

КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

Лейдизи

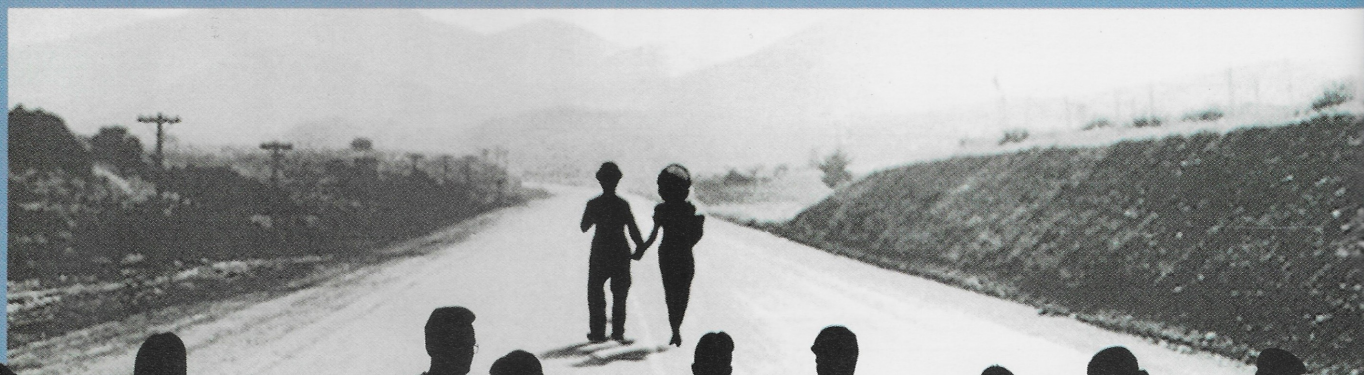
Режисьор
Георги Дюлгеров

2005 5

ПРИЛОЖЕНИЕ:

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

В Дома на киното е като на кино!



ДОМ НА КИНОТО

ул. "Екзарх Йосиф" 37
тел. 9807838



КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

ЮБИЛЕЙ

Кинокритиката е професия на общуването
(Разговор с професор Вера Найденова) 2



Принудени сме да мислим минималистично
(Разговор с режисьора Андрей Слабаков)
Мариана Христова 7

**СЪВРЕМЕННОТО БЪЛГАРСКО КИНО И НОВИТЕ
ЕВРОПЕЙСКИ ПЕРСПЕКТИВИ**

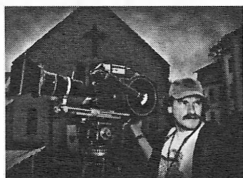
**Програма Медиа: протекция за културния
продукт** (Интервю с Камен Балкански)
Людмила Дякова 10



ЕВРОИМАЖ / *Гергана Даковска* 13

ПОДИР СЯНКТА НА ОБЛАЦИТЕ

Анкета / *Андрей Чертов* 16



КИНОСЪБИТИЯ

**Любовта е лудост 2005: успех за българските
филми** / *Калинка Стойновска* 21



Балчик 2005: крайбрежен полъх на ново кино /
Петя Славова 24



Фестивалите са място за свободно общуване
(Интервю с Цанко Василев) / *Петя Славова* ... 29



Амфора Арт 2005: един необходим фестивал /
Йорданка Ингулизова 31

Халушки със сирене? Или с лук и сланина?

(Седмица на словашкото кино) /

Ралица Николова 33



СВЕТОВЕН ЕКРАН

ФЕСТИВАЛИ

СЕУЛ 2005 Империя на анимацията
Пенчо Кунчев 36

БИТОЛА 2005: Путешествие на цветовете /
Зорница Йончева-Даниловска 39

КОРЕЙСКОТО КИНО НА ФОКУС

ИМ И КИМ – естетика и Болка

Ангроника Мартонова 41



Трябва да чуваш как се трошат кости (Интервю
с Им Куон-тек) 46

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Триптих за Димитър Димов

Златимир Коларов, Ана Ситкова



5/2005

На корицата: „Лейди Зи“, режисьор Георги Дюлгеров,
продуцент – „Бъръ филм“

Разговор с професор Вера Найденова

При участието на:

*Боряна Матеева,
Геновева Димитрова,
Дима Димова,
Ирина Иванова,
Искра Божинова,
Искра Димитрова,
Йоана Попова,
Калинка Стойновска,
Людмила Дякова
и Марияна Лазарова*



КИНОКРИТИКАТА Е ПРОФЕСИЯ НА ОБЩУВАНЕТО



През месец септември ВЕРА НАЙДЕНОВА навърши кръгла годишнина. Както тя самата казва, в нашата малка страна не е възможно да скриеш годините си – днес срещнеш някого, с когото си учил в първо отделение, утре друг от времето в университета. Освен това, според нея криенето е проява на лош вкус. Все пак спазихме светския тон да не се назовава дамската възраст...

По повод на юбилея се събрахме – десет нейни колежки, от различни отсечки по възрастовата скала – и я „поздравихме“ с въпроси. Разговорът преля в леко празнично парти.



Калинка Стойновска:

– Какво дължиш на твоите прекрасни родители, които имах удоволствието да познавам? От коя културна епоха бяха те, от коя се оказа, че си ти и от коя ще бъдат твоите любими племенници? Какво ви свързва и какво ви разделя?

– Преди всичко благодарност за грижите, за разбирането. Те никога не задаваха неудобни въпроси. Добре е, че не са малко тези като теб, които също знаят, че бяха много добри и много интелигентни. И днес многобройните им ученици ме спират, за да ми разкажат спомени. В по-пряк смисъл – на баща си навярно приличам по горещата емоционалност, а на мама – по склонността към анализ. Те бяха свършена брачна двойка и издигнаха пред мен недостижим пример в това отношение. Като усещях, че не ще мога да го достигна, не се и опитвах...

Деленето на времето по епохи е твърде условно. Особено що се отнася до културата, която се просмуква през границите на историческите събития, от които обикновено започва „новото летоброене“. Човек поема много култура и с генетичната си памет. Не само от литературата и учебниците, но от родителите си съм получила информация за 20-те години, когато са учили, за времето между двете световни войни. Впрочем, аз също помня нещичко от времето преди Втората. Например това, че европейският бит стигаше вече и до моето родно село (Торос, Ловешко), до моето семейство. По-късно и битът, и нравите станаха доста по-суровички. Сигурна съм, че, ако бяха живи, със своята любознателност и отвореност родителите ми щяха да проумеят и започващата епоха на глобализацията, в която ще живеят техните правнучици и мои любими пле-

менници-внуци Даниел и Кристина. Така че, поне в границите на нашето семейство, има някакъв континуитет.

– Какво най-много цениш в българското кино, което с такава критическа страст анализираш? А каквонай-много те притеснява в него? Какво може да е бъдещето му?

– В българското кино най-много ценя това, че е българско (не в патриотарския смисъл). То преработва уникална житейска материя, която е около мен и вътре в мен. Беше развито кино, с ядро от хубави филми, които запазват стойността си. Добре е, че напоследък отново възвръща жизнеността си.

Боряна Матеева:

– Каква е според теб мисията на интелектуалеца? Могат ли интелектуалците днес да бъдат водачи на нацията?

– Интелектуалците (това, да речем, са по-изявените единици от интелигенцията) са тихите, невидимите водачи. Според мен не им отива да застават в позата на трибуни, да влизат в кожата на политици. В живота всяка роля е важна, лошо е, когато се смесва с друга. Разбира се, има моменти, когато интелектуалецът може по-открито и по-гневно да заеме някаква позиция, но пак в своята мяра, без да напуска истинското си поприще.

– Кои са твоите учители – в живота и в киното?

– Не че не мога да разгранича добрите от лошите си учители, но не ми се иска. И в човешки, и в професионален план в личността се вливат много начала. Не по-малко важни от учителите в професията за вкуса ни могат да се окажат някои баби, които просто са умеели добре да съчетават шарките на чергите и са ни го предали по кръвна линия. И днес се възхищавам от съсед-

особено в провинцията, които, лишени от високо образование, усещат и дори разсъждават за изкуството по великолепен начин.

Йоана Павлова:

– След като сте завършили театрознание, как решихте да се насочите към кинознанието и имате ли все още интерес към театъра?

– Погледнато в една по-далечна ретроспектива, най-напред съм завършила българска филология, после театрознание и след това сама съм се образовала за киното. Впрочем, първата си рецензия написах още по времето на студентството в НАТФИЗ (ВИТИЗ) през 1962 г. – за филма на Андрей Тарковски „Иваново детство“, публикувана във в. „Народна култура“. Между различните специалности няма бариери, напротив – взаимно се оплождат. Но за смяната им има и по-прозаични причини. Завърших гимназия в малък град (Тетевен), където нямаше театър, та нямаше и откъде да добия кураж за театрознанието. А всъщност изкуствата ме влечеха повече от литературата. По онова време в страната нямаше кинознание. Не съжалявам за обиколния път. А ако не съм писала за театър, то е, защото той някога бе по-закрепостен в българските идеологически обстоятелства. Кинокритиката – и по причина на това, че кинореpertoарът е по-отворен към света, беше в някаква степен по-необвързана. Много обичам театъра, но сега да започвам с писане за него е късно. Впрочем, обичам да гледам хубав театър (от лошия си излизам); казвам на близките си: „не ми стига, че по задължение гледам толкова лоши филми, ами пък и лош театър...

Дима Димова:

– Кои са твоите най-светли моменти в живота и професия-

та и с какво и в бъдеще не би желала да се срещнеш отново?

– Най-светлите моменти са свързани със семейството, с професията, с любовта. Най-тъжните – също. Но ако става дума за неща, произлизащи от социално-политическата действителност, в която минаха не малко години от досегашния ми живот, то не бих искала да се повтори деленето, противопоставянето и репресирането на хората заради социален статус, партийна принадлежност, а, не дай Боже, и художествени убеждения. Преди по-смъртно, а в последно време по-ясно усещам и разбирам, че съм либерал по нагласа, а и по разбирания. Интересува ме отделният човек, свободата на индивида, най-вече личностните му изяви, независимо къде са – във всекидневие или в изкуството. Това ми помогна да преживея и годините на прехода без да променям предишните си отношения с приятели и колеги. Освен, разбира се, по други причини – от житейско и морално естество.

– Какво лично на теб като човек ти даде като ценност тази пълна с адреналин критическа професия?

– На критическите оценки – чуждите и своите, винаги съм гледала като на своеобразна утопия, в която авторът вярва, но никога не е сигурен дали тя е докрай вярна. Естествено той (в съответния случай аз) трябва да я доказва като абсолютна, но винаги да му идва на ум, че срещу него стоят N брой чужди истини. Случва се понякога и при редовите труженици на критическото поприще повече хора – читатели, слушатели и пр. – да приемат изреченото от тях като своя истина. Това са хубавите моменти в професията ни. Но нерядко можеш да си останеш неразбран или просто неправ. Старая се да

не съм фанатично привързана към веднъж изреченото, склонна съм към преоценка, но пък ми е и приятно да констатирам, че съм била права и при началното си разсъждение. Ще ви призная, че нерядко, когато случайно или наорочно се върна към някои от старите си текстове, си казвам: Бре! Добре съм го написала, сега едва ли бих могла...

Впрочем, нашето време ни учи на по-голям плурализъм. А това ще рече и на промяна в критическото самочувствие и поведение.

– Имала ли си съмнения за критическите си преценки и когато си правила преосмисляне, считала ли си това за нормална професионална корекция?

– На мен, както и на вас, които тук ме притискате с въпросите си, професията ми даде именно адреналин. Но хубавите моменти на общуването – с произведението, с автора му, с възприемащите и другите съдещи, също влизат в тази сметка. Това е професия на голямото общуване и май то е, което най-силно ме е привличало в нея, а не възможността да съдя този или онзи.

Искра Божинова:

– Критическите ти работи са много разнообразни по жанр, стил и степен на комуникативност, но все пак кой начин на критическо писане е най-предпочитаният от теб и защо?

– Отдавна пиша и сигурно щеше да е неестествено да правя нещата по един и същ начин. Съобразявала съм се с обекта, който анализирам, с жанра му, а най-вече с изданието, в което публикувам, с адресата му. Казвам „съобразявала“, но то май става нещо като втора природа. Ако ми е дадено право сама да преценявам, струва ми се, че никога не съм излизала от грани-

цата на онова, което е прието да се нарича критика – понякога повече, друг път по-малко теоретизирана, но именно критика. Освен, може би, в книгата ми за екранизацията, която е по-определено теоретична. Позволявам си да кажа обаче, че всички ние, които влязохме по-отдавна в професията, пишем малко по-тежко, по-сухо, не така комуникативно, както това се прави днес. Последните десетилетия (тези на така наречения постмодернизъм) внесоха по-голяма атрактивност във всичко. Друг е въпросът, че у нас това се профанира. Но има млади хора, които по-добре отговарят на променените вкусове при разсъжденията за изкуството. Ако сега започвах, сигурно щях да се съобразя с това. Пак се старая, но не зная колко го постигам.

– Известно е, че съдбата на критика е най-безрадостната от всички творчески дейности. Обикновено отношението към критика се подчинява на принципа: „Хвали ме, значи критикът е добър. Не ме хвали – значи е лош и не му обръщам внимание“. Имала ли си случай, когато, съобразявайки се с мнението ти, режисьорите са се ползвали в своята практика?

– След като по-горе казах, че професията, която всички ние тук събрани сме си избрали, е свързана с общуване, значи не я считам за нерадостна. Що се отнася до отношенията ми с онези, за които съм писала или говорила, приятно ми е било, когато съм влизала в диалог с тях (имало е, макар и редки случаи, когато са приемали и упреците ми). Но чак пък да влияя върху практиката им – едва ли. Не съм го и очаквала. Дори ако се е случвало, то е било по много косвен и дори неосъзнат начин от тяхна страна. По-скоро бих могла да се надявам, че съм помогнала на някой

и друг зрител да доусети и доразбере филма. Разбира се, при предварително родство между сетивата и разбиранията ни за нещата.

Тук ще си позволя да кажа нещо за професионалния си очерк. За някого може да е лошо, за друг не – става дума за предпочитанието ми към по-спокойния анализ. Много ценя иронията например, но не владее инструментите ѝ. За сатирични филипики още по-малко ме бива. Затова съм оставяла най-лошите филми за онези, които умеят да ги съсекат по елегантен начин. Не ми се е искало да го правя дърварски. Мисля обаче (надявам се), че онези, чиито произведения не съм харесвала, са го разбирали. А и по един или друг начин съм успявала някъде да го изразя публично.

Ирина Иванова:

– Като критик с богат опит в кинокритиката имате ли отговор на въпроса: лъже ли киното, или казва истината?

– Въпросът дали киното е лъжа или казва истината се отнася до всяко изкуство. Затова ще отговоря с думите на Аристотел: „Митовите са измислени приказки, които казват истината“. Добре е и съдящият за филма да не забравя това.

Марияна Лазарова:

– След толкова години живот в киното и кино в живота, кое от двете е по-голямата илюзия?

– И двете са илюзии; тоест, две илюзии, които взаимно се подхранват.

Людмила Дякова:

– Посветеността ти на киното несъмнено е любов – страстна и безусловна, а любовта на живо – какво е нейното място в живота ти?

– Ха сега, де! За професията се говоримного по-лесно, откол-

кото за любовта, макар че през годините двете равноправно са се боричкали в живота ми. Тъй като съм убедена, че у човека и начинът, по който работи, и този, по който обича, са изначално кодирани, ще призная, че мога да работя по всяко време, при всякакво състояние на душата. А любовта я преживявам повече като лека тъга, отколкото като буйна радост. Говоря в сегашно време, тъй като споделям формулирания от поета принцип: „Любови все возрасты покорны“.

Искра Димитрова:

– Особено ценя своята изкуствоведска нагласа, която далеч надскача рецензентския подход и винаги търси дълбоките културологични и философски аспекти на киното. Затова ми се иска да чуем твоя коментар дали идеята на Джон Брокмън за възникващата трета култура, която днес е предмет на световен интелектуален дебат, е приложима и в киносъзнанието.

– Не ми е известен точно този дебат, но се досещам, че е свързан с по-общия – около т.нар. „нова връзка“ между природоматематическите („точните“) и обществените („неточните“) науки. С отказването от тяхното противопоставяне, завещано ни от „модерната“, т.е. от рационалната, материалистическата епоха. Въпросът ме интересува отдавна, особено във връзка със заниманията ми върху постмодернизма, който смени формулата на противопоставянето (или това – или другото) с тази на допълването (и това, и другото). Това е момент от по-общия завой на Запада към Изтока. Известно е, че европейската философия е запърбвала така наречените неразрешими противоречия (антиномии), а източната, обявявана впрочем от европейците за неистинска, за мистична, ги отк-

рива навсякъде. „Неопределеност и допълнителност“ – този принцип на квантовата физика е взет от Изтока. Той отваря пътя към холистичното (най-обобщено казано, единното, цялостното знание), при което във взаимодействие, в диалог влизат разумът и интуицията, анализът и синтезът, респективно – науката и изкуството, познанието и митът и т.н. Добре е кинокритиците да си дават сметка за всичко това.

– А какво е отношението ти към повдигания вече въпрос за ценностно преосмисляне на българското кино от социалистическия период?

– Българското кино от годините 1950–1990 си няма история, така че преоценката ще се извърши в самото ѝ написване. Но и критиката има определени задължения в това отношение. Тази операция обаче е нещо твърде сложно и деликатно. При така нареченото „първо отдалечаване“ от нещо патосът на отричане винаги е висок, после идва отрезвяването. Във всички случаи обаче не бива да се забравя, че идеологемите, които сега не ни харесват, често са обвързани в сложна и жива художествена плът. И тук като при амалгамата на живота може да се случи покрай сухото да подпалиш и суровото.

Не отричам, разбира се, правото на критиците да правят своето за преоценката, но далеч по-интересно ми е да наблюдавам как животът сам извършва корективи. Зрителите проявяват повече интелигентност при отделянето на изкуството от житейската и идеологическата реалност. Жалко е, че няма да видим как в по-далечното бъдеще ще живеят, умират и пак ще възкръсват добрите филми, ту влизайки, ту излизайки от синхрона с новите житейски реалности. Несъмнено има и такива, които безвъзвратно са умрели.

Геновева Димитрова:

– Какво е според теб бъдещето на професионалната критика в контекста на глобалната „компетентност“?

– В търсене на отговора трябва да разширим пространство-времето. Казват, че Модерната епоха (XVII– XX век), която между другото е институционализираща знанието за изкуството, естетиката, художествената критика, наложил е интелектуалните авторитети, просветените водачи и т.н., отстъпва място на Глобалната. А тя се характеризира като време на „масовия човек“. Той все по-широко и по-свободно ще използва „мрежата“ за изразяване и споделяне на мнения, включително и за киното. Тоест, ще се осъществява тотална рефлексия. Нещо като във фолклорните времена – всеки ще пее песента по своему... Някаква интеграция обаче все пак ще има, и някаква йерархия. Хората, както и сега, ще се вслушват в гласовете на по-

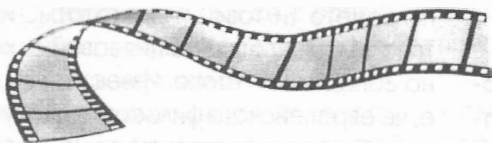
проницателните, по-убедителните. Дали това ще са образованите за целта професионалисти – не съм сигурна. Аз и до сега съм чувала и чела мнения на „любители“ по-интересни от тези на някои от т.нар. професионалисти. Но това е в порядъка на изключение, докато специалното образование подготвя, така да се каже, масовото качество. Така или иначе, кинокритикът отново ще воюва за авторитета си, само че на още по-широк терен.

По всичко личи обаче, че печатната комуникация с изявата на квалифицирани анализатори, в това число и за киното, няма да изчезне скоро. И тук се променят и ще се променят формите, но мотивираният анализ и аргументираното мнение пак ще са необходими. А и, както ни учи миналото, нещата възкръсват, извършват се реставрации. Човечеството едва ли някога ще забрави напълно, че на света са живели Волтер и Гюте...

Трябва да си даваме сметка, че у нас кризата от преминаването към новата епоха е по-драматична, по-стресова, тъй като се умножава и от нашия вътрешен социално-икономически и културен „преход“. Във Франция и Англия например големите всекидневници все така сериозно пишат за киното. Когато се появи един значим филм, в тях избухват дискусии, към които се приобщават и телевизионните канали. Глобализацията и „мрежата“ никак не са ни виновни за това, че нашите телевизии забравиха за каквото и да е сериозен коментар на изкуството. А водещите по тиражи всекидневници най-често го поверяват на начинаещи и, що се отнася до киното, необразовани. Има обаче по-малко издания, където нещата са много по-добре. Може би не е достатъчно, но все пак е нещо. Да не говорим за сп. „Кино“ и за в. „Култура“ за които ние, тук събрали те се, се трудим...

ВЕРА НАЙДЕНОВА е доктор на изкуствознанието, професор.

По проблемите на киното пише от 1962 г. Автор е на голям брой статии и рецензии (повечето от които публикувани в сп. „Кино“), на предавания по радиото и телевизията. И на книгите: „Актьори на българското кино“ (с Ив. Дечев), 1972; „Човекът от екрана“, 1977; „Керваните на киното пътуват“, 1978; „Георги Георгиев-Гец“, 1983; „Кино познато и непознато“, 1986; „Екранизацията – вечен спор?“, 1992; на студията „Към портрета на Акира Куросава“ в книгата на Куросава „Нещо като автобиография или потта на жабата“, 1989, „Съвременният киносвят“, 2000 с разширено издание през 2004, „Унгарски дневник“, 2004.





Ернестина Шинова и Деан Донков като семейство „У“

*С режисьора
на
„Неутрална зона“
Андрей Слабаков
разговаря
Мариана
Христова*

ПРИНУДЕНИ СМЕ ДА МИСЛИМ МИНИМАЛИСТИЧНО



Ернестина Шинова и Деан Донков като семейство „Х“

Едва ли ще е точно, ако определя АНДРЕЙ СЛАБАКОВ като „скандален“, но бих могла да го нарека „естествен“ и със сигурност „българин“. С неизменната цигара, свъсени вежди и онази характерна мъжествена бразда на бузата, наследена от баща му, той винаги е правил впечатление на „опак човек“. Всъщност с него се общува лесно и непринудено, а инатът е запазил за киното. В момента довършва новия си игрален филм с работно заглавие „Неутрална зона“, който обещава да бъде поредното абсурдистко предизвикателство. Стига да има къде да го видим, предупреждава Андрей.

– С риск да те отегча, ще те помоля за пореден път да разкажеш накратко за какво става дума в новия ти филм.

– Това са две семейства, които отиват да живеят в две нови къщи. Те общо взето нямат особени проблеми. Горедолу са изпълнили американската мечта да си имат къщи, да не живеят в панелни блокове, за да могат да си правят малки. Нали има такава теория – хората трябва да имат деца чак когато всичко им е наред, за да нямат те проблеми. В началото двете семейства много се харесват, после вече не се харесват, но започват много да си приличат – не само по къщите, но и по начин на мислене. Те са главно консуматори, тоест нямат никакви духовни ценности и идеали и не им е много ясно защо живеят. В един момент вече им се иска да са различни, обаче не се получава, защото имат едни и същи представи за различно. Стават все по-еднакви и по-еднакви не само в мисленето, но и физически. Докато накрая едната жена убива другата и единият мъж също убива другия. Така остават по един мъж и по една жена, които ще създадат семейство и ще бъдат щастливи. Да, това е един филм с хепиенд!

– Очакваш ли някой да се разпознае в тази история, като се има предвид ширещата се бездуховност и т. н.

– Надявам се, че няма много хора да се познаят, въпреки че аз лично се притеснявам, тъй като живеем в адски бездуховно време. Така наречените общочовешки ценности са заменени с някакви много странни от типа на евроатлантически, ултраазиатски и други неясно точно какви стойности, за които никога не съм чувал през живота си. Хората се занимават главно и единствено с пари. С това се измер-

ва абсолютно всичко.

– В предварителния ни разговор спомена, че филмът е мащабен. Каквоточно означава това?

– В последните години в България, вероятно от „Хан Аспарух“ насам, не е правен по-сложен български филм. Не само заради огромните декори, но и поради факта, че двама актьори – Деан Донков и Ернестина Шинова – играят четирите основни роли.

– А значи ли това, че е направен с много пари?

– Не. Направен е с парите, които се дават за кино в България.

– В едно твоё интервю от преди години твърдиш, че хората гледат определени филми, защото са направени с много пари и там даваш пример с „Титаник“. Все още ли си на това мнение?

– За съжаление, да!

– Значи според теб хората не се интересуват от това какво има във филма...

– Не, хората се интересуват, но разпространителите не се интересуват. Аз смятам, че публиката е лишена от всякакво право на избор. На публиката ѝ се предлагат само определен тип продукти – това не е нито кино, нито изкуство, нарича се точно продукт. Зрителите няма къде да гледат френски, холандски или занзибарски филми, освен на специализирани фестивали и за това са виновни разпространителите. Самите разпространители, по всеизвестни причини, лансират само американски филми, което за мен е пълна гавра. Не мога да разбера как е възможно в България да има само американски филми? Нормално е човек да бъде поне малко патриот, шовинист или както там му се вика и от време на време да гледа собствените си филми. Както правят всички нормални европейски държави – те просто за-

читават своята индустрия.

– Не смяташ ли все пак, че публиката по някакъв начин изисква подобен пазар?

– Който е казал, че публиката го изисква, е този, който има много пари. Аз влагам в едно нещо много пари и после казвам, че публиката го изисква. Това е стар американски и не само американски пиниз. Това са номера от селски вечеринки, както се казва на български. Публиката искала да гледа само екшъни. Аре, бе! Тя не е толкова тъпа, колкото си въобразяват производителите на американски филми. Тъпа е в Америка! В Европа все още не е толкова тъпа, но ако продължават да я тъпчат само с американски филми, тя естествено ще затъпее. Тези филми, разбира се, технически са направени много добре, много професионално, но в огромната си част са изключително безмозъчни. Деветдесет и девет процента от производството им просто не бива да бъде показвано, защото е обида за човешкия разум. Имат и един процент филми, които са добри, както и голямо количество много добри независими филми, но те никога няма да стигнат дотук, може би защото нямат договори с големите мейджър компании.

– Ти самият как реши проблема с разпространението на твоя бъдещ филм?

– Не съм решил никакъв проблем с разпространението, защото не съм убеден, че въобще някой ще разпространява моя филм в България, тъй като изобщо не съм водил сериозни преговори с разпространители. Надявам се да го разпространя чрез някоя независима компания за филми, но още нищо не съм решил. Освен това хората, които имат кинотеатри, също имат много тежък проблем, защото са изправени пред дилемата или да разпространяват гореспомнатите

филми, или най-много по два-три филма, което би ги довело до фалит, така че аз не ги виня.

– Да се върнем на филма. Защо и тук, както във „Вагнер“, реши да използваш едни и същи актьори в различни роли?

– Основната причина произлиза от сюжета – в един момент те трябва да си заприличат. Единият вариант беше да вземем четирима различни актьори и да го ним приликата чрез грим, което практически е изключено. Вариантът, на който аз заложих, е двамата актьори да създадат първоначално четири различни образа, като разчитах предимно на играта им.

– А като какъв би определил жанра на филма?

– Както „Вагнер“, това също ще е комедия на абсурда, защото това е жанрът, който ме вълнува и ми е най-близък. Мисля, че България е една от държавите, в която абсурдът е начин на живот.

– Значи все още смяташ, че животът е абсурден?

– Животът е най-абсурдното нещо, което някога е съществувало. Стига човек да има очи, за да го види. Пълен абсурд е! Всичко, което ни заобикаля, е абсурдно. Не е нужно да четеш вестници, достатъчно е да ходиш по улицата, за да разбереш, че наистина е така.

– Това означава ли, че всичко е безсмислено?

– Абсурд и безсмислица не са синоними. Животът е безсмислен, ако сам си го направиш такъв и се занимаваш само с това как да изкараш пари или да си купиш къща и ако съзнанието ти е заето само с това. Който смята, че смисълът на живота е да имаш достатъчно пари, за да можеш да се наядеш и да се изсереш, по-хубаво да се гръмне – това е моят личен съвет! Трябва да си поставяме все пак

някакви малко по-висши цели. Не говоря, че непременно трябва да сме облечени в скъсан чувал и да живеем в колиби и това да ни прави щастливи. Но не може материалното благосъстояние да е единственият смисъл, защото тогава природата просто ще ни унищожи. И вероятно това съвсем скоро ще стане, защото ние сме като раково образувание в нея, абсолютно безсмислени сме, ако продължаваме да живеем по този начин.

– А какъв е смисълът за теб?

– А-а, ти искаш да ти кажа какъв е смисълът на живота... (Смее се). Това е хубаво!

– Имах предвид твоя смисъл, не по принцип.

– Ами съществуват така наречените „общочовешки ценности“, преди малко за тях говорихме, които като изчезнат, животът губи смисъл. Има смисъл да си от време на време добър, да направиш нещо добро, без да очакваш от това непременно да вземеш пари. Това е най-малкото. Най-банално казано – примерно да обичаш ближния си. Не всеки обаче. Но не и непременно да го мразиш. Не е нужно непременно да му завиждаш. В общи линии да вършиш нещо, от което да изпиташ вътрешно удовлетворение, без то непременно да има материална стойност. А това в момента се е превърнало в страшен лукс.

– От „Вагнер“ до сега са изминали седем години. Какво се промени за това време в българското кино?

– Започнаха да се правят повече филми, което е хубаво. Мисля, че се опитваме да правим по-малко локални филми. Има опити да излезем извън така наречената балканиада, тоест не влизаме непременно в сплъска на балканските филми, където обикновено има огромна

група раздърпани цигани, някакви коптори и хора, които бъркат по кофите за боклук. Това, разбира се, стана постепенно и сега си плащаме за това, че се правеха ужасно малко филми през последните 15 години. Имам чувството, че сме на последно място в света по правене на филми.

– А какво ще кажеш за качеството на продукцията?

– Качеството ще се увеличи с количеството. Колкото повече филми има, толкова по-голяма е вероятността сред тях да има и добри. Ако всички снимаме през седем години, това означава, че всеки следващ филм ще е нещо като дебют.

– Парите ли са най-големият проблем?

– Мисля, че това е един от основните проблеми. Най-малкото защото количеството пари, с които разполагаме, ни ограничава в начина на мислене. Не мога да замисля филм, който струва 150 млн. долара, тъй като такива пари никога няма да имам. Принудени сме да мислим минималистично. Това се нарича икономическа цензура, която е по-страшна от идеологическата. Просто има едно определено количество пари, с които аз трябва да се съобразявам.

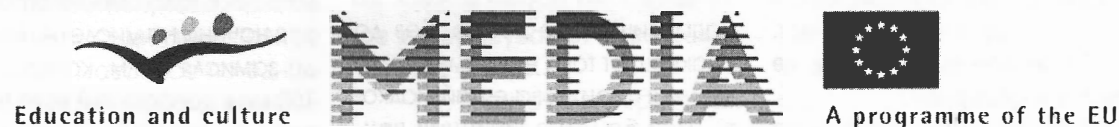
– Но извън парите не стоят ли и други проблеми – кризата на идеите, аналогична на кризата на ценностите, както и позадрямалият зрителски интерес към нашата продукция?

– Със сигурност има криза на идеите, но нещата са свързани. А що се отнася до интереса на публиката, той зависи основно от разпространението. Защото и да искат, българите няма къде да гледат български филми. Разпространението не е свързано с доволството на публиката, а с приходите!

СЪВРЕМЕННОТО БЪЛГАРСКО КИНО И ПРОГРАМА МЕДИА - ПРОТЕКЦИЯ ЗА КУЛТУРНИЯ ПРОДУКТ

Разговор с Камен Балкански – Директор на Програма Медиа за България

С приближаването на датата за приемането ни в Европейския съюз екипът на списание „Кино“ организира и провежда в два поредни броя на 2005 година поредица разговори с представители на основните институции, субсидиращи и подкрепящи създаването и разпространението на български филми, по въпроса: какви са онези основни принципи и критерии, на които трябва да отговаряме и които трябва да спазваме, за да може творбите на българското кино от всички негови видове и жанрове да се почувстват наистина част от общоевропейската културна традиция.



– Кога България се включи в Програма Медиа?

– Присъствието на България в програма Медиа стартира през 2002 година, когато е подписан меморандум за разбирателство и сътрудничество между Европейската комисия и българското правителство. Въз основа на този меморандум в средата на 2002 година България се включва към Програмата Медиа + и програма Медиа Трейнинг като пълноправен член заедно с останалите страни, членки на Европейския съюз. Това е втората генерация програми за подкрепа на аудиовизуалното производство и тя трябваше да приключи през 2005 година, но по решение на Европейския съюз е продължена до 2006 година. От 2007 го-

дина се очаква ново поколение програми с крайна дата 2013 година и със значително увеличен бюджет.

– Може ли да се каже, че нашето участие в Програма Медиа е сериозна крачка по пътя ни към Европейския съюз в областта на киното?

– Да, това е така. Но за мен е интересно и малко странно защо точно България е избрана? Надявам се, че това е направено преди всичко заради качествата на българското филмопроизводство. Много бих искал да е така. Определено е и заради активността на хората, които по това време са контактували с комисиите на Европейския съюз. Това е много важна стъпка към синхронизиране в една доста

хаотична област. Защото киното, изкуствата въобще са трудно податливи на каквото и да било ограничаване с декрети, закони и т.н. – та било то и европейски.

За щастие, България напълно отговаря на изискванията на Програмата: ние имаме Закон за киното, имаме статистика, която е изключително важна, има регламент за дистрибуторите на филмите, за продуцентите. Въобще знае се кой кой е.

– Кои са основните направления, основните насоки, чрез които българското филмопроизводство се вписва в компонентите на Програма Медиа?

– Ние все още не сме достатъчно активна страна – участника в програмата и това е напълно разбираемо, защото тази

НОВИТЕ ЕВРОПЕЙСКИ ПЕРСПЕКТИВИ

програма е „скроена“, т. е. измислена е от страните членки на Европейския съюз – страни с доста голямо филмопроизводство и традиции – Франция, Италия, Испания, Великобритания, Германия. Правилата на Програмата са базирани на практиката, която съществува в тези страни.

Ние влязохме в програмата през 2002 след един изключителен колапс на родното филмопроизводство, след неговото стопиране, след реорганизация и при липса на всякакви средства и знания, поради което, според мен, трудно успяваме да покриваме строгите изисквания на Програмата за кандидатстване по което и да е от нейните направления. Най-добре се реализираме в направление „Distribution“ /Разпространение. По тази линия български дистрибуторски компании, които разпространяват европейски филми, получават подкрепа – за организиране на реклама, отпечатване на материали, въобще подпомагане разпространението на европейско кино, което знаем, че не е комерсиалното кино, произвеждано в Съединените щати. Не е така продаваемо, но пък има качества, които се харесват на европейската публика. Една немалка част от бюджета на Медиа е насочен към **Europe cinemas**, това е мрежа от киносалони в Европа и в Африка. Тази мрежа е носител на политиката на Програма Медиа за киносалони, чийто приоритет е разпространението на европейски филми. Част от тези киносалони са и така наречените арт-кина. Те получават финансиране за разпространение на по-сложни, артистични филми, които не са съвсем популярни на масовия вкус, но имат достатъчно голяма аудитория от ценители.

По-малко са проектите, които са подкрепени по така нареченото направление Development /Развитие/.

– Какви са изискванията, какво трябва да знаят нашите автори, за да участват и да бъдат подкрепяни от този фонд?

– Това е направление, което предоставя средства за началната фаза от развитието на един филмов проект. Тук може да се кандидатства за развитието на сценарий, за подготовката на екип, за намиране места за снимки, въобще подкрепа за всички онези дейности, свързани с предснимачния период. В момента, в който се удари първата клапа, този проект става проект в производство и фондът не може да бъде ползван. Изискванията за подобен род проекти са малко по-сложни и ние не винаги можем да отговорим на тях. Например изисква се от продуцентската фирма, която кандидатства, да е произвела и разпространила в последните 24 месеца филм в България и в Европа. У нас фирмите, които могат да изпълнят това изискване, са съвсем малко, броят се на пръстите на едната ръка. Докато не се регулира, не се увеличи производството на филми, продуцентите са с вързани ръце.

Сложен е и казусът с авторските права, а именно да се връщат при техните първоначални носители, при авторите им след определен брой години. В българската практика не е така. Продуцентът държи авторските права завинаги.

– Това е в противоречие с Европейското законодателство и не е регламентирано в нашите законови разпоредби.

– По-скоро е въпрос за практика, за договаряне. Например Националната телевизия като

един от най-големите продуценти на телевизионно кино сключва договори, доколкото знам, не за определен брой години, а за определен брой излъчвания. Това ще рече, че ако филмът е договорен с права за пет излъчвания, а той е излъчен два пъти и никога повече не се излъчи, правата никога няма да се върнат при автора и той формално не би могъл да кандидатства за фондове от Програма Медиа. Това са уж дребни неща, но те спъват нормалното кандидатстване по направление Развитие.

За щастие, имаме проект, подкрепен по фестивалното направление – това е София Филм Фест. Той е подкрепен освен по фестивалния модул и по направлението „Промоция“. В „Промоция“ се вписва онези дейности, които различни фестивали правят, за да съберат, за да срещнат хора, които произвеждат филми, с хора, които разпространяват филми и да се направи дискусия, пазар за по-широко промоциране на европейското кино.

– Програма Медиа е ориентирана и към младите хора. Как те могат да получат повече информация за специализация, за допълнителна квалификация по тази програма?

– Има такава възможност и това е така наречената „Media Training“. Това е много интересен, но все още недостатъчно разработен модул в България. Макар че вече има по-голям интерес и се надявам, че и нашата работа допринася за това. „Training“ е основен фокус в Програмата поради разбирането, че обучението, следдипломното или професионалното развитие е много важно. Тази програма е свързана от една страна с институции, които предлагат



тренинг, те са предимно от страните на Европейския съюз. Тези институции получават финансиране, за да развият програмите си. А професионалисти от останалите страни могат да кандидатстват за участие, за практика по тези програми. Когато кандидатите са одобрени, когато са приети, те могат да кандидатстват в Бюро Медиа за един не голям, но надявам се достатъчен фонд, който специално е отделен за подпомагане на пътуването, за такси за участие и разходи по време на престоя. Такива фондове има и в страни с по-малък производствен капацитет. Целта е да бъдат подпомогнати младите хора да участват в програми, изключително важни за тяхното професионално развитие и връщайки се в страните си, да продължат да развиват практиката, която съществува в Европа.

Много се надявам в скоро време подобни форми на обучение да се реализират и в България. Т.е. българска институция да кандидатства и да получи подкрепа, защото у нас, за съжаление, съществува вакуум: нито НАТФИЗ, нито НБУ, нито който и да е друг университет предлагат истинско мениджърско филмово образование например. А освен творчески продукт, филмът е и чиста индустрия.

В момента сме в процес на разговори за организиране у нас на школа за писане на сценарии.

– Няколко подобни семинара вече бяха организирани през годините, но те имаха по-скоро теоретичен, а не практически аспект.

– Тази инициатива може да се реализира в рамките на някой от големите фестивали – **София Филм Фест, Златна роза** или ня-

кой друг. Идеята е да се поканят европейски светила в тази област, а участниците да бъдат хора, които наистина имат интерес в писането на сценарии.

– Това би било изключително полезно, защото не веднъж сме говорили, че драматургията е сериозен проблем в съвременното българско кино.

– Няколко души като Борислав Чучков, Иван Дойков вече са участвали в „Media business school“ в Барселона, където се работили с едни от светилата във всяка сфера от филмовото производство.. Това е доста скъпа и натоварена програма и критериите за приемане са много високи, а работата след това наистина е трудна. Много се надявам техният опит да се мултиплицира и лека полека да се видят резултатите от тези обучения.

– Има ли позиции в Програма Медиа, които биха заинтересували българските телевизии и работи ли се в тази посока?

– Програмата има реални възможности да подпомага телевизиите за излъчване на европейски филми. Това е и шанс телевизионна филмова продукция да получи финансиране за своето производство по така нареченото направление TV Distribution. Единствено по този модул има възможност за финансиране производството на игрален, документален или анимационен филм. Тук за страни с малък капацитет, каквато е България, задължително условие е филмът да се излъчва през първите две години само по телевизията. След това може да бъде показван на голям екран. За страните с по-голямо производство показът е изключително и само за телевизия.

Важно е да се каже, че по-

мощта, отпускана от Европейския съюз, в същност не е субсидия, а е един вид кредит, който след това би трябвало да се върне или да се вложи в производство на следващ филм. За съжаление, българското финансово законодателство все още не прави тази разлика и третира този тип подкрепа като директно финансиране, което се облага с данък. А не би трябвало да бъде така. Трябва да има протекция към културния продукт като цяло – нещо като червена книга за културата.

От друга страна програмата дава методическа помощ, разяснявайки структурите, изискванията, рамките, по които се работи в Европейския съюз, що се отнася до производството и разпространението на телевизионни филми.

– Медиа все още не се радва на достатъчна популярност у нас. Не са много хората и институциите, които се ползват от добрите възможности, които се предоставят. На какво се дължи това?

– Мисля, че програмата е сложна за кандидатстване. Изискват се много документи и добро познаване на европейския пазар, защото целта не е да се подпомагат отделни кинематографии, производители и страни, а да се направи европейска мрежа за производство и разпространение на европейски филмови продукти. България, поне според мен, все още е изолирана от този процес. Тя страда от липса на персонални, на формални контакти, на междудържавни или междутелевизионни контакти. Българите рядко присъстват на европейските пазари. Те рядко са консолидирани и нямат единна цел за себепо-

казване. А това е особено важно. И въпросът не е толкова до пари. Ако има визия за това, че телевизията, продуцентите, включително НФЦ, ако щете и Агенцията по туризъм, защото това е, марка и косвена, реклама за страната, са заинтересовани да представят България и решат да участват на пазарите на големите филмови форуми – Кан, Венеция, Москва, Берлин, аз съм сигурен, че пари ще се намерят.

„Медиамаркет“ например е

една компания, която прави щандовете на Програма Медиа на всички по-големи филмови пазари. На тези щандове има възможност български независими продуценти да участват на преференциални цени със свои продукти, а дори и да получат помощ за пътуването си. Срещу една неголяма сума, грубо казано от 600 евро, те получават щанд, достъп до цялата структура на пазара, видимост, тоест попадат във водовъртежа, в окото на цик-

лона. Така че това е много добра възможност, от която продуцентите би трябвало да се възползват.

Много ми се иска – и ние усилено работим за това, чрез Бюрото в София Програма Медиа да получи по-голяма популярност. Възможностите, които предлага, да станат достъпни за хората от филмовия бизнес, така че наистина да се чувстваме креативна, стойностна страна на европейската филмова карта.



НИЕ СМЕ ТЪРСЕНИ ПАРТНЬОРИ

Гергана Даковска – национален представител на България
в Управителния съвет на Фонд ЕВРОИМАЖ
представя нашето участие във фонда

ЕВРОИМАЖ е име, което всички професионалисти в областта на киното в България знаят. Това е фонд към Съвета на Европа, основан през 1989 година, като основната му цел е да подкрепя европейски копродукции. По-късно в ЕВРОИМАЖ се организират и две подпрограми, които са за подкрепа на разпространение на европейски филми и на киносалони, които показват европейска кинопродукция. През последните години ние не ползваме фондовете по тези програми, защото в регламента е указано, че само страни, които не членуват в Програма Медиа, могат да се ползват от тях, а ние за подкрепа от този род кандидатстваме в Медиа. Забележително е, че България се присъеди-

нява към фонда много рано, още в началото на 1993 година, с решение на Министерски съвет, преди такива страни със силно развита кинематография като Чехия например.

В момента 31 страни са членове на този фонд. През последните години бяха приети Македония, Хърватия и съвсем наскоро Босна и Херцеговина. Много други страни са кандидатствали за членство като Албания, Украйна, Литва, Естония, Русия, но все още не са приети. Приемането не става автоматично. Има много сериозни изисквания за членство като стабилна индустрия, нормални социални и икономически процеси. Задължителен е и опитът на страната в международни копродукции. Затова под-

чертавам, че не е без значение, че България толкова рано стана член на тази организация. Членството ни в ЕВРОИМАЖ много допринесе за нормалното развитие и интегриране на българските продуценти в общия европейски филмов процес. Знае се, че продуцентската професия се създаде в началото на 90-те години и тя беше нова както за България, така и за останалите страни от бившия социалистически блок. Почти никой нямаше достатъчен опит. На наша територия се работеше главно с готови пари от държавния бюджет.

Веднага след въвеждане на така нареченото независимо продуцентство или на частното продуцентство в регистрите на НФЦ се вписаха над 250 фирми

СЪВРЕМЕННОТО БЪЛГАРСКО КИНО И НОВИТЕ ЕВРОПЕЙСКИ ПЕРСПЕКТИВИ



– филмови продуценти, които в началото разчитаха единствено на държавната субсидия и подкрепа от националната телевизия. Сега вече всички са наясно, че почти не е възможно да се направи филм, особено игрален, само с национални средства. Това не е само български проблем, той съществува не само при по-малките кинематографии, но и в страни като Испания, Франция, Германия, Италия. Все повече и повече копродуцирането става някаква закономерност, дори то да се изразява не в техническо или артистично участие на съответните партньори, а само като финансово участие. Форма, която все по-често се среща. Надживя се периодът, когато говорехме за европейските копродукции със снизхождение като за европудинг, което има и негативен оттенък – като за филми, съставени от няколко страни с нагласени сюжети, екзотичен привкус, така че да обслужват определени очаквания, за сметка на художествената, автентичната страна на произведението.

Развитието на тази мрежа от контакти и необходимостта от тях, от тази форма на европейско копродуцентство, вече е осъзната и осмислена и от българските продуценти, защото около 25 филмови продуцентски компании са на нивото на европейските си колеги от напреднали кинематографии, т.е. те са напълно конкурентноспособни. Партньорствата са все по-чести, дори продукциите да нямат намерение да кандидатстват пред борда на ЕВРОИМАЖ за подкрепа. Просто пътят на европейското кино е в копродукциите.

Десетки са филмите, подкрепени от ЕВРОИМАЖ, в които България е участвала като копродуцент. По-малко са филмите, в които ние сме мажоритарен копродуцент. Т.е. филмът е национален, български, направен от предимно български автори, а други европейски страни са с миноритарно копродуцентско участие в него.

Мога да дам примери с някои изключително добре работещи продуценти като Росица Вълканова, чиито последни филми са с партньори от Холандия, от Германия, от Унгария, а също: Невена Андонова, Петър Попзлатев, Адела Пеева, Асен Владимиров и др.

Не винаги можем да разчитаме на успех при кандидатстване, защото конкуренцията е изключително силна. През последните години механизъм на оценяване на проектите и правилника на ЕВРОИМАЖ се промениха, държи се на пълна прозрачност и художествени достойнства на проекта. По-отдавна можехме да разчитаме на геополитично настроение, и можехме да разчитаме на снизхождение, че кандидатстваме рядко, че сме малка, бедна страна. Сега вече всички са равнопоставени и се преценяват според качествата и достойнствата им. Като, разбира се, първото основно условие е проектът да е копродукция. До скоро се изискваше в него да участват три страни членки на ЕВРОИМАЖ. Вече задължителното условие е две страни да представят проекта, а после към него могат да се присъединят и други. Друго задължително условие е да се докаже чрез документи, че е осигурено над 50 процента от финансирането, от цялостния бюджет, но и от процентното съотношение на бюджета на вся-

ка една от партньорските страни. В същност 50 процента не са достатъчни – това е най-долният праг. Вече със 70–80 процента проектът става конкурентноспособен. Затова казах, че се изисква пълна прозрачност в бюджета на проекта.

Работата на ЕВРОИМАЖ е разпределена на пет сесии в годината, които се провеждат през около два месеца. На една сесия се представят средно между 26–30 проекта. Може да бъдат и по-малко, ако някои от тях отпаднат поради това, че не са изпълнили условията и са върнати или от секретариата на ЕВРОИМАЖ, или самите продуценти ги изтеглят, за да ги доработят за следваща сесия. Средствата, с които ЕВРОИМАЖ годишно подкрепя продукциите са 21 милиона евро, които се разпределят равномерно за всяка сесия. При нискобюджетни филми исканата подкрепа може да бъде до 20 процента от бюджета, а за високо бюджетните продукции сумата може да бъде до 15 процента или до 700 хиляди евро – това е таванът за по-скъпите продукции.

До преди две години вноската за България беше от 137 хиляди евро на година. В края на всяка година правя финансова равностметка колко от тези суми са се възвърнали в България чрез проекти. Интересно да се знае, че цифрата е 3–4 пъти повече от това, което сме платили. Разбира се, не би трябвало чисто механично да се изчисляват тези неща, защото ЕВРОИМАЖ освен фонд е и система, която поддържа и допринася за развитието на една кинематография, разполага я в общия процес на европейската киноиндустрия и изчисленията не може да се правят механично и еднозначно.

Като се говори за държавна подкрепа, почти винаги се забравя, че този фонд също е вид държавна подкрепа по отношение на частните продуценти, защото държавата плаща вноската, а парите не отиват в държавата, а при продуцента.

Фондът на ЕВРОИМАЖ основно се набира от вноските на страните – членки. Големи страни като Франция плащат 20 процента от тотала, докато нашата е 0, 4 процента, което се равнява на 78 хиляди евро годишно. Борим се да направим едно доброволно допълнение към нашата вношка, което ще повиши авторитета ни в структурите на Съвета на Европа като страна, която се грижи за културата, за киното си и проявява интерес към европейското коопериране.

2005 година е силна за нашето участие в ЕВРОИМАЖ. Още на първата сесия получихме подкрепа за българо-сръбско-австрийската копродукция „Летете с Росинант“ на Джеки Стоев. Друг проект, който спечели субсидия, е „Любовен панаир – Гуча“ с копродуцент Стефан Китанов. Това е един много интересен сръбски проект, чиито снимки вече приключиха в София. Като миноритарен копродуцент спечелихме субсидия с един холандски филм. С това в някаква степен Росица Вълканова върна партньорството на нейната копродуцентка от Холандия за

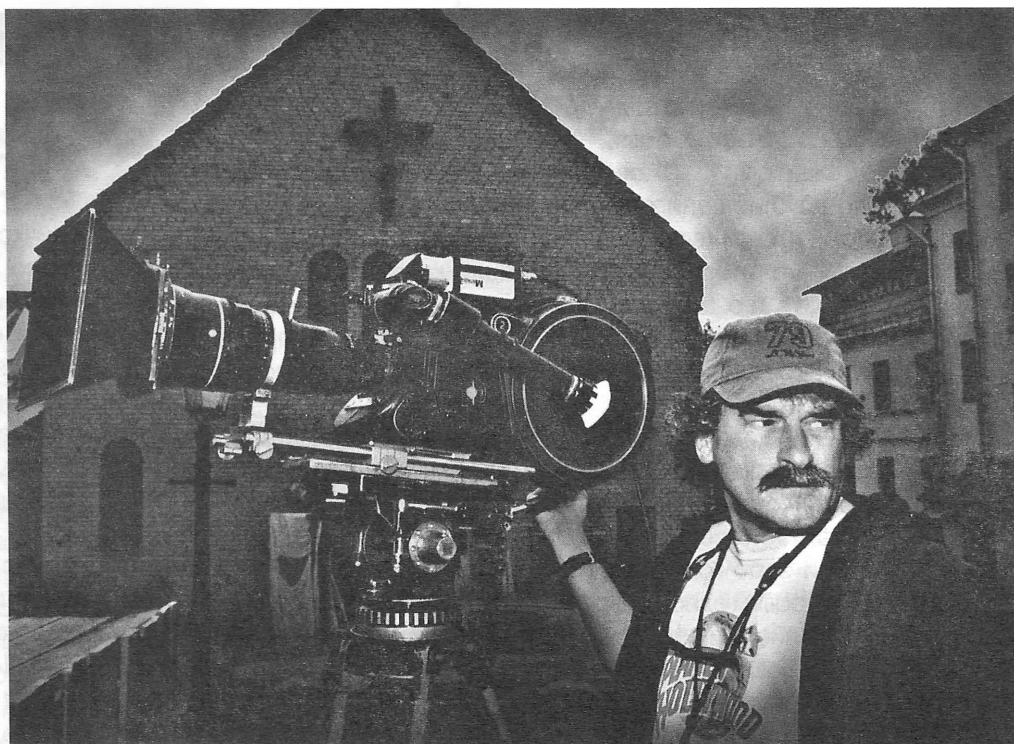
„Писмо до Америка“. Това е и една от най-позитивните черти на влезлия в сила Закон за киното, поне по отношение на международните продукции, че вече има субсидия, която се дава и когато страната партнира на чужди продукции и с по-малък процент. Тази субсидия не е автоматична. Тя е в рамките на 10 процента от целия бюджет за подкрепа на филмопроизводство и се дава след като филмът мине през бюджетна комисия и тя определя колко и дали изобщо си заслужава филмът да получи тази подкрепа. В този смисъл ние сме търсени и достойни партньори и е много важно да се отбележи ратифицирането на Европейската конвенция за кинематографична копродукция, което България направи през август 2004 година. Тя е създадена в ЕВРОИМАЖ и е механизъм, който улеснява отделните страни, партниращи си в копродукции, защото действащите законодателства навсякъде са различни и е трудно нещата да се стиковат. Благодарение на тази конвенция много по-лесно можем да ползваме чужди фондове като немските например, които са многобройни. За немския продуцент, който ни е партньор, е много по-лесно да получи средства от съответния фонд, когато страната е подписала конвенцията. Тогава фондът има правни основания и няма притеснения да отпусне тези сред-

ства. Всичко е законово регламентирано. Това наистина ни прави търсени партньори освен от близките ни по регион страни, и от Франция и Германия, но и от северни страни като Финландия, Холандия. Така сферата на нашето копродуцентско общуване се разширява и на географски принцип.

Радостно е, че „Откраднати очи“, който получи няколко награди, също е субсидиран от ЕВРОИМАЖ. Те държат много на това, филмът да се показва по фестивали, да се разпространява добре. Това е и едно от задължителните условия в регламента на организацията, филмът да се разпространява в мрежата от киносалони на страните – копродуценти. А ние имаме сериозни проблеми в сферата на разпространение. В тази връзка искам да добавя, че от пролетта на тази година станяхме членове на „European Film Promotion“ – организация, която има мрежа и средства, и ще се грижи за подобрат промоция на нашето кино. Било на отделни филми, било на актьор, когото решим да представим като звезда. Да кажем Весела Казакова, която в момента напълно го заслужава.

*Материалите подготви
Людмила Дякова*





Андрей Григориевич Чертов е роден в Москва. Завършил е операторско майсторство във ВГИК, а от 1975 година живее и работи в България. Оператор е на над 70 анимационни, научно-популярни, документални и игрални филми, между които документалните: „Сънувам музика“, „Лице и опак“, „Нани на“, „Щурците 20 години по-късно“; анимационните: „Кавалкада“, „Ден като глухарче“, „Съчувствие“; игралните: „Приключенията на Спас и Нели“, „Аритмия“, „8% любов“, „Онова нещо“, „Алхимиците“.

От 1993 година се занимава с продуцентство („Дон Кихот се завръща“) и работи като оператор в много чуждестранни продукции.

– По какви критерии избирате филмите, които снимате?

– За съжаление, в кариерата ми рядко ми се е случвало да избирам филмите, които ми допадат. Става дума за тематика, проблематика, арт кино, публицистика и т.н. По-скоро това се случваше, когато работех в документалното и научно-популярно кино. Технически този процес изглеждаше така – предлага се сценарий за филм независимо от жанра. Зад него обикновено стои режисьор, добър или лош, приятел или непознат, с опит или дебютант – и тогава се започва работа.

Разбира се, през целия си живот съм мечтаел да избирам филми – такива, които отговарят на моя натюрел, но... уви, така и не се случи, с изключение на няколко скромни, но за мен немаловажни филми. Разбира се, не мога да се похваля с богата практика и никога не съм бил моден оператор, затова не съм имал много и различни предложения, за което сега хич не съжалявам. А и не съм сигурен дали някой от колегите би могъл да се похвали с голям избор на филми, които са му предлагани. Винаги е било необходимо да притежаваш качества на умел

дипломат, който знае как да влезе под кожата на режисьора, да го омае, да му обещае и т.н.

С други думи – ако аз имам възможност да избирам, разбира се, бих избрал проект, в който да мога напълно да разгъна своите творчески възможности. Да мога скритата сила, която все още не съм опознал в себе си, да претворя във филмова картина. Резултатът да бъде произведение на изкуството, а не модна операторска изгъзика, красива и безсмислена, каквито се срещат у нас много често.

– Какво е за вас камерата?

– Правилно би било да отго-

воя – камерата е техническо средство, с което може да бъде пресъздадена действителност или обект, отпечатвайки скрито изображение върху целулоидна лента със скорост 24 кадъра в секунда.

Но на този въпрос бих отговорил: камерата е смисълът на моя живот – задължителен атрибут за повдигане на моето самочувствие, лекарство против настъпваща неврастения, лек брыз, подухващ в морето след дни безветрие. Радост и споделена любов...

Усещането, когато се сливаш с камерата в едно цяло, е неповторимо. То е толкова вълнуващо, че бих могъл да го сравня с влюбването. Но и то като него рядко се случва. Щастлив съм, че все пак съм го изживявал – и то неведнъж.

– А светлината, композицията, движенията, цвета?

– Без тези неща, които не са само база за операторската работа, просто е невъзможно да бъде пресъздадено каквото и да било. Въпросът е как?

Защото винаги ще има светлина, но КАКВА? Винаги съществува композиция, но най-важното е КАК ще бъде пресъздадено всичко това?

Например ако е композиция на портрет на актьор, да кажем близък, но ДОКОЛКО е близък или по-общ, с небе или без, но ТОЧНО как? Каква цветогама, какви оттенъци, какви тласъци на цветността са необходими? КЪДЕ и КОЛКО трябва да се засили или да се намали – това е съкровена творческа тайна на всеки истински оператор. Въпросът не е случайно да налучкваш това или онова, а да можеш да пресъздадеш определена атмосфера на отделна сцена и съответно на целия филм.

Това се нарича творчески

стил на оператора. Той може да се променя в зависимост от тематиката на филма, но всеки оператор би трябвало да има свой авторски стил. Стилът – това е творчески контрол над изображението. За съжаление, това понятие е неизвестно за много помлади колеги, които бързат да снимат, макар и правилно, но без отношение. Без да обиждам никого, бих споменал двама души със собствен стил в българското кино. На първо място Виктор Чичов, като по-възрастен, а на второ, защото е по-млада – Светла Ганева.

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

– Трудно ми е да кажа къде започва и как свършва границата между техническото и творческото в нашата професия. Творческото идва от контакта с режисьора, от запалването на искра, от неспокойни сутрешни мисли. От сънуването, от „виждането“ на целия филм до формулирането на тези видения и тяхната защита пред режисьора. Чак тогава те се подреждат във вид на малки картинки-квадратчета, които създават общата структура на кадъра, после сцената, епизода и накрая самия филм.

Трябва много да се знае, да има натрупване на пластове. Тогава можеш да започнеш да работиш. За съжаление, сега е на мода следното режисьорско виждане: направи го бързо, без да пречиш на актьора. Колкото може по-евтино, но да не изглежда битово. Ето такъв е средностатистическият стил на нашия режисьор. Режисьорът, с много редки изключения, не знае точно какво иска и как да го постигне. Щастие е, когато той вярва на

оператора и го чувства творец като себе си. Тогава светът става друг и работата върви в творческа посока, а не с цел заснемането на страници. В моята практика такъв режисьор е Георги Стоянов, с когото винаги ми е приятно да работя. Ако Гошо ми предложи сценарий на каквото и да е било проект, с удоволствие ще го снимам. За съжаление, последният ни съвместен проект се провали безславно, но не по наша вина.

– Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

– Много е деликатен този въпрос. Ако кажа да – всички режисьори ще ме намразят. Но аз казвам... ДА. Само че, отварям скоба – няма личен филм на режисьора, както и личен на оператора – има ОБЩО дело. Най-тъпото е да чуеш след премиерната прожекция – „много хубаво снет“. Това означава, че филмът е ЛОШ.

Но също така има опасност оператор да провали филма, когато си поставя за задача да снима красиви кадри-композиции, без да се съобразява с драматургията. Работил съм с един режисьор, на когото по принцип не му пука как се снима. Само да не изглежда битово. А какво точно означава това? Надали има отговор? Така че на ТАКЪВ режисьор операторът спасява режисьорски гафове ежеминутно – защото самият режисьор е предопределил концепцията си като гаф. Но за съжаление няма кой да му го каже. И това е драмата на нашето кино.

Има труд, опит и талант, който е закодиран в гените, а сега предстои да бъде преоткрит от теб самия и да се преосмисли. То е като обработката на диамант. Преди да стане такъв е

само камък, макар и много твърд. Но за да се получи скъпо украшение, трябва да се шлайфа дълго и ювелирно. Това не може да се получи със стъклото. Отдалеч ще изглежда като диамант, но от близо си личи, че е фалшиво.

– Какво означава за вас „да уловиш неуловимото“?

– Звучи ми като изказване на типа режисьор, споменат по-горе. Няма такова нещо. Има категорични неща. Ако е режисирано, то съществува конкретна задача. Като например да се снима актриса (актьор), които правят еди-какво си. Просто и ясно. От тях зависи как ще го изиграт. А от мен – да направя всичко, за да се получи максимален ефект.

При документалното кино има събитие. То не може предварително да бъде режисирано. Там е необходима импровизация. Естествено, тя се базира на опита и виждането на оператора, на чувствителността, но най-важно – на градивното мислене.

Много пъти ми се е случвало да работя с режисьори, които знаят какво искат. Един от тях е Анри Кулев, когато сме снимали заедно документални филми. Напоследък това са предимно чужди режисьори. Те направо казват *do it like fishing*. Все едно си на риболов. Дебни за твоята риба. Ако стане – стане. Ако ли не – също ОК. Това също ми помага да се концентрирам там, където би трябвало да излезе „рибата“. Много често излиза. Някой път изтърквавам. Но това е част от професията.

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

– В ДОБРИЯ случай тандемът режисьор-оператор събира съмишленици. Операторът е подчинен на режисьора и пряко, и творчески. Задачата на оператора е да възплъти замисъла на режисьора. При всеки тандем този процес е различен. В едни случаи те са толкова сплотени, че може да се каже, че са неразделни. Добрият оператор трябва да разбира и от режисура на актьорите, и от мизансцен, и от монтаж. Естествено, освен от своите неща. Режисьорът рядко разбира от операторските работи. Обикновено добрият режисьор не се срамува да пита оператора за неговите неща и напълно му се доверява, когато става дума за избор на гледна точка, ракурс, крупност на плана, движение или мизансцен. Той, имайки до себе си добър оператор, се освобождава от този „тормоз“ и се отдава изцяло на режисурата. В чуждестранните продукции уважението към оператора е безкрайно и с думата му се съобразяват винаги или почти винаги. Питам се защо е така? Навярно не защото са по-лоши, а защото са повече професионалисти.

Личи си кога режисьорът е несигурен в себе си. Тогава той застава пред избор: или да се довери изцяло, или поне да се вслушва в съветите на оператора, или да „играе“ роля на режисьор, както става в повечето случаи. Кой губи накрая? – Филмът.

Всеки режисьор е егоист. Лошо няма. Разликата е в каква степен се изразява този егоизъм. Повечето заместват своята необразованост и безсилие с всевластие, лошо държание и недоверие към всички, особено към оператора.

Операторът няма възраст. За разлика от режисьора, той трупа опит и се усъвършенства. Естествено, ако има какво и къде да трупа. Режисьорът или РАЗБИРА от занаята, или НЕ. И то е forever. Тоест той може да има и

100 филма, но ако Господ го е лишил от талант, то е завинаги.

В историята на киното има примери – ДОБЪР ТАНДЕМ – ДОБРО КИНО. Ром – Волчек, Фелини – Мартелли/Ди Венанцо/Ротундо, Жан-Люк Годар – Раул Кутар, Орсън Уелс – Грег Толанд, Тарковски – Юсов/Нюквист, Бергман – Свен Нюквист, Айзенщайн – Тисе/Москвин.

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

– Откровено казано, това ми звучи не само несериозно, но и непрофесионално. Чувал съм от старите колеги, особено в студия „Време“, подобно нещо. Но те повечето бяха оператори със заварено положение. Бивши шофьори, организатори, осветители и малко от тях разбираха от занаята. Но и те използваха израза по-скоро на шега. Ако съществува такова положение, то е едно на хиляда. Имах асистент, много образован, завършил в Германия, който успя да ми зареди два пъти касети с вече експонирана (отснета) лента. Ето това за мен беше и „дефект“, и своего рода феноменален ефект.

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

– Трудно ми е да отговоря на този въпрос. Знам какво трябва да правя. Но какво не трябва...? Сигурно не трябва да плюеш в посока на режисьора, докато той те гледа. А също така и да не пикаеш срещу вятъра. Но ако говорим сериозно, то недопустимо е ДА НЯМАШ ОТНОШЕНИЕ към процеса. Познавам колеги, на които им все едно КАКВО снимат и с КОГО. Но за мое голямо учудване, именно тези хора снимат, защото знаят как да се подредят, а истински майстори като Виктор Чичов например майсторят по-къщина.

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

– С една дума бих казал – обичам актьорите, повече актрисите, разбира се. Мисля, че това е взаимно. Актьорът обича да бъде наблюдаван и сниман. Всеки от тях иска да бъде сниман красиво. Винаги се сприятелявам с актьорите. Намираме общ език и общи цели. Независимо дали продукцията е българска, американска или руска. Много американски и европейски актьори, независимо че са звезди, са земни хора. Държат се приятелски с всички в екипа и особено с операторите. Така помагат и на нас, но естествено и на себе си. Обичам да снимам ДОБРИ артисти, които чувстват камерата. Те винаги знаят как и кога да реагират.

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

– Не бих формулирал точно пристрастия. По-скоро това е виждане за всеки един филм. Моето пристрастие е да снимам художествено измислени филми. Там, където измислицата е не само в сценария, но и в интересната режисьорска интерпретация, в артистичното решение на снимане. Особено важна е и работата, творческото присъствие на художника-сценограф. Едва след всичко това идва ред на операторското ми пристрастие. Да снимаш както дишаш. Както пееш, както се веселиш и се радваш искрено. Това е моята мечта. Може и да остане неосъществена, но все пак вярвам, че ще се случи.

– Ходите ли на кино? Какви филми гледате? Имате ли пред-

почитан вид кино? А колега, от когото да се възхищавате?

– Разбира се, че обичам да ходя на кино. Макар и да не се случва много често. Гледам да не изпусна нещо интересно. Понякога гледам DVD. Избирам класика, а и по-нови филми, които съм изтървал по екраните.

Нямам предпочитан вид кино. Обичам комедии като „Някой го предпочитат горещо“ на Били Уайлър и „Балът на Вампирите“ на Роман Полански, или „Не тъгувай“ на Данелия; драматическите като „Гражданинът Кейн“; трилъри – „Бебето на Розмари“; криминални като „Китайски квартал“; екшъни – „Ловецът на елени“, „Великолепната Сегморка“.

От авторското кино – „Записки под възглавката“ на Гринуйей, „Криле на Желанието“ на Вендерс.

С една дума – предпочитам да гледам ДОБРО кино.

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

– С дигитална камера също се снима на лента. Само че записът е цифров. Имали значение каква технология се използва? Дори и на hard disc да се снима, това не е фактор. Носителят не важен. Има специфика, но отклоненията са малки, а принципът е един.

ДА МОЖЕШ ДА СНИМАШ – това е най-важното качество. Някои питат – снимал ли си на видео? Какво толкова? Като не си снимал, ще снимаш. Някои казват High Definition е технология на бъдещето. Не съм снимал с всички видове кино- и видео- камери. Всяка е добра за определени неща. Важен е операторският УСЕТ и подход, а не технологията. Снимай на хартия, ако искаш, но да бъде добро.

– Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

– Изключително важни са и двете. Интуицията сама по себе си помага навсякъде. Някой път чувстваш, че да се направи така е по-добре, но не знаеш как да убедиш режисьора. Това е проблемът. Затова казвам, че режисьорът трябва да бъде мъдър и да знае, че лошо няма да му се предложи. Особено когато работи с мен. Това не се отнася до режисьора, който смята, че операторът би могъл да снима битово. Битови могат да бъдат само мисленето на режисьора и неговите недомислици. А операторът интерпретира само онова, което е в ръцете му, което режисьорът му предостави.

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

– По-скоро съм традиционалист. Завършил съм школа, известна със своите традиции. И мога да кажа, че се гордея с това. Традиционно – значи грамотно.

Не бих казал, че съм експериментатор. Веднъж използвах прийома, защото ми се стори, просто така го почувствах, че би изглеждал ефектно. Един колега реагира: „Аааа, ти си чел последният брой на American Cinematography и си видял подобен начин на снимане.“ За съжаление, не бях чел, но какво от това. Трудно може да се каже кой какво е измислил. Означава ли това, че всеки копира Урусевски, когато снима от ръка и в движение? Като е необходимо, снимай така, както го чувстваш, както ти подсказва сърцето.

Не ми е интересно да копирам някого, което съвсем не е просто, но ме възбужда определен стил, ако някой от моите ко-

леги го прилага успешно.

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

– Може би всеки оператор рано или късно мечтае да режисира. Има много добри примери на тази тъй наречена метаморфоза. Можеш ли да си представиш „Един мъж и една жена“ без режисурата на Клод Люлуш? Аз лично не мога.

И в българското кино има много примери. Сред добрите е „Крадецът на праскови“ на Вло Радев. За съжаление, той май е единственият.

Казват по-добре добър оператор, отколкото слаб режисьор. Сигурно в един момент от кариерата си операторът получава вътрешно желание да режисира, т.е. да направи собствен филм.

Режисьорът, за когото първата професия е оператор, винаги отдава приоритетите си на изобразителното мислене.

Що се касае аз да снимам като режисьор – стига ми, че разбирам от тази материя. Разбирам, но не я владея. Не искам и се страхувам да не се изложам. Другият ми голям недостатък е, че не умея да обяснявам. При оператора този недостатък някак се скрива.

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

– А защо не? Макар че мен малко ме интересува дали съм носител на авторско право или не, след като в България няма достатъчно поле за изява. Няма филми.

Честно казано, повече ме вълнува това, че ние, операторите, както и всички технически лица от снимачния екип, досега нямаме изработени тарифи за минимално гарантирани възнаграждения. Затова всеки продуцент –

наш или чужд, ни извива ръцете, определяйки заплащането спрямо неговите представи.

– Как според вас операторското майсторство се оценява от критиката – по света и у нас? Достатъчен ли е интересът към него?

– Истинските кинокритици могат да забележат и да отличат добрата работа. Ще ми бъде приятно, ако някой критик ме похвали. Още по-драго ще ми стане, ако ме оцени мой колега оператор, а най-невероятно би било да ме поздрави режисьор.

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

– Благодарение на бездарната политика на управляващите културата ни и след „умното“ реструктуриране на цялата система киното ни бе лашнато в последна глуха и всички ние останахме на улицата. Нямам предвид позицията freelance, което е нормално положение, а безумната ситуация, че много добри професионалисти в нашия бранш останаха без работа и бяха принудени да напуснат киното. Така се лишихме от таланти по-възрастни колеги от всички гилдии, а това е трагедия за българската култура. Не познавам нито една европейска страна, където нещата да са се развили по този начин. И казвам – ИМА ВИНОВНИ. И то сред хората от нашето съсловие. Те напразно разрушиха системата без алтернатива. Това е отвратително и страшно. За мен, а и за повечето от нас, продължава да стои въпросът как да оцеляваш и да съществуваш благодарение на това, с което си се занимавал цял живот.

А да бъдеш наемник не е обидно. Винаги сме били наемници, но ме боли, когато виждам, че чуждестранният оператор е

много по-слаб от мен и възможностите му са ограничени. Когато и той усеща това, се стига до конфликт.

За съжаление, поради нашата безправност при работа в чужди продукции обикновено сме губещата страна.

– Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

– Добър сценарий, добър режисьор, разбран продуцент и не на последно място парите. Всичко това ми дава енергия за работа. Тогава и аз самият мога да повярвам в успеха.

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

– От всичко по малко, но не е от особено значение. Не колекционирам марки, монети, пощенски картички. Някой път обичам да се съберем с приятели и да стотвя нещо, дори импровизирано. Наскоро имах такъв случай: с моя приятел Джери (Христо Ненов) отидохме в къщата му на село. Няма да го забравя. Беше тихо, задушевно. Говорихме си, той е пълен със спомени. Пихме ракия под сянката на една круша, течеше вода и беше пълно спокойствие. Сякаш бе друг живот. Любов по капки да събираш, после да пиеш от шепи. Ето това аз обичам.

Обичам да бъда обичан и сигурно не мога да съществувам без това. Но не искам да бъда и зависим. В този смисъл не мога да бъда наречен моралист.

Защото животът се изплъзва. Не ми се ще следата от него да остане като след охлюв – изсъхнала крехка лента върху нагорещен камък. Първият дъжд ще я заличи напълно. Искам да бъда вдлъбнатина върху скалата на морския бряг, да бъда разтопен метал във вид на замръзнала лава.

КИНОСЪБИТИЯ

ЛЮБОВТА Е ЛУДОСТ 2005

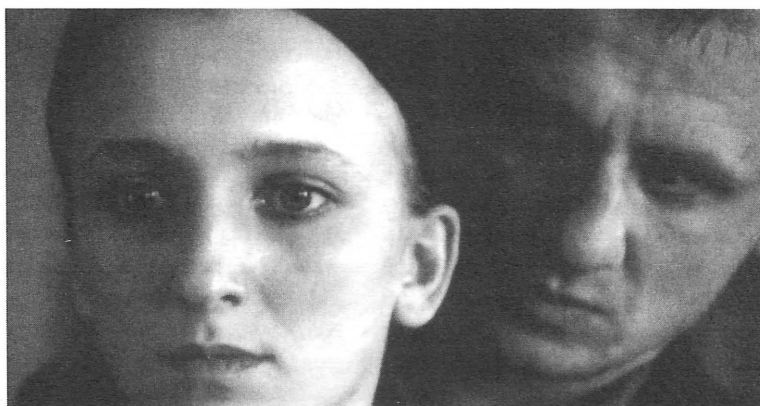
УСПЕХ ЗА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМИ

Калинка Стойновска

Вече е факт: в програмите на международния филмов фестивал „Любовта е лудост“ 2005 бяха включени четири от най-новите български филми. „Лейди Зи“ участвуваше в конкурса, а „Откраднати очи“, „Принцът и просякът“ и „Поколение: изгубени и намерени“ с българската новела „Ритуалът“ се представиха извън конкурса. Събитие, което не се случва всеки ден. При това всеки от тях има своята фестивална биография, състояли се или предстоящи участия в редица международни киноконкурси. Излишно е да казвам, че до края на годината ще бъдат готови още няколко нови български филма, намиращи се в различен етап на приключване. Значи вероятно е възможно да се говори за сбъдната дългогодишна мечта – кинопроизводството се задвижи, а заедно с него не закъсняха и обнадеждаващите резултати. Разбира се, с обединените и похвални усилия на НФЦ и БНТ, които най-често си партнират като копродуценти, както е навсякъде по света.

По – важното е, че на „Любовта е лудост“ и четирите заглавия дадоха повод да се говори за тях като за „завръщането на българското кино“, а и наградата на Весела Казакова („Откраднати очи“) за най-добра актриса на Московския кинофестивал тази година, както и двете награди на филма „Лейди Зи“ в Сараево (Голямата награда и награда на филмовите клубове), получени буквално дни преди началото на

„Лейди Зи“,
режисьор Георги Дюлгеров



„Майка ми си пада по жени“,
режисьор Даниела Фехерман, Инес Парис



„Бродировачки“,
режисьор Елианор Фьчър



фестивала, също са знак за това, че може да се говори за качествени художествени резултати. Веднага след нашия фестивал „Лейди Зи“ получи и наградата на публиката в далечния канадски Монреал, участвайки извън конкурса. Както се казва, успехът е налице. Като прибавим към това и препълнените зали и бурните аплодисменти, с които бе посрещнат всеки от филмите ни от нашата си публика, получаваме живо доказателство, че „моделът“ вече е разчупен – зрителите имат желание да гледат българско кино, а киното ни има какво да им предложи. Дано това заключение да не звучи прибръзано.

Всичко това се случи на 13-то издание на „Любовта е лудост“, което в никакъв случай не може да бъде наречено фатално. Тъкмо обратното, за своя мащаб десетте конкурсни заглавия, както и съпътстващата програма, състояща се от 23 заглавия, в която фигурираха филмите на босненеца Емир Кустурица, французина Клод Льо-Луст, американеца Рон Хауърд, немца от турски произход Фатих Акин, както и няколко забележителни филма, междудо които немския „Крахът на третия Райх“ и „Реконструкция“ на датчанина Кристофър Бое, създаваха усещане за престижност на световната панорама на киното, което представяха. Същите филми (плюс още куп други, разбра се), гледа и фестивалната публика в Кан, Берлин, Венеция, Карлови Вари...

Усилията на фестивалния екип, който всеки път по невероятен начин спасява в последния момент фестивала от провал (все по-трудно се намират спонсори – ентузиастични) и тази година доказваха не само рутината на утвърдили се вече фестивален сценарий, но и амбицията журналисти и автори на филми да участвуват в свободен и откровен разговор, отнасящ се до същностни проблеми на съвременното кино, а не просто в журналистически пресконференции. Твърде любопитен

беше например разговорът с японските гости, режисьора и актьора – носители на Златната Афродита от миналата година за филма „Хазан“, които се включиха в дискусиата с въпроси, защото бяха пристигнали да правят филм за България. Интригуваща беше срещата с руския киновед проф. Владимир Утилов, член на тазгодишното международно жури, за новите принципи и задачи на съвременното кинообразование. Разговорът пък с руския участник в конкурса Дмитрий Астрахан по повод на неговия филм „Тъмна нощ“ направо се превърна в оже-сточен спор както за твърде спорните качества на творбата му, така и за принципите на възпитанието и поведението на участниците в една дискусия, която предполага равнопоставеност и толерантност към всякакъв тип мнения.

Естествено, за нас най-интересни бяха разговорите около българските филми на фестивала. По този повод ще спомена, че най-оживено протече този за филма на Мариана Евстатиева „Принцът и просиякът“, създаден по сценарий на Мая Даскалова. Наперен млад човек с неясен журналистически произход постави по повод на този филм проблема, че съвременното българско кино показва твърде много агресия и насилие на екрана и „Принцът и просиякът“ му давал аргументи за това. Не бих приела подобна теза най-малкото поради факта, че тъкмо филмът на Мариана Евстатиева не носи в себе си елементи на пресилена жестокост и арогантност. Според мен той е по-скоро лирично-драматичен прочит на проблеми, които днес възбудват всеки зрители с чувствителност към духовните ценности на времето. Освен това филмът не следва шаблоните на класическия тип герои от приказката на Марк Твен. „Принцът“ във филма се оказва дете, което не носи в себе си агресията и омразата към околния свят, а личната му биография – син на известен

бандитски бос – не го превръща автоматично в разглезено и капризно хлапе с прищевки. „Просиякът“ пък не е просто беден младеж, който желае да попадне с цената на всичко в света на успешните, а се оказва жилав и нравствено устойчив човешки тип, който има собствена скала на ценностите. Като прибавим към това и отличния режисьорски избор на двамата млади актьори Иван Ранков и Пламен Димитров, стабилната режисура и отличната операторска работа на Людмил Христов, постигнала изображение, с богато на тънки емоционални нюанси, мисля, че „Принцът и просиякът“ е филм за интелигентни зрители – деца и възрастни.

Самата конкурсна програма, състояща се главно от европейски филми, този път очертаваше една тема, която очевидно възбужда различни автори от различни страни и условно може да бъде определена като **бащи и деца**. Житейските пътища и ценностите на бащите и децата в съвременния свят стават повод за размисъл, за ирония и тъга, за трагикомични филмови мозайки. Такива са испанският „Майка ми си пада по жени“ на режисьорките Даниела Фехерман и Инес Парис (динамичните, усложнени взаимоотношения между майка и трите ѝ дъщери), френско-испанско-италианският „Пресечни точки“ на режисьора Мануел Поарие (баща и син по време на постоянните им пътувания), „Тъмна нощ“ на Димитри Астрахан (баща – бизнесмен и блазиран син на прага на живота, изправени в една нощ пред няколко житейски възможности), унгарско – американският „Микс“ на режисьора Стивън Лови (баща и син в сложен път един към друг и към себе си), френският „Бродировачки“ на Елинор Фъчър (тънко изплетена връзка между бременна девойка и възрастна жена, загубила наскоро сина си), както и изключителният филм от САЩ „Някъде на картата“ на режисьора Скот Кембъл, който според мен

беше най-добрият филм на фестивала. И там едно семейство, живеещо далеч от големите мегаполиси и курортно – декоративните, модерно увеселителни селища, преживява своите драми на отчуждение и приближаване, на познанието за смисъла на собственото си съществуване, открива цената на отлитащото време и невъзвратимостта на жизнения път, който всеки трябва да извърви. И там в центъра са майка, баща и дъщеря и идващи и заминаващи си или оставащи завинаги случайни хора със своите мечти, планове, цели, които животът абсурдно разбива или извисява. Уникално е това мъдро философско послание на филма, различен от всичко досега е и филмовият език, и стилистиката на „Някъде на картата“ – странен вид поезия на човешкото съществуване. Такива творби рядко се правят и рядко се превръщат във филмови събития. Той се родее с филмите на големия американски режисьор Джон Касаветис, с някои от най-значимите филми на независимото американско кино, но е със собствена индивидуалност. Има неща в него, които не се поддават на назоваване с думи – те само опростяват възприемането и тълкуването му.

Индиректно към тази тема може да бъде включен и знаменитият филм „Изгнаници“ на режисьора от цигански произход, французина Тони Гатлиф, станал носител на наградата за режисура в Кан през 2004 годна. Дългото пътуване – приближаване на двама млади, младеж и девойка, към родната земя на техните родители – от Франция през Испания към Алжир, пъстротата на срещите им с различни млади хора, пътуващи точно в обратната посока – към обетованите за тях земи, е показано чрез камерата по забележителен начин: едно велико преселение на народите, смесване на културите, на традициите в търсене на корените, в неистово освобождаване от магиите и наслоенията на чужди и неприсъщи им

влияния...

Награди на фестивала „Любовта е лудост“ получиха само три филма: режисьорът на „Микс“ Стивън Лови стана носител на наградата за режисура, руският актьор Александър Балувев бе удостоен с награда за най-добра мъжка роля във филма „Поръчка“. Но триумфът все пак беше за филма „Лейди Зи“ на режисьора Георги Дюлгеров, който получи Златната Афродита и награда за най-добра актриса на дебютантката в киното ни Анелия Гърбова. Със същия успех за най-добра мъжка роля можеше да бъде награден и другият дебютант в „Лейди Зи“ Павел Паскалев, а ако имаше приз за поддържаща мъжка роля, той можеше да бъде връчен на актьора Иван Бърнев. Не бих могла да обясня докрай магията на този филм, който освен че дава възможност за анализ върху чисто естетическите му особености, осъществява някаква дълбока и пламенна връзка със зрителя и това личи от получените досега награди. Качество, което притежават малко български филми.

Излишно е да казвам, че в „Лейди Зи“ Георги Дюлгеров се връща – след няколко не най-успешни (но пък всичките експериментални) филми, към най-силните си, най-интересните и в същност най-значимите си търсения и постижения от времето на „Трампа“, „Авантаж“, „Мера според мера“. Връща се, но е и нов, неочакван, вероятно по-мъдър. И макар че всичките му досегашни филми са доста различни от последния по тема, жанр, мащаб и вътрешна режисьорска енергия, сближава ги особения почерк на Дюлгеров, който предпочита да изведе на екрана неординерни герои (съавтор му е драматургът Марин Дамянов), не подчиняващи се на никакви житейски и логични правила и закони, които винаги извъртат някакъв номер. Но с това се защитават като личности оригинални, често драматични, обречени да загубят сражението, но

да спечелят войната. Такава е и героинята от новия му филм Златина – момиче от дом за изоставени деца, циганче по произход, вътрешно свободна, независима, горда, понякога нахална, но много наблюдателна и точна в реакциите си (безподобен стрелец!). Като малко зверче, което брани себе си от всякакви посегателства и домогвания, тя се впуска в потока на живота със скептична философия, но и тя като всички е сразена от любовта и попада в нейната клопка. Всичко случващо се по-нататък е част от непредвидимите и сурови закони на действителността. Само развързката е като в приказките – сред гъмжило от заловени дребни престъпници, натъпкани в клетките на „пандиза“ – двама души успяват да си кажат най-важното на езика на глухонемите. Там и тогава този език знаят само те. Там и тогава Златина оценява момчето до себе си и му казва, че иска да има дете от него. Всичко друго по-нататък се случва зад кадър. А в кадъра на финала е само детето. Неговата майка вече е отлетяла на оня свят...

Тези сюжетни разходки Дюлгеров потапя във впечатляваща приказно – документална атмосфера и изтръгва от там особен вид филмов реализъм. По света той е правен многократно, но за нас е може би от редките случаи, когато се възприема толкова органично и адекватно на филмовия разказ. В този смисъл изповедта на циганката – майка на Златина е може би най-смразяващият документален повей във филма, а редящите се в тъканта му песенни речитативи му придават приказна аура. Всичко е в органична сплав. Всичко въздейства безпогрешно. Така поне ми се струва.

Ще повторя: 13-ият международен филмов фестивал бе успех за българското кино. С това и ще се запомни. А ние ще очакваме в състезанието за „Златна роза“ догодина да бъдат показани много още творби, които да върнат по-загубеното ни самочувствие.

ТРИПТИХ ЗА ДИМИТЪР ДИМОВ

Литературен сценарий за документален филм

Златимир Коларов

Ана Ситкова

Силует на мъж пред прозорец. Стои няколко секунди неподвижен и излиза от кадър. Бюро, върху плотта – разгърната тетрадка, очила и пепелник с димяща цигара. Кафениче върху спиртник, кафето кипва, част от него се разлива върху спиртника. Слаба мъжка ръка поеме кафеничето и изсипва кафето в чаша, поставена върху потъмнял старомоден кухненски шкаф. Парата от чашата замъглява ожуления плот на шкафа.

ГЛАСЪТ НА СИЛУЕТА (Д. ДИМОВ):

Винаги са ме привличали хуманитарните науки и макар че съм познат като писател, преди всичко бях научен работник. Този афинитет към точните науки ми подсказва, че числото три изигра важна роля в живота ми – три романа, три пиеси, девет разказа и пътеписи, което е кратко на три, а числото четири се оказа моята Ахилесова пета... По ирония на съдбата това бе заглавието на недовършения ми роман. Ако трябва да опиша живота си накратко, бих го разделил на три взаимно преплитачи се части – наука, литература и Испания. Не казвам нищо за жените, въпреки че в живота ми имаше и жени, и деца, и семейство. Впрочем браковете ми също бяха три...

НАДПИС:

ТРИПТИХ ЗА ДИМИТЪР ДИМОВ

Парата постепенно избледнява. Слабата ръка непохватно избърсва с кърпа спиртника от разляното кафе. Кабинетът на Димитър Димов, погледнат отгоре – библиотеката, креслото, бюрото с разтворената тетрадка с френски думи, очилата и пепелника с димящата цигара. Силуетът на мъжа пресича кабинета, оставя чашата с кафето до пепелника с димящата цигара и сяда зад бюрото.

Д. ДИМОВ:

Когато седна да пиша върху себе си, обзема ме просто някакво физическо неразположение...

Силуетът отпива от кафето, дръпва от цигарата и издишва дима, който затъмнява екрана.

НАДПИС:

ЧАСТ ПЪРВА – ЧОВЕКЪТ

Димът от цигарата бавно се разнася и между тетрадката и очилата се очертават стари черно-бели семейни снимки от детството на Димитър Димов и неговите родители, сватбената им снимка, снимки на стария Ловеч, следвани от китни външни пейзажи от Дупница, архивни кадри от междусъюзническата война – кал, дъжд, изровен черен път, затънали в калта каруци и оръдия, колони от изпити, дрипави войници, карти с начертани бойни действия, звук на войнишка тръба, вой на сирени, грохот на битка...

На фона на горните кадри, в същата последователност, **Четец 1** (мъжки глас) и **Четец 2** (женски глас) разказват за майката на писателя – Веса Харизанова, родена през 1889 г. в Дупница, за баща ѝ – Спас Харизанов, участник в Кресненското въстание, чичо на Яне Сандански, за братята ѝ Любомир – известен журналист и Иван – юрист и виден културен, обществен и политически деец, за любовта ѝ към художника-маринист Александър Мутафов след завършването на педагогическия отдел на Втора девическа гимназия в София, за сватбата ѝ по принуда с Тотю Димов и заминаването на младото семейство за Ловеч, където се ражда писателят на 25 юни 1909 г., за бащата – Тотю Димов, роден в Габрово в семейство

на кожар, завършил Царското военно училище в София, произведен в чин подпоручик, за връщането на семейството в Дупница, за заминаването на Тотю Димов на фронта и смъртта му на 9 юли, девет дни преди края на Междусъюзническата война, в битка при връх Китка – на 60 километра от Дупница, където го очакват жена му и сина му.

Следват спокойни, светли кадри от Дупница и околностите – цъфнали дървета, искрящи пролетни води, поле и в далечината нагънатия профил на планината...

Четец 1 разказва за повторния брак на Веса Харизанова с Руси Генов – офицер с три висши образования (военно, юридическо и икономическо), човек с широки познания в различни области на науката и изкуството, активен публицист, преводач от руски, автор на драми, свирил на пиано и флейта, след демобилизацията работил като истифчи башия (помощник майстор) в Консорциума за тютюни и завършил професионалната си кариера като началник отдел „Тютюни“ при Дирекцията на външната търговия.

Тъмният силует в кабинета на писателя. Отпива от кафето и дръпва от цигарата.

Д. ДИМОВ:

Той обичаше да разговаря и да се занимава с мен. На него дължа основното си познаване на френски език, навика си към систематичен труд, вкуса си към театъра и литературата. На него дължа също материалната си обезпеченост през ученическите и студентските години, която ми позволяваше да чета задълбочено, да се обличам добре, да не завиждам никому.

Отново стари семейни снимки и албуми. Снимка на плахо, но изрядно облечено момче. Снимки и кадри от стара София.

Четец 1 разказва за преместването на семейството от Дупница в София и раждането на сестрата на Димитър Димов – Людмила, за високите изисквания и почти тираничното отношение на Веса Харизанова към сина ѝ, за изолацията му от другите деца и зараждането на любовта му към книгите, науката и изкуството от най-ранното му детство – данни от книгата на първата жена на писателя Нели Доспевска.

Силуетът в кабинета става, отива до прозореца и се заглежда в прозиращите през пердето клони на съседното дърво.

Д. ДИМОВ:

Не зная дали на света има майка, за която би могло да се каже нещо лошо. Майката е същество, предопределено да страда, и нейната мъка изкупва всички възможни недостатъци в характера ѝ. Моята майка бе чувствителна, леко неврастенична, но много достойна жена... Не искам да идеализирам майка ми..., ала справедливостта изисква да кажа, че всичко добро, което усещам у себе си, бе подхранвано и развивано от нея.

Архивни кадри от стара София преливат в съвременността и улица „Шипка“. Дворът на „38 училище“, глъчка, шум, деца се гонят, други играят футбол. Коридорите на училището, учебна стая, витрини на училищни шкафови. Няколко снимки от ученическите години на писателя – поотраснал юноша, който се е съсредоточил върху някаква книга. Ученически свидетелства с не винаги отлични оценки, други училищни документи с името на Димитър Димов, снимки от архива на съученика на писателя Димитър Чилингиров – програма на концерт-утро на въздържателното дружество в прогимназия „Васил Априлов“, изнесен на 17. 06. 1923 г. Участието на Димов в концертно рисуване е обявено под номер 7 – карикатури и портрети, нарисувани с туш върху тетрадките на съучениците, подпис във форма на мишле, автопортрет с маслени бои, портрет на Гюте. Външните кадри на съвременната гимназия преливат в архивни снимки и статии от вестници за първите учители – проф. Димитър Агура и Никола Михайловски, съвременната сграда на Селскостопанската академия, тополите край нея, коридорите и аудиториите на факултета, витрини със старите снимки от архива на писателя.

На фона на горните кадри **Четец 1** разказва за първите ученически години на писателя

в Дядо Андоновото училище в Дупница, в Народното основно училище „Васил Априлов“ в София и в Реалния отдел на Първа мъжка гимназия в София за периода от 1923–1927 г., за начина, по който го възприемат учителите и съучениците му, за уменията му да рисува еднакво добре и с двете ръце, за уроците му по рисуване при проф. Курочкин от Художествена академия, за видните учители по онова време – проф. Димитър Агура и Никола Михайловски, брат на Иларион Макариополски и баща на Стоян Михайловски, за интереса му към изучаването на чужди езици – френски, испански, английски, немски и руски, за постъпването му като студент във Ветеринарния факултет на Софийския университет през есента на 1928 г., за чудатото му и несръчно поведение, което поражда противоречиви отношения на преподавателите и другите студенти към него.

Приведен над бюрото, силуетът забързано пише с автоматична писалка върху широк лист хартия. Цигарата дими в пепелника до чашата с неизпитото кафе. Фотографии от студентските години на писателя и писмата, които е писал до приятеля си Борис Койчев.

Четец 1 разказва за приятелството на Димитър Димов с известни личности по това време – Добромир Чилингиров, художниците Георги Даскалов и Поплилов, писателя Емилиян Станев, проф. Динеков, учените ветеринари проф. Москов и проф. Тончо Радев, д-р Христо Русев и Борис Койчев, създател на катедрата по биохимия във Висшия медицински институт.

Картини от различни провинциални градчета и села и надписи: с. Борима, Троянско, с. Лява река, Трънско, с. Ваксево, Кюстендилско, с. Кнежа, Оряховско, гр. Бургас. Каруци по кални пътища, работещи в полето хора, провинциална ветеринарна лечебница, обор, селянин слага слама в яслата на дръглива крава, до нея съсухрен вол, впряга коня, качва се в каручката и дръпва юздите. Приведената над капрата фигура бавно се смалява в далечината. Снимки на Димитър Димов с други лекари от провинцията, снимка на проф. Москов, писма и документи по повод преместването на младия лекар в София. Архивът на Ветеринарно-медицинския институт, снимки и ръкописът на първия научен труд на Димитър Димов „Върху два случая с разнообразни уродства при свински фетуси“, публикуван в Годишника на института (1941–1942 г.).

В последователността на горните кадри **Четец 2** разказва, че вместо за Аржентина, каквато е мечтата му, д-р Димитър Димов заминава за родната провинция през 1934 г. и до 1939 г. работи като практикуващ ветеринарен лекар в селата Борима, Лява река, Ваксево, Кнежа и гр. Бургас и за спомените на колегите му за неговата непохватност, стеснителност, добросъвестност, добро възпитание и изключителна коректност.

Силуетът на мъжа в кабинета. Облегнал се е на облегалката на стола и се е загледал някъде отвъд стените на стаята. Пред него е изписаният лист хартия, пепелникът с димящата цигара и чашата с недоизпитото кафе. С преливане се появяват архивни черно-бели кадри – военни самолети, вой на сирени, бомбардировки, бягащи ужасени хора...

Четец 2 разказва за специализацията на Димитър Димов в института „Рамон и Кахал“ – Мадрид през 1943 г. и пътуването му до Испания през повечето окупирани страни на воюваща Европа.

Д. ДИМОВ:

„Мислено прекарвам през главата си върволицата приключения, които трябваше да преживея, за да стигна дотук, прекосявайки на глъж една настърхнала Европа. Спомням си напрежението и бъркотията при тръгването си от София, леденостудения хотел в Белград, паспортния скандал в Земун, където се оказа, че нямам хърватска виза, и най-сетне ония вечери в Берлин, когато всред мъглата и дъжда тичахме с един приятел по Саарландщрасе към най-близкото скривалище, докато зловецът вой на сирените се носеше в тъмнината като рев на гигантски чудовища. Едва влезли в скривалището – и почваше отначало далечен и глух тътен на артилерията, който постепенно се усилваше,

сливаше се в непрекъснато бучене в някакъв апокалиптичен оркестър от хиляди барабани. А после, когато излизахме от подземията, във въздуха се носеше миризмата на изгоряло и тротоарите бяха обсипани с късове от счупени витрини. Някъде в нощта светеше заревото на огромни пожари. Германците бавно и мълчаливо се разотиваха по домовете си. Никаква възбуда, никакво любопитство към това, което е станало в съседните квартали... И най-после – Ирун, граничният пункт на окупирана Франция с Испания – чиста, приветлива стая, хубава баня, хубаво ядене и спокойствие“.

Архивните кадри от военна Европа преливат в документални кадри на испански пейзажи, испански градове, катедрали, коридори. Съвременни улици на Мадрид. Стари фотоси на института преливат в съвременната му сграда.

Четец 2 разказва за финансовите проблеми на Димитър Димов в Мадрид и усилията на майка му да ги разреши с помощта на брат си, политика Иван Харизанов, за възможностите да се среща с различни хора от различни социални слоеве, да пътува из страната, да посещава изложби, музеи и театри и да се запознае отблизо с испанския бит и култура.

Снимки от военна Испания, направени от Димитър Димов, приятелят му Сунига, той със сестра си на един от площадите на испанската столица.

Четец 2 разказва за приятелството между Димитър Димов и бъдещия писател Хуан Едуардо Сунига – беден младеж, без висше образование, участник в испанската Гражданска война в състава на републиканската армия, за посещението на Сунига в България през 1979 година и спомените му за Димитър Димов.

Картини на Гоя, пейзажи от кастилския град Авила, параклиси и малки църквици, испански селяни, работещи в полето, богомолци, тръгнали на църква, железопътен кантон, железопътни линии, силует на мъж, изправен пред прозореца на движещ се влак, загледан в бързо отминаващите картини на напеченото от слънцето испанско поле и разпръснатите селца по него. Силуетът пред прозореца запалва цигара. От едно от купетата излиза католически свещеник и застава до него. За миг погледът му се среща с погледа на красива млада жена от съседното купе, за секунда в очите им блесва изненада и бавно изгасва. Двамата отклоняват погледи, изглеждат замислени, развълнувани.

Град Толедо, заобиколен от сребристозелените води на река Тахо – кули, камбанарии, тесни криволичещи средновековни улички и малки площи, бели портали на църквите, преустроени от бивши джамии, стари къщи с тесни прозорци, замрежени с решетки от ковано желязо и цъфнали азалии. Масивна тежката порта бавно се открява и открива обителта на ордена на йезуитите.

Четец 1 цитира Сунига – спомените за посещението им с Димитър Димов в град Авила и интересът на българина към испанския характер и начин на живот, църквата, инквизицията, йезуитите и философията им, за познанството на Димитър Димов с литовския монах-йезуит падре Ванкус, благодарение на когото успява да посети резиденцията на ордена на Св. Игнасио Лойола в гр. Толедо.

Д. ДИМОВ:

„Пътувах на отиване в едно купе с католически монах. Не разбрах отначало, че е от йезуитски орден – и то от ръководството му. Разговорихме се и той ме изненада със своята непринуденост и голяма общителност. Често прекъсваше разговора, излизаше в коридора, издаваше някакво неспокойствие. Заинтересува ме неговата мъжествена външност и съвсем светския му начин да разговаря. Покани ме да го посетя в Толедо. Може би създадох у него илюзията, че ме привлича католицизмът. На втория ден от посещението ми в Толедо се преместих да живея в неговата обител. Сега притежавам доста книги за ордена, а на заминаване отец Венкус (така се казваше моят домакин) ми подари прочутата биография на Игнасио Лойола от отец Риванедейра с посвещение“.

Силуетът в кабинета отива до библиотеката, взема една книга, оставя я на плот и сядат зад бюрото. Заглавието на книгата е „Животът на св. Игнасио де Лойола, основател на братството на Исуса, от отец Педро де Риваденейра, монах от същото братство“, издание 1942 г. Силуетът разтваря книгата. Посвещението на първата страница е: „На многоуважавания доктор Димитър Димов за спомен с най-сърдечно чувство на симпатия. От неговия добър приятел падре Венкус. Мадрид, 12, 1943 г.“ Силуетът разгръща следващата страница и се зачита в книгата.

Четец 1 разказва за контакта на Димитър Димов с йезуитите в Толедо и с тяхната философия, послужили му по-късно при написването на романа „Осъдени души“.

Отново архивни кадри от военна София. Снимки на Димитър Димов с първата му съпруга Нели Доспевска.

Четец 1 разказва за връщането на Димитър Димов в България през м. март 1944 г. и за годежа му с Нели д-р Станислав Доспевска, обявен във в. Зора, бр. 74121 от 1944 г.

Четец 2 цитира първите впечатления на Нели Доспевска при запознаването ѝ с Димитър Димов, описани в книгата ѝ „Познатият и непознат Димитър Димов“ – своеобразната му затвореност и отчужденост от хората и света около него.

Отново архивни кадри от разрушена София в края на 1943 г. Обезлюдени стаи и кабинети на Ветеринарно-медицинския институт. Подът на полутъмния коридор, покрит с късове амбалажна хартия и стари вестници, които се разпиляват от течението. Архивни кадри на войници в поход и отдиш. Писмата на Димитър Димов до майка му и годеницата му и снимки от престоя му в Беломорието като войник.

Четец 1 разказва за мобилизацията на Димитър Димов и изпращането му в Беломорието, за демобилизацията поради късогледството му на 7 септември 1944 г., пристигането му в Дупница, където е евакуирано семейството му и венчавката с годеницата му на следващия ден – 8 септември 1944 г.

Снимките от сватбата на Димитър Димов и Нели Доспевска преливат в архивните кадри от деветосептемврийска София – танкове, обкичени с цветя, ликуваща хора, петолъчки, съветското и българското знаме, новите български ръководители. Оваците преливат в спокойствието на семейните снимки, тихата атмосфера на сегашната улица „Димитър Димов“, бивша „Св. Седмочисленици“. Улиците на квартирите в София, в които е живял писателят: ул. Сан Стефано № 37 вх. Б., Иван Асен II № 34. Стари черно-бели снимки на Пловдив – тепетата, р. Марица, част от тях правени от Димитър Димов. Забързани хора по съвременната ул. „Иван Вазов“. В тясна пресечка – стените на стар тютюнев склад. Вътрешността му е потънала в тъмнина. От нея изплува първото издание на „Тютюн“. Илюстрациите на книгата и рисунките на Димитър Димов. Последният дом на писателя на тихата улица Кръстьо Сарафов № 26. През пердето на един от прозорците на партера прозира силуетът в кабинета – подръпва от цигарата, отпива от кафето и гледа замислено навън.

Четец 1 разказва за първите семейни години на младото семейство, за раждането на дъщеря им Сибила, за първите семейни конфликти, за заминаването на Димитър Димов за Пловдив на 22 ноември 1946 г. като ръководител на новосъздадената катедра по анатомия и физиология на домашните животни, за изключителната му работоспособност и пристрастеността му към цигарите, чая и кафето. **Четец 2** разказва за двата развода на писателя с Нели Доспевска и следващия му брак с по-младата от него актриса от Бургас Лена Левчева Ганева, с която се запознават при подбора на актриси за ролята на Ирина във филма „Тютюн“, за развода им след три години и за третия брак с Лиляна Бушева – красива млада пианистка, пренебрегнала кариерата си заради семейното благополучие, за раждането на втората дъщеря на писателя Теодора, която притежава значителен писателски талант, за преместването на семейството в собствено жилище на ул. Кръстьо Сарафов № 26 през 1954 г.

Интервюта с третата съпруга на писателя Лиляна Бушева и втората му дъщеря Теодора.

На фона на приведения над бюрото замислен силует **Четец 2** разказва за нежеланието на писателя да пътува за Втората среща на писателите от Балканските страни в Букурещ, за лошите му предчувствия за предстоящото пътуване, споделени с първата му съпруга и секретаря на СБП Николай Янков, за заминаването му и за смъртта му в хотелската стая в 1 часа през нощта на 1-ви срещу 2-ри април 1966 г. от мозъчен удар на 57-годишна възраст.

Ръката на силуета смачква фас в пепелника. Тънката струйка дим от изгасената цигара полазва от пепелника и затъмнява екрана. Кратка пауза.

НАДПИС:

ЧАСТ ВТОРА – УЧЕНИЯТ

Силуетът става, отива в кухнята, превърната от писателя в лаборатория, и налива останалото кафе от кафеничето до спиртника. Около силуета – фотоапарати, стативи, ванички и колби с реактиви за проявяване на снимки, куп като че ли току-що проявени снимки.

Д. ДИМОВ:

Още от юношески години имах не влечение, а просто страст към естествените науки... Немоощната ми и учудена мисъл съзерцаваше в захлас величествената панорама на битието. Нима имаше нещо по-интересно от тайните на звездите, атомите и живата материя?...

Силуетът се връща с чашата в кабинета, сяда зад бюрото, запалва нова цигара и с наслада отпива от кафето.

Д. ДИМОВ:

...Аз се бях пристрастил с еднаква сила към физиката, химията, биологията, астрономията... Още в шести клас бях усвоил целия гимназиален материал по химия, физика и естествена история...

Образът на силуета прелива в множество колби, шишета, стативи, епруветки, манометри, телескоп, осцилоскопи от музея на писателя. Върху опитна маса лумва пламъче, изпълва екрана, чува се звук от счупена колба. На фона на счупените стъкла се чува караница, плесница, подсмърчане и тишина. Печатно списание „Ученически подем“ и ръкописно списание „Научен преглед“ от 1923 г. под редакцията на Димитър Димов и Борис Койчев. Страниците се разлистват и откриват първите публикации на бъдещия учен и писател – „Подсъзнателното в художественото творчество“ в „Ученически подем“ и „Възродената метафизика“ и „История на земята“ в „Научен преглед“.

Четец 2 разказва за подарения от родителите фотоапарат, за страстта на малкия Димитър Димов към фотографията, по-късно към физика, радиотехника, зоология, ботаника и астрономия и най-голямото му любов – химията, за спомените на дългогодишния му приятел Борис Койчев, по-късно професор по биохимия, за първите им алхимични опити, много често завършващи с неблагоприятния, за първите публикации в различни ученически списания...

Архивни и съвременни кадри от северното черноморие, ято замислени гларуси по плажа до разлива на вълните. Боси крака пробягват и оставят начупена дия върху пясъка, младежки смях. Гларусите отлитат в небето. Млади момичета се гонят под яркото слънце. Вълните отмиват начупените дири от босите им крака. Отрупаните с книги лавици на библиотеката в кабинета на писателя. Една след друга върху бюрото се трупат дебели книги на различни философи.

Четец 2 разказва за първата юношеска любов на Димитър Димов след завършването на 6-ти гимназиален клас по време на почивка в курорта Св. Константин край Варна, където е бил с двете си братовчедки Харизанови и породения от тази любов интерес към Фройд, сексуалния въпрос и философията, за интереса му по-късно към Ницше, Шопенхауер,

философите екзистенциалисти, романистите Анри Бордо, Андре Мороа, Ръоне Базен, Пол Бурже, Морис Декобра, Дюверноа, Достоевски, Толстой, Мопасан, Балзак, Стендал и Проспер Мериме, повечето от които е прочел в оригинал.

Силуетът разглежда и прелиства книгите върху бюрото.

Д. ДИМОВ:

За да се оформи един писател, той трябва да се занимава и с философия. Моята философска ерудиция е далеч по-голяма от литературната.

Дипломната работа на Димитър Димов на тема „Върху формата на биволските прешлени“ и дипломата с оценка „добър“ от доцент д-р М. Москов, съдържаща 12 рисунки, направени изкусно с туш от дипломанта. Писмо на Димитър Димов до Борис Койчев. Проскубана мисирка и съсухрен вол – от ракурса изглежда малък и нещастен. Около него безпомощен се суети силуетът от кабинета и изглежда по-нещастен от страдащия вол.

Д. ДИМОВ:

„Чрез едно героично усилие влязох през февруари в клиника по вътрешна хирургия. Взех пет изпита и дълго време после се чудих как съм ги взел. Клиниката не е толкова интересна, даже понякога досадна. Аз имах двама пациенти – една мисирка и един вол, болен от актиномикоза. С мисирката лесно се разправих, но волът е цяло нещастие. След операцията положението му се усложни с разни едеми и температури, които ме просто шашардисват и не мога да поставя никаква прогноза. Цяло наказание е да му преброя пулса, който въобще мъчно се напипва у преживните, а пък моят вол на това отгоре е агресивен и злонаравен като испански бик“.

Отново архивните кадри от института „Рамон и Кахал“ в Мадрид.

Д. ДИМОВ:

Не забравям, че всъщност съм дошъл тук да специализирам в института „Рамон и Кахал“, където ме приеха много добре. Сега цялото ми внимание е съсредоточено върху методите на сребърните импрегнации, които са извънредно комплицирани. Можете да работите точно по ръководствата на Кахал, без да получите никакъв резултат. Успехът зависи от неуловимо гребни неща. Дон Julian казва, че неуспехи от подобен род са най-обикновено нещо. Даже тук имало поговорка „импрегнира се, ако иска“.

На фона на повтарящите се кадри от Мадрид и испанската действителност **Четец 1** разказва за трудолюбието и постоянството на Димитър Димов, което силно впечатлява испанците и му позволява за изключително кратко време от януари 1943 г. до февруари 1944 г. не само да усвои материала, но и да напише научна студия „Принос към микроглията на малкия мозък у агнето“ и да го публикува в годишника на института „Кахал“.

Отново кадрите от Пловдив – тепетата и р. Марица.

Четец 2 разказва, че с научния си труд от Испания Димитър Димов се хабилитира като доцент във Ветеринарно-медицинския институт в Пловдив през 1946 г. за труда „Анатомия и физиология на домашните животни“, по-късно послужил за основа на първия учебник на тази дисциплина у нас за студенти-зоотехници.

Отново архивни кадри от София, сградата и тополите около Ветеринарно-медицинския институт в София.

Четец 2 разказва, че през 1953 г. Димитър Димов се хабилитира като професор по анатомия на гръбначните животни във Ветеринарно-медицински институт в София и скоро след това става ръководител на катедрата по анатомия и хистология в Зоотехническия факултет на Селскостопанската академия.

Силуетът събира книгите от бюрото на куп и ги слага в библиотеката. Върху плота остават само тетрадката, очилата, полупразната кафена чаша и пепелникът с догаряща цигара. Димът от нея отново затъмнява екрана.

НАДПИС:

ЧАСТ ТРЕТА – ПИСАТЕЛЯТ

Силуетът поставя последната философска книга в библиотеката, изважда други и ги оставя на бюрото до очилата, чашата и пепелника. Заглавията са „Поручик Бенц“, „Осъдени души“ и „Тютюн“. Сяда на стола до бюрото, дръпва от цигарата, отпива от кафето, взема първата книга и я разлиства.

Д. ДИМОВ:

Романа пишех в кланицата, докато чакам да се приготви месото за преглед. Пиша, а долу се чува рев на овни, крави, волове.....:

На фона на разлистващите се страници **Четец 2** разказва, че Димитър Димов е започнал да пише романа „Поручик Бенц“ в студентските си години, а го е завършил в Бургас, където е работил като ветеринарен лекар, че романът е издаден с помощта на приятеля му Добромир Чилигиров на 24.12.1938 г., за първите ласкави отзиви за книгата и таланта на автора на Никола Атанасов във в. „Вчера и днес“, на Петър Динеков в сп. „Българска мисъл“, Мара Кинкел, Нели Доспевска, Емил Коралов.

Ситуеът затваря първата книга и я оставя настрана. Взема втората и я разлиства.

Д. ДИМОВ:

„Сега започнах да пиша впечатленията си от Испания, а освен това и един разказ, на който героите са един контрабандист на наркотични вещества, една смахната англичанка и едно испанско кюре. Разказът обещава да излезе удивително глупав.“

Четец 2 вметва, че този „удивително глупав разказ“ ще прерасне в романа, с който Д. Димов ще бъде приет за член на СБП през 1946 г.

На фона на разлистващите се страници – архивни кадри от бомбардировките на София: вой на сирени, бягащи ужасени хора, засилващ се звук на самолетни двигатели, експлозии...

Четец 1 разказва, че през месец март 1944 г. Димитър Димов е мобилизиран в първо отделение на Седми дивизионен артилерийски полк с длъжност ветеринарен лекар на поделението и изпратен в Беломорието и цитира съвойника на писателя Васил Васев за начина, по който е писал романа „Осъдени души“ – сутрин от 4,30 часа до закуска и след завършване на ветеринарните прегледи до късно вечерта...

Отново архивните деветосептемврийски кадри от София – танковете с цветята, ликуващите хора, знамената и портретите на новите български ръководители...

Четец 2 цитира колегите на писателя, които казват, че след 9-ти септември той носел непрекъснато със себе си глави от романа „Осъдени души“, препрочитал ги и ги преработвал, напълно чужд и хладен към комунистическите идеи и социалните промени в България тогава.

Архивните кадри преливат в разлистващите се страници на „Осъдени души“. На техния фон ръкописи с наклонения почерк на писателя, първите екземпляри на романа с емблемата на издателство „Хемус“, екземпляри от следващите издания, литературната награда на издателството „Веселина Дервентска“, кадри от филма „Осъдени души“.

Четец 2 разказва, че работните заглавия на романа са били „Любовта на калугера“ и „Епидемия в Пеня Ронда“, а е публикуван под заглавието „Осъдени души“ от издателство Хемус през 1945 г. Разказва за награждаването на писателя с престижната литературна награда на издателството „Веселина Дервентска“, за нетрадиционите за България герои и сюжет, за радушното приемане на романа от критиката и читателите, за филмирането му през 1975 г. от режисьора Вълко Радев.

Ръкописи и отпечатани страници на пътеписите „Кастилска зима“, „Януарска пролет“ и „Куха Испания“.

Четец 2 разказва, че през 1946 г. Димитър Димов публикува пътеписите „Кастилска

зима“, „Януарска пролет“ и „Куха Испания“, в които описва спомените си от Испания.

Силуетът затваря втората книга, оставя я настрана, взема третата и я прелиства. На фона на прелистващите се страници – отново кадрите от Пловдив: тепетата и р. Марица, съвременни улици, върволици забързани хора, Ветеринарно-медицинския факултет, студенти влизат и излизат през централния вход, фоайето, стълбите, аудиториите, библиотеката на института, научните трудове и записки на Димитър Димов. Снимка на втория му баща Руси Ганев, архивни кадри на тютюневите складове и излизащите от тях съсухрени жени с изпити лица и помръкнали очи, влачещи уморено крака, обути на босо в твърди дървени налми, отново ветеринарната лечебница в провинцията, обора с болните вол и крава, поле, засадено с тютюн...

Четец 1 разказва, че Димитър Димов донася в Пловдив първите страници на „Тютюн“, за запознавството му с Кочо Апостолов, тютюнотърговец, дългогодишен директор на пловдивския клон на фирмата „Ориенттабако“, за записките на баща му Руси Ганев за отглеждането, обработката и пласирането на различните видове тютюни, които му помагат да постигне търсената автентичност на романа, заедно с детските му спомени от Дупница и Кюстендил за излизащите късно вечер от тютюневите складове работнички и спомените от първите години в провинцията като ветеринарен лекар, за ролята на тютюнопроизводството за икономиката на довоенна България и последващата икономическа, социална и финансова депресия.

На фона на прелистващата се книга в ръцете на силуета и дима на цигарата в пепелника преминават дебели папки от полицейски архив, лица на мъже и жени, дълга опашка пред книжарница, забързани хора с книга в ръка, читалня в библиотека, надвесени над една и съща книга хора, сградата на СБП, просторна зала, на трибуната се сменят различни оратори, възгласи, шум, неразбория, думите им не се чуват... Образите постепенно избледняват, шумовете затихват. Остават само безшумно разгръщащите се страници на книгата в ръцете на силуета.

Четец 2 разказва, че допълнителна информация за събитията в романа Димитър Димов черпи от държавния и полицейския архив, за дейността на комунистическата партия и партизанския отряд – от Жули Левиева, бивша партизанка, за прототипите на Ирина – д-р Марена Колушева; на експерта Костов – Кочо Апостолов; на Лила – Жули Левиева, за завършването на романа за 6 години, за големия читателски интерес и изкупуването на четирихилядния тираж за броени часове, за четенето му по списък в читалните на библиотеките, за противоречивото, догматично и безпринципно приемане на романа от утвърдените критици на деня, за продължилите три дни изказвания, обсъждания и разгорещени дебати в салона на СБП – на 8, 11 и 13 февруари 1952 г., вариращи от нелепи съвети до пълно отрицание, цитират се Пантелей Зарев, Емил Петров, Максим Наимович, Павел Вежинов, Стоян Каролев, Стоян Даскалов относно идейността, стила и езика на романа...

Силуетът в кабинета става и тръгва неспокойно по диагонал – напред, назад, напред, назад. Цигарата дими в ръката му, пепелта се ръси по пода.

Четец 2 разказва, че Димитър Димов не е имал по-тежко изпитание в живота си. Въпреки вълненията и огорчението си, той дава ерудиран и културен отговор на нападките на литературната общност.

Отново шумът и неразборията от салона на СБП на фона на разпръснати стари вестници с критични статии за романа, върху тях пада екземпляр на в. Работническо дело, снимка на Вълко Червенков, статията „За романа „Тютюн“ и неговите злополучни критици“ и шумът утихва отведнъж. Грамотата за Димитровската награда за романа, вяли ръкопляскания, постепенно се усилват и гръмват с неудържима сила.

Четец 1 разказва, че спорът от салона на СБП се пренася и на страниците на печата и

свършва след публикуването на статията на Вълко Червенков „За романа „Тютюн“ и неговите злополучни критици“. Вестник „Работническо дело“, цитира и писмото на автора на статията до автора на романа, за награждаването на романа с Димитровска награда – най-престижната държавна награда по онова време.

Надвесен над бюрото, силуетът забързано пише с лявата ръка с автоматична писалка върху бял лист хартия за пишеща машина, разделен на две. От едната му страна – подреден куп изписани листа, от другата – подобен куп празни листа, пепелник с цигара и чаша с наполовина изпито кафе.

Четец 1 разказва за препоръката романът да бъде преработен, накратко споменава новите герои и сюжетни линии в него, за отпечатването на второто издание през 1954 г., за успеха на романа в България и чужбина, за многобройните тиражи и преводи на над тридесет езика в многохилядни тиражи.

Художествени скици за различните типажи при подготовката и кадри от филма „Тютюн“. Интервю с режисьора Николай Корабов за работата му с Димитър Димов като сценарист на филма.

Четец 2 разказва за филмирането на романа през 1962 г. от Първи творчески колектив на Студия за игрални филми – София от режисьора Николай Корабов, втория режисьор Зако Хеския, оператора Вло Радев и Невена Коканова в ролята на Ирина и на театралния актьор Йордан Матев в ролята на Борис Морев, за наградата на Невена Коканова на Варненския фестивал през 1963 г. за най-добра женска роля.

Кадри от смъртта на Борис и Ирина от филма „Тютюн“, на Фани Хорн и отец Ередиа от филма „Осъдени души“, като че ли прожектирани върху стената на кабинета на писателя. Силуетът зад бюрото гледа замислено стената на кабинета, върху която пробягват силуетите от филма.

Д. ДИМОВ:

„Ако човек остане без душа или остави в нея да се всели дяволът, трябва да умре, без да заслужава състраданието на хората“.

Четец 2 казва, че тази мисъл Димитър Димов споделя в спор с йезуити в Испания и това убеждение го превръща в убиец на литературните си герои, допуснали да ги обсебят пагубни страсти.

Черно-бели снимки на океана от Нерува в Исла Негра – Чили, портрет на Пабло Неруда с посвещение – „На Димитър Димов – приятелят му П. Неруда“, снимки от срещите им в България и СССР, първите публикации на пътните бележки „Юлска зима“ и „Пътуване до Чили“ и разказа „Анатомът да Коста“.

Четец 2 разказва за срещата на Димитър Димов и Никола Фурнаджиев с Пабло Неруда през лятото на 1954 г. в Чили по повод петдесетгодишнината на поета и за резултата от пътуването – написването на пътните бележки „Юлска зима“ и „Пътуване до Чили“ и разказа „Анатомът да Коста“.

Спуснати завеси на театрална сцена, празен салон, тишина.

Четец 1 разказва, че след блестящите успехи на трите си романа Димитър Димов задълго се затваря в себе си, без да споделя творческите си планове с никого, за появата след няколко години на пиесата „Жени с минало“, която изненадва приятно критиката и публиката с интересните характери и с живия интелектуален диалог в добрия стил на Оскар Уайлд, Бърнард Шоу, Жироу и Ануи.

Завесите се отдръпват и спускат неколkokратно, ръкопляскания, бурни овации и аплодисменти. Силуетът в кабинета продължава да гледа замислено стената пред себе си, все едно че върху нея вижда различни сцени от постановките на своите пиеси.

Четец 2 разказва за написването, публикуването и поставянето на различни сцени в

София и страната (Народния театър, Театъра за младежта, театрите в Пловдив, Варна, Стара Загора, Перник, Кърджали, Бургас, Плевен, Сливен и др.) на следващите две пиеси на Димитър Димов – „Почивка в Арко Ирис“ и „Виновният“, за мненията на публиката и критиката, за отличаването на пиесата „Почивка в Арко Ирис“ с втора награда за драматургия на Третия преглед на българския театър и драма.

Завесите на сцената на Народния театър се спускат, аплодисментите постепенно стихват, шум от разотиващите се зрители, настъпва тишина. Силуетът гледа замислено бялата стена пред себе си. Върху стената се експонират снимки от Първата среща на писателите от Балканските страни в София през месец май 1964 г.

Четец 2 разказва, че през 1964 г. Димитър Димов е избран за председател на СБП – въпреки духовната си отчужденост към подобни обществени постове и изяви, за отличното справяне с новите задължения благодарение на желязната му самодисциплинираност и изключителна организираност, за по-висшия морал на толерантност и търпимост, който утвърждава в СБП, и за безкористното ръководство на Съюза, за организирането на Първата среща на писателите от Балканските страни в София през месец май 1964 г. под мотото „За хуманизма в художественото творчество“.

Снимките от писателската среща постепенно избледняват. Силуетът изважда от чекмеджето на бюрото старателно пазен ръкопис и го оставя на плотта. Заглавието е „Ахилесова пета“. Разгръща го и се зачита в текста.

Четец 1 разказва, че според третата съпруга Лили Димова, Димитър Димов е започнал четвъртия си роман „Ахилесова пета“ през 1958 г. и няколко пъти го е изоставял и отново се е връщал към него до фаталната 1966 г.

Жилището на писателя на тихата софийска улица „Кръстьо Сарафов“ № 26 в квартал Лозенец. През пердето на прозореца се вижда приведеният силует, вгълбен над ръкописа на бюрото. В пепелника до него дими недопушена цигара.

Четец 1 разказва, че сега домът на писателя е превърнат в музей с неговото име, че кабинетът му е подреден така, както го е оставил в деня на отпътуването си за Румъния – с разгърнатата тетрадка с френски думи върху бюрото, подготвяйки се за срещата с румънските писатели...

Силуетът става и излиза от кадър с цигарата в ръка.

Архивни кадри от погребението на Димитър Димов – фойето на Народния театър, редица смълчани хора с цветя и наведени глави, траурна музика. Гранитен надгробен камък със заоблен връх и широка основа. На излъсканата повърхност – наклонения подпис на Димитър Димов. Долу вляво – две дати: 1909 и 1966. Нежна женска длан поставя запалена цигара до надгробния камък. С преливане се появява силуетът до прозореца в кабинета – дръпва от цигарата и бавно издиша дима.

Д. ДИМОВ:

Изглежда, че съм роден под знака на щастлива звезда.

Екранът постепенно се изпълва с цигарения дим. През тънките му вълна прозират пепелника с няколко изгасени цигари и празната чаша. По дъното ѝ тъмнее утайката от изпитото кафе.

НАДПИСИ:

Като белетрист и драматург Димитър Димов е известен в света с над 70 издания на повече от 30 езика. За българския читател той е ученият, написал голям брой научни студии и статии и авторът на три вълнуващи пиеси и три незабравими романа.

КРАЙ

КРАЙБРЕЖЕН ПОЛЪХ НА НОВО КИНО

БАЛЧИК 2005

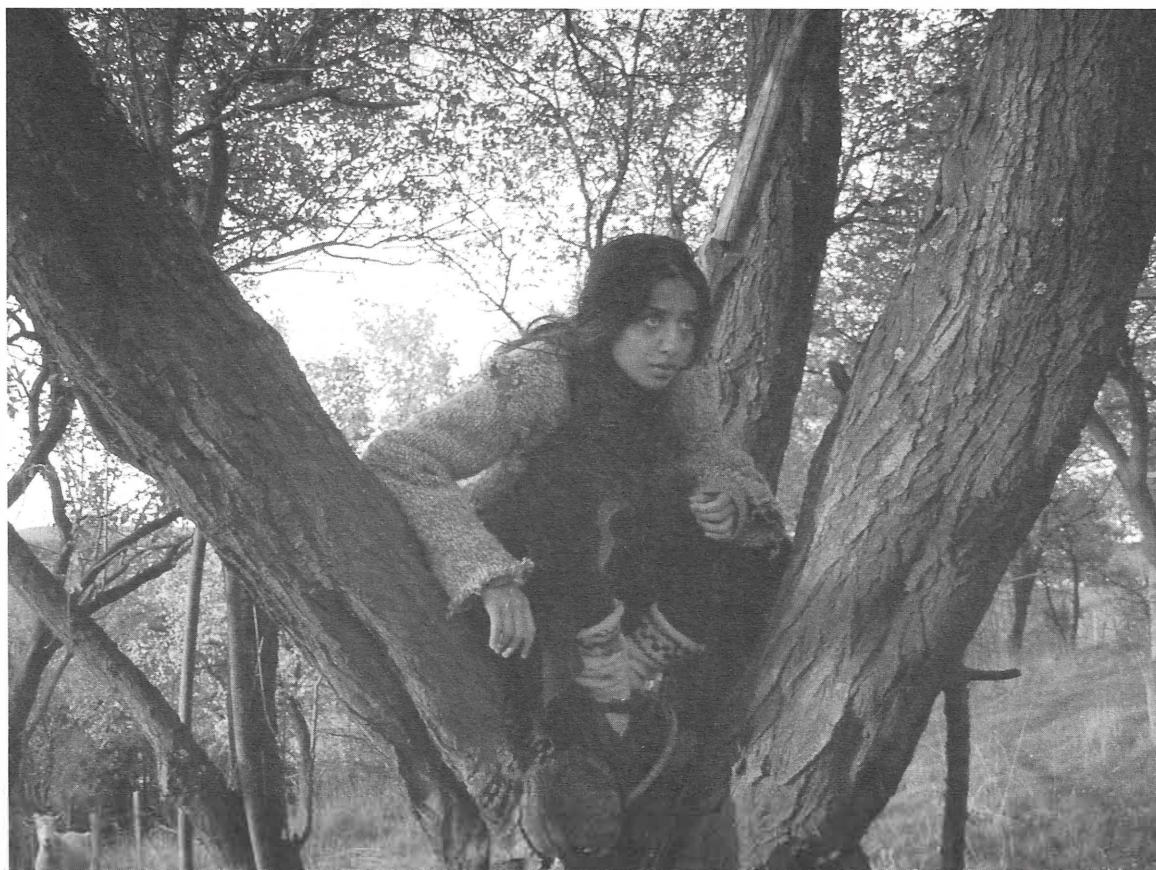
Петя Славова

В деня на пресконференцията за студентския кинофестивал в Балчик клуб „Мати“ събра не повече от десетина журналисти. Не беше ясна причината за това. Може би съвпадащата дата с пресконференцията на big brother 2 или просто интересът към студентските филми беше нулев? Така или иначе, това вече няма значение, защото фестивалът започна и свърши. Случайно да ви се е набил в очите плакатът на фестивала 18–25 септември, Балчик? Точно там в рамките на една седмица се показаха около 160 игрални, документални и анимационни филма. Провеодоха се семинари под общото наименование „Паралелни светове“. Това включваше пазара на идеи, ръководен от Ханс-Вернер Хонерт. Изнесо-

ха се лекции на различни теми: „Срещата на киното с другите изкуства“, водени от Ален Бергала, Ален Жобер и Андре С. Лабарт. Официален гост на фестивала беше Патрик Сандрен – президент на българската фирма Софилм. Яел Ейлат – лектор в Camera Obscura School of Arts, разказа за новите технологии в дигиталните медии. На третата година студентският фестивал прекрачи правилата си да показва само късометражни филми. Фокус върху корейското кино представиха Андрионика Мартонова и проф. Владимир Игнатовски. Показани бяха три пълнометражни филма: „Пустият дом“ на Ким Ки-Док, „Скритият скандал“ на И Дже-йон (интерпретация по френския класически роман „Опасни връзки“

на Шодерло дьо Лакло) и „Години на ярост“ на Им Куон-тек. Практическата част на фестивала беше 48-часовото предизвикателство, което тази година оглави Давид Ной – режисьор, сценарист, продуцент и преподавател в Camera Obscura School of Art. Ако ви се струва малко – повярвайте – не е! Всички присъстващи се убедили, че да си свидетел на толкова много неща си е едно огромно натоварване.

Фестивалът се провежда вече за трети път. Негов създател е Цанко Василев – директор на фондация Студентски Филм Форум. Филмите разказваха истории, започващи още от сътворяването на света, а идеите им са всеобхватни. Всеки зритель като че ли усети, че възрастта не е от такова голя-



„Последната настирка“, режисьор Кристина Грозева

мо значение. Ако трябва да обобщим темите – те не са по-различни от тези, които гледаме на големия екран. Въпреки неопитността си (най-вече заради годините), студентите показаха филми от най-разнообразни жанрове: комедии, драми, психо-трилъри или фентъзи, снимани поетично или от ръка, наподобяващи толкова заразителната за мнозина „Догма“. Като че ли най-голямото изкушение се оказаха сюжетите, разказани с голяма доза ирония и черен хумор, който често придобиваше чудовищни размери. Журито оглавяваше режисьорът Станимир Трифонов. До него на реда в залата стояха миналогодишната победителка с филма си „Америка“ Сигал Мордехай, журналист-киновед Ростислава Генчева, аниматорът Цветомира Николова и английският режисьор Саймън Елис, чиито експериментални филми също видяхме последния ден преди закриването.

Наградите на фестивала наистина се оказаха малко за всич-

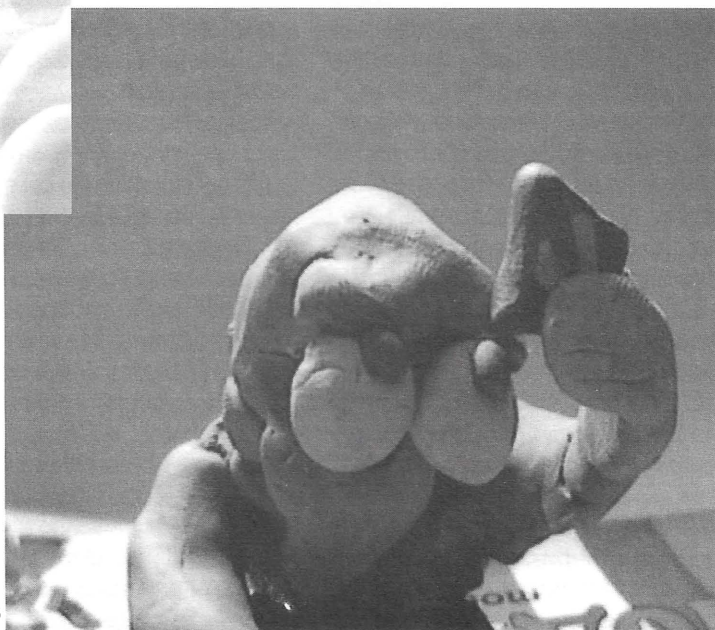
ко това, което мина на екрана в читалището на Балчик. Всъщност темите на различните кинематографии се различаваха по стил и естетически търсения. Но дотолкова, доколкото са различни и филмите от различните страни и континенти. Младите автори правят филми, които имат сходна тематика с тези на техните по-възрастни колеги.

Ще започна с кинематографията – победител от миналата година. Това са филмите на Израел. Ехото от военните действия продължава да се чува и в студентските проекти. „Алекс“ на Ноам Е. Йозефидес е доказателство за това. Тази тема явно си остава най-актуална за него и сънародниците му. Сляпа старица чака от години да се върне мъртвият ѝ син Алекс. Животът ѝ се променя, когато на негово място идва момче, носещо същото име. В „74-ият“ на Хагай Арад 73 войници намират смъртта си за една нощ. Черно-бял, като документална хроника звучи разказът на единствения оцелял.

Далеч по-жизнерадостен е филмът на Алон Бенари „Белина“. Той описва ужаса, който изпитва възрастна дама към чернокожия младеж, почистващ дома ѝ. Не че вече не съществуват бели господари и черни роби, но филмът разглежда точно темата за расовите различия. Постоянното следене, недоверието и страхът карат достопочтената възрастна дама с изградени маниери да подозира в злокобни намерения бедния африканец. Миролюбивото му поведение като че ли я плаши още повече. Старицата умира в собствения си тоалетна. Абсурдното в случая е, че убиецът не е чистачът, а собственият ѝ страх. Друга черна комедия, забавляваща най-вече с шантажите си персонажи, които волно или неволно попадат в абсурдни ситуации, е белгийският „Ловът на пуйката“. Режисьорът Матю Донк беше гост на фестивала и имаше същия симпатичен и колоритен вид като героите на филма му. Иначе темата за синагей и съпътстващите го колебания до минутите, в които родителите му трябва да научат истината, сме я виждали много пъти. Различното тук е психоатмосферата, витаеща около бащината къща. Майката вика любимото си кученце със същия тон, с който се обръща и



„Денят след вчера“, режисьор Клер Валка



„Dirty viagra“ режисьор Ясен Джабиров

към съпруга си. Неясни събития от миналото загатват истинската причина за смъртта на брат му. Но най-страшното е когато мнимата съпруга иска да стане реална. Още един шантав филм идва от Уелс. „Дистопия“ на Евангелос Мисопапас е негова дипломна работа. „Дистопия“ разкрива ежедневието на консуматорското общество – тема, която си остава любима за интерпретиране от западните страни. Няколко чиновници, които всеки ден ходят на работа, пазаруват консервирани храни в магазина и се прибират по домовете си. Дотук нищо странно. Различното е, че тези чиновници не ходят, а подобно на животните се придвижват на четири крака. Нищо не е в състояние да ги накара да се изправят. Дори когато тази поза им е истински неудобна и не могат да достигнат желаната кутия в супермаркета. Един ден животът на единия чиновник се променя. В магазина среща жена, която може би ще му помогне да се изправи на крака. Мисопапас прехвърля стрелките на времето напред и поставя героите си в една изкуствена среда. Историята е разказана безмълвно, с преобладаващи статични кадри, които проследяват лазенето на костюмираните мъже. Върхът на черната комедия дойде от Лондон. Режисьорът Фредерик Хам показва ежедневието на проблеми в една болница. Непукизмът и незнанието на лекарите, губещи постоянно пациентите си, звучи твърде родно и познато. Филмите от Португалия изследваха пътищата, които събират и разделят хората. „Не чуваш ли лая на кучетата“ на Франсиско Морейра проследява отчуждението между баща и син и опита им за ново приятелство. „Скрито“, реж. Бруно Кабрал е един от малкото филми с криминален сюжет. Украински емигрант се забърква с мафията, но не за да спечели пари, а за да намери съпругата си, задржана в Испания да проституира. Тесни офиси и безмълвни мъже

изграждат обстановката, позната на всички от подобни гангстерски филми. Главният герой е готов на всичко, за да върне съпругата си. С любовна тематика е и филмът „Люмиер“. Но той носи напълно различно послание. Това е филмът, който се опитва най-изчистено да представи взаимоотношенията между мъжа и жената. Режисьорът Надя Сантос Енрикес се вмъква във връзката на двамата си герои и постепенно разкрива причината, която ще ги раздели. Най-искрен в изобразяването на любовта е „O.K. Love“ (реж. Самули Валкама). Предложението от Германия събра оvationите на зрителите. Случайно спиране на ескалатора в метрото е причина за запознанството на момче и момиче. Движейки се в противоположни посоки, те се поздравяват. По-точно над тях пише: „Hallo“. И така до края на филма репликите са заместени от уличните надписи, които персонажите срещат по пътя. Сюжетната линия на филма е изградена от случайностите. А защо да не повярваме, че знаците, изпречващи се пред очите ни, не са съдбовни? Много жизнерадостен се оказа и шведският „Яйцето“ на Гокри Гласер-Мюлер. Погледнат през очите на дете, проблемът със счупеното яйце става наистина огромен. Като не може да се снабди с него, малкото момче взема кардинално решение и носи на дядо си цяла кокошка. Детски страхове са мотив за действие. Сякаш границата между малки и големи е огромна, но в следващия момент се вижда как отдалечеността между дядовци и деца намалява и като мислене, и като изобретяване, и като действие. Всъщност нито един студентски филм не беше повлиян от касовите заглавия, които се показват на малкия и големия екран. По крайбрежието на Балчик повея ново, нестандартно и истинско фестивално кино. Австрийският филм „Въртележка“ на Марко Антониаци звучи прекалено зряло за студентско предлож-

ние. Обикновена разходка след коледно парти събира група млади хора. Сами в планината, те намират изоставена въртележка. Кой би предположил, че животът може да се завърти до неузнаваемост толкова неусетно – и то в буквалния смисъл. Безгрижните разговори преминават в гадни шегички, които никой не може да спре.

Испанската панорама се откри най-вече с познатата от филмите на Алмодовар колоритност и цветност. Той е от режисьорите, които не са особено обичани в родината си, но затова пък е ценен в целия свят. Може би неволно неговите млади колеги са прихванали жизнерадостния му тон, екстравагантни персонажи и ярки изображения. Но аз ще ви разкажа за един друг филм – „Нощем“. Тъмен като заглавието си, филмът разкрива двете страни от живота на една жена. Тя ходи нощем на сън. Алваро Сармиенто акцентира върху детайлите. Двойствеността е изкусно показана чрез играта с огледала. Визуално и звуково се създава драматизъм, неизбежно съпровождащ психо-играта на съзнателно и несъзнателно.

Едно от училищата, които предложиха най-сериозни филми, беше академията в Лодз. Мрачните и тъмни тонове в тях разкриват особено тягостна атмосфера в калните и неприветливи улици на дневна Полша. Такива картини присъстваха в почти всички филми на тази академия. Една от най-интересните късометражки беше на Анна Казеяк. „Ти си там“ е историята на бедно момиче, което живее в предградие с майка си, малкото си братче и доведения си баща. Тормозът от страна на чуждия настойник, скритата брачна халка на майка ѝ я карат да търгне да търси изгубения родител. Филмът пресъздава взаимоотношенията в едно обикновено семейство и типичното настроение на децата, чувстващи се вече уморени от живота. Тъжни и мълчали-

ви, те нямат сили да се справят. Единственият им изход е да продължат надолу по стълбата, водеща към тъмните коридори на близката мина.

Изглежда колкото повече вървим на Изток, толкова повече и тягостната обстановка се нагнетява. Друг филм за отчуждението е украинският „Пресъхнала земя“ на Тарас Томенко. Омотан в мрежи ангел е съживен от един човек. Оказва се, че спасителят преследва единствено лична изгода. Той е притежател на местния театър и показва божия служител за пари. Абсолютната пустош, където се развива действието, се противопоставя на карнавалната атмосфера, която създава режисьорът. Пирове, които са си спретнали хората, забравили своята вяра, са пишци и колоритни. Виното се лее както се сипе пясъкът в пустинята. Ангелът е около тях. Земните обитатели не го пускат, но и не се страхуват от присъствието му. Докато миналата година психарските сюжети бяха доста повече, то сега се вижда интерес към обикновените хора и ежедневието. Личи си, че филмите са много по-близки до зрителя. Българската визия за света обаче остава непроменена. Студентите от нашите университети като че ли още не могат да покажат нещо различно, което истински да се хареса. Все още на повечето от тях им е трудно да изградят интересна сюжетна линия. Ако се справят с това, нещо друго пък не е доизмислено. Като стар шкаф, на който като му се затвори едното чекмедже, се отваря другото. Лошото е, че в тези рафтове лежат идеи, от които вече никой не се интересува, а светът наоколо бързо върви напред. Видяхме няколко типа българско кино. В първия авторите разказват някаква история, като изобщо не се интересуват от визуалното построение на кадри и епизоди. Полошото като че ли е, че историята им е напълно еднолинейна. Такива са „Поглед в очите“ (Йосиф

Аструков), „Недоказана вина“ (Мирослава Анчева), „Пречиства-не“ (Деница Георгиева). Някои режисьори обратното – търсят единствено експеримента. Те така са се загубили във формалистичния начин на изразяване, че филмовото им послание остава неразбрано: „Exhibition“ на Харалампи Несторов и „Вариации“ на Николай Тодоров. Има и такива, чиито послания са ясно изведени, но ние се чудим защо изобщо ни занимават с подобни неща. „Усмивка от модерни времена“ на Христо Гочев би трябвало да ни накара да се усмихнем, след като ни върне към любимите черно-бели спомени от филмите на Чаплин. Само че режисьорът не е разбрал, че като постави персонажите си на улицата да продават цветя или ги гонят полици, или циклят повече от пет минути пред телевизора, а накрая има хепиенд... това не казва нищо смислено. А ако има усмивка, тя ще бъде прекалено изкривена. Видяхме отново „Лешпер комерс“ на Димитър Таралевжов, който от 1 час и 36 минути е съкратен на цял 1 час и 24 минути. Режисьорът е убеден, че в „късометражката“ му няма нищо излишно и това, че на моменти отегчава зрителите, е само част от емоцията, която се е опитвал да постигне. Така в повечето български предложения имаше по нещо хубаво, но не чак да кажеш: „ей, супер!“ Какво ли не достигаше? Филмите не бяха фестивални, а по-скоро курсови работи за преминаване от един курс в следващия. Слава Богу, че видяхме отново „Уловени“ на Петър Вълчанов. Една прекрасно разказана история за приятелство, любов и риболов. Режисьорът е успял да разкаже непретенциозно една човешка история, без да ни лиши от момента на съчувствие и изненада. „Калоян и Соня“ (реж. Богиня Найденова) също беше свежо родно предложение. Недоразумение по телефона става причина за появата на истинско приятелство между два-

ма души, които нямат нищо общо. Тяхната телефонна любов кара телеграфните жици да прегреят, но виждайки се в живота, двамата персонажи не могат да се познаят. „Калоян и Соня“ е филм за промяната в усещанията. Интересно беше присъствието на Чавдар Чернев в Балчик, който участва с няколко филма: „Клаустрофобия“, „Две“ и „Виж ме“. Въпреки че не взе награда от 48-часовото предизвикателство, неговото и на екипа му филмче се хареса на всички. Единствен, който направи анимационен филм и отговори може би най-точно на зададената от Давид Ной тема – „Омразата към другите“. Две танцуващи клечки кибрит са ядосани на новопоявила се клечка, играеща коренно различно. Идеята, че всеки момент персонажите могат да се запалят, впечатли Ной, но той явно не беше подготвен, че в Предизвикателството може да има и анимационен филм и даде наградата на друг екип.

Клипово заснетият „Димитър Сарджев“ (реж. Елизавет Боева) е музикална вариация на вечно търсещия човек. Мъж грижливо събира спомените си в стар таван. Тъмната визия е в абсолютен синхрон с мъглявите и самотни мисли на главния герой. Най-различен от всички български предложения беше дипломната работа на Тимо Пуко. Това не е толкова странно, защото макар и студент от НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, той е роден във Финландия. „Дълга зима“ е мрачен и тягостен филм. В самотна къща умират един по един обитателите ѝ. Пуко не ни спестява гледката от предсмъртните им гърчове. Може да ви звучи странно, но макар и гаден на места, филмът е заснет естетски.

Документалната панорама беше по-малобройна от миналогодишната. Все пак имаше много любопитни наблюдения. Немският „Екстатичният“ (реж. Тил Пасов) близо половин час ни запознава с различни обреди от ислямската мистика. „Диско залив“ от Швей-

цария ни разходи из Западна Гренландия, където разтопяването на ледовете приличаше на привлекателен танц. „Vee Dee Vor“ често превключваше на анимационен вариант. Канадката Александра Оукли направи прекрасен портрет на трима монреалски аниматори, които споделиха с нея начина, по който работят и едновременно се забавляват. „Ауч“, „Безполезно куче“ и „Да съблека майка си“ са филми на един автор, идващ от Ирландия. Кен Уардроп показва любопитството си към голото тяло на възрастна жена, а след това ни разсмя с историята на нежеланото куче, скитащо самотно и търсещо някой, на когото да бъде истински предано. „Транссемейство“ показва живота на двама мъже, превърнали се в жени. Филмът е по-интересен не защо тези хора са сменили пола си, а шокира с това, колко надалеч са стигнали медицинските открития. С типичен английски хумор подходи Андрю Оксли в „Бели английски мъже“. И това не е чудно, защото става въпрос за начина на мислене на няколко типични английски представители, които споделят навиците и ежедневието си. Добро кинематографично наблюдение е и българският филм „Ръце“. Режи́сьорът Димитър Нещелчев проследява етапите, през които минава най-обикновена ламарина, за да се превърне в пръстен.

Можем да говорим и за документални наблюдения в анимационното кино. „След“ на Т. Кимо Нос от Великобритания откри пътя между трима души. Пъстри и колоритни, идеите от рисуваните филми стават все по-сериозен конкурент на игралната продукция. Те засягат сериозни проблеми и обхващат голям исторически период – от библейското време на „Произхода на света“ (Катарина Керекесова, Словакия) и „Ноевият ковчег“ (Явор Алтъков, България) до бъдещето, където

съвместно живеят природата и технологията („Затъмнение“, Александър Родич – Сърбия и Черна гора), от мрачните етапи на политически и икономически промени във „Фантом на войната“ до розовия свят на Барби в „Барби & Кен“ (Том Фрайтаг и Конрад Грьоблер, Германия). Пак от там дойде и „Крал на глупци“. Олеф Енке е осъвременил приказката за жабата, която ще се превърне в принц и ще спечели сърцето на своята любима. В случая тя е високомерна газела, седнала на съседната маса на улично кафене. Как жабата да впечатли газелата? Много просто. Като се прави на мускулест тигър, покорно куче, забавна маймуна, учен щърк... Е, понякога нищо не помага. Режи́сьорът използва ярки цветове, за да нарисова тази смешно-тъжна любов. В противоположен естетически ключ с много мътни нюанси е словашкият „Вкутията“. Михал Струс е Режи́сьорът на тази етюдна анимация. Продълговатото човече е затворено сред мрачни стени. Единствената светлина, която идва, е от малко прозорче. Изцяло изградена на контрастното тъмно и светло, анимацията проследява опитите на човечето да достигне до прозореца. Тези опити разрушават точната конструкция на заобикалящите го стени. „Dirty viagra“ и „Цръв“ са двете филмчета на българина Ясен Джабиров. Като използва обемна пластелинова анимация, Режи́сьорът сякаш ни наляква да забележим материала, от който са създадени персонажите му. Прави го, като разполага част от героите си направо върху български моделин.

Успоредно с филмовата панорама пред кинозалата в читалището се провеждаха още няколко мероприятия. Едното беше пазарът на идеи, чийто победител стана Никола Райков с филмовия си проект „Влез“. Освен него още двама Режи́сьори намериха продуценти, които ще финансират бъдещите им проекти. В последния фестивален

ден журито обяви наградените филми. Наградата от 48-часовото предизвикателство спечели пак като миналата година студент от Югозападния университет – Светослав Владимиров с филма си „Crash“. Полското училище в Лодз спечели наградата за запазване на националната традиция. Българският филм „Последната пастирка“ на Кристина Грозева и словашкият „Природна смърт“ на Михал Крайнак си разделиха наградата за най-добра комедия. Заради хумора, досадата от живота, нарушеното спокойствие от войната и гаргите награда взе анимационният „Тормозен“ (Шарън Колман, Великобритания). Документалният приз отиде за немския „Задно завъртане в Белград“ на Ани Миселвиц и Мориц Зийберт. Голямата награда получи Даниел Ланг. Филмът му „Тъга“ е повлиян от разказ на Чехов. Нито един от пътниците на таксиметров шофьор не остава да изслуша разказа му. Стари́ят човек идва от Русия, а мъката му е, че миналата седмица е починал синът му. Даниел Ланг прави изключително човешки филм. Няма излишни мелодраматични моменти. Трагизмът е сведен до минимум. Атмосферата е напълно по чеховски безмълвна. Равният тон, с който говори главният герой, контрастира на измъченото му лице. Камерата често следи профила му. А той наистина е покъртителен. Човекът с голям клюмнал нос, дебели вежди и тъжни очи, гледащи напред към непознатия път. И сякаш единствената реплика-негодувание е безпомощният въпрос на осиротелия баща, отправен просто ей така, към нищото: „Лекарите казаха, че нищо не могат да направят. В Германия! А нищо не могат да направят!...“

Такъв беше III международен студентски фестивал. Балчик отново запълни тесните си улички с различни млади хора. И не остана нито един, който да не запечатане – поне в съзнанието си – самотното вече морско крайбрежие.

ФЕСТИВАЛИТЕ СА МЯСТО ЗА СВОБОДНО ОБЩУВАНЕ

ЦАНКО ВАСИЛЕВ е директор на Фондация Студентски филми форум, която помага на много студенти да снимат своите филми. Той е и директор на Международния Студентски Фестивал на Късия Филм, който се провежда и тази година в Балчик.



с Цанко Василев разговаря Петя Славова

– Завърши III международен студентски фестивал. Направи ли вече равностойка как е минал? Какво те зарадва и какво – разочарова?

– Факт, е че завърши и третото издание на фестивала. Винаги на финала се чудя дали ще има следващ път, защото всяка година фестивалът е на загуба. Ние сами го финансираме. Успяваме да заделим средства за подкрепа на студентското българско кино. Тази година на пазара на идеи харесахме два проекта, които ще се опитаме да финансираме. Може да не е изцяло, но поне ще помогнем достатъчно, за да могат студентите да завършат филмите си. След фестивала има много неща, които ме радват и други, които ме натъжават. До средата на седмицата в Балчик настанихме 470 души. Сега ще разберем колко гости са останали до края. Това са страшно много млади хора,

които участват с филми и са дошли да гледат студентско кино. Балчик ни отесня. Стана тесен, но не като леглова база или като помещение, където да бъдат прожекциите, а като мироглед на община. Докато фестивалът беше малък, всичко беше наред. Нещата се променят. Вече има много български и чуждестранни участници. Идват световни имена от киното, за да се срещнат със студентите. И тук вече отношението на общината е много важно. Мога да кажа, че изминаха две години, а още не съм се срещнал с кмета на Балчик, защото все е много зает.

– И все пак фестивалът не спираше. Имаше страшно много кино. И то качествено. Разкажи повече за начина, по който селектирахте филмите за участие.

– Заявките за участие стават все повече и повече – над 1000 само от чужбина. Направихме

една много жестока селекция. Общият брой на филмите, които останаха в програмата, е 160. С една тесла кълцахме отвсякъде. Оставихме филми, печелили награди на чужди фестивали за най-добър филм. Все качествени неща, които е грехота да не се видят. Този форум е важен не само за да могат нашите студенти да покажат филмите си, но и защото тук гледаме студентски работи, които няма къде другаде да се видят. Това е качествено кино, което не е комерсиално и единствената му трибуна е фестивалната. И идва другото нещо, което ме натъжи в Балчик. При толкова огромен брой участници, които бяха настанени в Балчик, залата на читалището беше полупразна. Имаше и хора, които се интересуваха и гледаха, но това ставаше предимно вечер, когато показвахме само филмите клас А.

– А на лекциите като че ли

имаше още по-малко хора.

– Очаквахме по-голям интерес и към лекциите. Присъстваха световни имена в киното, които няма да дойдат друг път в България или това и да стане, вече ще са на други начала. Студентите имаха шанс да общуват с тях, да видят взаимно филмите си. Всъщност чуждестранните студенти извлякоха това, което ги интересува от семинарите. Те бяха непрекъснато на лекции и прожекции. Хората, които ни гостуваха, по принцип нямат време да общуват свободно с млади хора. Те не четат проекти. Не гледат студентско кино. Много е труден достъпът до тях. Тази седмица те бяха в малкия град и бяха близо до всички. Може би съществуваха други приоритети. Балчик не е удобен град за бърз транспорт и да се пренесеш от едно място на друго не е лесна работа. Все пак всеки може да преодолее разстоянието, ако има желание за това. Интересно беше, че получихме и много упреци за това, че програмата е много наситена, но това е фестивал, а не почивка. Ние искахме за една седмица студентите да получат толкова опит, колкото за цяла година. Гледат страхотно кино – фокусът корейско, словашко кино, панорамата на Саймън Елис – изключителни филми. Всеки можеше да сравни двата полюса – източно и западно кино.

– Като каза думата сравнение, сравни българското кино с чуждестранното.

– Има хубави филми, но е малко мъчно. Болшинството от българските късометражки са правени набързо. Не са мислени много. Еднопланини са. Липсва дълбочина. Виждаме добре разказани истории, но доста плоски. Товане са филми, правени така, че режисьорите им да се гордеят с тях. Нужно е да вложат малко повече любов в това, което вършат. Студентите ни трябва да разберат, че точно фестивалите са местата, където един автор може да спе-

чели пари за финансиране, ако харесат проекта му.

– Миналата година част от филмите в Балчик бяха показани в Дома на киното. Ще продължи ли тази традиция?

– Да, по традиция ще покажем най-доброто от фестивала в Балчик. Миналата година на 8-ми декември ние направихме голяма панорама на наградените филми. Тази година няма да има прожекции само на студентския празник, а цяла седмица преди това ще въртим най-качествените творби. Часът ще бъде от осем до десет вечерта. И тук е моментът да кажа, че започнахме да подготвяме следващия IV-ти студентски фестивал преди да стартира този. С началото на един фестивал основната работа е свършена. Всички недостатъци, които сме открили в това издание, планираме в следващото да ги няма. Знаем датите за другата година. Наясно сме как трябва да протече организационно следващият брой. Това е много тежка работа. Някой може да каже: „Идватедни и същи хора. Гледат филми и се забавляват“. Да, това е така, но за да дойдат тези филми, ние водим кореспонденция със седемстотин академии. И тя е непрекъсната. Общуваме с фестивали в Европа. Имаме 14 фестивала, които са ни партньори и ние ходим на тях. Наблюдаваме студентско кино, за да пазаруваме и да поканим автори и на нашия фестивал. На други форуми ходим само като гости, за да ги сравним с нашия. Така го обогатяваме, защото идват нови идеи. Другото хубаво нещо е, че там правим българска програма. Филмите, произведени в Балчик, се прожектират на тези фестивали. Миналата година в тези 14 страни, които са ни партньори – Полша, Германия, Италия, Великобритания, страни от Източна Европа, фестивалите се откриха с българска програма. Това е голямо признание за тези филмчета, създадени за 48 часа. Докато се

учи, човек трябва да работи за името си, а не чак като завърши. Затова в Балчик отначало се притеснявахме, като пуснахме толкова качествени чуждестранни филми. Не искахме българските студенти да се травмирят, но все пак това е идеята – да се мериш с най-големите, с най-добрите. Сигурен съм, че има и български автори, които могат да се преборят за голямата награда.

– За това не трябва ли малко повече помощ? Например мислиш ли, че медиите достатъчно се интересуват от студентите? Сякаш много от тях не разбират, че това е поколението, което един ден ще ги замести.

– Медиите много неща не разбират. Първо не разбират, че тези хора ще работят при тях. Странно е човек да е толкова наивен, че да си мисли, че ще си намери качествени кадри като пусне обява за това. Логичният вариант е да дойдеш и да видиш как тези млади хора се развиват. Ние каним всяка година телевизии да наблюдават български автори. Поемаме им всички разноски, но българските телевизии са болни телевизии. Имат нужда от нови автори, от млади хора, но те не искат да ги намерят. Би било хубаво да дойдат и да си харесат хора, проекти. Да наблюдават студентите. На този пазар на идеи, който се провежда, повечето филми са телевизионен формат. За никакви пари можеш да имаш собствена продукция и можеш да развиваш един автор, който да бъде твой кадър. А пък този проблем с отразяването на фестивала ще се реши веднага, т.е. още от следващото издание на фестивала. Ние имаме план за това. Журито вече ще се състои от седем члена. На откриването ние ще го отвлечем, за да може всеки ден да убиваме по един член на журито. Така журналистите ще бъдат спокойни като отразяват фестивала, защото ние ще съчетаем култура с политика и криминология.

ЕДИН НЕОБХОДИМ ФЕСТИВАЛ

Йорданка ИНГИЛИЗОВА

ШЕСТИ БАЛКАНСКИ ФЕСТИВАЛ ЗА ФИЛМИ И ТВ ПРОГРАМИ ЗА ДЕЦА И ЮНОШИ "АРТ АМФОРА"



Връчване на наградите

Без обичайната за подобен род събития парадност и медиен блясък директорът Александър Михайлов закри в Несебър 6-ото издание на Балканския фестивал за филми и тв програми за деца и юноши, като затвърди по този начин дадената по-късно от него фестивална формула – малък кинофорум, който търси и иска да улови детските послания към творците.

Смисълът на „Арт амфора“ се открии и в работата на детското жури, което по регламент съществува втора година. Връчвайки наградата на създателите от БНТ, тазгодишната председателка – 12-го-

дишната Катерина Пешева, мотивира детския избор така: „Филмът на Зоя Касамакова „Монета във въздуха“ отразява реалния живот на деца и най-хубавото нещо – приятелството“.

Според координаторката на „Арт амфора“ Албена Пунева в направените анализи по време на тридневните срещи и разговори с кинодейци от Югоизточна Европа най-ценното е усещането у възрастните, че младото поколение трябва да бъде щадено от екранно насилие. Дискусията около Кръглата маса излезе извън рамките на планиваната тема „Насилието и неговите негативни

последствия върху детската психика“, разпростирайки се на една по-мощна плоскост – неформален разговор и анализ на детските проблеми въобще, както и обсъждане на възможността за създаване на общ балкански тв канал.

„Целта на този фестивал е да се търси постепенно и много бавно този модус вивенди, който ще накара твореца да направи филма от гледната точка на детето. Да бъде не въдетинен, не от позиция на възрастния, а да предложи това, което горе-долу харесва малчуганът. Ние унищожихме децата пред телевизора! Аз защитавам

тезата, че родителите са възпитатели, но екранът по неволя ги измества. Това вече налага и изисква не хаотични действия, а целенасочена политика", заяви режисьорът Александър Хаджигристов, един от основателите на този кинопразник.

Балканският фестивал за филми и тв програми за деца и юноши премина под патронажа на президентшата Зорка Първанова. Форумът бе открит на 25 септември в София, но същинската му работна част се състоя в луксозния Конференстен център в старинния Несебър. Така градската управа за пореден път доказва подкрепата си към благородното начинание, инициентирано от фондация „Златна амфора“ и Руския културно-информационен център и подкрепено от Държавната агенция за закрила на детето, Националния филмов център, Съюза на българските филмови дейци, Българската национална телевизия.

Общо 28 заглавия от България,

Русия, Украйна, Сърбия и Черна гора, Турция, Румъния, Гърция, Германия, Италия и Полша изгледа международното жури с председател Андри Кулев и членове Габриела Попеску от Румъния, Валери Рузин от Русия, Оливера Косич от Сърбия и Черна гора и Фаут Кале от Турция. След дълги и достойни дебати за призовите места в четирите категории в крайна сметка изящните статуетки „Златна амфора“ зарадваха авторите на игралния „Знак на зодиака“ (Германия, реж. Петер Патзак), документалния „Поддъгата“ (България, реж. Димитър Шарков), тв продукцията на италианската RAI „Преди Коледа“ (реж. Емануел Лузати). За първи път тази година в състезанието „проби“ и анимационното кино. Деветте заглавия от тази категория наистина водиха оспорвана битка за първото място, спечели го рисуваната едноименна приказка за Альоша, който тръгва на комично епично пътешествие, за да открие отк-

радното злато (Русия, реж. Константин Бронзит). Община Несебър връчи своята награда на немския „Наследството“ с режисьор Клаус Вирбицки, СБФД отличи турския „Баба“ на Севинч Йесилтас, а НФЦ избра за свой фаворит научно-популярния сръбски филм „Мравки“ на Петар Лалович.

Потопен в магичната атмосфера на стария Несебър – вече освободен от туристическата инвазия и попристихнал край приказното есенно море, 6-ият балкански фестивал за филми и тв програми за деца и юноши категорично защити правото на своето съществуване. Чрез показаните творби, създадени с висок професионализъм и любов към децата, форумът не само продължава идеите на своя основател – режисьора Ролан Биков, но и влиза в благородната роля на искрен съюзник на родителите в най-трудната им задача – възпитанието на малките момчета и момичета.

Искаме киното за деца да носи красиво послание *Александър Михайлов, директор на „Арт амфора“*

– Господин Михайлов, току-що закрихте шестото издание на „Арт амфора“, каква е оценката ви за програмата, за срещите и дискусиите? Въобще успя ли фестивалът да изпълни целите си?

– Фестивалът се развива, ние разширяваме неговите рамки. Той е замислен за държавите от Балкански и Черноморски регион, но ето, тази година имаме силно представяне на Германия, 7 произведения дойдоха от там. За пръв път предложихме филмите пред широка публика, дойдоха деца от съседни селища. Успяхме да осигурим превод на български – около 4 часа и половина. Фестивалът е адресиран от една страна към детската публика, от друга – към творците и към хората, които възпитават децата чрез кино и теле-

визия. Да видят какво е направено, какво още може да се направи, да обменят опит за изминалата година. И за моя чест, видяхме, че е сторено немало – доста широка палитра на филмите – жанрово и тематично. Тази година почти нямаше произведения с насилие и това е много точно усетено от творците – защото искаме киното за деца да съдържа красиво послание, да носи доброта. На Кръглата маса обсъждахме проблеми на детската психика и как да постигнем по-успешна комуникация между нашите балкански телевизии.

– Казахте, че филмите са за деца, но Несебър не е много населен през есента. Има ли идея фестивалът да бъде изнесен в по-голям град с цел неговата по-ши-

рока популярност и възможност за оживен диалог?

– Не. Благодарни сме на община Несебър, че работим вече шеста година заедно. Ние съществуваме по подобие на други малки фестивали като тези в Ница, Монтерьо, Римини, които нарочно са създадени в малки градчета, там им е мястото. И ето така се постига специфичната атмосфера. Миналата година фестивалът беше частично проведен в София, тази година го върнахме тук, защото се губи лицето му. Ние сме членове на СИФЕЖ, чието седалище е в Канада, и имаме подкрепата на тази международна организация за детско кино. Тя поощрява малките форуми като нашия, защото има за задача да предизвика публичен дебат по въпросите

на детското кино, а както вече казах, и да обедини дейците на филмовото изкуство, да помогне за развитието и обмена на самобитните национални култури.

– По света съществуват и други детски фестивали, като този в Кайро например. Има ли идея „Арт амфора“ да разшири географията и да надскочи европейския континент?

– Не. Това е изключено. Ние разчупихме тази година регламента, като поканихме западни страни, водени от мисълта, че през 2007 г. ставаме член на ЕС и за напред трябва да мислим за контактите с Европа. Но дотук беше разширяването на фестивала. Истината е, че получих заявки от Египет, от Венецуела, от азиатски републики на бившия СССР. Отказваме такова участие, включително и на Беларус, защото фестивалът е за страни от Балканския и Черноморски регион.

– **Предвиждате ли фестивалът да се превърне в своеобразен пазар за кино с идеята тези филми да добият по-широка публичност?**

– „Арт амфора“ няма комерсиална функция и пазар специално не е необходим. Не ни трябва, защото успяваме помежду си да се разберем. Тук има представители на много телевизионни канали и решихме догодина всички наградени филми да се покажат по телевизите.

– **Това значи да очакваме поне част от фестивалните заглавия да минат по БНТ?**

– Да, имаме договор за това.

– **Считате ли се по някакъв начин продължител на идеите на Ролан Биков?**

– Да, този фестивал беше създаден по идея на Ролан Биков, с негово участие премина и първото му издание в Сандански през 1997–1998 г. След загубата на нашия незабравим и гениален режисьор ние продължаваме традицията в друг формат.

ХАЛУШКИ СЪС СИРЕНЕ? ИЛИ С ЛУК И СЛАНИНА?

Ралица Николова

Представете си, че си седим някъде в Словакия и пристига сервитьорът. Той ще ни попита какво ще поръчаме. И какво ще изберем?

Ние обаче не сме в словашка кръчма, а в Дома на киното, където от 16 до 22. 09. се състоя едно събитие, което донесе странно чувство – усещането за свобода. Това бе вкусът, който остави Седмицата на словашкото кино, организирана от ИА „Национален филмов център“ и посолството на Словашката Република. Пет филма от различни години показаха

не само таланта на словашките творци – режисьори, сценаристи, актьори, оператори, композитори (а също чешки и унгарски), но виталност и желание да се търси духовното в една консуматорска действителност, разпокъсана между две крайности – бедността и охолството, свързани помежду си от моста на безперспективността.

„Духовното“ присъства в тези филми като спомен за изгубените човешки стойности някъде там – из проблемите на всекидневието и хаоса в душите на героите. И до-

„Омуџа си човек“, режисьор Мартин Сливка



като те се лутат в обществената и личната си неразбория, докато драматично се изправят пред лицето на отчаянието и смъртта, режисьорите предлагат порция смях, която връща до известна степен предметите на техните места, а празното пространство на нещо отминало и загубено се изпълва с ново съдържание.

Може ли любовта да просъществува в света на войната? Какво всъщност е тя, любовта? Анешка, героинята от филма на Милослав Лутер „Ангел на милосърдието“, 1993 г., е свидетел на екзекуцията на пленници от Първата световна война, извършена под командването на нейния съпруг. Този епизод от живота ѝ ѝ дава тласък да продължи напред – тя решава да извърши толкова добри дела, колкото злини съпругът ѝ е причинил през войната. За да изкупи неговия грях... Като милосърдна сестра в санаториум, пригледен за полева болница, тя се влюбва в затворник. Той ѝ отвръща със същото. Анешка намира удобен момент и му предлага да избягат

от „света на лудостта“. Крищоф отказва. Какво всъщност е любовта?

„Ангел на милосърдието“ е бляскаво военно платно за Първата световна война, отличено с много награди: Prix Europe, 1994; награда на критиката; най-добра актриса (Ингрид Тимкова); за най-добра актриса – Шанхай, 1994; наградата на словашката филмова критика, 1993; втора награда в раздела за тв филм на Втория балкански фестивал на Централноевропейската инициатива в Кещели, 1994. Това е история, която по своята живописност и чувствена емоционалност напомня на една друга любовна история от една друга война – на Фани Хорн и Луис Ередия от филма на Вьло Радев „Осъдени души“.

Нежност – качество на нежен; любезност, чувствителност, внимание.

В киното Мартин Шулик, един от най-интересните режисьори в съвременното словашко кино, навлиза през сложната призма на чувствата в любовен триъгълник,

неовладените страсти в него и естествения порив на героите да преоткрият живота си. Това е дебютът му в игралното кино – „Нежност“, 1991 г. С този филм, а и с последвалите значими заглавия „Всичко, което обичам“, 1992 г., номинация за „Оскар“, „Градина“, 1995 г., „Orbis Pictus“, 1997 г., „Прага през очите на ...“, 1998 г., „Край“, 2000 г. Шулик си спечелва прозвището „универсален“ режисьор, а героите му често са оприличавани на Бергмановите.

Два филма от програмата – „Слънчевият град“, 2005 г., на Мартин Шулик и „Между нас да си остане“, 2003 г., на Миро Шинделка най-ярко представят една от същностните черти на словашкото филмово изкуство – концептуалността.

Самото заглавие „Слънчевият град“ поражда може би една твърде свободна асоциация със съчинението на италианския ренесансов философ и поет Томазо Кампанела „Градът на слънцето“. За разлика от утопическата визия за идеалната община на Кампа-

„Нежност“, режисьор Мартин Шулик



нела, „Слънчевият град“ на Шулик е нейна пълна противоположност. „Филмът разказва за това как егоизмът побеждава над чувството за солидарност и как себелюбието се превръща в обществена норма“, споделя режисьорът в свое интервю. Той определя филма си и като черна комедия, тъй като наистина е трудно да се каже кое преобладава в нея – тъжното или смешното. Екзистенциалната картина във филма завършва с един философски въпрос – що е свободата. И отговорът е иронично-горчивата метафора на финалния кадър: четиримата герои скачат на батути, защото единствено там могат да усетят своята свобода.

Историята за безработните мъже от „Слънчевият град“ по своеобразен начин допълва редицата на филми като „Време за мъже“ на Питър Катанео и защо не „Понеделник сутрин“ на Отар Йоселиани.

Концепция на чувствата описва филмът на Миро Шинделка „Между нас да си остане“. Диджей на ръба на нервна криза не може да се освободи от спо-

мена за любимата жена, който е материализирал в кашонче, в което поставя оставените от нея обувки на високи токчета и непрекъснато го изпраща по пощата на собствения си адрес. Редом с неговите преживявания низ от абсурдни случки представя в студена цинична светлина живота на може би преуспяващи млади и амбициозни хора, всеки от които по своему преследва любовта. Гротеска или абсурдна комедия, колебаеща се на границата между реалното и нереалното?

Във всички случаи – екстравагантен и оригинален постмодерен продукт. С какво ли препраща към Оливър Стоун и неговия „Радиошоу“?

Чрез изповедните разкази на млади и стари словаци от провинцията документалният „Хей, словаци“, реж. Роберт Киршхоф, може би ще остане като запомнящ се документ за днешна Словакия. Какво е Словакия за своите граждани и по какво тя се различава в съзнанието на дългогодишните емигранти в САЩ, които носталгично се връщат към корените си?

Документалният филм на Мар-

тин Сливка „Отива си човек“, 1968 г., има българска тема – запечатан е традиционно българско погребение на село. В него са не само народните обичаи около това събитие, там са и страданията, и болката, и техният израз. Изпълнен с поезия и житейска мъдрост, „Отива си човек“ е носител на награди от Карлови Вари, 1969 г., Кромиержиш, 1969 г., Оломоуц, 1969 г., IGRIC, 1968 г., Нион, 1990 г. Днес вероятно той има чисто етнографско значение, но за времето си може би е съдържал и социални знаци – например за миграцията на по-младите към града.

Седмичата на словашкото кино несъмнено бе вълнуващо преживяване с една култура, колкото самобитна, толкова и отворена към света.

Сравнението на словашките филми с други филми е френозно! Мислената прилика е случайна!

Споменатите филми може би сте ги гледали, но словашките – не!

„Хей, словаци“, режисьор Роберт Киршхоф



СЕУЛ 2005

ИМПЕРИЯ НА АНИМАЦИЯТА

Пенчо Кунчев

„Императрицата Чунг“, република Корея, режисьор Нелсън Шин



Полетът от Франкфурт до Сеул трая близо 10 часа. Огромният Джъмбо Джет прелетя над Москва, Новосибирск, Улан Батор, Пекин, Жълто море и кацна на летището Инчхон. Излизайки от него, за да се качим в автобусите за града, ние, пътниците от

Европа, веднага усетихме, че сме пристигнали в една наистина далечна страна – въздухът бе горещ и влажен като в тропиците, а часовниците ни бяха изостанали със седем часа.

Разстоянието от около 70 км от летището до града изминахме

за около час. Пред погледа ми се редяха обширни заливи по време на отлив, гигантски мостове и серпантини на магистралите, безкрайни комплекси от еднообразни съвременни постройки. Лъскавите витрини на парижки и италиански модни къщи, гигантските небостъргачи от бетон и стъкло, както и просторните булеварди с 12 платна с нескончаеми потоци от предимно черни и сребристи автомобили, между които перпеляха тук и там ята от разноцветни пеперуди, подсказващи, че навлизаме в един от центровете на този огромен град с население от около 9 милиона жители.

В хотел Ривиера членовете на журито на деветия международен анимационен фестивал SICAF 2005, който се проведе от 11 до 16 август, бяхме посрещнати от неговия директор г-н Нелсън Шин.

Основател през 1985 г. на студията АКОМ, държаща 30 процента от световния анимационен пазар, издател на списанието ANIMATOON, той е и режисьор, чийто най-нов пълнометражен филм „Императрицата Чунг“ имаше премиера в Северна Корея (част от филма е била произведена там) и в Южна Корея. Неотдавна авторът на това мащабно произведение, носещо някои от белезите на филмите на Дисни, но съчетани с поезията на Изтока, бе похвален от американска-

СВЕТОВЕН ЕКРАН



„Мястото обещано в откоleshните ни дни“, Япония, режисьор Микото Шинкай

та преса за това, че със своята анимационна приказка е успял по един чудесен начин да обедини двете държави.

Може би тук е мястото за кратка историческа справка, според която за пионер на корейската анимация се смята Донг Хион Шин, който през 1960 година създава дидактичния

филм „Аз съм вода“ за нуждите на корейската военна телевизия.

През 1968 година оцветяването на точно копирани американски класически филми като „Бети Боп“ и „Котаракът Феликс“ дава зелена улица на корейската анимация. Едно след друго се отварят студия, наброяващи днес повече от 150 и работещи

предимно за американски и японски компании.

Фестивалът се проведе в залите на мултиплекса „Мегабокс“, намиращ се в огромния подземен търговски център „Коекс“, в чийто бляскави и шумни лабиринти, препълнени с млади хора, ние, гостите от чужбина, се ориентирахме единствено по стрелките, обозначени с филмова камера.

По този повод ми хрумна мисълта, че новите компютърни технологии, които брутално нахлуват в анимацията, все още нямат, а може би няма и да имат свой графичен знак. Навсякъде киното продължава да се обозначава с камера или филмова лента.

С помощта на компютър бяха създадени и петте заглавия в категорията за пълнометражни филми, където бях член на журито в компанията на Пат Рейн Уеб – дългогодишна асистентка на Джон Халас, и Лим Юнг Киу – изтъкнат корейски режисьор.

С голямата награда бе отличен унгарският филм „Районът“ на Арон Гаудер – комичен разказ за група будапещенски тийнейджъри, откриващи нефт в махалата си и навличайки си по този начин гнева на Джордж Буш, който, обърквайки Будапеща с Букурещ, изненадва румънците с ракета с надпис Freedom. Интересното за този филм с бюджет от 420 хиляди евро е, че към всяка от компютърно раздвижените изрезкови фигурки бе прикрепена реална снимка на лице с предварително заснети около 350 различни мимики.

С втора награда бе удостоен японският филм „Мястото, обещано в откоleshните ни дни“

„Районът“, Унгария, режисьор Арон Гаудер



на младия режисьор Микото Шинкай. Съчетавайки 2D и 3D анимация, авторите разказват поетичната история за две момчета и едно момиче в следвоенна Япония, които си обещават да си построят самолет, с който да се издигнат и разкрият тайната на гигантска кула, издигаща се до небето. Някои от кадрите по прелесткореспондираха с великолепните илюстрации на Максфийлд Париш.

Константин Бронзит, когото помним със славния филм „До края на света“, отнесе третото отличие. Този път той разказва историята за руския юнак Альоша, влизащ в епични битки с „лошите“. У мен обаче остави донякъде неприятно впечатление голямата доза ирония, с която авторите на Альоша, както и Михаил Алдашин в новата си творба „За глупавия Иван“, се отнасяха към герои и символи от руските приказки и история.

Журито за късометражни филми, в чийто състав влизах и Крис Ландрет – носител на Оскар за своя „Райън“, отсъди първата награда за „Мляко“ на живеещия в САЩ Игор Ковалъов.

Един ден от живота на осемгодишно момче, откриващо любовта, е разказан с поредица детайли, оцветени в сиво-зелени тонове, подобно на приказната самота в картините на Пол Делво.

Носителят на Гран При от Ане-си австралиеца Антъни Лукас с неговия „Мистериозните географски изследвания на Джаспър Морело“ бе удостоен с втора награда. Главният герой на филма с помощта на странна машина, излязла сякаш от гравюри-те на Гюстав Доре, напуска бедствата си планета, отправяйки се на рискована експедиция. Въпреки изискания си графичен стил, заимствал сякаш силуетите

на Фил Мълой, както и атмосферата на фантастичните фотографии на Роберт Паркхарисън, филмът не достига до сърцето на зрителя. Твърде силен е, за да те развълнува, каза по този повод един колега от Финландия.

Жорж Швицгелбел демонстрира отново своя известен вече фовистично-експресионистичен стил в „Човекът без сянка“, направен по разказ на Адалберт фон Шамисо, който със своята живописна изаяност също заслужава отличие.

Вечно буйният и необуздан Бил Плимптън с неговия агресивно-крещящ хумор този път се беше „кротнал“, с една чернобяла любовна история между цвете и вентилатор.

Интересен бе и сюрреалистичният „Дин“ на французина Жил Кювелие, чийто герой се лута из празните улици на Дюнкерк, над който завалява дъжд от риби.

В студентската програма, където победител бе „Наемателят: обичам смъртта“ на Ханес Хайна от Финландия, се откриха словенският „Направен по мярка“ на Шпела Чадеж, корейският „Чохон“ и френският „В процес на работа“ на Бенжамен Фленоа.

Интерес предизвикаха и съпътстващите програми като например Изгряващи звезди във Франция, където най-впечатляващ бе „Слонът и четиримата слепци“ на Владимир Петкевич – според мен може би най-цялостният филм, направен с анимиран под камерата пясък. Това е една високохудожествена творба, създадена с много фантазия и голяма графична култура.

Българското участие във фестивала бе отбелязано с проекцията на няколко „евъргрийни“, като например „Умно село“ на Доньо Донеv, „Февруари“ на Стоян Дуков и „Страх“ на Иван

Веселинов, включени в програмата, организирана от АСИФА-Корея.

Успоредно с фестивала бе организирано и внушително по мащабите си изложение, представящо анимационни училища (в Южна Корея те са около 115), изложби, издателства и киностудии.

Върху повечето от обложките на изложените видеокасети, книги и комикси бяха изобразени девойки с почти детски личица, но с могъщи гръдни обиколки и в оскъдни облекла – всички те приличащи на своя първообраз – легендарната вече Фей от филма на Тошихиро Кавамото „Каубой Бибоп“.

По време на тържествената заключителна церемония фестивалът официално бе приет в групата на фестивалите, които са под патронажа на АСИФА.

На следващия ден самолетът ни издигна високо, поемайки обратно дългия път към Франкфурт. От люковете се виждаха бреговете на Северна Корея. По-късно, прелитайки над Монголия, малки облачета хвърляха мастилено сини парцалени сенки върху червеникавата пустощ, удивително напомняща тъжните сюрреалистични пейзажи на Йозеф Шима.

С тъга бяха оцветени и спомените ми, изникнали в този момент, за иначе чудесната разходка с Нелсън Шин до „Шининика“ – бъдещото градче на анимацията, което ще бъде изградено с негови и държавни средства недалеч от Сеул. Там бяхме поканени в остъкления от всички страни кабинет на домакина, намиращ се на единадесетия етаж в специална кула. Оттам г-н Шин, когото аз вече смятам за една от най-значителните личности в световната анимация, с младежки жар ни показваше местата върху те-

рените на площ от около 300 декара, върху които ще бъдат построени голям кинотеатър, музей на анимацията, школа за анимация, жилища, магазини, спортни площадки и, разбира се, голяма анимационна студия.

Разхождайки се мислено из улиците на този прекрасен бъдещ център на анимацията, който щял да бъде готов през 2008 година, неволно се пренесох на хиляди километри на запад, където в полите на Витоша една сту-

дия за анимационни филми с близо шестдесетгодишна история, захвърлена с престъпно нехайство на глутница приватизатори, не след дълго ще бъде вероятно изтрита от лицето на българската култура.



ПЪТЕШЕСТВИЕ НА ЦВЕТОВЕТЕ

Зорница Йончева-Даниловска

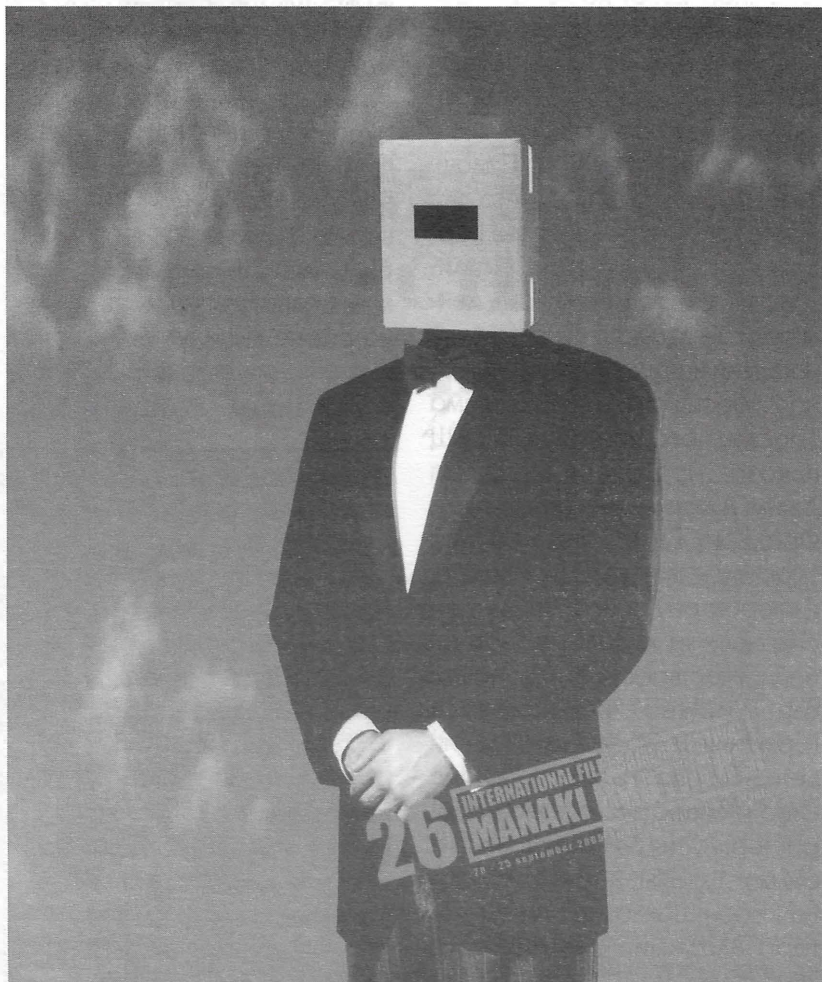
*Искам да пиша за цветовете,
за цветовете в киното
и за връзката между
„цвят“, „красота“ и „истина“.*

Вили Вендерс

Двадесет и шестият международен фестивал на филмовата камера „Братя Манакѝ“ в Битола беше едно истинско пътешествие из „цветовете“. Цветовете на Балканите. А какво по-хубаво място за фестивал от Битола. Град, събрал в себе си духа на балканската култура и изкуство.

Тази година фестивалът отбелязва и юбилей – 100 години от раждането на Македонската кинематография. Раждане, свързано с първите филми на братята Милтон и Янаки Манакѝ.

По случай юбилея почетен гост и председател на международното жури беше Маестро Виторио Стораро – операторът, създал изображението на „Апокалипсис сега“ (Франсис Копола), „Последният император“, „Малкият Буда“, „Последното танго в Париж“, (Бернардо Бертолучи), носител на три награди Оскар за операторско майсторство. Той получи и своята „Злат-



на камера 300" за цялостно творчество. Като мистериозна сянка, облечен в черен костюм, носещ винаги бялото си шалче, той напълно се вписа в цветната гама на фестивала.

В официалната селекция участваха 12 филма от различни краища на света. Всеки носеше своя колорит и цвят на културата, от която идваше. Китай се представи с „Паун“ – дебютния филм на режисьора Чангуй Гу (известен оператор), и оператора Янг Шу. Франция – с „Детето“ на белгийските братя Жан-Пиер и Люк Дарден и оператора Ален Маркоен, който през 2002 г. е бил член на международното жури на фестивала „Братя Манак“. В програмата беше филмът „Скрито“ на режисьора Михаел Ханеке и оператора Кристиан Бергер. Южна Африка се представи с „Кармен от Каелича“ – режисьор Марк Донфорд-Мей с оператор Джулио Бикари. Унгария – с „Без съдба“, режисьорски дебют на оператора Лайош Колтай с оператор Гюла Падощ. Великобритания – с „Моето любовно лято“ на родения във Варшава англичанин Павел Павликовски и оператора Ричард Ленчевски. Те двамата вече са били носители на „Златна камера 300“ на 22 фестивал в Битола с филма „Последното убежище“. САЩ показва „Пречупени цветя“ на Джим Джармуш и оператора Фредерик Елмс, както и филма „Последни дни“ на Гюс Ван Сант и оператора Харис Савидис, инспириран от живота на Кърт Кобейн. Участваше и филмът на Робърт Родригес „Град на греха“. Германия се представи с „Един ден в Европа“, режисьор Ханс Стор и оператор Флориан Хофмастер. Русия бе представена с филма „Ездачът, наречен смърт“ на Карен Шахназаров и оператора Владимир Климов. Като

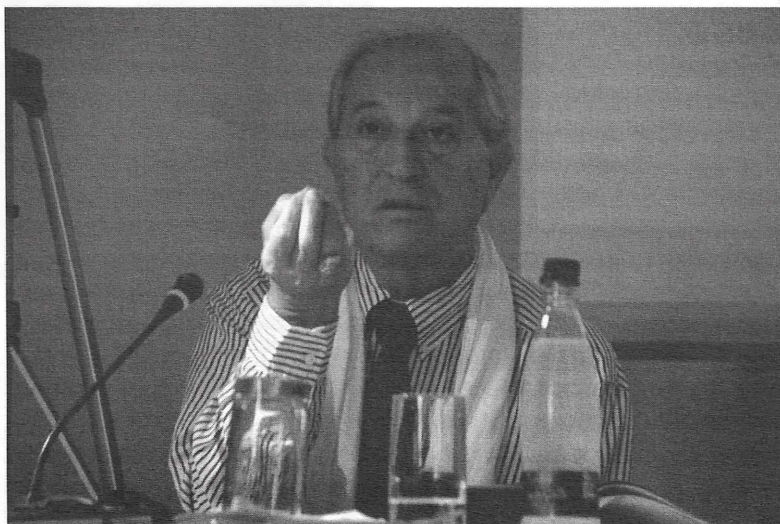
копродукция между Палестина, Холандия, Германия и Франция участваше „Раят сега“ на режисьора Хани Абу-Асад и оператора Антоан Хеберле.

На една от пресконференциите, дадена от членовете на журито, маестро Стораро сподели, че голямата награда ще вземе този филм, който докосне сърцето на журито, който успее да улови баланса между изображението и историята. Виторио Стораро изказа и своя голям интерес към фестивала в Битола и към полския фестивал в Торун, където също в центъра на събитието е изобразителната страна на филма. В своето решение журито беше категорично и даде „Златна камера“ на филма „Паун“. Филмът впечатли със своето нежно изображение, превърнало се във фон на разказа за жестоката житейска съдба на едно обикновено китайско семейство. В него поетичното визуално решение балансираше суровото битие, в което живеят героите на тази чудесно разказана приказка. Тук имаше от всичко, за което Стораро говори. Синият балон, ушит от Уейнхонг (Жанг Жингчу), контрастира на сивите къщи, улици, на стро-

гото облекло от бяло и черно. Със своето стилизирано изображение „Паун“ грабна сърцата и на младата публика.

На семинара на Маестро Стораро «Писане със светлината» той запозна публиката със своята книга-трилогия, посветена на операторската работа. Това се превърна в празник за всички. В първата част от трилогията той разказва за светлината, сянката и тяхното значение и символика в киното. За сянката като израз на тъмното, скритото и светлината като символ на раждането и живота. Маестро разказа за работата си с Копола върху филма „Апокалипсис сега“, за снимането на филма „Малкият Буда“ Стораро говори за търсенето на баланса между трите основни цвята, за да предаде същността на Буда. Втората част на книгата е посветена на символиката на цветовете. Червеното е цветът на живота, на нашето сърце, символ на прераждането. Оранжевото е символ на бащата, на залеза. Синьото е цветът на интелекта, на жената. Жълтото – цветът на мъжа, владетеля, краля. Лилавото е цветът на несъзнаваното, баланс между страст и реалност. Бяло-

Виторио Стораро по време на семинара



то е цветът на майката, на светлината.

В третата част от трилогията «Писане със светлината» Стораро разказва за четирите елемента: въздух, земя, огън и вода. За него огънят е символ на прераждането, водата е първичният океан и е символ на живота. Земята – това е майката, началото на живота. Въздухът е душевното състояние.

Паралелно с конкурсната програма в залата на Държавния театър се прожектираше панорама на филми от Балканите под надслов „Балканика“, между които беше и българският филм „Козият рог“ /Методи Андонов/.

„Всички сме от балканите,

няма „натрапници“, които да ни се месят“ – с тези думи и с балкански смях започна Кръглата маса „Балканика“, на която присъстваха режисьори, продуценти, оператори и критици от Сърбия и Черна гора, Македония, Хърватска, Гърция, Албания и България. Между тях бяха професор Александър Грозев, операторът Томислав Пинтер, режисьорите Сергей Станойковски („Контакт“), Бранко Гапо, Владимир Талевски – актьор и кмет на град Битола и други. Темите около, които се завъртя разговорът, бяха за балканското кино, за неговите възможности и богатство на теми, за обединението на режисьорите, за копродукциите и

съвместното правене на филми, за обединяване на средствата. Идеята за превръщането на Битола в град – център на балканското кино бе приета с голям ентузиазъм.

Исках да напиша за „цветовете“, за цветовете в киното, цветовете в душите на авторите, създали филмите, участвали в конкурсната програма, на авторите, до чиито цветове се докоснахме на „Балканика“. Но с думи това трудно се предава.

Градът – „огнище на цивилизации и култури“ беше в цветовете на Балканите, но и в цветовете на големия оператор Виторио Стораро. Това пътешествие на цветовете продължава...



„Огнени багри“, режисьор Им Куон-тек

ИМ И КИМ – ЕСТЕТИКА И БОЛКА

Андроника Мартонова

Без съмнение най-емблематичните режисьори на Корея, чиито имена всички знаят, са доайенът класик Им Куон-тек и носещият скандална слава Ким Ки-док. И двамата режисьори могат да се похвалят с достоен работолизъм. Филмографията на Им Куон-тек (роден 1936 г.) наброя-

ва почти сто заглавия. А тази на Ким Ки-док (роден 1960 г.) – единадесет.

Класикът Им дебютира през 1962 със „Сбогуване при река Думан“. Работил е в почти всички филмови жанрове: от историческата драма през черното кино до екранизацията на лите-

ратурни произведения. Качеството и значимостта на творчеството му в световен мащаб е сопоставимо с това на японеца Акира Куросава – не случайно двамата непрекъснато ги сравняват. От 1978 година насам с филма „Генеалогия“ Им Куон-тек тотално променя курса на твор-

чеството си. Следват основни заглавия – „Мандала“ (1981), „Гильсодом“ (1986), „Майка по договор“ (1987), „Адада“ (1988), „Нагоре и нагоре“ (1989), „Соп-йондже“ (1993), „Фестивал“ (1996), „Чхунхянг“ (2000), „Огнени багри“ (2002). Им се откъсва от комерсиалното кино и все повече създава творби, стъпващи на естетическите принципи на традиционната корейска култура и източната философия, символика и религия. Но филмите му са далеч от дидактиката и културната пропаганда. Точно обратното – като истински майстор Им Куон-тек реабилитира традицията и идеята за запазването на идентичността чрез универсалните теми във филмите си и изтъчнения си киноезик.

На въпроса *„Как бихте могли да дефинирате вашият свят?“* Им Куон-тек отговаря така: *„Все още не знам дали съм носител на някакъв особен свят. Колкото повече остарявам, разбирам, че не притежавам нищо, разбирам, че единственото нещо, което мога да правя, е кино. И ще снимам – докато умра! Филмът е като медиум – трябва да помага на хората да живеят по-добре; трябва да намира път към бъдещето, в което да се изживяват по-хубавите животи; филмът записва по-добрия живот. Мисля, че киното може да направи обществото по-светло и по-здравословно. В момента съм на етап, в който искам да разкажа на екрана истории за нещата, които ни карат да изпитваме страдание. Ако показвам във филмите от какво страдаме, ще покажа и проблемите, над които трябва да се замислим, и начина, по който ще се спасим от страданието.“*

Киноезикът също става обект на традиционно и сакрализира-

но натоварване и във филмите на другия голям корейски режисьор – Ким Ки-док. Принципно в Корея киното на Ким Ки-док не е особено популярно и често го смятат за шокиращ автор, който не представя достоверно действителността. Преди да стане режисьор, самият Ким професионално се занимавал с живопис и история на изкуството в Париж. Дебютира в киното през 1996 с „Дивото животно“. След което следват „Крокодил“ (1996), „Остров“ (2000), „Адрес неизвестен“ (2001), „Лошо момче“ (2001), „Пролет, лято, есен, зима... и пак пролет“ (2003), „Самарянка“ (2004), „Пустият дом“ (2004). Филмите му са екстремални като емоционално натоварване, с резки и неочаквани завои. Визуалната му естетика е ярко символична, понякога диалогизираща с тази на Им Куон-тек. Ким Ки-док често казва за себе си, че прави каквото може и въобще няма амбицията да е най-добрият. *„Само знам – скромно уточнява режисьорът в едно интервю – че човек, който иска да живее дълго, не трябва да се занимава с кино. Когато снимаш, изживяваш живота на всички твои персонажи, а собственият ти живот минава покрай тебе незабележимо.“*

Преди време ме попитаха чий кинематографичен стил повече ми допада – този на Им Куон-тек или този на Ким Ки-док. Трудността на отговора бе непреодолима. Защото двамата режисьори са едновременно много близки в конкретни послания и в общото визуално звучене на филмите си. Сходството и допълването може би идва и от това, че Им и Ким работят с общ културен код. Те го обогатяват и видоизменят чрез уникалната си авторска интерпретация. Според кинотеоретичите двамата режисьори са носители на идеята за нов тра-

диционализъм в кадрите на корейското кино. (Нов – по отношение и на развитието на корейската кинематография в исторически и естетичен план).

От друга страна – нюансът на полученото послание е различен, защото е различен ъгълът, от който режисьорите наблюдават персонажите си и конструират сюжетите си. Доста често героите на Им и Ким са от един вид, но сякаш едните са огледален образ на другите

В следващите редове ще щрихирам на ниво естетика на драматургията и характерност на персонажите онези сходства и различия, които приближават или съответно отдалечават Им Куон-тек от Ким Ки-док

Вековната корейска култура на пръв поглед присъства по-осезателно и настойчиво в киното на Им Куон-тек и сякаш не е толкова силно застъпена при Ким Ки-док, освен в „Пролет, лято...“. Защото чрез киното си Им разгръща в диахронен (хоризонтален) план традиционните първообрази. Докато Ким Ки-док е склонен да преобръща и смачква като стар вестник традиционните представи, често дори ги превръща в анти-метафори.

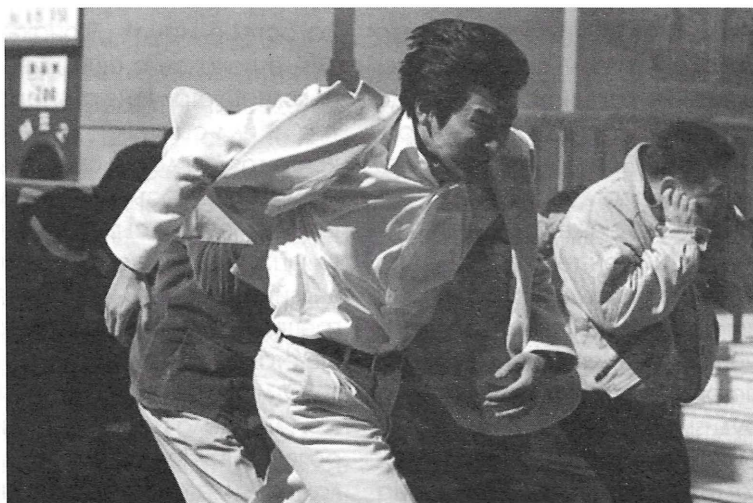
Героите и на Им, и на Ким едновременно се поддават на стремителните центробежни сили на живота. Гравитацията на традицията, която би трябвало да ги държи близко до идеалния иконичен образ, не се оказва толкова мощна. В развитието на филмовата си драматургия двамата режисьори умишлено пречупват изконно традиционното през характера и психологията на персонажите си. Силата и ефектът на трансформацията зависи от авторския стил и гледна точка.

Признавам, въобще не мога да си спомня къде чух следното: *„Чувствата се пораждат, когато гледаме на света по не-*

подходящ начин“ Със сигурност не е нито от филм на Ким, нито на Им. Но по някакво стечение на обстоятелствата съм го записала в бързината именно върху корицата на книга за Им Куон-тек.

„Чувствата се пораждат, когато гледаме на света по неподходящ начин“. Дешифрирам тезата като отклонение от предопределеността и правилното според мнението на трети лица. Защото правилата винаги са създадени преди нас – ние се раждаме в тяхното присъствие и мнението на третото лице е нашият ориентир. Чувствата игнорират онова „трябва“, което маркира нормата, подходящият и правилен начин. Персонажите на Ким и на Им бягат именно от този ред, защото знаят, че той ще ги лиши от чувства. Те категорично не приемат тази алтернатива, но също така и не стават емоционални анархисти.

В Изтока не е прието да се демонстрира Аз-ът, защото се смята че той е част от триадата Небе – Човек – Земя и в такъв случай балансът се нарушава. Им Куон-тек и Ким Ки-док правят точно обратното – изкарват на показ, демонстрират Аз-а и му се наслаждават. Превръщат го в естетически обект, пламтящ в особен тип болезненост. А от къде идва Болката? – Тя е причинена от сблъсък с „третото лице“, което настойчиво повтаря „трябва така, а не иначе“. Третото лице – и при двамата режисьори винаги присъства – то може да е персонафицирано, може да витае безлико като сянка в атмосферата на целия филм, може и (колкото и шизофренично да звучи това) да е вътрешният глас. И точно това поражда усещането за близост и сходство между Им Куон-тек и Ким Ки-док. Присъствието на Болката – от създаването (въобще на каквото и да било); от

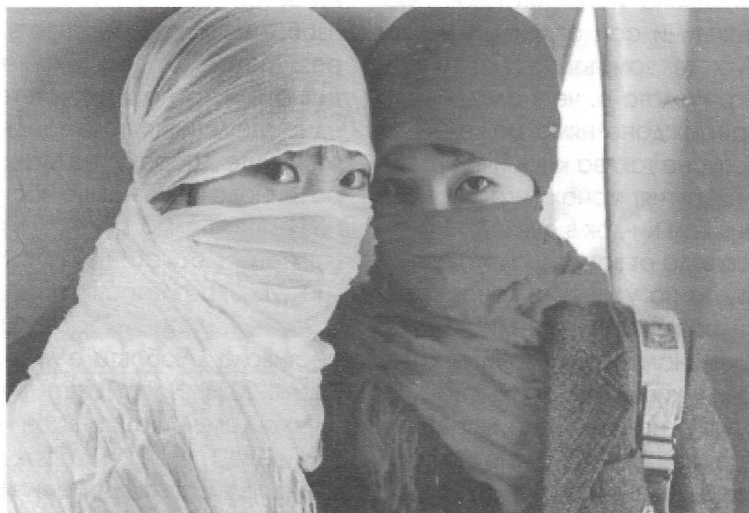


„Години на ярост“, режисьор Им Куон-тек



Режисьорът Ким Ки-gok

„Самарянка“, режисьор Ким Ки-gok



желанието за бягство, което тласка към вечното бродене; Болка от желанието и страха да притежаваш; отвината и от опрощението; Болка, която героите сами избират.

Идейно сюжетите във филмите на Им Куон-тек се опират на непоклатима и да кажем ясна за всички (корейци) основа. Така например „Мандала“, „Нагоре и нагоре“ тръгват от вселената на будизма. Самото заглавие на корейски „Нагоре и нагоре“ е цитат от първите думи на Сурата на Сърцето. Същото стъпване върху будизма прави и Ким Ки-док, но само във филма си „Пролет, лято...“. Монахът на Ким категорично изразява характера си, дава израз на всичките си желания, пориви и страсти. Подобните персонажи при Им Куон-тек, като монахът Чи-сан от „Мандала“ – влюбен, прегрешил и връщащ се към една малолетна проститутка, или монахинята, решила да стане щастлива майка и любима в „Нагоре и нагоре“, – те много деликатно и постепенно се разкриват. Крайната точка в пътя на персонажите се оказва еднаква и за тези на Им, и за тези на Ким. Само че траекторията на пътя, по който се движат, и отклоненията от дестинацията се оказват различни.

Какво става на финала на „Мандала“ и „Пролет, лято...“. Монахът Чи сан от филма на Им Куон-тек замръзва в снега и умира. Утехата е, че в следващото прераждане няма може би да допусне такива кармични грешки. Другият монах – игран от самия Ким Ки-док в епизод „Зима“, изважда от замръзналото езеро тялото на удавена жена, която силно напомня на една друга, преминала през сезоните на неговия живот. И монахът на Ким умира – не физически, вътрешно. Предава се най-сетне на предопределението си – да бъде и

да остане монах. Монахът на Ким е наказан с още живот за неволното отричане от „парамита“ – или съвършенствата, към които трябва да се стреми всеки будист: милосърдие, целомъдрение, търпение, усърдие, медитация и мъдрост. Още време живот, в който може да допусне още грешки и излизането от сансара ще стане още по-трудно.

Отделно във филмовите заглавия „Мандала“ и сезонното изброяване в „Пролет лято...“ е заложена идеята за затворената цикличност, от която няма изход. Всъщност изследването на будистките мотиви не само в творчеството на Им Куон-тек и Ким Ки-док, а въобще в съвременното корейско кино са особено интересни и предполагат отделен задълбочен анализ в друг текст.

В другите си филми като „Фестивал“, „Майка по договор“, „Сопйондже“ и „Чхунхянг“ – Им Куон-тек се отпласква от родовата памет, конфуцианския морал, фолклора и естетиката на пхансори; В „Огнени багри“ – от корейската живопис и културното наследство. Тоест тръгва от един максимално натоварен с традиционност аспекти и го материализира, персонализира в лицата и характерите на персонажите.

Да започнем отзад напред. Художникът Чан Сун-Оп в „Огнени багри“ връща зрителите към изобразителното изкуство в Корея. Можем да поставим тематично филма на Им Куон-тек в едно аналитично поле заедно с японските „Шараку“ на Масахиро Шинода (1995 – също носител на Златна палма в Кан, както и „Огнени багри“) и „Хадзан“ (2003) на Игараши Шоу (носител на Златна Афродита от фестивала „Любовта е лудост“, Варна 2004). Но всъщност е много по отдалечен от тях дори като послание и визия. „Шараку“ е карнавален, пъстър, ироничен.

„Хадзан“ е съзерцателен, монохромен, вгълбен. „Огнени багри“ – нито едно от двете. Много по-близко е до цялостното звучене на корейския си колега Ким Ки-док. Художникът Чан Сун-Оп носи онази прекрасна арогантност на гения, която тлее и при някои герои на Ким. Защото при много от тях художникът съществува, но не е на показ – всеки централен герой на Ким нещо рисува или майсторикато занаятчия с ръцете си.

Самият Ким Ки-док също препрочита традицията и я интерпретира по нов начин, особено ако говорим и анализираме визуалната естетика. Прави го радикално, агресивно и със замах. Докато старият майстор Им е елегантен и плавен, сякаш спазва невидимо благоприличие. Може би затова двамата големи на корейското кино изключително рядко се сравняват в киноведското пространство. За някои автори като Даниел Гарет Ким Ки-док с „Пролет, лято...“ се оказва много по-удобен, четивен и може би интересен за съпоставяне с руските автори Александър Сокуров с „Баща и син“ и Андрей Звягинцев със „Завръщане“. Да, в естетиката на кинообраза наистина има много допирателни. Но Гарет обяснява нещата по друг начин: „*Тези филми третират Живота на Духа, живот, който е константна величина и обикновено е незабележим, а в същото време е фундаментален*“. Анима също не може да се каже и за филмите на Им Куон-тек. Но вероятно засилената на пръв поглед традиционност при Им пречи на Гарет да мине отвъд нея.

„Фестивал“ на Им Куон-тек. Тук срещаме Писателя, който си спомня, възстановява или представя живота на редица поколения от неговото семейство. Той олицетворява живата родова па-

мет. При Ким такъв персонаж, реконструиращ миналото, също има, но представлява пълната анти-метафора на родовата памет. Това е аутсайдерът в „Крокотид“ който си изкарва прехраната, като вади от реката тела на самоубийци и така навлиза в семейните им истории. Или бездомникът в „Пустия дом“, който се промъква като крадец в чуждите къщи и изживява в представите си чуждите животи на обитателите им. В „Адрес неизвестен“ съдбата на тримата герои поставя пък проблема за кризата на националната идентичност. А идентичност без родова памет няма.

Герои – носители на традиционното са и изпълнителката на пхансори в „Сопйондже“, младата кисенг Чхунхянг, музите на Чан Сун-Оп (в „Огнени багри“). Дали това е образът на вечната корейка, който остава непоклатим в съзнанието? Доколко носителки на традиционни прототипи са дамите на Ким Ки-док?

Женските персонажи в киното на двамата корейски режисьори също са изключително интересни и огледални в някои отношения. Нещо като софт и хардверсия. Няма да се впускам в така популярните Gender-ана-

лизи, само ще маркирам.

Жените в киното на Им преливат от доброта и красота, но изобщо не го осъзнават. Те променят с нещо прекрасно и безименно света около себе си, макар че въобще не им се струва така. И в това е основата на тяхната болезненост, която бавно и мъчително се превръща в утешителна самота.

Жените при Ким Ки-док – в тяхната красота и доброта има нещо откраднато, което те непрекъснато искат да си върнат обратно. И те променят с нещо прекрасно и безименно света около тях, само че много добре го знаят. От това също боли. Често откупват болката си с цената на самотата.

В статията си *„Старите майстори и Новото Кино: Корейският филм в състояние на преход“* Хянгсоон И великолепно анализира структурата на пхансори в киното на Им Куон-тек. Авторката отбелязва и следното: *„Ако „Сопйондже“ е филм за пхансори, то определено „Чхунхянг“ може да бъде наречен пхансори – филм. Много от диалозите във филмите на Им са взети от различни версии на пхансори и фолклорните*

приказки, каквато е „Песен за Чхунхянг“.

Приказни и пхансори диалози при Ким Ки-док няма. По-скоро има напрегнато приказно мълчание, както е изцяло в новия му филм „Пустият дом“ или туктам в „Остров“, „Лошо момче“, „Пролет, лято..“. Има приказни елементи, отиващи понякога на границите на тоталната и екстремна деформация. Такъв елемент е идеята за Човекът като риба в „Остров“. Момичетата от „Самарянка“ – не са ли пък те един съвременен, преобърнат на 180 градуса и разфокусиран образ на традиционната корейска кисенг? Девојката от „Лошо момче“ също донякъде е такъв образ. Собственичката на езерните бунгала в „Остров“ – не прилича ли на една забравена и унижена от боговете шаманка?

Им Куон-тек и Ким Ки-док – и двамата тласкат героите на филмите си към избор на Болка. Помагат им да се борят с нея, да я преживеят, да я носят като вечно бремe или опитомят.

Каквото и да се случи накрая обаче, Им Куон-тек сякаш винаги утешава персонажите си.

А Ким Ки-док ги наказва.



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.softspravka.com

ТРЯБВА ДА ЧУВАШ КАК СЕ ТРОШАТ КОСТИ

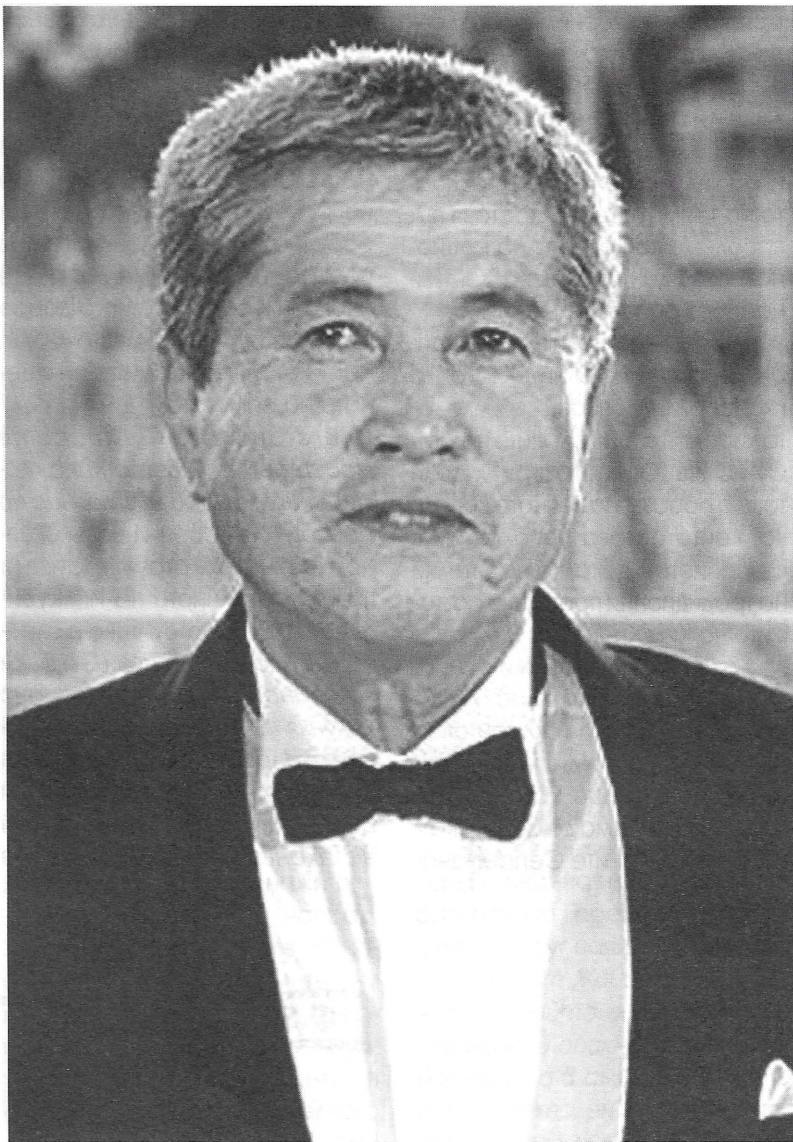
Интервю с режисьора Им Куон-тек

– Вие сте почти на 70 години и сте заснели до сега 100 филма. Помните ли ги всичките?

– В началото да работя като режисьор за мен означаваше само да си изкарвам хляба. Снимах гангстерски филми, екшъни, любовни филми, мелодрами, военни филми, всичко. Снимахме много бързо и ги правехме според изискванията на пазара. Някои действително не си ги спомням. Други съм се постарал да забравя. А някои просто са изчезнали. И с пълно основание.

– Мислите ли, че човек трябва да се срамува, ако е снимал комерсиални филми?

– В такива случаи най-често става дума за един вид кино, което е лишено от индивидуалност. Но подобно определение е свързано и с моята история. След края на войната напуснах дома си и се превърнах в нещо като скитник. Оказах се в Пусан. Там работих за търговци, които продаваха ботуши от американската армия. Те им придаваха корейски дизайн и ги продаваха като обувки на обикновени корейци. Моята работа беше да отбирам хилядите ботуши, които пристигаха при нас в пълен хаос и да ги подреждам по размер. Точно по това време един корейски филм имаше изненадващ търговски успех. И тия търговци на обувки си помислиха, че с филми могат да се направят големи пари. Те основаха продуцентска къща и аз бях там нещо като момче за всичко. Ставаше дума да оцелея някак. По онова време ми беше все едно дали става дума за обувки, или за кино.



– Кога започнахте да снимате филми, които според вас и днес изглеждат сериозно?

– През 70-е години. Едва тогава разбрах, че чрез филмите може да изразиш нещо лично – морал, поведение, възглед за страната си.

– Снимали сте филми за корейската музика и живопис, за корейската история, за митове и легендите на Вашата страна. Възприемате ли се като един от онези, които съхраняват културата?

– Корея контактува със запад-

ните общества едва от стотина години. Не бих искал да ме считате за националист или шовинист, но съм убеден, че моята страна прекалено бързо се стареае да се изравни с тези различни култури, с техните предполагаеми прогресивни ценности. Адаптирането само по себе си не е проблем. Не са проблем и филмите от Холивуд, и компютърните игри. Но Корея се остави да бъде смазана от една глобална консумативна култура и изгуби твърде много от ценните си традиции – от музиката и живописиста до литературата.

– През 90-е години благодарение на Вашия филм „Сопйондже“ традиционната корейска музика пхансори преживя истински ренесанс. Възможно ли е дадена форма на изкуството да бъде спасена с помощта на друго изкуство?

– Абсолютно не. Но все пак може би е възможно малко да се отдалечи смъртта ѝ. Не си въобразявам, че съм в състояние да спася тези традиции с помощта на киното, но човек трябва да опита поне да ги задържи и да върне спомена за тях докато трае филма. Това е един вид превод. Възможно е да се намерят екранни образи, които да продължат живота на тази музика. Не става дума за народната душа или за народното изкуство. Става дума за една особена чувствителност, за особено възприятие на красотата.

– В „Сопйондже“ борбата за съхраняване на музиката е твърде брутална. Един фанатичен изпълнител на музиката пхансори ослепява с една билка дъщеря си, която е певица, за да може тя по-добре да почувства болката, която пронизва тази музика.

– Действието на филма се развива през 50-е години, когато тази традиционна музика се

възприемаше като безнадеждно старомодна, просто я презираха. Това, което извършва бащата, е акт на отчаяние.

– Борбата на индивида и на самотния художник със системата е лайтмотив във Вашите филми. Има ли автобиографични мотиви във Вашия филм „Огнени багри“, посветен на живота на художника О-Уон (Чан Сун-он)?

– Може би. Искях да представя неговата живопис във филма си и да я съхраня. Картините на О-Уон за корейския живот и природата притежават невероятна грациозност и въздейственост. В края на XIX век, по време на династията Чосон, този художник е трябвало да се бори за своята независимост като творец. Аз много добре разбирам това противопоставяне на авторитетите. Но между мен и него има и много други общи неща. И двамата сме прекарвали доста буйна младост. Той е пиел като луд, имал е много жени и се е оженил едва на 40 години, но веднага е изоставил жена си. И аз съм пил много, снимал съм много хубави жени и се ожених едва на 40! Макар че аз и жена ми все още сме заедно.

– Как се отнасяте към факта, че от време на време ви определят като режисьор-феминист?

– Ако е вярно, би било повод да се гордея. Традиционното корейско общество е било ужасяващо патриархално. Жените не са играли практически никаква социална роля. Ако човек се вгледа внимателно, ще забележи, че жените са изпълнявали много важни функции. Те са съхранявали традициите и нравите, благодарение на тях се е запазило семейството. Благодарение на тях се е запазила приемствеността на културния живот в Корея. И до днес на жените у нас

не е им лесно да правят кариера и да заемат значими позиции в обществото. Моята задача като човек на киното е да показвам това и да го обяснявам.

– Считат ви за баща на корейското кино. Но новото поколение режисьори като Ким Кидок и Пак Чан-уо правят филми, изпълнени с насилие, които не могат да се съпоставят с вашето творчество. Как си обяснявате подобно развитие?

– Насилието винаги е свързано с историческите обстоятелства. Аз не вярвам например на обяснения, които акцентират върху характера или личността им. В случая с корейското общество насилието може да бъде обяснено единствено посредством анализ на историята. След поражението на Япония във Втората световна война на власт дойде правителство, което сътрудничеше тясно с Америка, но то нямаше реална легитимност. Нашият живот бе подчинен на ритъма на контролите. Правителството бе в състояние да упражнява властта си единствено с помощта на ЦРУ. Корейските тайни служби бяха проникнали в цялото общество и всички аспекти на всекидневния живот. В Съюза на филмовите дейци всеки ден наминаваше един агент на тайните служби, за да чуе какво се приказва и да се убеди, че всичко е под контрол. После дойдоха други, още по-авторитарни правителства. Поради много строгата цензура моето поколение не беше в състояние да представи на екрана това подтисничество. И сега при младите насилието избухва с пълна сила.

– Вие лично имали ли сте конфликт с властта?

– Военните правителства през 50-е и 60-е години буквално разрушиха семейството ми. Сред моите роднини имаше много интелектуалци, които бяха ляво ори-

ентирани. Някои от тях бяха убити, други избягаха в планините и се превърнаха в участници във въоръжената съпротива. Вследствие на това трябваше да крия произхода си. Но за щастие, когато почнах работа в киното, никой не прояви интерес.

– Неотдавна заснехте филм за това време, в него проследявате историята на един гангстер от 50-е до 70-е години. Героите на екрана непрекъснато се бият с бухалки, железни пръти...

– Но нищо не е измислено! Някои от най-близките ми приятели са били гангстери. Те са използвали някои от пролуките в постройката на авторитарното общество и изградиха с помощта на мафията нещо като държа-

ва в държавата. Животът на моите приятели като престъпници е точно такъв, какъвто го описвам на екрана. Междувременно те са се превърнали в почтени и уважавани бизнесмени. Днес, когато се срещаме и седим в приятна обстановка, говорим само за тези бурни гангстерски години. И тъй като тези истории и брутални битки са толкова живи, исках също толкова брутално да ги пренеса на екрана. Човек трябва да чува как се трошат костите. Но до скоро цензурата и ограниченията на свободата за изразяване бяха много силни. Едва сега в моята страна стана възможно да се правят такива филми.

– Една друга тема табу бе разделянето на страната. Едва в 1985 година с вашия филм „Гильсодом“ се осмелихте да разкажете за мъката и трагедията на разделените семейства.

– Разделянето на Северна и Южна Корея е ужасна глава в нашата история. За всеки от моето поколение то е все още неприемливо. Но младите не могат да си представят нещо различно. Чул съм, че в Германия са се появили много проблеми, предизвикани от обединяването на двете държави. Възможно е един такъв процес да изисква години, възможно е менталитетът на хората живели в двете политически системи да е твърде различен.

**Текста подготви:
Владимир Игнатовски**

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 „Болрид“

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 двумесечно 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

Програма МЕДИА е програма на Европейския съюз, която има за цел да подобри конкурентноспособността на европейската аудиовизуална индустрия чрез поредица от насърчителни мерки, насочени към:

- тренинг на професионалисти в областта на аудиовизията;
- развитие на продуцентски проекти;
- разпространение на кинотворби и аудиовизуални продукти;
- промоция на кинотворби и аудиовизуални програми;
- подкрепа на кинофестивали;
- осъществяването на пилотни проекти и
- подпомогане на достъпа на компании до външно финансиране.

Програма МЕДИА разполага с бюджет от 513 милиона евро (до 2006 година) и предоставя подкрепа както преди, така и след осъществяване на продукции.

Програмата осигурява допълващо финансиране за инициативи, свързани с обучение на професионалисти от аудиовизуалната индустрия, развитие на продуцентски проекти (игрални, телевизионни и документални филми, анимация и нови медии), разпространение и промоция на европейски аудиовизуални творби.

Бюрото на програма МЕДИА в София е отворено за всички, които имат нужда от допълнителна информация за процедурите по кандидатстване, срокове и детайли от програмата. Основната ни цел е:

- да осигурим необходимата помощ на професионалистите, които желаят да представят проекти по обявените конкурси на програма МЕДИА;

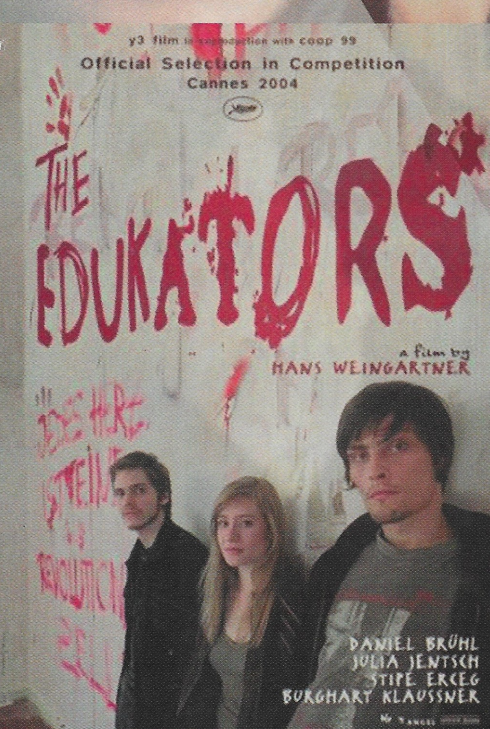
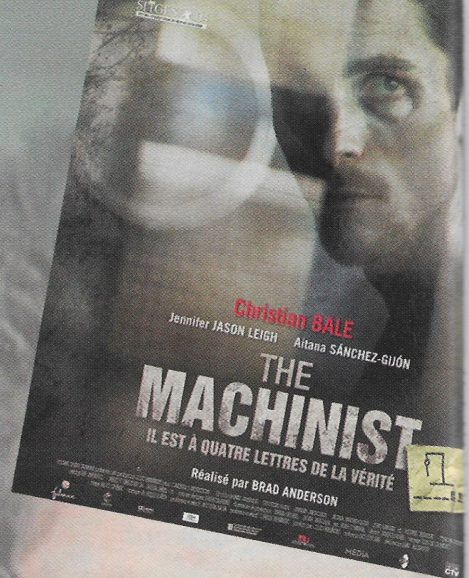
- да насочваме специалистите както към националните възможности за подкрепа, така и към тези на Европейския съюз;
- да запознаваме професионалните кръгове с политиката на Европейския съюз в областта на аудиовизията и в частност на програма МЕДИА, като организираме информационни срещи, участия в мащабни национални и регионални аудиовизуални и филмови форуми, с издаването на информационен бюлетин 4 пъти през годината и подържането на интернет страница с най-актуална информация и
- да поддържахме необходимите тесни контакти с централната и специализираната преса с цел редовното информироване за обявени конкурси и резултатите от тях.

Бюрото в София не взима решения по финансирането на проектите. Решенията за финансиране на проекти се взимат от експерти на програмата в Европейската комисия в Брюксел!

В офиса ни може да бъде намерена и допълнителна база от материали за тренингови програми, информационни бюлетини от страните участнички в програмата и др.

Контакти:

Бюро МЕДИА – България
бул. "Дондуков" 2А, последен етаж (вход откъм двора на Ротондата "Св. Георги")
тел.: (02) 988 32 24; факс: (02) 987 53 69
info@mediadesk.bg; www.mediadesk.bg



очаквайте в
кинната
от

VAN KRIS FILMS

