

КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

Весела Казакова

НАЙ-ДОБРА

АКТРИСА

В МОСКВА

2005

● КАН 2005

4 2005



ТОЗИ БРОЙ СЕ ФИНАНСИРА ОТ ЕВРОПЕЙСКИЯ СЪЮЗ

**ЕВРОПЕЙСКИТЕ
ЦЕННОСТИ**

В Дома на киното е като на кино!



ДОМ НА КИНОТО

ул. "Екзарх Йосиф" 37
тел. 9807838



Програма Европа е инициатива на Европейската комисия, която подкрепя процеса на присъединяване на България към Европейския съюз като допринася за подобряване на познаването и разбирането на Европейския съюз, процеса на европейска интеграция и воденето на преговори за членство. За тази цел Програмата предоставя финансова подкрепа за проекти на граждански организации, местни власти и образователни институции в България.

ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ СА НАШИ ЦЕННОСТИ – КИНОТО ДОКАЗВА ТОВА

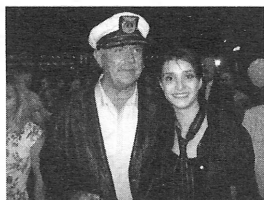
Конституционен договор на ЕС – ключови елементи	2
Проект на договор за създаване на Конституция за Европа	2
Из Европейската социална харта	5
Из Европейската конвенция за защита правата на човека и основните свободи	7

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

ЮБИЛЕЙ

Неуморим експериментатор (Христо Топузанов на 75) / Надежда Маринчева	8
ЛИЧНОСТИ И ФИЛМИ	

Днешният ден на българското кино е доста тъжен (Разговор с режисьора на филма „Леден сън“ Иван Георгиев) / Мария Дачева ...	10
Пожелавам си да съм силна и да работя (Разговор с актрисата Весела Казакова) Ирина Иванова	12



Лека жена тежка категория (Разговор с актри- сата Стефания Колева – „Летете с Росинант“) Мариана Иванова	15
--	----



ПОДИР СЯНКАТА НА ОБЛАЦИТЕ Анкета / Асен Шопов	18
ПОГЛЕДЪТ НА РЕЖИСЬОРА Режисьорът като джазмен Владимир Ангелов	20

„Вземи очите ми“ / Боряна Матеева	22
---	----

СВЕТОВЕН ЕКРАН

КАН 2005 С европейска стратегия Вера Найденова	24
---	----



КРАКОВ 2005 Мащабен европейски фестивал / Людмила Дякова	27
---	----



КАРЛОВИ ВАРИ 2005 : На Изток от Запад Божидар Манов	29
АНЕСИ 2005 Симбиоза на жанрове и видове Красимира Герчева	
ЗЛАТЕН ВИТЯЗ 2005 „Сребърни Витязи“ за българското кино / Олга Маркова	34



НАШАТА ИСТОРИЯ

Европейското пътуване на българското кино между двете световни войни Димитрина Иванова	36
Христо Константинов – бащата на българското научнопопулярно кино / Петър Кърджиров	40



4/2005

На корицата: Весела Казакова – носител на
наградата за най-добра женска роля в Москва 2005



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ СА НАШИ ЦЕННОСТИ

КОНСТИТУЦИОНЕН ДОГОВОР НА ЕС КЛЮЧОВИ ЕЛЕМЕНТИ

Накратко:

Лидерите на ЕС приеха Конституционния договор на 18 юни 2004. След подписването му в Рим на 29 октомври 2004, включително и от българския премиер Симеон Сакскобургготски, страните-членки имат две години за ратифицирането му. В повечето от тях той ще бъде одобрен от националните парламенти, но някои страни обявиха, че в тях приемането на Европейската конституция ще стане чрез референдум.

До този момент Европейският съюз се управлява от няколко договора, които са усъвършенствани през 50-годишната му история. Трите първоначални Договора, залегнали в основаването на Европейските общности, са Договорът за Европейската общност на въглища и стомана (1951), Договорът за създаването на Европейската икономическа общност (1957) и Договорът за Европейската общност за атомна енергия (1957). Четвъртият от учредителните договори е Договорът от Маастрихт (1992), с който се създава Европейският съюз.

Учредителните договори са доразвивани няколко пъти: с Договора за обединението (1965), с Единния европейски акт (1986), с Договора от Амстердам (1997) и с Договора от Ница (2001), който влезе в сила на 1 февруари 2003. Договорите за присъединяване с новите страни-членки са други примери за това как се допълват учредителните договори.

Договорът за създаване на Конституция на Европа е един единствен текст, който заменя съществуващите Договори и който превръща Европейския съюз в един единствен правен субект на вътрешното и международното законодателство.

Договорът от Маастрихт създаде една нова цялост □ Европейския съюз, със структура от три „стълба“: „стълб“ на Общността (кореспондиращ с трите Договора за Общността; „стълб“ на Общата външна политика и политика на сигурност и „стълб“ на правосъдието и вътрешните работи.

Договорът от Амстердам прехвърли на „стълба“ на Общността част от дейностите, отнасящи се до тогава към третия „стълб“, който сега е ограничен до съдебно и полицейско сътрудничество по въпроси на криминалната престъпност. Основните характеристики на втория и на третия „стълб“ са процедурите за взимане на решения и средствата за действия, които по същество са междуправителствени, за разлика от тези на първия

„стълб“ („метод или система на Общността“).

Конституционният договор обединява трите „стълба“, въпреки че някои специални процедури се запазват в сферата на външната политика, сигурността и отбраната.

За пръв път в историята на ревизирането на Договорите беше използвана прозрачността на едно такова средство като Конвент, за да се изготви проекта за Конституционен договор, който беше подложен на извън-правителствено обсъждане от страните-членки.

Конвентът, който беше готов с проекта през юли 2003, се състоеше от основни участници в дебата: представители на правителствата (на 15-те страни-членки и на 13-те кандидатки), представители на националните парламенти, на Европейския парламент и на Европейската комисия, наблюдатели от Комитета на

регионите и от Икономическия и Социалния комитет, както и от представители на европейските социални партньори и от Европейския омбудсман.

Конституцията е договор, който ще трябва да се ратифицира от всички страни-членки. Някои решават да проведат референдуми, а други предпочитат парламентарната процедура. Но ако след две години само четири пети от страните-членки са ратифицирали този договор, Европейският съвет ще обсъди ситуацията. Бъдещи поправки в Конституционния договор ще могат да се правят само при пълен консенсус между страните-членки. Все пак някои изменения, като увеличаване на броя на квалифицираното мнозинство при гласуване, ще са възможни, ако единодушно са приети от Европейския съвет.

Нова клауза допуска излизането на дадена страна от Съюза.

Конституционния договор се състои от четири части:

Част I: Определение и цели на Съюза

Част II: Харта на основните права

Част III: Правомощия на Съюза

Част IV: Общи заключителни разпоредби, включващи процедурите за приемането и поправянето на Конституцията.

Конституцията опростява правните инструменти в действията на ЕС. Използваните сега 15 инструмента ще се сведат до шест. Те са: закони и рамкови закони (законодателни действия), регламенти и решения (изпълнителни действия), препоръки и виждания (незадължителни актове).

Основни промени в институционалната рамка:

Европейският съвет - става институция с Президент, който ще се назначава за две и половина години, с право само на още един мандат.

Министър на външните работи на ЕС □ ще обедини функциите на Върховния представител по Общата външна политика и политика на сигурността и на Комисаря по външните отношения. Ще бъде член на Комисията. И ще оглави Съвета по външните работи.

Съветът на министрите □ Председателството на различните формации остава на ротационен принцип (с изключение на Съвета по външни отношения) на равна основа, решението ще се взема от Европейския съвет.

Европейският парламент □ Максималният брой на депутатите е увеличен до 750. Минималният брой на депутати от една страна е 6. Максималният брой на депутати от една страна е 96. Увеличава се значително властта на Европейския парламент: 95 % от европейското право ще се приема на основата на процедурата за □ съвместно взимане на решения“.

Европейската Комисия - До 2014 всяка страна-членка ще бъде представена с един член на Комисията. От 2014 броят на членовете на Европейската Комисия ще бъде намален до 2/3 от броя на страните-членки, включително и нейния президент, и Министъра на външните работи на Съюза. Комисарите ще бъдат избирани на принципа на ротация между страните-членки.

Система на взимане на решения в Съвета на министрите

Квалифицираното мнозинство

Европейският съвет се съгласи да дефинира т. нар. □ квалифицирано мнозинство“ при взимане на решения. Квалифицирано мнозинство ще има при представителство на 55% (но не по-малко от 15) от страните-членки, представляващи в същото време най-малко 65% от общото население на ЕС.

Блокиращо малцинство за взимане на дадено решение може да бъде формирано от най-малко 4 страни-членки. В същото време страни-членки, представляващи най-малко □ от блокиращото малцинство (като страни или като представителство на население) могат да предложат и да задължат Съвета на министрите да дискутира темите, свързани с блокираното реше-

Проект на договор за създаване на Конституция за Европа

....
РАЗДЕЛ 3
КУЛТУРА
ЧЛЕН III-280

1. Съюзът допринася за разцвета на културите на държавите-членки, зачитайки както тяхното национално и регионално многообразие, така и общото културно наследство.

2. Дейността на Съюза има за цел да насърчава сътрудничеството между държавите-членки и, при необходимост, да подкрепя и допълва тяхната дейност в следните области:

а) подобряване на опознаването и разпространението на културата и историята на европейските народи;

б) запазване и опазване на културното наследство от европейско значение;

в) културен обмен без търговски цели,

г) художествена и литературна творческа дейност, включително и в аудиовизуалния сектор.

3. Съюзът и държавите-членки насърчават сътрудничеството с трети страни и с компетентни международни организации в областта на културата, и в частност със Съвета на Европа.

4. Съюзът взема предвид културните аспекти в своята дейност, по силата на други разпоредби от Конституцията, с цел, по-конкретно, зачитане и поощряване на разнообразието на своите култури.

5. За да допринесе за осъществяване на целите, посочени в настоящия член:

а) европейските закони или рамковите закони постановяват насърчителни мерки, с изключение на всякакво хармонизиране на законовите и подзаконовите разпоредби на държавите-членки. Те се приемат след консултации с Комитета на регионите;

б) Съветът, по предложение на Комисията, приема препоръки.

....
Европортал

<http://www.evroportal.bg/?tid=40&oid=674845>



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ

ние отново.

Когато Съветът на министрите действа по-своя собствена инициатива, по инициатива на страна-членка или по препоръка на Комисията или на Европейската централна банка, за да се вземе решение с квалифицирано мнозинство, е необходимо страните, които го формират, да представляват 72% от страните-членки и в същото време да представляват 65% от населението на ЕС. Тази процедура важи основно в сферата на взимане на решения в областта на правосъдието и на вътрешните работи, на общата политика за сигурност и отбрана, на икономическата и валутна политика и при възможен случай на суспендиране или оттегляне на членство от ЕС. Европейската конституция определя и сферите, където само определени страни-членки могат да гласуват – например еврозоната, която не включва всички страни-членки на ЕС. В тези случаи горните пропорции се запазват, но те важат само за страните-членки, имащи право да гласуват.

Единодушието при вземането на решения ще продължи да е принцип в сфери като данъци и данъчна политика, социална политика, а също и по отношение на редица въпроси в сферата на външната политика и политиката за сигурност и отбрана. Новата система за гласуване се очаква да влезе в сила на 1 ноември 2009.

Засилено сътрудничество

Т. нар. „Постоянно структурирано сътрудничество“ ще се развие в сферата на отбраната, позволяващо на група от страни-членки да изграждат по-близко сътрудничество и коопериране за съвместно осъществяване на по-комплексни цели на отбраната.

В сферата на европейската политика за сигурност и отбрана страните-членки ще бъдат в състояние да изграждат групи от страни със „засилено сътрудничество“ в допълнение към процедурата на единодушно взимане на решения в тази област в Съвета на министрите. Тези групи страни вече за себе си ще могат да взимат решение дали по-нататък да се прилага нормалната процедура на единодушието или да се въведе тази на квалифицираното мнозинство, но само в сферите на „засиленото сътрудничество“ между участващите страни.

Във всички останали сфери страните-членки, които желаят да се кооперират и да си сътрудничат по-ин-

тензивно, заедно следва да изискат от Комисията да предложи на Съвета на министрите точната сфера на сътрудничество и точните цели. Съветът оторизира тези страни след получаване на съгласието и на Европейския парламент.

Пространство на свобода, сигурност и правов ред
Всички сфери, попадащи в това направление, ще следват т. нар. Общностен метод.

Т. е. взимането на решения с квалифицирано мнозинство ще се отнася до мнозинството от сферите като даване на убежище; имиграция и сътрудничество по криминални дела; и много други. Все пак ще съществува и възможността страна-членка да постави един вид ограничения или да блокира решения в тези сфери в случай, че намери за застрашени нейни специфични национални интереси.

Европейската конституция позволява на Съвета на министрите да бъде създаден пост на Европейски прокурор, след решение на Съвета с единодушие. Действието на Европейския прокурор ще бъдат предварително ограничени до „борба и противодействие на престъпността, която застрашава финансовите интереси на Съюза“. Впоследствие неговите правомощия могат да бъдат разширени, така че да включват „значителна трансгранична престъпност“.

Увеличената прозрачност

На базата на разпоредбите на Европейската конституция един милион подписа на граждани от значителен брой страни-членки могат да подканят Европейската Комисия да предложи съответни законодателни решения, съгласно процедурите.

Националните парламенти ще бъдат информирани за всички инициативи на Комисията. В случай, че 1/3 от националните парламенти решат, че съответната инициатива не кореспондира с принципа на субсидиарността, Комисията трябва да оттегли своето предложение.

Европейската Конституция ще гарантира в значително по-висока степен защитата на основните човешки права.

EurActive.com

<http://www.euractiv.com/Article?tcaturi=tcm:29-128513-16&type=LinksDossier>

СА НАШИ ЦЕННОСТИ

ИЗ ЕВРОПЕЙСКАТА СОЦИАЛНА ХАРТА

(приета 1989, ревизирана 1996)

Страсбург, 3 май 1996 г.

ЧАСТ I

Договарящите се страни приемат като цел на своята политика да се стремят с всички подходящи средства от национален и международен характер за постигането на условия, в които следните права и принципи да могат да бъдат ефективно упражнявани:

1. Всеки трябва да има възможността да изкарва прехраната си със свободно избрана работа.

2. Всички работници имат право на справедливи условия на труд.

3. Всички работници имат право на безопасни и здравословни условия на труд.

4. Всички работници имат право на справедливо възнаграждение, достатъчно за поддържането на прилично жизнено равнище за тях и техните семейства.

5. Всички работници и работодатели имат право на свободно сдружаване в национални или международни организации за защита на техните икономически и социални интереси.

6. Всички работници и работодатели имат право да сключват колективни трудови договори.

7. Децата и младежите имат право на специална закрила срещу физическите и морални опасности, на които са изложени.

8. Работещите жени в случай на майчинство имат право на специална закрила.

9. Всеки има право на подходящи условия за професионално ориентиране, за да му се помогне в избора на професия, съответстваща на неговите лични способности и интереси.

10. Всеки има право на подходящи условия за професионална подготовка.

11. Всеки има право да се ползва от всички мерки, позволяващи му да постигне възможно най-добро здравословно състояние.

12. Всички работници и лицата на тяхна издръжка, имат право на социално осигуряване.

13. Всеки, който не разполага с достатъчно средства, има право на социална и медицинска помощ.

14. Всеки има право да се ползва от услугите на службите за социални грижи.

15. Нетрудоспособните имат право на независим живот, социално интегриране и участие в живота на общността.

Преамбюл Правителствата, подписали тази Харта, като членове на Съвета на Европа,

Считайки, че целта на Съвета на Европа е постигането на по-голямо единство между неговите членове, за да запазят и осъществят идеалите и принципите, които са тяхно общо наследство, и да съдействат за своя икономически и социален прогрес, в частност чрез защитата и по-пълното реализиране на правата на човека и основните свободи,

Считайки, че в Европейската конвенция за защита правата на човека и основните свободи, подписана в Рим на 4 ноември 1950 година, и в Протоколите към нея страните-членки на Съвета на Европа се споразумяха да осигурят на своето население гражданските и политическите права и свободи, предвидени в тези документи,

Считайки, че в Европейската социална харта, открита за подписване в Торино на 18 октомври 1961 година, и в Протоколите към нея страните-членки на Съвета на Европа се споразумяха да осигурят на своето население социалните права, предвидени в тези документи, с цел да подобрят жизненото равнище и социалното благосъстояние,

Припомняйки, че Конференцията на министерско равнище по правата на човека, състояла се на 5 ноември 1990 година, очерта нуждата, от една страна, да се запази неделимият характер на всички човешки права, били те граждански, политически, икономически, социални или културни, а, от друга, да се даде нова сила на Европейската социална харта,

Решени, както бе определено по време на Конференцията на министрите, състояла се в Торино на 21 и 22 октомври 1991 година, да осъвременят и пригледат основните постановки на Хартата така, че да вземат под внимание в частност фундаменталните социални промени, които настъпиха след приемането ѝ,

Признавайки предимството от обединяването в една ревизирана Харта, предвидена постепенно да замести Европейската социална харта, на правата, гарантирани от така изменената Харта, правата, гарантирани от Допълнителния протокол от 1988 година, както добавянето на нови права, се споразумяха за следното:



ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЦЕННОСТИ

СА НАШИ ЦЕННОСТИ

16. Семейството като основна клетка на обществото има право на подходяща социална, правна и икономическа закрила, за да се осигури неговото пълно развитие.

17. Децата и младежите имат право на подходяща социална, правна и икономическа закрила.

18. Гражданине на която и да е от договарящите се страни имат право да упражняват доходносна дейност на територията на всяка друга договаряща се страна при равни условия с гражданите на последната, като ограничения са възможни на основата на сериозни икономически или социални причини.

19. Работниците - мигранти, граждани на една от договарящите се страни, и техните семейства имат право на защита и помощ на територията на която и да е друга договаряща се страна.

20. Всички работници имат право на равни шансове и еднакво отношение в областта на заетостта и професията без дискриминация на основата на пол.

21. Работниците имат право да бъдат информирани и до тях да се допитват в рамките на предприятието.

22. Работниците имат право на участие в определянето и подобряването на условията на труд и на работната среда в предприятието.

23. Всяко възрастно лице има право на социална закрила.

24. Всички работници имат право на защита при освобождаване от работа.

25. Всички работници имат право на защита на вземанията си при неплатежеспособност на техния работодател.

26. Всички работници имат право на зачитане на тяхното достойнство на работното им място.

27. Всички лица, които имат семейни задължения и които са наети или желаят да бъдат наети на работа, имат право на това без да бъдат дискриминирани и, доколкото е възможно, без наличието на противоречие между тяхната заетост и семейните им задължения.

28. Представителите на работниците в предприятията имат право на защита срещу действия в тяхна вреда и трябва да разполагат с необходимите условия за упражняване на своите функции.

29. Всички работници имат право да бъдат информирани и до тях да се допитват при масови съкращения на работна ръка.

30. Всеки има право на закрила срещу бедност и социална изолация.

31. Всеки има право на жилище.

....

(Информационен център на Съвета на Европа, София
http://www.cid.bg/docs_bg/socchar_bg/sochr-bg.htm)

Заключителният акт за Конституция на Европейския съюз, чието ратифициране от всички страни-членки предстои, беше подписан в Рим на 29 октомври 2004. Европейската Харта на основните човешки права, която залегна като Част 2 на тази Конституция, се позовава на договорите в общността, на интернационални споразумения, между които Европейската конвенция за защита на човешките права (ЕКЧП) от 1950 и Европейската социална харта от 1989, общите конституционни традиции на страните-членки, както и различните декларации на Европейския парламент.

ИЗ ЕВРОПЕЙСКАТА КОНВЕНЦИЯ ЗА ЗАЩИТА ПРАВАТА НА ЧОВЕКА И ОСНОВНИТЕ СВОБОДИ

(приета 1959 и допълнена от Протокол № 11, който влезе в сила на 1 ноември 1998. България ратифицира Конвенцията на 7 септември 1992) Рим, 4 ноември 1950 г.

Правителствата, подписали тази конвенция като членове на Съвета на Европа,

вземайки предвид Всеобщата декларация за правата на човека, провъзгласена от Общото събрание на Организацията на обединените нации на 10 декември 1948 година;

вземайки предвид, че Декларацията има за цел да осигури всеобщото и ефективно признаване и спазване на правата, провъзгласени в нея;

имайки предвид, че целта на Съвета на Европа е да се постигне по-голямо единство между неговите членове и че едно от средствата за преследване на тази цел е поддържането и по-нататъшното осъществяване на правата на човека и основните свободи;

потвърждавайки отново своята дълбока вяра в тези основни свободи, които представляват фундамент на справедливостта и мира в целия свят и могат по-ефикасно да бъдат осъществени, от една страна, по пътя на действената политическа демокрация, а от друга, чрез общо разбиране и спазване на правата на човека, от които тези свободи зависят;

решени, като правителства на европейски страни, които имат общи ценности и общо наследство от политически традиции, идеи, свобода и върховенство на закона, да направят първата крачка към съвместното осъществяване на някои от правата, провъзгласени от Всеобщата декларация,

се договориха за следното:

Член 1

Задължение за зачитане правата на човека

Високодоговарящите страни осигуряват на всяко лице под тяхна юрисдикция правата и свободите, определени в Част 1 на тази Конвенция.

ЧАСТ 1 - Права и свободи

Член 2

Право на живот

Член 3

Забрана на изтезанията

Член 4

Забрана на робството и на принудителния труд

Член 5

Право на свобода и сигурност

Член 6

Право на справедлив съдебен процес

Член 7

Неналагане на наказание без закон

Член 8

Право на зачитане на личния и семейния живот

Член 9

Свобода на мисълта, съвестта и религията

Член 10

Свобода на изразяването на мнение

Член 11

Свобода на събранията и сдружаването

Член 12

Право на встъпване в брак

Член 13

Право на ефективни правни средства за защита

Член 14

Забрана на дискриминацията

...

ИЗ ЧЕТВЪРТИ ПРОТОКОЛ КЪМ КОНВЕНЦИЯТА ЗА ЗАЩИТА ПРАВАТА НА ЧОВЕКА И ОСНОВНИТЕ СВОБОДИ

Страсбург, 16 септември 1963 г.

Член 1

Забрана за лишаване от свобода за дълг

Член 2

Свобода на придвижване

ИЗ ШЕСТИ ПРОТОКОЛ КЪМ КОНВЕНЦИЯТА ЗА ЗАЩИТА ПРАВАТА НА ЧОВЕКА И ОСНОВНИТЕ СВОБОДИ

Страсбург, 28 април 1983

Член 1

Отмяна на смъртното наказание

(Извадки от публикация на **Димитринка Славчева** на сайта на Българския портал за развитие - <http://www.bgrazvitie.net/?lang=bg>)

Заключителният акт за Конституция на Европейския съюз, чието ратифициране от всички страни-членки предстои, беше подписан в Рим на 29 октомври 2004. Европейската Харта на основните човешки права, която залегна като Част 2 на тази Конституция, се позовава на договорите в общността, на интернационални споразумения, между които Европейската конвенция за защита на човешките права (ЕКЧП) от 1950 и Европейската социална харта от 1989, общите конституционни традиции на страните-членки, както и различните декларации на Европейския парламент.



НЕУМОРИМ ЕКСПЕРИМЕНТАТОР 75

ХРИСТО ТОПУЗАНОВ НА

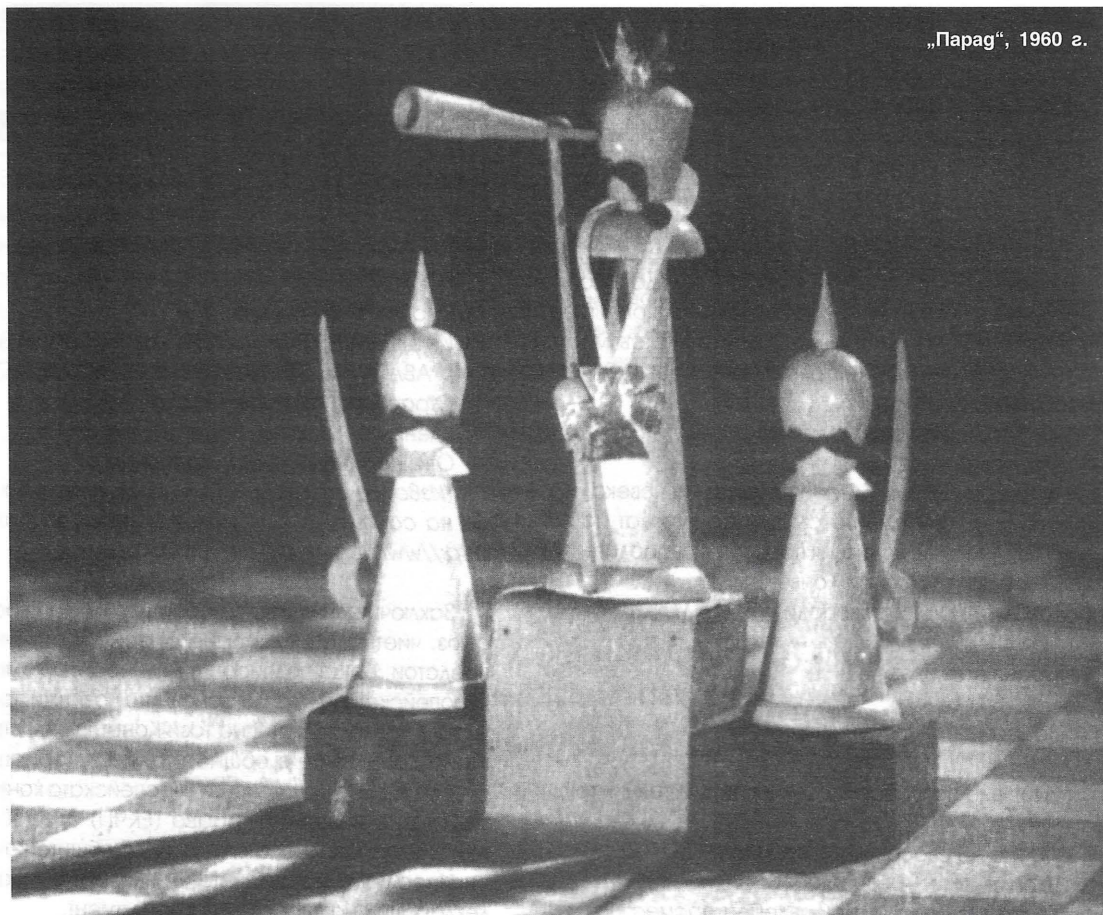
Надежда Маринчевска

Един от най-обичаните режисьори в българската анимация отбеляза през юни седемдесет и пет годишния си юбилей. Христо Топузанов – или Топи, както всички го наричат – през четирийсетте години на работата си в киното създаде своите прекрасни филми за деца и възрастни, които оставиха ярка следа в българската култура. Творбите на Христо Топузанов като че ли са вечни и до днес не са загубили своето очарование и оригиналност. Много

от тях станаха събития не само за нас, но и за световното анимационно кино, като донесоха на автора си многобройни международни награди и дипломи от фестивалите в Оберхаузен и Мамая, Единбург, Локарно и Филаделфия, Корк и Техеран, Кан, Прага, Лайпциг и т.н.

Още в началото на дългата си кариера като сценарист и режисьор Христо Топузанов създава филма си „Парад“ (1960), който се оказва филм-откритие за анимаци-

онната изразност, променил цялостната концепция за изграждане на куклен образ. Изобличителната гротеска, насочена срещу маниакалната страст към световно господство, е реализирана с помощта на шахматни фигури, които маршируват в настървен, помитащ всичко пред себе си военен строй. Авторът отправя предизвикателство към съществуващата традиция и използва твърди, неогъващи се персонажи, а това вече е новаторски и необикновен



„Парад“, 1960 г.

ЮБИЛЕИ

подход. Привичното наподобяване на човешко поведение е изхвърлено от филма кардинално и без уговорки, а от марша на шахматните фигурки се ражда едно символно кино, което мисли в категории, а не в случки. Неизбежната „вдървеност“ на кукления типаж е превърната в стил. Христо Топузанов с „Парад“ придвижва напред и развитието на чисто кинематографичния език в анимацията ни. Динамичната монтажна организация на филма контрастира с усукоено-разказвателната традиция от петдесетте години. Диагоналните композиции и пирамидалните построения се пресичат в бесен шизофреничен ритъм. Резките фартови приближавания и отдалечавания, както и двойните експозиции създават усещането за дискомфорт и тревожност у зрителя, като многократно усилват въздействието на стремителното стакато на монтажа. И съвсем не е случайност, че филмът получи такова широко признание.

Христо Топузанов е режисьор с подчертано внимание към фактурата и материала, от който са изградени филмите му. Той е неуморим експериментатор и винаги търси най-подходящия (но и нестандартен) начин да „даде път“ на една история. Самото материално въплъщение на фигурите става основна част от посланието на филмите му. В „Те двамата“ (1964) авторът използва мартенички от конци. В „Маскарад“ (1965) маските върху празното лице на героя подчертават идеята за социална и личностна мимикрия. В „Ножичка и момченце“ (1965) откровено плоската двумерна хартия, от която са изрязани персонажите, създава очарователен детски свят. Ритъмът и точното наблюдение на детското поведение правят героите да изглеждат „живи“ въпреки оголената условност на творбата. „Кравата, която...“ (1967) е бродирана

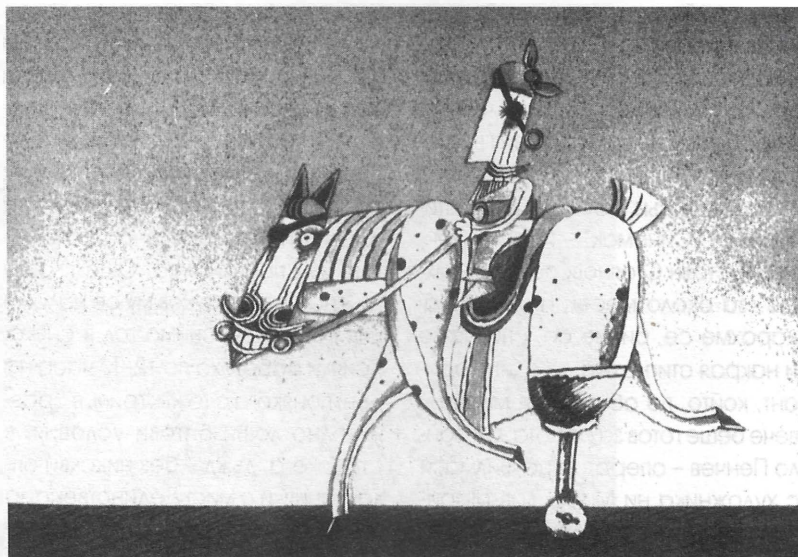
алегория, в която крава-ибришим изяжда цветните нишки от шарения свят на народната шевица и става символ на унищожението на човешкото творчество. „Урок по цигулка I“ (1968) е комбинация между изрезка и мозайка, чиито форми сезавихрят в непрекъсната причудлива метаморфоза. Дребните цветни късчета, от които е съставена фигурата на превръщащата се в страховити зверове баба, формират пластичен и подвижен образ, който е новост в иначе „твърдото“ изрезково кино. А работата на Топузанов с артистично нарисуваната изрезка в „Ако“ (1979), „Компромисът“ (1981) или „2000 чудеса“ (1982) се помни и досега с вдъхновението си.

Рисуваният филм също не остава извън полезрението на Христо Топузанов. Прекрасните му фолклорни пародии „Сряда срещу вторник“ (1986) и „Магарето, което изпи луната“ (1989) заразяват с неочакваните си образи и сочния си хумор. А социалните гротески „Експериментът“ (1985) или „Юнакът“ (1994) приканват към размисъл за човека и обществото.

Христо Топузанов оставя диря в нашата анимация като талантив и вдъхновен майстор на концентрираната и наситена къса форма. Неговата режисура уверено структурира филмовите послания, за да ги доведе до кулминация. В това отношение той не страда от известната разпиляност на редица български филми, а с изключителен усет за драматургично и режисьорско изграждане създава цялостни и завършени произведения. Едно от най-важните му качества остава и способността на Топи да работи в екип. В дългия си творчески път той си сътрудничи с различни художници като Милка Начева, Иван Богданов, Генчо Симеонов, Георги Чаушов, Доньо Донев, Иван Веселинов, Фико Фиков, Слав Бакалов, Стоян Дуков и много други. В това разнообразие обаче винаги личи ръката на режисьора, умението му да създаде стройна филмова структура, без ни най-малко да изсуши или формализира творбата. Неговото образно, метафорично кино достига до зрителите. Талантът му на разказвач – литературен и визуален – го прави един от големите автори в българската анимация.

На многая лета, Топи!

„Компромисът“, 1981 г.





ДНЕШНИЯТ ДЕН НА БЪЛГАРСКОТО КИНО Е ДОСТА ТЪЖЕН

*С режисьора на филма „Леден сън“ Иван Георгиев
разговаря Мария Дачева*

– Скоро приключихте снимки на последния си филм „Леден сън“. Разкажете ни повече за сюжета на филма.

– Историята на филма се развива от 1985 до 2005 г. За хората в България, за нашето поколение – това са години, които коренно преобърнаха целия ни живот. Всичко започна съвсем смешно, с една домашна работа, която дадох на студентите. Темата беше инспирирана от един чудесен филм – „Сбогом, Ленин“. Поставих им същата задача – един човек, който изпада в кома преди промените и след това се съвестява в годините на демокрацията. Живко Георгиев измисли историята, че в секретен военен институт се замразяват хора, които след това да се съживяват.

– А как стигнахте до превръщането ѝ в сценарий на филма?

– По принцип в България бяхме свикнали да получаваме готовия сценарий от сценариста. Все повече минаваме към световната и европейската система за развитие на сценариите. Четири човека поработихме върху сюжета на интересния литературен материал на „Леден сън“. Със съдружниците ми от „Синемак“ – Ивайло Пенчев и Стоян Стоянов, се затворихме за около месец и половина, карахме се, бихме се, спорихме и накрая стигнахме до един вариант, който, по общото ни мнение, вече беше готов за работа. С Ивайло Пенчев – оператор на филма, и с художника ни Мирослав Маринов заминахме за Лесидрен, къде-

то също се изолирахме за един месец, за да направим работната книга на филма, пълен сториборд на целия филм, след това проведохме продължителен кастинг за актьорите, подготовка със строеж на декори, с изработване на специален реквизит, с одекоряване на много обекти и в много кратки срокове стигнахме до първия снимачен ден.

– Главните роли във филма сте поверили на съвсем млади актьори.

– Винаги човек отначало се изкушава да прибегне до познати имена, защото това му дава някакви гаранции и сигурност. От друга страна, младите хора трябва да се играят от млади изпълнители, така че ние в известна степен решихме да рискуваме и след един продължителен кастинг се спряхме на Иван Юруков за ролята на замразения, на Александра Сърчаджиева – за Ани и Теодора Иванова – за Меги. Надяваме се изборът ни да е бил сполучлив. Тези млади хора внесоха своето светоусещане, своята чувствителност във филма. Бях изненадан от техния висок професионализъм, от перфектната дисциплина и сериозното отношение към професията. Още първия ден на Иван Юруков му се наложи цял ден да се снима гол в снега. Всички работеха по 12–13 часа на ден, понякога с тежък грим, в сравнително лоши битови условия, в студ, жегата, дъжд – без никакви оплаквания и с мисъл единствено за това, което зрителят ще гледа на

екрана, а то е най-важното в нашата работа. От тази гледна точка и продуцентът, и операторът, и режисьорът бяхме изключително подпомогнати от всеотдайната работа на актьорите.

– А от познатите на българските зрители актьори?

– Спряхме се на утвърдени имена – Валентин Танев, Валентин Ганев, Асен Блатечки, Малин Кръстев, Кръстьо Лафазанов, Тео Елмазов, Жоро Къркеланов. Дори, изключително се радвам, че в някои малки роли се съгласиха да вземат участие големи звезди на българското кино и театър – Христо Гърбов, Рени Врангова, Екатерина Евро, Любен Чаталов, Иван Джамбазов и др., което внася допълнителен цвят във филма. Защото за режисьора и най-малката роля, с екранно присъствие от минута или секунди, има голямо значение.

– Разкажете ни повече за музиката на филма.

– За музиката мога да говоря само като намерение и процес. Композитор на филма ще бъде брат ми Данаил Георгиев, който от дълги години живее и работи в САЩ. Навремето в България той написа музика за няколко филма, включително за един мой филм, за филми на Николай Акимов, Андрей Слабаков, в анимацията – за Лъчезар Иванов и т.н. Той имаше опит в тази област в България, но след като завърши второ музикално образование в САЩ, започна работа в Холивуд в компания, която осъ-

ществява запис на филмова музика. Освен редовната си, ежедневна работа пише и музика за филми, както за големия екран, така и за телевизия, а по-рано и за реклами.

– Сред най-големите успехи е създаването на музиката към анимационен филм на Стивън Спилбърг?

– Да, Спилбърг е изпълнителен продуцент на филма, режисиран, естествено, от художник аниматор. Данаил е композирал в последните години както за американски продукции, така и за немски и австрийски филми. Брат ми всъщност е писал музика за много повече филми, не само за тези, в които във финалните надписи стои името му. Системата е такава, че когато един композитор подпише договор за създаване на музиката към един филм, той може да наеме двама или трима композитори, които на практика да напишат музиката под неговата супервизия, естествено, но техните имена не се появяват на екрана.

Дълги години с брат ми не бяхме работили главно защото разстоянието е много голямо, но Интернет скъси много дистанцията. Ежед-

невно обменяме файлове, аз му изпращам монтирани картинки, той ми връща обратно демонстрационни записи на парчета от музиката. Сега ще пристигне в България и ще започнем със запис на песента за финалните надписи. Ще я изпее Деси Тенекеджиева, китарите ще изсвири Иван Лечев, бас и клавишните ще ги запише брат ми, а се спря на Румен Бояджиев да смеси песента. Разчита много на неговия творчески усет и опит в смесването на песните.

– Оптимист ли сте за бъдещето на българското кино?

– Тъй като не съм оптимист за настоящето на българското кино, не ми остава нищо друго, освен да бъда оптимист за неговото бъдеще. Ние сме малко като в песента на Бийтълс „Вчера“ – иска ми се да не вярваме само във вчера, а да вярваме в утрешния ден на нашето кино. Тъжен факт е, че повечето хубави неща за българското кино са свързани с филми, които са направени преди десетилетия, с режисьори и актьори, които или вече не са сред нас, или са на пределна възраст. За съжаление днешният ден на българското кино е доста тъжен и това трябва да си

го кажем открито. От една страна, производството е свито, от друга страна – киното през последните години до голяма степен загуби комуникацията с българските зрители и сред обществото ни то не се ползва с добро име и голям интерес. Българските филми не са обичани и не са чакани с нетърпение. Трябва да си признаем действително, че за това не са ни виновни американските филми, защото съм сигурен, че в Гърция се въртят не по-малко американски филми и въпреки това гърците обичат гръцките филми, така както сърбите обичат сръбските, македонците обичат македонските филми и ги гледат с удоволствие. Не случайно споменавам нашите съседи, тъй като проблемите ни, техническите и творческите възможности са съизмерими до голяма степен, както и финансирането на филмите. От друга страна, при производството на два-три филма годишно не може да се очаква високо качество. Както всяко друго нещо, киното трябва да бъде индустрия и когато има голямо производство, естествено, сред него се появяват върхове – тези, които ни радват и остават в историята на киното.

– Дали истинският проблем не е в сценариите на филмите и невъзможността им да докоснат

„Леген сын“





зрителите?

– За мен лично най-сериозните проблеми са свързани с липсата на комуникация със зрителите, а това до голяма степен се дължи на липсата на качествени сценарии, на дълбоката сценарна криза в българското кино. За съжаление, ако се върнем 20 или 30 години назад, ще видим, че за българското кино са работили най-големите ни писатели на XX век. Достатъчно е да споменем, че филми са правени по произведения на Емилиян Станев, Димитър Димов, Павел Вежинов, Валери Петров, Николай Хайтов, Богомил Райнов... Те определят облика на българската литература през миналия век и изведнъж, прекращвайки в XXI век се оказва, че 90 процента от режисьорите сами пишат сценариите на своите филми. Според мен тук има две основни причини – първата е,

че в България има един дисбаланс, прекален акцент върху авторското кино. Всяка кинематография, която се радва на голям възход, залага преди всичко на жанровото кино. Големите кинематографии произвеждат много любовни филми, криминалета, екшъни, фантастика, екранизации по литературни произведения и т.н. – нормалните жанрове в едно филмопроизводство и един сравнително по-тесен сектор от кинопроизводството е това, което дава възможност на ярки, самобитни творци да създават авторски филми, които често пъти са експериментални, предназначени за по-тесен кръг от публика – предимно интелектуалци. Тези филми са изключително важни за развитието на киноезика, за възхода на киното, но те не би трябвало да определят общото състояние на една кинематография. В България този баланс е нарушен. Много малко са детските, любов-

ните, криминалните филми, тези, които би трябвало да определят масовата филмова продукция за сметка на авторското кино. Вторият проблем е отдръпването на писателите от работата в киното. Трябва да се търсят мостове между киноголдията и белетристите, които биха могли да станат сценаристи. В крайна сметка мисля, че може би въпросът е и финансов. В рамките на общия бюджет на един филм, дори при нашите скромни бюджети, това, което струва сценарият, е много малко спрямо общите разходи. Може би си струва да се намери механизъм, по който да се плащат повече варианти на сценарии и от тях да се избират тези, които ще влязат в производство. Но не виждам да се търсят пътища в тази посока, а би трябвало да се намери начин, както се казваше навремето, българското кино да разполага със сценарен портфейл.



ПОЖЕЛАВАМ СИ ДА СЪМ СИЛНА И ДА РАБОТЯ

*С актрисата Весела Казакова
разговаря Ирина Иванова*

Младата актриса Весела Казакова бе удостоена с наградата за женска роля на Международния кинофестивал в Москва тази година за участието ѝ във филма „Откраднати очи“ на режисьора Радослав Спасов. Веднага след това филмът беше представен и на фестивала в Карлови Вари. Личният успех на Весела се превърна и в успех на българското кино.

– Честита награда! Беше много развълнувана на церемонията по награждаването. Успя ли да се съвземеш?

– Вече да. Преживях много емоционално момента на награждаването, а и всичко след това, но вече преодолях външението. Сега искам да се видя с приятелите си, защото много ги обичам всичките. Откакто съм се върнала, не се спирам. Най-много искам да отида до Благоевград при сестра ми Биляна и нейното детенце. Много съм близка и с двете си сестри. Преди четири дни с Биляна имахме рожден ден, ние сме близначки. Събрахме се с колеги в един ресторант, направихме страшно парти. Забраших обаче да се говори за работа.

– На кого първо се обади, след като получи наградата?

– На баща си. Сестрите ми бяха в чужбина и нямаха роуминг, така

че с тях не можах да се чуя. Затова пък говорих с най-близките си приятели.

– Какво ти каза Никита Михалков след церемонията?

– Той е страхотен човек. Точно като Стефан Данаилов е. Наясно е с всичко, има позиция. Той е толкова чувствителен и е толкова голям човек. Със сигурност може да носи цялата тази слава и я носи с такова достойнство!

– Точно му е по мярка, ако питаш мен. Разкажи ми нещо за ролята, с която взе наградата – ролята в „Откраднати очи“.

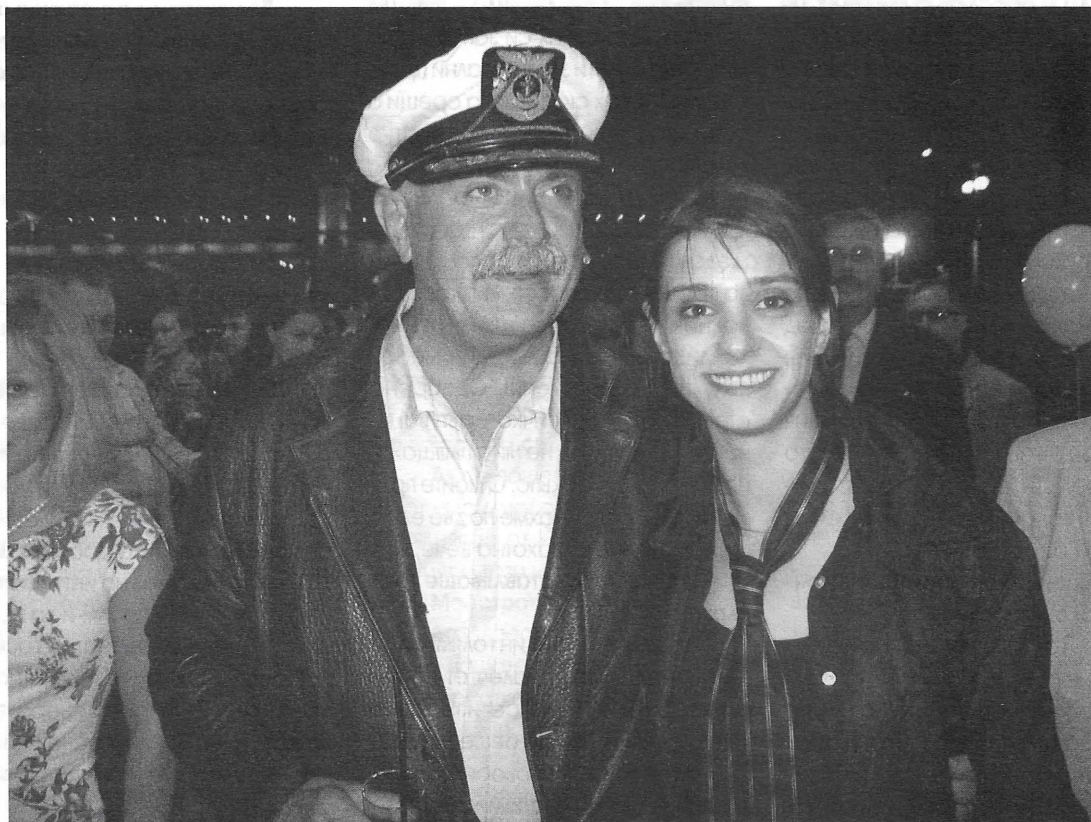
– Действието се развива 1984–1989 г. по време на възродителния процес. Играя туркиня, която се влюбва в човека, който прави печатите за документите, с които се сменят имената. Любовта им обаче е невъзможна, защото и той, и тя са жертва на този процес. В крайна

сметка обаче все пак заживяват заедно, защото много се обичат.

– С кастинг ли те избраха?

– С много дълъг кастинг, на който са пробвали 200 българки и 50 туркини за тази роля. В един момент си изключих телефона и заминах на море. Там започнах да чета книги за мюсюлманската религия. Трябваше да имам нещо в главата си за тази жена – някакво социално поведение. Въпреки че във филма става въпрос повече за процеса около преименуването. На първата ни среща с Нери Терзиева отидох с два листа с въпроси. Разговорът с Нери много ми помогна, разбрах важни неща за героинята ми. Например, четя много, много женствена, но крие всичко – емоциите си, желанията си, всичко. Нери каза: ако тази жена тръгне да прави революция, тя ще я направи нежно, меко, с мъдрост. Тя не е Жана д'Арк. Каза ми също така, че туркините правят секс на тъмно. Това няма кой знае колко общо със сце-

Весела Казакова с режисьора Никита Михалков



нария, но дребните детайли са много важни.

– А, със сигурност има и български, които правят секс на тъмно. Ти как гледаш на кастингите? По едно време се водеше такава дискусия.

– Нямам нищо против кастингите, дори напротив. На кастинг-пробите се избира не просто актьор за дадена роля, но и актьор с определен партньор, това е много важно. Пък и всяка роля си е специфична. При тези проби и самите режисьори си изясняват какво искат, какво търсят, пробват различни хора. Понякога избирайки точно определен човек, те всъщност избират и посоката, в която да тръгнат за целия филм. Изобщо всичко в актьорската професия е в партньорството. Аз не се страхувам от кастинги, защото те развиват бързата реакция на актьора. Зорница София ми прави 40-минутен кастинг за „Мила от Марс“. Целият екип на филма беше там. Зорница беше казала, че няма да започне филма, преди да е абсолютно сигурна, че е намерила точната актриса. Аз бях написала един задълбочен анализ на целия сценарий, говорихме много дълго, тя ми каза: „Почти съм сигурна, че ще си ти, но ще минеш през проби. Докато не те видя пред камера, не мога да кажа нищо.“ И ми направи 40 минути проби. Оказа се, че ги е показала на много хора. Чаках една седмица след кастинга и ѝ пратих един SMS: „Кажи, моля ти се, да или не, защото ще се побъркам.“ На следващия ден тя ми отговори пак с SMS, който гласеше: „Ти си. Хайде да работим.“ И започнахме двумесечна жестока работа.

– В един момент снимаше в почти всеки български филм.

– Да. Така се получи. Но от две години не съм снимала и изцяло съм се отдала на театъра. Снимах единствено за телевизията – малки роли в един италиански и в един български сериал. През септември по БНТ

ще тръгне филмът на Дочо Боджаров „Патриархат“. Там играя епизодична роля на една пакистанка. Жестока съм просто. С Деян Донков имаме сцена с едно изнасилване в гората. Не-ве-ро-ят-но! Цялата 2004-та работих в Русе и в две представления в Младежкия театър. А тази година направих едно представление в Червената къща. И ходих по фестивали.

– Знам, че ходи на уъркшоп в Берлин. Разкажи за него.

– Казва се Berlinale Talent Campus и е в рамките на големия филмов фестивал. Кандидатствах по Интернет, трябваше да изпратя материал на мини DV касета. Направих едно колажче от „Мила от Марс“. Това беше след една премиера в Младежкия театър, една постановка на Гриша Островски, тежка роля. Аз по принцип много се изтощавам след премиера. Тотално, много съм зле. Задължително трябва да си почина. И обикновено си правя екскурзии, заминавам за някъде извън България. След „Мила от Марс“ един месец бях в чужбина, защото трябваше да се възстановя. И бях решила – този път ще бъде Прага. Бях си запазила по Интернет билети за театрални представления, бях си уредила срещи с хора, които правят танцов театър там, просто да се запозная с тях, евентуално да замина после, да правим нещо. Сега исках просто да гледам. Едва ли не си бях планирала времето по часове. И тогава попаднах на обявата за този уъркшоп, кандидатствах и след един месец получих „Поздравления! Одобрена сте!“. Поеха ми всичко – пътуване, нощувки, храната не ми я плащаха, но в Берлин не е скъпо. С моите приятели там си събирахме по две евро и си правихме страхотна вечеря.

– И какво представляваше този уъркшоп?

– Проведе се в един голям културен център, малко далеч от центъра на Берлин. Там се изнасяха всички лекции, темата беше „Дизайнът на бъдещето“ – говориха ни за дизайн, ефекти, костюми. Имашме

лекция с Кристофър Доил, с Ридли Скот. С японката, която е правила костюмите в „Герой“ на Джан Имоу. И тези хора стояха на три метра от мен и са толкова обикновени, естествени. Имашме и лекции за композиране. А аз правя музиката на едно представление тук, в България. Имаше и една зала с големи червени възглавници, до тях сервирано кафе и минерална вода. И по цял ден можеш да седиш там и гледаш материали на хората, които участват в кампуса. До шест часа бяхме заети с лекции, а след това ни даваха билети за прожекциите на Берлинале. Там, в Берлин, се запознах с един режисьор, унгарец, с когото сега ще снимаме.

– Разкажи ми за това.

– Ще играя елитна проститутка. Обмислям някакви татуировки да си сложа, но трябва да кажа на режисьора. Декември заминавам за Унгария, за да работим по сценария. Трябва да понатрупам килограми, защото тази проститутка е много секси, типична мадама. От този тип, дето като минат някъде, и всички се обръщат след нея.

– Вслушват ли се режисьорите в предложенията на актьорите?

– Да, защото актьорът има по-особено виждане и е добре за самия филм. Актьорът си следи само своята линия, а режисьорът най-често има по-общ поглед върху сценария.

– Ти самата вслушваш ли се в мнението на близките си хора за това каква роля да приемеш и каква – не?

– Съветвам се със сестрите ми. Но не какво да приема и какво – не, а по-скоро по отношение на посоката, която съм си избрала, и нещата, които съм си намислила, чисто актьорски, дали са добри, или не. Много се опирам на интуицията си – и за избора на роля, и за правенето ѝ. Специално в театъра обичам да пробвам различни неща на репетиции. Дори режисьорите ми казват: една с една репетиции нямаш еднакви. А аз им отговарям: когато я намеря ролята, кода ѝ, така

ЛИЧНОСТИ И ФИЛМИ.....

ре да живееш от професията си, да се издържаш?

– Не мога да се оплача. Нямам кола и апартамент. Но мога да си платя сметката за телефона, което за мен е много важно, мога да отида на бар, да си поръчам уиски, защото аз пия уиски, и засега, да чука на дърво, всичко е наред. Аз не си купувам кой знае какви дрехи, изобщо нямам такива мании. Знам, че някои колеги, като вземат хононар, и отиват да си купят дрешка.

– А ти какво правиш, като вземеш хононар? Плащаш си сметката за телефона, така ли?

– Да, общо взето. А останалото го изпивам с приятели, много черпя, обичам да черпя. И така, през пръсти. А, харча много и за пътувания. Имам късмет, не мога да се оплача. Знам много истории за хора, които постигат някакъв голям успех и после всички ги забравят. Затова си пожелавам само да съм силна и да продължавам да работя.

да се каже, вече няма да променя всеки път. Докато в киното е различно – снимаш и край, това остава. Нямах право на грешки.

– Имаш, ама излизат скъпо. Има някакво раздвижване в киното в България сякаш, какво мислиш?

– Има, има. Много по-светло е, отколкото да кажем преди три години. Струва ми се, че и в обикновените хора, въпреки че мразя това определение, има някакъв глад за българско кино.

– Как ще се върне българският зрител в киносалона на български филм?

– Няма нищо по-лошо от един скучен филм. Разбира се, проблемът е и финансов, но не е само това. Специално „Мила от Марс“ например го гледах много хора, защото имаше международен успех, награди от фестивали и хора-

та се заинтересуваха.

Телефонът на Весела звъни и тя проверява кой е, но не вдига.

– Това е един ухажор.

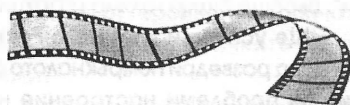
– А, сега ще започна за ухажорите. Изглеждаш ми изцяло отдадена на нещата, с които се занимаваш. А личният живот?

– Опитвам се да не го пренебрегвам, въпреки че, когато работя, почти нямам личен живот. Винаги обаче намирам време за приятелите си.

– А мъжете? Ревниви ли са към актрисите?

– Ами не знам. Аз съм много откритата. Казвам абсолютно всичко, което ми харесва и което не ми харесва. А на тях това, виждам, много им допада. Те обичат жени с характер. Но в човешките взаимоотношения няма сценарии и правила.

– Мислиш ли, че ще можеш доб-



ЛЕКА ЖЕНА ТЕЖКА КАТЕГОРИЯ

*С актрисата от филма „Летете с Росинант“
Стефания Колева разговаря Мариана Иванова*

– Как се чувствате, след като първата голяма роля в киното е вече зад гърба ви – уморена, удовлетворена, щастлива или всичко накуп?

– Щастлива съм, че дебютирах най-накрая в българското кино! Беше ми ужасно приятно, че това стана с филма на Джеки. Всички, с които работих, целият екип беше много приятен. А съм объркана, защото нямам реална представа какво се е получило. Абсолютно съм се доверила на вкуса на Джеки и на партньорите, с които играя.

– Определили сте героинята си в „Летете с Росинант“ като „лека

жена тежка категория“. Бихте ли обяснили какво значи това и ако може да ни разкажете нещо повече за ролята си?

– Аз се пошегувах тогава. Всъщност има един основен персонаж, изпълняван от Кръстю Лафазанов, другият е този на Ицко Финци.

– **Маестрото?**

– Да, Маестрото. Той е диригентът на нашата групичка, като аз играя хористка и съм бивша негова изгора. Маестрото има три поколения изгори. Аз съм средното поколение изгора. Доста съм палава, както и малко едричка. Затова ка-

зах, че героинята ми е „лека жена тежка категория“.

– А как се работи с Джеки Стоев, предразполага ли актьорите?

– Да. Страшно приятно се работи с него, няма никакво напрежение. Става ти ясно какво иска. Ако не му харесва, не се притеснява да връща актьора по няколко пъти. И е твърдо убеден в това, което иска.

– Известно е, че комедии се правят най-трудно, дали „Летете с Росинант“ стана забавен филм?

– Силно се надявам! Има предпоставки да стане забавен филм, всичко зависи от това, което сме



заснели, как то ще бъде монтирано и много други неща.

– Мислите ли, че присъствието на музиката на Горан Брегович в „Летете с Росинант“ ще повлияе на зрителите при избора им дали да гледат филма?

– Надявам се музиката да се хареса, смятам също така, че нашите музиканти по нищо не отстъпват на Горан Брегович. Импровизациите, които направиха музикантите, и песните, които Горан Брегович написа, доста добре се допълват. Бих се радвала някой ден хората да не се блазнят само от това, че музиката е на Горан Брегович, а и от факта, че свирят добри български музиканти.

– А самият Ицко Финци свири ли във филма?

– А, това не мога да кажа, защото снимачните ни дни не съвпадаха. Но предполагам, че свири. Той не може да не свири! На пресконференцията, която беше в Грац, направиха страхотен джем сешън. В никакъв случай не беше джаз. Но благодарение на всички музиканти се получи много артистично и темпераментно изпълнение.

– Наистина ли музиката е нещо средно между класика и фолк?

– Може да се каже. Не знам. Бендът беше страхотен – и двете момчета, които бяха на перкусиите, Христо, който свири на гайда, Венци на цигулката, Банана – както винаги много добър. Получи се наистина нещо средно между класическа музика и фолк – страхотно истинска и жива музика, която не можеш да подминеш.

– Освен Росинант имате ли си и Дон Кихот по време на снимките?

– Всички бяхме донкихотовци. Или поне аз така се чувствах заради начина, по който бях гримирана, и факта, че в този вид трябваше да мина през целия град, за да стигна до мястото на снимките.

– А къде бяха те?

– Ние снимахме в Грац, който се намира на 170 км от Виена. Едно

доста китно и приятно австрийско градче. Идваха да ни гледат всякакви хора и разпитваха какви сме и що сме. Общо взето, възбудихме голям интерес. Даже на Кръстю и Дидо, които бяха по жилетки и бели ризи (бяха си съблели фраките, защото беше много горещо), на няколко пъти щяха да им поискат сметката в заведението, защото ги мислеха за сервитьори. Имаше и други весели случки. Например един цял ден правихме панорамни снимки. Бяхме се натоварили на „Росинант“ – представте си един автобус, който сигурно е от 1930-а и който върви на всичкото отгоре! Върху него са накачулени арфа, кубе на черква, кръст, крила, декори и всички бяхме в безумен вид. Докато минавахме покрай едно селце в близост до Грац, хората ни махаха, говорехме си с тях. Двете манекенки Шехтови бяха облечени като ангелчета и една жена, която беше дошла с бебенцето си, каза: „Хайде, детето ми, да те снимам с истински ангели“. Въобще бяхме голяма атракция.

– Ще успее ли „Летете с Росинант“ да разведри помръкналото от битови проблеми настроение на българина?

– Това е основната идея. Надявам се да стане!

– Мислите ли, че филмът на Джеки Стоев може да сложи началото на съвременната българска

комедия?

– Аз казвам на това – „определения в рамки“. Какво значи „начало на българска комедия“. Българска комедия има. Като се започне от „Опасен чар“ и се мине през „Господин за един ден“, „Оркестър без име“ и т.н. Смятам, че ще е хубаво да се продължи по принцип тази традиция в комедията. Моите сметки са без кръчмар в момента, но казвам „да“ – филмът може да стане такова продължение. Когато видя вече готовия продукт, ще имам по-реална представа.

– А ще ни разкажете ли за другия проект с ваше участие, който ще излезе на екран по едно и също време с „Летете с Росинант“ – филмът на Николай Акимов, чийто художник е съпругът ви Владимир Шишков?

– Това е една прекрасна, много поетична детска история. Гледах само суров материал, но мисля, че е много хубаво. Много е приказно, много е различно, приятно е. Всички актьори бяхме в същото време и певци. А композитор на песните е Рупето.

– А деца ли играят главните роли?

– Едно момченце. В ролята на неговия баща е Сашо Косев, майката е Мая Новоселска. Тя е художничка и е основният разказвач на цялата приказка. Има различни пер-

Стефания Колева в „Летете с Росинант“



сонажи. Действието се развива в една кооперация. Бащата често закъснява, защото е лекар, и тъй като с майката са разделени, всеки един от съседите вечер разказва на детето приказка.

– А съвременна ли е историята?

– Да. И без да съм скромна – Владо наистина направи нещо много красиво. Картинката е много добра, въобще музиката, актьорите, всичко! Силно се надявам това да стане много приятен филм и мисля, че ще стане.

– А вашата роля каква е?

– Аз играя с едно момиче, тя не е актриса – учи икономика и се казва Уди. Тя е откритието на Ники Акимов. Уди играе малката стрелка, а аз голямата стрелка. Ние двете сме времето.

– Няма да разкриваме повече подробности. А къде се чувствате по-уютно – на театралния подиум, на камерната площадка на „Той и Тя“ или по време на киноснимки?

– С нищо не бих заменила театъра. Театърът е нещо, което непрекъснато се променя. Всяко едно представление е като хамелеон, никога не може да бъде като предишното. Това е нещо, което непрекъснато те държи в някакво напрежение и ти вдига адреналина по особен начин. По време на киноснимки се налага да помниш какво си играл предния път, иначе късаш нишката. Снимачните дни са през някакъв период от време и е доста трудно да запомниш какво си направил преди една седмица, но пък там тръпката е съвсем друга! Така че нещата са несравними. И на двете места се чувствам еднаково комфортно.

– Кое е по-трудно за една актриса – да влиза или да излиза от сценичен или екранен образ.

– Когато репетирам пиеса за театъра, мисля много. Там репетиционният период е по-дълъг и имаш време за настройка. Не влизам много бързо в образ, трябва ми време. Защото аз имам една концеп-

ция за нещата, режисьорът друга и двамата заедно трябва да стигнем до някакъв консенсус. Така че това е продължителен период. Два часа преди представление задължително трябва да си прегледам нещата, с които участвам – като текст, като мизансцен. Има пиеси, в които не мога да се разделя до края с текста. Има и такива, в които не поглеждам текста от самото начало. Същото е и с киното – прочитам сценария, имам някаква идея за образа, следва разговор с режисьора, за да уточним за какво става въпрос. Оттам нататък по същия начин като в театъра ти трябва време, за да влезеш в образа. Не може да го направиш от първия път и да кажеш – ето това е! Или пък ако успееш от първия път, е много трудно после да го повториш. Като през цялото това време трябва да си в кондиция и да си вътре в нещата.

– А коя от героините си обичате най-много? Или всичките са ви мили?

– Ами всичките са ми мили, защото това е труд, който само аз знам какво ми е коствал.

– От какво най-много се оплаква българският актьор и за какво най-много има право?

– Смятам, че актьорите в България са много ниско платени за това, което вършат. Това е един вид и психическо натоварване. Да изживяваш нещо, не означава просто ей така да казваш думи, пък и дори да ги казваш – те минават през теб, няма начин. Освен това турнетата в страната и всичко около тях не блести с никакви страхотни условия, напротив, нивото е много ниско и на актьора се гледа малко с половин око. Смятам, че не го заслужаваме. Защото мисля, че това е един от начините за възпитаване на култура. Например един немски актьор е страшно високо платен за работата, която върши. Нещата са несравними. А ако трябва да бъдем искрени – талантът на българския актьор е на съвсем друго ниво. Кога-

то съм ходила по фестивали, и други неща са ми правили впечатление. Ние нямаме организация, която действително да ни защитава. Нямаме и продуценти, хора, които да се грижат лично за теб, да те лансират и т.н. Много се оплакваме и нищо не правим. Но смятам, че трябва да има някаква по-стабилна база.

– Какво ще посъветвате младите актьори, които прохождат в професията?

– Да имат характер. Да успеят да издържат това, което предстои, защото то не е лесно.

– Кои думи на проф. Стефан Данаилов ще помните винаги?

– Това за характера е едното. А когато завършвахме, той ни написа едно страхотно писмо, защото тогава не беше в България. Пазя го и до днес. Всички негови ученици го наричахме „Мастер“, затова то завършваше с „Успех, мои малки Мастери“!

– Много мило!

– Да, и падна много рев!

– А на какво ви научи Леон Даниел?

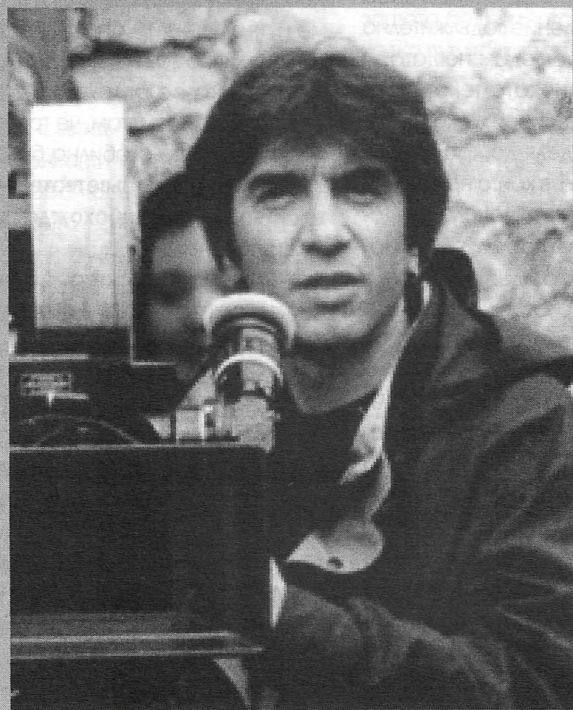
– Аз малко съм работила с него, за съжаление! Само в една пиеса „Одисей пътува за Итака“. Срещата е особена. Не може да се изрази с думи. Първо начинът, по който започва работа по пиесата, начинът, по който работи. Убедеността в това, че нещата трябва да са точно такива. В същото време смяташ, че те поставя в някакви рамки, а той ти дава страхотна свобода. Прилага някакви тънкости, които не всеки актьор може да усети. Също така харесвам и книгите му, които съм чела. Въобще мисля, че той е голяма личност. Да е жив и здрав и дай Боже пак да работим заедно.

– Ако се появи Аладин и ви предложи да изпълни три желания, свързани с българското кино, какво бихте поискали?

– Да стане на световно ниво, да има актьори, които да влязат в номинации за „Оскар“, и да са добре платени.



АНКЕТА



АСЕН ШОПОВ е роден в София през 1961 г. Завършва фотографския техникум в столицата, а след това следва операторско майсторство в един от най-престижните филмови европейски институти – ФАМУ, Прага. След дипломирането си остава да работи в чешката столица, където снима за киното и телевизията и се утвърждава като едно от добрите имена във филмовата гилдия. Заснел е над петнадесет филма и телевизионни сериали, между които: „Да пеем песен всички“, „Бубу и Филип“, „Парче по парче“ и др. През 2004 г. филмът „Желари“ на режисьора А. Троян, чийто оператор е той, е номиниран за „Оскар“ за чуждоезичен филм. За същия филм Асен Шопов има номинации за операторската си работа в Чехия и в чужбина.

– По какви критерии избирате филмите, които снимате?

– Сценарият, личността на режисьора и бюджетът са главните пътеводители към намирането на съответния ключ към филма. Те са и основните критерии при избора.

– Какво е за вас камерата?

– Медиум.

– А светлината, композицията, движенията, цветът?

– Това са характеристиките на света отвъд камерата, които ми помагат да ви накарам не само да повярвате, но и да си изработите отношение към него, независимо дали той е реалистичен, условен или абстрактен.

– Какъв е балансът между техническата и творческата страна в операторската работа?

– Формално погледнато, той винаги е различен. Но за мен това е едно цяло.

– Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

– В киното всички са длъжни непрекъснато да се спасяват взаимно. Затова според мен няма абсолютно кино. Винаги става дума за приоритети и съответно за повече или по-малко оптимизиран компромис, в добрия смисъл на тази дума.

– Какво означава за вас „да уловиш неуловимото“?

– Да разбере какво точно иска режисьорът и да го убеди в моето решение.

– Как се оформя тандемът режисьор-оператор, доколко е задължителен и не е ли по-любопитна случайността в тези отношения?

– В киното за щастие нищо не е задължително. Когато обаче става дума за тандем, тогава отношението в него почти винаги надхвърлят

рамките на професионализма. И същевременно стават доста по-сложни...

– Как възприемате негласния операторски девиз „всеки дефект – ефект“?

– Приемам го единствено при положение, че е съзнателно търсен. Тогава обаче става дума за нещо много съществено – за способността да представиш недостатъка като качество.

– Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

– Общо казано, безотговорността.

– Какво е отношението ви към актьорите? Какво са те за вас – градивен материал, разглезени звезди или съмишленици и сътворци на изображението?

– Сложно. Може би защото между нас е камерата, а понякога

и няколко камери. Освен чисто актьорските качества филмовият актьор трябва да бъде дисциплиниран и да владее уменията да се движи във времето и пространството по един и същи начин във всеки следващ дубъл. Освен това трябва да усеща светлината и да знае как да я използва като свое изразно средство. Оттам нататък съм готов да направя всичко за него.

– Имате ли изобразителни пристрастия, които искате да заявите във филмите, които снимате?

– Стремя се да нямам. Операторът е хамелеон или поне би трябвало да бъде според мен.

– Ходите ли на кино? Какви филми гледате? Имате ли предпочитан вид кино? А колега, от когото да се възхищавате?

– Ходя, когато имам време, и се опитвам да гледам от всичко.

– Как предпочитате да снимате – на лента или с дигитална камера, и защо?

– Лентата е част от магията на

киното.

– Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

– Те винаги са първи, след това идва занаятът.

– Обичате ли експериментите, или сте традиционалист при изграждане на изображението?

– Задължително експериментирам, но експериментите са преди всичко по време на подготовката.

– Как гледате на метаморфозата на оператора в режисьор? Бихте ли направили този преход?

– Режисьор човек се ражда. Аз имам чувството, че съм се родил оператор.

– Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

– Може ли въобще това да е въпрос на двоумене? Разбира се, че е.

– Как според вас операторското майсторство се оценява от критиката – по света и у нас?

Достатъчен ли е интересът към него?

– Общо взето, некомпетентно. По-важно за нормалния зрител според мен е с помощта на критиката да придобие общата и цялостна гледна точка към филма, отколкото да му се поднасят вриели-некипели в името на гореспоменатия интерес. Само специализирано издание е в състояние да опише и оцени нещата професионално при една, така или иначе, точна професия. Такива издания за операторско майсторство има няколко, те се броят на пръсти и са достатъчни за цял свят.

– Как гледате на обстоятелството да бъдете „наемник“ в чужди продукции?

– При всички случаи сте наемник. Но не виждам нищо лошо в това.

– Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

– Предизвикателството.

– Какви други предизвикателства обичате? Други интереси, хобита, фобии, мании?

(Не отговаря.)





РЕЖИСЬОРЪТ КАТО ДЖАЗМЕН

Владимир Ангелов

Не знам защо, но напоследък изобилието в медиите, а и на страниците на нашето списание „Кино“ на тържествени заглавия, трасиращи пътя ни към Европа, ми напомня едно друго време – изпълнено също така с тържествени лозунги като „Партийната повеля е и наша повеля“, „Социализъм – дело на всеки“ и т.н.

Парадоксално е, че тогава имахме филмова индустрия и филмово изкуство, а днес подобни тържествени лозунги съпътстват опитите ни да реанимираме един твърде мизерен филмов процес. И ако в него състоянието на нашата филмова драматургия е отдавна наболял проблем, не по-малко важен е и проблемът за качеството на режисурата.

Проведеният в рамките на Евро Филм Фест семинар на тема „Сценарият – по пътя през границите“ – бе знаково събитие, открояващо степента на нашата готовност за интеграция в този процес. Лекторите гости – Гарет Джоунс (Великобритания), Юрген Зайдлер (Германия), Фиона Хоу (Великобритания), Изабел Бланшар (Франция) – запознаха аудиторията с най-важните аспекти на правенето, промоцирането и реализацията на съвременната филмова драматургия, с критериите за оценка, състоянието на пазара и задачите, които ни предстоят в контекста на американската хегемония. Формулираха и предстоящите опасности (някои от тях вече са фак), които очакват страната ни и други региони.

Преглеждайки резюмирования от Правда Кирова текст за това събитие в миналия брой на списанието, си дадох сметка, че всъщност в препоръките и анализите на гостите е концентриран огромен опит – почти всички важни етапи от историята на киното.

Разбира се, че нещо от това сме учили в академиите, друго сме придобили от професионалния си опит, но днес тази материя има нови измерения, нов контекст.

Бих определил този семинар като много необходим и полезен за всички – автори, продуценти, критици, студенти. Спомням си, че Тони Борисова бе наистина въодушевена, когато сподели: „Най-сетне разбрахме как се оценява един сценарий“. Разгеле! Аз бих препоръчал подобни семинари да се провеждат поне два пъти в годината и да се задължат да присъстват членовете на националните комисии за кино.

Темата, която бих искал да засегна тук, е всъщност за режисьорската интерпретация на драматургията. Защото режисурата е продължение на драматургичния процес, негова материализация.

Веднага се сещам за едно друго важно събитие, състояло се през тази година – форумът на нашата филмова критика, чиито доклади впоследствие бяха отпечатани на страниците на сп. „Кино“. Имаше обаче едно изказване на Рангел Вълчанов, което за съжаление не бе публикувано. Рангел направи една крайно самокритична преценка на своето творчество, с което всъщност искаше да ни каже: „Не бъдете толкова тържествени и самонадеяни“. И още каза: „За съжаление, ние нямаме такъв режисьор, какъвто е например в джаза Ибрияма. Такъв, непредвидим, непокорен...“ С което всъщност казваше, че режисурата ни не се развива. За мнозина тя все още се свежда до просто заснемане на картинки.

И тъй като една от възловите теми на семинара бе свързана с проблема на авторското кино и жанра, се сещам за един друг значителен пример. Мартин Скорсезе заедно с режисьора Майкъл Хенри Уилсън

създават през 1995 г. 4-часовия документален филм „Лично пътуване с Мартин Скорсезе през американските филми“. Посветил години на този проект, Скорсезе открива на този проект, Скорсезе открива на по-младите зрители една непозната територия на американското кино: филми и режисьори, пренебрегнати навремето от модата или напълно забравени, но не по-малко значими за киноизкуството от известните и отрупани с „Оскар“-и класици.

В свое интервю по повод премиерата на филма той казва: „Тези филми с малък бюджет не отговаряха на модата на своето време. И което ми е най-интересно, техните автори сигурно са правели всичко, за да не привличат много вниманието върху себе си... В правилата на жанра, който представяха, и във филмите, които снимаха, историите и героите бяха богати на намеци, отпратки, скрити значения. А най-забележителното е, че всичко това се вписваше свършено в жанра.

Наистина е смайващо. Личният изказ се развиваше в една логика на механично производство – логиката на студиите. (...) Днес действието, шумът, звуковите ефекти все повече заместват емоцията и страстта (...) Режисьорите просто натискат бутони, за да извикат реакции на публиката чрез затрогваща музика и добри чувства. Това е своеобразен упадък (...)

Личната изразителност и стил трудно съществуват в американското кино за широка публика. Когато все пак са налице, по-често прибегват до груби и натрапливи методи, които повече приличат на евтин сантиментализъм, отколкото на емоции. Единствената форма на личен изказ в днешното американско кино идва от независимите. Те доказват, че съществуват и че днес в Америка все още може да се изрази нещо силно върху филмова лента. Това са филми, които обикновено струват над 5 милиона долара и са разпространявани в ограничени периоди от време. Те винаги си остават маргинализирани. (...) Някои се опитват да минат от независимия кръг към широкото разпространение. Те са обречени на бърз про-

вал от логиката на системата. Когато от филм за 5 милиона долара минеш на продукция за 15, 20 дори 40 милиона долара, губиш свободата си. Тези млади режисьори невината ги осъзнават. Индустрията ги използва. Обикновено това са таланти, снимали първия си филм в своя град, на улицата. Понякога са европейци, австралийци. Повикват ги и им казват да работят с мисъл за широката публика и твърде често нещата се развиват зле. В този, уви, твърде чест ход първата жертва е талантът.“

Ето защо Скорсезе поема ролята на гид, опитвайки се да отвори сандъка със съкровища на американското кино.

„Щом днес все още съм способен да откривам в американското кино наистина вдъхновяващи и ценни филми, значи и по-младите зрители също са способни на това“ – споделя той. „Всъщност актьорската игра, кадрирането, жанрът, стилът на някои сценаристи, на някои оператори са инструменти, които режисьорите използват по съвършено различни начини, както музикантите в джаза.

В джаза изпълнителите използват същите ноти, същите инструменти, но накрая всеки поднася собствен стил, собствено соло.

Всеки режисьор е различен: едни „свирят“ като Чарли Паркър, други като Бикс Байдърбек или Декстер Гордън...“

Скорсезе привежда един блестящ пример на оригинално режисьорско решение във филма „Есенни листа“ на Робърт Олдрич с Джоан Крофорд от 1956 г. Той се натъкнал на този филм по централен телевизионен канал, в рубрика, озаглавена „глупавите филми“.

„В една сцена Клиф Робъртсън плаче през нощта в леглото си. (Героят му е със сериозни психически отклонения). Джоан Крофорд става, Робъртсън също става и слага длан на стената, като продължава да ридае. Джоан Крофорд идва да го успокои и в този момент има рязка смяна на снимачния ъгъл – откъм

стената! Мисля, че Олдрич е поставил героя до стъклена преграда. От този детайл разбираш тогава, че героят наистина е луд, смахнат. Усещаш го единствено от кадрирането, от гледната точка. Стената изчезва. Това е блестящо и много дръзко решение на Олдрич. По онова време режисьорите по друг начин изразяваха лудостта, използвайки сложни ефекти с камерата. Тук е замислено като шок.“

Връщайки се отново към препоръките на лекторите на семинара, си мисля, че не трябва да забравяме и опасностите, които се крият в надценяването на някои техники, в стандартизирането на продукта. Сценаристите, подобно на примера с режисьорите, даден от Скорсезе, също са изкушени да натискат готовите бутони на стереотипни решения. Мисля, че използването на митове е валидно за определен жанр кино и налагането му като универсален стереотип е опасно, тъй като авторът може да загуби връзка с историята, която иска да разкаже, особено когато е извлечена от живота.

Ако нямате истинската история, нито един мит няма да ви помогне да я направите жива.

Гарет Джоунс изтъкна на семинара този похват като гарантиращ успех и даде пример с филма „Празненство“ на Винтенберг. Според него независимо от съвременния си и социален аспект филмът ни разказвал всъщност един мит – този за Хронос, който изяжда децата си.

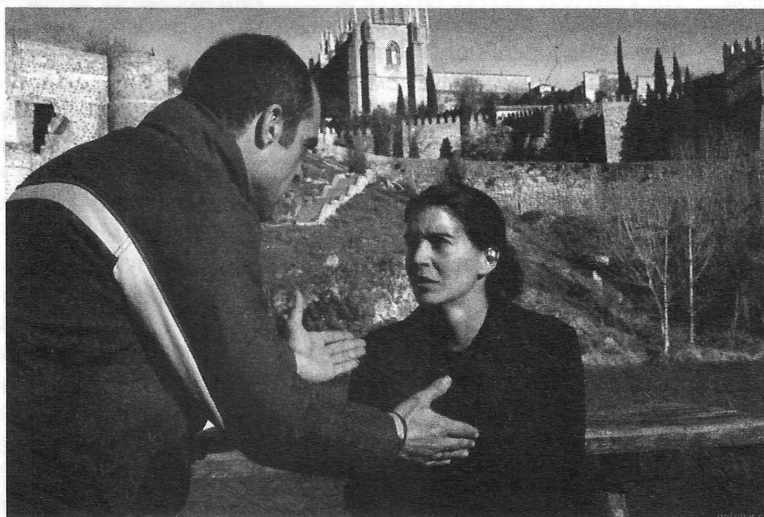
Възможно е авторът да е правил някаква аналогия с мита, но е малко вероятно да е мислил в тази посока, когато е писал историята.

На преден план в „Празненство“ е семейната (поколенческа) и социална драма, изобличаваща съвременния буржоазен елит. В това е смелостта на филма – да покаже безпътницата на младото поколение (премазаното му детство) и грехът (двойният стандарт) на бащите. Това е една от болните и модерни теми на съвременния западен свят и затова намира отклик у зрителите.

Филмът обаче се откроява благодарение на режисурата на Винтенберг – натегнатата атмосфера е изградена върху накъсани, неспокойни близки планове, заснети с дигитална камера. Камерата тук се усеща почти като участник в празненството. Воайорският ѝ стил в случая е използван като драматургичен ключ – разкрива ни се истината за издевателствата на бащата над децата му. Тук люшкащата се камера не дразни (както в други филми на Догма), а се възприема почти като визуализация на душевното състояние на по-малкия брат Кристиан, който разкрива пред гостите истината за своето семейство и разобличава бащата – представител на елита.

За да изтъкне един популярен драматургичен похват, какъвто е съспенсът (ефект на напрегнато очакване). Гарет Джоунс даде за пример филма „Ничия земя“ на босненеца Денис Танович. Успехът на този филм според Гарет Джоунс се дължал изключително на съспенса.

Но успехът на филма според мен се състои в това, че ни разказва непретенциозно една автентична история, разкривайки ни истинското лице на войната в бивша Югославия. Денис Танович го показва с един единствен кадър във финала – камерата неочаквано се вдига над главите на разотиващите се военни и журналисти, за да ни покаже изоставения, лежащ върху мината мъж в окопа. Кадърът е без думи, но е озвучен с майчина молчина песен и предизвиква мисъл, която действа като шок – това е войната – резултат от политиката. Тя има две лица – постановъчно и реално. Не могат да помогнат нито умиротворителните сили, нито най-добрите сапъори в света, нито самият Господ. Мъжът в окопа е обречен, а мината още дълго ще заплашва региона и света. Но може би най-яркият пример на последък за киното като режисьорско изкуство ще открием във филма на Ларс фон Триер – „Петте обструкции“. Петте новели не съдържат сценарий, а само няколко смътни отправни точки. Но това предизвикателство мотивира въображението на героя-режисьор и той излиза победител в този своеобразен дуел.



ОЧИТЕ МИ

„ВЗЕМИ ОЧИТЕ МИ“ е история за любов, насилие и ужас, разказана с впечатляваща деликатност и проникновение. Липсват мелоклишетата и предвидимите ходове от психологическите драми – режисьорката Исиар Болайн се е доверила изцяло на чувството си за психологическа истина. В простия сюжет, който ни разказва – за невъзможността на едно съжителство, скрепено при това от силна любов, тя не издава морални присъди, а само внимателно изследва една тема табу за цялото съвременно кино – невидимата агресия в семейните отношения. На какво се дължи тази агресия – на външното напрежение, на патологията в характера или на тяхното опасно наслаждане, – едва ли някой може да каже. Авторите не дълбаят в социалния контекст, а навлизат в лабиринтите на интимността и търсят изходи за съвременната двойка.

Любовта във „Вземи очите ми“ е по испански страстна, а нейната тъмна страна – ревността – ексесивна. Тази взривоопасна смес отключва необуздало домашно насилие. То пък довежда до животински страх от преживяното и невъзможност да се общува... Филмът разглежда отношенията в едно обикновено испанско семейство и ги представя в цялата им психологическа плътност, с всички ню-

анси на огнена страст, параноично недоверие, разрушителен гняв, разкаяние, прошка и ...върщане към погрешния поведенчески модел. Въздействието на историята е толкова по-силно, колкото разказаните случки са по-тривиални: Пилар и Антонио са семейство от десетина години, тя не работи и отглежда детето им. Той все по-често започва да проявява необясним гняв, последван от физическо и психологическо малтретиране. Тя избягва панически и заедно с детето се приютава при сестра си. Той неистово се стреми да си я върне. Междувременно Антонио тръгва на груповата терапия заедно с други мъже, упражнявали домашно насилие над съпругите си. Той искрено желае да контролира пристъпите си на гняв, описва чувствата си в дневник, но така и не успява да надскочи примитивния мачо в себе си. Въобще не може да приеме, че жена му е решила да работи и иска да има някаква личностна реализация извън семейството. Неговото мъжко достойнство е смъртно уязвено, а ревността му – силно възбудена от скромните ѝ публични изяви като гид в местния музей. При цялата си любов и всичките си честни усилия Антонио не може да преодолее частнособственическото си чувство, според което жената безусловно се подчинява на мъжа. В изстъпленията

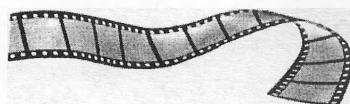
си и причинява чудовишно унижение: съблича я гола и я излага на показ на прозореца. Тогава и Пилар, и зрителите разбират, че този човек е неспособен на промяна, че любовта му е отровена от непреодолими психологически комплекси. Изходът е неизбежен и невъзвратим – раздяла. И понеже в испанската традиция любовта и смъртта са тясно свързани, Антонио прави опит за самоубийство, като зрелищно си прерязва вените. Спасяват го, но този емоционален шантаж и акт на крайно самобичуване не спасява връзката им. Пилар намира сили да напусне безизходната семейна драма и да скочи в неизвестността, започвайки нов живот сама с детето си.

Чуждестранният зрител извън Испания едва ли може да усети крайния драматизъм на решението, което взема Пилар, напускайки семейството си. Това решение поставя духовното съхраняване на личността над традиционните ценности (морални и религиозни) и въпреки че цената на разрушените връзки е дълбоко страдание, това е единствено възможната съвременна позиция. Това, струва ми се, е най-важно послание на филма е заявено в кратък диалог на гробищата – на годишнина на бащата, – когато разбираме, че майката на Пилар е търпяла тиранията на мъжа си само за да запази благоприличието и традицията, уж за доброто на децата си. Но нейната иначе кротка и скромна дъщеря, без да вдига лозунги, вече е неспособна на подобно лицемерие и отказва да живее в насилие, лъжи и подчинение.

В тази светлина филмът на Исиар Болайн (родена 1967) е оригинално предизвикателство към религиозните крайности на традицията (изобличавани във филмите на Бунюел, Саура и други големи на испанското кино) и тих повик за отстояване на човешкото достойнство. „Вземи очите ми“, без да е революционен като форма, без да пледира за феминистки каузи, слага пръст в една скрита рана на съвременните междуличностни отношения. Задълбочено, с душевен финес, с истинско познаване на материята, с равна мяра обективност и съпричастност камерата улавя чу-

довищни напрежения в семейното пространство. Редувайки моменти на истинска екранна поезия и битова проза, режисурата успява да избегне баналното морализаторство, сантимента и да осветли интимните зони на поведението. Десетилетия западното кино изследваше с успех отчуждението между индивидите, но много рядко е показвана обратната му страна – натрапчивата, гнетяща близост, незачитането на т.нар. „privacy“ – интимното пространство, нужно за здравословното развитие на личността. Посланието, което младата режисьорка отправя, е нуждата от самоконтрол в едно заливано от агресия общество, надмогването на чувството за притежание на другия, необходимостта от емоционална културата при общуването. Голата любов, колкото и да е обсебваща, не е достатъчна за връзката между двама души. Трябва уважение, разбиране на нуждите, тиха всекидневна саможертва. Трябва да осъзнаеш, че традицията има задържащи елементи, които трябва да се прекратят в търсене на нови, адекватни модели на поведение. Къде са тези нови модели? Те винаги са на разположение, кодирани от преди 2000 години в простите 10 Божии заповеди. Понякога, много рядко, тези модели се принасят и в изкуството...

Повече от десетилетие най-известният съвременен испански режисьор Педро Алмодовар скандализира публиката със своята екстремна и нестандартна чувствителност, прекращайки сексуални, религиозни и социални табути. С няколко силни филма напоследък испанското кино дава сигнали, че в него, освен причудливия и провокиращ поглед на Алмодовар, има и други визии на нови режисьори, занимаващи се успешно с универсалните морално-психологически проблеми на съвременния човек: евтаназията в „Морето в мен“, а сега и домашното насилие във „Вземи очите ми“. Стилите и жанровете са различни, но мирогледната платформа е близка – уважение към екзистенциалния избор в едно общество, където все по-голямо значение има личната морална позиция и личната отговорност пред бъдещето.





СВЕТОВЕН ЕКРАН



КАН 2005

Вера Найденова

С ЕВРОПЕЙСКА СТРАТЕГИЯ

Грешат и тези, които считат, че фестивалът е безпристрастно огледало на световната кинематографична картина, и другите, подозиращи го в субективизъм, тенденциозност и клиентелизъм. Кан върви в крак с развитието на киното – през 70-те на миналия век престана да е европоцентристки, после си заслужи прозвището „световен“, а сега и „глобален“. През последните години той има стой-

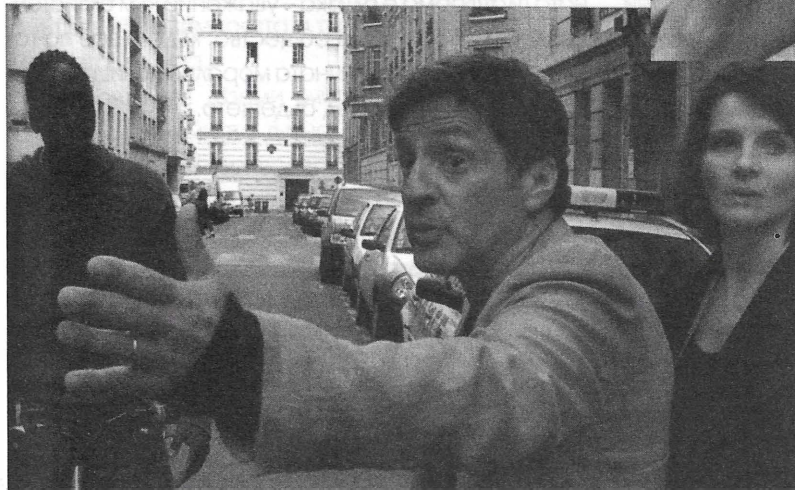


„Детето“, режисьори братя Дарген

„Уважали цвета“, режисьор Джим Джармуш



„Скрито“, режисьор Михаел Ханеке



ност на атлас за световното кино (за съставянето на последната програма са изгледани 1540 филма от 97 страни и са избрани 58 от 28 страни). Но задачата му все пак не е да регистрира явленията. Това е фестивал с мисия, който гледа кинематографичния процес в дълбочина, т.е. стратегически откроява

механизмите на движението му и сам помага за активирането на актуално необходимите.

Както винаги, и тази годишната програма бе рационално изградена система с множество взаимосвързани елементи, линии и полета. Те се съдържаха в т.нар. официална програма – филмите в конкурса и извън него, в паралелната „Особен поглед“, в „Седмичната на кинокритиката“, както и в обособените в отделна част класически филми, в новосъздадения раздел „Цялото световно кино“, в за пръв път осъществяваното „Ателие“ за младежки филмови проекти и т.н. Обхватът на огромната фестивална „площ“ е задача за друг анализ, тук ще се опитам да открия само някои от особеностите ѝ, така както аз ги „прочитам“.

Един от често срещаните упреци към фестивала е, че следва политическия вятър. Вглеждането в киното, идващо от горещите точки на света, обаче е нещо закономерно за форум, който е чужд както на чисто комерсиалните цели, така и на елитаризма (с последния Кан скъса през 70-те години, когато обърна поглед към кинематографиите на Азия, Африка и Латинска Америка). И макар че е сред филмовите празници, които се придържат към най-високи художествени критерии, е склонен да прави леки, но не и унизителни отстъпки към творби, отразяващи актуалните събития в света. Два от филмите в конкурсната програма бяха със сюжети, свързани с Ирак: „Досаждане“ на Кавиаша Масахиро и „Километърнула“ на Хинер Салем. Без да са белязани от украсяващия екраните на Кан висок артистизъм, но нелишени от своя специфична поетична характеристика, лично за мен те донесоха важна информация. Първият, с краен предел на аскетизма, разиграва действителната история на японка, спасила се от капана на иракските терористи, но попаднала в друг плен – на суровите японски норми за

чест, жестоко наказващи я, неизвестно дали повече заради това, че е допуснала да я похитят, или че не е изтрила чрез самоубийство позора; вторият чрез своеобразна смес от епос, трагикомедия и драма разказва историята на курдско семейство по време на Саддам Хюсеиновата диктатура (режисьорът Салем е курд, емигрант във Франция и този е четвъртият му филм).

Случва се също така да обвиняват Кан и за това, че произвежда моди. Но по-късно се разбира, че не моди, а модели на кино се утвърждават в кинозалите на „Крозет“. Така бе с иранското кино, а, разбира се, и с множество авторски почерци. Тази година повишеното внимание бе за мексиканската кинематография. Зле одумваният от мнозина като скандален „Битка в небето“, изобразяващ еротика не в традиционни форми, а в хомерически размери, бе посрещнат с одобрение от много високите и много разбиращи фестивални фенове. А най-сериозни френски издания оцениха както добре аранжираната му стилистика, така и „радостта на телата, бунтуващи се срещу потисничеството на мегаполиса“ (в. „Льо Монд“). Героите на филма – генералска дъщеря и шофьорът на баща ѝ, живеят в двайсетмилионния град Мексико. Зародения през 1971 г. автор Карлос Рейгадас („Япония“, 2002) се изрекоха много комплименти, а на мексиканската кинематография бе отделена панорама и в отдела за класически филми, и в кинозалата, представяща „Цялото световно кино“. Повишеното внимание бе поредно свидетелство за свободомислието и толерантността, с които европейският фестивал приема и осмисля идващите от други региони на света художествени феномени. И знак да следим киното на Мексико, което напоследък обновява енергията си, придобива нова виталност.

Дълги години на фестивала се вменяваше вината, че дезавуира Холивуд, т.е. филмите, които се харесват на широката публика. Всъщност не се знае откъде идваха препятствията – отсам или отвъд океана. Важното е, че въпросът от няколко години насам е решен. Сега Джордж Лукас бе посрещнат на Лазурния бряг като класик, а прожекцията на „Междувъздушни войни. Епизод III. Отмъщението на Ситите“, филмът, променил и естетиката, и маркетинга на киното, озаглавена с фойерверки. От Лос Анджелис дойде и филмът, квинтесенция на американската комиксова култура „Sin City“ на Франк Милър и Роберт Родригес. Кан отдавна вече е приобщиц Холивуд, а тази година и Хонконг, с един от неговите хард гангстерски филми – „Изборът“ на Джонни Ту.

Едновременно с това фестивалът си остана чувствителен към артистичните търсения извън големите индустрии. Не ми се иска да използвам клишираните характеристики за авторското кино, като например „персонални поетични визии“, тъй като те работят и при добрите филми на Холивуд. Ще си послужи с по-общото, но адекватно – Кан балансирано и равноправно показва филмите, скроени в мащабни пропорции, абсолютизиращи значението на действието, с импозантния им декор, с шашващата техничност, с героите (и актьори) звезди и т.н., редом до филмите с европейски формат, с по-мек разказ, с по-семпли истории, уплътнени с психологизъм. Втората редица се предвождаше от филма на Уди Алън „Match point“ (извън конкурса), след който следваха (по реда на представянето им) „Скрито“ на Михаел Ханеке, „Увехнали цветя“ на Джим Джармуш, „Детето“ на братя Дарден, „Не ме търси повече“ на Вим Вендерс. Макар че характерните за „авторските филми“ белези се съдържат и в „Историята на едно насилие“ на Дейвид Кроненбърг, тук



го отделяме, тъй като при изброените (както при упоменатия „Битка в небето“ и още при „Свободна зона“ на Амос Гитаи) има нещо друго обединяващо. И то е съществено. Тези филми са създавани изцяло или частично с европейски капитали – от френски, английски, немски, белгийски и др. продуценти. Това не е обикновен знак за глобализацията на икономиката, а акт на гекултурна мисия. Макар и с намаляла сила или по-скоро временно изпреварено от други региони, европейското кино има и авторитета, и духовната сила да подкрепя индивидуалните авторски проекти. (Това е едно възможно сериозно обяснение на явление, иронично формулирано от Уди Алън в предишен негов филм: „В Европа само чакат някой да се провали в Холивуд, за да го обявят за гений...“) Европа подкрепя и далечни малки кинематографии, стремящи се към самобитен облик. В програмата „Особен поглед“ се откриха филми на млади творци от Шри Ланка и Буркина Фасо, в досието на които се четяха имената на няколко европейски кинокомпании.

Старият континент прави тези жестове в духа на плурализма, на уважението към стилистичните автономии, по-общо казано, към многообразието, което той носи в културата си като наследена ценност. (В същото време Холивуд се обогатява, поглъщайки в себе си чуждия опит). Едва ли това е попречило европейските капитали да отидат в подкрепа и на източноевропейското кино, но, така или иначе, то почти отсъстваше от тазгодишната панорама. Нещо, което се посрещаше и с недоумение, и с негодувание от земляците ни по географски ареал, твърдящи, че и около нас имало филми, достойни за Кан... Не оставаше друг отговор освен този, че все пак фестивалът е този, който избира и подрежда...

„Match point“ е първият филм на Уди Алън, направен в Европа. В интервюта той споделя, че студиите в САЩ не желаят да играят ролята на обикновени банки, че те държат да си казват думата за сценария, за избора на актьорите, за снимането. Свободата, дадена му от европейските продуценти, го удовлетворява напълно. Действително, разликата в произвеждането на филми на двата континента е реална и отдавна известна (през 60-те години на XX век много отчетливо се произнасяше фразата: „там“ собственикът на филма е продуцентът, „тук“ – авторският колектив). Но, изглежда, и на стария континент нещо се е променило, щом във филмите, съставлящи по-горе очертаното ядро, могат да се съзрат някои общи начала и в тематично, и в жанрово отношение. Без да ни се прививда някаква единна диктаторска продуцентска ръка, несъмнено сродни умонастроения не само при режисьорите, а и при „разпределящите“ парите са довели до въпросния синхрон. Той проличава добре дори само от кратките анотации.

Ирландски младеж се жени за момиче от богато английско семейство. Едновременно с това страстно се влюбва в американка. Убива я, за да запази статуквото на семейството („Match point“). Двайсетгодишният Норман, несретник в голям град, преживява чрез продажба на откраднатото; продава дори бебето си, но после осъзнава бащинството („Детето“). Застаряващ донжуан (актьорът Бил Мъри) научава, че има деветнайсетгодишен син. За да го открие, посещава няколко от отдавнашните си „момичета“ („Увехнали цветя“). Френски литературен критик, TV водещ (актьорът Даниел Отьой), е принуден да си припомни нанесена през шейсетте години на XX век обида на алжирско дете („Скрито“). Самодоволен актьор (изигран от Сам Шепърд, който е и сценарист на филма), изпълнявал

цял живот роли на каубой, плува в авантюри и дрога. От среща с почти забравената си майка научава, че има син („Не ме търси повече“). Това са филмите, създадени от европейските продуценти. Но нещо подобно виждаме и при американския „Историята на едно насилие“ на Кроненбърг. Кое то навежда на мисълта, че има търсена още при замисъла на въпросните филми, но и по-широка тенденция за вглеждане в живота на семейството, в нравите, в поведението на бащите, в обществените и личните им дела. (За деградацията на нравите и по-конкретно на мъжко-женските отношения става дума и в изящно артистичния „Три времена“ на тайванец Ху Ксяо-Хсиен). Явно сериозното кино съзнава необходимостта днес да се говори за актуалните духовни дефицити, за нужда от пречистване и създаване на нов морал. Селекцията на фестивала от своя страна, масирано включвайки ги във фестивалната програма, допълнително откроява проблем.

Не е трудно да се забележи, че в тези сюжетивитае сянката на мелодрамата. Но никъде не е допуснато тя да надделее. Използвайки нейния „вечен чар“, както и този на другите традиционни жанрове – психологическата драма, трилъра, екшъна и т.н., авторите моделират уникални и прецизни синтези от тях, а те са нещо различно от неуютните жанрови еkleктики на отшумяващия вече постмодернизъм. Така или иначе, известните ни отпреди авторски почерци се представиха на фестивалния екран с обновена сила, а създателите им освежиха славата си.

Впрочем тук се сещаме, че през 70-те години, след необичайните форми на авторското кино от 60-те, отблъснали широката публика, кинематографичният постмодернизъм също започна със завръщане към традиционния наратив (в началото бе „Кръстникът“ на Колола), но после... Към какво ще пове-

де сегашното „спасително“ припомняне на любимите за публика жанрове, а по-общо казано, демократизирането на филмовите структури, поне пишещата тези редове се затруднява да прозрее. Помощ можеше да дойде от осемнайсетте младежки проекта, одобрени от функциониращото за пръв път тази година „Ателие“, но и там никаква по-определена посока за бъдещето не бе открита. В едно не бива да се съмняваме, – не след дълго Кан ще ни я покаже...

И системата на фестивалната програма бе стройна и добре обмислена. С едно изключение – много слабият италиански филм „След като веднъж си се родил“ на Марко Тулио Джордана (според моето скромно наблюдение Кан прави понякога непрости отстъпки само на италианското кино, навярно от сантимент към някогашни-

те, от времето на Висконти, Фелини и Антониони, главолонни фестивални успехи). Наградите обхванаха и филми, които дотук не бяха споменати, като китайския „Шанхайски мечти“ на режисьора от Пекинската школа Уонг Ксяушоей (Наградата на журито), „Три погребения“ – наградата за сценарий на Гилермо Ариага, и за мъжка роля на Томи Лий Джоунс, режисьор на филма. При създаването му също са участвали европейски капитали, както впрочем и художествени принципи, различни от вкаменените кальпи на американските „каубойки“. Ако трябва да потърсим формулата, с която журито, под председателството на Емир Кустурица, определи любимците си, тя ще е фразата, изречена от Емир за „Детето“ на братя Дарден („Златната палма“): „Максимум изкуство върху минимум

пространство“. Може би високата й мяра не важи еднакво при всички отличия, но във всеки случай за режисурата на Михаел Хайнеке, както и при Голямата награда за „Увехнали цветя“ на Джим Джармуш – абсолютно. Формулата е прекалено строга, по мярата най-вече на кинематографичния аскетизъм на братя Дарден. Затова разбираемо е, че ярката, амбициозно градена визия на Вим Вендерс остана извън нея. Както и необикновеният синтез между кино, театър и литература на Ларс фон Триер, преминаващ от познатия ни „Догвил“ към новия „Мандерлей“. Което, разбира се, не омаловажава стойността им.

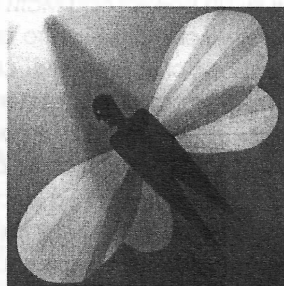
Впрочем 58-ото издание на Кан е от редките случаи, при които би могло да се каже, че в съответна комбинация всеки втори филм би могъл да се увенчае със „злато“.



МАЩАБЕН ЕВРОПЕЙСКИ ФЕСТИВАЛ

КРАКОВ 2005

Людмила Дякова



Навярно мнозина знаят, че кинофестивалът в Краков е най-големият филмов форум за късометражно кино в Източна Европа, а от позицията на 45-ото си издание той изглеждаше още по-мощен и достолепен, въпреки че повечето участници в него бяха млади хора. Освен международния и националния конкурс, фестивалът за детско кино, успях да изброя още около седемнайсет съпътстващи програми, между които ретроспективи на великите аниматори Даниел

Щехура и Юрий Норщейн, програмите: „Тук в Европа“, „Само за възрастни“, „Победители на европейски фестивали“ и най-интересната, според мен, „Кратки филми на Майстори“. Уникална панорама от 40 филма, в която видни режисьори като Грифит, Жермен Дюлак, Карл Теодор Драйер, Айзенщайн, Йорис Ивенс, Джон Хюстън, Рене Клер, Марсел Карне, Анджей Мунк, Луис Бунюел, Лукино Висконти, Микеланджело Антониони, Пиер Паоло Пазолини,

Аньес Варда, Душан Макавеев, Роман Полански, Анджей Вайда и др. бяха представени със свои късометражни филми, в повечето случаи напълно непознати, изненадващи, провокативни, експериментални – твърде различни от стила и почерка, с които сме свикнали да свързваме даден режисьор. Инициативата е на Националната филмова библиотека в Полша, която тази година празнува своя 50-годишен юбилей. Без съмнение тя притежава най-голямата и една от



най-интересните филмови колекции в Европа и би било прекрасно тази програма да гостува и на някои от нашите филмови фестивали.

За съжаление почти нямах възможност да видя филмите от Националния конкурс за полско кино, затова ще спра вниманието си на филмите от Международния конкурс.

Като че ли по традиция

ИГРАЛНОТО КИНО

не е сред силните страни на Краковския фестивал, което се потвърди и тази година. Най-общо филмите бяха трогателни, в голяма степен инфантилни, но при всички случаи, искрени. Гръцкият **Пилала** – режисьор Тео пападоулакис по забавен начин разкрива перипетии на едно дете, което трябва да преодолее множество препятствия, докато стигне до заветния момент да гледа по телевизията състезанията по лека атлетика на Олимпийските игри в Атина. **Мъж търси мъж** на режисьора Мати Хариу е финландски филм, който обиграва по трагикомичен начин ситуация, при която самотен хомосексуалист търси партньор по телефона, а по случайност на срещата се явява собственият му син, с когото никога не са се виждали, и който иска да се запознае с баща си. **Шарлотте** е героиня на едноименния немски филм – режисьор Удрике фон Рибек, която след завръщането си от Ню Йорк се шляе из Берлин с пет евро в джоба и търси забравени познанства и прекъснативръзки. Актрисата Беата Лехман е много добра и това помага на филма да надскочи педантичната си посредственост. Два филма се наложиха на общия безличен фон: турският **Праха** – режисьор Х. Фатих Кизилгюк, на който присъдихме Наградата на ФИПРЕССИ заради изискания му стил, поетичност и артистизъм в разказа за сивотата в делничния живот

на млада семейна двойка; и полският **Мое място** – режисьор Лешек Давид, получил „Сребърен дракон“ за най-добър игрален филм, който проследява историята на младеж от провинцията, свирещ на ударни инструменти, който се опитва да намери своето място в живота и в обществото. И двата филма се отличават с финес, чувствителност и правдивост, което зрители и жури оценяваха високо.

ДОКУМЕНТАЛНИТЕ ФИЛМИ

Определено бяха добри и бързам да отбележа, че българските: **Парк за танцуващи мечки** – режисьор Елдора Трайкова, и **Георги и пеперудите** – режисьор Андрей Паунов, бяха сред най-коментираните заглавия и до последно участваха в номинациите за Наградата на ФИПРЕССИ. Те се открояваха от останалите творби по своята многоплановост и дълбочина, които надхвърлят рамките на конкретната история и стигат до философски обобщения. **Георги и пеперудите** получи Наградата на Федерацията на дискуссионните кино клубове. Филмът от Швейцария и Русия **Мирен живот** – режисьори Антоан Катин и Павел Костомаров, предложи интересно наблюдение върху живота и адаптацията на баща и син – чеченци, избягали в Русия, и бе удостоен със „Сребърен дракон“. „Златният дракон“ отиде при два филма, всеки от които разбулва различни страни от живота на жените в Иран. **Проституция зад воала** е датски филм, но неговата режисьорка Нахид Персон е иранка, емигрирала в Европа. В своя филм тя разкрива съдбите на три ирански жени, принудени да проституират, за да могат да издържат децата си. **Другата страна на Бурка** е ирански филм, режисьор Мехрдад Оскоуеи, и разказва за ислямските традиции и ритуали, на които се подчиняват жените от една иранска провинция. Остропроблемна творба, в

която не липсва етнографска екзотика.

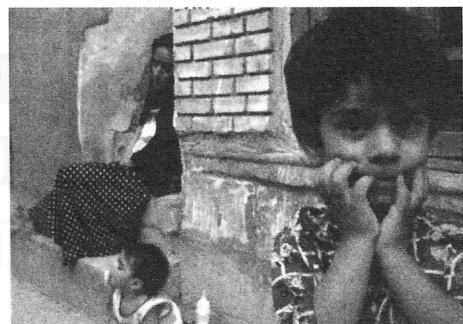
АНИМАЦИЯТА

Според мен, селекцията от анимационни филми бе на най-високо ниво. От 38 филма в състезателната програма 20 бяха анимационни, отличаващи се с разнообразие на авторски почерци и стилове – от линеарната рисунка на карикатурата, през богатите маски на живописата, до експериментите с 3D.

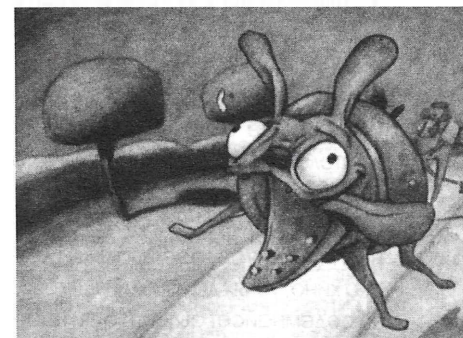
Като цяло авторските размисли



„Парк за танцуващи мечки“, режисьор Елдора Трайкова, България



„Проституция зад воала“, режисьорка Нахид Персон, Дания



„Кучето пазач“, режисьор Бил Плимптън, САЩ

и послания в по-голямата си част бяха насочени към апокалипсиса и смъртта, но чувството за хумор, виталната рисунка, а при някои и оптимистичният финален акорд създаваха позитивно настроение и креативен стремеж.

В Кучето пазач – САЩ, режисьор Бил Плимптън, авторът се надсмива на прекалените усилия на едно куче да опази стопанина си, което от престараване предизвиква неговата смърт.

Смърт от любов – Германия, режисьор Гил Алкабетц, получи „Сребърен дракон“ за най-добър анимационен филм и с парадоксалното си чувство за хумор, атрактивната музика и изчистеният рисунък се превърна в блестящо есе за капаните и привидностите на любовта и смъртта от „любов“. Потискащо усещане предизвиква филмът **Райан** – Канада, режисьор Крис Ландрет, своеобразен реверанс към големия канадски анима-

тор Райан Ларкин – автор на забележителни филми, влезли в историята на световната анимация, който сега води просешки живот из улиците на Монреал. Без да съм привърженик на 3D анимацията, трябва да призная майсторството на автора в направата на силно въздействащ филм – портрет, който проследява обречеността и краха на един голям творец.

Философско есе за цялото човешко съществуване и неговия смисъл от сътворението до смъртта е филмът **Последно решение** – Германия, Великобритания, режисьор Фил Мълой – последна част от трилогията **Нетърпимост**, в който героите бягат от Земята, за да търсят неизвестна планета с условия за по-добър живот. Тяхното дълго пътешествие е само една алегория за пътя на човек към човека, а графичната експресивност на изображението допълнително изостря това внушение.

Поетичен и графичен експеримент със средствата на триизмерната анимация, филмът **Работи** – Франция, режисьор Хендрик Дюсолие, показва възможния мрачен апокалипсис на съвременния урбанизиран град, но предлага и алтернатива – да се посветим на съзидание, да ценим и пазим онова, което имаме.

Церемония – Франция, режисьор Яцек Возняк, е най-оптимистичният от изброените филми. Със стилизиран рисунък и лаконичен език той проследява пътя от живота към смъртта, но акцентът му не е върху мрачната неизбежност, а във ведрото чувство, което предвещава новия идващ живот.

Определено може да се каже, че тъмните тонове на повечето от показаните анимационни филми са по-скоро констатация от страна на авторите, докато техните послания са жизнеутвърждаващи и наситени с дух на позитивизъм.



НА ИЗТОК ОТ ЗАПАД

Божидар Манов

Един от най-добрите и важни световни кинофестивали от категория А отново защити репутацията си в своето 40-о юбилейно издание със силна филмова програма и великолепно празнична атмосфера. Закачливият фестивален трейлър, който винаги се е отличавал с остроумие и приятно въвеждане към всяка прожекция, този път също бе заложен на юбилейния повод с хитро намигане – „Животът започва на 40“! Карлови Вари 2005 го доказа със своята енергична жизненост,

с великолепно организация и най-вече с добре селектирани филми – общо 220 игрални заглавия (от тях 16 световни премиери) и 40 документални ленти. Кратката фестивална статистика наистина е респектираща: 9 дни кино, 541 прожекции в 13 зали, 142 000 продадени билета, 11 000 акредитации, от които 904 кинематографисти от цял свят и 867 журналисти! Всички тези цифри са с по около 15 % по-високи от миналата година! Но, разбира се, числата от статистиката,

макар и много показателни, не са най-важният измерител на събитието. Много по-съществено е, че усилието и умението да се съберат толкова много филми и хора дава ярки творчески и професионални резултати. Карлови Вари успешно отстоява своята водеща роля на най-важен кинофорум, който среща Изтока и Запада, Европа и останалия свят върху филмовия екран. По този начин фестивалът отбелязва открояващите се тенденции в световното кино, а в

40-ТИ ЮБИЛЕЕН ФЕСТИВАЛ

В КАРЛОВИ ВАРИ



„Моят Никифор“, режисьор Кшищоф Краузе, Полша



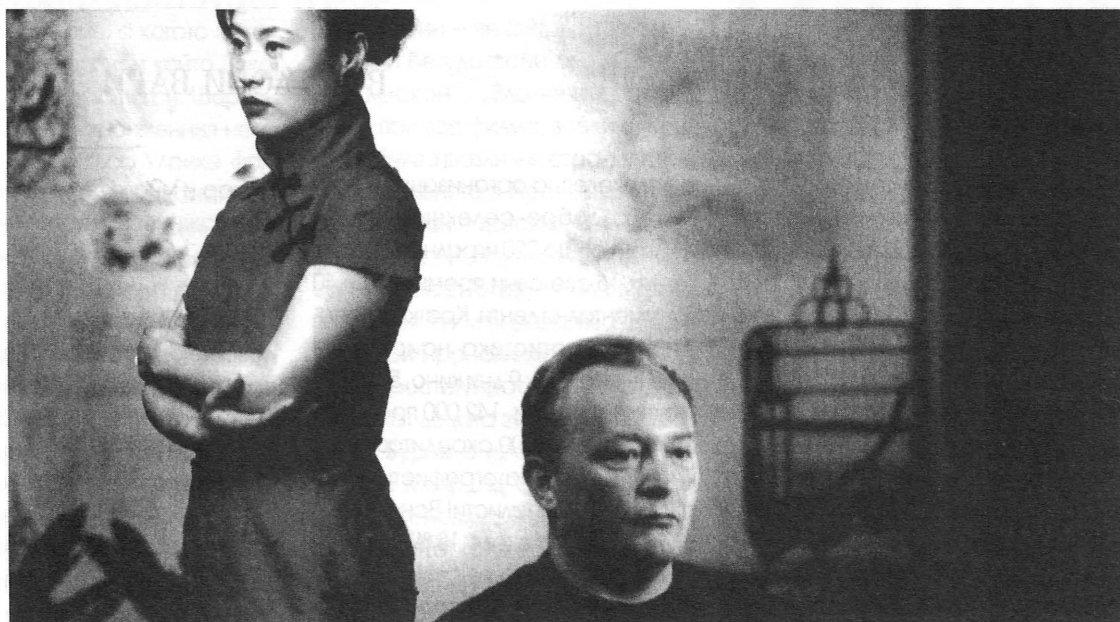
редица случаи успешно открива нови имена от младото поколение автори и ги утвърждава на големия екран. Наистина уникална е поставената от селекционерите задача: от една страна, да предложат официална конкурсна програма от непознати нови филми – 14 в игралната програма и 17 в документалната, от друга страна – да очертят цялостна картина на годишната филмова продукция чрез нейните най-добри и симптоматични заглавия,

събрани в категориите „Хоризонти“ и „Друг поглед“. Тъкмо в тези две секции са подбрани най-важните фестивални хитове от Берлин, Кан, Венеция, Сан Себастиан – практически „филмовия каймак“ на изминалия сезон, който лесно и удобно може да бъде видян от зрителите и професионалистите в живописния град край минералните извори.

Наред с грижливата филмова селекция организаторите в Карло-

ви Вари винаги полагат специални усилия да придадат и необходимия звезден блясък на събитието, като по традиция всяка година успяват да доведат няколко от най-ярките имена на световното кино. Фалангата от знаменитости – актьори и режисьори, е внушителна и се дообогаत्या с всяко ново издание. Но този път, заради 40-ия юбилей, звездното присъствие бе изключително впечатляващо: актьорите Робърт Редфорд, Шарън Стоун, Лив Улман,

„Китайецът“, режисьор Хенрик Рубен Генц, Дания



Мъйкъл Мадсън, режисьори от ранга на Томас Винтерберг, Атом Егоян, Александър Пейн, Марта Месарош, международно жури с председател Майкъл Радфорд, а като изненадващ специален гост – госпожа Мадлин Олбрайт, бивш държавен секретар на САЩ в администрацията на президента Клинтън, родена в Чехия и придружавана от добрия си приятел – експрезидента Вацлав Хавел. Разбира се, присъствието на тези хора не бива да се надценява, но дори само като щрих от фестивалната атмосфера то потвърждава ранга на събитето и значението, което има в международния културен живот в сърцето на Европа.

Върху този фон главната интрига е все пак равнището на конкурсната селекция и като резултат – присъдените награди. Този интерес фокусира вниманието на стотиците кинаджии и журналисти в Карлови Вари. Игралното състезание предложи добра подборка с нови заглавия от Франция, Дания, Унгария, Израел, Русия, Италия, Полша, Германия, Чехия, Япония и други страни. Общото мнение откри няколко по-категорични в своите послания и художествено равнище филми. Специално отбелязване заслужава например датската лента „Китаецът“ на реж. Хенрик Рубен Генц, който е намерил оригинален сюжет и постига деликатна психологическа разработка на иначе популярната напоследък тема за културните различия и трудна интеграция на чуждите етноси в стара Европа. Филмът логично заслужи 2 авторитетни награди – на ФИПРЕССИ и на Екуменическото жури, но неоснователно бе пропуснат от главното фестивално жури. То донякъде изтъква баланса на отличията, като фактически

натовари два филма с всички основни награди, ала по този начин надцени техните реални качества. „Моят Никифор“ на поляка Кшищоф Краузе е добър, професионално направен филм с топло човешко послание за саморядния талант на възрастен, самоук неграмотен художник – наивист. Но трите най-важни отличия: „Кристален глобус“ за най-добър филм, отличieto за режисура и за най-добра актриса му дойдоха в повече. Сред тях най-приемлива, макар и изненадваща, е наградата за 80-годишната полска актриса Кристина Фелдман, която е действително неузнаваема в ... мъжката роля на стария художник. Докато например симетричната награда за най-добър актьор неоснователно взе Ури Гавриел от израелския филм „Прекрасно място“ (реж. Еял Халфон), макар и поделена с безспорно по-якия от него италианец Лука Зингарети от антимафиотския филм „Ела на светло“ на реж. Роберто Фаенца. Още повече, че израелската лента получи и втората по важност Специална награда на журито, което съвсем размести критериите за качество. Докато в същото време беше „пропуснат“ такъв сериозен филм като „Непогребаният човек“ на Марта Месарош – биографичен разказ за ексекутирания през 1958 г. унгарски министър-председател Имре Наги в много силното изпълнение на актьора Ян Новицки – друг потенциален кандидат за отличieto за мъжка роля. Това известно разминаване между общите очаквания за награди с решенията на журито внесе нотка на основателна неудовлетвореност дори сред селеционерите на конкурсната програма и организаторите на фестивала. Специалното отбелязване на

„безкомпромисната идея“ в японския филм „Вечерята на Норико“ (реж. Сион Соно) с неговата тема за психологията на масовите самоубийства е само частична компенсация в баланса на наградите.

Затова пък в новата конкурсна категория „На изток от запад“, в която са селектирани филми от новите източноевропейски демокрации, заслужено бе отличена руската лента „Рагин“ (по „Палата № 6“ на Чехов) на реж. Кирил Серебренников. Тук беше и нашето участие с „Откраднати очи“ на реж. Радослав Спасов, като копие то на филма пристигна директно от Москва с получената там изключително престижна награда за женска роля на Весела Казакова. В Карлови Вари, макар и без отличие, филмът се посрещна с интерес и веднага получи няколко нови покани за следващи фестивални участия, в т.ч. и в далечен Пусан. По същия начин документалният ни хит „Георги и пеперудите“ на реж. Андрей Паунов бе посрещнат с много голям интерес и веднага ангажиран за други фестивални селекции в Европа и отвъд океана. Към това българско присъствие трябва да добавим нашата новела „Ритуалът“ (реж. Н. Косева) от копродукционния филм – омнибус „Покोलение: изгубени и намерени“, както и страхотния двучасов концерт на Кита и неговия „София Филм Фест бенд“ на традиционното *Variety* парти, с което голямото американско списание гостува редовно в Карлови Вари. С две думи, този път ни забелязаха. След дълги години отсъствие или бледо участие в Карлови Вари сега се чува добри думи за българското кино. Дано това е точката на измъкване от кризата и надежда за движение напред.



По всичко личеше, че XXIX международен фестивал на анимационния филм – Анеси 2005, беше генерална репетиция за идващия юбилей. Невероятният маратон от миналата година беше изморил дори неизтощимия художествен директор на фестивала Серж Ламберг, който обеща олекотена програма, или, както се изрази, „режим за отслабване“. Олекотяването обаче си остана само добро намерение, докато режимът за отслабване – за участниците, но не и за програмата – бе осигурен. Да споменем само, че в официалния конкурс бяха допуснати 230 филма, от които 5 пълнометражни, и почти още 50 заглавия в извънконкурсната панорама. Към това трябва да прибавим съпътстващите мероприятия, които в един момент се превърнаха едва ли не в гвоздей на фестивала: 10 програми канадски филми, включително наградени творби в Анеси от 1960 година насам, 3 програми от Квебекската филмотека, считана за най-богатата в света по отношение на анимацията, ретроспективи „Политически некоректни творби“, „Анимацията и холокостът“, панорами на Ко Хоедeman, на Юрий Норщейн, Алексиеф и Пол Дресен, две пълнометражни предпремиери и всяка вечер пълният с изненади „гигантски екран“ на поляната между фестивалния комплекс „Бонлийо“ и езерото в Анеси...

Канадската анимация стана естествен център на XXIX фестивал – дори заключителната вечер с раздаването на наградите се разигра сред „канадски“ декор (с изкуствен сняг) и костюми. Представени бяха филми както на независи-

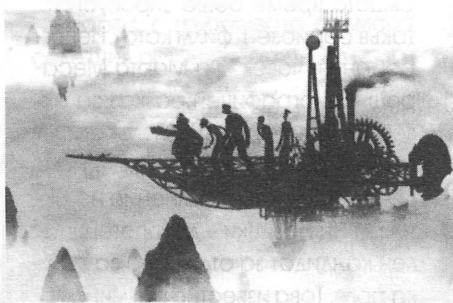
СИМБИОЗА НА ВИДОВЕ И ЖАНРОВЕ

АНЕСИ 2005

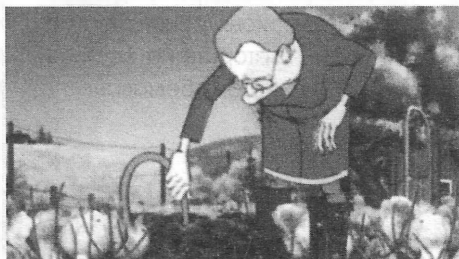
Красимира Герчева



„Пирует за квадратни глави“, Германия



„Мистериозният географски изследовател от Жаспер Морело“, Австралия



„Луиз“, Канада

ми режисьори, така и продукцията на Канадския национален филмов център. Всеобщо внимание привлече и документалният филм на Лауренс Грийн – Д’алтер его“, заснет по повод снимките на великолепия „Райан“ на Крис Ландрет, носителя на Специалната награда от миналата година, последван от трите филма на самия Райан, реализирани между 1966 и 1970 година: „Сиринар“, „Ходене“ и „Улична музика“. Формиран като аниматор от Норман Мак Ларен, познал признанието на един „Оскар“, Райан сега води нерадостното съществуване на клошар. И Крис Ландрет, и неговият колега документалист Лауренс Грийн са потресени от съдбата на този голям аниматор и всеки със средствата на своето изкуство създава изключителна творба. Трябва да сме признателни на Квебекската филмотека и за това, че благодарение на нея тази година бе показан поне един български филм (нямахме утвърдена творба дори в студентската програма, където традиционно участваме. А преди две години получихме Голямата награда „Кристал на Анеси“ за „Буфосинхронисти“ на Пройко Проиков, който великолепно се вписа в една световна панорама от музикални анимации).

Наградите на журитата тази година не поднесоха никакви изненади – по всеобщо мнение те бяха от справедливи по-справедливи и реакцията на залата го потвърди, макар че Голямата награда за късометражен филм бе присъдена на една анимация с времетраене от 28 мин (почти на границата за този раздел). Това беше „Мистериозният географски изследовател от Жаспер Морело“ на Антонио

Лукас от Австралия – една фантастична история в стил Жул Верн, реализирана перфектно и с много финес. Когато преди няколко години за първи път имах възможност да изгледам накуп повече австралийски филми, ми направи силно впечатление присъствието на темата за семейството и междуличностните отношения във фамилията. И досега австралийската анимация ѝ остава вярна, дори в този фантастичен филм, който разказва за една невероятна експедиция през погледа на главния герой, мисловно свързан с младата си жена и съвместния им живот. Обикновено личното усещане за времетраенето на един анимационен филм те кара да мислиш, че той е по-дълъг от фиксирания метraj поради бързия ритъм на развиващите се събития. Тук обратното – методично бавният ритъм на „Изследователя“ те потапя в анимационния свят до такава степен, че за зрителя в залата категорията времетраене почти изчезва. Не мога да си дам сметка как е постигнато това, но то подсилва идеята на произведението, че светът вчера и днес (а може би и утре) е все така многообразен, пълен с най-невероятни явления и събития, сред които човекът запазва човешкото в себе си благодарение на любовта към ближния и семейството си. Великолепна творба!

Филмовият портрет като жанр, както и изповедално личностната интонация в анимацията вече никого не учудва. Кинематографичните междувидови миксове, осъществени по различен начин в съвременната анимация, ѝ придават нови измерения и значения – от закачливо шегаджийския коментар на съвременния урбанистичен пейзаж до проникване в сложната психика на човека и неговите отношения със заобикалящия го свят. Диапазонът на тези междувидови филмови проникновения в анимационното кино може да се осъществи на различни нива – от

характерните за документалното кино жанрови особености (например документалния портрет, документалната анкета или интервю) до смесването на различните видове кино. Всъщност още от зората на анимацията се използват игровите и анимационните смесвания. Днес се отива по-далеч – към анимационно моделиране на документално заснетата действителност. Аранжира се само изображението, като движението и звуковата писта се оставят почти непокътнати („Райан“), или се „анимира“ и изображението, и самото движение, като се запазват оригиналната звукова писта на интервюто и документалната жанрова определеност на филма (каквото беше случаят с „Ходейки“ преди две години), или пък със средствата на чистата анимация се реализира определено документален жанр. На предюбилейния фестивал имаше поне четири-пет филма от този тип, два от които отличени с престижни награди. Първият от тях „Пирует за квадратни глави“ на Стефан-Флинт Мюлер (Германия) получи дори Наградата на публиката. По думите на режисьора това не е нищо друго освен една шегга, разиграна с неговите приятели, които откриват възможността различните куполи, покриви или части от рекламни афиши да се възприемат като шапки върху главите на хората. Всъщност шегата не е съвсем безобидна, макар и да е лансирана с добронамереност. Та този филм, преди още да дойде в Анеси, вече е носител на други отличия от фестивали на документалното или на експерименталното кино – допълнително доказателство за смесването на междувидовите отличителни белези в съвременното кино. Още по-драстичен в това отношение бе филмът „Dies irae“ на Жан-Габриел Перо (Франция), който създава една поетично-драматична творба с извънредно „накъсан“ монтаж на реални картини и обек-

ти, получаващи по този начин анимационно движение. Нищо ново под слънцето, ще каже някой, визирайки може би още филмите на поляка Рибчински от 70 и 80-те години („Танго“ например). Но оттогава досега неговите експерименти не намериха продължение, а днес подобни филми вече не се възприемат само като атракция, но и като силна тенденция в световната анимация.

Особени симпатии спечели канадският филм „Луиз“ на Анита Лебо (Наградата на журито „Юниор – Канал J“), който е „чиста“ анимация като изображение и движение, но с откровено документалната жанрова определеност на портрета. Всъщност Луиз е бабата на авторката, а филмът проследява нейното ежедневие, всред което се връзват спомени за живота от миналото (реален снимков материал) и размислите ѝ за взаимоотношенията в семейството.

Пълнометражното кино не представи нищо ново и интересно освен това, че три от филмите бяха произведени в Русия, Естония и Унгария, като унгарският „Кварталът“ (режисьор Арон Гаудер) стана носител на наградата. По правило, с малки изключения, като „Космически мутанти“, интересните пълнометражни филми в Анеси се появяват в предпремиерните прожекции. Тази година фестивалът бе открит с „Мадагаскар“ (САЩ) на Ерик Дарнел и Том МакКрат, а една от последните прожекции бе посветена на японския „Appleseed“ на Синجي Арамаки. Конкурсите пълнометражни филми, особено унгарският и най-вече естонският „Frank and Wendy“ (заглавието бе дадено на английски) на режисьорите Прит Тендер, Уло Пиков и Каспар Иансис визират доста директно днешния ден и пародират кинематографични жанрове и процеси в съвременното им общество, използвайки имена на световноизвест-



ни политически лидери.

Предюбилейната филмова панаорама, остави приповдигнато на-

строение от съвременното състояние на анимационното кино. Истинско удоволствие е да присъстваш на един фестивал, който ти представя ведра, оптимистична

и безкрайно разнообразна картина на световния анимационен филм. Каква ли ще да е програмата на юбилейния XXX международен фестивал в Анеси?



МЕЖДУНАРОДНИЯТ КИНОФЕСТИВАЛ „ЗЛАТЕН ВИТЯЗ“ 2005

Олга Маркова

СРЕБЪРНИ ВИТЯЗИ ЗА БЪЛГАРСКОТО КИНО

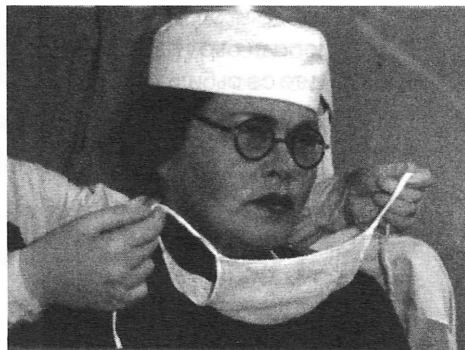


Не случайно в годината, когато се отбелязва 60-годишнината от победата над фашистка Германия, международният кинофестивал „Златен Витяз“ бе избрал за столица-домакин за 14-ото си издание град Челябинск – център на Южен Урал. Именно тук, на самата граница между Европа и Азия, в тила на жестоките сражения се подготвя обратът на военните действия. От този крупен металургичен център тръгват към фронта прочутите танкове... и катюшите, възпети в толкова песни от онова време...

Някога в нашите учебници по география четяхме: „Южен Урал разделя Европа от Азия“. След десетдневното си пребиваване там се уверихме, че гордата живописна планина не разделя, а обединява двата континента, свързва ги и духовно – в миналото и днес. А обединението, единството са необходими на света сега повече от всякога! Това доказваше и пъстрият фестивален екран, на който в седмте конкурсни програми участваха заглавия, създадени от кинематографисти от близо 30 различни националности и от различни творчески поколения, както и специалната програма, свързана с юбилейната дата. Тя ни припомни

незабравими шедеври на руското кино – „Летят жерави“ на Калатозов, „Иваново детство“ на Тарковски, „Военнополеви роман“ на Тодоровски, и на полското – „Пепел и диаманти“ на Вайда, „Годината на спокойното слънце“ на Зануси. Те, както и показаните документални, студентски и анимационни филми за Отечествената война не само не са изгубили с времето от своя смислов и емоционален заряд, но и защитаваха правото да са сред високите образци на филмовото изкуство.

Включените във фестивала творби превърнаха работата на международните журита в напрегнат делник за точен избор на призърите. Те съмяха да избегнат всякакви извънестетически съображения, освен онези, които отговарят на фестивалния девиз: „За нравствени, християнски идеали, за извисяване на човешката душа“. С „Гран при“ бе удостоен известният и на нашата публика игрален филм на Горан Паскалевич „Сън в зимна нощ“ (Сърбия) – метафора на сложната политическа и преди всичко морална реалност в една страна, разкъсвана от трагични конфликти. Творба, доказваща, че няма по-висша ценност от това да запазиш човешкото в себе си



Червено небе, черен сняг“,
режисьор Валерий Огородников

„Боже мой“,
режисьор Галина Агамонович



„Чия е тази песен“, режисьор Агела Пеева

въпреки обстоятелствата, и чудесно защитена от изпълнителя на главната роля Лазар Ристовски („Златен Витяз“ за най-добра мъжка роля). Същата награда получи и руският актьор Алексей Девотченко за „Червено небе, черен сняг“ на Валерий Огородников, а със „Златен Витяз“ за най-добра женска роля бе отличена Елена Калинина за яркото ѝ драматично изпълнение в същия филм.

Именно тук, в богатата и твърде разнообразна игрална колекция, съставена от 12 произведения, българската кинотворба „Другият наш възможен живот“ на Румяна Петкова бе удостоена със „Сребърен Витяз“. И в залата, и след прожекцията обсъжданията продължаваха: разпитваха ни за проблемите на днешното ни филмопроизводство, за съдбата на техни български колеги и особено на изпълнителите на главните роли Ваня Цветкова и Иван Иванов, които оцениха високо. „Златен Витяз“ в същия раздел бе присъден на полския режисьор Йежи Щур за филма му „Времето утре“ – блестяща тъжно-иронична комедия, разказваща за „результатите“ на промяната, в която живеем вече близо десетилетие и половина, чрез съдбата на един обикновен човек и неговото семейство.

Както винаги, твърде силна и многостранна бе художествената документална програма, съставена от 13 прецизно подбрани късо- и дългометражни творби. Най-ярките от тях, с които ще се запомни XIV фестивал, показаха нов прочит на историята, особено от последните десетилетия. Прочит авторски, личностен, индивидуален или, както се изразяваха в обсъжданията: „Всеки творец – поглед“. Мнозина от режисьорите явно дълго бяха съдържали творческата си енергия и нейното отприщване разчупи каноните и стереотипите, които бяха следвани от години. Тази тенденция очерта очевиден

подем в документалното кино на домакините. А обикновено постиженията в тази сфера се отразяват благоприятно и на игралния екран. Разсекретената информация, поднасяна досега официално в друга светлина, даде възможност на творците да защитят собствените си ценности, напускайки тенденциозната политическа позиция. И тъй като телевизията навсякъде приучи хората да гледат филмите фрагментарно, незадълбочено, основната цел на кинотворците днес очевидно е да задържат вниманието на публиката до края на прожекциите, и то не с причудливи, самоцелни технически „пируети“ и с ефектни главоблъсканици, които вече се посрещат с равнодушие, а с осмисляне на дълбоко преживени човешки чувства и състояния, близки до мащаба и внушенията на художествената литература. Това бе важно особено за онази млада част от аудиторията, подвластна на съвременната субкултура, която струи отвсякъде. Сериалите на малкия екран в преобладаващата си част банализират и профанизират понятия като любов, страдание, чест, родина... Така че очевидно в днешното кино националните теми се пресъздават по-трудно от останалите. Те изискват не само талант, но може би преди него – характер, мъжество и упорство. А тъкмо за такъв тип филми спонсори се намират твърде рядко. Сред творбите в документалната програма с изключително богата и интересна стара хроника, неизползвана досега, се открии 50-минутният филм на Борис Криницин „Трагедията, която не сме познавали“. Режисьорът ни поднася събития, свързани с Октомврийската революция и Гражданската война, преосмислени от негова гледна точка; един нов анализ на историята: по-зрял, по-мъдър. Създаден в традициите на най-доброто руско документално кино (без слово, само със звук), този филм получи „Бронзов Витяз“ за съхраня-

ването и умелото реставриране погледа на самото Време. Тук „Сребърен Витяз“ спечели 70-минутният трагикомичен разказ на Адела Пеева за търсенето на корените на една балканска песен. Озаглавен „Чия е тази песен?“, филмът въвежда зрителя във вълнуващо пътуване из страните на полуострова, което се оказа и за тукашната публика не само любопитно и забавно, но и поучително. Всеобщ възторг изтръгна с неподправената си атмосфера белоруската кратка творба „Боже мой“ на младата Галина Адамович, удостоена със „Златен Витяз“ за мъдрото, топло и позитивно отношение към двамата герои – майка и син. Диаметрално противоположни, тези образи са обрисувани майсторски, с деликатни, но ярко хумористични средства. Смел и твърде своенравен опит за проникване в националната народопсихология, разкриващ механизмите на манипулацията на общественото мнение, ни предложиха двамата чешки дебютанти Вит Клаусак и Филип Раймунд с „Чешка мечта“, получил Диплом за най-добра режисура.

В конкурса за видео- и телевизионни филми (над 60 на брой) безспорен връх бе „Георгий Жонов. Руският кръст“, удостоен със „Златен Витяз“. В центъра на този трети филм от поредицата „Последни мохикани“ са изключително интересните, философско осмислени разговори за съдбата на Русия на уникалния актьор Жонов с класика на руската литература Виктор Астафиев (непосредствено преди смъртта на писателя) и с генерал Александър Лебед. С Диплом за най-добър тв журналист в това състезание бе отличен българският режисьор Михаил Венков за „Еднокрачко побеждава злото“. А 5-минутната анимационна „Приказка за самотата“ на Кирил Иванов завоюва специален Диплом на журито в конкурса между 70 дебютни и студентски филми.

ЕВРОПЕЙСКОТО ПЪТУВАНЕ НА БЪЛГАРСКОТО КИНО МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Димитрина Иванова

Филмите от пионерския период на българското кино – до 1948 г., когато се създава държавна кинематография, не се радват на признание като присъствие в националния културен живот. Естетическият подход към кинематографичните факти (доколкото са стигнали до наши дни) дава основание киното да се приема като явление от второстепенен порядък в художествения процес. Още по-малко вдъхновяващо за позитивни оценки е сравнението със световното кино, което през тези десетилетия трупа своята филмова класика. Струва си обаче от дистанцията на годините да погледнем към това кино в контекста не само на собственото му време, но и на европейската цивилизация, към която младата българска държава през този период бързо се ориентира. Отърсвайки се от петвековната откъснатост и ориентализация, тя се устремява към модерността на новото време – и младото все още изкуство на киното твърде скоро се оказва един от белезите ѝ.

На фона на европейската филмова практика периодът

между двете световни войни остава за българското кино период на генезис. То не успява да премине в следващата фаза – фазата на интензивно развитие. И за три десетилетия записва във фонда си само около 40 игрални филма (и още 7 недовършени). В сравнение с киното по света националното ни филмопроизводство изживява крещящ парадокс: докато в Европа и в Америка това изкуство се превръща в мощна индустрия с огромни печалби, у нас правенето на филми си остава индивидуален

творчески акт. България не успява да създаде щогоде прилична производствена база и това се отразява както върху количеството, така и върху качеството на филмите. Правенето на кино у нас остава плод на усилията на отделни, влюбени в магията на екрана личности. Пазарът е пределно свит (през 1944 г. в страната има около 70 кино-салона), свободни капитали липсват, а няма и разбирането, че киното би могло да бъде доходна инвестиция. Държавата от своя страна също не

„Бай Ганьо“, режисьор Васил Гендов, 1922 г.



проявява интерес да стимулира това производство. Изключение прави земеделското правителство на Стамболийски, което подпомага финансово АД „Луна“, и учредената през 1941 г. Фондация „Българско дело“, на която дължим седмичния кинопреглед (впрочем България първа на Балканите се сдобива с кинохроника, каквато големите европейски страни имат от години). Приетото през 30-те години законодателно решение за освобождаване от 30-процентния акциз на „филми с доказани технически и изпълнителски постижения, третиращи български сюжети“ остава повече с пожелателен характер, отколкото реален стимул за киното. И е възможност за упражняване на цензура – известен е случаят с „Безкръстни гробове“ (1931), чийто финал Грежов предвидливо снима в два варианта и комисията налага филмът да завърши щастливо.

В сравнение с европейските филмови имена от периода (Реноар, Щернберг, Мурнау и още десетки други) в България пионерите на киното са преди всичко любители практики (с малки изключения: Борис Грежов, Александър Вазов към края на периода). Те не са в центъра на културния живот в страната. Затова наред с екранизации на литературната класика („Грамада“, „Земя“, „Бай Ганьо“) пренасят на екрана и литература от периферията („Сватба“ по разказ на Димитър Христорков) или задоволяват литературните си амбиции с писане на сценарии (Васил Гендов, Васил Бакърджиев). От друга страна, потокът от чуждестранни филми в онези времена предлага на пионерите на киното най-масовата продукция. Така об-

разци за подражание (в най-добрия смисъл на думата) стават второ- и треторазредни филми. И никак не е чудно, че киното ни за цели 3 десетилетия остава в плен на мелодрамата, която доминира като жанр.

Тези специфични български условия предопределят качеството на националното ни кино до средата на 40-те години. Но макар и ограничено в рамките на региона, останало в периферията на европейското, то попива в себе си европейския културен дух, към който младата държава се стреми да се приобщи и да докаже, че е негов носител.

Любопитно е, че още първият български филм е заснет с разбирането, че с него се извършва акт на приобщаване към Европа. В рекламата на „Българан е галант“, поместена в деня на премиерата му в няколко столични ежедневника, наред с имената на актьорите в „тази голямановост за българското общество и частно за столичани“, четем редове, които свидетелстват за ясно дефиниран стремеж към идентификация с Европа чрез киното: „...Интересно е за всеки един да види как се заражда едно изкуство в една млада и напредничава страна като България, която, като се стреми във всичко да подражава на западноевропейските гиганти, не иска да остане назад и в областта на кинематографа и почва да слага начало на един нов отрасъл на изкуството. „Модерен театър“ се надява, че почитаемото столично общество ще отгаде заслуженото внимание към тази първа българска комедия, за да може той да създаде нещо по-ценно и успешно в това

направление и да тури началото на тъй цененото на Запад бързо развиващо се модерно изкуство...“ Рекламата, съчинена вероятно от самия Гендов, става за галантния Българан верую, на което той е верен през годините и упорито, с цената на лишения и огорчения, майстори филм след филм...

Киното от пионерския период интуитивно предуща потребността на българския дух да съхрани родовата памет и заедно с това да си възвърне самочувствието на европейска нация след дългото отсъствие на картата на стария континент на една от най-древните държави в Европа. Безспорно много по-успешно това прави литературата, затова създателите на филми от този период демонстрират траен интерес към нейните произведения и се опитват според силите си да ги пренесат на екрана. Прозата на Йовков („Най-вярната стража“, 1929, реж. Васил Пошев) се оказва непосилна задача не само за онези времена – силата на Йовковото слово трудно намира адекватна екранна образност. Затова пък „Грамада“ (1935, реж. Ал. Вазов) и „Страхил войвода“ (1938, реж. Йосип Новак) стават най-зрелите опити за екранизация. Към героико-величавия патос в погледа към недалечното минало прави опит да присъедини своя глас и Гендов с филма си за Левски „Бунтът на робите“ (1933). Колкото и спорни да са като художествен резултат от гледна точка на кинематографичната естетика, тези филми подхранват самочувствието на българина в едно време, когато поколението свидетели на робството е все още живо. Безспорно е и друго: заг-



Човекът, който забрави Бога“, режисьор Васил Гендов, 1927 г.

героиката не се крие проповед за омраза и нетърпимост. Етническата толерантност – един от основните постулати на обединена Европа днес, е внушение, което пионерите на българското кино в онези десетилетия възприемат от литературата и се придържат към него.

В повечето филми от периода между двете световни войни присъства тревога за ерозиращите нравствени устои на обществото. В полето на социалната критика присъстват творби като „След пожара на Русия“ (1929, реж. Борис Грежов), „Земя“ по Елин Пелин (1931, реж. П. К. Стойчев). Но най-често основен двигател на сюжета са битово-сентиментални мотиви (любовта), а носталгията по изгубената хармония в човешките взаимоотношения е патосът на мнозина автори. Рухването на патриархалната идилгия под напора на новите икономически условия, засилващото се социално разслоение и нравственият упадък са основните теми в повечето филми („Луляна“ – 1921, „Под старото небе“ – 1922, „Момина скала“ – 1922, и др.). Съдбата на индивида в новото време е в центъра на цикъла филми на Гендов „Човекът, който забрави Бога“ (1927), „Пътят на безпътните“ (1928), „Улични божества“ (1929), „Буря на младостта“ (1930) и „Земята гори“ (1937). През тези години европейското кино прибавя в класическия си фонд филми като „Последният човек“ на Мурнау (1927) и „Синият ангел“ на Щернберг (1930); у нас Гендов със свойствения му приповдигнат романтико-морализаторски стил нищи човешката драма на откъснатия от корените си човек, загубен в

анонимността на големия град и поддал се на порока. Гендовите герои са забравили човешкия си дълг, загубили са нравствените си ориентири и са обречени, страданието погубва най-напред невинните. Като намерение всичко това звучи актуално – друг е въпросът, че цикълът досадно поучава с дълги надписи, повествованието е немошно, а героите – разделени на ужасни злодеи и невинни страдалци. Но, така или иначе, Гендов поставя на дискусия общовалидните принципи на човешката общност: педира за правата на слабите, за универсалните човешки стойности – морални, етични, нравствени.

Докато европейското кино в периода между двете световни войни постига внушението на задълбочена проза и изявна поезия на езика на сегмото изкуство, нашите пионери все още сричат азбуката му. Въпреки наивитета, схематизма и примитивизма обаче филмите се стремят да артикулират на разбираем и достъпен език своите послания за общочовешки ценности. Това кино остава затворено в собствения си ограничен ареал. Че в България се прави кино, Европа научава май единствено от анекдотичния случай с Гендовия екип,

който снима във Виена „Бай Ганьо“ през 1922 г. Елегантните виенчани били потресени от картината, която видели един слънчев ден: наред площад в австрийската столица около пръскащ прохладата фонтан нашенци в шаячни потури и със салтамарки, разтворили шарени месали, сладко похапвали по обед...

Влюбените в магията на киното автори обаче упорито и настойчиво, филм след филм, се стремят в онези години да направят своя зрител съпричастен към драмите в заобикалящия го свят: кризата на ценностите, нравствения упадък. Опитват се да го разсмеят („Бай Ганьо“, „Настрадин Ходжа и Хитър Петър“ – 1939, реж. Ал. Вазов), да го разплачат (Гендовият цикъл), да го развличат и да го поучават. Струва си обаче да помним още един факт: в периода между двете световни войни пред камерата застават първите сили на националния театър: Константин Кисимов и Владимир Трендафилов, Иван Димов и Кръстьо Сарафов, Елена Снежина и Ружа Делчева, Зорка Йорданова. За снимките на „Безкръстни гробове“ Сарафов измъква от гардероба на Народния театър костюми и така пременената група през задния вход отива на снимки и тази калта

на Връбница. Едва ли участието им в български филми е плод единствено на тщеславие или любопитство. Да не пропускаме и благосклонността към киното и на българските писатели: Цанко Церковски, Стилян Чилингиров, Орлин Василев (той сам пише сценария на „Страхил войвода“ по романа си „Хайдутин майка не храни“). Макар пионерите на киното ни да не се числят към културния елит на страната от този период, подкрепата, която получават от видни представители на актьорската и писателската гилдии, определено е белег за модерно мислене и европейско самочувствие на нацията.

Повечето от тези филми са загубени във времето – унищожени в някой прашен таван или влажно мазе. Информацията за тях е останала в пресата, в която можем да открием обилие и от хули, и от похвали. Не бива да се срамуваме от това кино. Когато гледаме днес малкото оцелели ленти, не може да не усетим очарованието на това примитивно изкуство. Далеч от академично съвършенство, то излъчва познание за една отминала реалност. Авторите му остават верни на демократичните традиции в българската култура, на вечния порив на българския дух към общочовешките ценности. А нали именно с тях влизаме в нова обединена Европа.

СТАНЕТЕ ЧАСТ ОТ
ИНФОРМАЦИОННАТА СИСТЕМА
НА БЪЛГАРИЯ!

софсправка
национална информационна система

980 22 22

987 44 22

987 44 11

987 44 33

АБОНИРАЙТЕ СЕ!

www.sofspravka.com



НАШАТА ИСТОРИЯ

БАЩАТА НА БЪЛГАРСКОТО НАУЧНОПОПУЛЯРНО КИНО

ХРИСТО КОНСТАНТИНОВ

Петър Кърджиров

1913 година, перонът на Централна гара в София. Сомтен младеж се оглежда безпомощно. Името на момъка е Христо Константинов. Той е едва 16-годишен, ала е предприемчив, енергичен и най-важното – работлив. Затова не се шляе дълго из софийските улици, а се хваща на работа – прислужник, николо в Гранд хотел „България“, продавач в магазин за цигари... Момчето с нетърпение очаква края на работния ден, за да се отдаде на любимото си занимание, на своята тайна страст – фотографията. В София Христо разбира, че тя може и да се движи. Това откритие го омагьосва и той твърдо решава да се посвети на кино-операторското поприще. Ето защо през 1920-а заминава за Германия, където специализира в продължение на три години. В Лайпциг Константинов осъзнава, че „движещата се фотография“ е занаят, но и наука, развлечение, но и изкуство.

През летните ваканции Христо прескача до родната. Изгарящ от мерак да по-



каже наученото в странство, той започва да се навърта около столичните кинаджии, които по това време се броят на пръсти. Провидението го събира с двама от тях. Единият е Васил Гендов – родоначалникът на българското кино. Другият – операторът Йосиф Райфлер. Тъкмо като негов

асистент Константинов пристъпва в света на киното, участвайки в заснемането на комедията „Дяволът в София“ (1921), режисирана от Гендов. Същата тройка се събира и след година, за да осъществи шпионската мелодрама „Военни действия в мирно време“ (1922). Гендов отново е ре-

жисьор и изпълнител на главната роля, Райфлер – оператор, а Константинов – фотограф.

През 1923 г. Христо Константинов се завръща в България. Освен диплома за „професионалист оператор“ той донася със себе си снимачен апарат „Дебри“. С тази модерна за времето си техника той се превръща в „апетитна“ хапка за всеки, изкушен от магията на Седмото изкуство. Пръв се възползва Васил Бакърджиев. С пародията „Чарли Чаплин на Витоша“ (1924) двамата дебютират като самостоятелни творци – Константинов като оператор, Бакърджиев като режисьор (последният участва и като актьор, сполучливо имитирайки Чаплин, откъдето произлиза и заглавието на гротеската).

Вторият изграден филм на Христо Константинов е „Коварната принцеса Турангот“ (1925), колективна изработка на Дома на изкуствата и печата. От началото на 20-те години тази организация обединява столичните интелектуалци, сред които са именитите художници Райко Алексиев, Никола Танев и Борис Денев – и тримата участници във филмовата пародия. Алексиев дори режисира „Коварната принцеса Турангот“, показан за първи път на 26 февруари 1925 г.

„Чарли Чаплин на Витоша“ и „Коварната принцеса Турангот“ са 13-ият и 14-ият поред изградени филма в историята на родното кино. Всички дванадесет заглавия, реализирани до този момент, за заснети от оператори небългари (сред тях има и български граждани, но от чуждестранен произход). Така че Христо Константинов е не само „първият ни

професионално подготвен оператор“, но и първият българин, заснел самостоятелно изграден филм.

Така Христо Константинов става част от интелектуална София, вписва се в елитния кръг на столичната бохема.

Константинов е оператор и на десетки хроникално-документални филми. Три от тях са под режисурата на Васил Бакърджиев: „Освещаване на храм-паметника „Александър Невски“ (1924), „Атентатът в „Света Неделя“ (1925) и „Трифон Зарезан“ (1927), поръчан от Съюза на българските лозари. Останалите са реализирани за институция, която определя физиономията на киноживота у нас в продължение на близо две десетилетия.

Първите кинотеатри у нас са построени в столицата – „Модерен театър“ през 1908 и „Одеон“ през 1910. Конкуренцията помежду им ражда идеята, превърнала се впоследствие в традиция, софийските ученици да се водят на специални прожекции, които програматорите на двете кина все по-често включват в своя репертоар. Редом с тези „мероприятия“ зрее възрожденската идея за специализирано ученическо кино. И тя дава плод – на 26 декември 1920 в гимнастическия салон на Първа софийска девическа гимназия става тържественото откриване на училищния кинематограф.

През 1924 г. към МНП е открит отдел „Кинематографическо производство“. За завеждащ лабораторията, а същевременно и главен оператор при отдела е назначен Христо. Тази филмова лаборатория „се ориентира към снимане на изгледи из България и

всички културни демонстрации в столицата“. „Въпреки примитивната уредба и липса на уреди – известява в „Свободна реч“ през 1929 – лабораторията е филмирала още същата година (става дума за 1925) лятната ученическа колония на Първа девическа гимназия, тържествата на св. Кирил и Методий, прокарването на жп линия Саранбей – Лъджене, няколко филма из Витоша и Родопите, водопровода Бистрица – София и редица други филми на празници в столицата и провинцията.

През април 1928-а в Тракийската равнина става катастрофално земетресение. Васил Гендов и Христо Константинов заминават за пострадалия район (Пловдив, Чирпан, гара Стаханово) и започват работа върху филма „Земетресението в Южна България“. Вестник „Комедия“ съобщава, че „наскоро филмът ще бъде прожектиран във Виена. Както се научаваме, той е излязъл отлично и ще направи потресаващо впечатление на Запад. Този филм е снет от нашия кинооператор господин Христо Константинов с изрядна вещина“.

За съдържанието на филма съдим и от други съобщения в печата. Те споменават за направени снимки на цар Борис III, княз Кирил и министър-председателя Ляпчев, които разглеждат разрушенията. Показани са още „големите пукнатини на земята, избягалото население, бедствията, убитият добитък, ранени и болни“.

„Земетресението в Южна България“ е единственият документален филм, който Васил Гендов реализира през близо 30-годишната си дейност като кинорежисьор. Той и Кон-



стантинов не получават никакво възнаграждение, тъй като приходите от прожекциите отиват за пострадалиите.

През 1929 г. Христо Константинов заснема филмите „Ден на детето“ и „Трявна“, рекламиран като „български научно-популярен филм за този старинен и курортен градец“. Те привличат вниманието на един от най-авторитетните тогава филмови критици Пантелей Карасимеонов, който пише в своето списание „Нашето кино“: „В техническо отношение и двата филма са отлични. По един неоспорим начин те свидетелствуват за напредъка, който филмовият оператор Христо Константинов е постигнал в своята професия. Мекотата на неговата снимка, при една удивителна яснота на обекта, сполучливо и с вкус подобрите ъли на снимане, разумно използваното преливане на план в план и най-подир – целесъобразността, проявена в подбиране на обектите – всички тия качества, които се хвърлят на очи при гледането и на двата филма“.

Христо Константинов заснема и няколко исторически филма, сред които се откроява „Хилядогодишнината от Симеоновото царуване“. Подробености за тази годишнина научаваме също от вестниците: „През 1927 година настъпи близко по време съвпадение на две от най-значителните исторически дати – хиляда години от царуването на Симеона Велики и петдесет години от Освобождението на България – с десетогодишнината от въз-

шествието на Цар Борис III. Това съвпадение внуши на Правителството почина да се отпразнуват тия светли исторически дати“.

На 12 и 15 май 1928 г. повсеместно се провеждат „общонародни тържества“, по време на които са заснети кинокадри, превърнали се по-късно в основна част на филма „Хилядогодишнината на Симеоновото царуване“.

Във връзка с втората годишнина е предприета акция за заснемане на все още живите опълченци – „с цел да се запазят чрез филмовата лента живи и свежи образи на заслужили на родината българци“. Със съдействието на Министерството на войната са съставени списъци на „още живи ратници“, които са уведомени с любезни писма от МНП. Христо Константинов предприема продължителна командировка из България и заснема хроникален летопис, озаглавен „Опълченци“ (1929). Днес обаче не е известно дали този филм е завършен и показан някога.

Бурното двайсетилетие достига своя връх в края си, когато през 1930 се състои сватбата между българския монарх Борис III и принцеса Йоана Савойска, дъщерята на италианския крал Виктор Емануил III. Събитието привлича вниманието на българските кинематографисти. Някои от тях правят снимки дори в италианския град Асизи, където е сватбената церемония. „Тържествата по сватбата на Царя бидоха снети върху звукова лента от „Парамаунт“ и една италианска фирма – пише „Нашето кино“. – Неми снимки направиха господин Грежов, господин Чирпанлиев с операторите госпо-

дин Петров, Симеонов, Балкански, а също и ателието „АРС“. Ученическото кино командировва оператора си господин Константинов да снеме сватбеното тържество в Асизи, а с тукашните снимки натовари втория си оператор господин Анжело“. Така на бял свят се появяват няколко филма, отразяващи всички по-важни моменти от многобройните тържествени церемонии по случай сватбата на царя. Сред тях безспорно се откроява заснетият от Константинов „Празникът на родния престол“ (1930) – една от култовите творби на дворцовата хроника у нас чак до 1943 г.

Макар че с тези филми Христо Константинов си извоюва правото да бъде справедливо величан като патриарх на българското научнопопулярно кино, те не го задоволяват. Воден от желанието си за творческа изява, той мечтае да заснеме истински, голям игрален филм. При това без да търси материални облаги. Ето защо, когато научава, че Гендов подготвя поредната си авантюра, сам предлага на режисьора да участва „на вересия“ в новия му филм „Човекът, който забрави Бога“ (1927). Направените пробни снимки не само допадат на Барон Гендович – той е възхищен от високото професионално майсторство на оператора. Плодотворното сътрудничество между двамата продължава с впечатляваща поредица от заглавия: „Пътят на безпътните“ (1928), „Улични божества“ (1929) и „Буря на младостта“ (1930).

Владеещ до свършенство своя апарат „Дебри“, Константинов непрекъснато търси начини да раздвижи ка-

мерата. Постигане за времето си са „въртящите“ се кадри в „Пътят на безпътните“. Критиката не остава равнодушна към усилията. „Но нещо, с което този филм е един несъмнен успех – пише Пантелей Карасимеонов, – това е чистотата на снимката и сполучливите фотографни трикове, които правят чест на първия и единствен засега български снимач-оператор Христо Константинов. Този упорит в своята привързаност към професията си труженик заслужава да бъде акламиран редом с г. Васил Гендов, нещо, с което признателната публика го радушно угостои на премиерата“.

Антон Маринович също отделя редове за операторската работа в „Улични божества“: „Както винаги фотографите на г-н Христо Константинов са чисти и много ясни. Той е техник от първа величина, комуто справедливо трябва да отправим похвали“.

Така Христо Константинов се превръща в най-търсен български оператор.

През 1930 г. Христо Константинов снима филма „Земя“ (1930) – екранизация по повестта на Елин Пелин. Класическият литературен първоизточник, режисьорските усилия на Петър К. Стойчев и великолепните актьори обаче не са в състояние да „спасят“ филма. Според критиката „Земя“ е провал, ала с едно изключение – работата на оператора. „Откраднатото в случая е само успехът на Христо Константинов. Фотографиите му са чисти, релефни, ясни“ – отбелязва „Нашето кино“. Списание „Нива“

допълва: „Нека сега прибавим и извънредно добрата работа на оператора Христо Константинов, комуто не липсва нито практика, нито умение то да се справи с техническите постижения и картинни ефекти“.

Натрупаните с годините „практика“ и „умение“ позволяват на Христо Константинов да „изкачи“ своя творчески връх – филма „Безкръстни гробове“ (1931), едно от най-зрелите произведения от периода на Великия ням у нас. Темата избира режисьорът Борис Грежов – Септемврийското въстание от 1923, разтърсило страната, разбунило духовете на интелигенцията. „Изобрафисването“ е в ръцете на Константинов. „Хубавите му снимки“ смайват притежателите на най-големите столични кинотеатри, които се надпреварват да авансират филма, но и провокират цензурата и официалната преса.

„Безкръстни гробове“ е последната самостоятелна операторска работа на Христо Константинов в игралното кино. Причината за неговото „излизане от играта“ е прозаична – макар и със закъснение, звуковата „революция“ нахлува и в България. В средата на 30-те у нас пристигат със своя снимачна техника и тонапаратура хърватинът Йосип Новак и сърбинът Стефан Мишкович.

Сътрудничеството между Константинов и Йосип Новак ражда два филма – „Страхил Войвода“ (1938) и „Те победиха“ (1940), на които хърватинът е оператор и режисьор, а българинът – асистент-

оператор. „Страхил Войвода“ е заснет по романа на Орлин Василев „Хайдутин майка не храни“, а „Те победиха“ е военно-патриотична драма, отразяваща духа на времето – Втората световна война вече е започнала. „Милитаристичен“ е сюжетът и на „Български орли“ (1941), за чийто оператор няколко публикации в печата посочват Христо Константинов. Навярно той започва снимките или има намерение да стори това, но сериозно заболяване не му позволява да довърши работата си.

Успоредно с игралните филми Константинов заснема и няколко документални: „Погребението на Врачанския митрополит Климент“ (1930) и „Изглед от град Враца и околностите му“ (1930), а под режисурата на Йохан Розенблат (Йохан Розев) – „Изглед от България“ (1933) и „Бъдни вечер“ (1934). За последния пресата уверява, че е предназначен за френската фирма „Пате-Натан“, но не е сигурно дали проектът е реализиран. Сред тези заглавия е и обвиният в тайнственост „Момчето на природата“, рекламиран през 1933-та като „първия български битов 100% говорещ и музикален тонфилм, снет от френската филмова къща „Минерва филм“. За негов режисьор също е посочен Розенблат, а за оператор – Константинов.

И в тези творби Константинов се изявява не само като майстор на кинокамерата, но и като истински художник, ваещ стилни изображения, одухотворяващ пейзажа. Хора, събития и природа са така умело и изискано вплетени в неговите кадри, че те се превръщат в действително

художествени документални творби.

Христо Константинов е и един от основателите на Съюза на филмовите дейци. През лятото на 1934 г. в софийския аперитив „Охрид“ се стичат почти всички родни кинаджии. Сбирката им се превръща в

учредително събрание, което съставя и приема устава на първия Съюз на филмовите производители, преименуван впоследствие в Съюз на филмовите дейци.

Болезтта разделя Христо Константинов от любимата му камера, от обичаната про-

фесия, а смъртта го отнася в отвъдното през 1940 година. Но пионерът кинооператор успява да завещае на своите последователи всеотдайната си любов към киното, да им остави образци на висше майсторство, които вълнуват и днес.



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“

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

Редакционен съвет: проф. Александър Грозев, проф. Божидар Манов, проф. Вера Найденова, проф. Венец Димитров, проф. Владислав Икономов, доц. Калинка Стойновска, Людмила Дякова (главен редактор), доц. Станислав Семерджиев
Дизайн Кремена Филчева **Печат** Частна печатница „Болид“

Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67, тел. 946-10-66 За реклами: **946-10-66** E-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com
СБФД интернет сайт: <http://www.filmmakersbg.org/index.html>

Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.

Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

КИНО е гвумесечно списание. Цена на отделна книжка – 3,50 лв.

Редакцията приема заявки за абонамент и отделни книжки срещу преведени суми по пощата на адрес: София 1527, бул. „Дондуков“ 67, за главния редактор – Людмила Дякова
ISSN – 0861 – 4393



Програма на Европейския съюз



ПРЕДСТОЯЩИ КОНКУРСИ ПО ПРОГРАМА МЕДИА

Конкурс (87/04) е обявен по модул “Телевизия” на направление “Разпространение”

Краен срок за кандидатстване:
до 9 септември 2005 година

За повече информация:
<http://mediadesk.bg/distribution/television/>

Конкурс (08/05) е обявен по модул “Търговски посредници” на направление “Разпространение”

Краен срок за кандидатстване:
до 16 септември 2005 година

По същият модул до 1 ноември 2005 година се приемат формуляри за реинвестиране по предходното конкурсно предложение (42/04)

За повече информация:
<http://mediadesk.bg/distribution/sales/>

Конкурс (01/05) е обявен по модул “Селективна” подкрепа на направление “Разпространение”

Краен срок за кандидатстване:
до 1 декември 2005 година

За повече информация:
<http://mediadesk.bg/distribution/selective/>

Конкурс (05/05) е обявен по направление “Промоция” и направление “Фестивали” (модул “Фестивални мрежи”)

Крайни срокове за кандидатстване:

- до 8 септември 2005 година (за проекти, чиято реализация започва между 1 януари и 31 май 2006 година)
- до 9 декември 2005 година (за проекти, чиято реализация започва на или след 1 юни и приключва до 31 декември 2006 година)
- до 10 май 2006 година (за проекти, чиято реализация започва между 1 януари и 31 май 2007 година)

За повече информация:
<http://mediadesk.bg/promotion/promo/>
<http://mediadesk.bg/festivals/networks/>

Конкурс(06/05) е обявен по модул “Фестивали” на направление “Фестивали”

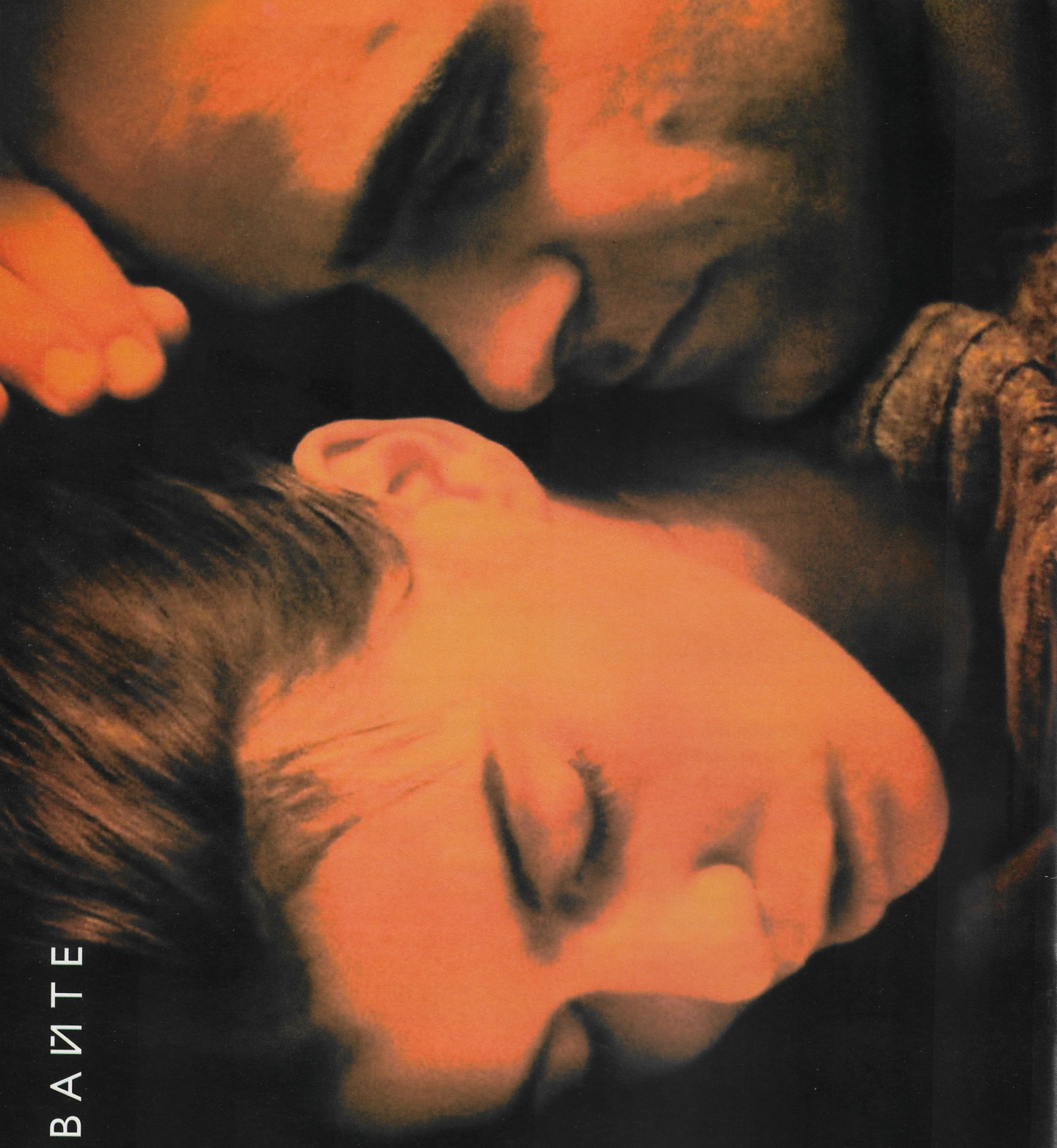
Краен срок за кандидатстване:
до 1 декември 2005 година (за проекти, осъществявани между 1 септември 2006 година и 31 май 2007 година)

За повече информация:
<http://mediadesk.bg/festivals/fests/>

Конкурс (03/05) е обявен по направление “Развитие и аудиовизия: i2i Audiovisual”

Краен срок за кандидатстване:
до 16 януари 2006 година (за проекти, договорите за които са подписани между 1 юли и 31 декември 2005 година)

За повече информация:
<http://mediadesk.bg/i2i/audiovisual/>



ОЧАКВАЙТЕ

ВЗЕМИ ОЧИТЕ МИ

ФИЛМ НА ИСАИС БОЛАЙН



CANAL+



Formas Agnitas
de Toledo



VAN KRIS FILMS