

КИНО

3,50 ЛВ.

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

Време за жени

АНЯ ПЕНЧЕВА

ПАРАСКЕВА АЖУКЕЛОВА

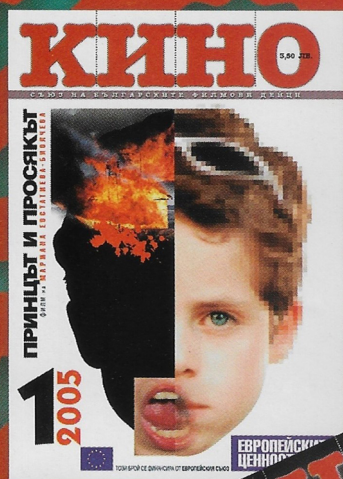
КАТЕРИНА ЕВРО

БИЛЯНА ПЕТРИНСКА

2005
6

ПРИЛОЖЕНИЕ:

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ



СПИСАНИЕТО, С КОЕТО ФИЛМОВИЯТ СВЯТ ИДВА ПРИ ВАС

АБОНАМЕНТ 2006

абонирайте се за списание „КИНО“

Абонирането можете да направите по линия на „Български пощи“

КАТАЛОЖЕН НОМЕР 1402

и чрез фирма „АРТЕФАКТ“ и нейните клонове в страната.

Адрес: „АРТЕФАКТ“, София 1111, бул. „Шипченски проход“ № 27 бл. 240

тел./факс: 73 61 73; 73 42 58

Очакваме да се абонирате и в редакцията на списанието.

София 1504, бул. „Дондуков“ № 67; тел.: 946 10 66; e-mail: sbfd@ bitex.com

6 книжки – 20 лева

3 книжки – 10 лева

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

СНИМА СЕ

Между снимките и монтажа на „Време за жени“

(Разговор с режисьора Илия Костов)

Йоана Павлова 2

IN MEMORIAM

Превъплъщенията на Никола Ковачев

Зелма Алмалех 4

ПОДИР СЯНКТА НА ОБЛАЦИТЕ

Киноанкета – Иван Тонев 5

ПОГЛЕДЪТ НА РЕЖИСЬОРА

Снян на котката / Владимир Ангелов 8

СЪВРЕМЕННОТО БЪЛГАРСКО КИНО

И НОВИТЕ ЕВРОПЕЙСКИ ПЕРСПЕКТИВИ

Всичко е въпрос на професионализъм и

интуиция (разговор с Ваня Георгиева и Кристиан

Василев – разпространителска къща „Ван Крис“)

Людмила Дякова 11

За копродукцията (с любов и омерзение)

Росица Вълканова 13

НОВИ КНИГИ

Да разбулиш мистериата анимация

Боряна Матеева 15

От „Нанук от Севера“ до „Вятърът на оголената

луна“ / Иван Ничев 16

КИНОСЪБИТИЯ

„ЗЛАТЕН РИТОН“ 2005

МНЕНИЕТО НА КИНОКРИТИКАТА:

Наградите 18

Попътен вятър в акваторията на българската

анимация / Боряна Матеева 19

На бой отиват само старците

Антония Ковачева 21

Завръщане на бял кон и други атракции

Григор Чернев 23

За възможността да останеш верен на себе си

Калинка Стойновска 24



Съвременното българско документално кино –

огледало или идея за действителността

Димитър Кабаиванов 26

Броят се издава
с конкурс на



6/2005

Документалното кино е интересно и забавно

занимание (Разговор с режисьора Светослав

Драганов) / *Ирина Канушева* 28

„ЗЛАТНАТА РАКЛА“ 2005

Динамика на диалога / Людмила Дякова 30



КИНОМАНИЯ 2005

Голямата носталгия и малките драми

Ингеборг Братоева-Даракчиева 34

Игра на образи, игра на кино

Кристиана Бакалова 36



Ханеке с едни гърди преди Саура

Георги Ангелов 38

ГЛЕДАЙТЕ

В магическия свят на Саура 40

СВЕТОВЕН ЕКРАН

ФЕСТИВАЛИ

АНТАЛИЯ 2005

Под знака на портокала / Божидар Манов 41

АТИНА 2005

Силата на екранния портрет / Олга Маркова 43

КАНАДА 2005

Монреал ± Монреал / Александър Янакиев ... 44

МОДЕРНИ ВРЕМЕНА

Джордж Лукас – и киното вече не е същото

Владимир Игнатовски 48

Обърнато огледало – азиатското кино през

Втората световна война / Неделчо Милев 51

НАШАТА ИСТОРИЯ

Животът и времената на оператора Симеон

Симеонов Петър Кърджилков 55

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Рангел Вълчанов: „А днес накъде“ –

режисьорска експликация

На корицата: **Аня Пенчева, Параскева Джукелова,**

Катерина Евро и Биляна Петринска във филма

„Време за жени“, режисьор Илия Костов,

продуцент „Коруна-Х“

МЕЖДУ СНИМКИТЕ И МОНТАЖА НА „ВРЕМЕ ЗА ЖЕНИ“

с режисьора Илия Костов
за новия му филм
разговаря Йоана Павлова

Биляна Петринска и Илия Костов по време на снимки



– Как бихте представили новия си филм „Време за жени“?

– Филм за нормалния живот, филм за нормални герои. Смях, сълзи и тъга в историите на четири дами в изпълнения с абсурд, странности и неподражаем свят на българско провинциално градче, там край реката. Като прибавим към това и присъствието на великолепни български актриси, които според мен играят по „американския метод“ на Станиславски, а не преживяват фундаментални философски дилеми на моминството, считам, че става дума за филм, който иска да трогне и разсмее зрителя, да наруши неговото спокойствие, да вдъхне малко смелост, малко копнеж по „изгубени илюзии“, да изтръгне лични признания, да удари един-два шамара на „голямото родно опростачване“, безпомощно да въздъхне по отминали шансове, да възседне разбесували се демонни – в час и половина.

– Как точно си представяте това въздействие на филма?

– Всеки филм отразява в някаква степен не само състоянието на

националното кино, от което получава пари, но и моментното състояние на нацията, от която произлиза. Бит, душевност, менталитет, култура... Убеден съм, че новият български герой трябва да бъде не само циганин, турчин, евреин, наркоман или политзатворник. На някои това може да им се харесва, но аз лично не споделям подобен подход. Не разбирам и крайната фестивална естетика само заради егоцентричния стремеж да впечатлиш с екзотика.

– Как премина снимачният период на филма?

– Не съм убеден, но ми се струва, че именно Уди Алън бе казал: „Никога не пишете самоубийствени сценарии!“ ... Многооточието е заради въздишката, а не заради пунктуацията! Както и да е, в рамките на такива бюджети вече става много трудно да се реализират идеи, които изискват по-големи възможности. Така или иначе, човек трябва да направи всичко възможно, за да преодолее гравитацията на съмненията и липсите. Не бих се спрял пред нищо, ако мога да вдигна и с

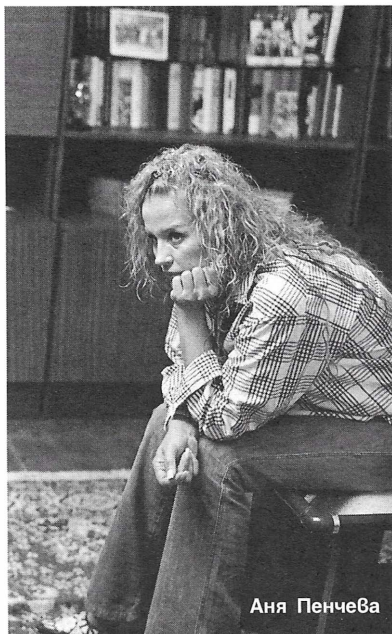
един процент нивото на филма. Долу-горе така се и държа по време на снимки. Правя само онези компромиси, без които не може и филмът ще спре. Въпреки това положих и големи усилия да превърна снимачния период в приятна, незабравима, макар и трудна авантюра. Надявам се тези, които са били със сърцето си в този филм, да имат същото чувство.

– Много светски шум се вдигна още по време на снимките?

– Вероятно заради актрисите, които са достатъчно популярни и чиито изяви не само в киното са обект на медийно отразяване. С някои от тях бях работил и преди, с други се познавам също отдавна. Имаше и нови лица, нови надежди... Мъжкият състав също е невероятен. Отчитам знаците на разбиране, професионализъм и толерантност там, където ги е имало, и няма да ги забравя, защото това са правила-та на играта.

– По-различна ли беше атмосферата около вас в сравнение със снимките на „Трака-трак“ и „Асистентът“?

– Всеки филм е различно преживяване. Нов сценарий, нова история, различни актьори, нов град, повече опит може би, със сигурност лоша рутина в определени аспекти. Преодоляването, задължителното разочарование, изненадващото възхищение, знаците на бла-



Аня Пенчева

годарност, разбираемата интрига... Екипът поостарял, аз побелял, новите попълнения... Както си му е редът. Правенето на кино е като някаква странна война, в която никой не знае как може да бъде спечелена. И все пак на мен ми харесва, когато има ред, дисциплина и правила... Лигавщините ме изморяват и изнервят. Убеден съм, че един филм печели от първото.

– Предпочитате популярни имена за филмите си, не смятате ли, че присъствието им може да отклони зрителя от вашата идея?

– Популярният актьор може да отклони вниманието единствено и само ако не се справи със задачата си, за което вина, разбира се, на първо място носи режисьорът. Не мисля, че популярността може да носи негативи извън това. А и аз избирам актьорите си не по скалата на тяхната моментна известност, а само и единствено заради диапазона и възможностите, които мога да получа за конкретна роля. И Аня, и Параскева, и Катерина, и Биляна са чудесни актриси, мечта за всеки изнервен режисьор.

– Какво се е променило в начина ви на снимане през последните 10 години?

– Вероятно доста неща, които най-малкото аз мога да забележа. И все пак има външни фактори, които неволно или закономерно променят и стила ти и начина на работата. Националната телевизия регламентира парите за кино, нароиха се асоциации за какво ли не, неяснотите около „Бояна филм“ продължават и до днес. Законът за кино е вече факт и позволи на някои от най-отявлените му противници да застанат под неговата шапка, няма сила, която да накара кабеларките да отделят средства за национално кино... Зад високопарни идеи за бъдещето на националното кино се разчитат елементарните знаци на меркантилността. И това е напълно достатъчно човек да стане друг!

– А наградите?

– Наградата е хубаво нещо, може да се употреби за различни неща. Има творци, които мислят много по този въпрос още преди да започнат да снимат. Аз лично никога не мисля за нея, когато работя. Освен това има много филми с награди, които един зрител не би харесал, и обратното.

– Планирате ли да се върнете изцяло към писането на сценарии?

– Киното е процес, в който всеки се развива, ако щете, извън собствените си желания. В последните години по стечение на обстоятелствата имах възможност в детайли да наблюдавам този процес и категорично заявявам, че проблемите на българското кино в художествен план започват именно от киносценария. Единственото нещо, което сближава голяма част от проектите, прескачащи от сесия на сесия, с кинодраматургията е, че са в обема 50–60 страници и на титулната си страница имат изписано с големи букви „Сценарий“. Според мен, кинодраматургията е много сложно нещо именно защото в тези 50 страници най-важното не трябва да се напише, то трябва да се усеща. Останалото са драматургични правила и закони, които до болка трябва да се познават.

– Все пак трудно се съчетават писането, режисирането и продуцирането?

– В това съчетаване или в неговата липса стои въпросът, какво губиш и какво печелиш?! Според мен, поне на този етап пълният контрол ми дава възможност за по-голяма свобода и светкавична реакция, нужна в един труден филмов процес.

– Как мислите, че ще се развие киното ни оттук нататък?

– Липсата на законова база позволи да загубим спечелени територии. Жалко, но сега се радваме, ако направим по 4–5 филма годишно. Бъдещето е в битката за спечелване на онези 15–20 филма, които съседите ни продължават да създават, в актуализирането на художествените критерии и оценки, в нови законови добавки, насочващи пари към киното от места, до болка познати в модерния свят. И ако може да изгоним търговците от храма!

– Какъв точно вид комедия е „Време за жени“. Битова? Трагикомедия?

– Никога не съм писал сценарий за топло(фикация), освен за една жена („Мадам Бовари от Сливен“), която търсеше чаша вода, за да се отрови. А и комедията като основен вид на драмата се класифицира според продължителността и композицията, според степента и характера на комизма, според съдържанието, така че за една комедия могат да са направят поне няколко характеристики.

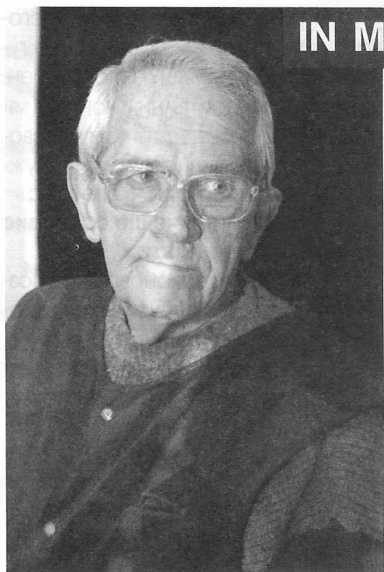
Хуморът, сатирата, пародията, иронията просто показват отношението на един творец към действителността и не могат да се свържат с определена жанрова форма. Няма род или жанр хумор или пародия. Това по-скоро е принцип, метод. Мъдрецът Хораций казва: „Животът е трагедия за тези, които чувстват, и комедия за онези, които мислят.“

– И все пак?

– Според мен, когато се прави комедия, най-точният подход е да мислиш трагически, ако това е точната дума. По-хубаво е не да се смеем на персонажите, а чрез тях на останалия свят. Когато попитали един герой на Юго защо се смее, той отвърнал сериозно: „Защото знам!“

– А вие какво знаете?

– За съжаление съвсем малко...



IN MEMORIAM ПРЕВЪПЪЩЕНИЯТА на НИКОЛА КОВАЧЕВ

Зелма Алмалех

Тазгодишният Никулден не беше така празничен, както години наред. Нямаше го Кольо Ковачев и тази бурна и разнoliка компания, която винаги беше очаквана в дома му на софийската улица „Янтра“, отбелязва деня и в спомен за него, и във възхита от сбъдването на най-интимното му желание – завинаги да остане при морето. Обикалял още като дете България с родители – учители, после като млад актьор провинциалните театри и като документалист всички кътчета на страната, той си го беше избрал за любимо място. И заради светлия период на бургаския театър, и заради съпругата си Елисавета Иконописова, една от най-изявените ни художнички-текстилки, Кольо посвети голяма част от филмите си на морето. Дори се „вмъкваше“ в света на Ели – събиралше камъчета, уж за някои от нейните творби, но и той майстореше произведения на изкуството от камък и дърво. Наистина усещаше в обикновените неща, както и в обикновените хора не-обикновеното. Във всекидневието откриваше процеси и явления, които после изследваше в киното си като задълбочен и последователен търсач, но с необикновен за документалното кино в представите ни от преди десетилетия артистизъм. Затова обичаше да го нарича „неигрално кино“, а не документално. Може би и поради превратните разбирания, внесени от телевизията в киното, която реши, че обикновеният актуален репортаж може да се нарече документално кино...

Никола Ковачев беше (е) преди всичко артист – едно особено съчетание на човек, който обожаваше играта, независи-

мо дали е на сцената, на снимки или в монтажа и с приятелите си, но винаги като fair play, като някаква изконна справедливост и честност. Другото сякаш нямаше значение... И много, много любов към хората, в които откриваше дълбочината на чувствата, мотивацията да продължават, колкото и да не е приятен и лъскав животът им. Такива са и героите му от „Временно“, от „За високото напрежение“, от „Празник в Белица“. Каквото и да се случваше, винаги имаше игра, малко иронична, понякога може би и не дотам романтична, но игра и „театро“, както обичаше да казва. И телевизионните шефове се смущаваха да излъчват „Зимно време“, „Тъпанът е голяма музика“, „Казанът“ за сметка на фестивалите, които приемаха филмите с възторга и на критиците, и на една вяра на „неигралното“ кино публика. Е, не го докара до „Златен ритон“, но и това е подробност – има по-големи, казваше той и изключително оценяваше колегите си. Едва ли Юлий Стоянов, с когото бяха близки приятели, е предполагал какъв коректив е той за Никола Ковачев. А и самият Юлий на вечерта в памет на Кольо направи своето признание за мощта, с която приятелят му навлиза от театъра в документалното кино. Кольо е единствен пример сред театралите, освен голямото изключение – Методи Андонов, но в игралното кино. И всичко с някакъв тънък бургаски привкус...

Парадоксът е, че зад това търсачество, зад този необхватен артистизъм на Никола Ковачев стояха изключителна самодисциплина и педантизъм в работата с материала. В началото като подготовка за темата, по-късно като „подчиняване“ на изненадите на живота и хората, а после по време на монтажа. Той описваше филма си в най-тънки детайли и монтираше първоначално само картина – тя да говори сама. Премонтираше, опитваше, верен на принципа си, че в киното е важно изображението. По-късно прие и предизвикателствата на видеото, но отново въпреки на VHS играеше до безкрай с

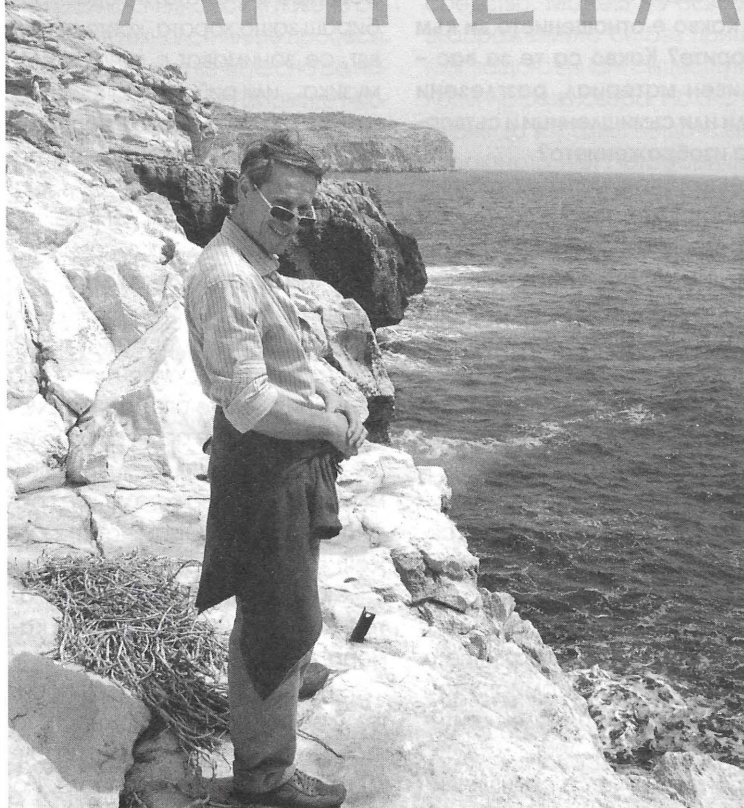
time code, за да „стане киното“ – пак негова фраза.

Едва ли могат да се изброят интересите на Кольо – познавач на литературата, с тънък вкус към изобразителното изкуство, театрал и винаги дълбоко развълнуван и преживяващ всичко, което се случва в света, но не като някой нашенски политикан, а като хуманист с ренесансов възглед за човека и заедно с това и като изпреварил времето мислител. Мечтата му беше да направи филм за различието и близостта на хората от градските пазари от различни страни: като атмосфера, като динамика на живота, от една страна, и консерватизъм и закостенялост на поведението, от друга... В тези традиционни взаимоотношения той търсеше някаква вселена, в която да продължава търсачеството си на човека и заедно с това да впише в него българската индивидуалност, която страшно го занимаваше. Всъщност той все задаваше въпроси и търсеше. Все се запалваше по някаква идея и всячески, дори и без финансово обезпечаване, държеше да я реализира. Много често и с ясното съзнание, че няма да го разберат. Тежеше му навремето, че му спираха филмите, но и се радваше, че хората, на които държи, го разбират и ги харесват. Дали поддизираше, че е изпреварил времето си, или за да е по-точно, го беше прозрял?! Когато отново след повече от 25 години гледахме в негова памет най-изстрадалия му филм „In Memoriam“, чак ни стана страшно колко точно е разгадал най-тъжната страна на човешката история, но изказана едновременно с болка и (само)ирония.

Може би Никола Ковачев би бил прекрасен учител, преподавател не само по кино – това ние, неговите приятели, винаги сме го усещали. Той като че ли имаше призванието и морала да бъде духовен коректив. И сега ни гледа малко присмехулно откъм морето край Бургас с тайната надежда, че все някак ще преборим комфорта в себе си, казвайки „Хайде да ви видя сега!...“

КИНО

АНКЕТА



ИВАН ТОНЕВ е завършил кино и ТВ операторско майсторство през 1987 г. в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. През 1989 г. защитава свободна аспирантура. Оператор е на 10 игрални („Белият вятър“, „Сирна неделя“, „Рансодия в бяло“, „Пату“, „Чуй звездите“, „Славата на България“, „Улицата“ и др.) и над 40 документални филма („Виртуална реалност“, „Цигани“, „Каре“, „Един българин в Европа“ и др.). Носител е на множество национални и международни награди.

Автор е на няколко филма като режисьор, между които „Любовта е...“ (2005).

– По какви критерии избирате филмите, които снимате?

– Първо чета сценария. После говоря с режисьора, който ми го е предложил. Понякога текстът и обстоятелствата около него ми харесват, друг път по-малко... Но това, което ме кара да приема или не, е фактът дали усещам в проекта някакъв индивидуален свят. Ако е така, съм готов да погледна към него със своите очи и да потърся допирни точки към моята чувствителност и морал.

– Какво е за вас камерата?

– Нещо, без което не можеш да направиш нито един филм. С нея започва удоволствието – да снимаш. Но камерата няма нищо общо с това дали филмът, който правиш, ще стане хубав или лош. Тя просто трябва да е адекватна на кадрите, които снимаш. Може да бъде супермодерна и удобна за работа, може да е и някоя антика.

– А светлината, композицията, движенията, цветът?

– Изразни средства, с които можеш да изградиш изображението на сценария. Да разкажеш една

история, да оформиш образа на героите и техните възприятия. Да направиш един филмов сюжет материален и метафоричен. Материален, защото можеш да го пипнеш – независимо дали на електронен или сребърен носител. Метафоричен, защото го виждаш, но не всичко в него можеш да обясниш.

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

– Техническото познание е необходимо, защото е в основата на материалното изграждане на

изображението. След като изпълниш това си задължение, от личната ти позиция зависи да го превърнеш в изразно средство. То би могло да е в основата на ярки творчески решения, така както използването на светлината, композицията или цвета понякога остава в сферата на техническата регистрация. Начинът, по който те се използват, и образа, който създават, зависят от индивидуалността на автора.

– Какво означава за вас „да уловиш неуловимото“?

– Игра на думи. Ако ще се качаваме, повече ми харесва „да изобразиш необяснимото“. За мен това значи да изработиш реалния образ, да преминеш през неговия смисъл и информацията, която той носи, и да навлезеш в собствената му метафорична звучност. Да създадеш онова търсено, но невинно осъзнато въздействие, което кара хората да се вълнуват. Да задържат историята в себе си, когато излязат от салона, и по различни поводи да мислят за нея.

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

– Не се сещам някой от колежите да го е използвал като девиз. Покорно си мисля, че това беше популярно в миналото, когато техническите процеси бяха малко по-несигурни и неконтролирани. Все пак е сигурно, че много от ефектите, които сега се харесват от публиката, преди двайсет години в академията щяха да бъдат определени като дефекти.

– Може ли операторът да спаси режисьорски гаф?

– В европейската практика режисьорът е мажоритарен автор на филма. Като цяло, ако в работата му има много гафове, това значи, че филмът не е станал. В снимачния процес обаче той работи в екип с оператора и ако си „спасяват един на друг гаfoвете“, печели филмът, който правят. В тези случаи се работи с повече свобода, а това често води до по-инте-

ресни резултати.

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

– Най-често това става от студентските години. Но всъщност всеки път, когато двамата успеят да се затворят в една тема със сходна чувствителност и представа, дори и това да е за първи път, става тандем. Понякога само за един филм, друг път задълго.

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

– Актьорите винаги се разбират с операторите. Това като че ли е неписано правило. Между тях съществува най-реалната и най-абстрактна форма на общуване в процеса. Те трябва взаимно да усещат кой накъде ще мръдне, в каква посока ще погледне, как ще реагира. В същото време, ако операторът стои зад камерата, е първият, който може да усети нюансите на филмовото присъствие на актьора, вътрешнокадровия му живот. Режисьорът следва повече развитието на образа във филма, докато операторът наблюдава развитието му в кадъра. В този смисъл той може да бъде емоционален критерий за всеки дубъл.

Разбира се, че са съмишленици.

Сътворци на изображението не са. Те са негов образ.

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

– Как бих могъл да нямам? Точно тези пристрастия (и начинът, по който въздействат на зрителя) подписват моето присъствие във филма. Ако те останат незабелязани, не в смисълна харесани, а на усетени като въздействие, значи този филм е могъл да бъде направен и без мен.

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

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

– Често ходя на кино. Наскоро гледах един филм – „Ерос“. Това е предпочитаният ми вид кино. В този филм личи огромният респект на авторите към изкуството кино. Свободата и артистичността, с която те живеят в него. Не е задължително да харесаш всичко в него, защото този тип филми те карат да бъдеш съпричастен на процеса, с всичко, което харесваш и не харесваш в тях. Когато ги гледаш, разбираш защо хората, които ги правят, се занимават с кино, а не с музика... или риболов например.

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

– В процеса на заснемане има определено ниво на познание, което всеки професионалист трябва да заяви. Ако не го направи, филмът става „труднопродаваем“. Трябва да има адекватен прочит на сценария, иначе операторът рискува да превърне работата си в тежест за останалите от екипа, а филмът да загуби. Това като че ли е професионализъмът. Оттам нататък можеш да оставиш своя почерк.

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

– Безспорно сребърният носител дава по-големи възможности за изображението. От тази гледна точка го предпочитам за работа. Но доизграждането на образа в пост-продукцията, което става само с компютърна обработка, е доста скъп процес и не всеки бюджет може да си го позволи. При цифровия запис всяка намеса е много по-бърза и евтина. В крайна сметка, ако оставим настрана финансовите ограничения, е важен характерът на образа, който трябва да се постигне. Двата носителя имат своята пластична специфика и всеки може да направи своя избор.

Разпространението също има значение. Филм, който е предвиден за екран, а е сниман на видео, среща много трудности при изгра-

ботването на копието, но ако това не е осъзнат стил, резултатите са свързани с доста компромиси.

– Какво мислите за новите технологии в аудио-визията? Откъде се информирате?

– Част от новите технологии са голямо удобство за работата. Пестят време, дават повече свобода и възможност за експерименти и в крайна сметка носят повече сигурност в технологичните процеси.

Информация вече лесно се намира в сайтовете на фирмите производителки, а и те често правят представяне на живо. По-артистично поднесена информация се открива в специализираните издания, но те се намират у нас малко по-трудно.

– Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

– Те са важни за всяка артистична професия. Доколко присъстват в начина на работата, е въпрос на личностен характер. Но има още нещо, което е важно за професията – въображението. Много приятно, а и полезно, е да можеш да „видиш бъдещето“ в още незаснет кадър.

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

– Не зная дали, когато във всеки следващ филм търсиш нещо различно от това, което си правил, означава, че експериментираш. По-скоро търсиш мост към новия сценарий и си рефлексивен към промените във и около себе си. Във всички случаи, за да се получат добри фотографски качества на материала, е необходима доза консерватизъм. Тогава има основа за всякакви експерименти.

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

– Има много добри примери за това, има и много лоши. Както изобщо, когато някой се захване с режисура. Специфичното в този преход е това, че като оператор се научаваш свободно да работиш с кинематографичните изразни средства. Можеш да освободиш въображението си без притеснения, защото винаги съществува погледът на режисьора. Но ако имаш порив да изразиш нещо извън абстрактното или метафоричното в изображението, някаква собствена история или да градиш точно определени образи, тогава трябва да опиташ с режисура. Нужна е друга нагласа, друга гледна точка и друга отговорност. Аз харесвам тази нагласа и затова имам няколко филма като режисьор. Това обаче не ми отнема удоволствието да снимам. Само тогава можеш да се почувстваш така артистично безотговорен и това да е от полза за целия филм.

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

– Формално погледнато, операторът не може да не бъде носител на авторски права. Той изгражда филмовия образ върху някакъв носител. Тоест той създава и обекта на авторското право. Какво съдържа филмовият образ, е вече следващият въпрос. Това съдържание е плод на работата на всички автори.

Всъщност автори са само тези, които създават нещо уникално, неповторимо и много лично. И не би трябвало да се наричат автори тези, които произвеждат конвейерно продукти. В този смисъл автор

или не може да бъде както режисьорът, така и операторът. От тази теза обаче законът с основание не се интересува, защото това предполага много субективна преценка. Факт е, че в момента според законовата практика на много европейски страни операторът се приема за носител на авторски или други сродни права.

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

– Не мисля, че има много голям интерес. Преобладават или напълно популярни преценки, или технически разяснения. Изключвам специализираните издания, където има сериозни материали. През последните години обаче като че ли стана модерно да се говори за това повече от публиката, отколкото от критиката. Бих се радвал, ако продължи и такива провокативни и интересни възможности, каквито дава вашата анкета, видим и в други издания.

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

– Мисля, че е любопитно. Срещаш се с различен стил на работа, има предизвикателства от хора с различна чувствителност и е приятно, когато усетиш респект от колеги, чиито имена познаваш и уважаваш.

– Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

– Животът.

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

– Мании ли?... Чудя се дали фехтовката е интересен спорт?!

Котката е интересен ловец. В състояние е да стои неподвижна като камък с часове, дори с дни, вперила поглед в някаква незнайна точка от заобикалящия я свят. На пръв поглед там, където е насочила своите жълто-зелени очи, удивително наподобяващи дигитални камери, не се случва нищо. Всичко е съвсем обичайно.

Но ето че на дванайсетия или на двайсетия час по тялото ѝ преминава ток, то се изстрелва с безшумен скок и след миг в лапите ѝ изцвърчава ямишка, яптичка или някаква твар. Котката обаче нито за миг не престава да наблюдава света около себе си. И когато спи, и когато дреме, вниманието ѝ винаги е будно. Отчита дори безшумното пропълзяване на папка край нея. Освен това тя е индивидуалист и много държи на свободата си. Не се поддава на дресура и на колективни изстъпления. Ако трябва да определим нейната партийна принадлежност, то тя за разлика от петела, който е еврооптимист, и от гарвана – евроглашатай, е несъмнено евроскептик.

И нашата работа е малко като тази на котката. Давам я за пример, защото днес трябва да държим очите си широко отворени към всичко, което се случва в света. Но освен това и защото котката е представител на природата, която съвременният технологичен свят безразсъдно унищожава.

Големите кинотворци усещаха тази драма на модерното общество и своевременно отправяха своите покъртителни предупреждения. Примитивът възкръсваше периодично в киното – било то класическо, модерно или постмодерно. Защото без него не може да има нито изкуство, нито цивилизация. Да държим будни сетивата и съзнанието си, е един от уроците, към които природата, тоест светът, в който живеем, непрестанно ни връща.

Във филма на Куросава „Дерсу Узала“ има един епизод, в който руският изследовател и неговият водач, старият ловец Дерсу Узала, вървят през тайгата.

Денят е хубав, грее слънце, а синьото небе е осяяно с бели пух-

кави облаци.

На едно мясно малката експедиция спира за почивка. Неочаквано Дерсу Узала започва да сече клони и храсти и да ги трупва пред недоумяващия поглед на своя спътник. За няколко минути Дерсу Узала построява колиба – заслон, и казва, че след малко ще настъпи пълен мрак и ще се разрази такава буря, че ако не се скрият вътре, ще замръзнат от ледения вятър. И наистина, още докато овързва с въжета колибата, слънцето изчезва

СЪНЯТ НА КОТКАТА

Владимир Ангелов

и в настъпилия мрак ги връхлита бурята. Колибата на ловеца ги спасява от явна гибел. Всички помнят как свършва филмът и вероятно мнозина, както и аз, са плакали на финала. Дерсу Узала се оказва неспособен да заживее като гражданин в уютния дом на своя приятел. И го напуска, за да умре на свобода в тайгата. А руският изследовател се оказва безпомощен да направи нещо повече, за да го интегрира в своето общество. Простият ловец Дерсу Узала така и не открива своите ценности в цивилизованото общество на своя учен приятел.

Тази приказка днес става все по-актуална. Светът си остава променлив и непредсказуем и пътищата към него, както и към човека, не се откриват лесно, а най-малко с помощта на нашите цивилизационни стереотипи. Респектът към природата, познанието и любовта са пътищата, в които има надежда за спасение.

В нашето кино също има подобни приказки. Филмът „Дърво без ко-

рен“ на Христо Христов по едноименния разказ на Николай Хайтов и „Последно лято“ на същия режисьор по повестта на Йордан Радичков. Киното ни от онази епоха пропусна не малко съществени явления, които западното кино успя да отрази. Но независимо от това то успя да откликне и да запечата съществени драматични сблъсъци и промени на своето време.

Наблюдението е в природата на филмовото изкуство. Талантът има изострено чувство да открива тайните на света, криещи се зад привияния ход на живота. Но колко много търпение и познания са нужни, за да се научи да наблюдава и да се вижда там, където обикновените хора не забелязват нищо особено.

Спомням си един епизод от студентските си години. Бях започнал вече втори курс, а все ми се струваше, че моят учител С. А. Герасимов ни говори някакви общи неща или ни разказва случки и примери от филми.

Струваше ми се дори, че обсъждането на нашите първи работи (етюди, филми, сценарий) не ми дава ясни знания за професията. Питам се тайно: кога ми най-после ще започне да ни чете лекции по режисура. Един ден в общежитието закусахме с моя приятел Юра Лифанов, който беше от класа на Георгий Данелия. Усещам аз, че Юра иска да ме пита нещо, а му е неудобно. Най-накрая изплю камъчето: „Абе, вашият мастер Герасимов чете ли ви лекции по режисура?“ Зяпнах го и се чудех какво да му отговоря. Казах нещо от рода: „Досега беше много зает, но вече ще започва... А Данелия?“ – на свой ред го попитах аз. „Не ни чете, мамка му!“ – намръщен ми отговори Лифанов.

Трябваше да мине време, за да разберем и двамата, че лекциите по режисура са започнали отдавна, още от първите ни срещи с нашите мастери.

Та моят учител С. А. Герасимов се стремеше тогава да ни научи нас, първокурсниците, да наблюдаваме света и да го преоткриваме с очите на новородени, да анализи-

раме и да осмисляме. Човек с огромна култура, Герасимов постоянно ни даваше за пример големите имена от руската и световната литература. Той беше убеден, че учебник по кинорежисура не може да бъде написан, защото още докато е в печатницата, вече ще е остарял. Така мислеха впрочем и Михаил Ром, и Даниеля, и много от класиците на световното кино.

Сега си давам сметка, че през изминалото време е имало периоди, през които съм забравял за онези първи, най-важни уроци. А именно те оформят светуосещането, а оттам и стила на режисьора.

Светът днес е страшно променен. Може би и в най-смелите си фантазии не сме си представяли, че ще преживеем толкова колосални събития, промени и душевни сътресения. Но ако искаме да получим представа за онова, което сме преживели като народ и което се е случило през последните петнайсет години, ще открием твърде малко от него в нашето кино, а, уви, и в нашата литература. След време ние няма да имаме истински и пълен летопис на тази епоха, на преживяванията си. Хубавите ни документални и няколко игрални филма от онова време ще се окажат твърде недостатъчни, за да запълнят тази празнина, и върху нея ще се нароят нови митове и лъжи.

Защо се случи така, предполагам, че повечето от нас сме наясно. Провежданата държавна политика и системата за оценяване и финансиране носят главната отговорност. Но правим ли достатъчно днес, за да се измъкнем от това състояние?

А времето не чака – светът ни връхлита с все нови и нови предизвикателства. Онези от нас, които не са изгубили чувствителността си и способността да наблюдават света – да откриват подобно на метеоролози тектоничните сигнали и драматичните вълнения под повърхността на видимото, техните все още неродени или незавършени филми ще имат шанса да бъдат гледани,

чути и оценени от зрителите както у нас, така и в обединена Европа, че дори и на Южния полюс.

Класиците модернисти умееха да извлекат и да изваят история от струйката дим от цигарата на момичето зад бара, от някакво съобщение във вестник или от един сън. Достатъчен им беше онзи импулс, който Антониони дефинира навремето като **кинематографична идея**.

Не вярвам, че може да се правят добри сценарии и филми по спуснати програми и готови рецепти. Тук ще очерта някои аспекти на съвременния поток от събития единствено като напомняне, че трябва да държим вниманието си будно и да сме в час с темите, които засягат и вълнуват днес света.

Новите предизвикателства, пред които е изправено нашето кино, бих определил условно като тематични и естетически. В тях трябва да потърсим нееднозначните отговори на основните въпроси от нашата работа: как да подходим към своята тема, къде да я търсим, как да пишем сценария, как да снимаме. В брой 2 от 2005 г. в своята статия „Пред отворената врата“ Божидар Манов излага едни от най-важните въпроси, определящи духовния фактор на европейската интеграция. В същия брой статията на Владимир Игнатовски „Усъвършенстването на технологиите и зрителската „превантивна цензура“ ни изправя пред неизбежните технологични и естетически предизвикателства, които отдавна са част и от нашата среда. Тук ще засегна само някои от тематичните предизвикателства, въпреки че няма рязка граница между едните и другите.

Едно от тях е например отражението на процеса на присъединяването ни към Европейския съюз върху хората. Ще преживеем ли икономически и културен шок, или не? Как ще се отрази този процес върху отделната личност, върху отношенията между хората? Социолози и учени предупреждават, че има опасност центробежната сила

на този процес да засмуче висококвалифицирани работници и специалисти от периферията към центъра. И обратно. Огромни групи от хора да бъдат изтласкани към периферията, която ще се оформи като зона на бедността.

Другият важен аспект на този процес е културният. На пръв поглед двайсетгодишните – поколението на Интернет и клетъчния телефон – би следвало да се интегрират лесно от своите майки и бащи. Но това е само на пръв поглед. Да не забравяме бомбата от недоволство, която избухна в Париж неотдавна от цели общности, принадлежащи към мюсюлмански етнос и религия.

Друго важно предизвикателство, което изобилства с тематичен заряд за нас, е семейството. Какво се случва днес със семейството? За тоталния му разпад периодично алармират социолози и психолози. Една съществена част от проблемите и драмите на хората от различни генерации тръгва именно оттук. Защо сме загърбили тази толкова важна тема?

Ами насилието сред подрастващите? Деца убиват деца с лекота и жестокост, която сме гледали само по филмите.

Друг неудобен въпрос, пред който сме изправени, но се правим, че не забелязваме, въпрос, пряко свързан с понятието „идентичност“, това е войната в Ирак. Какво правим ние там? Кои сме? Какво спечелихме и какво загубихме? Какви са следите в душевността на участниците и хората около тях – това са въпросите, които не откриваме все още в нито един наш филм.

Мисля, че филмът на Майкъл Мур „Фаренхайт 9/11“, там, където е показван, е изиграл много по-голяма роля срещу тероризма, отколкото скъпо струващата война в Ирак. Защото добрите и сериозни филми винаги са посланици на мира.

Друг значителен пример е историята с 3 и 4 реактори на АЕЦ Козлодуй, които ще трябва да затворим догодина. Този пример, както и онзи

с войната в Ирак, и редица други примери разкриват един много тревожен и далеч не само нашенски, а световен симптом. Това е все по-голямата дистанция, зейналата пропасть между силата на аргументите и аргументите на силата, между учения и политика, между разума и насилието. Учените доказаха, че реакторите на нашата Атомна централа са безопасни, но въпреки това политиките взеха решението да ги затворят. Защо?

Експертите доказаха, че в Ирак няма оръжие за масово унищожение, но бяха унижени и използвани за параван, защото войната трябваше да се състои на всяка цена. Този симптом ми напомня за други исторически времена, в които в масовото човешко съзнание се насаждат лъжи, страх и ненавист (Средновековието, епохата на Студената война).

Какво става днес със съвременния човек? Въоръжен е вече с толкова технологични чудеса, а изглежда като заслепен. Станал е по-ленив, по-безотговорен, по-истеричен, загубил е остротата на сетивата си и до голяма степен своята чувствителност. Процесите в света се изплъзват от контрол – ужасяващи инциденти, катастрофи, природни катаклизми, войни, тероризъм, – повсеместно в основата на целия този ужас се крие пръстът на съвременния човек, неговата отговорност.

Вероятно лазурният бряг на остров Суматра в онзи слънчев ден с нищо не подсказва на курортистите, че само след броени часове ще ги връхлети един от най-чудовищните природни катаклизми на нашето време.

След ужасните цунами, разразили се в Индийския океан на островите Суматра и Шри Ланка, стана известно, че един метеоролог е засякъл тектоничния сигнал на настъпващото земетресение и веднага се е обадил, за да предупреди за връхлитащото бедствие. Но оказва се, че в държавната администрация на островите нямало никой, защото било събота – неработен ден.

Не предупредиха ли нашите метеоролози за предстоящите наводнения? И кой ги чу?

Разбира се, нямам предвид, че трябва да правим проблемни филми.

Ако липсва най-важното – художествената стойност и правдивостта на разказа – то и най-сериозната тема ще стане дидактична и досадна и дори ще има обратен ефект. А тъй като доста често се задава въпросът, защо нашите филми не прескачат границите ни, и обикновено се дават рецепти, че трябвало да станат по-атрактивни и по-комуникативни, мисля, че в сценария трябва да се залага на първо място на общозначимото. В този смисъл разбирам „по-комуникативни“. Докато западните ни колеги, както и тези от Източна Европа, откликват отдавна на новите предизвикателства, нашето кино, с малки изключения, продължава да се занимава с теми, твърде далечни от това, което се случва и което вълнува хората по света. Те се оказват далеч и от очакванията на нашите зрители, които отдавна са интегрирани в потока от световни събития, проблеми и културни послания. Все още шаблонизираният представи, дидактиката и евтиният сантиментализъм заместват художествения образ, историческата или съвременната правдоподобност.

Режисьорът може да направи филм за немски нацист инженер, който през Втората световна война отговаря за снабдяването на немската войска с газ, наречен „Циклон Б“. Но когато открива, че със същия този газ се унищожават хора, целият му живот се преобръща. („Амин“ на Коста-Гаврас). И такъв филм може да звучи удивително съвременно. Или може да насочи камерата си към стар ерген, представител на средната заможна класа в Америка, който тръгва на пътешествие, за да открие някаква следа от безсмисления си живот („Прекършени цветя“ на Джим Джармъш) и да бъде общозначим. Може да разказва за любовта и омразата в едно никому неизвестно видинско село (документалният филм на Иван

Младенов) и също така да бъде универсален.

Изборът понякога е плод на дългогодишно обмисляне, друг път на стечение на обстоятелствата, но в крайна сметка никога не е случаен.

Ако си представим, че в продукцията на световното кино от последните години липсват филми като „Пиянистът“ на Роман Полански, „Ничия земя“ на Денис Танович, „11 септември“ (11 новели на 11 световноизвестни режисьори на тема 11 септември 2001 г.), „Амин“ на Коста-Гаврас и още много други, световното кино би изглеждало значително по-бедно, а европейските ценности лишени от убедителност. Вече не бихме могли да си представим европейското кино без филмите на немския режисьор от турски произход Фатих Акин („Срещу стената“) или без „Гуд бай, Ленин“ на Волфганг Бекер. Както и без „Седем песни от тундрата“ – едно от събитията в скандинавското кино.

Съпоставянето на наши филми с култови европейски творби по скалата на ценностите, а не по скалата на теми, стилове и естетически завоевания, може само да погледличка самолюбие то ни и да изиграе ролята на добра реклама, но не ни прави по-значими. Защо да не съпоставим по тази логика „Последно танго в Париж“ с „Броненосец“ „Потьомкин“?

Работейки над сценария или филма, или нагърбвайки се с отговорната задача да оценим нечий проект, днес не можем да не отчитаме новите предизвикателства. Не можем да бъдем безразлични към това, което се случва, независимо дали е зад вратата на нашия съсед или на другия край на света. Иначе рискуваме да заприличаваме на онези български туристи, които след трагедията, случила се в Южна Азия миналата Коледа, останали да празнуват в опустелите луксозни хотели на няколко крачки от разлагщите се труповете. И следващия път цунамито на времето ще ни заличи... Но да не бъдем толкова черногледи. Все пак котката не е умряла – тя спи.

ВСИЧКО Е ВЪПРОС НА ПРОФЕСИОНАЛИЗЪМ И ИНТУИЦИЯ

Людмила Дякова разговаря
с Ваня Георгиева и Кристиан Василев
от разпространителска филмова къща
„Ван Крис“



Филмова къща „Ван Крис“ съществува повече от 10 години и разпространява предимно европейски филми. В репертоара си имат над 200 филма, повечето от които са стойностни заглавия със световна биография. Не са малко и наградите, с които е удостоена „Ван Крис“ за цялостно представяне на европейското кино в България.

– Интересно е как възникна филмова къща „Ван Крис“ и как се формира като посока на развитие?

– Спонтанно и с много голям интерес към филмите, а от В... и К... се получи чудесното име на фирмата „Ван Крис“. И двамата като съдружници и в бизнеса, и в живота, както често се шегуваме, сме гледали страшно много филми още преди да се познаваме. И по-късно денонощно гледахме филми. Бяхме заклетни киномани. Така се роди идеята да си направим собствени видеотеки. Започнахме да купуваме права за видеофилми. Издавахме много филми, но не мога да скрия, че тогава пазарът не беше съвсем лоялен. Идеята и на двамата бе рано или късно да започнем да купуваме права за голям екран.

– Тоест хобито постепенно се превърна в професия?

– Може да се каже, въпреки че сега в някаква степен съжаляваме, защото, когато хобито ти стане професия, вече не е толкова истинско,

тръпката не е същата. Сега, когато гледаме филми, сме професионално деформирани до степен, че вече не ни доставя удоволствие филмът сам за себе си, а гледаме титрите дали са наред, дали има зрители в залата. Тоест трябва да сме гледали филма предварително. Понякога дори само десет минути от даден филм са достатъчни, за да знаем дали да го купим, или не.

– Това не е ли много рисковано? Какви са критериите, които диктуват избора ви?

– Трябва веднага да се застраховаме, че това все пак е бизнес. Първоначално, когато започнахме с видео – изхождахме най-вече от това, каква гледаемост ще има филмът. След време, когато започнахме да се занимаваме професионално с разпространение на филми за голям екран, влияние оказа и фактът, че сме от поколението, което е възпитано да гледа предимно европейски филми. Сега е по-различно. Новите поколения гледат

предимно американско кино.

Колкото до критериите, винаги се стараем филмите, които купуваме, да имат награди, в тях да участват популярни актьори, режисьорите да са известни. Често ни питат: как успявате да се доберете до най-добрите филми? Ами ние точно това следим. Развитието на всеки филм още от проекта, от замисъла му. Искаме да показваме на българския пазар най-доброто европейско кино, за да свикнат хората в България, че европейските филми са качественото кино, и отново да се научат да ги гледат. Това най-общо е нашата цел. Затова не ни се иска да внасяме слаби филми, но то е неизбежно, все в някой пакет ще се прокрадне и някое посредствено заглавие.

– Имате ли предпочитани фирми, с които работите?

– Работим с цяла Европа. Допре-ди няколко години работехме само с френски фирми и се занимавахме предимно с разпространение

ЗА КОПРОДУКЦИЯТА (с любов и омерзение)

Росица Вълканова

Ласло Кантор продуцент, Унгария,
Петра Худинг продуцент, Холандия,
Росица Вълканова продуцент, България



на френско кино, но то произостана, въпреки че, ако сега има добър френски филм, веднага го купуваме, както например „Casse“, „Скришна игра“ (реж. Михаел Ханеке) – наскоро получил голямата награда за европейски филм, и трябва да подчертая, че винаги, когато имаме френски филми, Френският културен институт ни оказва пълна подкрепа и съдействие. Иначе работим с Германия, Швеция, Италия, Дания, Испания. Следим всички топ-класации в Европа: кои филми са на върха, кои са водещите режисьори, кои актьори излизат на преден план, кои страни се налагат като продуценти. Интересуваме се от бюджетите на филмите. Това са изходни параметри, които в бизнеса говорят достатъчно.

– Какви са контактите ви с Великобритания? Те напоследък имат много добро кино, английското кино от 10–12 години изживява своеобразен разцвет?

– Разпространяваме и английски филми („Сладките 16“, реж. Кен Лоуч, „Госфорд парк“, реж. Робърт Олман, и др.), но странно защо те нямаха успех на наш екран. Истината е, че английските филми вървят трудно у нас.

– Стигнахме и до публиката, а тя е най-важният компонент. Постоянно коментираме отлива на зрители от кината, да не говорим, че и кина вече няма. Как оценявате ситуацията?

– Не може да се обобщава. С всеки филм е различно. Например „Срещу стената“ (реж. Фатих Акин) и сега да го пуснем, пак ще има публика. „Танцьорка в мрака“ (реж. Ларс фон Триер) също мина много успешно и когато и да го покажем, пак се гледа.

Публиката е разделена на поколения – млади и по-възрастни. Младите търсят в европейските филми онова, което е по-близо до тях, докато по-възрастните се влияят повече от естетиката, интересуват ги художествените качества на филмите. Убедени сме, че „Иберия“ ще се гледа от всички. Заради музиката и заради танците, които младите ще

оценят, но и заради таланта на Саура, знаков режисьор за по-възрастните зрители. Много се надявам, че „Морето в мен“ (реж. Алехандро Аменабар) също ще има успех пред широка аудитория, защото в него има любов, има драма, има разказ, който би развълнувал всеки. „Оскарът“ за чуждестранен филм 2005 съвсем не е случаен и повтарям, че ние се стремим да купуваме точно такива, може да се каже, арт филми.

– А проблемът с кината? Как го решавате?

– С кината е много трудно. Още докато съществуваше „София филм“, приоритет се даваше на американските филми и то е разбираемо, печалбите от тях са добри. Нямаме нищо против американските филми, дори преди години пуснахме американски филми, за да си помогнем за европейското кино. В София работим предимно с кино „Център“, Дом на киното, Ялта, Евро-български център. Мултиплексите почти не показват нашите филми. Колкото до кината в другите градове, мисля, че успяхме на някои места да наложим европейското кино, и хората го следят и го гледат. Както се казва, оправяме се с пазарлъци. Винаги имаме някой водещ филм, който предлагаме с още две три стойностни, но не така нашумели заглавия.

– Какво е отношението ви към разпространяване на българско кино? То, поне според мен, надживя кризата си и вече се появяват стойностни филми – „Мила от Марс“, „Принцът и просякът“, „Лейди Z“, а предстоят премиерите на още няколко филма, към които очакванията са големи. Вашата фирма би ли работила с български филми?

– Нашите амбиции стигат още по-далеч. Не само да разпространяваме, а и сами да продуцираме български филм. Повечето европейски продуцентски компании са минали и през разпространение. Това са стъпалата в бизнеса. Но са нужни много пари и още не се ре-

шаваме да рискуваме. Всичко, което печелим, го влагаме в купуване на филми и не остава нищо, с което да започнем да продуцираме.

– Има механизми, които подпомагат разпространението на европейско кино. В Закона за киното също има параграф, подкрепящ разпространението на български филми. Това, предполагам, помага на работата ви?

– Преди години сме получавали подкрепа от ЕВРОИМАЖ и сме много благодарни. Сега работим с МЕДИА и условията са горе-долу същите. Не може да се каже, че парите са достатъчни, но, така или иначе, помагат. Истината е, че разходите са толкова големи, че нито с подкрепата, нито със зрителите, които се интересуват от нашите филми, може да бъдат покрити. Но ние купуваме всички права за филмите си и се надяваме, че един ден, когато ги предлагаме за телевизия, за видео и DVD, тогава равностойността ще бъде положителна.

Разчитаме и на подкрепата на Националния филмов център, както е предвидено в закона – 25% от сумата за субтитри, реклама и др., но до момента не сме се възползвали от тази възможност.

– Как мислите, ще се отрази ли на вашата работа приемането ни в Европейския съюз?

– Би трябвало още преди да ни приемат, да съумеем добре да печелим от европейско кино. Не се знае какво ще се случи след това. Може да дойдат европейски фирми, които сами да разпространяват филмите си. Както вече има гръцка фирма, която купува права за България и разпространява различни филми. Струва ни се, че това не е съвсем редно и явно е проблем на законодателството ни. Наистина не знаем какво точно ще се случи след две години. Затова през тези две години трябва абсолютно здраво да сме стъпили на българския пазар, да бъдем много стабилни и се стараем да правим максималното, което зависи от нас. Всичко е въпрос на професионализъм и интуиция.

Взаимстваният от Селинджър израз предава най-точно противоречивите чувства, които изпитвам към производството на филми в копродукция (тук акцентът е върху международните копродукции, но и местни да са партньорите, всички характеристики остават същите, колкото и да са омекоотени от родната, позната среда). Убедена съм, че копродукцията носи много активи на филма, но едновременно с това нараства и сложността на производствения процес, нараства рискът, ставаш по-зависим и по-тромав. И това е валидно не само за нас, българите. Всички европейски продуценти, от най-малките до най-мощните, възприемат копродукцията като не особено приятно лекарство срещу задълбочаващите се проблеми на съвременното ни кино: все по-стесняващ се пазар, все по-малка възвращаемост на средствата, все по-малко местни субсидии за кино... Но за добро или за лошо, това е неотменима част от бъдещето ни, ако искаме да ни видят и чуят, ако искаме да сме част от общия процес... То по никакъв начин не означава, че всички български (или каквито и да било други) филми трябва да бъдат произведени като копродукции. Напротив, вярвам, че качеството на родното ни филмопроизводство ще се подобрим много бързо, ако се осигурят достатъчно средства (на национално ниво) за прилични бюджети (поне 1 милион лева) за достатъчно на брой игрални филми годишно (поне 5). Но и тогава, сигурна съм, копродукцията ще дава по-големи възможности... На едно друго ниво... И за добро, и за лошо...

На нас, разбира се, ни е доста по-трудно, отколкото на едни французи, да речем. Поради голямата разлика в стандартите ни. По правило никой европейски продуцент не влага в производството на филма собствени средства – той ги осигурява за даден проект, като кандидатства за финансиране

пред местните фондове, телевизии, разпространители. После, ако всички страни са успели да осигурят национално финансиране, проектът може да получи и допълнителни средства от няколко европейски фонда, най-популярният от тях е ЕВРОИМАЖ. Всички национални фондове имат изисквания дадените средства да се изразходват на място. Оттам започват и трудностите ни. Правим бюджета на даден проект, виждаме, че в Бълга-

рия бихме могли да осигурим, да речем, 70% от този бюджет (преди 4–5 години много по-малко дори), и търсим не само откъде да намерим липсващите 30%, но и за какво да ги похарчим в някоя друга държава. Каквото и да изберем (техника, част от екипа, постпродукция, актьори или места за снимки, когато сценарият го изисква), то или струва много повече, отколкото тук, или има допълнителни съпътстващи разходи, или става по-бавно... Така

или иначе, бюджетът винаги нараства. Дори само поради факта, че продукцията вече има два офиса, появяват се разходи за преводи, преводачи, телефони и куриери и т.н. И точно си се зарадвам, че си намерил липсващите 30%, оказва се, че вече ви липсват 40%.

Хем ни е по-трудно, хем, най-общо казано, на нас повече ни трябва копродукцията. И заради парите, и заради професионализма, и заради съдбата на филма, след като е готов. И тук няма правило, разбира се, съдбата на филма зависи най-вече от собствените му качества, но че чуждото участие помага той да стигне понадалеч, спор няма...

Всъщност личният ми опит в тази сфера е доста положителен. Така се случи, че всички игрални филми, които съм произвела или над които работя в момента, са в международна копродукция¹. Търсила съм копродуценти за българските филми поради две основни причини: за да осигуря по-висок производствен бюджет и за да осигуря по-широко разпространение на готовите филми. А в процеса на работа партньорите ни и дъсегът с другите култури са ни дали много повече. Както и ние на тях. Истината е, че много случих с всичките си партньори, а това ми се струва и най-важното условие за успеха на дадена копродукция – между хората да

има разбирателство и доверие, да споделят един и същи вкус както към киното, така и към живота по принцип.

С холандската продуцентка Петра Худингс работим заедно от 1997 г. и както тя самата отбелязва, по повод на избора ѝ да снима холандския филм „На сяло“ в България: *...най-важно за мен не е, че тук е по-евтино, а че можем да разчитаме един на друг.*

Ако трябва да посоча накратко плюсовете и минусите на копродукцията „Писмо до Америка“, то на първо място ще изтъкна разпространението на филма в чужбина. Филмът се въртя повече от половин година по кината на 8 холандски града. Показва се в кината в Будапеща и до днес, тези, които навремето у нас наричахме „студийни“ (и които позволихме да изчезнат много преди да позволим да изчезнат и всички останали софийски кина). Правата за разпространение на филма в чужбина са притежание на френската компания Celluloid Dreams (връзката със Celluloid Dreams я осъществява Петра), която го лансира на много международни фестивали (близо 40) и досега осъществи телевизионни продажби в 9 страни, между които Канада, Израел, Гърция, Турция, Япония, а в Чехия и Словакия – разпространение за голям екран. Бързам да кажа, че все още

не сме спечелили от това нито стотинка. Но всъщност мисля, че успехът е много голям – вратите, които се отвориха за българското кино. Ако се бяхме опитали да продаваме филма сами, сигурна съм, че почти никъде нямаше да го продадем – нито имаме средствата да присъстваме на филмовите пазари, нито връзките, нито пакетите от филми, които големите продавачи предлагат, нито можем да поддържаме контакти с купувачите в дългосрочен план, нито можем да им осигурим редовно „стока“...

Плюс са и дългосрочното ни партньорство с Петра, приятелството ни, филмът, който тя докара в България.

Минусите... Дреболии на фона на плюсовете. Малко по-скъпо, малко по-бавно, повече писане... Съобразяваш се с други хора, невинаги сте на едно и също мнение... То и невинаги ти си правият, разбира се... И все пак, колкото и да беше щастлива тази наша копродукция, дълго време след това аз си мечтаех да осигуря финансирането за следващия проект само от български източници... Не успях... Отново снимахме в копродукция... Сега не съжалявам, но пак си мечтая следващия филм да мога да го произведа само с български пари. Защото това ще означава, че у нас киното си е стъпило на краката.

¹ **Писмо до Америка**, режисьор Иглика Трифонова, 2000 г., българо-холандско-унгарска копродукция, с подкрепата на Национален филмов център, европейски филмов фонд EURIMAGES, в копродукция с БНТ, „Бояна Филм“ ЕАД, ZDF/arte, Phanta Vision – Амстердам, и Budapest Filmstudio – Будапеща;

Разследване, режисьор Иглика Трифонова (в постпродукция), българо-холандско-немска копродукция, с подкрепата на НФЦ, Холандски филмов фонд, Филмов фонд Берлин-Бранденбург, филмов фонд MDM – Лайпциг, в копродукция с БНТ, Phanta Vision – Амстердам, и Flying Moon Filmproduktion – Берлин;

Обърната елха, режисьори Иван Черкелов и Васил Живков (в постпродукция), българо-немска копродукция, с подкрепата на НФЦ, филмов фонд MDM – Лайпциг, в копродукция с БНТ и Filmkombinat – Дрезден;

На сяло (BLIND), режисьор Тамар ван ден Дюп (в подготовка), холандско-белгийско-българска копродукция, мажоритарен продуцент Phanta Vision – Амстердам, копродуценти MMG – Брюксел, КЛАС Филм – София, с подкрепата на Холандски филмов фонд, холандски фонд СоВо, Фламандски филмов фонд, НФЦ, европейски филмов фонд EURIMAGES.

ДА РАЗБУЛИШ МИСТЕРИЯТА АНИМАЦИЯ

Боряна Матеева

Има един филм „Мистерията Пикасо“ на Клузо, в който главен герой е художникът в момент на креативен транс. Филмът е документален, доколкото показва реална личност, която върши обичайната си работа в своето обичайно място – ателието. Той обаче е и учебен/научнопопулярен, защото ни потапя, доколкото изобщо е възможно, в пространствата на творческия процес. В него има и анимационни елементи, защото рисунките на майстора в някои моменти чудодейно се раздвижват, вероятно за да се спести време. Той е в някаква степен и игрален, тъй като Пикасо е приел да „изиграе“ себе си, допускайки окото на камерата да го наблюдава... Резултатът е интимна, почти свръхестествена среща с материята на изкуството – видимо-осезаемата и невидимата, фина енергия, извираща от душата, очите и ръцете на маестрото...

Нещо подобно на това, което е направил Клузо през 1956 г., прави и Надежда Маринчевска с новата си книга „Квадрати на въображението. Естетика на анимационните техники“, издание на Издателска къща „Титра“, 2005, разбира се, във формата на един научен текст. Това е изследване, посветено на техниките в анимационното кино, и то се появява за първи път на български език. Обикновено зрителят гледа анимация и се радва на раздвижените изображения, били те рисувани човечета и животинки, кукли, предмети, компютърно генерирани чудовища и т.н. Много рядко някой се пита „как точно“ се прави всичко. Този въпрос си задават професионалистите. И именно на него в



рамките на 296 страници компетентно отговаря доц. д-р Надежда Маринчевска, която от години запознава своите студенти от НАТФИЗ с теорията и историята на анимационното кино.

Преди 4 години Надя издаде и книгата „Българско анимационно кино 1915–1995“. Но ако историческите изследвания в областта на родното анимационно кино имат своя солидна традиция в лицето на Красимира Герчева и няколко други автори, то теоретичното осмисляне на самото правене на анимация е действително първопроходен акт в българската киноведска литература. За анализите си авторката се позовава на най-авторитетните световни изследователи като Джон Халас и Роджър Манвел, Пол Уелс, Морийн Фърнис. Ползван е и научният принос на български автори, работили за осмисляне на анимацията като вид кино: Красимира

Герчева, Неделчо Милев, Божидар Манов, Александър Янакиев (който е редактор и издател на „Квадрати на въображението“). За една сериозна книга особено показателен е т.нар. „научен апарат“, а той при Надя Маринчевска впечатлява със своята изчерпателност и широта.

С какво всъщност ни запознава „Квадрати на въображението“? Със специалните техники, способности, прийоми, които прилагат режисьорите, за да моделират времето, пространството и движението, подобно на демиурзи. Чрез условния език на анимацията те преодоляват физическите закони и трансцендират в друго измерение – на необузданата фантазия, съня, подсъзнанието. Тук доминира субективната воля – тя създава, сякаш от нищото, нови пространства, съгъстено време и движения, немислими в природата. Законите на физиката и логиката остават да действат в реалния триизмерен свят. Творческата енергия, подобно на светлината в природата, се движи без ограничения, но все пак трябва да се канализира, за да бъде възприета като звуко-зримо изображение. За този „канал“ разказва тази книга – научно, но и разбираемо, и увлекателно. Ако перифразираме Фелини, който твърди, че „филмът се пише не с мастило, а със светлина, а стилът се изразява единствено чрез нея!“, ще се окаже, че при анимацията филмите се пишат всеки с особената си техника и стилът се изразява единствено чрез нея, техниката...

Какви са техниките в анимацията? След задълбоченото теоретично въведение авторката преминава към същността на различните техники, като ги разполага в хронологичен ред, както са се развивали през годините, но преминавайки свободно през различни периоди, включвайки на място българския принос и примери от игралното кино. Въобще смесването на теоретичния дискурс с конкретиката на анализите на отделни филми е постигнато леко и органично и това

е силна и приносна страна на книгата. То се отразява по своеобразен начин и в коментарите към илюстрациите. Апропо, илюстрациите (фото-сите) в тази книга са на изключително ниво, направо световно.

И така, авторката започва с класическата плакова технология, където основно са разгледани американският принос на пионерите, Дисни и братята Флайшър. Много често, когато се каже анимация, зрителят разбира рисувано кино. За милиони хора на планетата емблемата на анимацията все още е Мики Маус... Оказва се обаче, че анимацията е много повече от Дисни. Тя се е развивала и в авторска посока, с акцент на индивидуалния принос и субективната визия. Тук особен принос има техниката „рисуна върху хартия“, която продължава да е актуална и днес по международните фестивали. „Рисунката върху лента“, или т.нар. „безкамерна анимация“, е друга техника, използвана рядко от радикални експериментатори, като Макларен например. Адептите на абстрактната анимация често прибегват до тази нестандартна техника и

ефектът винаги е впечатляващ. Особен интерес предизвиква главата „Живи техники“, при които основен елемент е импровизационността. Там са огледани „живописта под камера“, „пясъчните техники и нарисваните материали“ и „игленият екран“ (екранът с карфици) на Алексеев/Паркър. Любопитни примери са цитирани в главата „Изрезкови техники“, както и в „Обемни техники“, където се акцентира на ефектите, постигнати чрез оптиката, осветлението, декора и „характера“ на куклите или други обемни материали. Тук се акцентира и на уникалната техника „пиксация“, която одушевява живия човек...

За най-младите особено интересна е главата за компютърно генерираната анимация. Авторката разглежда в исторически план бурното развитие на тази масово разпространяваща се днес „техника“. Особено ценни са разсъжденията й за „дигиталните трансформации“ като универсално средство за обединяване на глобалната аудитория, както и констатацията, че нахлуването в съвременното кино на кръстоски от зооморфни и антропо-

морфни същества е „особен вид повторно преживяване на предцивилизационни форми на мислене“. Невъобразимите дигитални метаморфози на съвременното зрелищно кино са видени като „невербална сугестия“, проправяща път към „колективното несъзнавано, към древните митологични пластове в психиката на човека“, а оттам и към тоталното глобализиране на посланията на киното.

Книгата на доц. Маринчевска е ценен учебник за начинаещите режисьори, но също така сериозно и обогатяващо четиво за професионалистите, запълващо информационни празноти напред и назад във времето. То е и за всички онези любопитковци, приемащи анимацията не просто като развлечение, а като самостоятелен паралелен свят, в който се материализират мечтите, страховете, ужасите и възторзите.

Накрая не може да не отбележим и великолепната корица, дело на талантиливата режисьорка Калина Вутова, която симпатично, със своите си средства коментира, намигайки, една изключително сложна материя.



ОТ „НАНУК ОТ СЕВЕРА“ ДО „ВЯТЪРЪТ НА ОГОЛЕНАТА ЛУНА

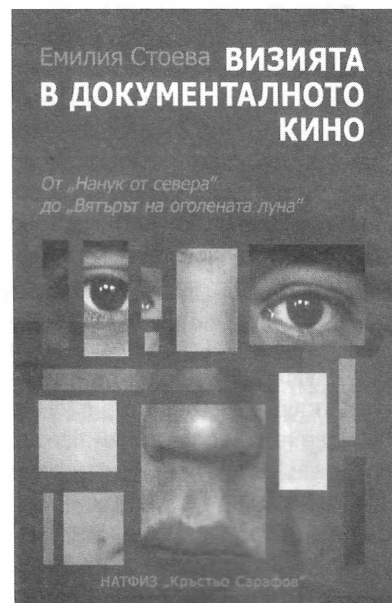
Проф. Иван Ничев

Новост за кинематографистите е книгата на Емилия Стоева „Визията в документалното кино“. Към нея е приложено 50-минутно DVD, което съдържа откъси от шест български документални филма и кратки интервюта с режисьорите им. С това научният труд се превръща не само в пълноценно изследване, но и в мултимедия продукт – първи по

рода си в областта на българското документално кино.

Авторът третира сериозни проблеми на операторската работа и проследява пътя от изследването на докадровата действителност до превръщането ѝ в кинематографично явление.

Емилия Стоева базира книгата си преди всичко върху основните



разлики в изобразителните построения при документалното и игралното кино. Проследява еволюцията на визията в документалното кино от първия филм в световната практика „Нанук от Севера“ – творба, сама по себе си явление и като подход към материала, и като екранно решение, за която за съжаление се знае твърде малко. Предлага примери от историята на световното документално кино. Поставя акцент върху някои школи и течения, както и примери от работата на известни кинематографисти, служещи за ориентир при разглеждането на видове и подвидове документално кино.

На фона на историческия преглед, базиран върху сериозни проучвания, са приложени примери от световната практика, като трудът е разделен на няколко глави, условно разглеждащи киното на 60-те години, развитието му през 70-те и 80-те години и еволюцията в екранната пластика, както и превръщането на документа в изкуство.

Авторката обръща внимание на някои експерименти, довели до повече или по-малко сполучливи резултати, както и на основните похвати при „прехода“ от репортаж към документално кино.

Трудът не е указание как се прави добро документално кино, но бихме могли да повишим познанията си, ползвайки опита на Емилия Стоева, открито споделен и достъпен поднесен.

Тя ни спестява още нещо. Търсене и ровене в документи, материали и публикации, отнемашо години труд. Изненадва ни и с един истински бисер – приложеното CD, което само по себе си е „късче кино“. То не само онагледява казаното в книгата, но ни прави съпричастни към труда, кара ни да мислим самостоятелно, да стигаме до своите изводи и преценки, провокира ни да гледаме пропуснатото и тепърва да търсим, да откриваме нови форми и подходи, нов прочит към съвременното българско документално кино.

Подборът от шестте късометражни филма не е случаен – представен е „чисто“ документален филм „Стамболов – съзидателят и съсипателят“, където се тръгва от документи и снимки, за да се направи цялостно, завършено произведение на изкуството, което грабва и вълнува. Как се прави това, научаваме и от споделеното в интервюто с режисьора Светослав Овчаров.

В друга посока е „Влак за морето“ – документ-импресия, от една страна, а от друга, не просто споделени чрез екрана мисли, а филм-внушение. Отново интервю с автора – Андрей Слабаков – самият той колорит, но много добър професионалист и педант в работата си.

Трети момент – „Смъртта и целият път обратно“ – дебют на Зорница София като документалист, в който целият опит на хората, от които се е учила – преподаватели, учители и колеги, е умело използван и приложен. Темата – наркоманите, е избрана не само като актуален проблем, но и защото режисьорката е имала досег с него, и то не само „отвън“ – нейните герои са хора, които тя до болка познава и с които е работила в първия си игрален филм. И отново споделеното от нея – подходът, двете камери, в никакъв случай снимане в стил „говорещи глави“, не декларативно и не постулативно. Интересното е, че самата идея да се снима в наркоманска комуна води до сблъсък още на входа, където достъпът е невъзможен. Нежеланият снимачен екип трябва не само да „пробие“ отвъд вратите на това странно място, но и да проникне в душите на тези болни и безкрайно уязвими хора.

„Кон Аморе“ на Станимир Трифонов – избран не случайно, в който звучи надеждата – децата, които щяха да ни научат на бъдеще... (думи на Радой Ралин). А вътре, в кадър – как се нагласяят камерите, как се подготвя работата по снимането на филм-портрет. А от откъсите от „Каре“ на Ани Йотова научаваме как се подбират технически

похвати (преход от цвят към черно-бяло изображение, контраст, яркост и приглушеност).

Но да се върнем към текста. Направен е исторически преглед, подплатен с примери, като търсени са да се очертаят насоките, пътищата за развитието на документалното ни кино. А сега накъде?

Отправната точка – българската документалистика в началото на XXI век. Разбира се, тя стъпва върху направеното досега. Отново е предложена позицията на класиците у нас, изведена чрез примери. Отдадено е заслужено внимание на рекламната – често провокативна и предизвикателна. Анализира се начинът, по който трябва да се използват свръхвъзможностите на електронните медии и бясното развитие на техниката, без да се забравя авторската позиция и чисто човешкото въздействие върху сетивата на зрителя. С две думи, книгата „Визията в документалното кино“ не е четиво за един ден. Можем да не сме съгласни с авторската позиция, можем да спорим мислено, докато я четем, но не можем да сме безразлични и най-накрая... не можем да я захвърлим или забравим. Защото тя наистина провокира младите, които мечтаят да правят кино, а тези, които вече го правят, да го правят по-добре.

В този смисъл четивото е полезно и за професионалисти, и за широк кръг читатели. То не е рецептурник за това, как се прави добро документално кино, но дава ясна представа как го правят и са го правили добрите преди нас – всеки със съответните възможности – художествени и технически за времето си. Същевременно не доскучава с термини и технологически подробности, поднесено е достъпно и вълнуващо. Може да бъде от полза и за теоретици в киното, и за оператори, и за режисьори, а най-вече за студентите – надеждата на нашата документалистика.

КИНОСЪБИТИЯ

ЗЛАТЕН РИТОН 2005 Г.

Официални награди на XV фестивал на българския неигрален филм

„Златен ритон“ за документален филм

САМОДЕЙЦИ – ОТ МЕЧТИТЕ ДО РЕАЛНОСТТА – сценаристи Иван Чанков и Светослав Драганов, режисьор и продуцент Светослав Драганов

„Златен ритон“ за анимационен филм

АКВАТОРИЯ на режисьора Андрей Цветков по сценарий на Слав Бакалов

Специални награди

1. документалният филм **БЪЛГАРИЯ – БАЗА ДАННИ** на сценариста и режисьора Юлий Стоянов

2. анимационният филм **НАСКА** на сценариста и режисьора Борис Клисурски

Почетни дипломи на два документални и два анимационни филма

1. документалният филм **КОРАБИТЕ СА ПЪЛНИ** на режисьора Костадин Бонев и сценаристите Влади Киров и Владимир Игнатовски, както и оператора Константин Занков;

2. документалният филм **ГЛАСОВЕ** на режисьора Елдора Трайкова, оператора Емил Христов и сценариста Асен Владимиров;

3. анимационният филм **ТИК-ТАК** на сценариста Андрей Кулев и режисьора Борис Десподов;

4. анимационният филм **ЛЯТОТО НА ГЪБЕЛКО** на сценариста Свилен Иванов и режисьора Даниел Чалков;

Награда на Община Пловдив

ВЕЛИКОТО СБОУГВАНЕ на сценариста и режисьора Коста Биков и оператора Иван Варимезов – за великия пловдивски и световен художник Георги Божилов – Слона

Награда на БНТ

СЛУЖЕБЕН ЗАЩИТНИК на режисьора Андрей Алтъпармаков, сценаристите Дойно Дойнов и Тодор Ташев, оператора Стефан Алтъпармаков

Наградата на „Новотел Пловдив“

документалния филм **МАЙКИ** за сценария на Валентина Радинска, режисурата на Галина Кралева и операторското майсторство на Ивайло Кузов

Награда на СБФД

1. на г-жа **Марияна Вълканова** – за висок професионализъм в музикалното оформление на почти половината от филмите, които участват във фестивала, както и за нейната професионална и човешка всеотдайност;

2. на филма **ДУШЕВНО** – заради сценария на поета Борис Христов, режисурата на Анри Кулев и камерата на Светла Ганева, както и заради прекрасния „музикант на повикване“ – Самир;

3. на филма **ГЕОРГИ И ПЕПЕРУДИТЕ** – сценарий и режисура Андрей Паунов, оператори Борис Мисирков и Георги Богданов

Наградата на Гилдията на кинокритиците към СБФД

САМОДЕЙЦИ – ОТ МЕЧТИТЕ ДО РЕАЛНОСТТА на режисьора Светослав Драганов

Награда за продуцент на ИА „Национален филмов център“

Андрей Алтъпармаков за перфектни делови отношения и последователност в поднасянето на исторически факти и персонажи до българския зритель

Наградата на Българска национална филмотека

ЗА ВЪЗМОЖНОСТТА ДА СЕ ЖИВЕЕ в лицето на режисьора Юлий Стоянов

Наградата на Фондация „Помогни на нуждаещите се“

ПАРК ЗА ТАНЦУВАЩИ МЕЧКИ със сценарист и продуцент Асен Владимиров за трайно разработване на темата за хуманно отношение към животните и природата

Наградата на Фондация „Български военновъздушни сили“

на **Петко Горанов** – режисьор на филма **НЕБЕ ЗА ВСИЧКИ**

Нова награда – на Издателска къща „Жанет 45“ – Пловдив

ЕДИН КИНОМАН В НАЧАЛОТО НА ВЕКА за Георги Ангелов, героя на филма; и на Боряна Матеева – сценарист, Петър Одажиев – режисьор, Емил Пенев – оператор

Фондация „Помогни на нуждаещите се“ награждава

ИА „Национален филмов център“ с медал **Партньори за хуманен свят** за сътрудничество с дейността на Фондацията, съпричастие в разработване на темата за хуманизма и за отлично партниране

ПОПЪТЕН ВЯТЪР В АКВАТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКАТА АНИМАЦИЯ

Боряна Матеева

За участие в „регатата“ „Златен ритон“ 2005 в Пловдив се представиха шейсет кораба-филми. От тях анимационните „съдове“ бяха дванайсет, или една пета – от самолетоносачи, през каравели и яhti, до рибарски гемии и леки ладии. Това е добрата новина. Но има и друга, по-добра (в чисто статистически план) – четири от тях са направо увеселителни лайнери, при това за малки пътешественици. Но ако оставим шеговитите сравнения, можем да се поздравим с четири телевизионни сериала за деца. Най-послед българската телевизия като обществен оператор реализира модерна културна стратегия. ЦФП, който в последните години даваше яко рамо на документалистите, стана продуцент и на анимационни проекти. 15 години след промените Българската анимационна школа получава реални финансови и производствени шансове за възход. Тук няма да коментираме Закона за киното и гарантираната (уж) от държавата субсидия за 120 минути анимация...

Представените части от сериали „Вълкът и седемте козлета“ – реж. Владислав Томов, „Приказка за обърканото царство“ – реж. Момчил Грозданов, „Реката“ – реж. Андрей Кулев, и „Лятото на Гъбелко“ – реж. Даниел Чалъков, са дело на млади автори и определено са амбициозни и интелигентни проекти. Естествено, постигнатите художествени нива са различни. А и парченцата от един пъзел трудно дават представа за цялото. Но все пак и в кратките откъси може да се усети приливът или буксуването на творческа енергия. Общото при всички тези филми е желанието за преосмисляне/преобръщане на традиционната вълшебна приказка и усилието за контакт с мисленето на детето от XXI век. Така във „Вълкът и седемте козлета“ постмодерно са смесени различни смислови пластове: вълкът от приказката среща митично чудовище; в къщата освен седемте козлета се появяват и деца, за да констатираат, че някой им е откраднал книжката с приказките. Козлетата и децата тръгват да я търсят, за да разплетат интригата, но се оказват пред странна врата... Този сюжет, взет от анотацията, обаче е трудно разбираем във филма. Симпатичните, рапърски типажи на козлетата са вплетени в интрига с ред неясноти и празноти. Това носи объркване и за възрастния зрител... Обратно – „Приказка за обърканото царство“ е с ясен сюжет, но с усложнено послание, търсещо интереса и на възрастната аудитория, която може да направи асоциации с „Животинската ферма“ на Оруел или съвременната политическа ситуация. 27-минутният филм ползва мотиви от вълшебните приказки, като ги гарнира с елементи на научна фантастика. Това е професионалният дебют на младия Момчил Грозданов и в него има много скрит потен-



„Акватория“, режисьор Андрей Цветков



„Реката“, режисьор Андрей Кулев



„Лятото на Гъбелко“, режисьор Даниел Чалъков

циал, който сигурно ще се разгърне по-цялостно и по-артистично в близко бъдеще. „Реката“ на Андрей Кулев впечатлява с органичния звуко-зрителен синтез и екологичния си патос. Това е анимационен мюзикъл с интересни, трудни за рисуване типажки (водата например) и артистично постигната флуидност на анимацията. „Лятото на Гъбелко“, отличен с Почетен диплом в лицето на сценариста Свилен Иванов и режисьора Даниел Чалъков, е първият български компютърен сериал, който независимо от виртуалното си изображение като дух силно напомня най-доброто от внушенията на известните и обичани детски сериали като „Жоро, Шаро и Мара“ например. Взаимопомощта, приятелството, колективният дух са в основата на сюжета и това е постигнато с лекота и с разбиране на детската психика. Балансът между фентъзи-елементите, с които се отличават приятелите на Гъбелко, и самия доста реалистично звучащ Гъбелко е добре усетен, реализиран с артистизъм и чувство за художествена мярка. Цветовото решение е пастелно, но наситено, решено в червено-виолетовата гама, импониращо на детското възприятие.

„Тик-так“ (сц. Андрей Кулев) с режисьор Борис Десподов също получи Почетен диплом. Това е историята на една птица изневерява, поточно на един птичи любовен триъгълник, при който женската изневерява с мъжката кукувица от стенен часовник... В сюжета има мрачна ирония и отстранение, а хвърковатите типажки се запомнят с гротесковите си очертания и „дървената“ скованост на финала.

Борис Десподов и Андрей Кулев са своеобразен среден мост между поколенията, които в българската анимация се разполагат доста сложно – по възрастов принцип и по време на навлизане в професията. Хубавото е, че ветерани и класици вървят „крило до крило“ с дебютантите и навлизащите в професията. Така например авторът на „Наска“ Борис Клисурски, получил Специалната награда на журито за оригиналната си идея и стилното изпълнение при раздвижването на фигури-

те от платото Наска, е от средното поколение, дълго е работил като аниматор, преди да се осмели да дебютира. Радостното е, че филмът му е свеж и с обрата си на финала (кутия машинно масло, хвърлена от самолет върху фигурите, изобразяващи Сътворението) внася суперактуален екологичен, дори публицистичен патос.

„Златният ритон“ за втори пореден фестивал отиде при Андрей Цветков за „Акватория“ по сценарий на Слав Бакалов.

Този факт ми се струва уникален за българското анимационно кино, поне от последните 15 години. Андрей Цветков е също от „старите млади режисьори“, дебютиращи след солиден професионален опит, съумяващи да се опазят от рутината и да не загубят амбицията си да експериментират. Като доказателство за това е представянето на Цветков с два филма, на почти същото високо професионално ниво – нещо, което доста затрудни, струва ми се, журито при избора кой филм да получи „Ритона“. Вторият – „Черно на бяло“, утвърждаващ толерантността, правото на различие и разнообразие в природата и отношенията, направен стилно, с изчистена артистична рисунка и ясно съвременно послание, е напълно равностоен на „Акватория“, но везните е наклонила може би Голямата награда от II международен фестивал на анимационния филм в Белград 2005, присъдена на „Акватория“ малко преди Пловдив. Филмът е философска притча за свободата и нейната относителност, разиграна зад стените на един аквариум. В тревожния сън на аквариумна рибка се оглежда голямата тема за смисъла на човешките стремежи, за копнежите по широкия свят, но и за заплахите, дебнещи в непознатите води, противопоставени на здравомислието и юта на дома...

Като заговорихме за черно и бяло, не може да не отбележим и „Сиво“ на носителя на „Джеймисън“ 2003 Иван Русев, който след своето ослепително „Жълто“ ни предлага размисъл в сиво за агресията в съвременните отношения. Типажите на Русев са преднамере-

но грозни и антиестетични, а експресията на филма е толкова силна и съгъстена, че внушава пълна безнадеждност. Безличната градска среда и липсата на красота и естественост пораждат извратени отношения – такова е мрачното послание на този филм с дискретна доза черно чувство за хумор.

Хуморът, това победно оръжие на българската анимация, се усети отчетливо в „Декември“ на Стоян Дуков. С него класикът продължава да осмисля някои особености от народопсихологията чрез календара. След „Юли“ от 1999 г. му дойде времето и на „Декември“.

Интересен, но неизведен докрай експеримент беше „Коктейл“ на Марина Русинова, реализиран с трудната техника живопис под камера. Парадоксът е, че уменията на художничката някак надхвърлят възможностите на сюжета. Коктейлът, колкото и майсторски да е предаден като действие, не можа да се превърне в символ на съвременното консумативно общество с неговите ексцесии, визиращи ужасния глад на едни и животинското преяждане на други...

Най-младата участничка във фестивалната програма Севина Иванова, възпитаничка на школата в НБУ, се представи с една кратка притча – „Любовна среща“. Рицар, принцеса, змей – тези познати герои и от други български анимационни филми, са пренаредени тук в нова, „модерна“ конфигурация. За съжаление тази малка комедия на нравите е доста кратка и поради това ироничните акценти някак се губят.

Ако погледнем на съвременната българска анимация като на една обширна „акватория“, то със сигурност можем да кажем, че в нея, без да има надигнали се цунами на големи експерименти, със сигурност се усеща попътен вятър за дълго и сигурно пътуване. „Акватория“ със своята международна награда засега е флагманът на българската анимация 2004–2005.

Дано всичките ни кораби-филми имат дълго и щастливо пътуване през световния океан на анимацията и посетят далечни земи и пристанища.

НА БОЙ ОТИВАТ САМО

Антония КОВАЧЕВА

СТАРЦИТЕ

Събрахме се! Отново в Пловдив и... отново старите муцуни. „Младите“, каквото и да означава това, които хвърлиха по един поглед (филм) в предишното издание на „Златния ритон“, този път отсъстваха. С малки изключения през 2003-та имаше близо двацет дебюта, зад една трета от показаните тогава филми стояха хора под 40-годишна възраст. Сега, на 15-ото издание на фестивала на родния неигрален филм, средната творческа възраст отново скочи към 50-те. Художественият израз на тази статистика има своите положителни и отрицателни страни.

ЛОШОТО

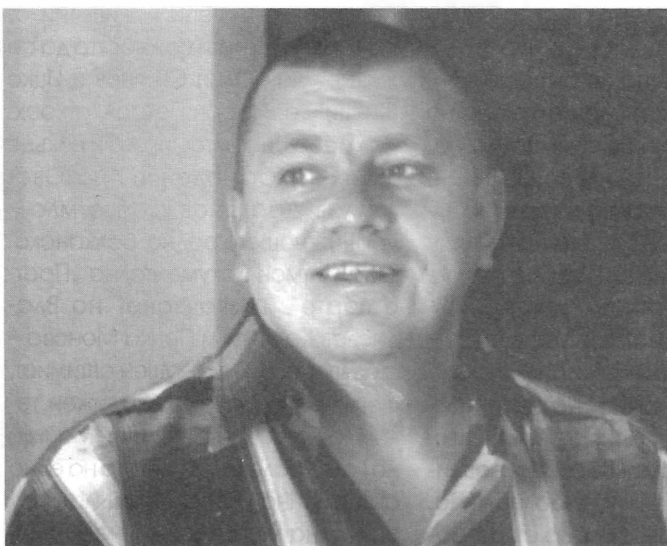
Никъде по света не може да се изхранваш с документални филми. Тази истина отдавна не е новина и у нас. Ако въобще ги изкарват с правене на нещо като кино, хората си печелят парите другаде – с риалити-та, но телевизионни; реклами; музикални клипове; ситкоми... Ала в цял свят документалистите гледат да се разпишат и на някой престижен форум, какъвто за България (несъмнено и единствено!) е пловдивският фестивал. Прехраната и банковата сметка са едно. Престижът и името – друго. Фестивалът днес все повече се превръща в знак на качество. Възможността да те забележат и дори отличат на такова място е дългосрочна инвестиция в собствения ти имидж. Или поне би трябвало да бъде. Ето защо е тревожно отсъствието на млади имена в програмата на „Златен ритон“ 2005. Защо новото поколение не изпитва необходимост да се съизмерва с околните на

пистата на „високия документализъм“? Дори ако трябва да ги обвини в творческа деменция, старомодности каквото щете още... Къде е киното на 30-годишните? От и за тях? Ще дочакаме ли легитимация на нова, дай боже различна! креативно мислеща генерация? На „Златния ритон“ 2005 всякакви

въпроси от подобен характер останаха открити.

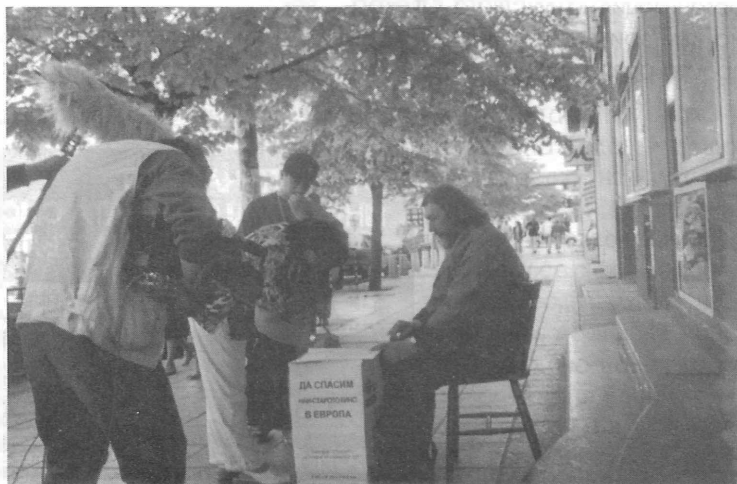
ХУБАВОТО

„Старите“ излязоха от относителната апатия и дезориентация. И показаха не само характер, не само опитност, не само мъдрост,



„Изкачване“, режисьори Пенка Монова и Владислав Ковачев

„Един киноман в началото на века“, режисьор Петър Огачиев



но и така ценната за документално-то кино въобще чувствителност към човешките напрежения на времето. На сегашното ни време при това.

Публицистиката винаги се е смятала за мотора на документалния филмов вид и традиционно се е самодоказвала като една от най-силните страни на родното документално кино. Фактът, че в повечето фестивални заглавия тази година тя беше приглушена, отместена на заден план за сметка на много потрудните емоционално-психологически територии, е изключително показателен. И много съществен, според мен.

Публицистиката по своеобразен начин опростява нещата, придава им линеарен вид, за да ги обозначи и, евентуално, обясни. Нейното съобщение е по-праволинейно, но по-ясно. То също не е лишено от емоционален елемент, но в крайна сметка се обръща към нашия разум, към нашите социални инстинкти и ни приканва да заемем някаква позиция. В защита или срещу нещо, което е важно за нас и околните. „Драматичното“ документално кино – опитвам се да му напишам името някак – съхранява сложността, многозначността, неяснотата дори на реалния живот. И въздейства на по-комплексно равнище. То се гледа като игрално кино. Борави също с факти, но е построено по правилата на игралния си събрат. Съвършено съзнателно. Принципет? – идентификация на зрителя с героите. Драматургията? – организация на чувствата. От екрана към зрителя и обратното. Не просто разпознаване на себеподобния от лентата, която върви пред очите ти. А живияне в неговата лична житейска съдба – била тя драма, трагедия, комедия или даже фарс.

Да изброявам ли филмите, които бяха приемани точно така – лично! – от все пак обиграната професионална публика в Пловдив? Добре: „Великото сбогуване“ на Коста Биков – за Слона, любовта, приятелството, Катя Паскалева и начините да се обичаме и да сме истински. „Парк за танцуващи мечки“ на Елдора Трайкова – за онзи прокълнат в новопридобитата си „свобода“ мечок на име Гошо, обезумял от носталгия по хората, за абсурдната невъзможност да върнеш дивото на природата, за болката на човеци и животни от раздялата. „За възможността да се живее“ на Юлий Стоянов и Ицко Финци – с Валери Петров, открехнал себе си както никога и никъде досега. „Самодейци“ на Светослав Драганов (той е млад, ура!!!) – нашето родно, балканско, а ла Олتمان документално „Прет-а порте“. „Изкачване“ на Владислав Ковачев и Пенка Монова – с безподобния потрошен оптимист, шегаджия и мачо, обездвижен телом, а духом неудържим. „Майки“ на Гая Кралева – с пиетата на едно съвременно разпятие, в цялата му социална мизерия и лична човешка извисеност. „Един киноман в началото на века“ на Петър Одажиев – обяснение в любов на един човек към киното, и на киното към този човек...

Няма място за всички. Но ключовите думи в повечето филми от

„Златен ритон“ 2005 са „съдба“, „щастие“, „любов“, „Обич“, „мъка“, „копнеж“, „воля“, „кураж“. А онова, което ги свързва – вътрешната хармония. Или поне търсенето на вътрешна хармония в човешкия живот. И колкото и да е нетипично за нашия балкански оплаквачески менталитет – нейното намиране. Страданието, нещастieto, болката, конкретната или историческата несправедливост са видени от ново цивилизационно равнище. Не като поражение, не като наказание, проклятие или каквото ви хрумне от този порядък. А като, уви, част от живота навсякъде по света. Енергията, която тече от всички тези филми, е безкрайно позитивна. Уважението пред волята и усилията на отделния човек да се бори с клопките на живота, да ги преодолява и да върви напред – това уважение е безкрайно. Куражът да живееш достойно, независимо от обстоятелствата, е превърнат в център на вниманието. Чувството за общност от личности, а не за анонимна маса народ, е онова, което прави контакта между екрана и зрителната зала.

Сега си давам сметка колко трудно е да се хванат и предадат в един филм подобни човешки енергии. И осъзнавам, че именно това е предимството на зрелостта – на „старите“ – умните чувства. На фестивала на българския неигрален филм във Пловдив 2005 споделихме умни чувства. Как ми се иска да ги споделят колкото се може повече хора. Днес е толкова важно за всеки от нас да знае, че не е самичък. И в радостите, и в мъките си...

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.softpravka.com

ЗАВРЪЩАНЕ НА БЯЛ КОН *Григор Чернев* И ДРУГИ АТРАКЦИИ

Какво да ви кажа за „Златния ритон“?

Някога той се наричаше „фестивал на късометражните филми“, но по-неже те неудържимо се удължаваха, потърсиха му друга формула – стана на неигралните филми. Сега пък те взеха да напират към игралното кино – така че „Златният ритон“ се обърка и сам не знае вече какво точно е.

Освен това неговите предишни раздели в съгласие с някогашните производствени структури бяха три: документален, научно-популярен и анимационен. И наградите в Пловдив бяха разделени на този принцип. Ала с избухването на демокрацията, както всички знаем, научно-популярното кино скоропостижно почина и това наложи свиване на фестивалната бледа – вторият раздел тихомълком изчезна, сякаш никога не бе го имало, сякаш съществуването му е било тоталитарен излишък. Да, само че...

И ето я първата изненада на „Златен ритон“ 2005! Научнопопулярното кино се завърна на бял кон, сякаш възкръсна от небитието, при това в добро здраве и настроение, макар и във вид само на два екземпляра. „Да избереш живота“ и „Цената на птиците“ – многозначителни заглавия: за сърдечносъдовите заболявания ли – темата, която разглежда единият – се отнася, за високата цена на птиците ли – темата на другия – става въпрос, или за появата отново на научнопопулярното кино у нас, иди че разбери. Питайте режисьорките Станислава Калчева и Албена Пунева, може те да ви обяснят. Но може и без обяснения. Важното е, че техните филми са обнадеждаваща стъпка в

забравена посока. А щом си я припомним със закъснение, но с не-закърняло любопитство, значи тя не е за забравяне.

Отпук нататък следват игралните изкушения на кинодокументалистите. В по-голяма или по-малка доза, като откровени възстановки или добре режисирани добавки, те се появяват в доста филми, опитвайки се



„Цената на птиците“, режисьор Албена Пунева

да доизяснят документалния материал или да го направят по-атрактивен. Примери – „Георги и пеперудите“ на Андрей Паунов, „Корабите са пълни“ на Костадин Бонев, „Любовта е...“ на Иван Тонев, „Един киноман в началото на века“ на Петър Одажиев и особено „Възстановителна репетиция“ на Светослав Овчаров, в който фикцията е преобладаващ градивен елемент.

Трябва ли да се безпокоим от тези, да ги наречем „смески“? Или ако предпочитате, филми коктейли? Едва ли. Аз лично не се боя, макар че тук много важни са чувството за мярка и отчитането на историческия опит в кинодокументалистиката.

Работата е в това, че в тоталитарно време (най-осезателно през петдесетте години) инсценировките и възстановките служеха главно за замазване на съществуващите конф-

ликти и противоречия. В резултат действителността излизаше на екрана не каквато е, а каквато „трябва да бъде“. Затова тогавашната съпротива на киноголдията срещу „чужди добавки“, в това число и стилистически, в посока на истината, търсене на истината. Без розови украшения и дрънкулки по нея.

Сега обаче наблюдаваме обратния ефект. В повечето случаи – така ми се струва – „добавките“ засилват и подчертават житейските и историческите реалности и степента на художествено обобщение. Както е в споменатите филми. Така че не бих искал да ги оценяваме от позицията на документалния пуризм. Или фанатизъм, ако предпочитате.

От друга страна, повсеместното и безконтролно използване на такива „смесени“ изразни средства може да доведе до нова посттоталитарна инфлация на кинодокумента – резултат, който най-малко бихме желали. Затова е и нужно чувство за мярка. И вкус. Изобщо филмовите коктейли от този тип не са за всяка уста лъжица.

Приятно ми е да отбележа забележимото присъствие на извънстолни продуценти и автори в „Златния ритон“ 2005. „Арда – песента на времето“ например е произведен от телевизия „Евроком“ в Пловдив, „Ваклуш – светският монах“ и „Мистерията на Гела“ – също. „Скалните манастири на България“, „Тръба да спомни“ и „Шест жени“ носят марката на русенския РТВЦ. А и пловдивският се е активизирал... Тази децентрализация, която оспорва доскорошния софийски монопол, очевидно дава надежда не само за увеличаване бройката на неигралните филми, а и за тяхната по-голяма естетическа и обществена валидност.

На „Златният ритон“ 2005 стана ясно, че неигралното кино (какъв тромав термин!) в различните си видове и жанрове е в добра форма. В него работят всички поколения български кинодокументалисти, дават си среща различни авторски почерци и стилове. Традиционните начини на работа с документа не изглеждат архаично спрямо по-модерните форми на документални повествования. Страстта, с която се отстоява авторската позиция, не се влияе от различния начин на поднасяне на документалния материал. Чистият вид документално кино не отстъпва по сила на въздействие – и емоционално, и артистично, и всякакво – на онези творби, които елегантно и впечатляващо смесват документални и игрални елементи. И от двете тенденции имаше достатъчно филмови доказателства. Всичко зависи от мярката, вкуса, таланта и творческата нагласа на конкретните автори.

Примерно филмите на отличната документалистка Елдора Трайкова „Гласове“ и „Парк за танцуващи мечки“, белязани с неизменно пристрастие към чистия документ, както и филмите на маестро Юлий Стоянов „България, база данни“ и „За възможността да се живее“, едновременно и класически, и модерни като мислене и вътрешна авторска енергия, постигат по изключителен начин сложни и нееднозначни авторски обобщения.

По-младите автори на фестивала, такива като Андрей Паунов в „Георги и пеперудите“ и Светослав Драганов в „Самодейци – от мечтите до реалността“, не се ограничават с импресията на портретуването, а разчитат най-вече на прецизното наблюдение-изследване и на премереното авторско чувство за хумор, което не преминава в подигравка, а добавя иронични нюанси към поведението на персонажите във филмите. Героите са подбрани мно-

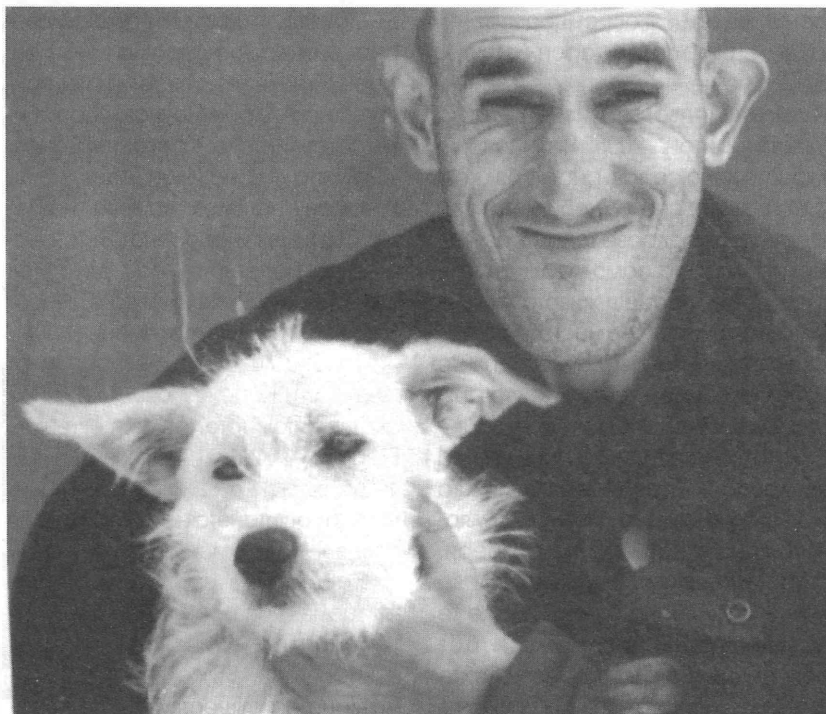
ЗА ВЪЗМОЖНОСТТА ДА ОСТАНЕШ ВЕРЕН НА СЕБЕ СИ

Калинка Стойновска



„Любовта е...“, режисьор Иван Тонев

„Георги и пеперудите“, режисьор Андрей Паунов



го внимателно и прецизно, не са търсени само „чешитските“ им характеристики, а се прониква в сложността на поведението им. Тънко се градят народопсихологически портрети, тръгва се към поразгнати обобщения за характера и менталитета на българина, за неговите постоянни опити да надскочи реалността („Георги и пеперудите“), да се пребори с обстоятелствата и да живее с надеждата, че може да промени нещо в живота си („Самодейци“). Единият от тях вече завоюва ред международни награди, другият вероятно ще тръгне по неговите пътища – дай боже да успее и той.

Групов портрет в екстериор (поколението на 70-годишните и тяхното време) предлага в качеството си на режисьор прекрасният оператор от по-старата генерация Иван Цонев във филма си „Другарски срещи“. Прави го с доброта и болка, с дълбока любов към своите герои (всичките негови приятели – съученици), сам размишлява зад кадър. Същото правят и неговите персонажи – всеки стига до някаква равностойност за собствената си съдба, а общо – до участва на поколенията, което едни наричат „излъгано“, а други – достойно извървяло пътя си.

Група филми, повечето от тях телевизионни, които на фестивала някой нарече „медицински“, се докосват до най-болезнените проблеми на човека, намиращ се в екстремни условия на съществуване. Такива са „Нашите деца“ на Петър Попзлатев, „Изкачване“ на Пенка Монова и Владислав Ковачев, „Критична точка“ на Анна Мельова, „Майки“ на Галина Кралева, „Невиждана история“ на Ивайло Симидчиев. Всеки от тях по различен начин разкрива осъзнаването и преодоляването на собствената си трагедия – на екзистенциално и социално ниво.

Направени строго, аскетично, едни търсят и откриват силата на характера, други предлагат съпреживяване и разбиране, а за всички основното е преодоляването на страданието чрез силата на духа и волята за живот.

Някъде между показаните на фестивала филми свободно се разполага „Един киноман в началото на века“. Авторите му – Боряна Матеева, Петър Одажиев, Емил Пенев и главният герой – Жоро Ангелов, един от малкото, все по-рядко срещащи се киномани в България, създават деликатен, тъжно-ироничен, нежен и трогателен филм. Той е като авторско признание в любов не само към главния герой, но и на главния герой към киното – любов обяснима и необяснима, изстрадана и съхранена завинаги. Наистина, в този филм присъства рядкото усещане за свобода и непосредственост. Изкушението той да бъде причислен към филмите за чудаци ми се струва неоправдано. Може би защото във всеки един от нас присъства тази налудничава смесица между живот и кино. При Жоро Ангелов обаче тя проличава най-ясно, защото е съпроводена от безкористност и всеотдайност и някак неволно се стига до въпроса – а ти, зрителю, би ли могъл така?

Харесвам този своеобразен портрет и не харесвам портрета за Любомир Левчев например. Не само защото героите им отстоят на светлинни години, а и защото конвенциите в портретуването на поета нямат нищо общо с разкрепостената нетривиалност в подхода към киномана.

Впрочем свободата, творчеството и пътуването към вечността са в основата на филма „Великото сбогуване“ на Коста Биков за художника Георги Божилов – Слона. След филмите за Рангел Вълчанов,

Коста Павлов, Стефан Данаилов режисьорът твърдо следва поетичния стил в поредицата филмови портрети за хората на изкуството. Прави ги с възмущение и вътрешен патос, с преклонение и любов към героите си и всичко това успява да предаде на зрителя.

Едно странно експериментално цвете – „Любовта е ...“ с режисьор Иван Тонев (един от най-добрите ни съвременни оператори) прелъсти част от критиката и публиката с напълно нетрадиционната си концепция за изразните средства в документалното кино – усещането за автентичност се ражда от специално обработени късове игрално-документална материя. Той и Тя са герои на истинска любовна история. Огромната разлика в годините ту се увеличава, ту се стопява по време на прослушваните записи – изповеди на заминалия си от тази земя мъж, а камерата фиксира неспокойното лице на млада жена, чието поведение и настроение непрекъснато е под въздействието на един образ, който тя носи в себе си. Къде са в случая границите между документалното и игралното? Не зная. Но го гледах с огромно любопитство и съпричастност. Значи, може и така...

Организаторите на фестивала – екипът на НФЦ – бяха подготвили и един сюрприз: по случай кръгли годишнини специални подаръци получиха режисьорите Христо Топузанов, Юлий Стоянов, Панчо Цанков, Константин Джидров, Маргарит Николов, Слав Бакалов, операторът Константин Занков и кинокритиците проф. Вера Найденова, проф. Александър Грозев и Дима Димова. Повечето от тях са хора, свързали съдбата си и с неигралното кино. Да са живи и здрави!

СЪВРЕМЕЕННОТО БЪЛГАРСКО ДОКУМЕНТАЛНО КИНО – ОГЛЕДАЛО ИЛИ ИДЕЯ ЗА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА *Димитър Кабаиванов*

Ако погледнем фестивалната програма на приключилия отдавна фестивал на документалното ни кино, ще открием едно разнообразие, некоординирано и неконтролирано от никого. Затова не може да не ни изненадва това, че въпреки липсата на организация и изразените тенденции към ентропия и центробежност в обществото на този фестивал се изявиха няколко определени тенденции, не случайно и без принуда отразили атмосферата на времето, в което живеем. Въпреки че филмовият процес (в това число и документалният) има своя период на инерция и не може да се сравнява по бързина на реакция с новите електрон-

ни медии, за наша изненада откриваме във филмите (представени на „Златен ритон“ 2005), че през последните години това кино е променило своя облик. То вече не е директното и обществено прикрасно кино от времето, в което нацията преживяваше илюзията, че участва в „правенето“ на историята. Едновременно с това не можем да кажем, че киното се е отказало изцяло от интереса си към началото с българина и България, което всички ние преживяхме и което ни предстои. Затова днес документалното ни кино се занимава едновременно с проблемите на националната общност и с преживяванията на индивида, но неговата глед-

на точка (а тя отразява и авторския избор на създателите) е изместена остро, категорично и определено към личността на отделния човек.

Ако искаме да уточним какъв точно е адресът на днешното документално кино (а оттам какви са езикът, изразните му средства, както и характерът на неговото мислене и обобщения), ще трябва да го сравним с променящия се през различните периоди модел на специфичното му естетическо и обществено функциониране.

В началото на XXI век ситуацията в документалното ни кино стана труднообозрима, неединна и доста противоречива. Паралелно развиващите се тенденции са толкова променливи и многовариантни, че единственото по-определено свидетелство, че това кино се развива напред, откриваме в утвърждаването на някои автономни авторски системи и режисьорски „светове“. Зрелостта на кинодокументалистиката все повече се налага едновременно с авторската й детерминираност. Това е резултат от самочувствието, което вече има режисьорът в моделиране на проблемното съдържание на своите филми. Ако по-рано неговата цел (най-често) бе да се скрие зад темата и колкото може по-незабележимо да внушава своето присъствие, то сега субективността, пристрастията, верността на самия себе си – всичко, което прави авторския свят неповторим, същевременно се превръща и в предмет на документалното кино. И тъй

„Самодейци от мечтите до реалността“,
режисьор Светослав Драганов



като мисленето е характерологично и налага определена форма, то и всички образни решения, налагани от субективността и сугестията на авторския избор, влизат в измеренията на документалното кино (нещо, което ни напомня за ситуацията от втората половина на 80-те години). Затова и днес (както тогава) полифоничният документален филм е документ както за течението на времето, така и за авторското мислене на своите създатели. Мислене, детерминирано от действителността и толкова показателно за нея, колкото и нейните обективни знаци.

Реалността се възприема и интерпретира от авторите на това полифонично авторско документално кино като процес – неединен, противоречив и динамичен. Процес, в който непредвидимо се редуват моментите на движение, на застой или регрес. Режисьорите се опитват да „отразят“ реалността в пълния ѝ обем, тях вече не ги удовлетворяват едностранчивите социологически интерпретации на отношението личност – общество (така характерни за периода на прехода от началото на 90-те години на миналия век). Достигат до съзнанието, че човешката личност е единна и неразчленима и че тя реализира и изразява себе си в целостта на своите житейски и социални преживявания. Затова доброто документално кино днес се стреми в пълен обем да „постигне“ индивида – оценявайки, че се натовазва с много по-сложни смислови материи. То се опитва да моделира действителността многовариантно, в значения, които изразяват нейните най-конфликтни и променливи връзки, напрежения и взаимодействия.

Някой би могъл да каже, че документалното кино започва да губи своя критичен заряд (особено в сравнение с началото на 90-те години). Но едно по-внимателно взи-

ране ще ни покаже, че по-скоро се е променило авторското разбиране за характера на тази критичност. Сега, в началото на един нов век, създателите му вече почти нямат илюзии, че киното им може да „поправи или промени“ живота. Но едновременно с това всеки документален филм за някоя личност или за живота на определена общност носи цял спектър от наблюдения и обобщения, някои от които имат и остър социален адрес. Това е характерен момент за съвремените ни, в което продължава реалната промяна в социалната действителност – все по-голяма (реална) непрозрачност на обществените процеси въпреки „свободата“ на медиите, затъване на икономиката, акцент върху масовите (популярни) културни процеси, възраждане на една националистична митология от историята и общо приспиване на масовото съзнание. В една такава ситуация дори и сериозното документално кино не може да запази яснотата на целите си, както и праволинейната яснот на своя модел – искреност и вярност към автентичната и неподправена действителност на обикновените хора. Филмите от последните години отделно могат да бъдат анализирани и групирани, но всеки опит едно идейно-тематично направление да се обособи като първостепенно би довел до схематизация и опростяване на цялата сложност на процеса.

Тази закономерност се повтаря и в организацията на конкретното проблемно съдържание в рамките на всеки един от филмите. Затова понякога там отделният фрагмент по-енергично изразява цялото, детайлът се налага като акцент, а основната тема потъва недоразвита, за да остане само като един от мотивите, обозначени по-общо в контекста. По замисъла на своите създатели (днес вече не съм сигурен доколко е било съзнателно търсене или реакция на времето и

средата) това е едно диалектично кино, което се стреми да изрази и човека, и обществото едновременно. Ако по-рано документалното ни кино показваше човека, идеализирайки неговата ценност, то сега авторите имат смелостта да кажат, че сам човекът не може да се постави над даденостите на обстоятелствата. Затова авторите на полифоничното кино избягват нравствени поучения и се стремят по-скоро да изразяват диалектиката и противоречивата двойственост на това, което обществото приема (или би искало да приеме) като истини с днешна дата. Затова те рядко се солидаризират с един определен извод, както и не са склонни да акцентират на една-единствена тенденция.

Тази съществена промяна в разбирането за предмета на документалното кино се отразява и във формите на моделиране на проблемното съдържание – а оттам и в образната организация на тези филми. Разбира се, наложимите се като традиционни в кинодокументалистиката форми остават непреходни, но и те търпят влиянието на възраждащия се полифонизъм. Срещат се определеният и точен социално-психологически портрет и репортаж, въпреки че интерпретацията на характерите и човешкото присъствие на героите рядко са цел. По-общите изводи не носят психологически, а по-скоро концептуален характер. Портретът разширява силно своя обем и едновременно с това има разместване на неговите тематични и структурни нива. Някои режисьори се опитват в рамките на портрета да решават епически задачи, а в други случаи епични проблеми се решават камерно, свеждайки се до портрет на личност или среда. Българското документално кино се развива вече не толкова в ширина, а се задълбочава и се опитва да строи по-сложен модел на света.

ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО Е ИНТЕРЕСНО И ЗАБАВНО ЗАНИМАНИЕ

*С режисьора Светослав Драганов
разговаря Ирина Канушева*

– Ти беше готов да оставиш „Самодейци“ за следващия фестивал, а получи голямата награда „Златен ритон“. Това изненада ли те?

– Да, не очаквах.

– **Защо?**

– Защото не познавам хора от документалните среди.

– **Как попадна в документалното кино?**

– Случайно. Аз много ходя на кино още от малък, но въобще не съм мислил да уча кино. Когато завърших училище, исках да обикалям света. Събрах пари и се контузих, докато работех в един дърводелски цех. Проблеми с гръбначния стълб, операция, пареза, много бях зле. След това отидох да уча в НБУ, като един вид подарък от майка ми и баща ми, че съм се оправил и че съм здрав, затова казвам, че е случайно. После постъпих на работа в „Нощен магазин“, започнах да правя кратки филмчета, но не съм си задавал въпроса дали това е документално кино.

– **Занимавал си се с нещо, което ти е било интересно.**

– Направих филмче за първата българска стриптийзърка и Юлия Кънчева, която ми преподаваше в НБУ, ми каза, че това е документално кино и трябва да продължа, защото имам усет за него. Заснех и филм за едно много интересно момче – без никаква субсидия, ей така си го направих в свободното време. Той пък стана успешен. След като се върнах от Лайпциг, където взех награда, от една немска телевизия поискаха да го купят и тогава се наложи да си основа фирмата. Така започнах.

– **И сега добре ли се чувстваш?**

– Да, по принцип и в световен мащаб има засилен интерес към документалното кино. Много млади хора го правят. Ако имаш какво да

кажеш, нямаш пари и не ти се занимава много-много, това е начин да направиш нещо любопитно и забавно за хората. Защото документалните филми не се различават по нищо от игралните и от книгите, ако са интересни – имат си конфликти, драматургична структура. Филмът е за публиката, човек не го прави за себе си. Е, правя го и защото чрез документалното кино се срещам с хора, с които иначе не бих могъл, то е като „пропуск“ да се запозная с тях. Например в Тополовград ми беше толкова интересно!

– **Как стигнахте до Тополовград? Някой познаваше ли героите на филма?**

– По радио „Христо Ботев“ чух репортаж за театрална самодейна труппа от Поморие, която прави театър, без да има зала. Кандидатствах в НФЦ с идея за документален филм. Описах неща, които си представях, че ще могат да се снимат. Дадох

ми 1000 лева. Предложих на Иван Чанков да развием един проект за документален филм, да кандидатстваме в МЕДИА плюс, в НФЦ... Отидохме в Тополовград, защото там се провеждаше балкански фестивал, на който можеше да се видят всички театрални трупи и да си изберем една от тях. Колкото повече ги опознавах обаче, толкова по-интересни ми ставаха.

– **Как работеше с тях? Те довериха ли ти се?**

– Естествено.

– **Как се чувстваш в Тополовград?**

– Много ми е хубаво, чувствам се спокоен там, имам приятели.

– **Мислиш ли, че филмът, който си направил и който ние харесваме, а и публиката вероятно ще хареса, ще промени по някакъв начин хората и живота им?**

– Точно това искам – да видят колко е безумно това, което напра-

„Животът е прекрасен, нали?“



виха по време на изборите и след тях, защото те все пак са център на една община, в която живеят 10 000 души. Всички тия глупости, когато покрай изборите се разделят на някакви партии или по-точно на някакви различни търговски интереси, както казва един от героите. Нека да видят от филма колко са дребни. Там са имали фабрика за медицински инструменти, били са много добри и тя е могла да продължи да работи. Държавата е наливала много пари в тоя район и фабриката, с доста добри машини, работила е за военнпромишления комплекс. Като дошли промените, докато тук сме били по митинги на СДС, там на хората им разбивали живота. Фабриката просто са я откраднали. Най-интересното е, че това е станало с помощта на местни хора. Всяка седмица или през седмица идвал човек от София, който назначавал нов директор, той правел да лавери и малко по малко изнасял оборудването. Всичките машини са продадени на безценица. Голяма част от хората са станали инженери заради фабриката. От театъра половината от състава са работили там.

– И сега само театърът ли ги обединява?

– Читалището е единственото нещо, което ги обединява. Всички обществени личности в града са били по някакъв начин в самодейността.

– Ти спомена, че добрият документален филм има структурата на игрален. Така ли си го мислил, или материалът те води?

– Не, точно това е, всичките си филми така съм ги правил – да има драматургия. Интересът на хората се задържа, ако има драматургия. Иначе като правиш документален филм дори за някое много интересно събитие, ако няма драматургия, все едно снимаш хроника, просто документиране.

– Това ли е основното, на което учиш студентите в НБУ?

– Смешно е да се каже, че уча студенти, просто водя един курс по драматургия в документалното

кино.

– Мислиш ли, че вие, младите документалисти, печелите с това, че сте индивидуалисти?

– В НБУ това беше хубавото, че всичко беше много свободно – правиш неща, без много-много да ти се месят. В интерес на истината, когато учехме, ние се забавлявахме тоално. Не сме се вземали на сериозно. Обучението беше купони всеки си намери нещо, което да прави.

– Имаш ли обратна връзка с публиката, имаш ли информация как се възприемат филмите ти в България и навън?

– Ходя по местата, където се проектират моите филми, и има много интересни реакции. Горедолу зад граница реагират както и българските зрители.

– Филми за „в България“ или филми „за навън“? Или това си е един филм?

– Това си е един филм! Главното е да го видят.

– Питам те, защото в изминалото десетилетие един от основните упреци към българското кино беше, че нашите филми не са разбираеми за публиката в Западна Европа например.

– Ами те не са разбираеми и за българската публика.

– Ето, сега Андрей Паунов с „Георги и пеперудите“ и Адела Пеева с „Чия е тази песен?“ опитаха да покажат документалните си филми в зала. Мислиш ли да направиш това и с твоя филм?

– Зависи, филмът трябва да се прехвърли на лента, не знам как ще стане.

– Според мен има потенциал за разпространение в киносалони и не бива да се изпуска моментът. В края на краищата нали смисълът е хората да видят какво сте направили.

– Да, така е.

– Какъв е следващият ти проект?

– В момента чакам одобрение за един проект за т.нар. деца на дружбата. Когато в края на 60-те и през 70-те години повечето страни в Африка добиват независимост и

се освобождават от своите колониални и предимно европейски господари, Съветският съюз се заема да обучава кадри в страните от бившия соцлагер. 35 000 студенти от Африка, Латинска Америка и Азия са учили в България от 70-те до средата на 90-те години по тази програма. Какво е станало с тези хора? Има невероятни съдби, драматични, някои са успели, някои – не. Особено ми е интересно какво е станало с онези, които са учили през 89-а и 90-а година, когато всичко се е сменило и изведнъж са им казали „Дружбата вече свърши, не можем повече да ви поддържаме.“

– Момчето от „Животът е прекрасен, нали?“, хората от Тополовград, слепите музиканти, пенсионерите и новите ти герои, за които разказваш в следващия си филм, сякаш винаги имат някакви екстремни съдби.

– Не точно екстремни, това са обикновени хора, много интересни сами по себе си. Те са в сянка, не са зловодствени в момента. Затова и хората в Тополовград са малко странни. Както всички българи, те също са материалисти, но са запазили нещо в душата си, някаква стара мечта да се излязат на сцената. Това е останало даже не от социализма, защото читалищата са възникнали още по времето на Възраждането. Хората са го правили, за да се съхранят. И самодейците в Тополовград съхраняват по този начин душевността си.

– Няма ли да се обидят от това, че публиката се смее, когато гледат филма?

– Не, смехът е нещо красиво и приятно и не винаги е свързан с подигравка.

– Може би това е една от причините филмите ти да са успешни, защото особено пък днес и в България хората имат страшна нужда от смях.

– Не само в България. Аз пътувам и навън и там не ни възприемат като уникални и неповторими – и те имат същите проблеми. Толкова е смешно да се смятаме за единствени и да се правим на страдащи.

ЗЛАТНАТА РАКЛА 2005

ДИНАМИКА НА ДИАЛОГА

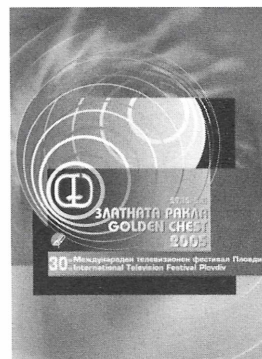
30-ят юбилей на Международния телевизионен фестивал „Златната ракла“ вече е факт. С гостоприемството на „Новотел Пловдив“ и натрупания професионализъм и самоотвержен ентузиазъм на организаторите той бе реализиран по подобаващ начин и се превърна в забележително събитие. Дочувам ироничното „чак пък забележително“. Да! Никой не е свършен и перфекционизмът е в сферата на пожелателно недостижимото, но 30-ото издание на „Златната ракла“ бе наистина значимо. Не само защото участниците бяха над 300 от 26 държави, показаните филми около 100 (82 в конкурсните програми и 27 в съпътстващите). Това е повече от естествено за авторитета и международния престиж на „Златната ракла“. Забележителното е, че тази година в основен акцент на „Раклата“ се превърнаха срещите, обсъжданията, дискусиите, представянията на видни личности и организации от телевизионния и филмовия свят.

Актьорите безспорно са магнетичният център, те са звездните мигове на всеки фестивал. Специалните гости този път бяха Ян Енглерт – Полша, Вера Глаголева – Русия, Себастиано Сомма – Италия. Показани бяха избрани филми с тяхно участие, а срещите им с публиката прераснаха от пресконференции в беседи за изкуството и за съвременния свят.

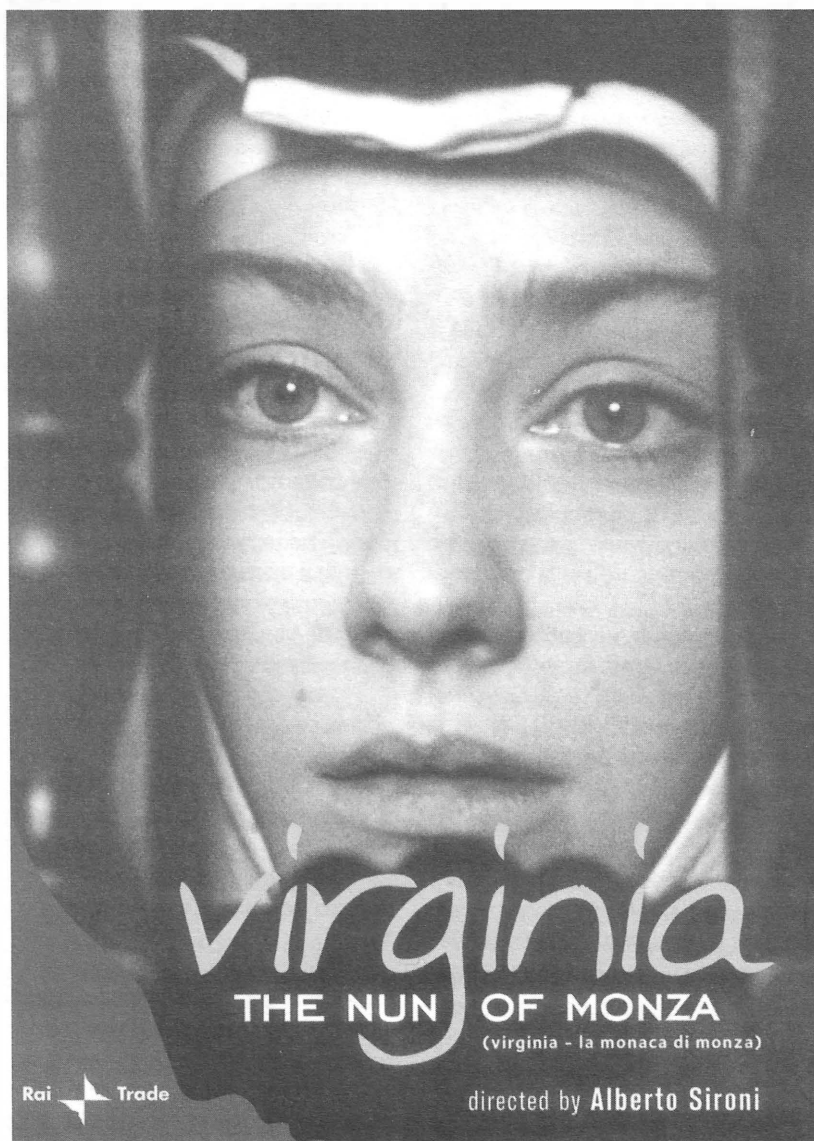
С изключителен интерес бе посрещнат и забележителният руски журналист Владимир Познер, който представи наградите ТЕФИ (ТелеЕФИР) на фондация „Академия на руското телевизионно творчество“, които се присъждат в 41 категории и са еквивалент на американските награди „Емми“.

В ползотворна, работна атмосфера преминаха представянията

на: Международния радио, ТВ и Интернет фестивал „При Европа“, на който България традиционно участва и носители на наградата са: „Търпението на камъка“ – режисьор Костадин Бонев, „Млади сърца“ – режисьор Светослав Драганов, и др.; италианската телевизия „РАИ“; телевизия „Франс Телевизион“; корейската телевизия КБС; фирмата „Кодак“ с нейната най-нова „Kodak Vizion 2 HD Sistem: Новото съчетание на 16 мм филмов



Людмила Дякова



Предлагаме на читателя писмо – режисьорска експликация на РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ към бъдещия филм „А днес накъде?“, спечелил субсидия на октомврийската сесия 2005 г. към НФЦ. Позволихме си да илюстрираме текста с фотоси от филма „А сега накъде?“ на Рангел Вълчанов и Георги Данаилов, чието продължение ще бъде новият филм.

А ДНЕС НАКЪДЕ?

Режисьорска експликация

Уважаеми дами и господа!

Ако ви попадне предложеният текст, сигурни сме, че ще имате по-малко проблеми в представите си как би изглеждал евентуалният бъдещ филм. Това е така, защото още сега, на ниво литературна идея – сценарий, синопсис, анотация, – няма как да не откриете, че част от „строителния материал“ се намира в готовия, вече заснет филм. С този материал може да се запознаете от филмовия екран или на вашето видео (изглежда, че в нашия случай това запознанство е задължително). Става дума за филма „А сега накъде?“, направен преди двайсет години от същите автори, които сега ви предлагат сценарните си идеи за филм със заглавие „А днес накъде?“. Естествено, евентуалните бъдещи зрители няма да имат тази възможност и поради това ние се постаряхме да създадем една динамична въвеждаща част, която синтезира емоцията на някогашния филм.

Актьорите бяха студенти, а основният декор бе един от павилионите на Киноцентър „Бояна“. Сега, двайсет години по-късно, в една топла августовска вечер се срещаме със същите актьори, участвали някога в споменатия филм. Тази вечер, нека да я наречем юбилейна, е пак в Киноцентъра, но този път под открито небе, в един използван вече натурен декор за италианската филмова продукция „Спартак“, представляващ римски площад. Малко необичайно за този исторически декор на площада е монтиран киноекран, а зад него са наредени дълги маси с бели покривки, отрупани с богати ястия и луксозни напитки.

Тази загадъчна среща-коктейл се прекъсва със сцени от предишния филм и чрез монтажни съпоставки между „вчера“ и „днес“ откриваме каква е днешната съдба на нашите герои: уж са същите, но времето си е казало думата: някои са по-изрусени, по-проскубани, други съвсем оплешивели. Гримът е участвал с пълна сила. Официалните дрехи трудно прикриват натежалите тела. По-важното обаче е, че някои са успели в живота, други – не, някои са помъдрели, други – изглупели. Някои са станали звезди, някои са в България, а други са се пръснали по света – в Америка или кой знае къде... Но всичко това ще стане ясно от самия филм.

Екранните спомени ни връщат към ентузиазма, който беше обзел героите. Но спомените трудно ще върнат загубената вяра и едва ли ще оправдаят някогашната илюзия, че всичко ще бъде по-хубаво и по-красиво?

И за да вникнем по-дълбоко в причините, породили някогашните илюзии, заслужава да се върнем малко по-пространно върху събитията от близкото ни минало, събития, които всъщност предпоставиха създаването на филма „А сега накъде?“, а също и новия проект „А днес накъде?“. Вероятно няма да кажем нищо ново за онова време, защото всички сме били свидетели на онези паметни есенни дни през 1989 г. Но все пак нека бегло да отбележим някои непреходни моменти от най-новата ни история.

Мисля си, че няма човек в България, на когото да не му е останал някакъв спомен от съдбовните дни на 1989 г. Независимо дали сме били деца, юноши или в „истинската възраст“, всеки от нас си спомня и може да разкаже своята версия и всеки разказ има право да претендира за достоверност. Тогава имаме нужда да бъдем на улицата или на площадите, да се уверяваме един друг, че най-после, най-после свободата е при нас. Имаше едни, които бяха по-шумни и по-демонстративни, като че ли търсеха алиби за своята невинност и лоялност към демокрацията. Те яростно убеждаваха своята съвест, че всичко е чисто в техния живот. Именно тези свободомислещи най-силно крещяха и после се гордееха с прегракналите си гласове, а ръцете им укрепнаха от размахване на какви ли не знамена... Именно те, заякнали от тези упражнения, се втурнаха във властта – кой където може и каквото може (и не може!), и се заеха със съдбата на останалите, на безвластните. Последните бяха по-скромни и свенливо се гушеха в края на площада – по-далеч от трибуните. Те трудно криеха външението си и онемели от щастие, едва скриваха сълзите си, като настървено пушеха, за да оправдаят влажните си



лица. И едните, и другите бяха Гражданите на България и те заедно, вкупом тръгнаха към светлото и неясно бъдеще.

Какво ще бъде то? Прекрасно или проклето? Кой ще каже? Кой ще предскаже? Във всеки случай това беше чудесно предизвикателство за ванги, за анализатори, политолози, диагностици, литератори, философи. И особено за неуморните „гяволи-тарикати“, които лапаха микрофоните. Именно тази категория се зае да решава съдбата на онези в края на площада.

Впрочем историците ще ни припомнят, че това никога не е било новина. Винаги в подобни моменти такива хора никнат като гъби. Както и да е, но факт е, че за тези дваесетина години с широка ръка се раздаваха милувки и шамари. Кой каквото е заслужил! (Макар че по-правилно е да се каже: „Кой каквото не е заслужил.“) Справедливостта обаче изисква да отбележим, че най-пострадалите, най-обраните, най-шамаросаните са от поколението на сегашните 40-годишни. И когато в онези времена бяха на 20 и трябваше да изживяват първата или втората си любов, да образуват себе си и децата си, да ги родят и възпитат, и то точно когато всички правила и добродетели изчезваха – срам, вяра, морал, обич към родители, към родина, всичко се срутваше, алчността заигра кючек върху малкото свети нещица, тлеещи тук-там в сърцата на объркания ни народ. Някои хранеха голи надежди, но повечето избягаха като плъхове – я в чужбина, я в себе си. Всъщност част от тези картинки се разиграваха във филма „А сега накъде?“. Може би изглежда малко нескромно и претенциозно, но ние се опитахме да направим портрет на млада България. И сега с новия филм имаме същата претенция. С продължението на „А сега накъде?“ да разберем какво е станало за тези 20 години, съдбата на това поколение, неговите болки и надежди.

Много е важно да знаем, че екранните герои са същите и преди, и сега и разлика между действителните и екранните герои почти липсва – по особен начин те припокриват съдбите си. Поради тази причина, а също и поради някои други съображения **сюжетът, който предлагаме, е ПОЧТИ УСЛОВЕН**. Надяваме се, че по-надолу в нашето изложение ще ви убедим защо сме постъпили така. Трябва да сме наясно, че при създаването на филма от самото начало на снимките до окончателния

монтаж, озвучаване и мишунг непрекъснато ще променяме и изграждаме, ще импровизираме, ще се изненадваме от капризните посоки, които са поели историите на нашите герои.

Всички ние – продуценти, сценаристи, режисьор, оператор, монтажист, звукооператор и най-важно АКТЬОРИТЕ – сме готови да се втурнем в това приключение за решаването на тази нова, нестандартна задача. Ние сме въодушевени и както заявяват в героичните клишета: „Ще дадем всичко от себе си и ще победим!“ Гаранции? Това са зрелостта и опитът, натрупан досега от почти всички участници. Специално от актьорите, минали през жизнената и професионалната мелница – театър, телевизия, кино, да не говорим за чисто личните и много личните съдби, кои от кои по-интересни и невероятни. В тази графа на „възход и падение“ ще надникнем в сърцата им, ще чуем гласа на онова, което ги разсмива и терзае. Ще се опитаме да дадем преценка, все едно дали се отнася до смърт, хумор, политика, приятели, вестници, смисъл, безсмислие, значение, без значение, кино, изкуство, липса на изкуство, българин, липса на българин, има ли го, няма ли го, откъде е дошъл, какъв е сега, какъв е бил преди, всъщност какъв е портретът на българина – измъчен, радостен, религиозен, безотговорен, отчаян, изнасилен, самоизнасилващ се или комбинация между руската тъга и европейската подреденост.

Такива мисли се въртят не само в главите на нашите герои, но и в нас, които сме зад камерата. Тези мисли, струва ми се, ги споделяме или премълчаваме пред приятели, пред себе си, а сега ще го направим и пред вас. Пред публиката.

Този филм ще бъде нещо като жест, реверанс пред това героично жертвено поколение, позволило си лукса да се роди точно в един от най-трудните и неблагоприятни периоди на българската история. Може би следващите поколения ще оценят по достойнство несвойствената зрялост на своите майки и бащи, помъдрели независимо от броя на победите и пораженията им. Да, в тази тиха война и победители, и победени носят белега на жертвата и трудно могат да избягат от трагизма на своето време. Даже и щастливците са белязани от „потопа“. Ако набързо споменем биографията на героите, ще видим, че това не са празни приказки. Ето че шестима от героите ни например напуснаха родината си. Какво е станало с тях? Ще ги чуем и ще разберем какво място е останало в сърцето им от милата и проклетата България. Раздвоени ли са, или не искат да мислят върху „проблема“. А какво стана с професията? Чуждия език? Старите и новите приятели?...

Ще чуем и онези, дето останаха тук – в България. И като останаха, избягаха ли в себе си, превръщайки се във вътрешни емигранти? Кой кой е вече? Къде се мъчат над професията си и дали тя не ги мъчи в тази чудесна културна атмосфера? Победени ли са от чудовищно безвкусната агресия на телевизията със своите реклами за пърхут и уродливите музикални крясъци на Румънци, Шамари, Васки, Азиси и какви ли не? Кой от тях успя да се запази, без да посегне към чашата с весели концентрати? Колко души смениха жанра си, за да избягат от суетата на лъжливите победи?

Тепърва по време на снимки ще разгръщаме страниците на техния живот, ще се радваме и ще скърбим за онова, което е станало, и онова, което не трябваше да стане. Не знаем дали на този етап е уместно да се впускаме в примери, защото ще измисляме, а именно от измислици трябва да бягаме в този филм. Предстои ни тепърва да разберем например дали Елена (една от героините) ще пристигне от Самоков на коктейла с петте си деца, а те ще заспят под масите, уморени от „шуротиите на мама“. Възможно е пък Робин да домъкне три от най-смешните животни на планетата и техният апетит да разпердушини шведския порядак на масата. Не знаем! Ще видим! А може би една от героините, станала вече швейцарка, е донесла подарък – по една специална шоколадена „Милка“, а пък Албена не може да се раздели с една саксия с рядко цвете, защото се страхува да го остави само вкъщи. Възможно е Ишков да подарява хавански пури и през цялото време на коктейла нашите герои важно ще пуфкат, ще се омотават в ароматния пушек и примижали, ще се кипрят и ще кашлят аристократично. Не знаем. Ще видим.

В повечето от филмите си съм работил, уповавайки се на импровизационния принцип. Става дума за „Вълчицата“, „Лачените обувки на незнайния воин“, „Шанс“, „Следователят и гората“, „За къде пътувате?“, „А сега накъде?“, „Немирната птица любов“. Следвах този принцип, защото мислех, че ще направя по-малко грешки. Железният сценарий ме притеснява – с една дума, затъпявам и нямам никакво вдъхновение. В бъдещата си работа по новия филм „А днес накъде?“ предусещам радостта от мащаба на импровизацията и тръпката от евентуалните открития.

Рангел Вълчанов

негатив с най-модерните видеотехнологии. Scanfilm 7299. Особено вълнуваща бе вечерта, посветена на 70-годишнината на писателя Георги Мишев. Освен епизодите от „Патриархат“, включени в конкурса, бяха показани филмите: „Момчето си отива“ – режисьор Людмил Кирков, „Матриархат“ – режисьор Людмил Кирков, „Преброяване на дивите зайци“ – режисьор Едуард Захариев, на които Георги Мишев е сценарист.

В рамките на фестивала бе проведена и Втора международна научна конференция „Аудио-визията в културния диалог на Балканите“ – съвместна инициатива на Института за изкуствознание, секция „Кино и телевизия“ – БАН, и „Златната ракла“.

Фотоизложбата „Златната ракла през годините“ организирана във фоайето на Новотела от екип начело с неуморната майсторка в работата си, фотографката Биляна Станилова, предизвика не малко спомени и емоции, връщайки ни във времето до паметната 1968, когато е проведен първият фестивал, и бе своеобразен жест на почит към паметта на всички, които са си отишли от този свят.

А „новината“, както би се изразил Барекков от БТВ, бе, че за 1-ви път на „Златната ракла“ се проведе пазарна ТВ програма от балканските страни – със скромните седем щанда и около петдесет участници. Идеята е много навременна и да си пожелаем да се разраства в бъдеще.

Ето че стигнахме и до филмовите програми, които се отличаваха, най-общо, със стабилно професионално ниво.

В Първи раздел – телевизионни филми и сериали за възрастни, най-добре се представи Италия с два филма, открояващи се с изтънчен стил и изисканост на постановката: „Вирджиния – монахинята от Монца“, РАИ УНО – режисьор Алберто Сирони, удостоен с Голямата награда „Златната ракла“, е разказ за

действително съществувала личност – една жена живяла през XVII век, която се противопоставя на църквата и обществото и е заклеямена за своята жажда за живот и модерен светоглед. За мен „Еда – дъщерята на Мусолини“, РАИ Фикшън – режисьор Джорджо Капитани, бе по-интересният филм, който чрез отношенията баща – дъщеря визира драматичен период от историята на Италия – годините на фашистката диктатура, и разкрива в необичайна светлина личността на Мусолини, великолепно пресъздаден от френския актьор Клод Брасьор.

Френският филм „Дядо Горио“, СИПАНГО – режисьор Жан Даниел Вераег, е еталонен пример за екранизиране на литературна класика. Не случайно сценарият е на Жан Клод Карьер, а неговата книга „Невидимият филм“ е еталон за писане на драматургия. Филмът получи Награда на Националния център за книгата към Министерството на културата, а за ролята на дядо Горио на Шарл Азнавур бе присъдена Наградата за мъжка роля.

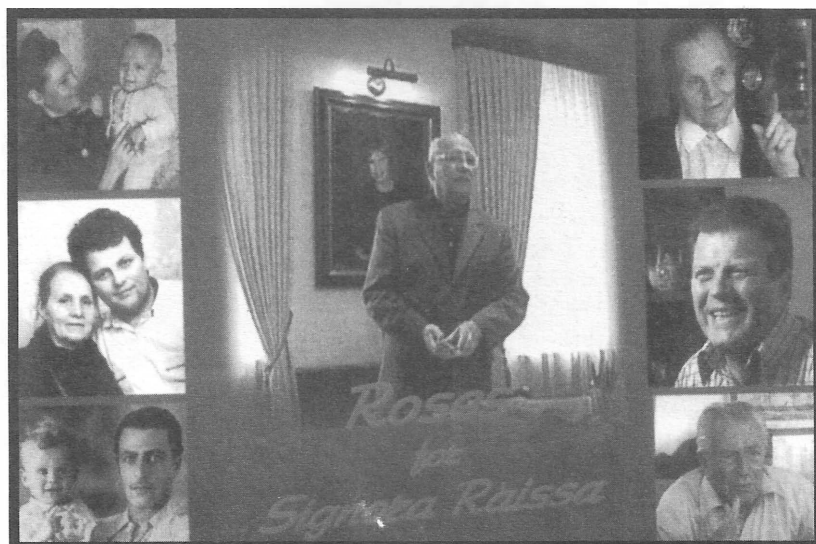
Най-масово бе участието на руски телевизии, които се представиха с няколко посредствени филма, като изключим „Червеният площад“, ТВ Канал Русия – режисьор Ралф Кубаев, който надниква зад ку-

лисите на Кремъл и се опитва да разнищи интригите около мистериозната смърт на генерал Звигун – един от шефовете на КГБ в началото на 80-те години. Филмът е създаден по едноименния бестселър на Едуард Топол и получи Специалната награда на журито, поделена с българския филм „Патриархат“.

Филмът „По улица „Горна Масловка“, „Президент филм“ – режисьор Константин Худяков (Награда за най-добър режисьор), разказва за абсурдното съжителство между две неоредни личности – тя на 90, а той на около 40. Пълна нетърпимост и необяснима привързаност обуславят този странен съюз в този не по-малко странен филм. Актрисата Алиса Фрейндлих демонстрира за пореден път своя мощен, неистов талант.

Полският филм „Празничен уикенд“, ТФП – режисьор Роберт Глински, бе най-свежият и весел филм на фестивала, проследяващ перипетиите около ексцентричната връзка между бивша функционерка на „Солидарност“ и пенсиониран военен офицер. Той бе удостоен с Наградата за най-добър сценарий на Ярослав Сокол.

България се представи с три филма. „Принцът и просият“, „Гала филм“, БНТ, НФЦ – режисьор Мари-





„Патриархат“, режисьор Дочо Боджаков

ана Евстатијева, е създаден в традициите на най-доброто кино за деца и за възрастни и е обърнат към морала и духовните ценности на съвременния човек. Филмът бе

удостоен с Наградата на името на Галя Бъчварова и Награда на Националния център за книгата към Министерството на културата. Два епизода от „Патриархат“, БНТ – ре

жисьор Дочо Боджаков, които са част от седемсериен опус за живота в село Югла от 30-те до 70-те години на миналия век, с нетрадиционен поглед към отминалите исто

„Хотел „България“, режисьор Петър Огачкиев



рически събития и Георги-Мишевско чувство за хумор. Филмът подели Специалната награда с „Червеният площад“. Един епизод от „Хотел „България“, Нова ТВ – режисьор Петър Одажиев, който чрез множество перипетии и съдби се докосва до морала и нравствеността на съвременния човек. Филмът бе удостоен с Наградата на „Новотел Пловдив“ и Наградата на асоциация „Академика 21“.

Нямах възможност да видя повечето от детските филми. Затова пък изгледах почти цялата програма от документални филми – 43 на брой, и мисля, че тя бе най-стойностната на фестивала.

Голямата награда „Златната ракла“ бе присъдена на филма „Рози за сензора Раиса“, „Харашо Продъкшън“, Русия – режисьор Анастасия Сарайчева. Това е филм за възможната-невъзможна любов между италианец и руския по време на немски плен през Втората световна война, за неимоверните усилия на сина – рожба на тази любов – да издири своята майка и за „happy and“-а, когато три разбити съдби, след повече от 40 години, преплитат пътищата си отново. Звучи като латиноамерикански сериал, но е истина. Невероятна история, превърната в изключително силен и трогателен филм.

По силата на своето послание не по-малко разтърсващ е филмът „Жени без лица“, „Специален пратеник“ Франс 2 – режисьор Валери Гаже Деланд, за варварския, нечовешки способ жени да бъдат обезобразявани с киселина, за отхвърлянето им от обществото и за опитите на една фондация да ги върне отново към живота. На този филм бе присъдена Специалната награда на журито.

Директно предизвикателство към обществото е полският филм „Роден мъртъв“, ТВП – режисьор Яцек Блаут, който разказва за 24-годишен младеж, прекарващ живо-

та си в изправителни домове и затвори, който намира призвание в грижата за бавноразвиващи се деца по програмата за рехабилитация, организирана от Краковския изправителен дом. Там младежът се чувства пълноценен и полезен и единствено там към него проявяват нежност и обич.

Интересен като журналистическо разследване е „Остатъците от ферибота „Естония“ 10 години по-късно“, ЛНТ, Латвия – режисьор Инес Карлика, в който и след 10 години остават съмнения и големи въпросителни за този трагичен инцидент.

Със своята публицистична острота силно впечатление направи филмът „Джихад чрез медиите“, ЕН ЕЙЧ КЕЙ, Япония – режисьори Тору Такаги, Йошитака Нита, проследяващ каналите на медийната война на „Ал Кайда“. „Ас Сахааб“ е медийният тръст, който произвежда пропагандни клипове за „Ал Кайда“ и ги разпространява на видео, компакт дискове и чрез Интернет сред мюсюлманите по целия свят. Така тероризмът има и свой медиен еквивалент.

Войната и тероризмът бяха постоянна тема в творчеството на журналиста Тамерлан Казиханов, редовен участник и носител на награди от „Златната ракла“. Тази година той трябваше да участва в конкурса с филма си „Майка на войник“. Но Тамерлан загина на 13 октомври в Северен Кавказ, изпълнявайки журналистическия си дълг. Неговите близки представиха в Пловдив филма му и осемминутен документален материал, в който той е заснел собствената си трагична гибел. За неговото творчество и гражданската му доблест той бе удостоен със Специална награда „Post mortem“.

От българските филми ще открия: „Гласове“, „Паралакс“ ООД – режисьор Елдора Трайкова. Най-общо това е филм за един женски

народен хор, за трудния делник на репетициите и за въодушевяващия празник на концертите. Но всъщност е филм за разбутаното ни съвремие, за преследващата ни тревожност и битово несретие и за бягството от всичко това в търсене на хармония и духовност

За силата на духа е и филмът „Изкачване“, „ЕЛФ Влади Ковачев“ – режисьори Пенка Монова и Владислав Ковачев, удостоен EX EQUO с Наградата на „Новотел Пловдив“. Независимо че е в инвалидна количка, героят му Борис има завидно чувство за хумор и е по-витален и зареден с енергия и оптимизъм от мнозинството здрави хора, постоянно мрачни, хленчещи и недоволни. А това е директна провокация, която ни подсказва, че има над какво да се замислим.

Иска ми се вместо заключение да поставя отново въпроса за регламента на фестивала. Много пъти в тесен и широк кръг говорим, че той има нужда от обновление и прецизиране, и може би е крайно време това да се случи. Аргументът, че няма пари за повече награди, е несъстоятелен за фестивал с 30 издания зад гърба си.

Например в Първи раздел програмите би трябвало да се разделят на категории – филм, сериал, ситком и др. Така оценяването ще бъде много по-равностойно и филмите ще тежат на мястото си.

При документалните филми е задължително да се прави разграничение между филм и репортаж. Двете форми имат специфични изразни средства и не бива да бъдат поставяни под един знаменател.

В детските програми би трябвало да се стеснят възрастовите параметри. Едно е филм за юноши и съвсем друго програма за деца в предучилищна възраст. Но това са азбучни истини, чието решение би трябвало да се намери преди следващата „Златна ракла“.

КИНОМАНИЯ 2005

ГОЛЯМАТА НОСТАЛГИЯ И МАЛКИТЕ ДРАМИ

*Ингеборг Братоева-
Даракчиева*

„Киномания 2005“ доказва, че есенният киномаратон окончателно е престанал да служи за предпремиерен трамплин на масовата продукция и категорично се бори за собствено лице. По-голямата част от прожекциите преминаха под знака „Само на „Киномания 2005“, предлагайки филми, които по правило остават извън комерсиалните интереси на разпространителите. Част

от това правило са „малките“ европейски филми – драмите на ежедневието, детайлните психологически наблюдения, съзерцанията на вътрешния свят на човека. Европейското кино такова, каквото го видяхме на „Киномания“, е носталгично – ветераните му отново са на екрана, за да възкресят атмосферата на 50-те и 60-те години, духа на „звездните мудесетилетия“ – вре-

мето на екзистенциалните търсения на Антониони, на Жана Моро в „Нощта“, на виртуозната операторска работа на Саша Вьерни в „Миналото лято в Мариенбад“, на партньорството на Вирна Лизи и Ален Делон в „Черното лале“, на младия Делон в ролята на Танкреди от „Гепардът“. „Киномания 2005“ ги представи всичките, и то с най-новите им творби – Антониони като инициатор

„Лъжи на разделението“, режисьор Джулиън Фелоус



„Последната целувка“, режисьор Габриеле Мучино



„Ръкописът на принца“, режисьор Роберто Анго



„Прекършени цветя“, режисьор Джим Джармъш

на проекта „Ерос“ (2004) и режисьор на новелата „Опасният ход на нещата“, Жана Моро като принцеса Ди Лампедуза в „Ръкописът на принца“ (2000), Саша Виерни (посмъртно) като оператор на „Мъжът, който плачеше“ (2000), Вирна Лизи като майка на голямо семейство в „Най-хубавият ден от моя живот“ (2002). Отсъстваше само Делон, но носталгията по „Гепардът“ е жива. В „Ръкописът на принца“ (2000) Роберто Андо не просто е пресъздал събитията около написването на романа, послужил за основа на знаменития филм. Той е възкресил преди всичко атмосферата на 50-те години, епохата, в която изтънчеността и аристократизмът окончателно напускат Стария континент. След автора на „Гепардът“, след принц-писателя Джузепе Томази ди Лампедуза, никой в Европа повече не вярва, че истинското изкуство се създава от ангели, нарочно приели човешки образ.

„Ръкописът на принца“ се отделя от останалите европейски филми на „Киномания“ – с изящната си атмосфера и с акцента върху духовната мотивация на героя, аристократичен интелектуалец, устремен към висшите измерения на битието. От филма научихме, че тогавашната критика е обявила „Гепардът“ за „най-добрия италиански роман на XIX век“. Отнасяйки изтънченото светоусещане към по-миналото столетие, критиците очевидно са осъзнавали, че през XX век духовният порив постепенно напуска европейското изкуство. Все пак през 50-те и 60-те години киното на Стария континент се стреми да интерпретира ежедневието в екзистенциален план – да си припомним „Пътят“ и „Приключенията“, „Нощта“ и „Нощите на Кабирия“. Следващите десетилетия обръщат този подход с главата надолу – фундаменталните проблеми на човешкото битие се свеждат на екрана до социални, битови и най-накрая – до физиологични. Идва времето на „Бракът на Мария Браун“ (1979), а по-късно и на „Порнографска връзка“ (1999) – така „Нещата от живота“ (1970) излъскват екзистенциалния устрем „Необратимо“ (2003).

Затова на „Киномания 2005“, наред с голямата носталгия по миналото, европейското кино се представи с изобилие от своите „малки драми“ – разкази за конфликти от ежедневието, конструирани по-сърчно или по-несърчно. За съжаление, новелата на Антониони не промени общата банална картина – „Опасният ход на нещата“ може да се асоциира по-скоро с цветна вариация върху „Приключенията“, отколкото със съвременна рефлексия върху реален проблем. Не напуска орбитата на „малката драма“ и политическият трилър, представен от режисьорския дебют на Джон Малкович „Стъпките на танца“, копродукция между САЩ и Испания. Тук темата за тероризма се разглежда основно на нивото на любовната връзка.

Малката европейска драма, каквато я видяхме на „Киномания 2005“, е семейна драма. Пренебрегвано и отричано, семейството остава основната среда, в която съвременният европейец изживява малките си трагедии. Това се откроява най-ясно в „Най-хубавият ден в моя живот“ на Кристина Коменчини. Личните проблеми на три поколения членове на голямо италианско семейство се раздиплят около семеен празник – обед по случай първото причастие на малката Киара, от чието име се води разказът. Според католическата традиция първото причастие се получава на около седемгодишна възраст – тогава, когато човек започва да различава доброто от злото и истината от лъжата. Затова и Киара се моли около нея да има само истина. Оказва се обаче, че възрастните не искат истина, а семеен комфорт. Всеки от тях е построил живота си около собствената си удобна лъжа, а разкриването на истината предизвиква катастрофи и раздели. Съвременното европейско семейство страда на екрана (а и извън него) точно от липса на истина. Този дефицит поражда и малките, и големите му драми.

На екрана лъжата е с различно лице, но най-често се явява като изневяра („Единият остава, другият – не“, „Натали“, „Рисувай или пра-

ви любов“, „Лъжи на разделение-то“). Разделението обаче едва ли се изчерпва с любовната измяна – режисьорите го представят и като резултат от липсата на комуникация между членовете на семейството („Най-хубавият ден в моя живот“), и като обикновена жестокост, и като „малко предателство“, което героите крият и от самите себе си в продължение на десетилетия („Скришна игра“). Сюжетите на европейските „малки драми“ са банални и лесно биха се подчинили на законите на мелодрамата. Авторите им обаче се стремят с всички сили да опаковат стандартните си истории в колкото може по-нестандартна опаковка и да заместят липсата на нови идеи за кино с упрежания по стил. Амбициите им се свеждат до това да правят открития по-скоро *как* да се говори на екрана, отколкото *за* онова, за което си струва да се говори.

Новаторства се главно в областта на драматургичната техника – „Натали“ (2003) на Ан Фонтен и „Скришна игра“ на Михаел Ханеке са виртуозни образци на европейска драматургия на пзела. Зрителят стига до смисъла на историите, разказани в тези филми, след сложна интелектуална игра, след истинска главоблъсканица. Възприятието му непрекъснато се раздвоява между онова, което се вижда на екрана, и това, което режисьорът съзнателно е оставил скрито от камерата. Фонтен и Ханеке съзнателно вървят като че ли против природата на самото кино – не-изобразеното и не-изиграното се оказват по-важни от стихията на изображението и майсторството на актьорската игра. Посланието на филмите им се съдържа в неопределеността на драматургията, в нееднозначността на изказа, осмислени на екрана (и някъде зад него) като нееднозначност на житейските истини. Всъщност недоизказаността винаги е била присъща на европейското кино – да се върнем към „малките драми“ на френската „Нова вълна“, към екзистенциалните опуси на Бергман, към чернобелия Антониони и да затворим кръга на носталгията.

ИГРА НА ОБРАЗИ,

ИГРА НА КИНО

Кристиана Бакалова

Тазгодишното издание на „Киномания“ даде възможност на любителите на испанското кино да се срещнат с едни от най-коментираните заглавия по фестивалите в последните години. Сред тях се отличават творбите на испанския ас на киното Карлос Саура: „Саломе“ (2002), който на фестивала в Монреал през 2003 г. взе награда за най-висок артистичен принос, както и последният засега филм на маестро – „Иберия“.

За изкушенията от уменията на Саура да създава магическо настроение, обляно в музика и цветове, съпроводено с перфектна образност, тези филми са поредната им възможност за среща с едно самобитно, надкултурно и същевременно актуално кино.

За тези, които за първи път се докосват до творчеството на един от най-испанските режисьори в съвременното иберийско филмово изкуство, се надяваме неговите филми да са отворили сетивата им за богатството и многоплановата нееднозначност на едно кино, което винаги е било пир за сетивата и емоциите на зрителя. Предизвикателството за тях е било наистина огромно.

И тук Саура остава верен на амбицията си да търси осъществя-

ването на диалог между различни културни текстове от отдалечени времеви епохи, между различни автори и изкуства. Типична черта за неговото кино е желанието да бъде размита границата между реалното и имажинерното, между изкуството и живота. Творчеството му е едно постоянно прекрачване на граници.

За испанското изкуство Федерико Гарсия Лорка споделя, че „това е изкуство, изпълнено с тръни и остри камъни“. Затова то е изкуство на силните чувства и екстазните състояния.

Завръщането на Карлос Саура към древните форми на родното му изкуство, към позабравеното и поостарялото, към различните архетипови образи започва с трилогията „Кървава сватба“, „Кармен“ и „Любовна магия“.

„Саломе“ и „Иберия“ спокойно могат да бъдат причислени към цикъла танцови и музикални филми на режисьора, започнал преди повече от двадесет години със споменатата трилогия.

Тематичните, сюжетните и визуалните проблеми, поставени от Саура в по-ранните му творби, откриваме и тук.

„Саломе“ е една фламенко интерпретация върху древния биб-

лейски мит или по-скоро върху едноименната творба на Оскар Уайлд, както подчертава и самият режисьор.

Саломе е метафора на огорчената любов. Архетип на жената, която си отмъщава затова, че е пренебрегната. Искайки главата на своя възлюбен, пророк Йоан, тя осъществява едно метафорично кастриране на силните си сексуални влечения. Саломе е страстта, доведена до крайност. Каквато е и Кармен, каквито са и героините от „Кървава сватба“, „Любовна магия“ и „Танго“.

Цялата екстатична чувственост, вложена в библейския образ на Саломе, отлично кореспондира с типично испанския стремеж към извеждане на страстта извън границите на нормалността.

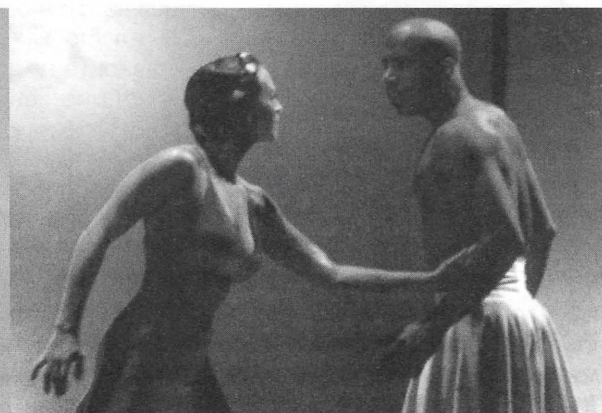
Любовта в испанското изкуство и в творбите на Карлос Саура е безумна, нарушаваща каноните, дива и буйна, неизменно белязана от смъртта. Тя е сестра и майка на смъртта, както подчертава философът от Саламанка Мигел де Унамуно.

Изключително интересен е образът на жената в испанското изкуство. Жените на Саура напомнят литературните героини от златния бароков испански век. Те са като

„Иберия“, режисьор Карлос Саура



„Саломе“, режисьор Карлос Саура



нежните създания на Тирсо ди Молина – решителни и дръзки, страстни и хитри. „Хищен тип“, жени с вълчи очи. Жени древни и смугли като пръстта, естествени като повика на земята. Духовната им енергия е така силна, че самата действителност отстъпва пред тях. Саломе и Кармен са събрали в себе си всичко – добро, зло, грях, хитрост, съблазън. Те сякаш идват от друг свят, твърде древен, плашещ със своята непознаваемост. Те са като самодиви, както и женските образи от „Кървава сватба“ и „Любовна магия“, чието привличане има магическа сила, неподлежаща на контрола на ума. Многопластови са душите им – едновременно митични и съвременни, постоянно прекриващи границите между настояще и минало, реално и митологично. Очертанията на беса и дяволското могат да се забележат в тези жени, изпиващи на бавни глътки силите на мъжете си.

Но не само в тази сложност на женския образ „Саломе“ е част от един цялостен цикъл в творчеството на испанския режисьор.

И „Саломе“, и „Иберия“, в който авторът адаптира откъси от сюитата „Иберия“ на композитора Исак Албенис, са продължение на търсенията и експериментите с филмовата структура и образност на испанския магьосник.

Музикалните му филми отлично пасват на все още модерното в света на изкуствознанието понятие – „постмодерен“.

Отмногобройните белези, типични за постмодернизма, тук ще открием следните: формулираното от Дженкс **двойно кодиране**, изразяващо се в срещата на **старо и ново, високо и ниско, чуждо и свое, национално и общокултурно**. Диалогичността между епоха и епоха, автор и автор, произведение и произведение, изкуство и изкуство, играта и играенето, хепънинговото настроение и еkleктичността са присъщи на тези творби.

Според испанския философ,

Мигел де Унамуно обновлението може да се постигне само чрез завръщане към вече състоялото се; „Рудникът на виденията за нашето бъдеще се намира в подземие на паметта ни, въображението изковава надежди със спомените си.“ В крайна сметка новаторството може да има много измерения и едно от тях е завръщането към вековните ценности, които съвременността несправедливо е позабрала. Подобно обновление върху поостарели образци осъществява Карлос Саура в последните си филми.

„Саломе“ се гради върху старата библейска легенда, върху новелата на Оскар Уайлд и върху съвременната ѝ интерпретация от самия Саура. Музиката му е вдъхновена от арабски извори, от религиозни пиеси, използвани са уникални арабски музикални инструменти. Испанското фламенко кореспондира с древната сафарадска музика, която е и живата връзка между библейската история за Саломе и испанската ѝ версия. Някъде след античните времена част от наследниците на Мойсей потеглят към Испания, където остават до петнайсети век. Така съвсем естествено и органично сафарадските евреи влизат в досег с фламенко културата на иберите. Оригиналната музика на Роке Баньос неспирно съчетава древни фламенко ритми със западна класика и уърлд бийт мотиви.

В „Иберия“ чрез любимото фламенко Саура интерпретира елементи от сюитата на Исак Албенис. Както във всичките му музикални филми, и тук виждаме едно уникално съчетание на фламенко, балет и модерен танц. Една визуална рефлексия върху самото танцово изкуство. Сред минималистичен декор, заиграващ единствено с пространствената многоплановост, създадена от постоянно разместваните огледални полета и светлинни ефекти, типични за режисьора, се разиграва един завладяващ спектакъл, в който киното се поставя изцяло в

услуга на танца, помагайки му да изложи пред зрителите многобройните си форми и ритми.

И „Саломе“, и „Иберия“, както и всички музикални филми на испанеца не биха могли да бъдат обяснени без помощта на семиотичните понятия като текст, метатекст, интертекст и т.н.

Те самите изискват по-скоро семиотичен подход, който би посочил тайния код, насочващ окото и мисълта на зрителя из коридорите на един сложен сюжетен и визуален лабиринт.

Според Юри Лотман: „Първата функция на текста, в това число и на културния текст, е да бъде **метатекст**, тоест да потърси устойчивото, това, което се повтаря, което се съхранява в колективната памет. Второто е да поражда нови смисли и да обновява старите.“

Можем да кажем, че испанският режисьор осъществява тази мисия на текста в своите филми. Той не само възражда устойчиви структури, „вечни образци“ като Саломе и Кармен, но спомага тези архетипни образи да се възпроизвеждат непрестанно.

Извиквайки за живот отново творбите на Бизе, на Мануел де Файя, на Исак Албенис, на Верди, Мери-ме, Лорка и Оскар Уайлд, той им вдъхва нов импулс за живот. Поставя ги в различен контекст и така осъществява двойно кодиране. Това умело пренасяне на една структура върху друга, на един код върху друг, това колабориране с езиците на различните изкуства ни отвежда към понятието на Барт за изграждането на **текст наслаждение**. Онзи текст, който ни прави безпомощни, който променя отношенията ни не само с досега съществуващите наши представи, но и отношенията с езика въобще, тук бихме могли да перифразираме с киноезика въобще.

Удоволствието от правеното на кино в тези филми е повече от очевидно.

ХАНЕКЕ С ЕДНИ ГЪРДИ ПРЕД САУРА НА „КИНОМАНИЯ 2005“

Георги Ангелов

Програмата на „Киномания 2005“ за пореден път доказва, че старците не са за изхвърляне! 80-годишният Питър Брук, 83-годишният Ален Рене, 93-годишните Микеланджело Антониони и Кането Шиндо продължават да правят интересни филми. Какво да кажем за 97-годишния Мануел де Оливейра и прекрасния му, изграден изцяло на статични кадри – епизоди, филм „Връщам се у дома“. Подобен прием, но използван само като рамка, отделно от останалото действие, разработено на формат „каше“, прилага Михаел Ханеке. Не случайно оригиналното заглавие на филма е именно „Каше“, за съжаление побългарено на „Скришна игра“. Предимите бележки и забележки нека припомним победителите в класаци-

ята на българските филмови критици през последните 5 години. Минатата година спечели Фатих Акин със „Солино“; през 2003 г. най-много гласове получи „Вкусът на другите“; през 2002 г. – „Сестрите Магдаленки“; през 2001 г. – „Сватба в сезона на мусоните“; през 2000 г. – „Магнолия“.

Тазгодишната „Киномания“ предложи 64 филма от 14 страни. Успях да видя само 51... 17 колеги посочиха 34 заглавия – повече от половината. До последния момент не се знаеше дали ще има анкета. Срещях масов отказ. Някои не се бяха акредитирали. Други бяха отрязани за баджове. Най-фрапиращ е случаят с Галина Николаева – може би най-съвестният и активен участ-

ник в досегашните класации. Общо взето, анкетираните, за разлика от друг път, бяха гледали малко филми, но все пак най-добрите, което и спаси класацията. Освен обичайните фестивални салони, в които публиката ни не яде пуканки, програмата пое и двата мултиплекса „Арена“, където пък, ако не рупаш „попкорн“, те гледат особено. Добре е, че с изключение на „Арени-те“ сега прожекциите започваха с постоянни часове – 16,30, 18,30 и 20,30. За съжаление „Киномания“ съвпадна със „Златната ракла“, на която присъстваха доста кинокритици. Това намалява шансовете за повече участници. Незнайно защо точно по времето на „Киномания“ в Евро-българския културен център имаше уникална панорама на

„Скришна игра“, режисьор Михаел Ханеке



Луис Тренкер. Като един киноман в началото на века приветствам факта, че късните прожекции започваха с половин час по-рано. И въпреки това последният превоз беше проблем. Какво ще правим през март, когато нощният сеанс е от 21 ч., има реклами, представяне и късометражен филм преди игралния, който понякога е 2 серии?! Преобладаващата публика е от студенти, които все пак не са милионери... С тревога отбелязвам и друг факт. Киноман си. Сдобил си се със заветния бадж. Комбинацията ти излиза така, че да гледаш примерно „Ерос“ в кино „Център“. И изведнъж: „Салонът е продаден, не важат баджове!“ Друга де по света при подобна ситуация

се извиняват, че ще стоим прави, но все пак пускат. Този път успях да гледам всички набелязани филми. Но каква е гаранцията, че ще успея и следващия път? Не бих го преживял...

Разбира се, това са бели кахъри в сравнение с огромните усилия на организаторите. До последния момент не се знаеше дали ще има „Киномания“. Поклан пред Хермина Азарян и Владимир Трифонов, че не само я имаше, но макар и без явен фаворит, предложи доста високо ниво. Както се казва на спортен език, състезанието беше крайно оспорвано. Победител с 25 т. стана „Скришна игра“. С 24 т. остана „Саломе“. Третото място делят „Прекършени цветя“ и „Сопьондже“

с по 20 т. Следват: „Ръкописът на принца“ – 16 т.; „Ерос“ и „Скандал“ с по 15 т.; „Лъжи на разделението“ – 14 т.; „Изповедите на Митеран“ – 12 т.; „Бухал“ – 10 т.; „Историята на плачещата камила“ – 8 т.; „Натали“ – 7 т.; „Иберия“ и „Музиката на Истанбул“ – 6 т.; „Да“, „Къща от пясък и мъгла“ и „Ловко измъкване“ по 5 т.; „Връщам се у дома“, „Воля“, „Смеещата се жаба“ и „Тъмно минало“ – 4 т.; „Последната целувка“, „Милениум Мамбо“ и „Лейди Зи“ – 3 т.; „Рисувай или прави любов“, „Шарлот Грей“, „Идвам“, „Улица 54“, „Войнът“, „Уараби – към папратовите полета“ и „Мъжът, който плачеше“ – 2 т.; „Тъмна нощ“, „Всичко е наред“ и „Най-хубавият ден в моя живот“ по 1 т.

* * *

Александър Александров: 1. „Ръкописът на принца“; 2. „Воля“; 3. „Изповедите на Митеран“; 4. „Шарлот Грей“; 5. „Тъмна нощ“

Александър Донев: 1. „Ловко измъкване“; 2. „Скришна игра“; 3. „Музиката на Истанбул“; 4. „Идвам“; 5. „Историята на плачещата камила“

Андроника Мартонова: 1. „Сопьондже“; 2. „Ерос“; 3. „Скандал“; 4. „Милениум Мамбо“; 5. „Музиката на Истанбул“

Божидар Манов: 1. „Скришна игра“; 2. „Саломе“; 3. „Изповедите на Митеран“; 4. „Музиката на Истанбул“; 5. „Историята на плачещата камила“

Вера Найденова: 1. „Саломе“; 2. „Скришна игра“; 3. „Тъмно минало“; 4. „Прекършени цветя“; 5. „Милениум Мамбо“

Галина Николаева: 1. „Иберия“; 2. „Скришна игра“; 3. „Прекършени цветя“; 4. „Ерос“; 5. „Къща от пясък и мъгла“

Георги Ангелов: 1. „Бухал“; 2. „Къща от пясък и мъгла“; 3. „Скришна игра“; 4. „Войнът“; 5. „Скандал“

Григор Чернев: 1. „Изповедите на Митеран“; 2. „Натали“; 3. „Лъжи на разделението“; 4. „Ръкописът на принца“; 5. „Последната целувка“

Екатерина Гумнерова: 1. „Саломе“; 2. „Лъжи на разделението“; 3. „Историята на плачещата камила“; 4. „Улица 54“; 5. „Прекършени цветя“

Иван Иванов: 1. „Саломе“; 2. „Ерос“; 3. „Прекършени цветя“; 4. „Мъжът, който плачеше“; 5. „Иберия“

Ингеборг Братоева: 1. „Скришна игра“; 2. „Ръкописът на принца“; 3. „Натали“; 4. „Лъжи на разделението“; 5. „Най-хубавият ден в моя живот“

Калинка Стойновска: 1. „Сопьондже“; 2. „Саломе“; 3. „Прекършени цветя“; 4. „Ерос“; 5. „Ръкописът на принца“

Людмила Дякова: 1. „Сопьондже“; 2. „Ръкописът на принца“; 3. „Ерос“; 4. „Саломе“; 5. „Лейди Зи“

Мая Димитрова: 1. „Бухал“; 2. „Смеещата се жаба“; 3. „Скандал“; 4. „Последната целувка“ 5. „Тъмно минало“

Неда Станимирова: 1. „Прекършени цветя“; 2. „Лъжи на разделението“; 3. „Саломе“; 4. „Лейди Зи“; 5. „Всичко е наред“

Ралица Николова: 1. „Сопьондже“; 2. „Скандал“; 3. „Историята на плачещата камила“; 4. „Уараби – към папратовите полета“; 5. „Изповедите на Митеран“

Петя Александрова: 1. „Да“; 2. „Връщане у дома“; 3. „Прекършени цветя“; 4. „Рисувай или прави любов“; 5. „Лъжи на разделението“

ГЛЕДАЙТЕ

В МАГИЧЕСКИЯ СВЯТ НА САУРА



„Иберия“ на Карлос Саура е тържество на блестящото изпълнение, което обединява поразителната творческа дисциплина и професионализма с пламенното сърце на фламенкото, с класическата музика, балета и модерния танц. Работейки с най-големите съвременни испански таланти, съчетавайки ги както никога преди, Саура успява не само да извлече най-доброто от тях, но и да ги издигне до нови, зашеметяващи висоти.

Вдъхновен от творбата на испанския композитор Исаак Албенис, „Иберия“ е уникално построен, напълно автентичен мюзикъл. Превърнал камерата в част от драматургията, в уникален изпълнител, равностойно партниращ при подготовката, репетициите, постепенното раждане на спектакъла, Саура създава драматична и силно завладяваща вселена, свят на страст и неистово творчество. Свят, от който зрителят излиза опиянен от звукозримата му магия.



Режисьор – **КАРЛОС САУРА**
Сценарий – **КАРЛОС САУРА**
Оператор – **ХОСЕ ЛУИС ЛОПЕС ЛИНАРЕС**
Монтаж – **ХУЛИЯ ХУАНИС**
Дизайн на продукция – **КАРЛОС САУРА**
Изпълнителен продуцент – **ЮСАФ БОКАРИ**
Пом.-режисьор – **САУРА МЕДРАНО**
Музика – **РОКЕ БАНЬОС**
Костюми – **СОНЯ ГРАНДЕ**
Продуцент – **АЛВАРО ЛОНГОРИЯ**
Копродуцент – **ВИНСЕНТ МАРАВАЛ**

Участват:

Сара Барас
Маноло Санлукар
Антонио Каналес
Хосе Антонио Руис
Аида Гомес
Енрике Моренте
Естрела Моренте
Роса Торес Пардо
Чано Домингес
Хорхе Пардо
Херардо Нунес
Патрик де Бана
Мигел Анхел Берна

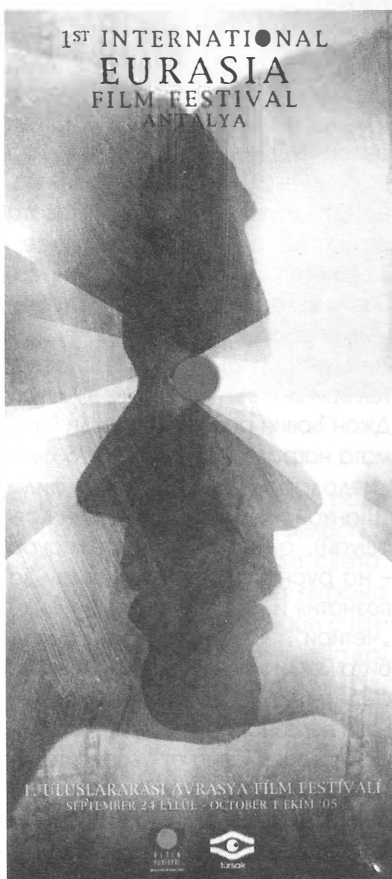
СВЕТОВЕН ЕКРАН

ПОД ЗНАКА НА ПОРТОКАЛА Два фестивала в залива на Анталия



През последното десетилетие Анталия се разви като забележителен средиземноморски курорт и заслужено получи названието „Турската Ривиера“ заради великолепно си крайбрежие, прекрасни плажове и респектиращи археологически обекти от античността. Не случайно владетелят на Пергамското царство Атал II създава града в началото на I век сл. Хр. тъкмо на това райско място, където шеметните скалисти планини се спускат стремително до морето, а огромният залив радва око до всеки, зърнал го поне веднъж. И тъкмо тук от 1964 година вече 42 пъти се провежда един от най-амбициозните кинофестивали в Турция, който се опитва дори да дели мегдан със знаменития Истанбулски фестивал. До миналата година под логото на „Златния портокал“, който е и запазена марка на града Анталия, се провежда едноименният смесен кинопразник с отделен международен и национален конкурс. Но от 2005-а под „знака на портокала“ се ражда новият Първи Евразийски кинофестивал с определена амбиция да се впише като самостоятелно ярко събитие в цялостната днешна проевропейска ориентация на съвременна Турция. Затова първото му издание използва вече натрупания богат професионален опит, добра организация, силен екип и широко медийно отразяване на стария

Божидар Манов



„Златен портокал“ и което е особено важно – разчита на неговия голям публичен интерес.

Евразийският конкурс предложи сравнително малко – само 11 филма в официалната селекция, но затова пък и няколко много интересни информационни програми: „Каймак от Европа“ (14 заглавия), „Избрани ленти от Азия“ (8 филма), „По пътя на коприната“ (4 филма), както и широки авторски панорами на такива изтъкнати режисьори като корееца Ким Ки-Док, австриецът Михаел Ханеке, французината Лео Каракс. В крайна сметка общият брой на новите европейски и азиатски филми (производство 2004–2005) се оказва с респектиращото количество от около 40 заглавия (естествено, без авторските панорами). А това вече е забележителен факт, като се има предвид сложната и скъпа организация на подобно събитие.

Не бива да се учудваме, че за първото издание на фестивала селекционерите целенасочено бяха потърсили нашумели заглавия и силни режисьорски имена – това има голямо значение както за публиката, така и за държавните и други частни или корпоративни финансиращи институции, които очакват от подобно събитие висока възвращаемост – не непременно финансова печалба, а много повече обществен престиж и позитивна публична оцен-



„Шанхайски мечти“, Кумаї

ка. Затова си заслужава да се отбележи, че зад фестивала стои такава стабилна финасова и организационна структура като специализирания промоционален фонд към кабинета на турския министър-председател Реджеп Ердоган, помага още министърът на културата и туризма Атила Коч (който впрочем е родом от Анталия и това обстоятелство придава особено въодушевление на публиката и на организаторите). Не на последно място много присърце за фестивала работи градската община, която има солидни приходи от силния туризъм. Отбелязвам тези „задекранни обстоятелства“, тъйкато те имат огромно значение за подкрепата на подобно културно събитие и същевременно много точно очертават мощните рамки на особено актуалната в момента национална идея за евроинтеграция.

Ето защо конкурсната евразийска програма включваше предимно добре познати филми с гарантирано качество, дори много от тях вече награждавани на известните големи фестивали: „Скрито“ на реж. Михаел Ханеке със „Златна палма“ от Кан 2005, „Моят Никифор“

на реж. Кшищоф Краузе с „Кристален глобус“ от Карлови Вари тази година, „Софи Шол – последни дни“ на реж. Марк Ротемунд с две „Сребърни мечки“ от „Берлинале“ 2005, „Мандерлей“ на Ларс фон Триер от конкурса в Кан и някои други. Тази селекция, от една страна, придава вторичен привкус на състезанието, но, от друга – изтъква стартовата стратегия на фестивала да привлече категорично зрителското внимание и възможно най-широк публичен интерес. Затова в тази ситуация международното жури с председател британския писател и режисьор Джон Ървин разумно присъди Големата награда (плюс чек за 75 хиляди долара) на китайския филм „Шанхайски мечти“ (реж. Ван Ксяошуай), а Наградата за режисура – на руснака Иля Хржановски за познатия и у нас екстремен филм „Четири“. Селекционерите обаче биха могли за бъдещите издания на фестивала да се ориентират към нови непознати филми и нови млади режисьори главно от съседните на Турция европейски и азиатски регион. Така в селекцията биха могли да попаднат интересни филми от Югоизточна Европа, Балканите,

Близкия и Средния изток, бившите съветски републики. Тогава идеята на фестивала да бъде своеобразен мост между Изтока и Запада, между европейското и азиатското кино, би могла да се развие особено полезно и продуктивно, а евразийската му формула да се запълни с енергично съдържание и дори да превърне събитието в своеобразен форум на младото кино от този географски ареал.

При този безспорен притегателен център на международната евразийска програма паралелният и доскоро основен 42-ри турски национален фестивал естествено остава някак в нейната сянка. Но това наблюдение се отнася главно за националната игрална селекция от 15 филма, създадени през 2004–2005 година. Защото тук подборът може да разчита най-много на 5–6 наистина нови премиерни филми, непоказани на предхождащия го в календара Истанбулски национален фестивал, провеждан всяка година през април. Защото „Златното лале“ от Босфора изпреварва „Златния портокал“ от Анталия и издърпва повечето национални хитове. Въпреки това и средиземноморският залив зарадва зрителите си с няколко добри ленти, например любовната драма „Две момичета“ на реж. Кутлуг Атаман или остроумната горчива комедия „Мамо, страх ме е“ на реж. Реха Ердем. На този фон оправдан интерес предизвикват другите два национални конкурса – за игрални късометражни филми и за документални. Оказва се, че те и като количество, и в качествено отношение са определено постижение за турските кинематографисти, оставайки досега неоправдано извън вниманието на чуждестранните гости и журналисти.

Така от общия баланс на програмите в международния Евразийски фестивал и в турската национална селекция се получава особено интересна цялостна картина, която има с какво да привлече вниманието и да отведе всеки любопитен зрител и професионален кинаджия в залива на Анталия, в края на топлия, почти летен септември.

СИЛАТА НА ЕКРАННИЯ ПОРТРЕТ

В умело подбраната състезателна програма на 18-ата панорама на европейското кино в Атина 2005, където участвах в жури на ФИПРЕССИ, бяха обединени усилията на представители от различни поколения, което даде възможност за конкретна съпоставка на почерци и стилове. Преобладаваха два автентични екранни подхода за претворяване на съвремието: по-агресивният, по-контрастен, едропланов поглед на младите режисьори (Теона Митевска в македонския дебют „Как убих светец“, Бенджамин Хайзенберг в австрийския „Къртицата“, Винко Модерндорфер в словенския „Предградие“, Антонио Капуано в италианския „Войната на Марио“), българската творба „Мила от Марс“ на Зорница София, привлякла вниманието на редица фестивали, и по-аналитичният, детайлиран подход на зрялата генерация. В нейната продукция се откриха две ярки произведения – „Изповедите на Митеран“ (Франция) и „Моят Никифор“ (Полша).

Онова, с което ще се запомни атинският екранен конкурс, са майсторски пресъздадените портрети на наши съвременници. Преди всичко на президента Франсоа Митеран в уникалната интерпретация на Мишел Буке и на неговия „биограф“ – младия журналист Антоан, в „Изповедите на Митеран“ (режисьор Робер Гедигян), както и на двамата художници: световноизвестния полски наивист Никифор от Кринице, изграден по неповторим начин от 80-годишната Кристина Федман (удостоена с Наградата за най-добра актриса, чието изпълнение тепърва ще бъде анализирано от световната критика), и на „осиновилия“ го Мариан Влосински в „Моят Никифор“ на Кшищоф Краузе (завоювал „Кристалния глобус“ в Карлови Вари). Портрети – сетив-



„Мой Никифор“, Полша

ни и колоритни, на редки по рода си персонажи със свои философско-етични концепции за света, властта, изкуството. На екрана оживяват образите на герои с широка популярност, споменът за които е още жив. Тук е мястото да подчертая колко трудно се градят подобни екранни портрети, които при това успяват да спечелят доверието и съпричастието на съмняващия се във всичко днешен зритель! Обаянието на френския президент

е постигнато чрез пространните, остроумни и мъдри диалози между него и младия журналист, чрез умелото използване на иронията и самоиронията в драматургията, която се базира на противоречивата книга на Жорж-Марк Бенаму. А изумителната чепатост на могъщия като талант и безпомощен във физическо отношение Никифор се разкрива едновременно и в унисон, и в дисхармония с изящния, спокоен зимен пейзаж на Кринице. И в двата фил-

ма режисурата и операторското майсторство деликатно и ненаатрапчиво разкриват персонажите си. Това безспорно допринася за постигане на изключителната убедителност на сложните и противоречиви образи на героите във филмите.

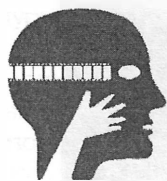
Наградата на ФИПРЕССИ спечели творбата на Кшищоф Краузе, който винаги черпи драматургическия си материал от реални човешки истории. Спомням си неговия игрален дебют – „Дълг“, за тежката икономическа ситуация в Полша след падането на комунизма. Той предизвика огромен интерес тъкмо с документалния си реализъм. В „Мой Никифор“ Краузе отново се насочва към автентичен персонаж, чийто живот протича на границата между реалното и митологичното. Съдбата на неговия колега Влосински е не по-малко драматична: той не само открива таланта на Никифор през 1960 г., но и доброволно принася в жертва собственото си

дарование, грижейки се за него. С интерес ще очакваме новия проект на режисьора „Plac zabawiciela“ за насилието и кризата в съвременното младо семейство.

Специално искам да отбележа, че всички конкурсни филми (без изключение) разглеждаха съществени и наболели проблеми на съвременното общество: не допускаме ли самонахлуването на тероризма сред нас („Sleeper“); сексуалната obsесия, която би могла да доведе до насилие и садизъм („Предградие“); завръщането от емиграция в родината, последвано от пълно катастрофично самосъзнание и безкрайни конфликти („Как убих светец“); разпадането на семейства от предградията, когато емоциите вземат връх (първият английски Догма '95 игрален филм „Гуро“ на Джан Дан)... В тях за съжаление няма място за оптимизъм, тъй като героите им ни показват как постепенно свикнахме с насилието и то се превърна в наше всекидневие.

Философия – опасна, но и обясни-ма при днешния пълноводен поток от черен реализъм, с който ни заливат медиите...

В цялата състезателна програма на Европейската панорама остро се чувства необходимостта от търсене на онова, което ни обединява в Стария континент: история, култура, менталитет, проблеми... Онова, което ни подтиква по-често и внимателно да се вглеждаме в миналото, подобно на съзерцателния поглед в творбите на Тео Ангелопулос. И тъкмо в миналото да търсим изгубеното в цивилизационен план, да се опитваме да възстановяваме равновесието, тъй като сравнението с това минало далеч не е в полза на съвременника. Уникалните творби на византийското и християнското изкуство край нас мълчаливо свидетелстват за това. Защото приносят на Балканския регион в световната културна съкровищница, както е известно, е огромен и неоценим.



МОНРЕАЛ ± МОНРЕАЛ

Александър Янакиев



Когато казвах, че в Монреал тази година има раздор и затова се проведеха два международни фестивала, повечето ми събеседници в България се усмихваха особено – „Значи и там се карат!“. Да, на канадците нищо човешко не им е чуждо.

Монреал е основният град на франкофонската провинция Квебек, която от време на време заплашва, че ще се отдели от Канада.

Сепаратистките тежнения са много силни през 60-те, когато щедро са захранвани от Париж и Москва. Двете тогавашни сили се опитват по този начин да уязвят или директно да заплашат САЩ. Съветските планове (при евентуалното отделяне на Квебек) са включвали разполагането там на атомни ракети. Това е било голямо изкушение за кремълските стратегии, защото Монреал е на 600 километра от Ню Йорк – мно-

гократно по-близо от Куба. Тогава израства поколение местни политици, чийто бизнес е да „търгуват“ с независимостта на провинцията. Днес техните наследници продължават успешно тази игра. Резултатът е, че централното правителство налива значителни средства в различни локални фондове.

Мисля, че последната дума поражда апетити и обяснява появата на алтернативен фестивал. Офици-

алните обяснения са за непрозрачност при управлението на „стария“ Монреалски световен филмов фестивал (The Montreal World Film Festival). За авторитарни решения при съставянето на програмата от страна на неговия директор Серж Лозик. А също така и за това, че той не общува с пресата. Изобщо местните сноби са вдигнали мерника на г-н Лозик и искат нещо ново и различно. Не така стояха нещата с публиката, която достатъчно масово посещаваше прожекциите и която дълго акламира г-н Лозик на закриването, когато той съобщи датите на юбилейния 30-и фестивал до година.

Другият лагер тази година е получил достатъчна помощ от националните и местни фондове, както и от водещи компании. Така за първи път се проведе Новият Монреалски

филмфест (The New Montreal FilmFest), менажиран от Ален Симар, който има дългогодишен опит в управлението на няколко значими културни прояви в града и преди всичко на известния и утвърден джазов фестивал в Монреал. Програмата се прави от Мориц де Хаделн, който беше повече от два десет години директор на „Берлинале“, а след това за няколко сезона беше директор на Венецианския фестивал.

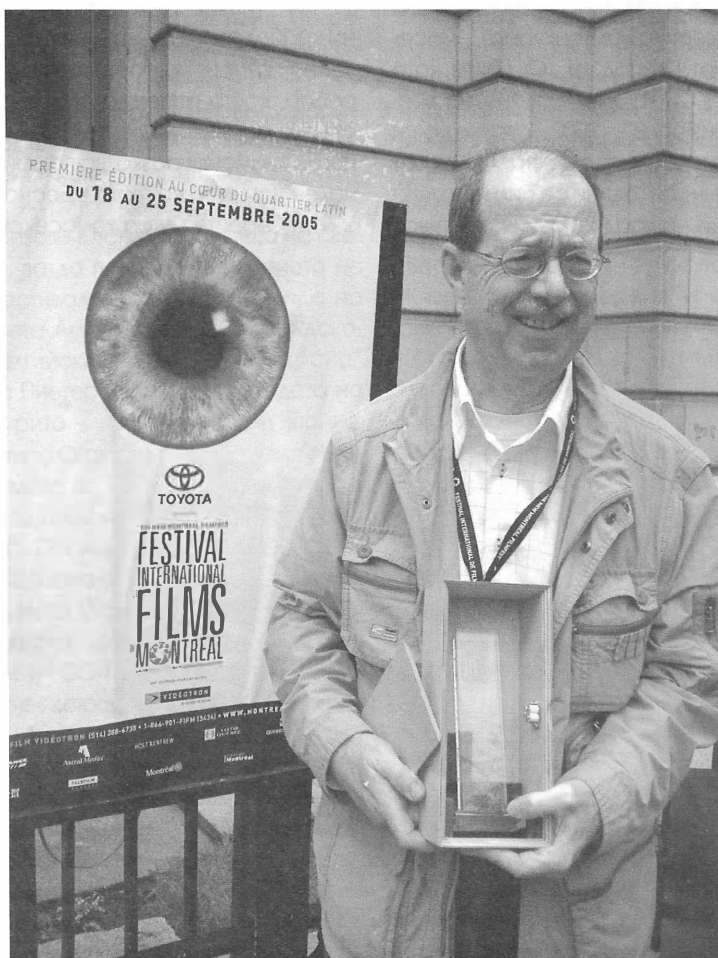
По-малко от две седмици разделя двата фестивала – време достатъчно, за да се проведе наистина големият и забележителен фестивал в Торонто. Но за него се надявам да стане дума някой друг път. А в Монреал снобите го определят като „просто пазар“. Наистина в деловия град на Канада няма официален конкурс, но привилегията да покажеш филма си там е много по-

важна, отколкото наградите на някои от по-малките фестивали. Така в Торонто имаше 109 световни, 28 международни и 78 северноамерикански премиери. Събрани заедно, двете прояви в Монреал се приближават до показателите на Международния филмов фестивал (Toronto International Film Festival) на брега на езерото Онтарио, което се оттича по посока на Отава и Монреал. Но те са отделни и техните параметри са следните: Световният фестивал – 53 световни, 45 международни и 35 северноамерикански премиери, а Новият – 23 световни, 16 международни и 30 северноамерикански премиери.

И с просто око се вижда, че Новият фестивал все още не се радва на достатъчна поддръжка от страна на световната филмова общност. Името на ветерана Де Хаделн не е достатъчно. От друга страна, дочух жужене от някои местни синеасти, които се чувстват обидени на г-н Симар, че е докарал европейски екип да прави фестивала. Публичната караница в пресата между двамата започна със спор кога да се проведе следващият фестивал. Симар настоява за август, когато може да организира (подобно на джазовия фестивал) прожекции под открито небе и вероятно се надява да измести стария фестивал. Де Хаделн пък иска юни или края на октомври, като очевидно се стреми максимално да се отдалечи от Торонто и традиционната филмова проява в Монреал. Слабата посещаемост наля допълнително масло и пламък на раздора и взаимните обвинения припламна отново публично към края на фестивала. Анджела Балдасар, вицепрезидент на ФИПРЕССИ, пише: *Друг пункт е липсата на обществена подкрепа за филмите и празните салони през повечето време. Има много какво да се прави с разочарованието на монреалската публика от битката, както и с липсата на качествени и добре подбрани филми.*

Несгоди и несполуки имаше на финала на двата фестивала. По

Георги Дюлгеров с наградата за филма „Лейгу 2“



неизвестни причини на закриването на Световния фестивал не се появи председателят на журито Тео Ангелопулос. А на Новия фестивал бе променен филмът за закриването. Местният дистрибутор е изтеглил „Домино“ на Том Скот и той бе заменен с „Гордост и предразсъдци“, дебютен филм на Джо Райт, показан няколко дни преди това в Торонто.

На двата фестивала в Монреал имаше и българско участие, а Радослав Спасов беше нещо като техен обединител. Режисьорският му филм „Откраднати очи“ бе в програмата „Фокус върху световното кино“ на „стария“ фестивал, а операторското му произведение „Лейди Зи“ (реж. Георги Дюлгеров) бе в „Планета Земя“ на Новия филмфест. Въпреки повода бате Радко не присъства на прожекциите – според слухове по същото време е бил с филма си в Пусан, Южна Корея. Двете произведения имаха своята северноамериканска премиера в Монреал и не бяха в състезателната програма, защото вече бяха отличени на други фестивали в Европа.

Половината от прожекциите в последния ден на Световния фестивал са запазени за повторение на творби, които са предизвикали по-

вишен интерес преди това. С тази чест бе удостоен и „Откраднати очи“. Така освен четирите редовни прожекции в рамките на фестивала той бе показан и пети път!

Георги Дюлгеров бе за пореден път в Монреал (където сега живее дъщеря му Елица) и получи лично Наградата на публиката на Новия филмфест. Това отличие е едно малко чудо, като се има предвид общо слабата посещаемост на фестивала. Радостта от отличието бе споделена не само от семейството на Дюлгеров, но и от продуцента Владимир Андреев, от селекционера за Източна Европа Ханс-Йоахим Шлегел (който избра филмата тази година на София филм фест), от български кинематографисти, които живеят в града, и разбира се, от автора на тези редове.

Световният фестивал има традиция в представянето на киното ни: „Вагнер“ – 1998, „След края на света“ и „Стъклени топчета“ – 1999, „Пансион за кучета“ – 2000, „Писмо до Америка“ (в конкурса), „Посетени от Господ“ и „Съдбата като плъх“ – 2001, „Подгряване на вчерашния обед“ – 2002. Това, че почти всички български заглавия от последните години са били прожектирани на традиционния фестивал

в Монреал, може само да ни радва, но и подсказва подхода на директора му. За да защити названието му „световен“, г-н Лозик включва заглавия от колкото се може повече страни. Тази година те бяха над 80. Този подход е добър, за да добие посетителят сравнително пълна картина за процесите в различни части на земното кълбо, но не гарантира винаги високо качество на произведенията.

Сред слабите заглавия бяха филми като „Животно“ (Франция–Португалия–Великобритания, реж. Розелин Бош), „Сладки спомени“ (Гърция, реж. Кирякос Катцуракис), „Добро утро, татко“ (Боливия–Аржентина–Куба, реж. Фернандо Варгас Вилазон) и др.

А произведенията, които оценявам високо, са както филми на майстори като Ким Ки-док („Лъкът“) така и на дебютанти като „Върви на Запад“ (Босна и Херцеговина–Хърватия, реж. Ахмед Имамович) и „11,59“ (САЩ, реж. Джамина Уинънс). Ким прави една почти безсловесна история за любовта на стар рибар, който отглежда спасеното от него момиче, за да се ожени за него. Имамович разказва по оригинален начин за войната в Босна от 1992 г. Героите му са хомосексуа-

„Върви на Запад“, Босна Херцеговина–Хърватия



листи – сърбинът Милан и мюсюлманинът Кенан. За да спаси приятеля си, Милан го преоблича в женски дрехи и го представя за годеница в селото си. Но войната слага своя отпечатък върху съдбите им. Героят на „11,59“ е телевизионен оператор, който получава видения за бъдещи събития и се опитва в реалността да предотврати убийства и насилия. Творбата засяга теми като политически манипулации чрез медиите, отговорността на журналистите, стойността на саможертвата. Точно премерената доза мистика помага да се държи вниманието на зрителя. Сходен похват има и в „Снежна земя“ (Германия, Ханс В. Гейсендорфер). От съвременното се отправяме в реално или измислено от писателката пътешествие в една скована от студ и първични страсти история в годините преди Втората световна война. Нещата придобиват библейски измерения и нямат пряка кореспонденция със събитията, които назряват, но може би дълбоко в себе си ги съдържат. Филмът впечатлява с визията си и с кристалната си картина, които определено постигат въздействие върху зрителя.

Журиго разпредели основните призове в четирите краища на света, за да потвърди названието на фестивала. Голямата награда на двете Америки получи холандско-белгийският филм „Извън екрана“ на Пиетер Куйперс; Наградата на журиго – „Млекарката“ (Япония, Акира Огата) и „Снежна земя“; Наградата за най-добър режисьор – Клод Ганьон от Канада за „Каматаки“. Последният филм бе отличен също така с Наградата на публикаго, Наградата за най-популярен канадски филм, Наградата на ФИПРЕССИ и Наградата на екуменического журиго.

Друг канадски филм получи Голямата награда на фестивала „Златният ирис“ на Монреал на Новия филмфест – „Прослушването“ на Люк Пикар. Журиго в този случай се председателстваше от Клод Льолуш и останалите му по-главни призове са: Голямата награда на жу-

рито „Сребърен ирис“ на „Дърветата на Джош“ (Швейцария, реж. Петер Ентел) и „Сребърен ирис“ за най-добър режисьор на японца Хироши Ишикава за неговия втори филм „Су-ки-да“.

Конкурсната програма на Новия филмфест беше твърде нееднородна. Самият факт, че в нея например присъстваше документален филм като „Дърветата на Джош“, буди известно недоумение. Произведението има определени качества и би стояло добре на фестивал като този в Амстердам. „Малкият брат“ (Южна Корея, реж. Им Тайхюнг) би бил съвсем на мястото си преди 20–25 години на червеноръсткия фестивал във Варна. И стилистично е някъде там. Прескачам няколко заглавия, които бяха просто досадни, за да отбележа с известна симпатия „Су-ки-да“ и „Татуиран“ (Аржентина, реж. Едуардо Распо). И двата филма изследват чувствата на тийнейнджърите, но безспорно първият го прави много по-фино. На този фон „Прослушването“ наистина извиси снага и направи впечатление. Героят наближава средната възраст и работата му на бияч, който сплавя длъжности, не му носи радост. Запознава се случайно с водещ актьор и започва да го посещава. Животът му се променя. И сякаш сме на крачка от частливия край, когато миналото си отмъщава. Направен с чувство за (черен на места) хумор, филмът поднася житейска история с морално послание. Има дълбока прилика с „Детето“, който получи „Златна палма“ тази година в Кан.

И ако повечето от заглавията от конкурса, които видях, ме разочароваха, то в останалата програма открих няколко добри произведения. Някои от филмите идваха от други фестивали – „Историята на насилието“ (САЩ, Дейвид Кронънбърг, прекръстен у нас на „Тъмно минало“), „Първи на Луната“ (Русия, реж. Алексей Федорченко, награда във Венеция) и „Лейди Зи“. Други демонстрираха възхода на аржентинското кино като „Arizona sud“ (реж.

Мигел Анхел Рока и Даниел Пенса) и „Вятърът“ (реж. Едуардо Миньона). Първият започва с известието, че 70-годишна жена е забременяла и нейните синове тръгват да търсят кой е озлочестил майка им. Фантазмагоричната история се родее с магическия реализъм. Вторият е по-реалистичен и разкрива дълго пазени тайни в семейството.

Организаторите и на двата фестивала вероятно биха се подразнили от съпоставката им – те искат да бъдат алтернатива докрай. Мисля си, че и в двата има потенциал и те могат да продължат развитието си. Световният фестивал очевидно е спечелил привързаността на гражданите на Монреал. И грях му на душата на всеки, който с лекярка реши да разруши една 30-годишна традиция. Сигурен съм, че той ще отвори врати в края на август догодина. Притиснат от конкуренцията, може би ще подобри работата си с пресата и ще вкара в разумни граници многотията на националното представителство на света.

Впросителните пред Новия филмфест са значително повече. Дали екипът ще се запази? Кога ще се проведе? Ще успее ли да се наложи сред зрителите и професионалистите?

Вярвам, че организатор като г-н Симар ще създаде още по-добри условия за участниците и ще намери, ако е необходимо, още средства. От друга страна, ако остане екипът на Де Хаделн, ще има възможност по-отрано да се грижи за следващото издание и да налучка по-правилната формула.

От моята (европейска) гледна точка е удобство двата фестивала да са един след друг, защото с едно пътуване през океана могат да се видят повече филми. Но за самите прояви това е пагубно. Нищо жно ми се струва вероятността двете събития да се слоят и се надявам в борбата си да не се омаляват взаимно. Затова оставам оптимист за тяхното бъдеще: Монреал ± Монреал.

Историята на киното е пълна с митове и легенди, то живее с тях, те са част от природата му. Една такава легенда разказва как един прекрасен ден Джордж Лукас и жена му закусували в малко заведение недалеч от знаменития Китайски театър на Холивуд Булевард. Докато пиели кафето си, вниманието им привлякла тълпа от хора, които се редели на дълга опашка на отсрещния тротоар. Когато излезли навън, с изненада открили, че хората се тълпят пред касите на киното, а отгоре светел надпис: „Звездни войни“ – предстояла премиерата на първата серия от поредицата, направила Джордж Лукас световноизвестен режисьор и превърнала го в милиардер.

Подобно на повечето красиви легенди, най-вероятно и тази съдържа само част от истината. Рационално-пресметлив човек като Лукас едва ли е бил в неведение относно премиерата на филма си. А ако някой е бил наистина изненадан от небивалия успех на космическата сага, то това са били шефовете на студиата в Холивуд, а не младият и амбициозен режисьор. Но няма съмнение в едно: премиерата на „Звездни войни“ се превръща в събитие, което бележи една от най-дълбоките промени в историята на кинематографа; промяна, чиито размери и последици са съпоставими с появата на звука или с краха на системата на студиата в САЩ в края на 40-те години... След появата на първия филм от „Звездни войни“ малцина разбраха, че киното вече не е същото. Но случилото по-късно категорично оправда подобна констатация. А за да разберем същността и значението на тази промяна, би следвало да се върнем десетилетия назад във времето.

Холивуд винаги е бил преди всичко индустрия. И машина за пари. Банална истина е, че ако в

ДЖОРДЖ ЛУКАС - И КИНОТО ВЕЧЕ НЕ Е СЪЩОТО

Владимир Игнатовски

Европа киното е „изкуство“, в Америка то е „развлечение“. С развлечение се правят пари и в Холивуд уважават и признават само онези, които умеят да ги правят. През 40-те години на миналия век конвейерът изглежда добре смазан и функционира великолепно: големите студиа монополно господстват на пазара. Освен производствени мощности те притежават и собствени вериги от кинотеатри – достатъчно е да правят филми колкото седмици има в годината и всичко е наред. При това производството е строго подредено по категории: няколко от големите филми категория „А“ с огромни бюджети, със звезди и известни режисьори – днес такива филми наричат „блокбастъри“, останалите по-евтини и набързо скроени, за да се запълва програмата на кината – категория В и С. Краят на този наистина безметежен период от живота на Холивуд настъпи, когато в края на 40-те години Върховният съд на САЩ в името на борбата с монополизма на пазара принудително „разведе“ големите студиа от техните кинотеатри. Безотказната верига бе разкъсана, настъпи време на сериозна и безмилостна конкуренция. Освен това на хоризонта се появиха две нови затруднения: независимите продуценти и, още по-страшно – настъплението на телевизията.

До средата на 60-те години бяха опитани най-различни средства за защита и атака срещу новия враг: цветният филм, широкият

екран, големите исторически костюмни постановки с хиляди статисти, но успехът бе променлив. Очевидно, че старият Холивуд не можа да намери успешната рецепта и пътища за справяне с настъпилите нови времена. А времената бяха особени. Времена на войната във Виетнам, на сексуалната революция, децата-цветя и култа към наркотиците, рок музиката и младежките протести, буквално залели развитите страни в края на десетилетието. Днес многобройните коментатори, които къде по-успешно, къде не се опитват да намерят обяснение на вълненията, избухнали в емигрантските квартали на Франция, почти изцяло забравят, че това вече се е случвало... преди 40 години. Само че не бедни и безработни емигранти от Африка и Магреба бяха излезли по улиците и се сражаваха с полицията, а младежи, предимно студенти, деца на заможни родители, на средната класа градяха барикади и палеха автомобили, трошаха витрини и се биеха с полиците в Париж, Берлин, в университетските кампуси в Америка...

До Холивуд контракултурата все още не бе достигнала, все още начело в списъка на „бокс-офиса“ за всички времена бе филмът-легенда от миналото: „Отнесени от вихъра“. Но скоро всичко щеше да се промени. Защото точно тогава група млади хора, правещи първите си стъпки в киното, се опитваха да се докажат и ако е възможно, да променят не-

щата в киното. Бяха ги нарекли „младите турци на Холивуд“: Колола, Лукас, Скорсезе, Спилбърг. И успяха...

По онова време Джордж Лукас е трийсетгодишен, автор на един, както се бе изразил остроумен журналист, „гениален провал“ – „TNX 1130“. Студено-изчистената антиутопия за един бъдещ тоталитарен свят, в който съществува власт над мислите и чувствата на хората, блестящо се проваля, но подсказва несъмнено, че се е появил нов ярък режисьорски талант. Лукас е заснел и следващия си филм – „Американски графити“, но премиерата се бави. Той има проблеми със системата на Холивуд – там не обичат режисьори, които нямат успех сред публиката. Но младият режисьор не възнамерява да се предава и докато Спилбърг снима „Челюсти“, който бързо след премиерата ще измести „Отнесени от вихъра“ и ще застане начело на най-успешните в комерческо отношение филми за всички времена (оттогава почти всеки негов филм ще се изкачва на върха), а Колола подготвя „Кръстникът“, Лукас пише сценарий, пълен с космически приключения, със странни фантастични герои, с още по-странно звучащи имена, с Империя на злото (откъде ли Рейгън е взел този термин, използвайки го в голямата политика?) и принцеси, с мъдри учители, злодеи и въстаници, които се борят в името на Доброто. Твърдят, че идейната конструкция на своя космически епос Лукас оформя под влиянието на свой познат – белетрист и философ, изследовател на фолклора и митологията, от когото научава простата истина, че всички сюжети на този свят се свеждат до битка между Доброто и Злото и че героите най-често се сражават, за да победят потисни-

ците и между другото да освободят някоя заплашена от мъчения и дори смърт красива принцеса.

Лукас добре запомня този урок и го въплъщава в своята космическа приказка. Но приятелите му, с които обсъжда проекта, се отнасят твърде скептично. Дори го съветват да престане да се занимава с детинщини и да направи някой сериозен филм. В онези години два жанра са достигнали дъното на популярността: уестърнът и фантастиката. Никой в Холивуд не вярва, че с космически сюжет може да се спечели благоволенieto на публиката. От „Юнивърсъл“ отхвърлят проекта на младия режисьор като безсмислен. Но един от големите босове се оказва прозорлив – Алън Лед младши, тогава ръководител на „Туентит Сенчъри Фокс“, вижда, че младият човек е талантлив, и му предлага 150 000 долара, за да продължи да работи над сценария. А когато приходите от касите в кината след премиерата на „Американски графити“ надхвърлят многократно вложенията в производството на филма средства, той е готов да финансира и създаването на космическата сага.

Оттук насетне започва една драматична битка. Лукас трябва да се пребори със скептицизма на приятелите си, с недоверието на сътрудниците – хората от екипа в английското студио, където са по-голямата част от снимките, не крият отношението към откровено инфантилния според тях сюжет. Дори собствената му съпруга, която е един от най-добрите монтажисти на Холивуд, предпочита сигурността и приема предложението на друга продукция. Но Лукас се оказва упорит и издръжлив, успява да се пребори и с огромния сценарий, и с недоверието на околните, и с несметното коли-

чество заснета лента. И когато първият филм от „Звездни войни“ е завършен, той наистина поставя началото на нова епоха в киното.

Белезите на новото са няколко. Първо – променя се представата за маркетинга в киното. Лукас поставя условия на студията. Не се знае дали той е имал ясна представа за последиците на своето решение, или просто е държал да запази на всяка цена самостоятелност. Той иска две неща: първото, сам да финансира следващите продължения на сагата, която е замислена като епично платно от няколко филма, и второто, наглед нещо съвсем дребно, да притежава правата върху името на поредицата и, например, да може да го отпечата върху фланелки и шапки за бейзбол. Навярно в „Туентит Сенчъри Фокс“ са потривали ръце и са считали, че са сключили прекрасен договор, като са измамили младия наивник. По онова време фантастиката не е на мода и никой не вярва, че с космически, фантастично-приказен сюжет е възможно да се спечелят много пари. Продължения? Никой в света не прави такива неща... Шапки за бейзбол? За бога, оставете този млад глупак да си троши главата! Това е за феновете по стадионите, но не за сериозни бизнесмени, които се занимават с кино... Днес във „Фокс“ могат само с тъга да си спомнят за лекомислено пропуснатите тогава възможности: според източници от професионалната преса сагата „Звездни войни“ е донесла досега около 9 милиарда долара, като приходите от касите в кината са около 3,4 милиарда. Останалото е от т.нар. „съпътстващи продукти“: текстил, шапки, сувенири, играчки, книги, дискове с музика и т.н. Освен това и днес от студията плащат на Лукас огромни суми за

правото да разпространяват „Звездни войни“ в кината, като са длъжни да съгласуват с него и най-дребния детайл от промоционната кампания и реализацията по екраните.

Оттогава нещата наистина се промениха – производството и реализирането на даден проект се придружават от строго премислена маркетингова стратегия: от съобщенията за пресата преди началото на снимките до премиерата и до реализирането на последната видеокасета или DVD. Асортиментът на „съпътстващите продукти“ се премисля грижливо в зависимост от сюжета на филма, очаквания ефект сред публиката, възрастта на аудиторията, към която е насочена творбата. Отдавна приходите от сувенирите и играчките, които „съпровождат“ едно или друго популярно заглавие, значително надхвърлят продажбите на билети в кината. И този факт киното дължи на Лукас и неговата сага „Звездни войни“.

С премиерата на първата серия от филма на Лукас бе поставено начало на още едно ново за киното явление – продълженията. Ако трябва да бъдем честни, то не е непознато – през първите десетилетия от съществуването на кинематографа сериите от типа „Фантомас“ и т.н. са широко разпространено явление. Различните варианти на повторение на успешен модел – от буквалното възпроизвеждане, през т.нар. „римейк“, до своеобразните „клонирания“ – главният герой на даден филм в нова роля и други обстоятелства или превръщането на някоя второстепенна фигура във водещана ново заглавие... Но никога в киното не е имало такава вълна от предварително планирани и заложени още при снимането на първия филм, нарочен да се превърне в „блокбастър“, продължения – едно, две, три и т.н. Днес не е трудно да се обзаложиш, че ако един

сюжет има успех сред публиката, той непременно ще се появи втори и трети път с нови или същите изпълнители, с нов или същия режисьор, като буквално повторение на драматургичната структура или с елементарни допълнения и козметични промени. Зрителите и специалистите могат да си позволят да гадаят дали едно или друго заглавие ще има продължения, създателите им обаче планират продълженията още преди началото на снимките на първия филм в поредицата. И тази мода в съвременното кино води своето начало от премиерата на първия филм на сагата „Звездни войни“.

Джордж Лукас със своята космическа сага бе уловил още една важна тенденция: с времето постепенно се бе променил съставът на аудиторията в кината. През 60-те години възрастта на посетителите в кинотеатрите драстично се бе снижила. Възрастовото поколение все по-често бе приковано пред малкия екран вкъщи, а на кино ходеха децата на „бейби бума“ след края на Втората световна война. Но Лукас бе съумял да предвиди, че тази тенденция не само ще се запази, но и ще се задълбочи – през следващите години, когато на екран излизаха следващите заглавия от неговия епос, най-масовите зрители се оказаха вече не 25–30-годишните, а онези в тийнейджърска възраст – 14–16-годишни и дори помалки. Онова, което Лукас захвана, се превърна в преобладаващо течение в съвременното „голямо кино“ – една своеобразна и неотвратима инфантилизация на сюжетите и посланията. Киното се опитва да говори на своята публика с достъпния ѝ език. Оттук и всички приказни сюжети, екранизации на комикси, огромният успех на заглавия като „Властелинът на пръстените“ и „Хари Потър“. Разбира се, филмът на Лукас бе адресиран не само към най-мла-

дите. В него се долавят и промените в масовото съзнание в Америка: зараждането на неоконсервативната вълна в политиката, подозрителното отношение към модерната технология, превръщаща се във все по-могъщ фактор в живота на обществото и на индивида. В „десетилетието на хедонизма“, както го нарече Кристофър Леш, акцентът бе поставен върху духовния живот на индивида – финалният жест на филма далеч не бе случаен: героят отстранява компютъра (символ на модерната технология) и разчитайки единствено на Силата в себе си, успява да победи силите на Злото.

И накрая, последното, но далеч не най-маловажното. След „Звездни войни“ категорично се промени обликът на филмите на екрана, техният визуален език. И преди Лукас в киното е имало специални ефекти – още от времето на Жорж Мелиес. Но след „Звездни войни“ се промениха не само специалните ефекти, промени се киното. И не е важно дали преди Лукас в кадър е имало един или два едновременно движещи се обекта, а след „Звездни войни“ е станало възможно на екрана те да са десетки... Не само техниката „кадър по кадър“ остана в миналото, промени се принципно структурата на производство. Пробивът дойде с електрониката. Лукас бе пионер в използването на компютрите в постпродукцията – в едно празно хале той бе събрал десетки млади специалисти, които изработиха първите програми, с помощта на които бе възможно да се градят изображения. От тази малка група се роди по-късно фирмата на Джордж Лукас „Индъстриал Лайт енд Меджик“ (ILM), която днес е водеща в тази толкова важна в съвременния кинематограф област. В наши дни не е възможно да си представим създаването не само на високобюджетните блокбастъри, но дори

на далеч по-скромни произведения без използването на компютърните програми; отдавна не са нещо учудващо произведения, в които всичко, не само декорите, но и героите, е дело на електрониката. И прогресът в тази област не може да бъде спрял – няма съмнение, че именно възможностите на електрониката ще определят облика на киното в близките години.

Започнал като ангажиран режисьор, създател на авторски филми, Джордж Лукас несъмнено е бил в началото донякъде притеснен от новата си роля на милиардер и първожрец на комерческата вълна в кинематографа. Сякаш засрамен от успеха на първите филми от поредицата „Звездни войни“, бе заявил, че това е само своеобразна твор-

ческа пауза, а той ще използва спечелените огромни суми, за да прави истински авторски филми. Днес всеки може да прецени дали е спазил обещанието си. В името на справедливостта следва да се каже, че той наистина отделя не малки средства за своята фондация, която се грижи за подобряване образованието на децата. Не зная дали го прави, ръководен от чувство за благотворителност, или защото е принуден от разумно данъчно законодателство, но то едва ли има значение. По-важно е друго – след успеха на филмите на Лукас и детските стаи по света изглеждат иначе: те са претърпани не само с плакатите на любими певци и актьори, но с пластмасови играчки, с ключодържатели, сувенири, дискове с музика от филми и с електронни

игри. Защото несъмнен е приносът на Лукас и на неговите филми за разработването на индустрията на електронните игри – през последно време игралните филми и електронните игри все повече се доближават като съдържание и като ефекти. И не е случайно, че все по-често се осъществява не само превръщането на сюжетите от екрана в електронни игри, но и обратната тенденция – все по-често една или друга електронна игра се превръща в основа на екранно повествование. Посланието към тийнейджърската аудитория, с ясните полюси на Доброто и Злото, с праволинейния сюжет и категоричността на повествованието на вълшебната приказка дойде на екрана с филмите на Лукас. И оттогава киното вече не е същото.



ОБЪРНАТО ОГЛЕДАЛО

Азиатското кино през Втората световна война

Филмовата наука в Европа традиционно е отделяла повече време на изобразяването на Втората световна война в Европейския регион. Игнорират се бойните действия в Африка и Средиземноморието. Малко се пише за войната в Далечния изток

Неделчо Милев

1
Японският киноисторик Акира Ивасаки датира началото на японската агресия към 1931–1933 г. с интервенцията в Манджурия и Шанхай. В областта на културата настъплението на диктатурата е белязано от т.нар. „инцидент Рекигава“ – геноцид над всички учени, отказали да признаят божест-

вения произход на императора. Мракобесието придобива зловещи размери. Започва невиджана пропагандна кампания на национализма и милитаризма чрез киното. До 1939 г. са създадени около 2500 филма с профашистка насоченост; от тях 1900 са хроникално-документални, а към 600 – игрални. Особено показателни са

филмите на Фумео Каimei „Шанхай“ и „Нанкин“. Те са в разрез с апологетично-патриотарската възхвала на японската военщина. Филмът му „Сражаващите се войници“ (1940 г.) е забранен, а авторът – репресиран. В Европа тези филми не са познати.

Братът на императора е гледал кинодокументи за зверствата и

лично разпоредил те да бъдат потушени. През 2005 г. на международна конференция в Нанкин за първи път бяха извадени най-вече потресаващи кадри. Те съперничат на будозера, заравящ трупове-мумии, в „Нощ и мъгла“ на Ален Рене. Ще посоча само един пример: малко момиченце е прободено със „самурайски“ меч в детеродните органи и изтърбушено...

Бих го нарекъл **невръстната Мадона от Нанкин**.

Този страшен кадър е съизмерим и с „Мадоната на XX век“ на Михаил Ром от „Обикновен фашизъм“: когато тя срамежливо прикрива голотата си, преди да тръгне към газовите камери – пред прага на Небитиеето.

Крупни кинематографисти като Озу и Мидзогуши се дистанцират от официозната политика. Те ѝ противопоставят косвено социалната проблематика, като проникновено изследват бита и нравите в страната си. Те бранят с достойнство своеобразието и престижа на японската филмова култура. Един от знаменателните филми е „Родих се, но...“ (1932 г.) на Ясуджиро Озу. Той рисува безрадостния живот в покрайнините на големия град и раболепието пред богатите. Той е предтеча на италианския неореализъм. Бележитият японски кинематографист, смятан за основоположник на „японския национален стил“, продължава набелязаната линия на критичизъм във филмите си „Вкусът на простата храна“ (1941 г.) и „Имаше баща“ (1942 г.). Киноезикът му избягва прекалената крупност на кадрите. Авторът използва дискретно занижена гледна точка.

Резултатите са драстични. Озу е мобилизиран в армията. Порадикално левият Акира Ивасаки е осъден и затворен. Дори частични резерви към официозната политика били жестоко санкционирани от властта.

По линията на междудържавно споразумение (прословутата „ос“ Рим–Берлин–Токио) в Япония бил поканен лидерът на хитлеристката кинематография Арнолд Франк. Той организира снимането на филми за духовното родство между есесовците и самураите като „Любовта на Мицу, дъщерята на самурая“ (1937 г.).

Филмите, пропагандиращи Втората световна война, са забравени от историята. Повечето от тях идеализират с реакционен патос т.нар. „японски начин на живот“. Налице са и откровени милитаристични изстъпления. „Ескадрилата на бомбардировачите“ с участието на Сесю Хаякава е пропит с омраза към врага и възхвала на японската военщина.

След окупацията на Япония от САЩ обстановката нееднозначно се мени. В „История на японското кино“ Ивасаки я характеризира така:

Политиката по отношение на Япония беше изработена във Вашингтон от специалистите по далекоизточните въпроси (между тях може да се назове Оуен Латимор, впоследствие изправен пред комисията за антиамериканска дейност с обвинение за принадлежност към комунистическата партия). Първоначалният проект за окупационната политика е изложен пълно в книгата „Японската дилема“, написана преди капитулацията на Япония от Ендрю Рос, влизащ в споменатата група специалисти по Далечния изток. (...) Рос предвижда сериозни и радикални мерки: поддръжка на революционните сили и даже ликвидация на императорския строй, смятайки това като задължително условие за демократизацията на Япония. Това е радикална гледна точка, свойствена на левите групи, привързани към политиката на Новия курс от

времената на Рузвелт. (...) Особено след смъртта на Рузвелт, когато Труман зае президентското кресло, преразглеждането на предложените мероприятия стана неизбежно.

Щабот на американските войски провъзгласява „директиви“ за развитие на японското кино. Те са, меко казано, праволинейни, но вдъхват още през 1945 г. появата на филми като „Петима мъже от Токио“ и „Кой е престъпник?“. Първият рисува хаоса в следвоенна Япония, видян от петима японски работници – първо мобилизирани във военната промишленост, а след това – уволнени. Вторият показва идеализиран образ на либерал депутат, опылчил се срещу военната клика. Те са белязани от схематизъм. Етапни са други два филма, снети по сценарии на Ендзиро Хисанта, чието значение за възраждането на хуманистичните традиции в японското кино може да се сравни с това на Дзаватини за неореализма. Това са „Утро в дома на Осоне“ (1946 г.) на Кейсике Киносита и „Аз не жалея за своята младост“ (1946 г.) на Куросава.

„Утрото в дома на Осоне“ превръща една семейна драма в епична фреска. Главното качество на тази значима филмова равностетка е психологическата обрисовка на характерите върху убедителен епичен фон. Актьорът Ейторо Кодзава е не по-малко убедителен от Щрохайм във „Великата илюзия“.

„Аз не жалея за младостта си“ е един от филмите, с които Куросава налага забележителното си дарование. Той разобличава и японските авторитарни традиции.

Централен образ във филма е Юкие – дъщерята на професор Юкигара. Професорът е изгонен заради прогресивните си убеждения, категорично заявени по време на прословутия „инцидент Рекигава“. Униженията и мъките

на героинята в тайната полиция напомнят за „Рим – открит град“ на Роселини, но тази сюжетна линия се появява независимо от италианския прецедент. Главното във филма не е фабулата, а задълбочената обрисовка на психологическите състояния. Неговата художествена мощ и потресаващата му автентичност са един от поводите на реставраторите да набеждават великия кинематографист, че уж „не бил типично японски художник“...

Ако към тези забележителни успехи причислим и „Победата на жената“ на Кендзо Мидзогуши, ще се убедим, че японското кино енергично тръгва по нов път. Както винаги великият японски режисьор се съсредоточава преди всичко върху детайлираната обрисовка на женските характери.

В същия ключ е решена и лиричната кинотворба на Тадаши Имаи „Обелискът на червените лилии“ (1952 г.) – за трагичната съдба на няколко ученички, загинали при боевете на остров Окинава през Втората световна война. (Садулпоставя японското кино по това време наред с италианския неореализъм.) Филмът е между най-крупните през този исторически период. Но обстановката мълниеносно се изменя, за да замести идеалите на Рузвелт с тези на Труман и маккартизма. През 1950 г. избухва и войната в Корея. Тя е повод за възраждането на реставраторски – неофашистки, идеи. Подобни умонастроения, макар и нееднозначно, са присъщи на филма „Разсъмването на 15 август“ на режисьора Хидео Сегикава.

Едновременно с „Децата на атомната бомба“ (известен у нас като „Децата на Хирошима“) излиза потресаващият филм „Зоната на пустотата“ на Сацуо Ямамото, екранизация на един от най-

крупните романи в следвоенната японска литература. Белетристиката на Хироши Номе е трагична повест за нечовешките порядки, наложени от японската военщина в т.нар. „императорска армия“. Обвиненията за груб натурализъм са неуместни. Кино и литература се допълват равнопоставено.

Равносметката от Втората световна война (всъщност трагедията на Хирошима е неин апокалиптичен финал) продължава да тревожи редица крупни художници. Кон Итикава например създава „Стаята на насилието“ (1956 г.) – мрачен филм, отразяващ дълбоката душевна криза на „изгубеното поколение“. На антивоенната тематика е посветена и кинотворбата му „Бирманската арфа“, наградена на международния кинофестивал във Венеция и придобила огромна популярност.

2

Китай не е обременен така в сравнение с японското милитаристично филмово наследство. За тази велика страна Втората световна война е освободителна. Нямам информация за китайското кино по време на самата война, както и преди избухването ѝ. Смя да се надявам, че празнотата ще бъде запълнена.

Един от особено успешните днешни филми е „Червените макове“. Освен с високите си художествени достойнства той е знаменателен и със своята тема: отвореност към света. Той е между космополитичните (и странни от позицията на т.нар. „национална идентичност“) китайски кинотворби. Показан е животът на две китайски деца в Русия по време на войната. Момчето става бандит, после пощальон. Ранимата му душевност е изследвана на фона на всенародната беда. В руска

среда китайчето напомня образите на децата у Достоевски. С благородни лъжи то ощастливява семейства на фронтовици, заменяйки трагични вести за смърт със съчинени от него писма за мними бойни подвизи. Този благородно наивен сюжетен ход гради наситена емоционална атмосфера. За това допринася отличната игра на децата. Още по-невероятна е съдбата на момчето. При настъпването на немските войски то попада в ръцете на генерал-манияк. Хобито му е татуировки. Той „бродира“ върху гърба ѝ хералдика на Третия райх. Мъчението е не само физическо, но и психическо. В тази лирико-епична фреска внушително се сплитат късове от различни народопсихологии: китайска, немска, руска. Филмът увенчава принципни търсения в областта на филмовата изразност като „Духът на татуировчика“ (1981 г.) и „Записки под възглавката“ (1996 г.).

Предтеча (и може би матрица) на поредицата екранни вариации на тема татуировки е „Духът на татуировчика“ на Йоичи Такабаши. Той нашумя на фестивалите в Кан, Единбург, Таормина, Локарно, Сан Себастиан, Чикаго, Белград, Лондон, Дъблин. Филмът е „изповед“ на виден японски татуировчик за шедьовъра на изкуството му – татуировка върху гърба на любимата. Той „психоанализира“ творческия процес, съчетан със секс. (Така рисунката върху тялото ставала по-убедителна.) Творейки произведението на живота си, той убива любовта. Историята е разказана от духа на татуировчика, който преоценява от Небитието трагичната си вина.

„Записки под възглавката“ на Грийнауей събира в себе си важни тенденции при развитието на филмовия изказ в края на XX век. Неговият стремеж е да съчетае (то

личи и от заглавието) изтънчена сексуалност на фройдистка основа (легло + възглавница) с позабравената днес мисловност (=записки). Авторът диалогизира с важни филми от историята на киното като „Миналата година в Мариенбад“, „Последно танго в Париж“, „Баща господар“ и др. Той съчетава „първичния език на действието“ (според виждането на Пазолини) с фонетичен книжовен изказ и с йероглифните комуникативни системи. Външна занимателност няма, но това е неточно, както ако кажем, че „Миналата година в Мариенбад“ обяснява само историята на любовния триъгълник между имажинерно представените образи характерни, а „Последно танго в Париж“ рисува сексуалните подвизи на младо момиче и зрял мъж в един апартамент.

Фабулата чезне в лабиринт от нееднозначни връзки. Изказът е „полинационален“: всеки говори на собствения си език. Посланието е предназначено за свърхерудирани зрители. Редица моменти се възприемат „зримо-музикално“ като в ням филм.

Дже в такава респектираща „двойна рамка“ (сравнен с „Духът на татуировчика“ и Записки под възглавката), филмът „Червените макове“ буди много размисли и външения. Той съчетава символиката на Такобаяши и Грийнауей с надминаваща ги реалистична трактовка на образите чрез актьорското действие. Този стил на изложение е познат от редица класически творби на японското и китайското кино.

Проблемът за прочит на татуировката като ритуализирана, „жива пластика“, от една страна, а от друга – като динамичен образ-знак е специфичен и тясно профилиран в областта на семиотиката и невербалната лингвистика. Той заслужава аналитич-

но разглеждане в друга плоскост.

Плътта на татуираното ЖИВОТЯЛО излъчва особена ЕНЕРГИЯ.

Върху тази основа се гради ритуален смисъл: от емблематиката на религиозни и философски символи до интимнозграфисване на любими образи и имена.

Тук е едната граница между пластика и действие.

Другата е анимирането и дигиталните ефекти в модерните екранни изкуства.

Татуировката наричат и „body-language“ – език на тялото. Нека я тълкуваме предпазливо. Перипетии в живота на една велика нация са смътни за страничния наблюдател. Но има и някакъв единен човешки дух; той ни прави не само обитатели, но и съжителни на нашата планета. Нови комуникационни връзки правят относителни пространствата и различията. Това ни позволява да почувстваме някои неща, дори ако не можем да ги проумеем докрай.

Достолепие излъчва и филмът „Недовършената партия Куа“. Той е пропит с епичен пасифизъм. Бих го нарекъл притча за съперничеството (ала и разбирателство!) между две емблематични фигури на японец и китаец – ненадминати майстори на особената национална „шахматна игра“, но и за необикновената любов между децата им. Действието се развива протяжно на фона на широка историческа панорама.

Китайско-японските Ромео и Жулиета се залюбват преди войната. Тя ги сварва в Япония. И двамата стават изкупителна жертва на самурайски националистични предразсъдъци. Както в Шекспировата трагедия ги погубват жестоки нрави.

Двамата възрастни майстори на безсмъртната игра изминават мъчителен път, преди да се срещнат отново: изстрадали и помъдрели. Гибелта на децата им ги е раз-

делила, но и свързала. Обединява ги и великата игра Куа – същията и смисълът на живота им. Тя символизира духовното богатство на двата народа. Героите-мъдреците са започнали партията на своето многострадално битие преди десетилетия – преди Втората световна война. Помнят я и двамата. И когато се срещат накрая, въпреки преживените изпитания, те я подновяват отново, приседнали на Великата китайска стена. Този акт прозвучава като заветно свещенодействие. Финалът е многозначителен и респектиращ. Въпреки всичко животът трябва да продължи. Взаимното опрощение и разбиране е ключ към бъдещето.

Тази трогателна човешка история е разказана просто – с привидна безстрастност, и точно тук е силата ѝ. Орнаментални украшения на киноразказа биха я разводнили и усложнили. Дълбочината и богатството на актьорската игра разкриват непристореното величие на двата народа. Тази монументалност на националните характери е вечна като Китайската стена. Персонажите са като изваяни от мрамор.

Съдбата на този прекрасен, благороден филм е сложна, но и достолепна. Неговите внушения дискретно кореспондират с „Аз не жалея за младостта си“ на Куросава и „Утрото в дома на Осоне“ на Кинусита.

Светът не познава достатъчно забележителните постижения на китайското кино. Това е недопустимо. Подемът му е очевиден. Въпрос на дълг и чест е да бъде преодоляна недостатъчността на информацията, с която разполагаме. Проучването и съпоставките между екранните тенденции в Далекоизточния регион ще обогати и глобалния филмов процес, и научното обобщение на съществени му сфери.

ЖИВОТЪТ И ВРЕМЕНАТА НА ОПЕРАТОРА СИМЕОН СИМЕОНОВ

Петър Кърджиков

На 9 април 1999 г., Разпети петък, в Българската национална телевизия, където работех, пристигна Костадин Костов. В платнена торба носеше няколко стари филма. Предлагаше на телевизията да ги откупи – нуждаеше се от средства, съпругата му тогава гаснеше, покосена от коварна болест. Бачо Коста ми разказа, че през 1995-а се срещнал на летището в Рим с българин, напуснал родината през 1968. Непознатият, казвал се Виолин Стефанов, за пет минути разказал на пловдивчанина целия си живот. Накрая му подал пакет с разписка за платен багаж. „Вземи го – казал. – Вътре има няколко стари филма. Баща ми имаше кино, което национализираха, но той скри тези ролки.“ Когато Костов се прибрал, отворил тежкия си товар. В него се оказали откъси от чуждестранни филми. „И най-важното за мен – завърши разказа си Костов – е двеминутната документална лента на Симеон Симеонов „Прелитането на цепелина над София през 1929 година.“

Името му е Симеон Александров Симеонов, но за приятели и колеги той цял живот си остава Монката, е роден на 5 януари 1911 г. в София. Родителите му – чиновник и домакиня – се отнасят с ирония към увлечението на сина си по Десетата муза. В гимназия-



Симеон Симеонов в началото на 30-те години

та той издава киносписание (излиза само един брой), снима любителски филмчета с 9,5-милиметрова камера. През лятото на 1928 патриархът на българското кино Васил Гендов започва работа върху „Пътят на безпътните“. Гимназистът научава, че режисьорът търси двор, където да осъществи един от епизодите. „Предложих му да направи снимките в нашата градина – спомня си след години Симеонов. – Гендов я намери за подходяща и още същата вечер употребих всичкото си красноречие, за да склоня баща ми. На следния ден пристигна целият щаб и аз бях на седмото небе, като гледах как съседските момчета се катерят по оградата и завистливо ни наблюдават. Само майка ми не изглеждаше щастлива, като виждаше как тревата и цветята биват изпотъпкани, а тарабите – изпокъртени.“

След паметното събитие Монката твърдо решава да се сдобие със снимачен апарат. Скоро той зърва върху витрина бленуваната кинокамера – 35-милиметрова „Ернеман“, доста овехтяла – „истински оказион“, но на износна цена. Баща му склонява да я купят – навярно съзнаващ, че така страдащият от сърдечни проблеми Мони ще има занимание (а защо не и професия), неизискващи физическо натоварване.

За последното Симеонов-старши определено е грешал. За да стане някой оператор в онези години, е трябвало да чиракува при изтъкнат „майстор“ – безплатно и доброволно, в продължение (понякога) на години. Процесът на обучение се е свеждал предимно до носенето на тежките куфари с касетите и статива на камерата (самият апарат майсторът никога не поверявал в чужди ръце). Монката натрупва този стаж, мъкнейки апаратурата на

операторите пионери Христо Константинов и Апостол Василев. Младежът се запознава още с Ангел Темелков-Анжело и Васил Холиолчев, който тогава също страстно мечтае да стане кинонадхия. За да научи нещичко от Анжело, Монката използва слабостта му към сладкишите. „Често го канех в малката сладкарница до I девическа гимназия. Пред баклави и чаша боза говорехме за филмова техника и от тези разговори все успях да изкопча нещо полезно.“

Познанията, натрупани при тези общувания, а и многобройните опити в домашната лабораторийка, съпътствани от несполуки и огорчения, довеждат до първата професионална изява на Симеон Симеонов. През есента на 1929 г. той научава от сутрешните вестници, че над София ще прелети въздушният кораб на граф Цепелин. Грабва ернемана и хуква към площад „Св. Александър Невски“. Около 11 часа се дочува бръмченето от моторите на гигантския дирижабъл. Монката завърта манивелата, заснема няколко кадъра, които тутакси проявява и копира. В 15 часа той се изправя пред директора на „Модерен театър“, предлагайки му „с особена гордост“ да прикачи към седмичния чуждестранен кинопреглед току-що заснетия материал. „Операторът“ в ученическа униформа едва ли е вдъхнал особено доверие у собственика на киното, който изгледал „обекта“, уверил се в неговите качества и попитал: „Какво искаш за тази лентичка?“ Накрая двамата се спогодили – Марин Диков платил разносните и пуснал 100 лева отгоре, за да се почерпи дебютантът.

В края на 20-те целулоидният живот у нас живва – само през 1929 и 1930 г. излизат 10 премиерни заглавия! Едно от тях е „Под

орловото гнездо“ – първата продукция на току-що основаната кооперация БК-ФИЛМ. Режисьор и изпълнител на главната роля във филма е актьорът Петко Чирпанлиев, зад камерата е Минко Балкански. Дватама начеват работа през 1929, но скоро Балкански е принуден да напусне страната. Снимките са довършени от Симеон Симеонов – така „Под орловото гнездо“ става първият от седемте игрални филма, които той реализира като оператор.

Към края на годината Монката също заминава за чужбина. Във Франция той изучава и усъвършенства занаята, заснема хрониките „Международни мотосъстезания Генуа – Монте Карло“ и „Карнавалът в Ница“ (прожектирани в тамошните кина). След година се завръща, за да се включи активно в осъществяването на поне един от няколкото филма, отразили всички по-важни моменти от многобройните тържествени церемонии по случай сватбата между Борис III и принцеса Йоана Савойска.

Монката се завръща от Европа, натрупал опит, жаден за работа. И заедно с Васил Бакърджиев (1906–1980) основават филмовата студия „Сердика филм“. Зад гръмката фирма надничат само те. Но и двамата се оказват достатъчни, за да заснемат десетки хроникално-документални, научнопопулярни и игрални филми, да положат началото на редовен седмичен кинопреглед у нас, да създадат първите родни трикфилми...

Между 1930 и 1936 „сердикаджиите“ реализират „Водопроводът Рила – София“, „Юбилеен филм за Кооперативния театър“, „Богоявление с италианската кралица“, „Един училищен ден“, „Паметници на освободителите“, „Нашето животновъдство“, „Посрещане земеделци-изгнаници“, „Конгресът на военноинвалиди-

те", „Противопожарно дело“, „Въздушни демонстрации на полски летци"... В спомените си Симеонов охарактеризира тази продукция като „късометражни, културни и рекламни филмчета, които бяха единственото ни средство за препитание". Отношението му е снизходително, но разбираемо. Мемоарите са писани по време, когато за този период се говори или лошо, или нищо. Днес дори по наименованията на „филмчетата“ може да се разбере, че това са репортажи и документи, запечатали частица от българската история, късове зрима летопис, фрагменти от образната памет на нацията ни...

Част от тези заглавия са „Откриване водопровода Рила – София“ (1932), „Освещаване храма „Св. Неделя“ (1933), „Посрещане на югославския крал“ (1934). Последният репортаж (съхраняван в БНФ) показва пристигането на крал Александър I Караджорджевич в София. Строго охраняван и несвлящ бронираната си жилетка, сръбският монарх престоява в столицата ни от 27 до 29 септември. Предпазните мерки помагат у нас, но не и в Марсилия, където на 9.X.1934 г. Александър е убит от българина Владо Черноземски, член на ВМРО.

Без да е нещо като „Оркестра на Горан Брегович за сватби и погребения“, „Сердика филм“ заснема няколко траурни церемонии – погребението на големия наш драматичен актьор Сава Огнянов (1876 – 22 март 1933); на генерал Никола Генов (1856 – 12 април 1934) – командир на прочутия Кърджалийски отряд от Македоно-Одринското опълчение, отличил се по време на Балканската война; на нежния и съзерцателен български поет Николай Раки-

тин (1885 – 2 май 1934).

Погребението на Сава Огнянов се превръща в „значително събитие“. Симеон Симеонов решава да бъде актуален като съвременен телевизионен оператор и лекомислено обещава пред директора на кино „Роял“ (днес Театър на Българската армия), че репортажът ще бъде готов за показ още същия ден. Сутринта Монката снима поклонението, а от 14 самото погребение. За да ускори съхненето на позитивното копие, той поставя твърде близо до горящата в лабораторията печка рамките, върху които е опъната лентата. Сетне грабва такси и точно в 21 ч. предава филма на прожекциониста. „Започна филмът – припомня си Симеонов незабравимата вечер, – минават надписите, първите сцени и върху екрана се появи едър план на Огнянов. Но... като че ли той намигна, бърчи челото си и прави гримаси. В следващата сцена, където изнасят тялото на покойника от Народния театър, картината стана още по-странна – колоните на театъра застрашително се огънаха. Когато погребалното шествие минава през Львовия мост, работата взе наистина чудноват вид – лъвовете, мостът, околните сгради взеха да се огъват.“ Оказва се, че при скоростното сушенето на лентата емулсионният ѝ слой се е размекнал от високата температура и на места леко е потекъл.

Въпреки този инцидент деловите взаимоотношения между „Сердика филм“ и „Роял“ вървят отлично. Доказателство за това е фактът, че през 1935 г. Симеонов и Бакърджиев започват производството (за първи път в България) на регулярен кинопреглед. Подвиг, чудо, като се имат предвид реалностите на тогавашната родна

действителност! „Журналите“ са с дължината от по 300 метра, излизат на всеки две седмици, разпространяват се от театър „Роял“ (чиято дирекция поема производствените разходи). Виж, тяхното съдържание не е много ясно, както и броят им, вариращ от 6 – 8 до 15 – 20 випуска (Симеонов твърди, че излизат в продължение на 6 месеца).

Редом с хрониките режисьорско-операторският тандем Бакърджиев–Симеонов реализира и три игрални филма: кримката „Кражбата в експреса“ (1931), в който Монката превъплъщава образа на детектива Шанте Кок, рекламния „Фамозният килим“ (1933), бъкшот от трикови снимки, чийто първомайстор у нас е Симеонов, военната мелодрама „Пред отечеството да забравим омразата си“ (1935).

Значително по-интересни са двата рекламни анимационни филма, които излизат през 1933 г. „Вълшебната кутия“ е куклен, а „Мики и Куку“ – рисуван. Вторият трикфилм популяризира дъвчащи бонбони, използвайки славата на мишока Мики. Това обаче създава проблеми с представителството на американската фирма „Рейдио-Кейт-Орфеум“, която държи правата върху образа на Мики Маус – свидната рожба на великия Уолт Дисни.

През лятото на 1933 г. Васил Гендов заснема в Карлово „Бунтът на робите“, чийто главен герой е Васил Левски (в ролята – самият Гендов). Сетне режисьорът заминава за Виена, където озвучава филма. Когато се завръща, маестрото кани Монката да му асистира при монтажа. Той с радост приема – та това е първият говорещ и музикален български филм. „Бяхме крайно развълнувани –

спомня си присъствалият на премиерата в кино „Модерен театър“ Симеонов, – когато чухме за първи път родна реч да звучи от екрана. На някои не им се искаше да повярват, че филмът наистина е говорещ, и надзъртаха зад екрана, за да се уверят дали артистите не са се скрили зад него и не говорят оттам.”

Гендов и Симеонов осъществяват заедно още един игрален тонфилм – „Земята гори“ (1937). Тази кахърна мелодрама е последната творба на патриарха на българското кино. Въпреки посипалите се критики филмът има приличен касов успех както в София, така и в провинцията. Двамата са рамо до рамо и по време на граждански акт, който също заема своето достойно място в историята на родното кино – основаването през 1934 г. на Съюза на филмовите производители, впоследствие преименуван в Съюз на българските филмовите дейци.

След участието си в „Земята гори“ Симеон Симеонов се специализира най-вече в производството на военни филми – през есента на 1937 снима големите военни маневри край Попово, на следващата година други два учебни филма за Министерството на войната, следват културни, пропагандни, документални филми.

На 31 март 1941 г. е учредена Фондация „Българско дело“. Симеонов не е служител на нейния филмов отдел, но сътрудничи активно при изработката на кинопрегледите, първият от които се появява на екран в средата на 1941. Заснети от него обекти биват включвани редовно в седмичните журнали, чийто брой до 9. IX. 1944 г. набъбва на 152. Сътрудничеството се засилва особено след 1942 г., когато към Министерството на войната е открита кинослужба. Там същата година

Монката постъпва на работа като филмов оператор-ръководител. В новооснованата киностудия той обзавежда последователно две лаборатории, но най-вече отразява случващото се около него. А то е не само интересно, но и драматично – Втората световна война е в разгара си.

Симеонов снима новобрански клёвки и паради, молебени и полагания на венци, осветчавания на бойни знамена и спортни състезания, запасници и бранници, офицери и генерали, военни аташета и висши духовници, министър-председателя и царя... До 9 септември 1944. Тази дата, колкото и да е „епохална“, за него е един най-обикновен трудов ден. Сутринта Монката тръгва на работа – заради бомбардировките военната филмова служба се помещава във вила на Горнобански път. И среща идващия откъм Княжево Васил Холиолчев – упътен към центъра с камера в ръце. Двамата колеги се познават отдавна, но животът ги е разделил. Васил споделя предчувствията си, че предстои исторически ден, и съветва Монката да грабне своята камера. Симеонов го прави и скача в спрян по пътя военен автомобил. Скоро той се озовава в освободена за едни и окупирана за други София.

Като всеки мит, и „Девети септември“ е обвит в информационна мъгла, открити измишльотини и нагли лъжи. Това важи с особена сила за кинематографичните изяви през този ден. Историята на киното уверява, че събитията в София са заснети от четирима – операторите на фондацията Васил Холиолчев и Стоян Христов-Доктора, „частнопрактикуващия“ Васил Бакърджиев и Симеон Симеонов. Всъщност няма история, има мемоарни свидетелства, спомени, които с всяка отдалечаваща ги от събитието

година стават все по-невероятни, неточни, неистински.

Доктора е в столицата, но цялата техника на „Българско дело“ е евакуирана в Панагюрище (там е „главната база“). Бакърджиев, когото Монката среща през деня, не разполага с кинокамера – собственият му апарат е в Мездра, където е евакуиран, затова ползва малко „Кинамо“, което някак си е измъкнал от фотослужбата на Дирекцията на народното здраве. Никъде в мемоарите си Бакърджиев не казва конкретно и ясно – на 9. IX. 1944 аз заснех това и това, този и този обект, там и там...

Холиолчев пък има по-важна работа – завзема властта. „Той се отправя при другарите Цола Драгойчева и Лулчо Червенков, които от името на областния комитет на Отечествения фронт му издават първия кинодокумент с изходящ № 27 от 9 септември 1944: „Натоварва се лицето Васил Холиолчев да се грижи за работата по филмирането на събитията и запазването на материалната част, на апарати и други имущества на филмовия отдел при „Българско дело“ до второ нареждане“ – свидетелства Румен Григоров. Но и осъществява няколко впечатляващи кадъра – шествието на освободените политзатворници по булевард „Мария Луиза“ (презаснало в многолюден митинг пред Съдебната палата), хорото на „чавдарци“ пред „Славянска беседа“. „Снимах чавдарци, които в партизанска колона минаха покрай храма „Александър Невски“ – спомня си Холиолчев, – а по-късно и митинга пред Съветската легация.“ „Тук той среща своя познат от емигрантските години, партийния журналист Владимир Топенчаров и го убеждава да напише коментара на първия „Отечествен кинопреглед“ (Румен Григоров).

През това време Симеонов

тича от място на място. Снима. Това може, това прави. Професионалист човек. И затова помни всяка своя стъпка през деня: „В Градската градина бяха разлагани партизански групи. Това бяха чавдарци. Малко по-късно те, начело с командира си Добри Джурев, се строиха пред Народния театър и един млад мъж произнесе пламенно слово, често заглушавано от мощно и нестихващо „ура“. Това беше политическият комисар на Софийската военна оперативна зона – другарят Тодор Живков. Следобед пред Съветската легация се състоя невидан дотогава митинг. След него една внушителна манифестация се насочи към площад „Славейков“. На ъгъла на улица „Раковски“ и бул. „Цар Освободител“ се помещаваше представителството на германските железници. Над входа се мъдреше грамаден, разперил криле бронзов орел, символ на „всеомогщия райх“. За миг една жива пирамида от хора се издигна и за няколко секунди десетина здрави работнически ръце откриха хищния хитлеристки орел и го захвърлиха на улицата. Струва ми се, че това е най-незабравимата сцена, която съм имал случая да заснема.“

Без всякакво подценяване на останалите му колеги, трябва да се признае, че именно Симеонов запечатва основните събития в София, които не само биват включени в първия „Отечествен кинопреглед“, но и се превръщат за десетилетия напред в емблематични кадри, в символни знаци, в отломки от историята. Такъв е кадърът, показващ здрависването на Тодор Живков със строените партизани. По това време никой не знае името му, никой не е чувал за него. Дори авторът на тек-

ста Топенчаров. Затова бъдещият академик нарича изскокналия от множеството неизвестен мъж „човек от народа“. Такъв влиза в историята, такъв си и остава др. Живков – човек от народа.

Впоследствие мнозина трупат актив от този кадър, правят кариера. Не и Симеонов. Нещо повече – след години той е принуден да се оправдава (неизвестно пред кого?) в своята „кратка автобиография“, писана през 1948: „В миналото не съм членувал в никаква партия или организация с фашистка идеология. Разбиранията ми са били винаги демократични, свободолюбиви, прогресивни. Занимавал съм се изключително с филмова техника, което е и цел в живота ми.“

Вечерта на 9 септември Васил Холиолчев (вече началник) събира заснетата от колегите му лента и потегля с кола за Панагюрище. Там материалът е проявен, монтиран и озвучен (с музика, но и с написания от Топенчаров дикторски текст). Така се ражда кинопрегледът, наречен „отечествен“. С неговата понеделнишка поява завършва периодът на „една глава и една камера“ (както го нарича Захари Жандов) – пионерски, романтичен, трънлив, сиромашки, ала волен.

В отечественофронтowska България Симеонов продължава да изпълнява същата служба, на която го заварват революционните промени. Той не заминава за фронта, но проявява и обработва пристигащите всяка седмица оттам хиляди метри негативен материал. През 1945 в киностудията при МНО Монката обзавежда нова лаборатория, просъществувала до 1952 г. За министерството заснема повече от 150 учебни, хроникални и пропагандни загла-

вия, две новели, три дългометражни музикални филма за войнишката самодейност, около 15 хирургически операции... Симеонов конструира първата трикова маса у нас, оптическа копирна машина за превръщането на теснолентовите филми в нормални, тонапаратура и приспособление за синхронни снимки към нея... За тази рационализаторска дейност през 1947 г. е награден със сребърен Орден на труда. Продължава да сътрудничи и на „Българско дело“.

До национализацията на киното ни през 1948 г. той заснема и два игрални филма. Първият от тях е „Борба за щастие“ (1946) на частната фирма „Слав филм“ и режисьора Иван Фичев. Продукцията е ярък представител на поредния „преходен“ период в нашата история – освен че е мелодрама, тя е мешавица от „старото и новото“. В нея има любов, страсти и изневери, главните й герои са хора на изкуството (скулптор, композитор, пианистка, певица в бар), но и антифашисти, партизани и партийни функционери...

Тези „времена разделни“ раждат и „Изкупление“ (също мелодрама), започнат през 1946, но останал незавършен (а и безследно изчезнал – също като „Борба за щастие“). Негов постановчик е Борис Грежов – един от най-талантливите български режисьори, работили през първата половина на XX век. Като оператори печатът посочва три имена – Васил Холиолчев, Симеон Симеонов, Емануил Пангелов. Каква е била ролята на Монката в този „триумфират“, днес е невъзможно да се каже.

„Изкупление“ на „Мадара филм“ и продуцента Кирил Петров (легенда в света на целуоида) е

последният филм от доброто старо време. С него свършват свободната инициатива, предприемчивостта, чистото изкуство, волно-мислието... Започва реалният социализъм, държавното филмопроизводство (от 1948), настъпва ерата на министерските постановления... По силата на такова едно през 1952-ра Симеон Симеонов постъпва в Студията за научно-популярни филми като оператор-ръководител в цеха за комбинирани снимки, където през 1955 конструира машина за проявяване на филми.

Въпреки активното участие в споменатата деветосептемврийска летопис, въпреки отличията – съветският орден „Мы победили“ и българският медал „Отечествена война“, въпреки присъствието в

колектива, заснел документалния „Пътят към победата“ (1948) на Бакърджиев, Монката си остава в цеха (така му се пада, като е снимал царе, папи, патриарси, бранници и всякакви други „фашисти“). Но и там той не стои мирно, а продължава да работи. Оператор е на комбинираните снимки за 11 игрални филма, сред които „Любимец 13“ (1958), „А бяхме млади“ (1961), „Слънцето и сянката“ (1962), „Тютюн“ (1962), „Ивайло“ (1964)...

Великолепните му мемоари „Възпоменания в 16 кадъра/секунда“ (съхранявани във филмотеката) са сетно доказателство, че авторът им е интелигентен, образован, способен, чувствителен мъж, одарен с невероятно чувство за хумор (свидетелство за това

е бликащата от всеки негов ред самоирония). При това – изключително скромен (почти никъде в спомените си, от които си позволих да черпя с пълни шепа, Монката не говори за собствената си личност). Дотолкова е пестелив, че ни лишава днес от безценни данни за себе си, за работата си, за творчеството си.

В края на своя живот Симеон Симеонов изпълнява епизодична роля в култовия „Крадецът на праскови“ (1964). Поканата на режисьора (а той е дългогодишният оператор Вълко Радев) е своеобразен поклон пред колегата и навярно учителя. Дни след премиерата, на 10 март 1965 г., Монката напуска белия свят. Остава сътвореното. Нали е писано – по делата им ще ги познаете!

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

ИЗДАВА СЕ ОТ СБФД

Редакционен съвет: проф. Александър Грозев, проф. Божидар Манов, проф. Вера Найденова, проф. Венец Димитров, проф. Владислав Икономов, доц. Калинка Стойновска, Людмила Дякова (главен редактор), доц. Станислав Семерджиев

Дизайн Кремена Филчева **Печат** Частна печатница „Болид“

Адрес на редакцията:

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

Препечатването е допустимо само с разрешение на редакцията и автора.

Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

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

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



Програма на Европейския съюз



Предстоящи конкурси по програма МЕДИА

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

Краен срок за кандидатстване:

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

За повече информация:

<http://mediadesk.bg/i2i/audiovisual/>

Конкурс (09/05) е обявен по направление “Развитие” за модули:

1. “Нови таланти”

Краен срок за кандидатстване:

до 15 февруари 2006 година

За повече информация:

<http://mediadesk.bg/development/newtalent/>

2. “Подкрепа за развитието на единични проекти”

Краен срок за кандидатстване: **до**

28 февруари и до 31 май 2006 година

За повече информация:

<http://mediadesk.bg/development/single/>

3. “Подкрепа под формата на пакетно финансиране – 1-ви и 2-ри етап”

Краен срок за кандидатстване: **до 28 февруари и до 31 май 2006 година**

За повече информация:

<http://mediadesk.bg/development/slate/>

Конкурс (11/05) е обявен по направление “Тренинг” за модул “Подкрепа за институции, асоциации, организации и компании за организирането на тренингови програми”.

Краен срок за кандидатстване:

до 1 март 2006 година

За повече информация:

<http://mediadesk.bg/training/programs/>

Конкурс (06/05) е обявен по направление “Промоция” и направление “Фестивали” (модул “Фестивални мрежи”)

Краен срок за кандидатстване:

до 10 май 2006 година (за проекти, чиято реализация започва между 1 януари и 31 май 2007 година)

За повече информация:

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

ROMA SANTA

LA CAZA DE LA BESTIA

очаквайте



В КИНАТА ОТ

VAN KRIS FILMS

Christian BALE

Jennifer JASON LEIGH Aitana SÁNCHEZ-GIL

THE MACHINIST

IL EST À QUATRE LETTRES DE LA VÉRITÉ

