гигант. А само натрупа дългове, които сега всички плащаме. Включително с мъчителното завръщане към адекватно и пропорционално развитие.

Вече изредих имената на поне 25 режисьори, които имат по няколко филма от 1990 г. насам. Най-общо може да се каже, че те продължават да следват линията, по която се движат и през предишното десетилетие. Естествено, в рамките на нормалната промяна за всеки творец. В този смисъл нищо особено ново не се е случило в българското кино през отминалото десетилетие. То следва нормалния си ход – няма граматично прекъсване, както например става в началото на 80-те (външно погледнато, поводът е „Една жена на 33“). И ако е необходим хепиенд, то изводът е готов – идентичността на българското игрално кино се е запазила

такава, каквато е била през предишните десетилетия, защото авторите продължават да правят сходни филми. Остава обаче открит въпросът, дали това трябва да ни радва истински. Защото с малки изключения продукцията нито носи касов успех, нито радва зрителите, нито получава престижни награди по фестивалите. Какво да правим тогава с тази си идентичност или да търсим нова за бъдните дни.

¹ Субсидията за „Вампири, таласъми“ – 1992 г., пр. Трайко Иванов, реж. Иван Андонов, и „Сирна неделя“ – 1993 г., реж. Радослав Спасов от НФЦ, е общо около 70%, но останалата сума е предоставена от държавната студия „Бояна“ и държавната национална телевизия.

² „Куршум за рая“ – пр. Румен Комитски, реж. Сергей Комитски.

³ година	USD
1992	1,142,857
1993	1,152,905
1994	818,058
1995	1,018,058
1996	1,000,000
1997	267,636
1998	446,430
1999	610,780
2000	750,000

⁴ Роден 1934 г.

Индиански игри, (игр.), 1991 г., (реж.); **Вампири, таласъми**, (игр.), 1992 г., (сц., реж.); **Дунав мост**, (игр.), 1999 г., тв сериал, (реж.)

⁵ Роден 1938 г. Починал 1996 г.

Резерват (игр.), 1991 г., (сц., реж.); **Закъсняло пълнолуние**, (игр.), 1996 г., (сц., реж.)

⁶ Роден 1940 г.

Бай Ганьо тръгва из Европа (игр.), 1991 г., (реж.); **Любовни сънища** (игр.), 1994 г. (сц., реж., пр.); **Големанов** (игр.), 1995 г. тв, (реж.); **След края на света**, (игр.), 1998 г., (реж.)

⁷ Роден 1943 г.

Нещо друго (док.), 1990 г. тв, (реж.); **Лагерът** (игр.), 1990 г. (сц., реж.); **Изгонване на чумата от Видин** (док.), 1993 г. (реж.); **Платено милосърдие** 1996 г., тв театър, (реж.); **Черната лястовица** (игр.), 1997 г. (реж.); **BG (Невероятни разкази на един съвременен българин)** (игр.), 1997 г. тв, (сц., реж.); **Пясъчен часовник**, (игр.), 1999 г. тв, (сц., реж.)

⁸ Роден 1943 г.

Лагерът (игр.), 1990 г., (оп.); **Резерват** (игр.), 1991 г. (оп.); **Сирна неделя** (игр.) 1993 г., (сц., реж., пр.); **Граница на мечтите** (док.), 1996 г. (оп.); **Черната лястовица** (игр.) 1997 г. (оп.); **Звезда, звезда** (игр.), 1998 г. САЩ (оп.)

⁹ Роден 1946 г.

Вестникарската война (док.), 1993 г. (реж.); **Козият рог** (игр.), 1994 г. (сц. реж.); **За смъртното наказание** (от „Тема“), (док.), 1999 г. тв, (реж.); **Бърза помощ** (от „Тема“) (док.), 1999 г. тв, (реж.); **Зимна приказка** (от „Тема“), (док.), 1999 г. тв, (реж.); **Кремиковци – снимка за спомен** (от „Тема“), (док.), 1999 г. тв, (реж.)

¹⁰ Родена 1946 г.

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

- Карнавалът** (игр.), 1990 г. (реж.); **Жребият** (игр.), 1993 г. тв сериал, (сц., реж.); **Големите игри** (игр.), 2000 г. тв сериал, (реж.)
¹¹ Роден 1946 г.
- Искам Америка** (игр.), 1991 г. (сц., реж.); **Испанска муха** (игр.), 1998 г., (сц., реж., пр.)
¹² Роден 1947 г.
- Разходки с ангела** (игр.), 1990 г. (реж.); **С нашите приятели** 1994 г. тв, (реж.); **Всичко от нула** (игр.), 1996 г. (реж., пр.); **Вагнер** (игр.), 1998 г. (акт.), *Екологът, Бомбе II*
¹³ Родена 1948 г.
- Авантюра** (игр.), 1992 г. тв, (реж.); **Гори, гори огънче** (игр.), 1994 г. тв – 4 серии, (реж.); **Междинен свят** (док.), 1995 г. (реж.); **Разговор с птици** (игр.), 1997 г. (реж.); **Бари Богородица** (док.), 1998 г. (реж.)
¹⁴ Роден 1949 г.
- СПИН (сериал)** (аним), 1989–1993 г. (сц., реж., х.); **Колоездачи** (аним.), 1990 г. (х.); **Бащата на яйцето** (игр.), 1991 г. (реж.); **Легационна история** (аним.), 1991 г. (реж.); **Очи чорние** (аним.), 1992 г. (реж., х., пр.); **Рейнско злато** (аним.), 1992 г. (реж., х.); **Бебето в училище** (аним.), 1993 г. (пр.); **Горгоната** (аним.), 1993 г. (реж., х., пр.); **Море в средата на Земята** (док.), 1993 г. (сц., реж., х.); **Нежното чудовище** (аним.), 1993 г. (реж., х.); **Попътен вятър** (аним.), 1993 г. (пр.); **Супофония** (аним.), 1993 г. (пр.); **Шест заглавия с пет букви** (аним.), 1994 г. (пр.); **Драконът и момчето** пилотна част за пълнометражен филм (аним.), 1996 г. ЕТ „Анри Кулев“ (реж., х., пр.); **Дудуна** (док.), 1996 г. (реж.); **Понеделнишки** (аним.), 1996 г. (пр.); **Спагети** (аним.), 1996 г. (пр.); **Мечките** (аним.), 1997 г. – ВВС, Великобритания (сериал) (пр.); **MTV (клип)** 1997 г., (пр.); **Отражения** (аним.), 1997 г. (пр.); **Разговор с птици** (игр.), 1997 г. (пр.); **Чушки и домати който не яде** (аним.), 1997 г. (пр.); **Десетият кръг** (аним.), 1998 г. (пр.); **Червей** (аним.), 1998 г. (пр.); **Поет и Пегас** 1999 г. (в продукция), (пр.); **Сламеният човек** 1999 г. (в продукция), „Кулев филм“ ООД/MDR тв, Германия (реж., х., пр.)
¹⁵ Роден 1950 г.
- Кмете, кмете...** (игр.), 1990 г. (реж., сц.); **Резерват** (игр.), 1991 г. (сц.); **Съдебни хроники** (игр.), 1992 г. тв – 5 серии (реж., сц.); **Аритмия** (игр.), 1992 г. (акт.); **Граница** (игр.), 1994 г. (пр.); **14-те целувки** (игр.), 1997 г. (сц., реж., пр., акт.); **Слово за ползата от четенето** (игр.), 2000 г. тв, (сц., реж.)
¹⁶ Роден 1951 г.
- Някъде в България** (док.), 1993 г. (пр.); **Гори, гори огънче** (игр.), 1994 г. тв – 4 серии (пр.); **Компютърни вирус** (док.) 1994 г., (пр.)
¹⁷ Роден 1952 г.
- Голгота** (игр.), 1994 г. (сц.); **Клиника на третия етаж** (игр.), 1999 г. тв сериал (сц., реж.)
¹⁸ Роден 1953 г.
- Нещо във въздуха** (игр.), 1993 г. (реж.); **Посетени от Господ** (в продукция) (реж.)
¹⁹ Роден 1954 г.
- Мадам Бовари от Сливен** (игр.), 1991 г. (сц.); **Трака-трак** (игр.), 1996 г. (сц., реж., пр.); **Асистентът** (игр.), 2000 г. (в продукция) (сц., реж.)
²⁰ Роден 1955 г.
- Мълчанието** (игр.), 1991 г. (сц., реж.); **Забраненият плод** (игр.), 1994 г. (сц., реж.)
²¹ Роден 1955 г.
- Любовното лято на един лъохман** (игр.), 1990 г. (сц., реж.); **Приятели на Емилия** (игр.), 1996 г. (сц., реж.); **Двама мъже извън града** (игр.), 1998 г. тв, (сц., реж.)
²² Роден 1956 г.
- Ти, който си на небето** (игр.), 1990 г. (реж.); **Кладенецът** (игр.), 1991 г. (сц., реж.); **Кръговрат** (игр.), 1993 г. тв (сц., реж.); **Огризки от вяра** (док.), 1995 г. (реж.); **Духът на баща ми** (игр.), 1998 г. тв, (реж.); **Една песен** (док.), 1998 г. (сц.)
²³ Роден 1957 г.
- Стефан Стамболов – създателят и съсипателят** (док.), 1991 г. (сц., реж.); **Фердинанд Български** (док.), 1995 г. (сц., реж.); **Десет притчи за десет български солдати** (док.), 1997 г. (реж.); **Черната лястовица** (игр.), 1997 г. (сц.); **ВГ (Невероятни разкази на един съвременен българин)** (игр.), 1997 г. тв (сц., реж.); **Щрихи към портрета на Народно събрание, 120 години по-късно** (док.), 1999 г. (сц., реж.); **Излишните** (док.), 1999 г. (сц.); **България, това съм аз** (игр.), 2000 г. (сц., реж.)
²⁴ Роден 1957 г.
- Търкалящи се камъни**, (игр.) 1995 г., (сц., реж.); **Стъклени топчета**, (игр.) 1999 г., (сц., реж.)
²⁵ Родена 1957 г.
- Лето господне 1990-то** (док.), 1990 г. (сц., реж.); **Възможни разстояния** (док.), 1992 г. (сц., реж.); **Разкази за убийства** (док.), 1993 г. (реж.); **Портрет на една актриса** (док.), 1994 г. (реж.); **По пътя** (док.), 1995 г. (сц., реж.); **Писмо до Америка** (игр.), 2000 г. (в продукция) (сц., реж.)
²⁶ Роден 1958 г.
- Тишина** (игр.), 1991 г. (сц., реж.); **Симон, Аврам и Йосиф** (док.), 1993 г. (пр.); **Писателят и неговите наставници** (док.), 1995 г. (сц., реж., пр.); **Черкаски хроники** (док.), 1996 г. (сц., реж.); **Задочно убийство** (док.), 1996 г. (сц., реж., пр.); **Опашката на дявола** (игр.), 2000 г. (реж.)
²⁷ Роден 1958 г.
- Минало несвършено** (док.), 1988–1990 г. тв – 20 серии (реж.); **Пътуване на Изток** (док.), 1991 г. (реж.); **Грюнангер. Едно пътуване на изток** (док.), 1992 г. (реж.); **Елиас Канети. Отговор на едно писмо** (док.), 1992 г. (реж.); **Човекът, който се казваше Буров** (док.), 1993 г. (реж.); **Сън** (док.), 1993 г. (сц., реж.); **Преди да се родя... Ивайло Петров** (док.), 1994 г. (реж.); **Образ невъзможен...** (док.), 1996 г. (реж.); **Другото ниво на банята** (док.), 1997 г. (реж.); **Атентатът** (док.), 1998 г. (реж.); **Ако е рекъл Господ** (док.), 1999 г. (сц., реж.); **Хайка за вълци**, (игр.) 2000 г. (в продукция) тв
²⁸ Роден 1960 г.
- Под игото** (игр.), 1990 г. тв сериал, (акт.) *Бойчо Огнянов*; **Карнавалът** (игр.), 1990 г. (акт.), *извънземия*; **Влак за морето** (док.), 1990 г. (реж.); **Евреите в България** (док.), 1995 г. (реж.); **История на комуникациите** 1991–1995 г. тв предаване в 6 серии, RAI 1, Италия (реж.); **Казано между нас** 1991–1995 г. тв предаване, RAI 2, Италия (реж.); **Твоят ближен** 1991–1995 г. тв предаване, RAI 2, Италия (реж.); **Вагнер** (игр.), 1998 г. (сц., реж.)

ТРЯБВА ДА СЕ РАБОТИ ЗА НАЦИОНАЛНАТА ПУБЛИКА

ДЖАКОМО МАРТИНИ, *Италия*

За мен е много трудно да говоря на тази конференция, защото не познавам българското кино. Видял съм общо девет филма от България. Смятам, че да се говори днес за национална идентичност, е много сложно, когато всичко е обзето от глобализацията, тоест от няколко мултинационални организации, които властват. Според мен въпросът за националната идентичност не е въпрос от културно естество. Това е единствено политически и икономически въпрос. Питам се дали в България съществува политическа воля да бъде създадена такава национална идентичност. Ако се говори за кинокултура днес, трябва да се говори за културна индустрия.

Това означава не само да се говори за производство, но и за разпространение и публика. Ако говоря само за кинопродукциите, това ще бъде едно ограничено виждане на нещата. Проблемът, който съществува в Италия, както и тук – това е младата публика. Всички млади искат да гледат главно американски филми. Това

пречи за приобщаване към националната култура и е икономически и политически проблем. Необходими са условия в самата страна за създаване на национална продукция. Университетите и културните институции могат да създават една критично настроена към холивудското кино национална публика.

Областта, където живея, беше ориентирана към разпространение на кинокултура и се ангажира с това условие. Построи огромна синематека в Болоня, където се показва на публиката този тип кино. За мен да се изгради национална индустрия това е политическо условие. Аз смятам, че днес не е възможно да се води битка с американската индустрия, но е възможно да се организират малки национални комплекси от зали и училища, които да работят за публиката.

В Болоня младите се интересуват от създаването на продукти на видео, но няма елементарни условия за това. В България с помощта на Европа би могло да се организира и създаде една малка киноиндустрия.

НЯМА НАЦИОНАЛНА ИДЕНТИЧНОСТ БЕЗ НАЦИОНАЛНА ОБЩНОСТ

МИХАИЛ НЕДЕЛЧЕВ, *литературен критик*

Искам да отбележа две неща. Като слушам толкова тъжни, независимо дали са яростни или меланхолични, разкази за съдбата на българското кино, в мен се поражда желанието да внеса някакъв оптимизъм. Една дискусия за националната идентичност на киното е най-добре да се провежда с гости от чужбина.

Аз имах приятното изживяване да видя „Стъклени топчета“ като български представител, редом с филма за Христо Явашев в Москва. „Стъклени топчета“ бе приет много добре, но веднага задавам въпроса: в друг контекст как ще бъде приет този филм? Припомням си едно друго възприятие преди много години. Става въпрос за филма „Зорба гъркът“, който гледах в град Гданск – Полша. Салонът беше пълен. Ние бяхме студенти и всички изпаднахме в единодушна радост върхлетяла ни от нещо познато. Когато светнаха лампи-

те в салона, се оказа, че само ние сме реазирали спонтанно. Това ме кара да мисля, че ние не бихме могли да разсъждаваме по въпроса за националната идентичност в някакъв по-широк контекст, извън нашата култура.

Аз моля да ме извини нашият приятел от Сърбия, който смята, че съществува общ културен контекст, в който се намества българската култура, и това е източноправославен контекст. Опитвах се да дам характеристиките на специфичната национална идентичност.

Преди една седмица беше разпространена листовка, в която една група списания си прави самореклама. Едно от списанията прокламира: „Задачата на българската литература е да се освободи от българското робство...“.

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Истината е, че в национално-идеологическата ни литература непрекъснато се говори за турско робство. В тази реклама се обиграва това, че българското литературно робство е по-тежко от турското робство. Прекалената българщина би убила развитието на културата, според този контекст.

Големият парадокс на европейската интеграция на България е в това, че една голяма част на българските интелектуалци мислят за себе си като за постмодернисти. Но те разбират постмодерната проблематика различно.

За тях това е индивидуална утопия, а не колективен процес на интеграция. Тоест аз поединично ще стана европеец. Европа се отнася към нас, сякаш ние токущо започваме нашия модернизационен процес и токущо влизаме в сферата на търсене на държавна модернизация. Ние сме в шизофрeнна ситуация. И в случая нашата дискусия попада в този контекст. Сега ще фиксирам няколко момента, които доказват, че съществува проблем за националната идентичност на българското кино. Съгласен съм, че националната идентичност е процес, при това сложен. Ясно е, че дали са 107 филма годишно или само седем, това не би могло да ни даде информация за развитие на качеството и неговите параметри. От една страна, стои въпросът за възможността въобще да съществува национална идентичност, ако няма национална общност. Но виждаме, че и персонажите в част от филмите горещо желаят да скъсат с националната идентичност и въ-

обще не приемат идеята за общност. Оттук идва проблемът – не може да има национална идентичност без наличието на национална общност.

Вторият тематичен кръг от проблеми, в който може да се фиксира има ли или няма национална идентичност на българското кино, е дали във филмите се експонира една колективна памет.

Трети план – съвременната специфика на българската общност. Това е специфика, която много често е случайно избрана. Аз смятам, че в българското кино това е практика – национална специфика е селото, колелото и какво ли не. Лично предпочитам критицизма на „Буре барут“, който е много по-мрачен и не носи това пеещо отрицание и самоотрицание.

Четвъртия кръг от проблеми за националната идентичност е съсредоточен в психиката и манталитета на героя. Това е най-трудно уловимото, защото не е уловено като самосъзнание на героя. Според мен, ако направим най-обща преценка на филмите, които гледахме, идеите остават в първия проблематичен кръг – тоест желаем ли и можем ли да живеем в общност. Дори във филмът „Всичко от нула“, това беше дебатът. Ще завърша с две заключения: едното – това, което в момента е доминанта в тази дискусия, е опитът да се разбере има ли национална същност и оттам възможност за идентификация на най-различни равнища.

Второто, за да уловим националната идентичност, трябва да създаваме и анализираме българската култура в широк контекст и с европейски параметри.

ДА ЧУВАМЕ ГЛАСА НА АВТОРА

ДАНА ДУМА, Румъния

Нека първо да поздравя нашите български колеги за това, че родиха идеята за тази среща, и за тяхната решимост да я осъществят. Смятам, че беше крайно време да поразсъждаваме за връзката на киното с националната идентичност, особено за нас – ексоциалистическите кинематографи. Тъй като аз съм от Румъния, страна с подобна е в о л ю ц и я, много добре мога да разбера нуждата от разговор върху проблемите на нашата идентичност и да предвидя бъдещето на киното ни, което се освободи от влиянието на идеологическия диктат, но за сметка на това се озова пред сериозни финансови проблеми. Важно е също така да се анализират тези отношения поради недоразуменията,

причинени от синдрома „европейско кино“.

Понякога бъркаме нуждата от съществуването на европейски институции като ЕВРОИМАЖ или „Медиа 2“, създадени да подпомагат производството и разпространението с необходимостта от филми с по-силно изразена идентичност и с универсално звучене именно поради своята национална принадлежност. Прекомерните усилия филмите да се харесат и да бъдат приети в един европейски контекст родиха така нареченото евро-миш-маш кино, много често обект на иронията на нашите колеги кинокритици. Как можем да обвиняваме стратегията на европейските копродукции, която е толкова необходима на малките страни, кои-

то мечтаят да видят филмите си разпространени по целия свят? Всички участници в подобен проект трябва да бъдат сериозно загрижени идентичността на филма да не пострада. Ние трябва да чуваме гласа на автора, който не би трябвало да се опитва да пригажда стила си към някакъв теоретичен вкус на европейския зрител. Защо трябва българското кино да се откаже от онези качества, които са му донесли международен престиж преди двайсет или трийсет години? Привилегированите му отношения с фолклора и националната история трябва да се запазят и в днешните продукции въпреки радикалните мнения, според които това е грешна посока. Признавам си, че почти загубих контакт с българското кино през последните 10 години, но като си спомням филмите, които съм гледала преди, ми се струва, че едно от нещата, които ми правеха най-силно впечатление, беше представянето на света на селото, често съвсем сурово, а не идилично разкрасено.

И говорейки за селото, смятам, че то е послужило като вдъхновение и за най-добрите български анимационни филми. Винаги съм ценяла високо особения хумор на Доньо Донев и неговата поредица филми за тримата глупаци, а казвам „особен хумор“, защото обикновено се изкушаваме да идеализираме селския свят, където поставяме и същността на народните добродетели. В посока, обратна на битувашите тенденции, Доньо Донев осъществяваше своя творчески и оригинален подход към темата. Когато преоценявам специфичните насоки в българското кино, не мога да пренебрегна поетико-лиричните тенденции, изявиени особено във филмите на Рангел Вълчанов, Бинка Желязкова, Вълко Радев. Смятам, че това е свързано с културната традиция, нещо абсолютно валидно и за румънското кино, и е мотивирано от факта, че и у вас, и у нас поезията винаги е била по-добра от прозата. Нямам представа

за начина, по който българските колеги правят преоценка на българското кино от социалистическия период, защото в Румъния има доста радикално настроени критици, които отричат почти всички филми, правени преди, откривайки идеологически знаци дори там, където те не съществуват. Трябва да имаме предвид истеричните реакции и да приемем, че между продукциите, правени преди, има някои, които все още издържат, ако говорим исторично. Смятам, че филмите, вдъхновени от историята, са една от насоките, които трябва да бъдат преразгледани от българските творци и продуценти особено защото те притежават качества, способни да върнат публиката в киносалоните. Уважавам например последните големи успехи на „Пан Тагеуш“ и „Сибирският бръснар“. Тъй като много държа на приемствеността и съм против радикалните скокове, които най-често се явяват като театрални ефекти, смятам, че най-ревностният пазител на националната идентичност е авторът, който не предава своята собствена вселена. Предлагам ви като пример само филма на Едуард Захариев, един саркастичен критик на моралните ценности от комунистическия период, който запази своята разяждаща ирония, говорейки за разочарованието и отчаянието на преходния период в своя последен филм.

Не бих искала да давам съвети на българските творци. Мога да им кажа това, което казах на румънските творци: бъдете верни на себе си, вслушвайте се в собственения си инстинкт и не полагайте чак толкова големи усилия да се докарвате и вписвате в някакъв европейски контекст. Тъй като, както казва известният испански продуцент Енрике Гонзалес Мачо, „Разработването на една политика за европейско кино трябва да започне с насърчаване на националното разнообразие, а не с хомогенизиране на съдържанието.“

СЪВРЕМЕЕННОТО БЪЛГАРСКО КИНО БОЛЕДУВА

АЛЕКСАНДЪР АЛЕКСАНДРОВ

Моите размишления ще се основават на впечатление- нията ми от 36-те игрални кинофилма, чиито премиери са се състояли след 01.01.1992 година. Всички сме съгласни, че това е дата, която с известна условност смятаме за начало на съвременното ни игрално кино. В сравнение със същия осем и половина годишен период преди промените, когато на екран са излезли 146 филма, нашето кинопроизводство е намаляло точно чети-

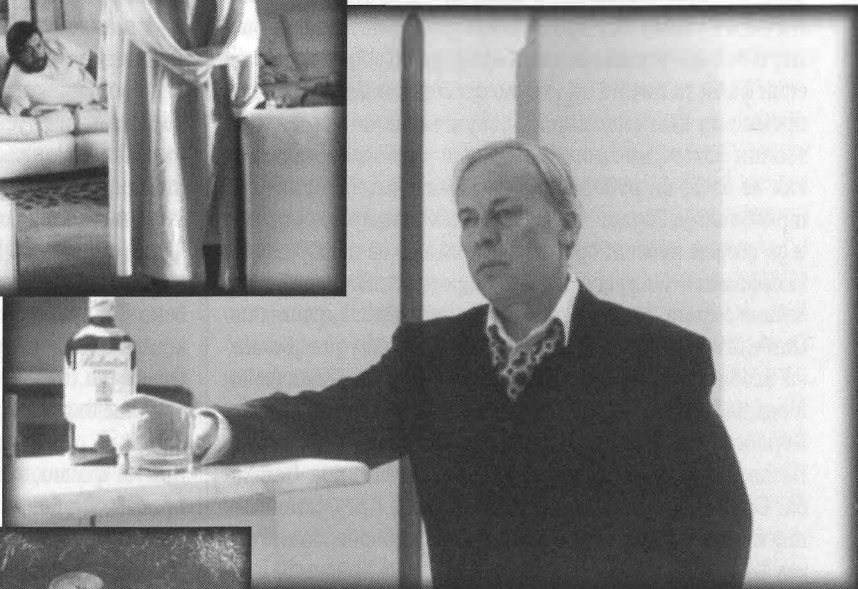
ри пъти. Такова стопяване не е извършено в никой от бившите социалистически страни и това следва да служи за изходна точка на общите и частните ни разсъждения. В количествено отношение ние се нареждахме между добре развитите 27 тогавашни европейски кинематографии, а сега се отдръпнахме на предпоследното 26-то място, превъзхождайки само Албания, без да се броят новообразуваните държави като Македония.

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

„Търкалящи се камъни“, реж. Иван Черкелов



„Стъклени топчета“, реж. Иван Черкелов



„След края на света“, реж. Иван Ничев



„Трака-трак“, реж. Илия Костов

Какво последва от тази главоломна трансформация, която някои с право наричат катастрофа, и то в официални документи на нашия съюз. Автоматично се намали броят на творците на игралното ни кино. От 114 постановчици на игрални филми в края на 91-ва година те са едва 22-ма. Тоест по-малко от 20% имаха шанса да продължат кариерата си, от които само Иван Ничев и Румяна Петкова успяха да снимат по два филма, а всички останали трябваше да се задоволят с по един филм за почти цяло десетилетие. Или пък да преминат към снимане на документални или телевизионни филми, но производството и в тази област никак не беше на равнището на миналото. Останалите трябваше да бъдат изхвърлени от киностудията. Дори и да сведем техния брой на 86, колкото са авторите на кинофилми непосредствено през предшестващите 8 и половина години, това не променя съществено картината. Отбелязваме, че сред прогонените от студия „Бояна“ са асове като Борислав Шаралиев, Бинка Желязкова, Людмил Курков, Людмил Стайков, Зако Хеския, Никола Корабов, Никола Рударов, Георги Стоянов, Димитър Петров, Мариана Евстатиева-Биолчева, Анна Петкова. Сред тези пък, които само веднъж през десетилетието успяха да ни предложат нова творба, бяха Рангел Вълчанов, Георги Дюлгеров, Христо Христов, Едуард Захариев, Иванка Гръбчева, Николай Волев. Прекършена е още в самото ѝ начало кариерата на повече от 20 млади режисьори, възпитаници на НАТФИЗ, които дебютираха блестящо през предишното десетилетие. Между останалите, над 80 режисьори, също ще намерим имена на хора, които са защитавали с чест престижа на игралното ни изкуство не само у нас, но и на международни кинофестивали и екрани. Може би някои скептици ще ни успокояват, че е бил извършен естествен подбор и са отпаднали предимно възрастни, болни и прочие режисьори. В тяхното изкуство обаче, както е известно, няма пределна възраст, а в чужбина дори тежко болните са ни удивлявали с шедьоври. Нека напомним, че такова масово и безразборно изключване от творческия процес другите ни национални изкуства не познават.

Впрочем подобна е и картината с останалите кинематографски професии – сценаристи, оператори, актьори и т. н. В този ред на мисли достатъчно е да споменем, че в създаването на новите 36 филма участват само 4 от маститите ни кинодраматурзи – Валери Петров във „Всичко от нула“, Анжел Вагенщайн в „След края на света“, Константин Павлов в „Нещо във въздуха“, Александър Томов в „Пантуди“, а Николай Хайтов и Любен Станев съавторстваха в повторната екранизация на „Козият рог“ и в „Жребия“. И в тази област нови, големи имена не засияха. Още по-тревожно

е обаче, че било поради липса на средства, било поради подценяване на сценаристиката нашите постановчици масово се заловиха да пишат сценарии. Ще повярвате ли, когато установите, че 32 от съвременните ни 36 филма са по самостоятелни сценарии или написани в сътрудничество с други 38 режисьори. Такъв „урожай“ на самородни двустранни таланти никоя друга световна кинематография не познава. Оттук и неумението, за което говори Вера Найденова, да се разказва добре една история, а и значителното падане на идейно-философския тонус на нашето кино. Когато говорим за упадък на киното ни, не трябва да изпускаме и много тежката загуба, която претърпяхме с ненавременната смърт на цяла плеяда първенци на нашето киноизкуство: Людмил Курков, Любомир Шарланджиев, Едуард Захариев, сценариста Васил Акъов, актьорите Невена Коканова, Георги Георгиев-Гец и десетки още, без които нашето кино вече не е това, което беше.

Още един, извънестетически фактор оказва злобредно влияние върху родното ни кино – финансовият. Държавата ни, освен че не отпуска пари за необходимия минимум филми, сведе субсидиите до нищожни суми за производството на един нормален филм. Попитайте Рангел Вълчанов, попитайте когото искате от нашите режисьори, доволен ли е той от държавната помощ?! Всички попаднахме в зависимост от благоволенieto и капризите на разни спонсори и на благосклонността на чуждестранни фондове и кинофирми. И пак снимахме филми, като правило с рекордно бедни, буквално просешки бюджети. Всеки се досеща до какви ограничения на сюжети и теми води това и до какви непрости професионално-художествени компромиси се стига, а те дискредитират игралното ни кино. Жестоките финансови ограничения, дисквалификацията на кадрите ни, принудителното бездействие на талантиливи и опитни творци се отразява, пряко или косвено, върху общото професионално равнище на продукцията ни. Това пролича най-напред на международните кинематографски форуми. 23-те награди, с които бяха удостоени 12 наши филма, тоест 1/3, на 16 международни фестивала, нито са между първите по значимост награди, нито пък фестивалите, в които участвахме, са най-престижните. Признания, и то висши, там получават кинодейците на Исландия, Дания, Иран и колко още, вървящи навремето след нас, кинематографии.

Колкото и да не ни се иска да признаем, българските игрални филми вече изгубиха любовта на своите зрители. И причината не е само в двайсеткратното съкращаване на киномрежата ни, макар че тя е главната. Ние имаме 3500 кина, сега имаме 180. Средното посещение на един отечествен филм в България е пове-

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

че от 20 пъти по-малко, отколкото през предишните 8 и половина години. А има филми, които са гледани от 1000 пъти по-малко кинолюбители. В миналото са вече филмите милионери и само телевизията ги спасява от пълно информационно затъмнение. Не сме чували от едно десетилетие и за износ на наши филми на чуждестранния търговски екран. Едва ли някои случайно попаднали филми биха могли да бъдат сравнявани с 47-те ни редовни клиенти – чуждестранни киноекрани – през 80-те години. Българската кинокритика, колкото и политизирана да е, даде еднотелна положителна оценка само на 3 от 36-те ни нови филма – „Закъсняло пълнолуние“, „Всичко от нула“ и „Жребият“. Преобладаващо благосклонна тя беше и към още 5–6 спорни филма. Останалите заглавия от продукцията ни беше оценена критично.

Съвкупността от тези данни свидетелства недвусмислено, че съвременното българско кино боледува. То се намира в тежка, продължителна и тотална криза. Почти никога у нас не твърди обратното. Намерите се изключение въпреки на този форум.

Едва ли ще мога да степенувам по важност слабостите на сегашното ни игрално кино. Ще се постарая поне да не пропусна най-важните от тях. Смятам, че съвременната ни действителност е неговата ахилесова пета. Първото, което можем да установим, е, че интересът към днешните ни въздействия значително е отпаднал. По-малко от половината филми са посветени на тях, докато в предишното десетилетие те бяха до 75/100, а никога преди това, през 60-те и 70-те години, не бяха по-ниски. В тази категория влизат и 6 от предложените за дискутиране осем филма. Сред тях обаче и „Закъсняло пълнолуние“, и „Всичко от нула“, които отговарят в някаква степен на идеалните ни представи за правдиво, възвущащо и художествено пресъздаване на нашето време, са преди всичко тържни филми, но в тях вярата във величието на човека е запазена. В другите ни 15 филма на съвременна тема броят предимно загадъчни герои, странно философстващи, неудовлетворени от себе си и от живота, неизменно страдащи, но, за разлика от някогашните неореалистични филми, хора, които не са готови да се борят поне за личното си щастие, а какво остава за някоя благородна кауза, било то патриотична, било то човешка. Тяхната пасивност е плашеща.

И все пак има нещо симпатично и положително в повечето от тези филми. Техните създатели все още не са повлияни от холивудската субпродукция. От трилърите и екшъните с техните супермени и романтизирани престъпници. Няма ги сексуалните извращения, садизмът и жестокостите. В тази, макар и спорна, философичност виждаме една от съществените чер-

ти на националната идентичност на българското кино. Нравствено-психологическата тематика, особено в детското кино, което загубихме, е понастоящем тази, която ще възстанови по-нататък игралния ни филм. Имам предвид факта, че поне в обозримото бъдеще освен психологическата грама други благородни жанрове едва ли ще възцъфтят. Комедията няма да има почва в страна, намираща се в тотална криза. България, перефразирайки Маяковски, е лошо обзаведена за смях. Неслучайно за цяло десетилетие сме създали само комедиите на абсурда „Трака-трак“ и „Испанска муха“. За исторически филми, каквито в миналото снимахме в голямо количество и често с добро качество, не можем да мечтаем. За тях се искат солидни бюджети, но и нагласата на обществото ни няма да ги приеме, тъй като в сила е обезродяването и патриотичните и героичните чувства не са на мода. Как иначе ще си обясним, че за осем и половина години не се намериха средства за нито един филм за славното ни и трагично минало. Само повторната екранизация на „Козият рог“ ни напомни през това десетилетие, че сме преживели петвековно иго, обявено сега за мирно, даже и идиллично съществуване на господари и рая. Многозначителен е и фактът, че нито един филм не е екранизация на класическа литературна творба. В нашето безгеройно време никога киногеец не се амбицира да постави и биографичен филм. Изключение прави „Дань Коловъ“, който в духа на времето на спортоманията е пехливанин. Но той поне е истински, съществуващ герой. Сигурно не е убягнало от вниманието на участниците в конференцията, че ние прекъснахме търсенията си в жанровете музикален и научно-фантастичен филм, които са така популярни в чуждестранното кино. За тях обяснението е едно: „Нямаме средства.“ Въпреки нелепо е да разпространим сред нашите чуждестранни колеги една справка за бюджетите на всички 36 филма, за да ги предпазим от някои прибрзани заключения относно нашите умения и таланти. Такива ние притежаваме в излизък. Пари нямаме и сме принудени да отстъпваме от предишните си постижения и да се тързим в ариергарда на световното кино. Националната идентичност на българското кино е сериозно заплашена и от поамериканчването на репертоара на големия и малкия екран. И в тази област според някои данни ние сме рекордьори. Разполагаме с данни на Европейския съюз за състоянието на киното в цяла Европа, по всички тези показатели можете да си направите съответната справка във филмотеката.

Имаше години, когато по телевизията не се появяваше нито един наш игрален филм, а в кината се прожектираха по два-три национални филма. Бяха изчезнали

и филми на родствените ни и балканските кинематографи. Руската кинематография цели четири години не се появи на екрана. Американцината цареше навсякъде. Нейното гибелно въздействие продължава да заплашва съзнанието на масовия зрител. Промени се самото понятие за киноизкуството. Доскоро ние смятахме, че седмото изкуство е средство за възпитание и образование, за облагородяване на човека, а сега с успех и широко разпространение се ползва разбирането, че филмът е търговски продукт както всеки друг и неговото изначално предназначение е да различа пуб-

ликата.

И ще цитирам, понеже ми е подръка разговор с Иван Черкелов, че сега истинска голгота е да накараш един частник на кино да показва български филм. Някои от нас, не всички, разбира се, виждат спасението на нашето кино в неотклонното прилагане на принципа, че българското кино трябва да бъде българско и българското кино трябва да бъде кино, според перифразирания девиз на Луи Делюк. Само така ще преодолеем и кризата на идеите, която вече едно десетилетие се шири сред дейците на игралния ни филм.

НЕ СМЕ СЪЗДАЛИ НЕОБХОДИМИТЕ МЕХАНИЗМИ ЗА КИНОТО

ВЛАДИМИР АНГЕЛОВ

Аз чух в превода, че съм „български кинокритик“. Кинорежисьор съм, а от осем години продуцент по неволя. Всъщност много се радвам, че попаднах на тази конференция, която смятам, че е много важна, за да си изясним наистина ситуацията, в която се намираме, да погледнем в лицето на гостите като в едно огледало и да видим как те ни виждат в тази ситуация днес и да видим какво мислят те за нас. Всъщност поводът на моето изказване беше провокиран от изказването на кинокритика господин Янакиев. Смисълът на неговия анализ, меко казано, ме озадачи. Тъй като казват, че най-голямата лъжа е да се казва част от истината или половинчатата истина. Точно такива впечатления остави в мен този анализ. Както и с общата констатация, която се опита да направи. Бих могъл да я приема като някакъв опит за ексцентричност или опит за оптимизъм, но не ми стана весело, тъй като аз самият съм направил тази година три-четири документални филма и знам цената на това, да търсиш пари и да се ангажираш с функцията на продуцент и да се ангажираш да разпространиш нещо в България през последните години. Разбира се, от общата картина на всички изказвания ще се придобие впечатлението кой в момента на какви позиции стои, тъй като лично за мен през последните години интересното в българското кино е не само художественият резултат. Всички наши филми имат един общ художествен недостатък, че са доста незавършени, технически не съвсем на равнище, което е белег на времето и на условията, в които работим. Едно от най-интересните

неща е каква е позицията на авторите на тези филми в една ситуация, която постоянно се променя в България и по която можем да съдим за тяхната идентичност, тоест какви се чувстват те в момента. По този повод ми хрумна един цитат. Миналата година завърших документален филм за най-големия български художествен критик през 20-те и 30-те години. Това е едно време, в което изключително много е била полемизирана темата за българската идентичност в изкуството. Тогава са били въведени двете антагонистични понятия „родно изкуство“ и „чуждо изкуство“. Част от творците са били обвинявани в западно поклонничество, а другата – в провинциализъм. И ето какво казва този критик, чийто псевдоним е Сирак Скитник: „Родно изкуство. Някои непременно искат да видят в него етнография, за да го нарекат родно. Не калпакът и цървулът ще го направят такова. Не сюжетът, а искреността на художника го правят наше...“ Мисля, че тези думи и днес звучат актуално и могат да бъдат един поучителен пример за нас.

Що се касае до самия кинопроцес, в който ние сме описани да правим по някой и друг филм. Бих искал да отворя една скоба тук и да съобща някои факти, които ще хвърлят светлина върху изказването на преждеговорещия критик, господин Янакиев, надявайки се, че и колегите от НФИЦ ще вземат думата и ще хвърлят светлина върху този проблем.

Проблемът в България през тези осем-девет години беше, че единственият модел за производство за кино, който се създаде, беше моделът на Министерство на

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

културата, моделът на НФЦ. Мисля, че този модел в голяма степен носи в себе си проблемите, свързани с качествата и недостатъците на филма. Слава Богу, че въобще го има, въпреки че е крайно недостатъчно, но ако оттук нататък искаме нещо да правим, то е просто да помислим как да се създадат и други такива модели в България. Моделът, който е функционален в телевизията от две-три години, произвеждащ изключително телевизионни видеофилми, не може да запълни тази празнина. Не бива да се залъгваме и да си мислим, че основният критерий е художественият резултат и че ако ние направим един филм на видео за телевизията, това би ни удовлетворило. Да, за момента може би, но като процес, като перспектива за бъдеще, ние трябва да се борим да произвеждаме филми за големия екран.

И още нещо. Какви са тези 95%, безвъзмездни помощи, господин Янакиев! Такова нещо просто няма! Ако вие правите игрален филм, държавата ви отпуска до 30% от бюджета на филма. Ако вие отворите правилника на НФЦ, ще видите, че от три години продуцентът се задължава да върне 10% от стойността на субсидията в рамките на две години. Значи за един игрален филм това са не по-малко от \$10 000, които той трябва да върне за две години. Значи той трябва да връща и впоследствие части от тази субсидия. Така че нека да бъдем точни. В началото господин Роа каза: „Филмът не е много скъпо нещо...“, но нашият български проблем е, че ние не сме създали необходимите механизми той да може да се разпространи, да се продаде, съответно да се акумулират средства в началото за производството му.

КЪДЕ ДА ТЪРСИМ НАЦИОНАЛНАТА ИДЕНТИЧНОСТ

НИНОС МИКЕЛИДИС, *Гърция*

Искам да благодаря на българската асоциация – секция на ФИПРЕССИ, организираща този симпозиум, който ни дава възможност да продължим дискусията, която започна в Атина и продължи в други страни. Онова, което най-много ме вълнува, не е дали има национална идентичност, защото аз съм уверен, че идентичността съществува във всяка страна, откакто свят светува, още от самото формиране на всяка нация. Онова, което всъщност е проблемът в съвременното кино, е къде точно да открием тази идентичност. Защото е много лесно да открием идентичността в другите изкуства – театъра, литературата и музиката. Но в киното проблемът стои по по-различен начин и точно там идентичността трябва да засяга другите аспекти на киното. Имам предвид финансирането, производството, разпространението и показата на филмите. И това е главният проблем, тъй като аз смятам, че идентичността присъства във всеки филм, и то поне 90%, тъй като хората, творците, говорят за неща, които познават, неща, които са преживели, или неща, които преживяват. Те дискутират или представят проблеми, които ги засягат директно. И винаги когато се опитат да излязат от сферата именно на това и тръгнат към нещо, което е измислица, нещо, което не познават, те просто се обричат на неуспех. И ако се опитате да изкопирате съвсем точно, да речем, някакъв вид американски филм, като уестърна

например, както италианците, които създадоха спагети-вестърна, едва ли ще успеете много. Но пък и там имаше предимно американски актьори и въобще американски имена и дори сюжетите бяха американски, защото вестърнът въобще никога не е съществувал в Италия. В спагети-вестърна няма имена като Умберто или Божидар, Владимир или Андреас. Разбира се, има европейски режисьори, които стигнаха до Холивуд и направиха филми и там, защото са талантиливи, но те правеха американски филми. А режисьорите, които работят активно и живеят в една страна, представят проблемите на своята страна и личните си проблеми, разбира се, защото те самите притежават някаква идентичност, която е свързана с тази страна. Та проблемът за мен е, къде да търсим тази идентичност. В днешно време тя просто остава скрита, защото не може да намери най-ефективния начин да встъпи в контакт със зрителя. А това всъщност означава, че не съществува – стои някъде по рафтовете или в мазите на компаниите, или просто в дома на режисьора-продуцент. Естествено, една от причините за това е монополът на американското кино – особено днес, след появяването на мултиплексите – и това не е нещо, което се е появило само в източните страни, то отдавна е проникнало във всички европейски страни. И само в някои държави с по-мощно филмопроизводство, като Франция и Италия, проблемът

засега не е чак толкова сериозен. Но в малките страни, като България, Гърция, Югославия, това оказва много голямо влияние върху националното филмопроизводство. Така че за мен е важно какво решение на проблема бихме могли да намерим. Искам да кажа, че първият проблем, който се набива на очи, е финансирането на филмопроизводството, а вие знаете колко трудно се намират парите. И в последно време в нашите страни сме останали всъщност на милостта на държавата или на филмовите центрове – в Гърция има един такъв филмов център, тук има Национален филмов център, който отпуска известни суми, но те не са достатъчни. Всички знаем, че са необходими поне три-четири пъти повече пари, отколкото се предлагат от тези центрове сега. Например в Гърция в момента само 0.2% от държавния бюджет се отделя за култура и само една част от този нищожен процент отива за филмопроизводство. Само част от тези 0.2%! И това беше определено преди две-три години, когато правителството купуваше някакви самолети – бомбардировачи от Америка. Купиха около 24 броя, а само един от тях струваше 2 милиарда грахми. Тогава някой каза, че с два милиарда можем да финансираме филмовото производство цели две години. Защо са ни 24 бомбардировача? Да не би да трябва да се пазим от някакво нападение от България например? Или от Турция? Че и 23 биха били достатъчни за нашата отбрана. Та първото нещо е да се убедят държавата и други частни компании да вложат повече пари в киното. И да вложат още пари в рекламата, защото, както знаете, американците знаят как да правят реклама и един много голям процент от целия бюджет за производството на филма отива за реклама. Кое то в нашите страни не се случва, защото се опитваме да правим филми с много скромнен бюджет и рекламата остава на последно място сред перата на този бюджет. И, естествено, когато накрая филмът се появи на екран, никой не знае, че въобще е бил сниман, че е готов за представяне пред публика, нито пък се знае кой участва, кой го е режисирал... И за няколко дни, които остават до премиерата, може да се напише нещичко за него. Докато при американския филм хората живеят в очакване на появянето му почти година, знаят кой играе, какво се е случило по време на снимките, плюс разни истории, които нямат нищо общо с филма – просто хората слушат продължително за филма и когато той излезе на екран, те искат да го видят. Защото освен това, те – американците, имат големи звезди, нещо, което ние – по-малките страни, си нямаме. Всички знаем, че американските филми дължат успеха си на използването на звездната система в киното. Това е тежък проблем, защото един посредствен филм с голяма звезда в Америка може да събере своята публика, но един посред-

ствен гръцки, български или турски филм не може да събере подобна публика просто защото в него не участва Харисън Форд или Джон Траволта.

Беше споменато също така, че някои филми са херметични, което значи, че не са за широка публика. Да, това е вярно, но ако ние погледнем на киното като на изкуство, тогава нещата се променят. Да речем, напишете книга – бестселър, ще имате сто хиляди читатели, но ако публикувате сборник поезия, може да се надявате на две-три хиляди читатели. Или пък ако напишете някаква студия, също ще имате много малка читателска аудитория. Но вие ще имате своите читатели, дори да са два процента от общата читателска маса. И в киното не означава, че трябва да имате сто хиляди или един милион зрители, но това значи, че би трябвало да има и малки киносалони, където филмите да се представят пред една по-малобройна публика. Малцинствата не трябва да бъдат пренебрегвани. Ако някой иска да гледа експериментален филм или по-философски филм, който не би привлякъл стотици хиляди зрители, на този филм трябва да му се даде шанс да бъде видян от тази малцинствена група зрители. Нали на нито една малцинствена група не се казва: вие нямате място в това общество! Защо филмовото малцинство да не получи своите възможности за достъп в киносалоните? Ето защо смятам, че трябва да съществува една паралелна верига кина, в които да се показват тези филми, и понякога фестивалите много помагат за това. А за филми, които не се разпространяват редовно, може да се осъществява обмен – тук се спомена мексиканската седмица, може да се направи гръцка или българска седмица, или каквато и да е друга. Член съм на Гръцкия филмов център и ние експериментираме с шест кина в Атина и едно кино в Солун. Поехме програмирането на тези кина, за да може в репертоара им да бъдат включвани гръцки, европейски и други филми, които нямат никакъв шанс да бъдат разпространени в други киносалони. Тази програма започва праз окомбри и по договор ще действа една година. Така ще можем да видим какво ще стане. Вярваме, че е възможно да отгледаме онзи вид публика, която иска да посещава различни филми, но няма възможност да ги види в редовната разпространителска мрежа. Разбира се, това може да бъде използвано и в мултиплексите, стига да се намери правилният подход. В мултиплексите може да се правят по-малки зали, които да показват и филми от по-малки страни от Европа и от другите континенти, а не само американски филми, защото това е един неправилен начин на програмиране и тъкмо той нанася вреди върху националното кинопроизводство. Тук бяха споменати и копродукциите, които много помагат на по-малките страни в Европа, доколкото от копродукциите могат

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

да се очакват филми, притежаващи идентичност на сюжет и прочие. Защото в миналото има доста примери, когато режисьори се опитваха да създават така наречената евро-миш-маш, като използваша сюжети, чието действие се развиваше в много страни, и се използваха актьори от няколко националности, снимачният екип също се събираше от няколко кинематографични, но диалогът беше на английски. Защото копродукцията означава да се намерят парите от няколко страни, а не да се прави опит да се задоволят определени интереси. Филмът винаги е бил интернационален. Искам да кажа, ако все пак настъпи някаква глобализация или се появи едно „международно“ кино, ние трябва да заемем своето място там като отделни националности, като отделни страни – филмопроизводители с национална идентичност. Но ако използваме глобализацията само за да изпълняваме диктата на някоя друга страна, тогава трябва да сме против такова развитие на нещата, защото те обезсмислят усилията ни.

Когато говорим за филми, културната идентичност ми напомня някак само за добрия филм, защото за мен добрият филм е направен в добър стил, в него има истина, което означава, че притежава нещо, в което творецът вярва и което е постигнато въз основа на неговия живот, на неговия жизнен опит, наблюдения и това означава идентичността на тази личност, а тази личност неизбежно е свързана със страната си. И значи представлява културните ѝ корени. Така че има добри и лоши филми. И ако филмът е добър, не трябва да го съдим според касовия успех, който е постигнал. Беше споменато от колежката Алин, че посещаемостта на турските филми днес в Турция надхвърля един милион зрители.

Естествено е да има лоши филми, но те не бива да бъдат забравяни просто така. Тази година например имаме подобна ситуация в Гърция. За първи път след 42 години имаме гръцки филм, който събра един милион и четиристотин хиляди зрители. Това беше една секс-комедия със заглавие „Безопасен секс“ и си беше една откровена комедия с хумор от съмнително качество, но във филма имаше образи и други неща, с които зрителите се идентифицираха – особено по-младото поколение, което означава, че това е част от културната идентичност – може би лошата страна на културната идентичност, но все пак част от нея. А това, за което говорим тук, е добрата част на културната идентичност. И понякога тази добра страна може да е привлекателна за най-широката публика, и да има и художествена стойност, а понякога може да има само художествена стойност и да се смята за труден филм. Ако си спомним за немския експресионизъм и гледаме филмите му днес, едва ли ще се заблудим, че са били по-

пулярни в своето време, също както италианският неореализъм. Когато тези филми се появиха за първи път в Италия, те съвсем не се радваха на някаква популярност. Но те станаха популярни във Франция, в Америка и след това вече получиха своето признание като значителни филми и в Италия. В Гърция също така един от най-популярните филми въобще се нарича „Атинският дракон“ и е произведен в началото на петдесетте години. Когато се появи за първи път в Гърция, събра едва около пет хиляди зрители, а днес се смята за един от десетте най-добри филма. Така че не трябва да делим филмите на масови и правени за интелегенция.

Това, което смятам, че липсва днес, е филмовото образование. Това може би е един от най-важните проблеми. Защото през шейсетте и седемдесетте години имаше голям бум в киноklubовете, кинообществата. Днес техният брой е изключително малък, хората не ходят да гледат такива филми в своите киноklubове, младото поколение се интересува само от един вид филми – американския модел кино, което означава, че интересите се стесняват. Но защо да бъде така? В Гърция например кинообразованието е на много ниско ниво – не се преподава в училищата, съществуват много малко киноklubове – имаше две студийни кина, които в последните десет години просто не функционират. Това означава, че трябва да направим нещо, та когато младата публика ходи на кино, да се интересува от повече неща. И ако приемем киното като изкуство, трябва да имаме предвид този вид филми, които имат по-малко публика, но са част от историята, и които имат принос в развитието на киното – това се е случвало в миналото, случва се и сега, ще се случва и в бъдеще.

И още един пример. В последните десет години в търговската киноmрежа в Гърция не сме гледали руски или индийски филм, или пък филм от Латинска Америка. А това не означава, че там не се правят добри филми. Това са проблемите, на които трябва да отделяме повече внимание в нашите дискусии.

Още един сериозен фактор за мен е филмовата критика. Защото работа на филмовите критици е да пишат за тези филми и просто да информират публиката, че има такива филми, които трябва да бъдат гледани – извън американските. Днес за кино се пише повече от когато и да било. И се говори повече от всякога. Във вестниците и списанията, в радиото и телевизията, се говори за снимането на филма, за разни клюки около продукцията... Но колко души анализират филма?

А по-младото поколение филмови критици, поне по наблюденията ми у нас, пишат предимно за американското кино. А когато се появи индийски, полски или френски филм, те пускат по някоя кратка бележчица, без никакъв анализ, но не защото те самите не се интересуват, а защото издателите ги принуждават да при-

дават повече значение на американските филми, на големите продукции. И те загърбват останалите филми, които трябва също да намерят своето място, да бъдат представени и обяснени от критиката. Така че лично аз съм сигурен, че творците, които правят филми, притежават национална идентичност. Всъщ-

ност публиката я губи. Естествено, скоро и творците ще я загубят, защото, ако публиката иска масово забавление, творците ще започнат да правят този тип филми и ще започнат да копират американския модел. От това трябва да се боим и да търсим начини да му се противопоставим.

ЛИПСА НА ДУШЕВНО БЛАГОРОДСТВО

НЕДА КРЪНЗОВА-СТАНИМИРОВА

Националната идентичност в киното – има ли я още? Този въпрос бях поставила в сп. „Кино“ по повод на миналогодишния филмов фестивал в Манхайм-Хайделберг, на който особено нагледно се прояви характерният за цялото съвременно кино процес на интернационализиране: канадски филми с босненска и индийска „идентичност“, норвежко-белгийско-германски – с перуанска, френски – с бангладешка, и т.н.

Кинематографистите се придвижват в две противоположни посоки: от обеднелите посткомунистически страни и Третия свят към богатите – и обратно. Изглежда, не само в търсене на екзотиката и другостта, но като че ли главно заради опознаването на човека в неговата изначална същина, често прикрита от наслоенията на различни цивилизации и култури. Ето защо екзистенциалната проблематика често се извежда в някаква абстрактна среда, изчистена от национални и социални белези.

Ведно с това продължава интензивният процес на взаимопроникване между културите – размишването на границите и образуването на сложна, „многонационална“ художествена сплав. Един от красноречивите примери за това е творчеството на Отар Йоселиани, чийто поетично-ироничен полъх довява аромати от Франция, Сенегал, Русия, Грузия...

Да, и все пак най-вече от Грузия. Ако можем да говорим за национална идентичност в съвременното кино, то тя се изявява предимно чрез светоусещането на твореца-автор, оформено в определена среда. Затова и филмите на братята Тавиани или братята Кауризмаки, на Ангелопулос или Ларс фон Триер, на Кустурица или Алмодовар, независимо от кого са продуцирани, къде и с какви екипи са снимани, излъчват чувствена обаятелност, характерна за националността на всеки от тях.

Точно такава обаятелност като че ли не достига на нашите игрални филми от последното десетилетие. А я имаше – ярка и възбуждаща – в „Привързаният балон“ на Б. Желязкова и „Последно лято“ на Хр. Христов, „Ко-

зят рог“ на М. Андонов и „Лачените обувки на незнайния воин“ на Р. Вълчанов, „Матриархат“ на Л. Кирков, „Преброяване на дивите зайци“ на Ед. Захариев... И не само във филмите, свързани със селото, с корените, но и в онези, разгръщащи се в градска среда – „Рицар без броня“ на Б. Шаралиев, „Момчето си отива“ на Л. Кирков... Сътворени с българска емоционалност, темперамент, чувство за хумор...

...И душевно благородство. Тъкмо благородството, добротата, достолението тревожещо липсват (с малки изключения) в панорамата на игралното ни кино от последното десетилетие. Подчертавам „игралното“, тъй като в документалното ги има (достатъчен е дори само примерът с „Като на кино“ на Ю. Стоянов). И е жалко, ако нашите гости ще съдят за националната ни идентичност само по представените тук игрални филми – в тях на преден план са изведени душевното задебеляване, ожесточението, овълчването, вулгарността... Очевидно това е отзвук на социалните процеси в самата действителност. Онези зачатъци на обезчовечаване, които стряскаха в образи като Дочо Булгуров от „Селянинът с колелото“ и многото подобни нему алчни еснафи, във филмите от последните години достигат страховита хипертрофия. Най-успешният от тези филми – „Закъсняло пълнолуние“ – потреса с отчаянието, обхванало автора му. Ако сътвореният от Еди Захариев и Ицко Финци герой от „Елегия“ трагично се възбисяваше над жалкия си син негодник, то образът на бащата, създаден от двамата в последния им филм, е пак трагичен, но и отблъскващ с озлоблението си, както всички останали. Нищо светло не се е съхранило. Какъв ли аг е бил в душата на Еди преди смъртта му?!

В почти всички останали филми картината е пак тъй безпросветна, макар и често пъти поднесена с претенциозна философичност. Дали проблемът е криза на националната идентичност, или диагнозата е далеч по-сложна?

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

ВРЕМЕТО НА АВТОРСКОТО КИНО ПРИКЛЮЧИ

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТИЕВ, *Русия*

Благодаря ви за чудесната възможност един руснак да говори на английски в България. (**Смях в залата.**) И така, с какво да започна...

С това, че знам – България вече не е най-младата сестра на Русия, а просто европейска държава. И това ми харесва. Пригответе си едно жизнерадостно изказване – не знам дали ще се справя добре с моя английски, но ще опитам.

Смятам, че съществува символ на националната идентичност в съвременното българско кино. Това е епизодът от „Закъсняло пълнолуние“, в който големият актьор Ицхак Финци, проснат в калта, крещи: „Този сканпан живот! Защо го живяхме този сканпан живот? Какво да правим с него?“

Смятам това за символ на националната идентичност на съвременното българско кино. Странно ми е, защото в последните десет години нямаш възможност да гледам български филми и се надявах да видя тук по-жизнерадостни филми именно поради преходния период, а също така и поради ситуацията, която съществува в руското, в полското и в чешкото кино, където също има някои мрачни филми, но те бяха направени в началото на деветдесетте години, а не в края на този период. Струва ми се, че тези шест филма бяха само от категорията, която в Русия наричаме „чернуха“. Не мога да разбера защо в тези нови времена, когато вече вече нямате цензура, нямате комунизъм и свободата е настъпила, защо не се опитвате да се наслаждавате на живота? Да се наслаждавате на създаването на филмите...

Мисля, че това състояние се дължи на един странен факт. Смятам, че нашите български колеги забравят за какво се прави киното. Филмът не може да съществува като естетско украшение за двайсет и петимата приятели на режисьора и седемдесетте и деветимата любовници на филмовата звезда. А също така филмът не може да съществува само като обект за проучване на конференция на ФИПРЕССИ. Аз смятам, че филмът може да съществува само в киносалона и хората трябва да ходят там и да плащат от джоба си, а не с пари на ФИПРЕССИ, нито с пари на Съюза на

българските филмови дейци. И плащайки със собствените си пари, трябва да получат някаква радост и някаква надежда от филма.

Нека си припомним периода на Голямата депресия в САЩ. Наистина това бяха много тежки времена за обикновените хора. Ала те прекарваха тези тежки времена в киносалоните! И не мога да си представя сега как българите, които живеят доста трудно, ще отидат на кино, за да гледат „Всичко от нулата“ или „Закъсняло пълнолуние“, или „Вагнер“ – филми, които им казват, че животът е тежък, много тежък, изключително тежък и толкова тежък, че повече не може да бъде. И какво да правят зрители след прожекцията на такъв филм? Според мен имат три възможности – да скочат в реката (но нали пък вече си нямате река!), да се застрелят или да се обесят.

Абсолютно невъзможно е филмовата индустрия да съществува по този начин. Ако произвежда само по три-четири филма годишно, невъзможно е всичките тези филми да бъдат „авторско кино“. Лично аз смятам, че времето на авторското кино приключи преди двайсет години. За шейсетте години това беше един наистина великолепен начин на киноживот. Кристина (Стоянова) спомена преди малко Анджей Вайда, Милош Форман – големи имена в авторското кино, но те „изрежисираха“ авторските си филми през шейсетте години. А последните им филми – като „Пан Тадеуш“, наистина голям филмов хит в Полша, или пък „Човек на Луната“ и „Народът срещу Лари Флинт“ на Милош Форман, съвсем не са авторско кино. Смятам, че това е основният проблем на националната идентичност в съвременното българско кино. Абсолютно невъзможно е да се работи така. А когато си спомням последните български филми от ерата на комунизма, натиска на цензурата и други хубавини, имаше такива филми, които... просто не знам как да го кажа... но искам да кажа, че когато човек гледаше тези филми, разбираше някаква истина за живота, нещо хубаво за живота. А настоящата ситуация ми прилича на истинска катастрофа. Само един филм... „След края на света“ според мен може да представя България на международен екран.

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ



Български и чуждестранни участници
в конференцията



В ТЪРСЕНЕ НА ИЗГУБЕНАТА ИДЕНТИЧНОСТ

ОЛГА МАРКОВА

Долата носталгия по стария модел, казва Александър Янакиев. Даже ми е обидно, че към творците на българското кино могат да бъдат отправени упреци, че нямат свежи идеи. Свидетел съм, в това десетилетие, на невероятната битка, която водят толкова приятели и колеги с хиляди институции, на унищожаваната просия на пари и т. н. Свежите идеи не се подхранват така лесно... Не ми се ще да изброя колко много от тези хора умряха, и то твърде рано. Не всеки може да свикне лесно с абсурда, в който живеем. Той наистина е свеж, както идеите, които изискваме от творците. Удивлява ме, че така може да се преминава тежката ситуация в нашето съвременно кино, която травмира всички ни. Дали ще бъде наречена „криза“, както каза Григор Чернев, дали ще бъде наречена „дупка“, в която постави киното нашият полски колега. Това е друг въпрос. Време е наистина да се намесат гържавата, години наред ние чакахме един закон и не се стига до този закон. За съжаление без гържавна политика историята е доказала, че просто невъзможно е да се говори за индустрия, все едно дали тя е филмова или каквато и да е. Аз бих попитала, колко души са дебютирали в игралното кино последните 8–9 години. Освен „Граница“ ще наброим още 1–2 филма. Сред филмите, които гостите гледаха, има 1–2 дебютни. Представете си само колко години чака Андрей Слабаков, за да направи своя „Вагнер“. Колко години след завършването на висшето си образование той трябваше да тича, да събира пари и т. н. Да не говорим, че тази година е обявена за нулева за българското кино. Очевидно нашите гилдии според мене някак си не успяват да защитят правата си. Вижте какъв е съставът в момента на телевизионната комисия, която оценява филмовите проекти, за да разберете до какъв абсурдизъм се е достигнало.

В условията на т. нар. глобализация един от основните пътища за филмово взаимодействие и противопоставяне на американския модел според мене е копродукцията. Независимо от факта, че световната кинообщественост не приема безусловно копродукцията като по-висш или поне равностоен на националния продукт модел. Дълголетната практика доказва, че по-често в националните филми финансовите съображе-

ния взимат връх в ущърб на националната идентичност и на идейно-художествената цялост на творбата. Едва ли е случайно, че през последното десетилетие нито една от нашите копродукции според мен не се оказа над средното ниво. Дори когато филмите бяха реализирани от безспорни режисьори, а контрагентите бяха Франция, Русия, САЩ и др. известни гържави. Главният недостатък, който от години забелязвам в копродукциите, е именно потъпкването или сблъсъкът на национална идентичност с друг вид изисквания. За радост най-успешните от тях, като например „Момчето на твоите мечти“ на Фернандо Труеба или „Виж, мъжете падат“, режисьорски дебют на Жако Беар, са успешни. Не бива да забравяме, че понятието „копродукция“ е предимно финансово-икономическо, а не естетическо. Това още повече задължава творците да компенсират недостатъчността от национална идентичност с по-престижен професионален еквивалент. Къде обаче трябва да се търси този еквивалент освен в таланта? Според мен – именно в националната идентичност, която точно Борислав Зечевиц назова „плаваща“ напоследък. Всяка идентичност има своите материални измерения и те са тясно свързани със социално-икономическия модел. Всички сме свидетели как много от кинематографиите започнаха да губят собствения си облик, диханието си. Да се задъхват в търсенето на нови модели, които видимо не са техни. Самите те не са подготвени за тях. Когато от 20–30 филма годишно производство се сведе до 2–3, абсурдно е не само да търсим шедьовър, но и един добър филм при този нарушен континуитет. Въпреки всичко нашият полски колега отбеляза, че те произвеждат 20 филма годишно, с всички недостатъци, които могат да бъдат забелязани, но все пак са 20. Не сме се събрали тук да говорим за чудеса и не очакваме реално чудеса от киното. А за опит за реално спасение от попълзновенията на тази морализация. Спасение за мене, въпреки изказаните опасения, все пак трябва да се търси в копродукциите, базиращи се на принципа да бъде съхранявана националната идентичност. Точно с тази идентичност и специфика се отделяме сред другите, с нея ни забелязват. Тъкмо в нея са концентрирани нашата народопсихология, нашата обредност и митоло-

гия, историческият ни опит. Това е неизчерпаем потенциал от възможности, който би могъл да подхранва стилове и почерци, предпочитания и пристрастия. Ако си припомним най-доброто, създадено от нашето кино през 70-те години, ще стане ясно, че именно то привлече вниманието на световната общественост, включително на ФИПРЕССИ. Тъкмо националната самобитност, постигната от навлизането на регионалните култури във филмовото изкуство, изляна в поетико-фолклорни, метафорично-поетични форми, ни отпреди в света достойно място. Спомнете си „Преброяване на дивите зайци“ на Еди Захариев. Единствената, за мен, успешна наша не битова, а комедия на абсурда на ръба на гротеската. Какви, ако не изконно български, са героите и ситуацияите в този филм?! Може ли Иван Ефрейтов от „Последно лято“ (на Христо Христов) да е носител на друга идентичност

освен българската? Какъв, ако не типично български синдром, е основният проблем на този филм? Нима историческият ни национален комплекс от „Козият рог“ на Методи Андонов не битува и днес? „Вълк ще те направя или ще те убия“, крещи на дъщеря си Карауван. Ние крещим днес същото с не по-малка емоционална сила. Но не можем да достигнем художествената сила и драматизма на онези филмови герои. Припомним само някои примери, за да докажа постигнатата на екрана именно от нашето кино национална идентичност. Тъкмо с тези примери станахме известни на света. „Устремени към една измислена Европа, все повече се отдалечаваме от една реална България“, спомена веднъж художникът Светлин Русев. Същото твърдя и аз. Накрая искам да нарека „невчесаните си мисли“ – „В търсене на изгубената, напоследък, идентичност. Без нея глобализацията ще помете всички ни.“

В ОСНОВАТА НА ЕВРОПЕЙСКОТО КИНО ТРЯБВА ДА СТОИ ДЪРЖАВАТА

УМБЕРТО РОСИ, *Италия*

На първо място бих искал да благодаря на нашите български приятели за топлото им гостоприемство. На дискусията тук според мен се разискват две теми, които наистина заслужават внимание. Първата тема е националната идентичност на българското кино, а втората тема засяга икономическите проблеми, както и структурните и правните проблеми – както на българското кино, така и на киното в други страни. Естествено е тези два проблема да са много тясно свързани. И за да има все пак някаква полза от усилията за анализ, тези два проблема трябва да бъдат разглеждани отделно.

Започвам с проблема за главните характеристики на българското кино, така както ги чувствам самият аз. Разграничавам два елемента. Единият – приемственост, другият – липсата на приемственост между българските филми от седемдесетте и осемдесетте години и тези, които се правят сега. Липсата на приемственост например се определя от една по-тясна обвързаност с телевизията. Но аз имам предвид езика на изразяване, а не парите на телевизията. В момента парите не ме занимават. Едно приближаване до ези-

ка на телевизията би било облагодетелствано например от по-рядкото използване на пейзажни кадри за сметка на по-честото използване на „крупни планове“, а също така означава да се освободите от най-лошото в телевизионния език – да не се стремите да предизвиквате интелигентността на зрителя, да го въвличате в дълбочината на проблемите. Тогава проблемите започват да се коментират повърхностно.

Една от характеристиките на съвременното италианско кино е фактът, че цензурата не е политическа, нито пък се изгражда на сексуално-морална основа. Тя се съобразява единствено с нивото на езика на телевизионния разказ. Филмът трябва да е семейно забавление, казва директорът на телевизията. И ако вие не искате да правите семейни филми, телевизията просто не ви дава пари. Уверен съм, че този проблем съществува навсякъде, защото в този случай телевизията има пълно право, тъй като тя се грижи за забавлението на всички – на цялото семейство, събрано въкъди, а киното не е предназначено за семейна публика. Там човек отива най-често сам, купува си билет и близа да гледа филм.

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

За да бъде още по-ясен, ще дам един пример.

Може би ви е известен филмът „Крадец на деца“ на режисьора Джани Амелио, един филм, който освен всичко друго получи и номинация за „Оскар“. Ако си спомняте, финалът на „Крадец на деца“ показва следователя от полицията и момчето, главния герой, които стоят пред вратите на затвора, където трябва да влезе момчето. Това е финалът.

Но аз искам да ви кажа, че не това беше истинският край на филма. Когато Амелио донесе сценария на този филм, сцената завършваше така: момчето моли полицая да изпълни последното му желание, като му покаже пушката си. Полицаят изважда оръжието и му го дава. След което момчето застрелва полицая.

Когато Амелио предложи този сценарий на телевизията, чиновниците в управлението направо подскочиха от столовете си и ревноха: искате италианската телевизия да произведе филм с момче, което убива полицай?! Е, това няма да стане! Дори да се казват Джани Амелио, вие сте луд и няма да получите и една стотинка!

И Амелио промени сценария. Ето това е истинската цензура в телевизията. Просто помнете този факт. Другият елемент се нарича приемственост. Разделям приемствеността на два елемента – единият компонент съдържа отношението към историята – от „Козият рог“ до „След края на света“. Виждам едно кино, което се занимава с историята на страната си, но някак фрагментарно, не на нивото на филма „Преброяване на дивите зайци“. По онова време филмът имаше шоково въздействие, също като другия филм – „Вилна зона“. А сега филмите „Закъсняло пълнолуние“ или пък „Вагнер“, които смятам за два от най-хубавите филми, показани на вашата селекция, внушават чувство за социална критика – задълбочена и ясна, но в същото време използваща един неистински киноезик.

А сега няколко думи за икономическия проблем. Първо трябва да се намери някой, който да обясни каква е националната специфика на едно кино. За мен това е много ясно! Единственото осъществено национално кино е американското. Американското кино е най-националното кино, което съществува на света. И то е толкова национално, че неговата „националност“ получава стойност и значение в целия свят. Нацистите някога се опитаха да създадат едно кино, в което да прехвърлят същите ценности. Не успяха. През тридесетте години съществуваше едно нацистко кино, но то нямаше успех, никакъв успех, дори и в нацистки страни като Италия. Американците обаче успяват, защото киното им е дълбоко свързано с тяхната собствена страна. Помнете си, след Втората световна война страните, участвали във войната срещу Съеди-

нените щати, бяха задължени от правителството на САЩ да включат в мирните договори като допълнение специални клаузи за свободното разпространение на американски филми. Това се случи в Италия, Япония, Франция и всички останали победени страни, защото американското правителство трябваше да даде нещо на Холивуд, тъй като Холивуд бе подкрепял страната си по време на войната – в последната, не в началната фаза на войната. Това наложи в други страни американската идентичност, американското чувство за култура. Това е много важен момент. И когато говорим за американско кино, не трябва да забравяме, че то печели не само с парите, които се вливат в него, а и с това, че доста често то е едно к р а с и в о кино, което помага да се разберат ценностите в живота. Много ми е тъжно, че казвам точно това, но то е самата истина. Най-често американските филми са много, много красиви, по-красиви от европейските филми. Средният американски филм е много по-красив от европейския филм. Дори един филм като „Нотинг Хил“, една съвсем обикновена комедия, е много по-добра комедия от средната идиотска италианска комедия. Това е реалността. А финансово е сто процента американски! Снимките може да се правят в Англия, теренът може да е британски, понякога и режисьорът може да е британец, но парите, рекламата, актьорите са си американски. Само филмите на Кен Лоуч не се включват в тази система. За разлика от всички други английски филми като „Само за мъже“, който се смята за комедия, а ла Кен Лоуч“, но си е един американски филм, продуциран от „Полиграм“, с парите на „Полиграм“ и разпространяван от, доколкото си спомням, „Парамаунт“. Или „Фокс“ – да, добре. Това си е американско кино. Американците са много умни. Те не отглеждат ориз в Китай. Те оставят китайците да си отглеждат ориза. И още – те не произвеждат вермут в Италия, те купуват обществото, което го произвежда. Това е по-практично и по-ефективно.

Условията в тази страна, както и условията в моята, а и в други страни, ни поставят в една невъзможност да произвеждаме филми дори със скромната цел да се върнат парите в националната разпространителска мрежа. За мен е ясно, че е много трудно парите да се върнат дори и в рамките на кинопазара в цяла Европа. Ето, в Европейския пазар англичаните са най-големите защитници на американското кино, защото американското кино се произвежда в Англия, с английски специалисти, и англичаните са много щастливи от тази ситуация. И ако четете внимателно документите на Европейската комисия, повече от десет години се води люта битка по този въпрос. Английското правителство, водено от Тачър или от Блеър – те са едно

и също, твърди, че киното е индустрия. Също като американците. А другите държави твърдят, че киното е форма на изкуството. Но англичаните казват, че е индустрия.

Когато в Европа, благодарение на французите, на френското правителство, се утвърди така нареченото „културно изключение“ с цел да бъде убедена Европейската общност, че е възможно да се дават пари за кино, без да се нарушават индустриалните закони, италианците, и то в лицето лично на Джило Понтекорво, се обади на Мартин Скорсезе. Мартин Скорсезе е един от най-добрите приятели на италианското и европейското кино, един от най-уважаваните и възпитани хора, който е окачил в офиса си плакат на „Долче вита“ („Сладък живот“). Та Джило Понтекорво цяла нощ трябваше да убеждава Мартин Скорсезе в ползата от това „културно изключение“, а Мартин Скорсезе му каза: „Защо трябва да давате пари? Филмът е на продуцента, а не на режисьора. Филмопроизводството е индустрия, а не културно мероприятие, не е проблем на културата.“ Но накрая се съгласи: „Добре, Джило, ще подпиша твоето писмо само защото си ми приятел.“ И това е Мартин Скорсезе, а не Стивън Спилбърг или

някой холивудски магнат. Ето в това се изразява културната разлика – за американците, за англичаните киното е стока. И това е логично, историята го доказва. Последният вариант на киното не е измислен от европейците, а от американците. Смятам, че единствената възможност да имаме европейско кино е силната подкрепа на държавата. Това, разбира се, крие много опасности. Кой ще подбира филмите? Кой ще контролира този „подбирач“? Това са истинските проблеми на демокрацията, при това – реални проблеми. Други филми не може да има. Евро миш-машът наистина е пълна глупост. Другите филми – като „Астерикс“ например, които имат търговски успех, са изключение. Не може всяка година да се появява по един „Астерикс“. Така че в основата на европейското кино трябва да стои държавата. Това е единствената възможност.

Накрая ще напомня думите на един от предците, от основателите на либералната идея в моята страна, който беше и първи президент на нашата република. Той беше свободомислещ либерал и университетски преподавател. Ето думите му: „Свобода – да, слободия – не!“ Това се неговите думи от 1914 година.

„КОТЕШКИ МАРШ“ МЕЖДУ ЕКСХИБИЦИОНИЗМА И МАЗОХИЗМА

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

1. Озадачи ме старателното избягване на думата „криза“, която да характеризира сегашното състояние на българското кино. Тази дума наистина е грозна, грозни слуха, но заменянето ѝ с различни евфемизми – по-благозвучни и по-обещаващи, не ни избавя от нейното присъствие. От тях не можем да се отпласнем по-нависоко, защото те, тези евфемизми, са меки, подвижни и услужливи, а освен това ни лишават от възможността да бъдем честни.

2. Българското кино – добро или лошо, под сянката на идеологическия диктат или в щастливите мигове, когато е успявало да го надхитри – а тези мигове никак не са малко, – това наше кино като производствен и кадрови потенциал е скроено, градено и задвижено за много по-големи обороти, за много по-голям капацитет. Онова, което се пуска на пазара през последните 7–8–10 години, е – как да кажа... то в никакъв случай не е кон-

церт за пиано на четири ръце; не е даже етюд за лява ръка. Имам чувството, че някой чука по пианото с един пръст, за да изсвири „Котешкият марш“.

След като сме пускали по два-три филма, по един филм, а имаше и нулеви години, би могло да се каже, че от едната страна имаме планина, а от другата – мишка. Напънала се планината и родила мишка. Горедолу това е.

3. Напоследък в нашите среди се говори най-често за пари, главно за пари, само за пари. Търсят се пари – постоянно трескаво, на моменти отчаяно. И това е разбираемо: има пари – има кино, няма пари – няма кино. Всичките ни усилия за нов закон, за промяна на съществувачите регламенти или за създаване на нови са все заради презрените финикийски знаци. И понеже това е една одисея, сама по себе си героична, ако парите най-сетне се намерят и филмът се направи, ние се радваме на неговото появяване и спестяваме претенциите си

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

към неговото качество. Режисьорът е изразходвал цялата си енергия в търсенето на пари и уморен, изтощен, но щастлив, че работи, прави това, което може – не, прави по-малко от това, което може, а ние – също изтощени – очакваме по-малко от това, което е направил. Така между парите, искам да кажа, между приказките за пари, се промъква посредствеността, по погрешка смятана за изкуство.

4. Не мога нито да потвърдя, нито да отрека цифровите данни за нашето филмопроизводство, които се изнесоха тук. Но, изглежда, има някакво объркване. То иде от различията в продуцирането и представянето на филмите. Кой плаща? На голям или на малък екран вървят, по кое време? Напоследък – и това е най-обнадеждаващото – националната ни телевизия пое и функцията на кинопродуцент, на основен кинопродуцент, бих казал, това е естествено, така е в Европа. Само че у нас не са избистрени разликите между редовата телевизионна емисия и филма, между еднотелната и потрайния художествен резултат. Всичко, заснето на лента, започва да се нарича филм, а телевизионните журналисти се подписват не даже като режисьори – за тях това е малко, а като автори. Ако приемем тази дифузия без резерви, статистиката може още да скочи. Или пак да ни излъже. Зависи от гледната точка.

5. Статистиката обаче се обезсмисля, когато става въпрос за „чистите“ кинофилми, ония, които са правени и предназначени за големия екран. Защото той е негостоприемел към тях, той просто ги изхвърля като мръсни котета. Преувеличавам, но съвсем малко. Надявам се, разбирате за какво иде реч. За това, че българският филм, независимо къде и от кого е правен, няма друг шанс за публична реализация освен телевизията.

6. Игралното кино на една страна – къде заслужено, къде не – си е спечелило привилегията да представлява цялото ѝ кино. Така е и на настоящата конференция. Поради това искам да направя една уговорка. Когато говорим за криза, имаме предвид игралния сектор. В документалистиката нещата стоят значително по-добре. Там в момента се натрупва енергия, която един ден – дай Боже! – може да прелее и в другите жанрове. Най-хубавия български филм от последните години го няма в списъка на предложената ви програма. Той е документален и се нарича „Търпението на камъка“.

7. Мислех си, че да направим срещата на ФИПРЕССИ в момент като този, от наша страна е проява на чист мазохизъм. Не сме добре, много сме зле даже, тук ни боли, там ни боли, понасяме всекидневни удари, очакваме и вие да ни ударите, ала ни става приятно, изпитваме удоволствие от това, че сме зле. Понеже меж-

дувременно понятията ни за добро и зло също се объркаха, не съм сигурен от ефекта на това действие. Ние няма какво да крием, наистина – нито от себе си, нито от вас. Но защо се кефим?

Ако се върнем към първия колоквиум на ФИПРЕССИ у нас през 1976 година, в който съм имал честта да участвам, ще видим, че и той се поддава на фройдистки дефиниции, тогава киното ни излизаше от пубертета и навлизаше в зрял период, имахме доста интересни филми и искахме да ги покажем, да се покажем. В определен смисъл това без съмнение бе експозиционизъм.

Ала изкуството – всяко изкуство – поначало е експозиционистично. Художникът, разголвайки се – отначало само душевно, а сега всякак, иска да привлече вниманието на публиката. Да мислим, че той ще се откаже от навиците си, когато е в криза, е наивно.

И какво излиза? Излиза, че сегашната ни среща е проява на мазохизъм и експозиционизъм едновременно. Къде започва едното и къде свършва другото, не е ясно. И тъй като в балканското ни съзнание това са френски специалитети, може би Жан Роа ще ни каже.

8. Руският ни колега Сергей Лаврентиев направи интересно предложение. Стига с тия мрачни опуси – каза той, цитирам го по смисъл. Дайте нещо по-весело, по-радостно, та човек, като отиде на кино, да забрави грижите си, да се отпусне. Точно това правели безработните американци по време на Големата депресия от 1928–32 година. Ходели на кино. За разтук.

Да, така е, и ние го знаем освен от книгите, от гениалния филм на Уди Алън „Пурпурната роза от Каиро“.

В Канада, грага Криси (обръща се към Кристина Стоянова), на това май му викат искайп, искайпизъм, а в Квебек другояче, но в момента не се сещам за френския аналог. Та какво ни се предлага: от социалистически реализъм да минем към искайпизъм? Не, благодаря, няма нужда...

Боя се освен това, че тази рецепта е неприложима в България. По две причини. Първата вече я споменах – българските филми са нежелани в кинотеатрите. Но ако все пак зажаднялият за релаксиране зрител открие подходящо заглавие в афиша, ще се сблъска с втората причина – цената на билета. Той трябва да се бръкне за пет лева, а ако иска да релаксира в компанията на жена си или на любовницата си – за десет.

С пет лева у нас, ако не знаете, се купува кило и половина сирене, а с десет лева – цели три килограма.

Пресмятайки левчетата си пред касата на кинотеатъра, българинът прави единствено възможния ход – между филма и сиренето избира сиренето.

Това е положението. И не смейте да ни корите, преди да сте ни разбрали!

НЕ ПОВТАРЯЙТЕ НАШИТЕ ГРЕШКИ

РАДОВАН ХОЛОУБ, Чехия

В голяма част от видените филми героите на историята са разпознаваеми само ако сте запознати предварително със сценария, което означава, че могат да бъдат разбрани само от авторите. Не можете да кажете с какво се занимават героите и за какво става въпрос в тази филмова история. Много трудно се прави разлика между авангарден филм и традиционен филм и много трудно може да се каже какво разказва тази история, какъв е нейният смисъл и каква всъщност е крайната цел на разказа. И поради това оценявам високо факта, че тук, в България, открих филм, имащ обща насока с някои други филми. Ценя много високо филма на Кустурица – „Бундсграунд“, на Ищван Сабо – „Зоненшайн“, и този филм, който гледам вече за втори път – „След края на света“ на Иван Ничев. Смятам, че господин Ничев знае за какво говори. Той ни представя една ясна история с много точни образи, а освен това води разказа си сериозно и с добре премерена ирония, и това, което чувствам в неговия филм, е, че всички ние носим в себе си натрупания опит след всички завои, правени от социализма и от постсоциализма, и от този примитивен капитализъм, в който живеем.

Така че ето какво ни липсва и на вас, и на нас – липсва ни загрижеността за нашата собствена идентичност! Смятам, че проблем на чешките режисьори, както и на някои български режисьори, е авторът да признае, че прави филма си за своята собствена публика, за своя собствен зрител. Творецът трябва да знае каква е публиката, какво иска да гледа. И на второ място това, че режисьорът трябва да предостави на публиката си радост от филмовия спектакъл, че всъщност възприемането на един филм не трябва да е тежка работа. И затова споделям тези свои бележки – защото ги смятам валидни както за чешкото, така и за българското филмопроизводство. Смятам за много важно поставянето на тези проблеми за обсъждане и в бъдеще. И нека кажа още нещо за филма „Дань Коловъ“. Смятам, че това е филм, правен по рецепта, но намирам, че и тези филми имат право на съществуване, защото трябва да мислим и как да продаваме нашия продукт.

И аз съм уверен, че филмите по рецепта се продават по-лесно, отколкото например експерименталните филми, които също имат право на съществуване. И двете крайности в киното имат право на съществуване.

И още един въпрос, който ми се иска да засегна. Например студия „Барандов“ се продава на някого, вероятно дошъл от Канада, но всъщност никой не знае на кого и никой не знае как ще постъпи новият собственик със студията. И само няколко души от Министерството на културата и предполагам министърът на културата може би знаят, но няма да кажат какво точно ще стане със студията. Та това е един общ проблем, по който можем да обменим опит, тъй като хората от министерството нямат време да разискват тези теми с нас. Този проблем съществува и в Чешката република – държавата просто е извън играта, не се интересува от кино и дори да не говорим за Министерството на културата, трябва да споменем Министерството на финансите. Това е горчивият хап, който преглъщаме и ние. Исках да добавя още нещо, което е общо за двете страни – че чехите не са собственици на кината си и че си имаме много проблеми с международното разпространение на собствените си филми – също общ проблем, въпреки че ние произвеждаме 20 до 25 филма годишно, а вие произвеждате много, много по-малко. Но проблемите са общи.

На филмовия фестивал в Кан гледах един филм, който се наричаше „Непознат“ и е направен от известен австрийски режисьор – господин Ханеке. Този филм разказва за битието на един емигрант от Източна Европа във Франция, в Париж, и за самата Източна Европа. Намирам това филмово произведение за много фалшиво. Не мога да възприема този филм, защото веднага става ясно, че е правен от човек, който не носи в себе си тази проблематика – от Източна Европа, и който не я разбира. И затова се запитах, докато гледах този филм в Кан, какво означава да имаш национална идентичност – да носиш или да споделяш една национална идентичност.

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

И смятам, че за отговора има две ключови думи. Първата означава това, че режисьорът, или авторът, споделя с публиката своя личен опит – това е много важно за мен, а втората е свързана с факта, че е възможно зрителят да се идентифицира с образите, които създава авторът във филма. Това е основният проблем. Аз не смятам, че това е проблем на българските филми, които следят от много години, но също така смятам, че той е валиден и за чешките филми. Режисьорите не ни дават много голям шанс да се идентифицираме с героите на техните разкази. А вторият проблем е, че те много често разказват истории, които са извън конкретните измерения – не се разбира в коя част на града се развива действието или дори в кой град, така че става много сложно да се определи какъв е собственият им жизнен опит.

Съжалявам, че не говорихме повече за копродукциите, защото някои от българските филми, които видяхме, са копродукции на няколко страни. Факт е, че чешкото кино много разчита на копродукциите с телевизията. Деведесет процента от тях не биха стигнали до производство без намесата на чешката телевизия. Мисля, че това не е най-доброто решение на проблема. Има една копродукция – „Тувалу“, която е германо-българска и прочие копродукция. Би било много интересно да се дискутира дали този филм е или не е източноевропейски, защото аз смятам, че е! Поради това, че съдържанието му е много източноевропейско. Така че с какво могат да допринесат копродукциите за националната идентичност на филма? Освен това имам една забележка за авторското кино. Аз донякъде съм възхновен от конференцията в Кан, която се проведе по време на филмовия фестивал, за филми в Интернет и за дигиталното разпространение. Защото ние трябва да бъдем готови за това, какво ще бъде бъдещето на авторското кино. Нашите кинематографии са прекалено малки, за да съществуват на базата на забавле-

нието. Та според мен, ако разгледаме тази ситуация, дължни сме, щом сме казали „А“, да кажем и „Я“. Защото, ако настъпи разпространението на филми по Интернет, тогава „юзърът“, а не „зрителят“, ще има възможност да работи с филмови чипове и да подбира съдържанието – може да поиска да види направо края, и ако дигиталното разпространение дава възможност да се наводни света с хиляди копия на един филм, това би представлявало много голяма опасност за авторското кино. А ние сме зависими от авторското кино, както вече казах в началото. Така че смятам за добър ход да обединим усилията си и да действваме някак заедно за създаването на филми като „Тувалу“, които са интересни и които биха имали успех в международното разпространение.

Когато говорите с правителството, не повтаряйте грешката, която бе допусната в моята страна. Законът за аудио-визията от 1992 година беше направен, за да се приватизира филмовата студия „Барандов“. Този закон не работи! Той не осигури източници за финансиране на чешкото кинопроизводство. Всъщност вие трябва да убедите правителството си да осигури подкрепа на кинопроизводството. Защото подкрепата на разпространението, на киносалоните въобще, не дава същите резултати, както подкрепата на кинопроизводството. Много е важно да има различни и по възможност повече източници за финансиране на кинопроизводството тъкмо заради националната идентичност.

И така, ние нямаме закон за финансиране чрез различни източници и е трудно да се каже кога ще имаме такъв. Но има Закон за аудио-визията, който може да работи успешно, както в други страни, така че да няма нужда от централизиран орган, който да представлява нашето кино. Искам отново да подчертая, че това е много голяма грешка и дано в България тя не бъде повторена.

НУЖНО Е ЛОБИ ЗА БЪЛГАРСКОТО КИНО

ЯН РУС, *Естония*

Аз съм представител на Естония, една от прибалтийските страни, малка страна, но в края на миналия век група естонски писатели – „Млади естонци“, тогава въобще са били много популярни групи като

„Млада Естония“, „Млада Латвия“, „Млада Финландия“, – та те предложили един лозунг: „Бъдете естонци, но станете и европейци!“

Днес в Естония много популярен е лозунгът: „Бъдете

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

европейци, но си останете естонци!“ В наши дни това е доста деликатна и сложна тема. В началото се запитах какво ще означава тази тема – „Националната идентичност на българското кино и глобализацията“.

А какво означава к и н о ?

Една част от киното е изкуство – така смятам аз. Киното у нас е и национална култура, и идентичност в онази степен, в която ги носи и световноизвестният американски цирк „Барнъм“. Но това е истинската американска идентичност. Спомням си как преди шест години, когато група представители на американската филмова индустрия бяха дошли заради естонските киносалони, един от юристите им ми каза: „Вие, естонците, прекалено често гледате назад.“ Кое то си беше казано много точно. Смятам, че същото важи и за България. Защото всички вътрешни структури би трябвало да бъдат преструктурирани. И онова, което е един много деликатен въпрос – въпросът за ролята на изкуството в преходния период. Изкуството има толкова много функции, че социалната му – в смисъл на изучаване на душевността, е да ни даде спокойствие и стабилност и да ни върне духовните ценности. И аз смятам, че изкуството винаги се прави за родната публика. Не може да има универсално изкуство. Разбира се, то може да се получи, но това вече става на едно друго ниво. Защото и „Тристан и Изолда“ може да се направи в България и в Полша, могат да съществуват и не знам колко екранизации на Достоевски, но също така разбирам, че международното признание е нещо много важно за кинематографистите. Затова смятам, че разпространението, маркетингът и привличането на публиката са много важни компоненти. И че вие трябва да възстановите своето кино, както и че българското кино трябва да създава необходимост от българско кино. Знам, че ние сме създали необходимостта от кока-кола, но не и необходимостта от кино. И, естествено, трудно е да се каже каква е националността на изкуството. Естествено, литературата винаги е национална, тъй като е на националния език. А също така и театърът. Шекспир на български си е един национален театър. Но аз питам, всъщност защото сам не знам отговора, какво би загубила българската култура, ако българите престанат да правят кино. Това е един риторичен въпрос, но аз смятам, че стойността му е в това, че българското кино би било нещо,

което не се прави в другите изкуства. И не съм съгласен с моя сръбски колега, който каза, че тази дама от българското Министерство на културата ще трябва сама да сътвори програмата за българското кино. Според мен трябва да се създаде едно лоби за българското кино и въздействието на българското кино всъщност е една от целите на нашата конференция. Вие сте голяма гържаба бе, 8 милиона души! Като Швеция. Знам, че в Швеция 80 % от публиката и от бокс-офиса (приходите от билети) принадлежат на американското кино, но те взимат тези пари и ги преразпределят за производство на шведски филми. В Естония миналата година произведохме два игрални филма, но искам да уточня, че това бяха две филмови антологии от по три-четири филмови новели. Държавата ни отпусна финансова помощ от милион и половина американски долара, а това е сравнително огромна сума. Но гържавата не може да осигури 100% производството и аз смятам, че Естония може да произведе максимум три филма годишно. За България наистина съвсем не знам – може би от десет до двайсет би било нормално според мен. И искам да завърша със съвсем лично мнение за производството на филми, които би трябвало да привлекат една много широка публика. Трябва да има такива филми. Знам, че полските кинематографисти направиха такова нещо на базата на полската литературна класика, а във Финландия направиха нещо подобно по теми от Втората световна война. И така, в социален контекст искам да подчертая, че може би този филм за американската идентичност – „Дань Коловъ“, въпреки че не е много красив и лиричен филм, смятам, че може да събере публика. А от друга страна, такова авторско кино като „Всичко от нула“ – един филм, направен с много чувство, – може би ще привлече фестивална публика. Това може би са просто двете различни посоки за бъдещата ви работа.

И така, искам наистина да приключа с въпроса за практиката на копродукции с телевизията. Това е единствена реална възможност, защото никой в днешно време няма да отиде да гледа филм в киносалона – и в Естония казвам на режисьорите: „Никой няма да гледа филмите ви в киносалоните, но всички ще четат за тях във вестниците.“

Ето защо аз предпочитам да съм си просто критик.

НАЦИОНАЛНО ОЦВЕТЕНО ЛИ Е БЪЛГАРСКОТО КИНО

НИКОЛАЙ ГЕОРГИЕВ, театрален режисьор

Бих искал да предложа на вниманието ви онова, което казва Гео Милев по повод националното изкуство, тъй като намирам, че неговите разсъждения са по-пътни и близки до предмета на обсъждане на нашата конференция.

Според поета разбирането „родното изкуство“ търси убежище в голяма, но мъртва традиция.

Можем ли да отговорим на въпроса: библейският Адам евреин ли е бил? Или: биологическият прачовек имал ли е национално съзнание? Ето го разширеният цитат.

„Родното изкуство“ се бори срещу интернационалното изкуство – изкуството на човека без националност. Изкуството днес се връща към прабитието на първичния човек – към Адам. Въпреки огромните завоевания на цивилизацията или тъкмо заради това! Съвременното изкуство търси и намира извора на своите сили в духовната първосъщност на човека – човека, отлъчен от всякакви преоценки и придобивки, освободен от всичко онова, което наричаме днес веществена култура, цивилизация. Съвременното изкуство загарбва веществената форма на съществуване на съвременността, която превръща битието в бит, човешкият род в народ, всемира в провинция. „Родното изкуство“, обратно, въздига народния бит с всички негови особености и отличия от всеки друг народен бит. Безспорно националното чувство съществува, може би много по-ясно и категорично, отколкото всички външни отличия на националност и раса – като един действителен елемент в духовния мир на отделния човек; като една подсъзнателна сила в духовния живот на човека – сила, създадена и развита в продължение на много векове по неведомите пътища на индивидуалния живот на всяко едно племе, плод на историята, природата, климата и хиляди други външни влияния. Тези подсъзнателни сили дават на немца или французина едни, а на българина или испанеца други външни и вътрешни особености. Те са създали неговия език, съчетание на определени звукови особености – неговият вкус, неговата походка, чертите на лицето му, неговия слух. Неговите понятия за скръб и наслада, за хубаво и грозно, за добро и зло.

Тези сили образуват едно национално подсъзнание. Националното чувство е подсъзнателно. Бих го сравнил с половото чувство: те са елементарни психологически сили, мистични стихии, които създават и движат живота, създават неговото напрежение и колорират неговата боя. Полът е кинетически резервоар на живота; националното чувство е бих казал, регулатор на

жизнената кинетика у човека. Без половото чувство човекът става кремен. Без национално чувство човек става жител на планетата Марс. Значението на националното чувство като действена духовна сила у човека лежи в неговата подсъзнателност. Обаче изведеното от подсъзнание в съзнание национално чувство става национализъм, патриотизъм, а с него художникът няма работа. Тъй както изведено от подсъзнание в съзнание, половото чувство става порнография – а с нея изкуството няма нищо общо. Полът е индивидуална енергия, националното чувство – масова. Масов продукт на националното чувство е битът – народното богатство, натрупано в безбройни етнографски и исторически факти. Тях иска родното изкуство да възпроизвежда, в тях се изживява. Но възпроизвеждането на фактите има друго име: фотография, етнография, история. ... Второто, психологическото, заблуждение на радетелите на „родното“ изкуство е извеждането на националното чувство от кръга на интуицията в кръга на логиката, забравяйки, че художественото творчество е винаги интуитивно, винаги произтича от движения в подсъзнанието – следователно е алогично. Логичното творчество на съзнанието създава не художествени, а научни произведения, то е наука. А когато се прави не от научни работници, то е просто патриотическа, политическа книжнина – вестник, битово политическо изкуство.“ Край на цитата.

Ако продължа тази посока на разсъждения, самият аз винаги съм възприемал българското кино през последните 45 години като битово политическо изкуство. Но новото българско кино не ми дава достатъчно основание да го смятам за нещо различно от излизаните през този период – вестници, радио, телевизионни репортажи. Преди всичко мисля, че българското кино не е стъпило на сложния и тежък път на своята културна, творческа идентификация. Затова си мисля, че една откритост на тази тема би била много полезна от дискусията за неговата национална идентичност, защото от /на/ пръв поглед е ясно онова, което беше теза в изказването на Александър Янакиев – тя, националната идентичност, е такава, каквато беше, тоест постави въпроса за смяна или за отхвърлянето на тази квазинационална идентичност и отваряне на процесите по пътя на тяхното индивидуално протичане по един естествен и адекватен път, в смисъла на това, което говори Гео Милев. За да може той да доведе до органично национално оцветяване на българското кино.

КЪДЕ ПОГУБИХМЕ СТУДИЙНИТЕ КИНА

ГЕОРГИ АНГЕЛОВ

Изказването ми ще е по-скоро като за работна сряда, отколкото за теоретична конференция. Всички знаем, че в момента българските кинаджии са в положение на тежък нокдаун и за да не стигнат до пълен нокаут, както се очертава, явно трябва нещо да се направи. Непрекъснато през тези години се умува за недостатъчните държавни субсидии, придоби някаква яснота въпросът за авторските права, предлагат се данъчни преференции за евентуалните спонсори, отчисления от билетите за кино, обсъжда се ролята на телевизията, въобще старателно се подготвя предстоящият закон за киното, който рано или късно ще бъде приет. Но като че ли се изпуска по моему най-важното – грижата за зрителя!

През 1980 г. Тодор Андрейков, тогава директор на БНФ, възприе идеята ми във филмотечното кино да има пълно представяне на националната кинопродукция. От „Балканската война“ до „Дами канят“ – последния тогава български филм. Но важното в случая е, че всяка седмица, при подчертан интерес, в хронологичен ред зрителите видяха цялата българска кинопродукция – от шедеврите до провалите. Между другото истински пробив за онези години беше фактът, че в тази хронология влязоха и спрените филми, за пръв път преди 10-и ноември 1989 г. Много ми се искаше този хронологичен ред да е определящото и в телевизионната рубрика: „Понеделник 8 1/2“. Така на предаването би се гарантирал един по-продължителен период и би се избегнала аномалията да гледаме отново многократно излъчвани филми, а такива, които не са показвани въобще, дори да не дочакат своя ред. Така или иначе, предаването е хубаво, договорът му, слава Богу, е продължен с още една година, а високият му рейтинг е не толкова носталгия по социализма, колкото необходимост от общуване с българското кино, т. е. от неговото съществуване. Какъв по-сериозен аргумент за културното министерство?! С не по-малък интерес, наред с по-старите заглавия, спокойно биха могли да влязат и филмите от сега обсъжданото десетилетие. Ако си направим експеримента да пуснем тези филми (нови и стари) в киносалон, на пръсти ще се броят зрители-

те, купили си билет. Уви, пълното безразличие към новото българско кино, независимо от качествата на творбите, е печален факт. Но така ли ще бъде, ако зрителят знае, че има едно постоянно място, където те биха могли да се видят? Т. е. връщам се на от години болната за мен тема за дискуссионните кино клубове и арткината.

Такива имаше и трябваше само още една стъпка да се обединят в Национална федерация, която да стане член на Международната федерация на кино клубовете. Главна пречка това да не стане беше убеждението на властващите, че дискуссионните кино клубове водили до контрареволуция. Днес тази пречка не съществува, няма и кой да възроди подобна дейност. Студийните кина се доближаваха до днешните арткина и зрителят с еднакъв интерес гледаше, наред с Тарковски и Бергман, например българския „Неделните мачове“, двусериен документален „Скръб и състрадание“, Луис Алкориса или пък Сембен Усман. Своята образователна роля изиграха и кино-видео клубовете. Днес на мястото на студийните кина се появиха салоните на ЕВРО-ИМАЖ. В София вече те станаха 4. Само че не е същото, тъй като подлежат на стопански план и наред със стойностните филми показват и касови хитове, което обърква зрителя. Когато преди две години гостува звездата на латиноамериканските сапунени опери Освалдо Риос, беше ми любопитно как са в това отношение в Пуерто Рико. Ние вече сме завладени от Холивуд, а камо ли те, които са си в Америка. Само че там културното министерство субсидира фестивала в Сан Хуан и голям салон за артфилми, освободен от финасов план. Същото е и в цял свят, така че налице е поредният аргумент към министерството. Слава Богу, че „София филм“ поддържа, доколкото днес това е възможно, една културна политика, но ако се посегне на кината и при предстоящата приватизация, не ми се мисли какво ще настъпи.

Ако зависеше от мен, бих удължил филмовата програма с още един ден. Няма нужда чак толкова да жалим нашите гости, работата на които е да гледат по 5 филма на ден и сигурно тайно съжаляват, че нямат в

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

стаите си видео. Бих добавил например „Граница“ на Илиан Симеонов и Кристиан Ночев, „Гори, гори огънче“ на Румяна Петкова и детския ѝ „Разговор с птици“, „14 целувки“ на Пламен Масларов, „Черната лястовица“ на Георги Дюлгерев, „Дневникът на един луд“ на Мариус Куркински. Едва ли в Гърция миналата година на подобна среща гостите са гледали само 6 филма, така че слагам и втората част на „Дань Коловъ“, защото все пак един тричасов филм не се гледа до половината – това не е сериал. Що се отнася до националната идентичност, тя най-добре може да се усети точно в един сериал, който, колкото и да ви се вижда странно, е тъкмо набеденият за скандален „Дунав мост“ на режисьора Иван Андонов и на Георги Мишев – най-спряганото име на предишната конференция на ФИПРЕССИ, проведена тук през 1976 г. Съвременната българска действителност най-после намери своя екранен вариант, а дали смятаме за привлекателна тази действителност и реализация, е тема на друг разговор. Тук е моментът да вметна и за някои недоброжелателни рецензии, неанализиращи филмите, а просто целящи да ги съсият. И какво се получава? Даден режисьор чака няколко години проектът му да мине, още толкова да намери пари, няма желаещи да разпространяват филма му, а още по-малко да го гледат. И ако и рецензиите са напълно убийствени, какво му остава на твореца, освен да си тегли куршума. Не знам защо се сетих за тези рецензии веднага след снощното честване на Дядо Вазов...

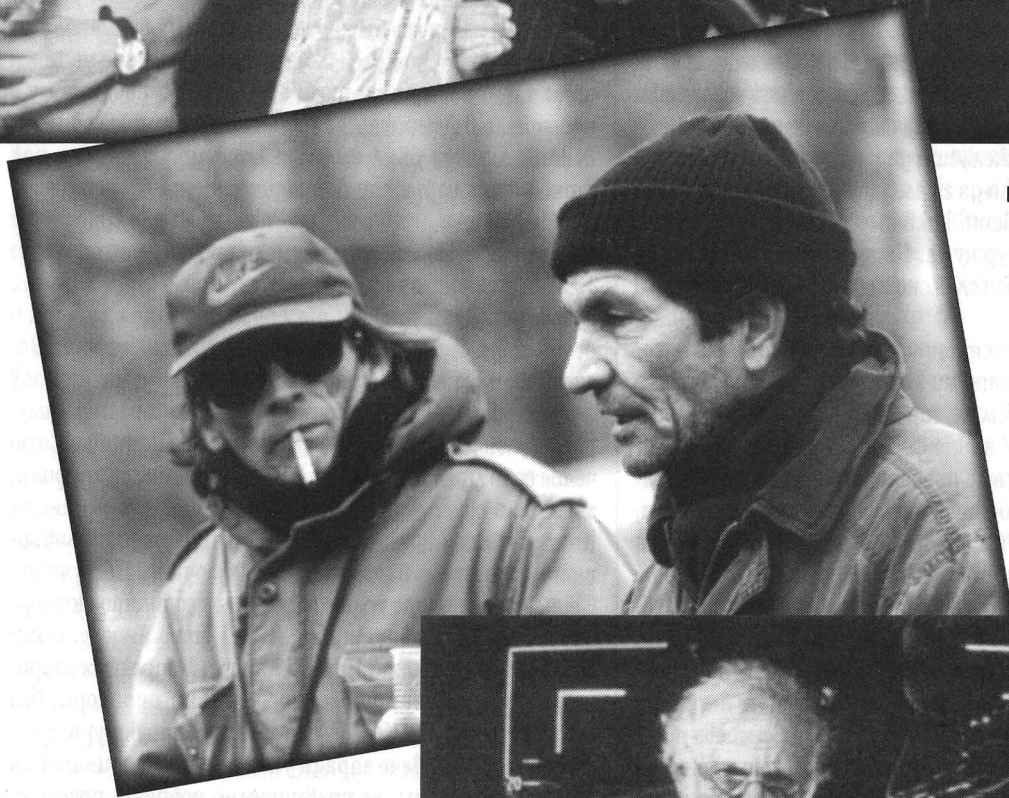
Но и така нашите гости придобиха достатъчна представа за съвременното ни кино, от което аз лично не се срамувам, дори бих се гордясал с някои от филмите. Нормално е на подобна конференция да се теоретизира, но като че ли сега се прекаля, а много би ми се искало да се каже нещо по-конкретно за всеки отделен филм, както беше през 1976 г. Как го виждат нашите гости и като кино, и като национална идентичност? Какъв е шансът му пред една чужда публика, ако не за търговски или специализиран показ, поне става ли за фестивали и седмици? Каквито и да са проблемите и кусурите на нашите филми, най-радостното е, че те са авторски, поне засега не са унифицирани. Освен това предложената програма отстоява българската идентичност във времето на всеобща глобализация, пред която се предадоха вече някои от „братските“ кинематографии. Същото обаче не може да се каже за българската филмова преса. Например в последния брой на иначе интересно списание „Екран“ има статия за фестивала в Кан, а заглавията на всички филми са на английски. И това ако не е скандално! Колкото и да са ползващите английски и Интернет българи, все пак броят

им в сравнение с основната маса от населението е нищожен. Жалко е, че постепенно и останалата преса възприема този вреден стил, което не се прави даже в страни, където с английски си служи над 90% от населението. Нашите гости биха могли да потвърдят това. Именно подобна статия за Кан преди около 40 години в „Киноизкуство“ бе решаваща за бъдещата ми професия. Заглавията, които копнеех някой ден да видя, слава Богу, бяха на български.

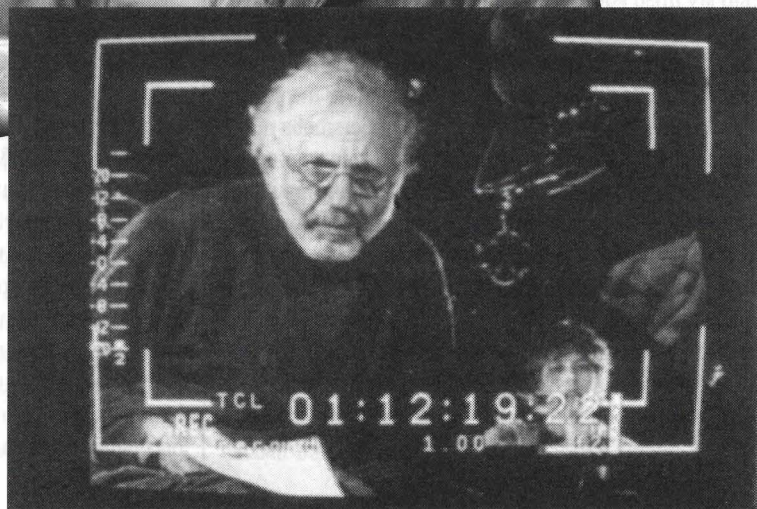
В заключение бих искал да кажа няколко думи за „Дань Коловъ“ по-скоро като пояснение към чужденците, които го цитираха вече 5 пъти. Филмът не е подражание на американското кино или български принос в търговското кино, а възкресяване на една от най-ярките български легенди. В подобни случаи у нас зрителите и най-вече критиката са особено чувствителни. Колкото и да е индиферентен към родното кино зрителят, все пак филмът бе показан в кино „Сердика“, при това по време на най-големите жеги – нещо, което не се е отдавало на други български филми. Що се отнася до българчето Дончо Колев, който в продължение на 15 години е № 1 в света на този вид спорт, животът му е преминала в Америка, така че снимките там са неизбежни. А за да бъде филмът конвертируем, все пак трябва да е издържан в традициите на доброто американско кино. Асоциации с „Роки“ и „Имало едно време в Америка“ откриха американски продуценти още през 1992 г., когато присъствахмe на прожекцията в госта суров вид. Бяха удивени от операторската работа и особено от сценографията. Не повярваха, че Илия Василев не е актьор. Заинтересуваха се кога ще е готов филмът и бяха категорични, че ако в надписите фигурират поне 1–2 звезди, би имал успех в Щатите. Само че те едва ли подозираха мъките, свързани с този филм, започнат още преди Кристина Стоянова да замине за Канада и преди да падне Берлинската стена и завършен малко преди началото на 2000 година. Неслучайно в една от главните роли е едно от известните актьорски имена в тогавашната ГДР – Петер Ангерс, изписан неправилно като Питър Ангерс. Въпреки безпаричието и постоянното оттегляне на спонсори, без участието на ЕВРОИМАЖ и новите структури, филмът стана най-вече заради упоритостта и ината на Мишо Гецов. Знам, че сравнително добрата посещаемост и развълнуваните, ръкопляскащи зрители не са гаранция, че филмът е безгрешен. Гледайки поовехтялото копие, виждах грешките, но открих отново драматургията на цвета, звука и монтажа. Изминаха 10 мъчителни години не само за „Дань Коловъ“, но и за цялото българско кино. Колко още трябва да минат и колко кабинета да се сменят, докато културните шефове съберат необходимите аргументи?!



„Вагнер“,
реж. Андрей Слабаков



Режисьорът Едуард Захариев
и операторът Емил Христов
по време на снимките на
„Закъсняло пълнолуние“



„Всичко от нула“, реж. Иван Павлов

НАЦИОНАЛНАТА ИДЕНТИЧНОСТ Е УДОБНА ФОРМУЛА ЗА СПЕКУЛАЦИИ

ПЕТЯ АЛЕКСАНДРОВА

Бих искала да обърна внимание на понятието национална идентичност (приемаме, че разбираме едно и също под национална идентичност) от по-прагматичен ъгъл. Тук се отправиха известни упреци, че произведените български игрални филми били мрачни и дълги. Обяснявам си го с факта, че те са правени като за пред комисии и с презумпцията да се харесат на едно универсално жури и да попаднат в международната конюнктура.

Авторите на филми, доколкото могат да се употребят като сборно понятие, са наясно, че дори да направят добър филм, който да събере максимално зрители, приходите, които ще получат като краен резултат, ще са изключително малко. В този смисъл мнението на публиката ги интересува в по-малка степен, тъй като финансово не зависят от него, въпреки че биха искали. Парите, които са им необходими за производството на техния филм, са значително повече от онези, които биха могли да съберат от зрителите и в най-благоприятната ситуация. Затова те се интересуват не от зрителските пари, а далеч повече от възможно гържавно финансиране или получаване на субсидии от чужбина, или от някакви фондове. Затова за тях е по-важно да се харесат не на зрителя, а на комисиите по такива места. Тук възниква проблемът с националната идентичност. Тъй като той се е превърнал в удобно клише, когато се поставя като изискване преднашите кинаджии да кандидатстват с проектите си. Навсякъде им обясняват, че проектите им трябва да притежават национална идентичност, без това понятие да се обяснява и всеки

го пълни с изгодното за него съдържание. То е и удобната формула да ти се откажат пари – да, сценарият ти е хубав, но не притежава национална идентичност. Като някакво магическо заклинание, което автоматично ти увеличава акциите.

Разбира се, има и други такива клишета – малцинствените проблеми, джендър проблематиката...

Не може да бъдете изненадани тогава, че гледаните от вас филми са мрачни – нали те се опитват да обслужат точно вашите изисквания и да отговорят на тези клишета, които им поставяте – не като зрители, а като участници в комисии, които отпускат пари. А обикновено такива комисии не толерират леку, приятни филми, комедии, детски, забавни или каквото и да е, което не звучи „авторско“ и „арт“. Никъде не се предполага да ти помагат за комерсиални проекти – само за алтернативни, които трудно ще си пробият път. Като се забравя, че и с комерсиалните финансово положение е същото.

В единия случай българският автор се опитва да предугади какво ще се хареса на тези или онези, които дават пари, а не на тези или онези зрители. В другия случай пък той е омерзен и не иска да угоди никому – и превръща егоцентризма си в мрачен филм, от чиито проблеми се интересува само неговият автор.

Затова мисля, че понятието национална идентичност отдавна се е изпразнило от първоначалното си съдържание и се е превърнало в удобна формула за всевъзможни спекулации. И вече само като изключение дава и добри плодове.

КИНЕМАТОГРАФИЧНАТА ИДЕНТИЧНОСТ Е НАЙ-ВАЖНА ЗА ЕДИН ФИЛМ

АЛИН ТАШЧИЯН, Турция

Благодаря на всички за топлото гостоприемство, с което ме обграждате. Чувствам се съвсем у дома. Чувствам се съвсем у дома и в темата на конференцията и всички неща, които обсъждаме. Проблемът дали

да се присъединим към Европейския съюз, дали ще ни приемат и ако ни приемат, дали ще се адаптираме лесно... Как да организираме производството, как да намерим пари, как да финансираме филмите, какво да

разказваме в тях, автроско кино ли да правим, или да правим зрителско...

Обикновено нито един от турските режисьори и продуценти не вземат никакво участие в тези дискусии. Винаги остава на нас – филмовите критици или на някой от изчезващите филмови историци в Турция, да дискутираме по всички проблеми, да упражняваме някакъв натиск върху правителството, така че да бъде приет един добър закон за киното и съответните разпоредби, за да можем да защитим нашето национално кино. Да окажем натиск върху всички компании, разпространяващи американски филми, да отделят повече място за турските продукции в своите мултиплекси... Така че всичко това ние сме го отиграли. Но там, където сме стигнали, изглежда, не е най-доброто място. Сега имаме повече филми, отколкото в началото или в края на осемдесетте, а през деветдесетте години можем да приемем, че турското кино най-сетне произведе няколко добри филма – извън няколкото филма и няколкото режисьори, чиито имена познаваме от историята, така че аз се страхувам, че и вие ще стигнете до същото това положение. Защото по някакъв начин режисьорите, съвсем отделно от всички останали, отделно от продуцентските къщи и студията, успяват по свой собствен начин да осъществяват своето изкуство – с филми без бюджет или с нищожен бюджет, или в някакви копродукции с малък екип, съставен от идеалисти, чието единствено желание е да правят кино, за което не получават никакво възнаграждение. Така че, с една дума, всички се трудят безплатно, но те все пак правят нещо добро със съвсем малко пари и отиват в чужбина. И ако някой фестивал ги приеме и вземат някаква мъничка награда, тогава биха могли да открият някакъв киносалон, който да им отпусне една седмица в програмното си време. Разбира се, всички национални фестивали приемат всички филми, трябва да си го признаем, но и на националния филмов фестивал зрителите предпочитат да гледат чуждестранните филми, които идват от Европа и света, освен американските филми, които присъстват, и това е малката публика, на която могат да се надяват. Понякога интересът се увеличава невероятно и тогава хората от които зависи, осъзнават, че и в нашата страна зрителите могат да приемат нашето национално изкуство, и започват да дават пари от частни фондове или с малко гържавна подкрепа, и така се събира един голям бюджет, с който се снимат оптимистични филми за масовия зрител. И зрителят започва да ходи на кино, а тъй като нашата страна е доста многолюдна, посещенията се измерват с милиони. Има много турски продукции, които са надхвърлили бариерата от един милион, а в последните

три години филмите с най-високия бокс-офис са турски, а не американски. Но мога ли да кажа, при положение че това са добри филми, дали притежават някаква национална идентичност само защото хората ги гледат с цел да се идентифицират с героите? Не, не бих казала. Не, те просто искат да отидат на кино и да се смеят. Тези филми са „ал америкен“ – по американски образци, направени точно по онзи начин, по който се очаква. Е, не играе Мел Гибсън, а някой турски актьор, когото женската публика много харесва, и може да не е Били Кристъл, а някой груг турски комик, който успява да разсмее публиката. Но зрителите са много доволни и когато ние, журналистите, в това число и аз, отиваме да ги интервюираме с въпроса: „Хареса ли ви филмът?“, те казват: „Да, да, харесаха ми актьорът и актрисата.“ И това, общо взето, е смисълът – те искат или да се смеят, или да плачат.

Създаването на филм за публиката няма да ни доведе доникъде. От това само някой печели пари. И популярността на някои актьори или режисьори расте. Но какво добавя това към нашето кино? С какво обогатява нашата идентичност? Какво виждам там? Онова, което виждам, не е много по-различно от американското кино. Същите ценности, същите неща, само мъничко по-различни. Защото не всички се радват, когато виждат недоволни хора, хора с проблеми. Това не ни води никъде.

От друга страна, също така филмите, моля да ме извините за изрази, който доста често се употребява в Турция, това интелектуално чикиджийство, не ни водят никъде. Единственият начин е да се намери някакъв среден път. Това може да бъде резултат само от усилията на отделни личности. Каквото и да казваме, каквото и да правим, някъде има режисьори, които мислят, които пишат и които могат да преодолеят всякакви трудности, за да направят собствените си филми. И те го правят. И изведнъж ги виждаме, шокирани сме и сме много щастливи. Защото разбираме, че публиката може да ги приеме. Естествено, на първо време може да не намерят толкова много киносалони, които да приемат за показ филмите им, но когато направят втори филм, разпространителските компании го купуват – я „Уорнър брос“, я „Ю Ай Пи“ или турският филиал на „Туентиет сенчъри фокс“. Та те купуват филма и го разпространяват по най-подходящия начин и хората го гледат. Може в цифрово изражение това да не е много, но все пак е нещо. Тогава се вижда, че критиците също харесват филма и всички зрители го харесват. Не само да казват „Да, харесах актьора“, или: „Филмът беше забавен“, а по един интелектуален начин, по който те могат да разберат, да приемат и да заобичат филма... Според мен това е единственото

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

решение. Можем да изчакаме и да видим.

Съвсем друг е въпросът с оказването на натиск върху правителствата. Само за нормативните документи, не за парите. Защото ние знаем, че едно правителство никога няма достатъчно пари, но пък в замяна на това трябва да плаща, защото плаща за какво ли не! Плаща на всички други за всичко! Доста допълнителни средства се харчат от правителството и защо те да не се дават за изкуство? За кино? Естествено, в тази посока трябва да оказваме натиск, защото както правителството прибира нашите данъци, за да ги използва по някакво реално предназначение, така трябва да влада част от тези пари в кинопроизводство.

И още нещо бих искала да добавя във връзка с националната идентичност. Знам, че в България живеят и други националности, на българска територия, както и в Турция живеят други националности – като например известният турски режисьор, когото много обичам – Йълмаз Гюней, който не е турчин, който дори не е кюрд, а е от етноса заза – едно кюрдско малцинство. Ето аз тук представям Турция, но не съм туркиня, а арменка. Така че ние всички имаме една доста смесена идентичност, но това не трябва да бъде тълкувано в политически смисъл. Това е просто един израз на нашата обща история, на географията, в която живеем, на музиката, която слушаме, на общия език, който говорим. Това просто е нещо общо и то се излъчва. Въпросът е, трябва ли това да получава израз във всеки филм. Защото, ако в момента се поставя този въпрос, аз просто не го приемам. Има творци, които искат да се изразяват по най-странен, индивидуален начин и трябва да им дадем пълна свобода за това. Обсъждането на тяхното изкуство няма да ни доведе доникъде. Можем да го приемаме или да го критикуваме, или да го оставим такова, каквото си е. Не можем да оказваме натиск върху всички филмови творци да правят филмите си по един определен начин. Защото националната идентичност просто си идва сама. Аз се чувствам изцяло туркиня. Каквото и да пиша, каквото и да казвам – аз просто изразявам всичко, което е турско. В него няма нищо арменско. Имам приятели, които се обаждат, които ме питат: „Ти да не си англосаксонка?“ Защото човек може и така да се чувства. Светът е доста голямо нещо и граници просто не съществуват. Та в тази част на глобализацията да чувстваш или да възприемаш всички други култури в етнически план като абсолютно чужди – да, всеки има това право. Ние сме страдали много от оказването на натиск върху хората за създаване на национално кино. И това, което от години наблюдаваме в някои филми, чието действие се развива в провинцията и които предлагат една селска, улична представа за Турция, и които се занимават с

всички тези проблеми, наистина съществуващи там – съгласна съм, че трябва да ги има. Но всички тези филми се правят от хора, които живеят в големите градове и нямат представа от онова, което става в селата – как живеят тези хора, как се чувстват... Те просто представят някаква социологическа гледна точка, която не може да изгради истински образи. Защо винаги споменаваме Йълмаз Гюней? По произход той е от тази част на Турция, живял е там по този начин и просто знае какво вънгува тези хора, познава техния живот. Но ако другите режисьори правят едни лоши и скучни филми за интелектуални кризи, с вечни нескончаеми разговори за любов, които не водят никъде, те, естествено, имат право да правят това, защото живеят по този начин. Аз също ги критикувам много сериозно за това, че избират този начин на правене на кино, но това си е техният свят. Критика не означава да кажеш на някого: „Не прави този филм!“ Или: „Прави го така, че аз да не те критикувам!“ И това е другата страна на филмовото творчество, която смятам за много значима. Простете ми, но аз обожавам социалистическото кино, защото в своето детство в една страна, която нямаше нищо общо с левите политически убеждения, ние гледахме филми от социалистическите страни и се възхищавахме на тяхната кинематографична образност. А вече не виждам такива филми. Те бяха направени красиво и дори по самото операторско майсторство бих могла да определя дали един филм е унгарски, чешки, полски... Защото в самия начин на снимане се виждат някои определени неща. В тези страни имаше добра школа, имаше добри училища и това образование си личеше на екрана, просто си личеше в осветлението, в обстановката, в работата на художника и на актьорите. И дори без човек да слуша какво се говори, дори и един епизод беше достатъчен, за да се определи националната идентичност. И кинематографичната идентичност на един филм, което аз смятам за най-важното нещо.

Кратки страници®

www.art.bg/kratki
месечен справочник за
културните събития в СОФИЯ

СОФИЯ 1000, ул. Сердика 12 вх. Г
тел. 983 47 12, 983 62 28,
факс: 980 01 57
e-mail: kratki@omega.bg

НЯМАМЕ ШАНС, АКО НЕ НАМЕРИМ НАШЕТО „БУРЕ БАРУТ“

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Понякога има щастливи съвпадения. Вечерта преди конференцията на ФИПРЕССИ, сякаш за да даде допълнителни аргументи в дискусията, първа програма на германската телевизия ARD излъчи „След края на света“. Едно малко неочаквано потвърждение, че българското кино има възможности, че е в състояние с постиженията си да предизвика интерес и уважение. Но за това малко по-късно...

Разбира се, този факт не дава отговор на въпроса: съществува ли национална идентичност на българското кино и какви са неговите шансове в процесите на глобализация? Очевидно е, че никога – гостите от естествено притеснение да не обидят домакините, домакините било от самозаблуда, било от страх пред истината – не посмя да каже, че в момента не съществува такова чудо като „национална идентичност“ на българското кино. Достатъчно е човек да погледне представените филми, да види и останалото ни производство през последните десет години – в тях не само няма да намерите аргументи за изясняване националната идентичност на българите, в тях няма да откриете дори желание за подобен анализ. Нещо повече, и това е особено важно – помежду им не може да бъде установена каквато и да било връзка – не е възможно да бъдат намерени два филма, които да разработват сходна материя, които да демонстрират някакви общи естетически или тематични търсения, които да говорят за някаква общност, за вътрешни органично развиващи се процеси. Връзките на времето са се разкъсали, както казва класикът.

Днес животът на българското кино се проявява в единични разпокъсани усилия, които говорят повече за индивидуалните стремежи и проблеми на техните създатели, отколкото за някакви по-обща тенденции и стремления.

Причините за подобно състояние не са малко. На първо място – най-общото, трудно е да се говори за национална идентичност в една сфера от културата там, където е проблематична идентичността на самата нация. Според всички социологически изследвания повече от половината от младите хора заявяват (цифрите варират между 50 и 80%), че основното им желание е да напуснат страната, а онези, които не го заявя-

ват, вече са го направили – за това не могат да бъдат обхванати от анкетите на социолозите. Тежният преход, сбърканите реформи, корупцията, отчайващата бедност в никакъв случай не са позитивен импулс за идентифициране с някаква национална идея. Да не говорим за люшканията от единия полюс към другия – от времето на „братската гружба“, изличаваща националното съзнание, до годините на работолепно препотаряне на различни външни идеи, концепции и тенденции в политиката.

Би могъл да се появи резонно въпросът – защо българското кино не фиксира тази ситуация? Разговорът за националната идентичност може да се прояви не само в нейното демонстриране на екрана, но и в тревогата при констатацията за нейното отсъствие... Отсъствието на национална идентификация е не по-малко интересен обект за художествено наблюдение и изследване, отколкото нейното утвърждаване. Идва ми наум епизод от недалечното минало, когато все още съществуваше някакъв кинематографичен живот, когато отделни произведения се обсъждаха било във формален, но често и в неформален кръг. Импулсивен както винаги, Едуард Захариев попита на една такава сбирка: „Какво ще правите вие, критиците, ако ние, режисьорите, спрем да правим филми?“ Светкавичният отговор на Ивайло Знеполски беше: „Ще пишем защо няма филми.“ Но очевидно днес българското кино не намира адекватни средства, за да води разговор за дълбоката обществена криза у нас. И причините за това, са и обективни, и субективни.

Ако търсим обективни причини за окаяното състояние на киното ни, дори няма смисъл да се връщаме към финансовото му състояние. Рано проведената реформа, която изведе киното в условията на пазара при отсъствието на каквото и да било истински пазар в страната, доведе до мечтаната от мнозина политици ситуация – връщане към условията на 1939 година. И логично резултатите в киното не са по-различни от онези преди Втората световна война. Поне в тази област постигнаха онава, за което мечтаеха. Хората на киното сега берат плодовете на ранния си ентузиазъм. Но има и още един, субективен, чисто социалнопсихологически проблем – обръкваността на интелигенция-

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

та, факт, който едва ли някой би отрекъл, лутането, безпомощността. Те са логична последица от значителните промени през последните години, довели до рязка промяна и в положението на т. нар. „художествена“ интелигенция. Привилегирвани в миналото, поради естествената склонност на всеки тоталитарен режим да интимничи с творците, хората на изкуството след промяната се оказаха в преобладаващата си част аутсайдери, изтискани извън фокуса на обществен интерес и оставени често на произвола на пазарните механизми, както впрочем и повечето хора в България. Мнозина от тях така и не успяха да се справят с този дълбок психологически проблем, а както демонстрират създадените произведения – не са в състояние и да проумеят същността на случилото се. Те или мрънкат за връщане на старото положение, или просто се оказват извън потока на живота, без да разберат, че при налагания тип обществени икономически отношения това е реалното място на повечето от хората на изкуството. Но ако това са все пак хората, преминали зенита на творческата си дейност, живеещи повече в миналото, отколкото с днешния ген, остава въпросът, защо младите, които нямат този наследен проблем, не търсят корените на националната идентичност? Труден въпрос, с няколко възможни отговора (без да са единствени, естествено). Първият е, че българската култура с редки изключения не е диалогична по-своя характер. Обединенията, включващи творци, споделящи общи художествени интереси, са наистина рядкост – диалогът между отделни творци, както и между цели направления, е случаен гост в нашето художествено поле. Трудно е да се говори у нас за школи, приемственост и пр. И в днешното време, когато основният принцип е оцеляването на всеки, който както успее, обедняването на творци поне в рамките на един диалог, посветен на проблемите на културата и на нацията и нейното актуално и бъдещо състояние, е повече от проблематично. Вторият, свързан несъмнено с казаното дотук, е желанието за оцеляване. Абдикирането на гържавата от сътрудничество с филмовото производство води до търсене на други пътища за работа в киното. Създаването на филми у нас днес е фатално зависимо от външна подкрепа. И творците се опитват, повече или по-малко успешно, да се продадат. Към който и от проектите и вече готовите филми да се обърнете, ще доловите това желание да се натъкмят нещата към изискванията на евентуалния източник на средства. При това така, както си ги представят българските режисьори. И тук е една от големите беди. Те не познават тези изисквания и се приспособяват по-скоро към собствените си представи. Те се движат в няколко ва-

рианта.

Първият, да се приспособим към шаблоните на чуждото кино. И тогава се появяват проекти, които просто повтарят успешните модели. По-погрешна схема от тази едва ли има. Онези там нямат никакво желание да дойде някой отвън и да се опита да прави тяхното кино – те това си го умеят и без нас. Да не говорим за това, че всяко следване на чужд модел води до „творения“ от втора, че и трета и т. н. ръка. Следва ли да припомним случая „Хищна птица“?

Следващият вариант: проекти, които са в рамките на т. нар. европейско, авторско и прочие „високохудожествено кино“. Тогава идва логичният отговор: „Много добре, но ако това беше, да кажем, Вим Вендерс, веднага бихме отпуснали парите, необходими за реализация на този проект, но вие сте...“, и обяснението идва в зависимост от възпитанието на срещната страна. Разговорите за т. нар. постмодерно съзнание на създателите на българското кино са според мен по-скоро добронамерено въображение на изследователите, отколкото реалност. Иначе „Испанска муха“ е най-хаотичното и разпокъсано произведение, което би следвало да съответства на постмодерното мислене, стига да имаше нещо общо с изкуството и с киното. Истината е, че българското кино е изостанало и този път далеч след водещите процеси в световното кино – било поради липса на средства и на хардуер, и на софтуер за създаването на така любимите днес специални ефекти, било поради неспособност да се уловят модерните веяния в културата и киното.

Няма съмнение, че единственият път за успешна реализация, която не просто да доведе до поредното филмово заглавие – защото такива несъмнено има, – а да бъде истинско събитие, е намирането на онези проблеми и онези черти, които са типично наши, ако искате балкански. „След края на света“ е толкова популярен не заради някакви особени естетически постижения и открития, а най-вече заради темата си. И не само защото, когато го представяха на Берлинския фестивал, във Франция течеха обречените предварително на неуспех разговори за Косово, а на неколкостотин метра от залата, където се прожектурираше филмът, кюрдите атакуваха консулството на една съседна страна. Истината е стара и изтъркана, но не и отменена – можем да заинтересуваме някого единствено ако изследваме себе си – ако намерим интересни проблеми в собственото си съществуване. Няма друг път навън освен през анализа на националната идентичност или поне през констатацията за нейното отсъствие. Защото какво друго е съседското „Буре барут“? А нима нашето буре е по-малко?



МУЛТИПЛЕКС „ЮНАЙТИД НЮ СИНЕМА“

Световната практика за кинопоказ през последните 20–25 години наложи масовото създаване на многозални и многофункционални кинокомплекси, наречени мултиплекси. В тях наред с няколкото киносалона се включват и много други обекти за развлечение, за разнообразно, полезно и комфортно прекарване на свободното време на зрителите. Мултиплекси съществуват вече във всички по-големи градове на Европа, САЩ и навсякъде по света. Те са съвременна форма за социокултурно-общуване, която най-точно отговаря на нагласите, потребностите и изискванията на зрителите в големите градски общности.

Само в страните на Европейската общност статистиката сочи 362 мултиплекс, всеки с по 8 до 25 екрана в зали от 20 до 250 места. Така например във Великобритания има 96 мултиплекс, във Франция – 66, в Германия – 57, в Испания – 54 и т. н. Най-големият засега мултиплекс е в Белгия с 25 екрана, а най-новите, най-съвършени и комфортни – в новоизграждащия се център на обединения Берлин: „CinemaX“ (19 зали) и „Cinestar“ (11 зали).

Първият в София и в България мултиплекс „Юнайтид Ню Синема“ е изграден чрез функционално преустройство на бившите Кафе-бинго, дискотека „Амадеус“ и боулингзала, намиращи се в южната част на пешеходната зона на НДК. Мултиплексът включва шест кинозали и четири заведения. Обектът е прецедент в досегашната практика у нас, която през последните години бе точно обратната – закриваха се кина, за да се превърнат в бингозали, магазини, автосалони и други търговски обекти.

Кинозалите на новия мултиплекс имат общ капацитет 630 места:

- зала 1 – 165 места
- зала 2 – 130 места
- зала 3 – 100 места
- зала 4 – 100 места
- зала 6 – 32 места (VIP зала).

Обзавеждането и оборудването на залите е на високопрофесионално съвременно ниво. Закупените мебели са производство на „FIGUERAS“ (фирмата, която обзавежда всички киносалони на „WARNER Bros.“ по света). Киномашините и екраните са „KINOTON“, а музикалното оборудване и озвучителната техника е от „JBL“. Тези фирми – производителки са водещи в бранша при изграждането на мулти- и синефлекси.

Репертоарът на мултиплекса ще е с гъвкава седмична програмация и прожекции от 10 до 22 часа. Залите са профилирани според характера на показваните филми и предпочитанията на публиката: за премиери, филми „втора седмица“, пропуснати заглавия, за тийнейджъри, за семейно посещение, за европейски филми, детски утра, арт събития (юбилеи, гостувания, нетърговски показ за журналисти и специалисти) и др. Всички инвестиции по функционалното преустройство, оборудване и обзавеждане на мултиплекса са изцяло собствени средства на търговско дружество „Юнайтид Синема“ АД, което през последните години се утвърди на пазара.

Мултиплекс „Юнайтид Ню Синема“ отваря врати на 1 ноември 2000 г., за да предложи на своите зрители най-добрите условия за общуване с голямото съвременно кино! И още през първите дни залите на мултиплекса привлякоха най-верните фенове на киното, които откриха в него своите филми и удоволствието от великата магия на киното!

ЗАПОВЯДАЙТЕ В „ЮНАЙТИД НЮ СИНЕМА“, ЗА ДА ИЗБЕРЕТЕ ВАШИЯ ФИЛМ!

КИНО е двумесечно списание. Цена на отделна книжка – 2,50 лв.
Редакцията приема заявки за абонамент и отделни книжки срещу преведени суми по
ТБ „Буохим“ АД клон „Средец“, банков код 66084 225, банкова сметка 1060697312
ISSN – 0861 – 4393

Balkan Media Academy

The First International Cross-cultural Media Education Center for Southeastern Europe

Offers to journalists and other people working
in the sphere of media

Intensive courses on:

Press, radio and TV journalism

Media management

Media law and legislation

Intercultural communication

Multimedia and online journalism

Media research and analysis

European and Balkan interdisciplinary media research



BALKAN MEDIA ACADEMY

Akademia Ballkanike e Medias • Balkanska Medijska Akademija
Балканска Медијна Академија • Балканска Академија
Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης • Балканска Медијна
Академија • Academia Balcanica pentru Mass-Media • Балканска
Медијска Академија • Balkan Yanmadasi Medya Akademisi

For contacts: Svetlana Lazarova

Balkan Media Academy

Sofia 1202, Bulgaria

72, Cyril I Metodi Str.

Tel: +3592 983 19 70

983 51 91

983 34 82

Fax: +3592 983 19 70

E-mail: balkanmedia@internet-bg.net

<http://www.balkanmediaacademy.bg>

РАДИОВИЖЪН ПЛЮС

ПРЕДСТАВЯ

Вишнева градина

**ЕДИН ФИЛМ НА
МАЙКЪЛ КАКОЯНИС**

С УЧАСТИЕТО НА:

ШАРЛОТ РЕМПЛИНГ, АЛЪН БЕЙТС,

КЕТРИН КАРТЛИДЖ, ИЦХАК ФИНЦИ