

КИНО

5 2008

СТЮД НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

3,50 лв.



**ЕДИНСТВЕНАТА ЛЮБОВНА ИСТОРИЯ,
КОЯТО ХЕМИНГУЕЙ НЕ ОПИСА**

ПРИЛОЖЕНИЕ:

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

ФИЛМ НА СВЕТОСЛАВ ОВЧАРОВ





СПИСАНИЕТО, С КОЕТО ФИЛМОВИЯТ СВЯТ ИДВА ПРИ ВАС

АБОНАМЕНТ 2009

абонирайте се за списание „КИНО“

в „БЪЛГАРСКИ ПОЩИ“

КАТАЛОЖЕН НОМЕР 1402

и чрез фирми „АРТЕФАКТ“, „ДОБИ ПРЕС“, „БЛИЗНАЦИ“

Очакваме да се абонирате и в редакцията на списанието.

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

6 книжки - 20 лева

3 книжки - 10 лева

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Юбилей

Маестрото / Рангел Вълчанов на 80 / *Коста Биков* _____ 2

Преди старта

Монолог за киното като себепознание / "Единствената любовна история, която Хемингуей не описа" / *Светослав Овчаров* _____ 7

Лицето на младото българско кино

Ситуацията в младото българско кино / Виктор Чучков-син _____ 10

Ако филмът не получи зрителска подкрепа, той е обречен /

Камен Калев и Стефан Пиръов за новия си филм / *Марияна Христова* _____ 13

Киносъбития

Нелюбовно за любовта (Любовта е лудост 2008) / *Людмила Дякова* _____ 17

Кръгла маса: "Европейските кинематографии между традицията и предизвикателствата на глобализацията се свят"

Уводни думи / *Людмила Дякова* _____ 20

За понятията глобализация, европейско кино, транснационален филм / *проф. Вера Найденова* _____ 22

Транснационалният европейски филм и проблемът за идентичността / *Ингеборг Братоева* _____ 24

Адреналин. Три европейски филмови дебюта на театрали / *Геновева Димитрова* _____ 28

Разговорът..... _____ 32

Подир сянката на облаците

Киноанкета / *Ивайло Кузов* _____ 34

Фестивали

Да правиш своето кино... / Фестивал на любителското кино / *Венелин Грамадски* _____ 36

Тема

Цугцванг или Ехо от "другата България" / *Григор Чернев* _____ 40

ТЕЛЕВИЗИЯ, ТЕЛЕВИЗИЯ

Войната на светлосенките / *Иво Драганов* _____ 43

НАШАТА ИСТОРИЯ

Българинът Георги Каназирски създаде краля на френското кино / *Костадин Костов* _____ 47

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

"Вълшебният сладкиш на Лелка Брелка" / Сценарий за анимационен филм /



МАЕСТРОТО

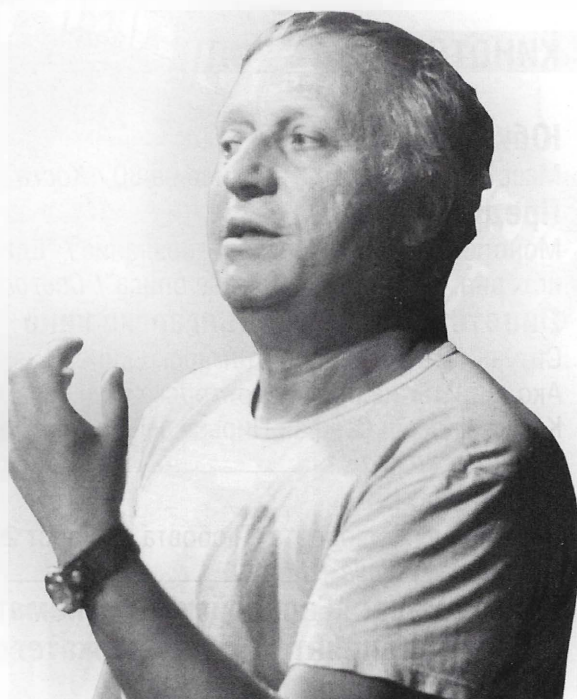
Коста Биков

Ще започна с това, че според мен общуването с Рангел Вълчанов трябва да се признава за висше кинообразование.

Смея да кажа, че за последните 30 години имам поне четири „заверени семестъра“ при него и това ми дава известно основание, че в най-новата **РАНГ** листа на българската кинорежисура ще има едно скромно място и за мен...

Срещнах Рангел Вълчанов в Киноцентъра, когато беше на **50** и снимаше „Лачените обувки на незнайния войн“... Бях в неговия екип, когато беше на **60** и снимаше „Немирната птица любов“... Когато стана на **70** – направихме заедно „Пътешествие между два филма“... След това заснех за БНТ уникалното му изпълнение в „Лазарица“ („по шопски“)...

И сега, в навечерието на неговата **80**-годишнина, седя пред белия лист и се опитвам да намеря думите, които ще изразят моето преклонение пред Маестрото... Разбира се, на помощ ми идват и думите, които написах по случай премиерата на



„Пътешествие между два филма“, защото тези четири снимачни дни с Рангел Вълчанов си остават завинаги неизтриваеми в съзнанието ми... А филмът е нещо като портрет, нещо като изповед, по-скоро „нещо като нищо на света“. Ето няколко реда от наивния ми сценарий:





◀ „Инспекторът и нощта“

„Вълчицата“



„Амбицията на този филм е да ни покаже Рангел Вълчанов в нова светлина – шопа, артиста, клоуна, гордото хлапе от Кривина и независимия, яростен интелгент и гражданин на света...

Ако той ни разкаже историята на българското кино, вероятно това ще бъде най-смешната и най-истинската история на българското кино...

Ако ни разкаже няколко случки от собствения си живот – с бате Димо, с Джони Пенков, от Чехия или от Индия – това ще бъдат страници от незаснети филми...

Ако ни разкаже за родното си село и за родителите си, това ще бъдат страници от ненаписани книги...

Ако Рангел изпее дори само една песен – това вече е филм...”



Филмът „Пътешествие между два филма“, както се казва, „получи признанието на зрителите и на критиката“: има „Златен Ритон“ от фестивала в Пловдив, бронзов „Златен Витяз“ ... и многократно е излъчван в програмата на БНТ...

Сега бих искал да споделя някои неща, които останали извън филма.

Една случка: по време на снимки на филма „Слънцето и сянката“ - една сутрин преди изгрев слънце, Рангел се разхожда на брега на морето, размишлявайки за предстоящия снимачен ден или каквото си имал там за размишление. Изведнъж отнякъде се изсипват три камиона възторжени трудови селяни, дошли на екскурзия – да видят морето. Слизат трудовите селяни на брега, събуват се, запретват крачоли, фусти, ръкави и нагазват плахо в морето. Влизат навътре, а гледката става все по-внушителна... И в един своеобразен „прилив на нежност“ те запяват „Хубава си, моя горо“!!! Може би защото няма народна песен за морето...

На брега Рангел вижда и чува всичко това и... за жалост този „кадър“ не е влязъл в златния фонд на българското кино...

Една реплика на майка му (от архивен тв филм): като отговор на въпроса на Рангел „Какви филми

да правя според теб за в бъдеще?” Майка му казва: „Ами да направиш един филм... - с веселба, с ядене, с пиене... и с булки...”. Не ви ли се струва, че тя му е издиктувала сценария на „Лачените обувки...” и т.н...

Заснел съм и някои безумно смешни „невероятни” истории, разказани от Рангел, които могат да се „видят и чуят” само когато си около този единствен „ФРИ ШОП” (в смисъл на СВОБОДЕН ШОП) на българското кино, който спокойно може да разкаже един виц на сръбски, чешки, руски ... а защо не и на китайски.

За да кажа и нещо по-неочаквано, си спомних, че по повод 100-годишнината на киното някъде бях написал „еретичната” мисъл, че религията на следващите 20 века ще бъде киното. И там вместо икони ще се прожектират филми – евангелията на световното кино. Апостолите на киното всеки ще избира с гласа на сърцето си: Федерико Фелини, Луис Бунюел, Чарли Чаплин, Орсън Уелс, Жан Люк Годар, Андрей Тарковски, Милош Форман и т.н.... А ролята на Христос ще изпълнява СВЕТИНАТА (в превод от френски: Люмиер!)



„Лачените обувки на незнайния войн”



„С любов и нежност“



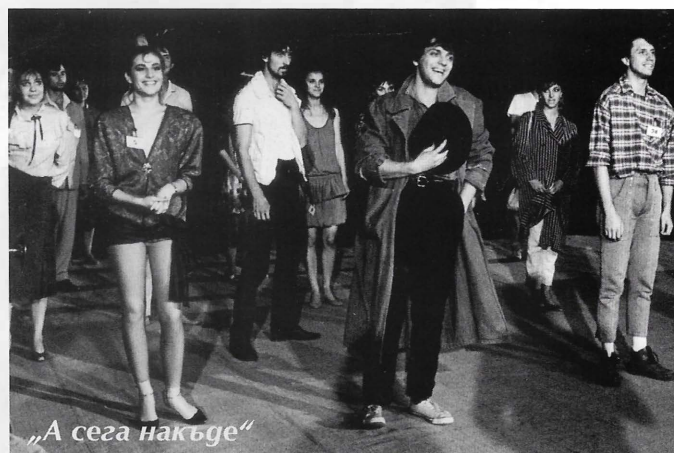
И в този бъдещ храм на киното аз лично вярвам, че винаги ще има място за една малка българска икона – хлапето от „Лачените обувки...“, което всъщност е самият Рангел Вълчанов...

Смея да кажа, че след този филм за Рангел се почувствах пречистен, горд и жаден за работа. А на тези, които очакват някакви особено дълбоки философски размишления, предлагам думите на Рангел: „Човек се ражда сам и умира сам, а през цялото това време, останалото време от живота си, се мъчи да докаже, че това не е верно...“ Това е зашифровано от Бога в онова малко тиренце между годината на раждането и годината на смъртта и когато човек в прозрението си стигне до него, грохотът от скалата на Сизиф и затриването на СИФ (Студия за игрални филми) се понасят полесно.

А когато Рангел просълзен ще ни разкаже за онези единствени мигове вечност в живота на човека, когато баща му е угасвал бавно в ръцете му с думите: „Язе некога да съм те лъгал“... – това съ-

що е част от всемирната история на човечеството. И в моите представи за Човека и Вселената една сълза на Рангел Вълчанов е по-грандиозна от Ниагарския водопад.

Тук вече отново чувам гласа на Рангел, който хвърля химикалката на масата: „А стига толкова, щото много стана...“



„А сега накъде“

Следва финалният кадър – с най-хляпашката усмивка на Рангел, „който прилича на съмване...” И на фона на песента от „Лачените обувки...” във финалните надписи ще пробляснат кадри от филмовия свят на Рангел Вълчанов. В този свят има всичко:

Има „Тревога” и „Песен за човека”, „Точка първа” и „Две победи”...

Има „Невероятна история” и „Пътешествие между два бряга”... и „... между два филма”...

Има въпроси: „За къде пътувате”, „А сега накъде”, „А днес накъде”...

Има „Първи урок” и „Последни желания”...

Има „Шанс” под „Слънцето и сянката” – с „Вълчицата” и „Немирната птица любов”, с „Езоп” и „Керванът и неговите кучета”...

С „Лице под маска” – и „Бягство в Ропотамо”, и в „Индия завинаги”...

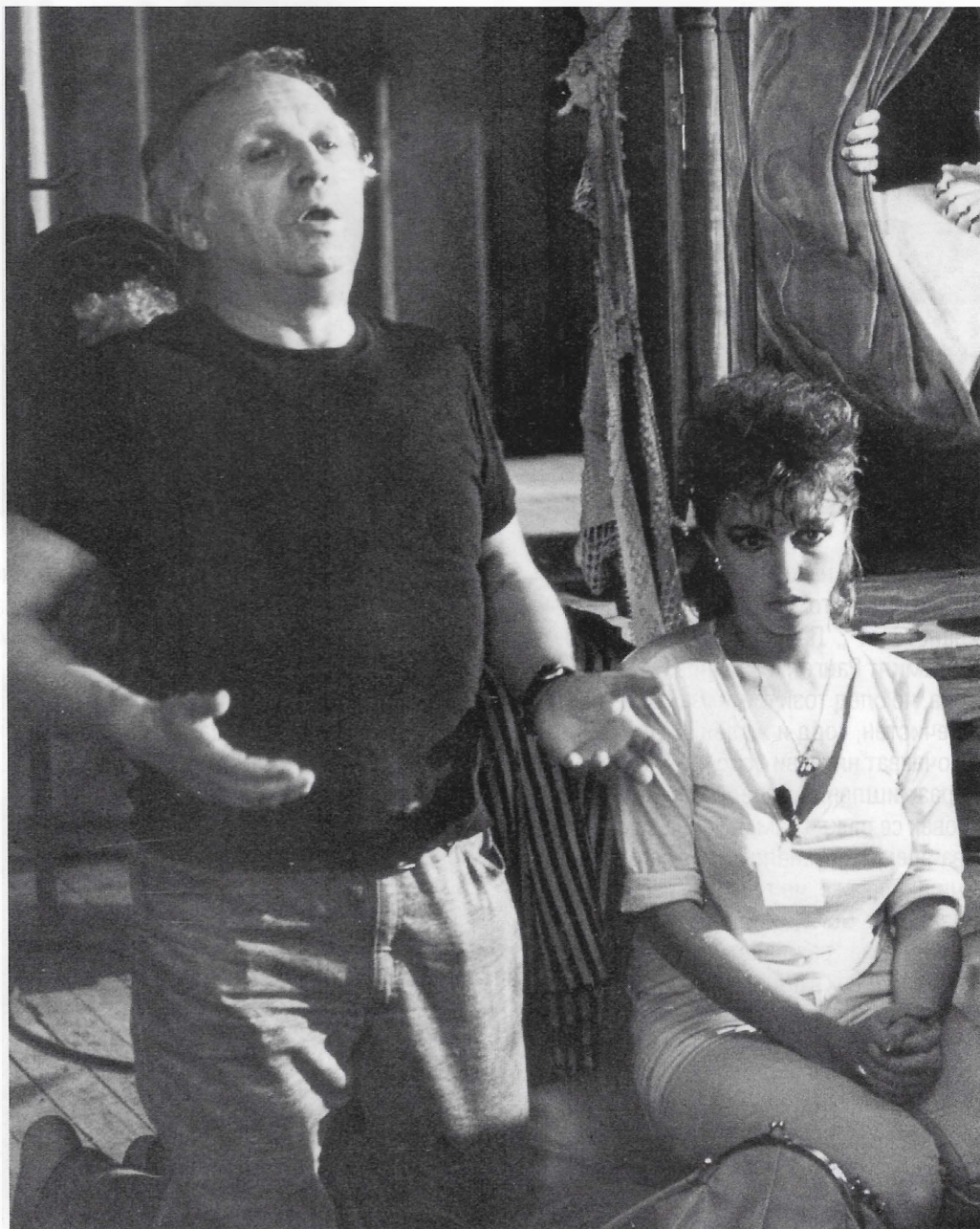
Със „Спомени от бъдещето” – „На малкия остров”...

С „Лачените обувки на незнайния войн”...

И с много, много „Любов и ... фатална нежност”...

НА ДОБЪР ЧАС, **МАЕСТРО !!!**

В пътешествието ... към следващия **ФИЛМ !!!**





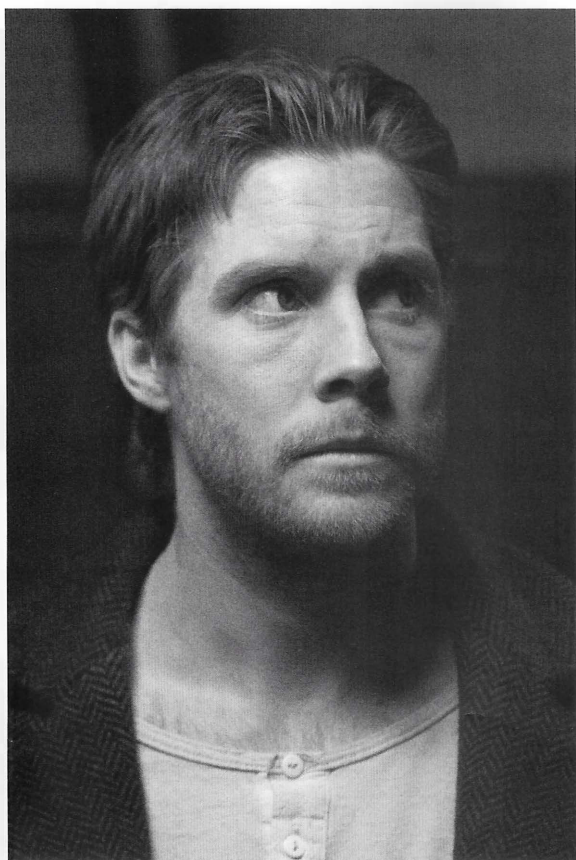
МОНОЛОГ ЗА КИНОТО КАТО СЕБЕПОЗНАНИЕ

Светослав Овчаров

„Единствената любовна история, която Хемингуей не описа“ е автобиографичен филм. Не, няма грешка! Не съм и дотам още откачил, та да заявя, че съм Хемингуей. В този филм аз съм Дъщерята. Ето тука сигурно вече читателите, особено ако не са гледали филма, с пълно право искат обяснения. Готов съм да отговарям за думите си, както и за филма.

Две думи за сюжета: в този филм се разказва за нощта на 18 октомври 1922 г. В тази нощ през България е преминал Ърнест Хемингуей. Това се вижда от печатите върху паспорта му, съхраняван в архива на библиотеката „Кенеди“ в Бостън. Как е минал, не знае никой, но от това преминаване е останал един репортаж, публикуван в канадския вестник „Торонто дейли стар“. Репортажът, написан от Хемингуей и изпратен по телеграфа от България, отразява войната между Турция и Гърция, която тече в оня момент. По него време Хемингуей е никому неизвестен млад журналист. Единственият, който фанатично вярва, че ще ста-

не велик писател, е самият той. На 22 години е, женен за по-възрастна жена, живее мизерно в Париж и поминува като военен кореспондент. Себичен, жесток, злъчен, кибритлия, който налита на бой. Лошото е, че няма откъде да телеграфира репортажа си, болен е от малария, а отгоре на всичко е и възлясал (фактите от последното изречение са проверени документално, а твърденията за характера на Хемингуей от по-предното може да запишете на моята сметка). Та този 22-годишен Хемингуей, който на външен вид няма нищо общо с човека, когото познаваме от снимките, слиза на една провинциална гара в България, за да изпрати репортажа си. Там среща Дъщерята (тая, дето съм аз!). Той е готов на всичко, за да си изпрати текста, включително да прелъсти Дъщерята. Тя е на неговите години, завършила е американския колеж за сираци в Ловеч. Гарата, какво говоря, България и е тясна, тя се чувства призвана да завладее света. Не напразно всички мъже от околността са полудели по нея. Тя е бременна и никой не знае от

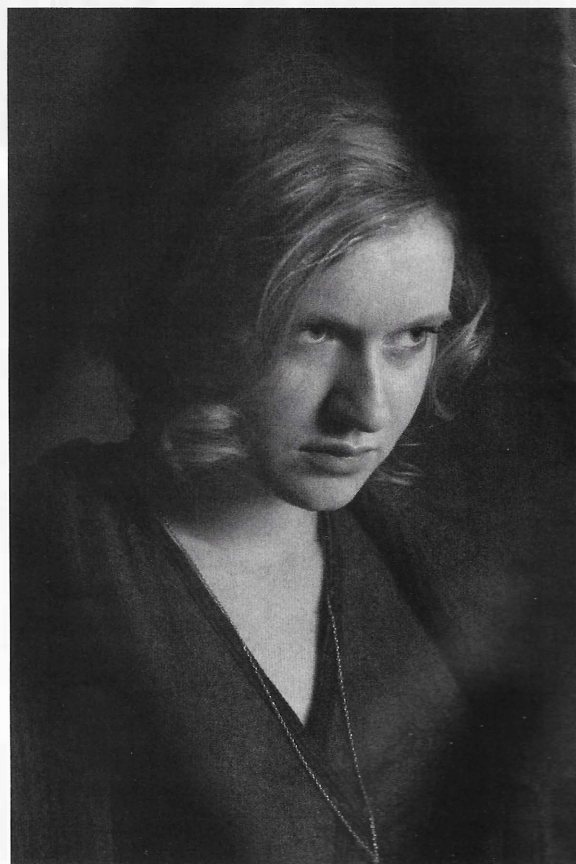


кого, всеки иска да бъде бащата на това дете, всеки е готов на всичко, за да бъде с нея. Тя е себична, жестока, жлъчна и пр. (виж по-горе характеристиката на Хемингуей). В нейно лице Хемингуей среща достоен противник. Двамата се надцакват на всички фронтове – емоционалния, интелектуалния, физическия. Тя неистово иска да се махне от това уютно, но мухлясало и архаично патерналистично общество. Тя е готова на всичко, за да го направи, включително да прелъсти Хемингуей. Така двамата си играят на влюбване, каквото всъщност няма. Въпросът е кой кого? Какво става накрая? Е, ако някои от читателите не са гледали филма – нека го гледат, та да разберат, а тия, които са го гледали, и без това знаят и не се нуждаят от моя разказ какво се случва на финала.

Две думи за смисъла и метода: в този филм се срещат един действително съществуващ човек – Хемингуей, с фикционален образ – Дъщерята. Този метод е широко използван в киното и литературата. Извинявайте за образците, които ще цитирам, но първите, които ми идват наум, са „Война и мир“ на Толстой и „Тенекиеният барабан“ на Грас/Шльондорф. Нашият филм няма техния раз-

мах. Той по-скоро (пак извинявайте за сравнението) се опитва да бъде построен като ранните разкази на Хемингуей – минималистично, съсредоточавайки вниманието си върху едно пространство и време, върху малко и малки герои. Филмът е прост, линеарен, следва събитията, а не ги моделира. Това е психологически филм с всички произтичащи от това плюсове и минуси. Искяхме филмът да е безпощаден към героите.

Това е филм за сблъсък на две култури, за сблъсък на две отношения към света. Индивидуалистичното и патриархално-родовото. Това е важен въпрос в 1922 г. След краха в Първата световна война пластовете в страната са обърнати с хастара наопъки. Родината ни е победена, унижена, обрана, смазана психически. Също както и днес. Струва ми се, че и днес ние, българите, живеем в родовото общество и кътаме неговите ценности, докато светът отдавна, отдавна се намира някъде другаде. Живеем в одраната си до кокал страна, мразим я, но превъзнасяме несъществуващите ѝ качества пред чужденците. Всички искаме да избягаме от България, но тя виси като затворнически топуз на крака ни.



Това е клаустрофобичен филм. Затворен на малката гара, светът свършва там, където се губи светлината на газените лампи. По-нататм свят няма. Има черна, пълна с дъжд нощ, там е „световният океан“, тъй както са си го представяли древните – обграждащ крехкия ни мир. За героите на филма този друг, външен свят е враждебен и опасен. Всички нещастия идат оттам, от другите, от различните. Към тях е насочена омразата на героите.

Искахме това да е смешен филм. Като казвам смешен, да не си представяме филм, в който хората се държат за корема от смях! Може би точното определение е сериозни герои в нелепи ситуации. Тъй се опитваме да предадем усещането за провинциалност, в което героите ни живеят. Този дух ми се струва важен за филма. Защото е белязал съществуването ни. У нас толкова многозначително не става нищо, че чак е болезнено. Под повърхността на това благо бушуват страсти, живеят мили и културни хора, но на повърхността му не излиза нищо. Провинцията е съдба. И щом е така, трябва да се носи като кръст.

Две думи за актьорите и екипа. Тъй като в този филм има действащо лице американец, естествено бе да потърсим американски актьор. Да се прави кастинг в САЩ само по себе си е преживяване и сега не мога да го изложя подобаващо. Мога само да спомена, че се чувствах като Колумб. Най-малкото поради факта, че нито една българска кинопродукция не се бе обръщала към услугите на SAG (Гилдията на професионалните актьори). Така ние не съществувахме на кинематографичната карта и хората не знаеха дори като какво да ни таксуват – като европейски филм ли, като азиатски ли... Спокойно, вече сме създали прецедент и следващите колеги ще бъдат улеснени! Страното е, че за кастинга на никому неизвестния български филм се явиха 167 кандидати. Този, който избрахме, се казва Крис Хайслър. Крис се е снимал предимно в телевизионни филми, а след като

се върна от България, „му излезе късмет“ да го вземат във вечния сериал „Докато свят светува“ да играе главния злодей. Видях се с него в Ню Йорк два месеца след като бяхме свършили снимките. Разказа ми как на първия си снимачен ден в телевизионното студио на „Докато свят светува“ поискал да направят втори дубъл на заснетия кадър. Щели да го пребият, защото това не се било случвало „откакто свет светува“. Така нагледно Крис ми представи разликата между отношението към филма тук и там.

Главната женска роля на Дъщерята (нали не сте забравили, че това съм аз?) се изпълнява от Гергана Плетнъова. Това е първата ѝ професионална роля. Гергана е умна, чувствителна и критична. Има запомняща се визия. За разлика от бонбонения вид на някои други лица от българския екран, лицето на Гергана е истинско. Вярвам в нейното бъдеще. За Руси Чанев мога да говоря само в превъзходна степен. Няма друг актьор, който да бъде тъй самоотвержен, тъй отдаден на работата си. При него няма нито миг извън образа, независимо дали е на снимки, или в хотела. В нашия екип той беше нещо като морален стожер. Критерий какво може и какво не. Ако трябва да перифразирам друг класик: „Ако не бях Дъщерята, бих искал да съм Руси!“. Останалите актьори са все талантиливи хора, с които съм работил и в предишни филми и написах ролите заради тях. Така е с Иван Бърнев, Стефан Мавродиев, Цветана Манева. Не бях работил с Малин Кръстев и Касиел Ноа Ашер, но смятам да се поправа. Аз съм влюбчив човек и се привързвам към актьорите, чувствам се сигурен сред тях, ако щете отдайте го на провинциализма, за който говорих по-горе.

И така, накрая се връщам към началото. Дъщерята – това съм аз. Също като нея стоя на малката ни гара, посрещам и изпращам влаковете, а светът минава покрай мен. Пътниците дори не ме забелязват. Но аз си знам кои са те и кой съм аз.

Ситуацията в младото българско кино

Виктор Чучков-син

След последната конкурсна сесия за игрални филми в Националния филмов център ситуацията за младото българско кино започна да се раздвижва в положителна посока, но едновременно с това провокира един парадокс. Резултатът е пет дебюта и в същото време нито един - според правилата на Закона за филмовата индустрия. Художествената комисия в състав Владимир Игнатовски, Искра Димитрова, Борислав Чучков, Митко Новков, Алек Попов, Росица Илиева, Антония Ковачева, Георги Лозанов и Правда Кирова класира шест игрални филма, които според сега действащия правилник имат право на държавно финансиране. Пет от тези проекта реално са пълнометражни дебюти на режисьорите Драго Шолев, Мая Виткова, Иван Владимиров и Валери Йорданов, Александър Балабанов, Илиян Джевелеков. Ако всичко мине безпроблемно с тяхното финансиране от страна на НФЦ, те ще излязат на голям екран през 2010-2011 г.

Парадоксалното е, че те бяха допуснати на общо основание, т.е. състезаваха се на равни начала с всички останали проекти и не се ползваха със специалното отношение, което предвижда законът по отношение на дебютите. В същото време нито един дебют според формулировката в обръщания закон и в правилника на НФЦ не беше класиран. Според Закона за кино, дебют е първото произведение на режисьора след завършване на висшето му образование. Това означава, че щом си заснел дори един 3-минутен филм (или клип) и не си го скрил в автобиографията си, ти вече не си дебютант и нямаш право да се ползваш от облекченията в точковото класиране.

След вълна от протестни писма до Министерство на културата, НФЦ и серия дебати още в началото на годината вече има резултат и младите режисьори трябва да са доволни. Сега остава само да покажат какво могат. Това означава ли, че винаги по този начин трябва да се случва нещо поло-

жително в нашата държава? Да се разчита на обществен натиск, за да се обърне внимание на проблема. Явно, че да. За да получиш, трябва да си поискаш. Обаче има два проблема. Първият е, че всичко това се случи единствено благодарение на добрата воля на тази комисия, а и се надявам, че наистина това са били най-добрите сценарии. Второ: нищо в Закона или в правилника на НФЦ не се е променило и това означава, че при следващата комисия според точковата система отново дебютните пълнометражни проекти могат лесно да бъдат отстранени, щом регламентът не е променен.

Искам да добавя, че младите режисьори и продуценти не искат да вдигат лозунги с надпис: "Няма място за старите кучета". Напротив, единственото, което искат, е да има баланс и Филмовият център да не се измъква с това, че финансира по един или два късометражни филма годишно (каквато е практиката досега), защото под **дебют** в целия нормален свят се разбира **първият пълнометражен филм** на режисьора. На среща през юни на министър Данаилов с Националния съвет за кино лично министърът, осъзнавайки важността на проблема, пое ангажмента, че ще бъде направена спешна поправка в Закона за филмовата индустрия и там ще бъде променена дефиницията за дебют. До този момент такава поправка няма. Надявам се това да стане преди да изтече мандатът на това правителство, защото не се знае кой ще е следващият министър и дали той ще има някаква представа от процеса на филмопроизводство. Също така мисля, че повечето от по-възрастните ни колеги са положително настроени към нормалните желания на младите да снимат и добре съзнават, че поне малко трябва да им се помогне. Така беше до 1989 г. - имаше творчески колектив "Дебют", към студия „Бояна“, от където стартираха мнозина талантиливи режисьори. Артистичността, личната позиция, откровеността

присъстват много повече в българските късометражни филми, отколкото в пълнометражните. Тази форма е много важна и режисьорът задължително трябва да мине през нея - и не само в учебното заведение, а и след това. Откъде ще намери финансиране е друг въпрос. При всички положения много късометражни филми по света и у нас могат да се създават с малко пари, използвайки нови дигитални евтини технологии, актьори и основен творчески екип, който работи без заплащане, така че винаги има начини, но все пак някаква финасова подкрепа трябва да има. Филмовият център трябва да реши и този проблем.

Ситуацията до момента е следната: вече няколко поколения нямат възможност да упражняват професията си. Завършилите кинорежисура през 1993-97 г. едва сега започват да снимат филми. И не става дума само за режисьорите, защото те водят със себе си своите млади оператори, художници, продуценти, сценаристи и т.н. Кой е виновен? Не искам да се превръщам в мрънкащо режисьорче, а да бъда обективен. Разбира се, че не са важни единствено парите, за да се получи един филм. През последните години се чуваха много гласове, че няма добри сценарии и идеи от страна на младите. Може и да е така, но и нямаше абсолютно никаква среда, за да появи нещо стойностно. Къде са причините? Успехи без количество, без много практическа работа не може да има, трябва да се създаде подходяща среда и условия.

Не е нормално един режисьор да има възможност да снима веднъж на 6-7 години и да искаме добри резултати. Тогава това не е професия, а се превръща в някакво хоби със съмнителен резултат. Липсата на млади, талантиливи сценаристи, които са подготвени професионално, също е фактор. Има ли сценарист под 40 години, който има реализиран сценарий за пълнометражен филм, освен ако той не е написан от самия режисьор? Мисля, че няма. Не мога да си обясня какво се случва със сценаристите, които завършват всяка година кино-училищата, къде са? Като че ли тези хора са засмукани от продуцентите на глупавите телевизионни предавания, които ни заливат всеки ден. Или от рекламни агенции, където главно се насърчава краденето на идеи или лошо се копира, а не се създава нищо авторско, нищо ценно. Там те се обезличават, но при ситуацията да се произведат 5-6 филма годишно имат ли друг избор? Наистина мисля, че има сериозен проблем в НАТФИЗ и Нов Български Университет. Това са неща,

за които трябва да се говори, а не да се мълчи. Каква е програмата на обучение, методична ли е, съвременна ли е? Каква е дисциплината? Студентите посещават ли лекции, защото, доколкото знам, в една филмова академия в Европа, ако отсъстваш няколко пъти, ще те изритат като мръсно куче, а още повече ако държавата плаща за твоето обучение. Режисьорите учат ли драматургия така, както трябва, обучават ли се в работа с актьора? В същото време няма почти никаква тясно професионална световна литература, преведена на български, освен биографични книги. Въпросите и съмненията ми са много.

Пак, за да бъда обективен, ще припомня, че за последните три години от НФЦ е отпуснато финансиране за три пълнометражни дебюта. Един от тях тази година излиза на екран - филмовия дебют на театралния режисьор Явор Гърдев "Дзифт", който направи сериозен пробив по международните фестивали. Той е и филмът, посочен от Националния съвет за кино да представлява страната ни в категория най-добър чуждоезичен филм в номинациите за наградите "Оскар". През тази и другата година започват снимките на моя пълнометражен дебют "Тилт" и "Мисия Лондон" на Димитър Митовски. Всеки момент се очаква и премиерата на втория филм на Зорница София (да напомня, че първият не беше финансиран от НФЦ)

БНТ също има своя програма за подпомагане на млади режисьори и годишно произвежда по един-два телевизионни дебюта до 54 мин., но там средствата са малко, а минутите много. Но БНТ е единствената телевизия в България, която участва в копродукции на филмите ни за голям екран и осигурява милионна публика на малкия екран. Само тя заплаща авторски права и това би трябвало да е срам за другите три телевизии с национален обхват.

Като цяло, до този момент ситуацията в младото българско кино е, меко казано, трагична. За последните четири години в България бяха произведени 2 пълнометражни игрални дебюта, докато в Румъния за същия период бяха създадени 14 пълнометражни игрални дебюта. Срамно е, че за последните 10 години средната възраст на дебютирали режисьори в България е 48 години. Срамно е, че три поколения кинорежисьори още чакат да направят първия си игрален пълнометражен филм. Положението с втория филм на режисьора е още по-лошо. Доста е банално напоследък да се сравняваме с Румъния, но защо точно ние винаги сме на опашката?!

Започнах да ставам много негативен, но за да се случи нещо когато има проблем, трябва да се говори.

През последните години международните успехи на документалните и късометражните филми на младите режисьори Димитър Митовски, Камен Калев, Драго Шолев, Андрей Паунов, Боби Десподов, Зорница София дават ясен сигнал, че в тези поколения има потенциал. Това ми дава повод да мисля, че спешно трябва да се даде възможност на повече млади автори да снимат. Странното е, че филмите на гореспоменатите режисьори не са подкрепени от НФЦ или само частично - постфактум. Чрез филмите на младите виждам някаква, макар и малка, възможност да се върнат зрители в киносалоните. Мисля, че младата публика иска смели, необикновени истории, разказани съвременно през погледа на техните връстници. Колкото по-скоро се появи българският аналог на Алмодовар, Кустурица или Манчевски, толкова по-добре за всички нас. На българското кино ще

се гледа с друго око по света.

Това са само част от проблемите, които касаят младото българско кино и киното ни като цяло, защото не трябва да се делим на стари и млади. Утре ние, младите, ще сме старите. Преди няколко години режисьорът Людмил Тодоров ми каза: "Като се обърна назад, не виждам никой по-млад от мен, който снима". И все пак основният проблем остава - финансирането, защото всички знаем колко струва един филм. Наистина много. Абсолютно съзнаваме, че ако спешно парламентът и правителството не покажат воля за създаването на фонд за филмопроизводство, каквито има във всички бивши социалистически страни, който да осигурява годишно производство на 12-15 филма, нищо няма да се промени. По-добре да бягаме на където ни видят очите. В тази професия навсякъде по света е трудно и конкуренцията е голяма, но тук е почти невъзможно да се работи.



софсправка®
национална информационна система

**СТАНЕТЕ ЧАСТ ОТ
ИНФОРМАЦИОННАТА СИСТЕМА
НА БЪЛГАРИЯ**

02 / 980 22 22 02 / 987 44 22
02 / 987 44 11 02 / 987 44 33

www.sofspravka.com

Ако филмът не получи зрителска подкрепа, той е обречен

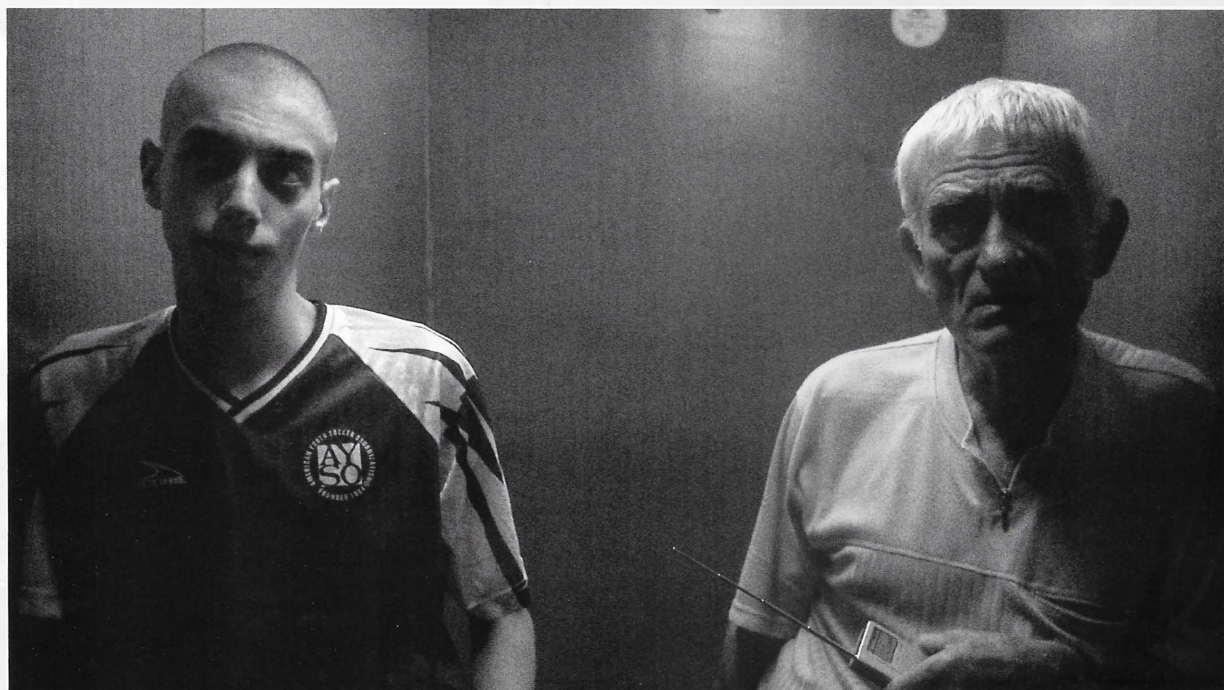
С Камен Калев и Стефан Пиръов за филма им „Източни пиеси“
разговаря Марияна Христова

След броени месеци ще гледаме дебют, който също като „Мила от Марс“ се ражда напук на безпаричие и липса на подкрепа от официална институция. Звучи обещаващо - няколко паралелно развиващи се истории по следите на четирима млади хора, чиито съдби се преплитат след брутален инцидент. Действието криволичи между София и Истанбул, заснет е предимно с натуршчици, а в една от централните роли сияе младото откритие на турското кино Саадет Аксой, която миналата година на фестивала в Сараево взе награда за най-добра женска роля. „Източни пиеси“ е първият пълнометражен филм на трийсетинагодишните Камен Калев и Стефан Пиръов. Камен е учил режисура в Париж, а името му помним от късометражните „Върнете заека“ и „Лошият заек“ (съвместно с Димитър Митовски), които бяха селектирани в

Кан. Стефан пък акостира в българското кино директно след като завършва продуцентство в Нюйоркската филмова академия. Имат общо детство в Бургас и толкова ги сърбят ръцете за кино, че вече работят над нов проект с работно заглавие „Островът“.

Хубаво е, че сте се заели с една чисто градска история, защото са малко в съвременното ни кино. На мен лично леко ми дотегна от селската романтика, която сякаш е неразделна част от балканското и в частност българското кино. Вие какво мислите?

Камен: Ако филмът е добър, за нас няма значение. Един разказ на Хайтов например винаги ще представлява предизвикателство за българите. Но от друга страна и аз, и Стефан никога не сме били дълбоко свързани със селото, все ни се въртят



из главите истории по-близки до нас и света, в който живеем. Поне засега е така.

Как решихте да работите с натуршчици? По какви критерии ги подбрахте и много по-трудно ли е, отколкото с професионални актьори?

К. К.: Самият филм го изискваше. Историята е вдъхновена от главния персонаж. Идеята се роди с желанието ми да снимам Ицо и неговия живот. След като направихме проби и вече бяхме сигурни, че ще се справи, филмът автоматично започна да изисква документален контекст. Така се появиха много други натуршчици и това ставаше някак естествено - филмът се нуждаеше от автентичност. Тях пък сме ги срещали и спирали по улицата или на местата, където се развива действието. Естествено, това беше и много рисковано за организацията на продукцията. Единият от важните второстепенни персонажи например открих докато спеше в една градинка. Беше толкова опиянен (от живота), че не успях да го събудя дори с ритник. Снимах го както спи и дълго време, докато го издирвахме, в офиса стоеше неговата снимка, направена с телефона ми. За такъв човек никога не си сигурен ще се появи ли на снимки и в какво състояние ще бъде.

Разкажете още някоя случка, сигурна съм, че

имате доста.

К. К.: За един друг персонаж много дълго търсихме подходящ актьор. Пробвахме професионалисти, приятели и все не бяхме доволни. Един ден просто го срещнах на улицата. Говорихме, направихме проба и той беше много ентузиазизиран. После изчезна. Как ли не опитвахме да го открием – все не ставаше. А за мен той беше актьорът за тази роля и до последно нищо не правех да потърся негов заместник. Вече снимахме, а още нямахме никой за въпросния персонаж, наречен Рибата. Вечерта преди неговата сцена Стефан ми показва тест, направен на улицата на някакво момче, което срещнал. Нямахме друг избор и го извикахме директно на снимки. Когато се появи на терен, всички полудяхме. По-точен избор не е бил възможен. Това беше нашата Рибата.

Трудното е да се убедиш предварително, че такъв човек няма да се шашне от камерата и ще остане естествен. Когато правихме тестове с тях, се опитвахме да сме максимално близки до сцената и реалната атмосфера, но все пак когато започвах реалните снимки, винаги им трябваше много време да свикнат с цялата машинария, екипа, времето и сериозността на цялото нещо.

Трудното също е, че те не винаги успяват да повто-



рят това, което са направили и в много случаи възниква голям проблем при монтажа. Просто всеки дубъл е различен и дори всички да са хубави, е трудно или изобщо не могат да се монтират.

Но пък когато се получи, присъствието на натуршчици внася уникален колорит. Всичко при тях е много живо, непринудено, достоверно. Все елементи, необходими, за да те убеди един филм и да го приемеш за истина.

Участват ли все пак и професионални актьори?

Да, доста. Работата с всички заедно и съчетаването им на екран беше много интересно.

Но не всички филми могат да бъдат заснети така. Следващият ни проект например изисква различен подход – четиримата главни персонажи задължително трябва да се играят от професионалисти.

След като избрахте натуршчици, означава ли това, че и сценарият (поне в известна степен) е based on a true story?

И да, и не. Да кажем, че около живота на един приятел съм изградил една измислена история. Снимахме в неговата квартира, в цеха, в който работи, на местата, където си пие бирата и с дрехите, с които по принцип се облича. И проблемите, които засягаме във филма, са неговите истински проблеми, но всичко е втъкано в измислена фабула.

Заглавието „Източни пиеси” и турският мотив в сценария ме навеждат на мисълта, че това е по-скоро източноевропейски или балкански филм, отколкото чисто български. Това е начин да се осъществи диалог между две култури, опит да наместим българското кино в глобален контекст (макар и в случая по-скоро регионален), или?

К.К.: Да, филмът е от региона, от Източна Европа – най-малкото заради езика и мястото, където всичко се случва, но темата на филма е универсална, засегнатите проблеми са както наши, така и актуални световни проблеми. „Източни пиеси” разглежда човешките взаимоотношения на ежедневни ниво. Фокусът е върху младия човек и трудностите, които той среща днес в изграждането си като пълноценно същество. Етническите разделения са само фонът за сюжета. Това е може би най-крайният и явен резултат от човешката глупост и невежество. Мисля, че през една частна история е доста по-въздействащо да се говори за масовите и мащабни изяви на омразата между хората.

Фабулата е доста четлива и стегната на ниво сценарий, което ми говори, че сте искали да направите „нормален” зрителски филм. Как си

представяте да убедите отегчената българска публика да влезе в салона без нито едно известно име в началните надписи?

Стефан Пиръв: За известното име в надписите – наистина не знам коя българска кинозвезда пълни салоните. Иначе сигурно щях да се замисля.

Филмът е съвременен и универсален и затова се надяваме да бъде интересен и разбран както от българския, така и от чуждия зрител. Естествено има и външни фактори – като се почне от пиратството и се стигне до потребностите на хората. Как да си обясним например факта, че Златната палма от 2007 в Кан, филмът „Четири месеца, три седмици и два дни”, който е истински шедьовър, поне за мен, е видян от едва 30 хиляди зрители в Румъния, а се радва на изключителен успех в Западна Европа?

К.К.: И това не е някаква неразбираема псевдоинтелектуална изцепка, а съвсем достъпен и изключително умело разказан филм. Направо не мога да проумея как държава като Румъния с повече от 20 милиона население грабва най-престижната награда в света и само една шепа хора се интересуват какъв е този филм. При нас положението е същото – „Комарите” на Андрей Паунов са пълен успех на международно ниво, той и Мартичка са вече много добре познати в Европа, но просто ме е срам да кажа колко хора в София отидоха да го гледат по кината.

На първо време обаче трябва да се правят добри филми – това е най-важното. В крайна сметка всеки филм среща толкова зрители, от колкото има нужда.

Защо според вас „Проблемът с комарите...” наистина предизвика толкова вял интерес у нас?

К.К.: Ами такова е дереджето в момента и причините са доста – качеството на последните български филми, безпаричието, хората работят повече и нямат време, пиратството плюс прекалено много други залъгалки като телевизии, интернет, чалга и кюфтета.

Филмът копродукция ли е? Как всъщност го финансирахте?

Ст.П.: Не, не е копродукция. Засега парите за филма са само от частни инвеститори. Миналогодишната сесия на НФЦ не се състоя, а имаше причини, поради които не можехме да чакаме. Спонсори също не сме намерили досега. За тях е много по-нормално да дадат пари за чалга концерт, на който ще опънат билборд с логото си. Трудно им е да разгърнат въображението си и да разберат, че покрай всичките събития и изяви около филма ими-

джът на компанията може да се свърже с националното ни културно и социално развитие. Вече имаме филми, които са получили престижни международни награди и за които много се говори, но засега това като че ли не ги интересува.

К. К.: Възможно е да се правят филми и по този начин, но това в никакъв случай не трябва да се поощрява и да става нормална практика. Прекалено трудно и рисковано е. Всичко е за сметка на неплатен или недостатъчно платен труд. Необходими са какви ли не еквилибристики и тонове добра воля от страна на много приятели и колеги. Не мога да си представя да се върна при някой от тях и да моля отново за услуги в такива условия.

Как си представяте една нормално функционираща система за филмово финансиране и какво ѝ липсва на българската?

Ст. П.: На първо място хората, от които зависи изборът за подкрепа на даден проект, трябва да решават безпристрастно. За съжаление, не може кой знае какво да се направи по въпроса – това опира до личната отговорност на всеки един от членовете на комисиите.

К. К.: В днешно време почти всеки филм в Европа е създаден в условия на копродукция между две или повече държави. Според мен основната промяна, от която има нужда българската система, е да се подпомагат колкото се може повече проекти, пък макар и с по-малък процент от бюджета. Ако филмът не получи подкрепа на национално ниво, той е обречен. Колкото и да го харесват твоите потенциални чужди партньори, на

теб не ти остава нищо друго, освен да си скъсаш сценария. А за развитието на този проект може би са отишли години. Така функционират например в Турция и резултатът е почти три пъти повече филми за почти същия годишен бюджет.

Ст. П.: Напоследък се говори много и за отчислителен фонд, който да генерира процент от реклами, от американски филми и т. н. Това е вече практика в Румъния, както и в други европейски страни. Ако успеем да го създадем и в България, ще имаме един допълнителен финансов инструмент, който би създал много по-динамична и гъвкава среда.

К. К.: От изключително значение е също така да се помисли и за отделянето на по-значителни средства за развитието на проектите.

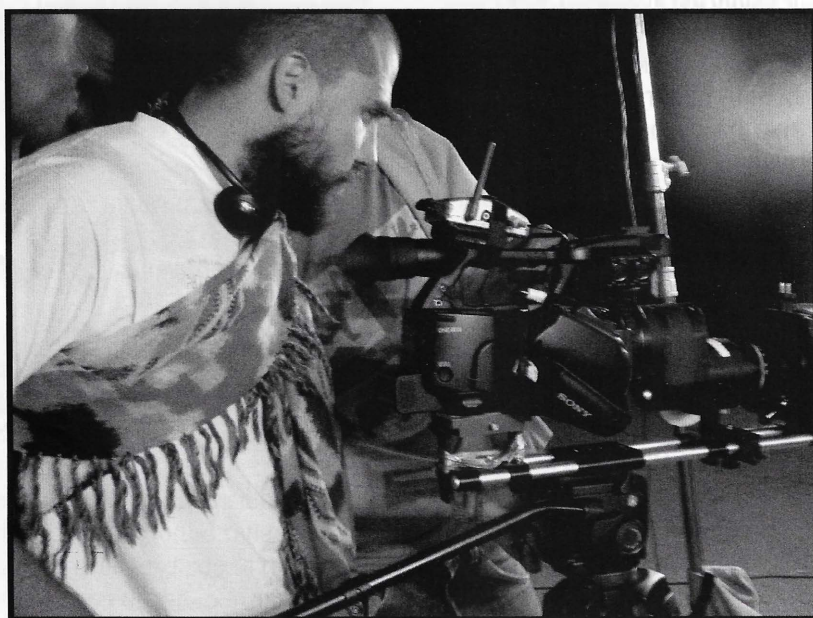
Ст. П.: Има и други неща, но засега и толкова ни стигат.

Кажете за следващия си проект!

Ст. П. “Leaving Together” е английското му заглавие, българското работно е “Островът”. Искаме да го снимаме през лятото на 2009, но това зависи дали ще ни подкрепят на идната сесия. Пак сме уговорили Саадет Аксой да участва, но филмът е съвсем различен и като жанр, и като тема. Става дума за един млад мъж, който превърта, когато приятелката му съобщава, че е бременна от него. А това се случва на един малък остров, от който те не могат да си тръгнат...

Какво ви се иска да е „новото лице на българското кино“?

Двамата: С три очи! (смеят се)



Нелюбовно за любовта

Людмила Дякова

XII-ят Фестивалът „Любовта е лудост“ има вече свой шлагер - кантатно-ораториалния хит на Борис Карадимчев „Любовта е лудост“ по текст на Матей Стоянов, който неколкратно - въодушевено и сърцато, бе изпълнен от неформална вокална група - актьори зевзеци и бе запят от всички, не само за Юбилея на Борето, да ни е жив и здрав талантливият композитор и шармантен кавалер, но и като реверанс към българските творци – актьори и режисьори, които с присъствието си, а

все по-често и с филмите си, създават истинския празник на този фестивал. За съжаление, доста формално бяха почетени юбиларите Георги Русев и Велко Кънев, но така или иначе достолепието и неуниващият дух на Таня Полова, Никола Анастасов, Джоко Росич, Георги Черкелов, в асистенция с енергийното торнадо и неистова изобретателност на младите им колеги Андрей Слабаков, Мартина Вачкова, Ернестина Шинова, Таня Карбова, Параскева Джукелова, Любен Чаталов, Йоана Буков-



„Хингемит“ - България



ска, Биляна Петринска и да не изброявам всички, наистина придават неподражаем и шантав дух на този фестивал и доказват, че малко лудост не е излишна и за най-сериозните от нас. Особено за онези, които искат от „Любовта е лудост“ да бъде друг фестивал и отказват да го оценят като забавен филмов празник в края на лятото, за радост на зрители и артисти. Не че това омаловажава неприятни технически гафове като провалената проекция на френско-белгийския филм „Първият срещнат“ – реж. Жак Доайон, когато прецизната техника по субтитриране не сработи и зрителите се оказаха „изгубени в превода“, което не може да бъде подминато с лека ръка и дано не се случва в бъдеще.

Тази година – като година на руската култура в България – акцент на фестивала бе Панорамата на съвременно руско кино с филми като емблематичният „12“ на Никита Михалков, нашумелите от други фестивали „Русалка“ – реж. Анна Меликян; „Прости неща“ – реж. Алексей Попогребски; „Пътешествие с домашни животни“ – реж. Вера Сторожева; „Монгол“ – реж. Сергей Бодров; „Блусът на падащите листа“ – реж. Александър Михайлов и „Артистка“ на Станислав Говорухин. Режисьорът е известен не само с култовия сериал „Мястото на срещата не се променя“, но и с вкуса си към комерсиалното кино, демонстриран и в „Артистка“. Героинята е млада жена – актриса – неслетна и в личния си живот, и на сцената (в изпълнение на Евгения Доброволска) – която органично се вписва в комуналния дух и манталитет на средностатистическото си обкръжение, но очаква нещо по-добро. И то „по заповед на щуката“ ѝ се случва: получава желаната роля в театъра, канят я за участие във филм и среща любовта. Така сред смях и сълзи зрителят е овладян и завладян. Макар и манипулативна, формулата на този тип филми работи безотказно и това пролича и от възторжените овации на публиката във Варна, а журито възнагради сърчното заиграване на Говорухин с масовия вкус, като присъди на филма „Златната Афродита“. За своя чест журито достойно оцени и най-добрия филм на фестивала, а може би не само на този фестивал – българския „Хиндемит“ на Андрей Слабаков. Специалната награда бе за този специален филм, който определено е с класи над другите осем конкурсни филма. Музата на Слабаков неудържимо се вихри в дебрите на гротеската и абсурда, докарвайки ни до неистов смях, изумление и стъписване, докато проследяваме перипетиите на две семейни двойки, които се

надиграват за органично вписване, за тотално вдаване в лустросания, полиращ до безсъзнателност мозъка на индивида, свят на рекламната манипулация. Но режисьорът е категоричен, че зомбирането на личността започва още със социалистическата илюзия, отъждествена във филма с карнавалния лунапарк и бетонните сиви бункери на панелните комплекси, което го прави колкото космополитен и конвертируем по света, толкова и



„Толкова просто“ – Иран

сломяващо български. В избраната от режисьора условност унифицирането на личността, нейната деградация е доведена до пълна деструктивност. Двама актьори се превъпласават в четири персонажа – неистово еднакви и изумително различни. Почти непосилна актьорска задача, с която достойно се справят Деян Донков и неустоимата Ернестина Шинова. Тя владее до съвършенство всеки жест и детайл от актьорския си диапазон и абсолютно вярна на избраната от режисьора тоналност, изгражда блестящо двете си героини, толкова различни в своята еднаквост, че на моменти забравяш, че това е една и съща актриса. Колкото до заглавието, и в този филм след „Вагнер“ Андрей остава верен на „композиторската“ си мания в предизвикателствата. Този път композиторът джудже Хиндемит е обигран в стихията на рекламата, но в този избор се долавят и нотки на автоирония: колкото Хиндемит е бил непоносим за слушане, толкова и филмът иска в своето смешно - зловещо послание да доведе зрителя до непоносимост към онова, което би могло, а и вече ни се случва.

Добре е, че селекционерът на фестивала, професор Грозев, успя да включи в конкурсната програма наградения със „Златен Св. Георги“ от Москва ирански филм „Толкова просто“ – реж. Реза Миркаrimi, за да се убедим, че всяко жури има право на своите грешки и пристрастия, а често и недостатъчна компетентност, след като предпочете този филм пред зашеметяващия „Дзифт“ на Явор Гърдев. Не отричам качествата на иранския филм. Той е затрогващ, изграден в конвенциите на иранската школа, а актрисата Енгаме Газиани е прекрасна (тя получи Наградата за женска роля) като жена от средната класа, която се бори за своята еманципация. Това е по-различното в този филм, защото обикновено иранското кино се вглежда в битността на най-несретните прослойки от обществото.

Запомнящ се и въздействащ бе германският филм „Копнеж“ – реж. Валеска Гризбах, който с пестеливата си изразност и автентична атмосфера се възприема почти като документален и разказва за терзанията на млад пожарникар (актьорът Андреас Мюлер бе удостоен с Наградата за мъжка роля), който въпреки че обича съпругата си, се влюбва в друга жена и тази драма, това противоречие с християнското му разбиране за морал го довежда до самоубийство. Но филмът съвсем не звучи като пернишка трагедия, а обратът на финала, когато деца си разказват тази любовна ис-

тория като легенда, му придава допълнително очарование и свежест. За разлика от румънския филм „Отвъд Америка“ – реж. Мариус Барна, който по възможно най-некадърен и самодееен начин ни представя дисидентска любовна история от времето на соца и единствената му заслуга бе, че ни накара да преосмислим колко по-талантливи и зрели са повечето от нашите филми на тази тема. Затова пък друг румънски филм „Копелетата“ – реж. Сербан Маринеску, без да коментирам художествените му достойнства, направи силно впечатление с публицистичната си ярост и смелост да разнищва на най-високо ниво механизмите на корупция и престъпност, с които висшите държавни мъже са тясно свързани.

Кога ли у нас тази тема ще престане да бъде табу и ще се намерят автори, които не само да задават въпроси, но и да търсят отговори?

Колкото и парадоксално да звучи, за мен това като че ли бе посланието на тазгодишното издание на „Любовта е лудост“. Не че не предпочитам откровено любовните филми, но като живеем в такова благо от престъпност и издевателства с човешките ни права, бягството в любовното кино няма да ни спаси.





КРЪГЛА МАСА: “Европейските кинематографии между традицията и предизвикателствата на глоболизиращия се свят”

По инициатива на Фестивалния и конгресен център във Варна списание „Кино“ се ангажира в рамките на фестивала „Любовта е лудост“ да организира кръгла маса на тема „Европейските кинематографии между традицията и предизвикателствата на глоболизиращия се свят“ – амбициозна и обширна тема, която ще даде възможност за среща и сблъсък на различни гледни точки и мнения. Предполагам, че повечето от колегите, събрани тук, разглеждаме глоболизацията в нейния позитивен смисъл като модерното въплащение на изконния човешки стремеж към общуване и би следвало да означава „обединяване“, „всеобщо свързване“, „уеднаквяване“. Проблемите на планетарната глоболизация в съвременния свят намират отражение върху всички области на обществения живот и върху съдбата на човечеството като цяло, затова: „За някои гло-

болизацията е това, което сме длъжни да правим, за да бъдем щастливи, а за други тя е причина за нашите нещастия”.

Проблемите на глоболизацията са по-скоро проблеми на индивидуалното и групово изоставане спрямо скоростта на социалните, политическите, икономическите и комуникативните процеси в съвременния свят. Така че, най-общо казано, глоболизацията не намалява, а разширява пропастта между бедни и богати, между онези, които са стъпили в новата епоха и другите, които постоянно се отдалечават от нея. Не е достатъчно да живееш в глобалния свят, трябва да имаш и достъп до възможностите, които той предлага на своите обитатели.

Киното, телевизията и новите дигитални медии са силно повлияни от глоболизацията, но от друга страна сами влияят, мултиплицират и ускоряват

глобализационния процес.

Кинематографът първи се наложи като масова медия за тиражиране на послания, налагане на моди и формиране на вкусове. Днес като част от цялостната аудио-визуална медийна система още повече усилва своя ефект като медиатор на идеи, социални и политически проекти, групови и индивидуални рефлексии. Но не можем да не признаем със съжаление, че именно глобализацията отстрани Киното, в категорията му на Голямо изкуство, от пиедестала, отреден му през 20 век – като нравствен коректив и средство за възпитаване на естетически и морални ценности – и все повече го превръща в част от общия поток на търговията с аудио-визуални продукти за всеобщо развлечение. Като пряко доказателство за това може да се посочи масовата холивудска продукция, а няма съмнение, че от втората половина на 20 век именно Холивуд е доминиращият център в могъщата филмова индустрия.

Филмовата продукция на повечето европейски страни не може да се намеси решително в протичащите процеси. Но да не забравяме един съществен факт: до голяма степен средствата за финансиране на европейско кино идват от отчисленията от билети и други такси именно от разпространението на холивудските филмови продукти. Освен това точно в епохата на глобализация става съвсем логично финансирането на културни продукти, в това число и филмови, да става от източници, които по никакъв начин не влияят и не диктуват изисквания към идентичността на самия културен продукт. Красноречив пример е филмът на

Йоселиани „Есенни градини“ – направен с японски пари, но това по никакъв начин не заглушава европейското му, френско звучене, а самият Йоселиани е грузински еврейин.

Някои от най-новите български филми, създадени като копродукции, също са пример за това как националната им същност не губи от това, че са финансирани от фондове на други страни.

Друг не по-малко значим проблем в съревнованието между европейско и американско кино е въпросът за разпространението и филмовите пазари. От една страна се наблюдава макар и минимален спад на холивудските приходи от дистрибуция в Европа през последните няколко години, от друга все повече се засилва интересът към националното кино, особено в страни като Чехия, Германия, Франция. Свидетели сме също така на едно, все още твърде плахо, „отваряне“ на екраните на Америка за европейски филми. Появяват се не малко филми, произведени от малки национални кинематографии, които отправят сериозно предизвикателство не само към художествената, но и към финансовата хегемония на Холивуд и завоюват не малко приходи и зрители на негова територия.

Така че нашата кръгла маса е съвсем навременна и се надявам, че колегите със сериозността на заявените от тях теми ще очертаят едни или други аспекти на тази толкова всеобхватна и значима и за българското кино проблематика.

Експозетата и резюме от дискусиата предоставяме на вниманието на читателите на списание „Кино“

Людмила Дякова



За понятията глобализация, европейско кино, транснационален филм

Вера Наїденова

При информационния вихър, който ни върти, понятията бързо се уморяват от употреба, т.е. клишират се. Но много повече от многократното им използване за това допринася честото задържане при повърхността на смисъла им. Добре е, по възможност, да ги уточняваме и обновяваме при всяко разсъждение.

На глобализацията в киното съм посветила статията “Екранът като кълбо”, (виж книгата “Съвременният киносвят”, С., 2006). Тук по-накратко ще си послужи с образ: ако през последните няколко века състоянието на световната култура е могло да бъде представено във вид на пирамида, доминирана от европейската, то сега, в началото на глобалната епоха, структурата се заменя от кълбото, “глобусът”, върху който всички точки са равнопоставени. “Точките” са по-локални или по-значителни. Едновременно с глобализацията се извършва и т.нар. глокализация (глобализация и локализация едновременно). Другото име на глокализацията е “уедрена регионализация”. Картината, следователно, се състои от множество еднакви по значимост “центрове”. С други думи центърът на световната култура е навсякъде. В областта на киното през цялото му стогодишно развитие паралелно, в повече отношения близки, отколкото съперничеещи си, съществуват два центъра – европейското и североамериканското кино. Днес техните характеристики – и индустриално-производствени, и естетически, са по-полярно обособени. Появиха се обаче и други кинематографични центрове с мощна енергия. Може да бъде посочен например Източноазиатският, макар че едва ли китайското, японското и индийското кино би следвало да се обединяват в едно; те са достатъчно обособени и поотделно. Напоследък се възкресява силата на латиноамериканското кино и т.н.

И така от диктуваща, водеща, Европа (респективно европейската култура и европейското кино в частност) вече е само една глокална единица, един център. Но може би засега вътрешно най-богатият и най-сложният, състоящ се от близки,

но и нюансирани по дух, по-малки центрове: “северно кино” (в сърцевината на което е скандинавското), южноевропейско, централноевропейско, балканско, руско (наричано от някои евроазиатско) и др. Към това се добавят и всяка една отделно взета национална кинематография. Поддържането на тяхната цялост, при уважение към отликите, е една от актуалните задачи в културната политика на Европейския съюз. И никак не лесна за осъществяване. Както единството не се свежда до ново събиране на константни единици, а е въпрос на трансформация, на нова интеграция (на държави, нации, етноси, респективно култури, кинематографии и др.), така и запазването на своеобразието при отделните кинематографии не е само въпрос на съхраняване на традициите, а също въпрос на обновление. Ето защо и тук е нонсенс често чуваното във всекидневието: ама ние сме си европейци, защо трябва да се европеизираме. В новата ситуация европейските кинематографии би трябвало отново да се самоосъзнаят като цялост, а и поотделно. Естествено е, че в това отношение по-добре се справят кинематографиите, които имат по-определена стратегия за действие (закон, индустриални структури и др.). Нещо, с което, уви, нашата, българската, все още не може да се похвали.

Добре е да си припомним, че макар и в миналото да е търпяла упреци за това, че се стреми да наложи своите ценности като универсални, т.е. задължителни за целия свят, Европа винаги е проявявала висок пример на толерантност към национално специфичното – и във вътрешноконтинентален, и в световен план. Същата тенденция откриваме и сега при обвързаните с киното структури на Европейския съюз (“Евроимаж”, “Медиа” и др.), които работят за развитието на европейските кинематографии. А и във външната културна и в частност кинополитика, която Старият континент развива. Ако например Холивуд се стреми да абсорбира чуждестранни таланти и стилове, то Европа, в лицето и на официалните си структури, и на частни-

те продуценти подпомага финансово и творчески кинематографии и кинематографисти от всички краища на света. В това отношение днес най-активна е Франция, с чието съдействие продължават да се извяват представители на кинематографии - утвърдени или дебютиращи - от Африка и Азия, най-вече от френско говорещите страни. Испания, естествено, сътрудничи повече с латиноамериканските страни и т.н. В резултат от тази дейност се поддържа определен дял от световното кинематографично многообразие. Но заедно с това, без да е агресивно, имперско, се внедрява и чисто европейският опит в областта на поетиката, на стила. Чувала съм и съм чела изявления на режисьори от Китай, Виетнам, Буркина Фасо и др. да споделят, че от европейски примери са се учили да изграждат повествователна филмова структура или да "шекспиризируют" характерите. Неща, които са чужди на техните национални художествени традиции. Това е също момент от обогатяването на филмовото творчество, толкова повече, че европейското влияние се среща в интересни симбиози с местните особености. Заедно с това Европа подкрепя финансово изяви индивидуални авторски стилове, чието съществуване е затруднено в условията на мегаиндустриалните механизми на Холивуд. През последните години с европейски пари, а и в европейски производствени условия, създават филмите си Уди Алън, Джим Джармъш и много други.

Глобализацията в областта на културата и на кино в частност има своите икономически, ергономични, юридически и други аспекти. Те се проявяват при очевидния през последните десетилетия бум на копродукциите. Далеч по-сложни са нещата при художествените особености на филма. При по-голямата част от копродукциите все още, при използването на чуждите пари, производствени условия и т.н., се запазва хомогенността на традиционния за дадена национална култура или кинематографист стил. Но ето че зачестиха и проявите на т.нар. **транснационален филм** – понятие по-сложно, по-дълбочинно от обикновеното "копродукция". Следва да отчетем, че киното още от най-ранните години на развитието си е давало при-

мер за трансплантация на творческа енергия от едно място на друго. Най-вече от Европа към САЩ. Но в случая става дума за нови синтези между до неотдавна много отдалечени едно от друго художествени начала. Първите примери в това отношение ни даде музиката. Добре е да си спомним интересни плетеници, предложени ни от Горан Брегович, а напоследък и все по-честите имплантации на българския фолклор в класическата или модерната музика. Киното, с характерната си синтетична природа и най-вече с колективното си създаване, изпитва в това отношение специфични трудности. При всеки отделен случай конкретно се решава въпросът кой какво полага в новия "транс" стил – писателят-драматург, режисьорът или операторът. Първи, преди две-три десетилетия, задачата ни поставиха Антониони със "Забриски поинт" и Кустурица с "Американска мечта". Днес примерите лавинообразно се умножават, а с това и загадките. Би следвало да се замислим например върху това, защо в тази дейност най-голяма смелост, а и умение, напоследък проявяват китайците? Минаха десетилетия от момента, когато Анг Ли опроверга твърдото английско убеждение в непреодолимостта на националните особености в изкуството и осъществи в Англия "Разум и чувства", после в САЩ "Ледена буря", а напоследък "Планината Блоубек". Междувременно се върна към изконната си среда и в духа на древната китайска митология създаде "Тигър и Дракон". След дълга съпротива срещу предложенията на Холивуд, с френски пари, Уон Кар-вай приложи финеса на китайския импресионизъм (специфичния начин за "улавяне на мига" - по негови собствени думи) върху американска действителност – "Моите боровинкови нощи". Хсу Ксяу Ксиен направи филм върху френска действителност и т.н. Напоследък се чува, че към европейски материал насочва вниманието си и доайенът на иранската филмова школа Аббас Киаростами... Това е дейност, която не би трябвало да остане чужда и на българските кинематографисти. Както и за опознаването ѝ - на българските киножурналисти и кинокритици.

СУЕЖАРНИ ЕСКИЗИ

СТЪПОЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

Вълшебният сладкиш на



Лелка Брелка

режисьори
Георги Димитров
Свилен Димитров





Вълшебната стая на ЩУРЕЦА ... РАЗКАЗВАЧ. Той се появява, обръща се директно към децата (екрана) и започва да разказва.

ЩУРЕЦЪТ

След като всички приказки започват с: „ИМАЛО ЕДНО ВРЕМЕ...“, то и тази приказка не би трябвало да се отличава много от другите приказки по света! Без значение, че е вълшебна приказка. Да, точно така - ВЪЛШЕБНА, дори ако погледнеш картинката пред теб...

ЩУРЕЦЪТ рисува цветни петна, които чрез метаморфоза оформят човече. То се усмихва и маха на зрителите.

ЩУРЕЦЪТ

Ще видиш, че тя се усмихва и гледа точно в малкото ти носле, а дори да не ѝ помахаш сега с ръчичка, тя пак цяла нощ ще ти повтаря: БРАНДУ РИРИ БРАНДУ РАРА, ето приказката стара.

ПРЕЛИВАНЕ

ЩУРЕЦЪТ (глас зад кадър)

Имало едно време една лелка, тя била голяма и хубава и всички наоколо, в целия град, я обичали. Тя умеела да прави много сладки неща в чудната си къща и обичала да храни малките деца с вълшеб-



ните си сладкиши. От тях на децата им пораствали пеперудени крилца и ушите им ставали сини като небето, в което те летели с часове, пеейки песничката на летящите деца, възхваляваща чудния възшебен сладкиш на лелката, която между впрочем се казвала ЛЕЛКА БРЕЛКА.

ЩУРЕЦЪТ (глас зад кадър)

Лелка Брелка имала възшебен чорап, който висял на гредата в схлупената ѝ къщурка. Именно в този чорап живеел един малък берзебан. Лелка Брелка много го обичала и не давала на никого да го вижда, пазела го в тайна, тъй като берзебаните били забранени с най-строг декрет от най-висша инстанция. Берзебанът се казвал Хуго и много обичал децата. Обичал малки и големи момиченца и момченца, с лунички, с чипи носленца, с рошави коси, оцапани дрешки, непослушни и послушни, просто обичал всички деца - без изключение. Дори и теб обича, защото ти сигурно си добро и послушно дете и затова не само Хуго те обича, а и мама, и татко...

Но берзебанът Хуго не обичал децата, както ти вече, вярвам, си си помислил... Не, той ги обичал с много пудра захар и бишкоти, защото ги ядял по три наведнъж.

А Лелка Брелка не била добрата Лелка, за каквато всички в града я смятали, а била лоша вещица, най-лошата от цялото сборище вещици в тази далечна страна и не само в нея, в целия свят тя била най-лошата.

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

- Ало? - казал главният министър по вълшебните въпроси, след като вдигнал слушалката, окачена високо на тавана, понеже в този момент той практикувал сутрешни упражнения по бяла магия и всичко се било налепило по тавана, а самият министър висял с главата надолу.

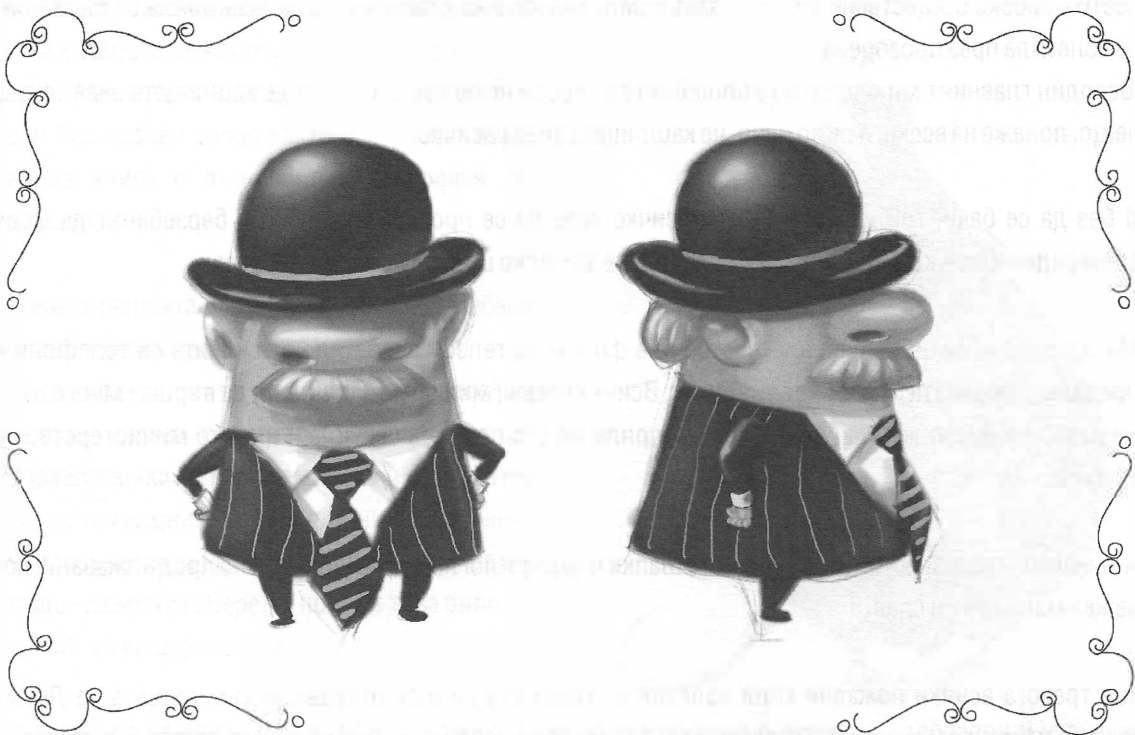
- С какво мога да ви бъда полезен?...

От другия край на телефона се чуло свистене и шум от падащи предмети. Това бил самият главен министър председател, който в този момент паднал на земята, а около него и всички останали предмети в стаята му.

- Добро утро, господин главен министре по вълшебните въпроси, - казал министър председателят - Бихте ли бил така добър да не упражнявате толкова настоятелно сутрешните си упражнения по бяла магия и всяка сутрин да се събуждам на тавана вместо в моето топло и меко легло? Това противоречи на всеобщото разбиране за добро възпитание, въпреки усърдието от ваша страна за дълбоко навлизане в професията и благоденствието на хората - продължил министър председателят, понеже бил ядосан от невъзможността да спи до по-късно.

- Моля, приемете моите най-дълбоки извинения, господин министър председателю - смутено отговорил главният министър по вълшебните въпроси, след което плавно се приземил на стола си и продължил да разговаря с министър председателя по важни държавни дела, както правят всички министри в това министерство от сутрин до вечер, заради което и сградата на министерството имала формата на телефон и управлението се наричало телефонно.





Но в този ден, след като господин главният министър по вълшебните въпроси затворил телефона, той иззвънял отново.

- Б33 pppppppppppppppppp...

Това бил малкият Пинто от крайния квартал на града, който в този момент бил много болен, със сто градуса температура и цяла стая с кашлици... защото, когато се разболеят малките деца, стаята се пълни с кашлици. Та затова на малкия Пинто му било невъзможно да бъде навън и да яде от вкусния сладкиш на Лелка Брелка, а после да лети и да си играе с децата на "скрий облаче"... Така че той се обадил и помолил главния министър по вълшебните въпроси да направи такава магия, с която Лелка Брелка да не може да сготви вълшебния си сладкиш.

- О - О - О - отвърнал господин главният министър по вълшебните въпроси. - Мисля, че вие, млади господине, би трябвало да искате извинение от другарчетата си заради желанието ви да предотвратят днешната им игра във въздуха.

Господин главният министър се намръщил, но точно в този момент една от кашлиците на малкия Пинто изскочила от телефонната слушалка и влязла в стаята на господин министъра. Господин министърът я погледнал учудено и изражението на лицето му се смекчило.

- Но вие не ми казахте, че сте толкова тежко болен, млади господине, защото, ако не се лъжа, кашлицата е именно ваша.

- Да, точно така - отвърнала с тънкия си глас кашлицата. - Аз съм изпратена от името на останалите кашлици в стаята на малкия Пинто, за да ви помоля да излекувате нашия Пинто и да попречите на Лелка Брелка. Защото ние, кашлиците, знаем, че тя държи при себе си един берзобан на име Хуго,

което е високо обществено опасно - завършила малката кашлица и така се закашляла от възмущение, че излетяла през прозореца.

Господин главният министър по възмущаващите въпроси не се зачудил от къде кашлицата знае такова нещо, понеже на всекиго било ясно, че кашлиците знаят всичко.

И без да се бави, той дал нареждане всичко това да се провери на място и бързобанът да бъде обезвреден. След което така се разтреперил, че за малко щял да припадне от страх.

Малко след това цялото министерство във форма на телефон звъняло с всичките си телефони и предавало новината от кабинет в кабинет. Всички главни министри започнали да вършат много важни работи наведнъж толкова бързо, че удряли по сто печата в секунда и цялото министерство се тресало.

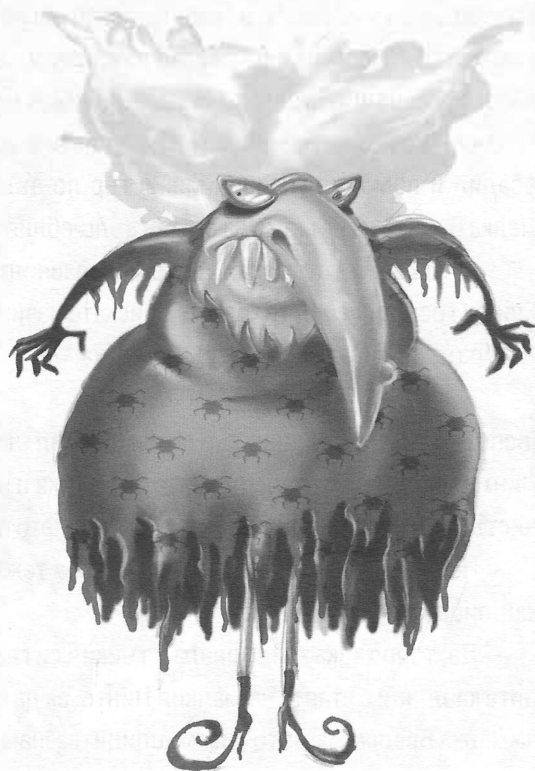
А минаващите възрастни хора с техните шапки и чадъри поглеждали учудени, но продължавали, понеже имали важни срещи.

Под тревога всички пожарни коли излезли от гаражите си и се отправили към къщата на Лелка Брелка, както и самолетите. От самолетите наскачали парашутисти и всичките двеста и един парашутисти минали през комина на Лелка Брелка и застанали в една редица.

- Горещите - казали те в един глас. - Вие сте арестувана по обвинение за нарушение.

Но Лелка Брелка щракнала с единия си пръст и парашутистите забравили за какво са дошли. Тогава тя ги излъгала, че са дошли при нея да пият чай и те повярвали, понеже вещиците умеят да лъжат, без да им мигне окото. А когато дошли пожарникарите и видели парашутистите да пият чай, седнали да им правят компания, понеже много обичали чая с разговори.

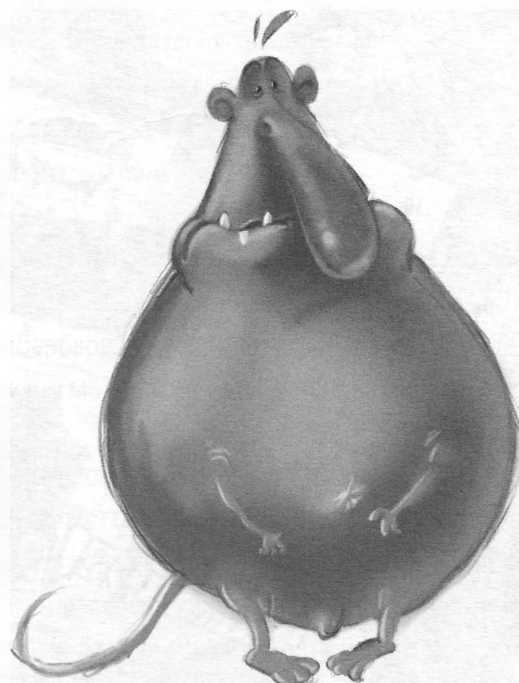
Тогава Лелка Брелка разбрала, че не всичко върви по плана и направила магия, с която всички заспали. Заспал целият град. Дори някои хора били заспали с единия крак във въздуха, точно както си вървели по улицата, а едно момченце пред прозореца на Лелка Брелка заспало както си бъркало в носа. Улиците били пълни със заспали хора. Дори и възрастните хора с техните шапки и чадъри би-



ли заспали във важни пози. В министерството всички също спели върху телефоните си, а господин главният министър по вълшебните въпроси бил заспал точно както разгръщал една дебела книга с вълшебства, говорейки по телефона.

Тогава страшната вещица извадила берзевана Хуго от чорапа, целунала го и му казала:

- Сега настъпи мигът на нашето царуване! Аз ще стана главен министър председател и ще направя всички министри мои роби. А ти ще ми бъдеш помощник. Всички ще ни се подчиняват и ти ще можеш да ядеш колкото си деца поискаш - казала Берберела, понеже това било истинското ѝ вещерско име.



Тя скокнала на единия си крак и се преобразила на зла вещица с дрехи от водорасли и увехнали кокичета. Потрила доволно ръце и се усмихнала, а усмивката ѝ била ужасна, само с един зъб в устата. Тя зачакала да се опече сладкиша, с който всички деца щели да се превърнат в семенца. Семенцата - в гора, а гората щяла да израсне толкова високо, че да скрие слънцето, което никога повече нямало да свети.

И всичко изглеждало така, че Берберела щяла да победи с лошата си магия и коварство и че в този град всичко щяло да бъде не както преди, с усмихнати хора по улиците и весели деца на велосипеди. Министерството нямало да има формата на телефон, а възрастните хора вече нямало да има за къде да бързат с техните шапки и чадъри, понеже коварната, зла магьосница щяла да забрани всичко - морето, хляба, усмивките... И всичко щяло да се превърне в гора - тъмна и зловеща - с чорапи и берзевани.

И понеже възрастните не могли да се справят с Берберела, само ти ще можеш да помогнеш на децата от приказката, защото си малко и послушно дете, а това е най-силната магия срещу лошите вещици. Затова вдигни малките си ръчички и кажи:

„Бимбум брамбдум блендум пик,
аз спасявам ви във миг.
Кимбум крамбум крендум ли,
нека всичките злини, да потънат
в дън земи.





Лимбрум ламбрум лендум бая,
тук на приказката да ѝ сложим края.
На Берберела давам слон,
а на Хуго пък балон!"

И така изведнъж се появил един слон, който тежал хиляда килограма тежина и понеже се намирал на главата на Берберела, така я сплескал, че тя станала на палачинка и молела с тънък глас слона да се отмести.

Балонът отнесъл Хуго нависоко, от което той се излекувал от болестта Лъжа – Мажа, която карала всички берзевани и хора да вършат лоши работи. Хуго се заклел да не яде повече деца, но така или иначе балонът го отнесъл в далечни земи, където няма деца, за да е сигурно, че никога няма да се върне.

Слонът се отместил и смукнал с хобота си Берберела, която от палачинка отново се превърнала в добрата Лелка Брелка.



СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

В този момент се разнесе вълшебният аромат на сладкиша - по-прекрасен от всякога преди и започнал да събужда хората от позите, в които били заспали. Парашутистите и пожарникарите продължили да пият чай и да разговарят, министрите в министерството продължили да бият печати, но вече по-спокойно, без паника, защото всичко си било по старому.

Господин главният министър по вълшебните въпроси се събудил в телефонната си поза и продължил телефонното си лечение на малкия Пинто, който и без това вече бил здрав и излязъл на улицата при другите деца.

А Лелка Брелка се смеела и била забравила предишното си намерение, сякаш то никога не е съществувало. Само от време навреме малко се чудела защо е закачила онзи там чорап на гредата. И за да не се чуди, го свалила и прибрала в дълбокия скрин.

През това време вълшебният сладкиш се бил хрупкаво изпекъл, а децата били по-послушни от всякога. Точно под прозореца на добрата Лелка Брелка чакали спокойно реда си, за да получат по парченце от вкусния вълшебен сладкиш и постепенно излитали в небето, за да си играят.

КРАЙ



Транснационалният европейски филм и проблемът за идентичността

Ингеборг Братоева-Даракчиева

Днес все по-голяма част от европейското кино се създава в сътрудничество между кинематографисти от различни култури и различава един нов зрител с хибридна идентичност, свързан с останалата публика чрез интернет и спътниковите комуникации. Киното все повече става средство за обединение на нов тип общности, основани на "местата", които то самото създава, отколкото продукт на производствени мощности с определени географски координати. Затова чуждото кинознание заговори за "хибридизация на националните кинематографии", а Елизабет Езра и Тери Раудън очертаха нов тип филмова култура - *транснационалното кино* и го дефинираха като кино, което "изгражда своята естетическа динамика по отношение на повече от една национална или културна общност"¹. То е едновременно следствие от и генератор на хибридната културна идентичност на автори и зрители, едновременно е резултат от стремежа към универсализация на художествените послания и средство за универсализиране на киноезика. Естетиката му се изгражда от елементи на разнородни културни традиции, обединени в художествената система на отделното произведение, без отделните компоненти да се използват и възприемат според традиционните за изходните култури кодове и контекст. Тематиката му е ориентирана към общовалидна проблематика, независима от етническата конкретика на отделния филм. Визуалните решения също се изграждат според универсални кодове, улесняващи възприятието на глобализираната публика. Най-често *транснационалният стил* е характерен за *транснационалните продукции*, но той все по-често се разпознава и във филми, произведени от отделни национални кинематографии, напр. "Солино" (ФРГ), "Югофилм" (Австрия), "Ритай като Бекъм" (Великобритания), "Персеполис" (Фран-

ция). От тук следва, че терминът *транснационално кино* не е обвързан изключително с производствените характеристики на филма, а се отнася по-скоро към неговата идеология, естетика и стил. В киното на нашия континент отдавна съществуват *транснационални течения*, свързани с културни общности, чиято идентичност никога не се е определяла по географски признак (напр. *независимо кино*, *арт кино*, *женско кино*, *политическо кино* и т.н.), но основната причина за възникването и бурното развитие на новия *транснационален* кинематографичен стил е процесът на политическо и културно обединение на Европа. За налагането му допринасят и глобални фактори - настъплението в Европа на холивудската и азиатските развлекателни индустрии или интензивната миграция на големи човешки потоци. Заедно с това не бива да забравяме, че едно от положителните последствия от глобализацията, благодарение на новите технологии, *глобалното медийно поле* предоставя шанс за изява на общности, етноси, нации и региони, заемали второстепенно или маргинално положение или традиционно изключени от големите процеси на културна репрезентация, за пръв път да участват от свое име в глобалната комуникация².

Културната идентичност на съвременна Европа е сложна и множествена. Затова е естествено да се запитаме: в какво все пак се състои идентичността и на европейското кино, какво е онова, което обединява, при цялото им многообразие, европейските филми в една система, различна от холивудското или далекоизточното кино. Думата *идентичност* произлиза от латинското *idem*, което означава *същият* - колективната и личната идентификация почиват върху съзнанието за еднаквост у отделния индивид или общност. Основната разлика между европейското кино, от една стра-

на, и индустриалното холивудско и азиатско кино от друга, остава схващането на киното като изкуство, а не като част от развлекателната индустрия (*the art of filmmaking* срещу *cinema as a medium of entertainment*). Европейската филмова академия поддържа именно възгледа за идентичността на европейското кино чрез битието му на изкуство³.

Достатъчно е да погледнем списъка с номинации за награди на ЕФА от 2007 г., за да добием представа за стойностите, с които се идентифицират европейските кинематографисти. Преди всичко, прави впечатление голямото географско разнообразие при номинирането на фаворитите. Покрита е цялата територия на континента от Исландия до Русия. Обръщам внимание на този факт, защото редица кинематографисти, критици и администратори в самата Русия и извън нея настояват, че руското кино има своя неповторима идентичност, която го отделя от общия поток на европейското и дори го противопоставя на нея. Аз не смятам, че това становище е особено плодотворно за развитието на руското кино, членовете на Европейската филмова академия – също. Очевидно е, че пътят към съвременното разбиране за европейската идентичност, лансирано от екрана, не минава през затварянето, през самоограничаването на творци и изследователи в предпоставени конструкции, а през ситуирането на европейското кино като част от глобален културен процес.

Във връзка с това развитие евробюрократите съчиниха тромавия термин *ненационален европейски филм* и го пуснаха в обръщение в началото на века. Според мен терминът *транснационален филм*, предложен през 2006 г. от Езра и Раудън като резултат на аналитична работа върху явлението, е по-точен. Дори и само заради това, че той описва феномена сам по себе си и в позитивен смисъл, а не чрез това, което той не е. Във връзка с различните *транснационални практики* на европейското кино се появиха и множество нови термини, описващи различни аспекти на културната му хибридность - *интеркултурно кино*, *етническо кино*, *имигрантско кино*, *кино на диаспората*, *британско-азиатско кино*, *френско-арабско кино*, *нордско кино*. *Европейското транснационално кино* представлява нееднородна естетическа област. Към нея принадлежат *малцинственото и имигрантското кино*, създадено вътре в националните граници на отделните европейски кинематографии (“Брик лейн”, Великобритания, “Кратко и безболезнено”, ФРГ); *европейските ко-*

родукции (“Догвил”, “Образи на Европа”, “Поколение: Изгубени – намерени”); *еднонационални филми с транснационална естетика* (“През юли”, ФРГ; „Северно предградие“, Австрия; “Последният крал на Шотландия”, Великобритания; “Запад”, Румъния и т.н.)

Появява се и друг феномен – *транснационални европейски филми*, произведени като копродукции, печелят *национални* отличия във всяка от страните-копродукенти, например “Югофилм” на Горан Ребич през 1997 е обявен за “най-добрият австрийски филм” и заедно с това получава наградата за най-добър югославски филм на националния фестивал на югославското кино в Пула. А в отговор на възхода на цяло поколение немски режисьори с турски произход, от 1992 г. насам в Германия се провежда Фестивал турско-немското кино, който представя техните филми. Вече се появяват произведения, продуцирани съзнателно с цел да предложат и развият новата естетика на *транснационалния европейски филм* (“Донау, Дуна, Дунай, Дунав, Дунара”, „Говорящ филм”, “Образи на Европа”, “Европудинг”, “Руски кукли”). Може би и идеята на Джонатан Розенбаум за “пост-националното бъдеще на киното” в крайна сметка не е толкова утопична и не е далеч времето, когато в графата *националност на филма* ще се вписва просто *Европа*.⁴ Засега обаче е все още трудно да се определят точните параметри на *европейския транснационален стил* в киното, защото става дума за естетическа система в началото на нейното развитие. Адекватни критерии за *транснационалност* са кинематографичният изказ (дали е основан на свободната употреба на кодове от различни култури, съчетани в органично единство по нетрадиционни начини), диалогичността на филма, обвързаността му с идеята за множествената културна идентичност.

Прави впечатление, че в Европа *транснационалното кино* се отличава със следните специфики: първо - *транснационалният стил* е силно застъпен в кинематографиите на бившите империи (Великобритания, Франция, Австрия), чиято култура традиционно се е изграждала в динамичните взаимоотношения на различни етноси; второ - *транснационалното кино* е особено добре представено в европейските култури, поели и поемащи най-големите имиграционни потоци през втората половина на XX век (Германия, Австрия, Великобритания); трето – преобладаващата част от режисьорите, които развиват *транснационалния стил*, са сравнително млади и с двойна кул-

турна идентичност - първо поколение имигранти или деца на имигранти. Такива са британските режисьори Асиф Кападиа, Ясмин Диздар, Павел Павликовски, Шъкар Капур; френските Матю Касовиц, Марджане Сатрапи, Мехди Шареф, Джамел Бенсалах; сръбският австриец Горан Ребич, синът на румънски емигранти Калин Петер Нецер, роден и израснал в Германия, но завърнал се в страната на родителите си, за да се включи в *Румънската нова вълна*.

Един от най-ярките представители на тази група европейски режисьори е немският режисьор Фатих Акин. Световната слава на Акин изгря в контекста на цяло течение в съвременното немско кино, наречено полу-шеговито «младотурски преврат». Негови представители са Айше Полат, Томас Арслан, Йълмаз Арслан, Айшън Бадемсой, Синан Акуш, Неджо Челик, Юксел Явуз, Тефик Башер, Нурай Шахин – ново поколение европейци, носители на нов тип културна идентичност - смесица от на пръв поглед несъвместими елементи на източната и западната култура, които се преплитат във филмите им в невероятни комбинации. Фатих Акин формулира тази двойственост така: «Нося и турското, и немското в себе си. Роден съм в Германия, но въпреки това съм на моста между двете култури - с европейско възпитание, но отгледан от родители турци. Турската култура винаги е била част от моя живот. Още от малък пътувах с моите родители до Турция всяко лято. И тъй като съм на моста между тези две култури, е нормално и филмите ми да бъдат там.» И не е случайност, че Акин нарече пълнометражния си документален филм за Истанбул «По моста» (*Crossing the bridge*). (У нас филмът се разпространява като «Музиката на Истанбул».) Не е случайност и че във всичките филми на Акин се говори поне на два езика. Режисьорът постави проблема за идентичността на човека, израснал между две култури, с първите си творби «Бързо и безболезнено» (1998) и «Солино» (2002), разви го в «Срещу стената» (2004) и предложи най-задълбочената му (засега) интерпретация в «На прага на рая» (2007).

«Това е един филм за другата страна на нечий идеали», казва Фатих Акин. Филмът ни разхожда между Турция и Германия, за да разкаже сложната история на пресичащи се житейски съдби, в които надеждите и мечтите на героите се вплитат в търсене на любовта и корените. Пътуването на героите в противоположни посоки между Изтока и Запада конфронтира публиката с най-различни представи за свое и чуждо, за «родина» и «чужби-

на». Режисьорът отвежда зрителя отвъд неразбирането, болката и озлоблението (оригиналното немско заглавие на филма е «От другата страна»). Двойната културна идентичност на Акин му позволява свободно и естествено да се движи между немската и турската култури, да хвърля мостове между тях и да ни отведе заедно с германката с библейско име Сузана чак «на прага на рая». Оказва се, че там ни очаква общият ни праотец Авраам/Ибрахим. Заедно със Сузана и немския турчин професор по германистика Нежат открива рая, разбран като територия на прошката и пречистването. Нежат проглежда през немските очи на Сузана за смисъла на най-големия мюсюлмански празник Байрама (празника на Авраамовото жертвоприношение), за да го преживее за пръв път в живота си като призив за опрощение и помирение, за да осъзнае най-важните придобивки от съзряването си между немската и турската култури - способността да се движи свободно в и между тях и да бъде медиатор на универсалните им ценности. Нежат е кинематографичното алтер его на Фатих Акин, който си служи с киното в качеството му на универсална медиа в един свят с все по-малко граници. Този пример разкрива *транснационалния филм* като художествена форма, естествено произлизаща от множествената културна идентичност на част от европейските кинематографисти.

Универсалната матрица, която от своя страна се очертава като най-адекватна за *транснационалния европейски филм*, засега се оказва т. нар. *Филм - омнибус* или *филм - портманто*. Така се нарича произведението, съставено от отделни самостоятелни части, произведени в различни страни. Тази структура е европейско откритие и е сполучлива формула за *транснационално европейско кино*, което запазва спецификата на отделните кинематографии. През 2004 г. на екран излезе «Образи на Европа», *транснационална продукция-омнибус*, проект на всички тогавашни 25 страни - членки на Европейския съюз. Идеята за филма, който се състои от 25 петминутни есета на тема «Европа», идва от продуцентската компания на Ларс фон Триер «Центропа Ентъртейнмънтс», която осигурява сума от по около 34,000 евро за всеки епизод, избира режисьорите и им възлага да представят своята «лична визия за настоящия или бъдещия живот в това културно врящо гърне». За реализацията на проекта са привлечени както едни от най-големите имена на европейското кино - Аки Каурисмаки, Бела Тар, Питър Грий-

на-уей, Фатих Акин, Тео ван Гог, така и начинаещи режисьори – Малгожата Шумовска, Саша Геден, Дамян Козоле. „Границите изчезват. Националните валути остават в миналото, суверенното правораздаване е подчинено на общите европейски правила. Беглият поглед към европейската история от последните три столетия показва постоянно променящата се карта на една подвижна Европа. Засегнато е разбирането за собствения ни личен живот, който сме свикнали да определяме с думи като идентичност, корени, национална гордост, наследство и т.н. Започваме този проект с надеждата, че всеки режисьор сам ще се залови с онова парче от мозайката, което го привлича и ще ни представи личната си артистична визия за феномена Европа.”⁵ Филмът търси символичен хепи енд в заключителната новела на испанеца

Мигел Ермосо “Нашите деца” – документален разказ за детска градина в Малага, където растат и се възпитават заедно деца от всички краища на континента, оптимистичен поглед към общото европейско бъдеще на поколението, което днес едва прохожда. Не по-малко важен и успешен е и “омнибусът” на “проходжащите” режисьори от Източна Европа “Поколение: Изгубени - намерени” (2005), в който дебютираха вече утвърдените имена на европейското кино Ясмил Збанич, Кристиан Мунджиу, Корнел Мундруцу, Стефан Арсениевич. Успехът на тези проекти е знак, че интензивният общоевропейски диалог вече генерира на екрана нов стил на комуникация и нови художествени форми. Разкриването на истинския им потенциал принадлежи на бъдещето.

¹ Ezra, Elizabeth and Terry Rowden. General Introduction: What is Transnational Cinema. – In: Transnational Cinema. The Film Reader. NY, Rutledge, 2006, I-XI.

² Идеята за “глобалния шанс” като положително следствие от глобализацията е лансирана в началото на 90-те години на XX век от известния британски марксист Стюарт Хол. (Вж. Hall, S. The Question of cultural identity. – In: Modernity and its futures. (Ed. by Hall, S., D. Held & T. Grew). Cambridge, Polity Press 1992.)

³ Вж. www.europeanfilmacademy.org

⁴ Rosenbaum, Jonathan. Multinational Pest Control: Does American Cinema Still Exist? – In: Film and Nationalism. Depth of Field. Ed. Alan Williams. New Jersey: Rutgers University Press, 2002, pp. 217-229.

⁵ <http://www.visionsofeurope.dk/voe.html/>. Посещение на сайта 16 юли 07.



Адреналин - три европейски филмови дебюта на театрали

Геновева Димитрова

Най-успелият европейец в американското независимо кино и майстор на транснационалния филм Вим Вендерс е превърнал в рефрен тезата си "В действителност съществува европейско изкуство и общ език *par excellence*: европейският филм". По време на разговора ми с него миналата година в София го попитах какво точно има предвид. Вендерс отговори: *"В Европа през общуването на различните култури и езици на съседите като никога досега се създава атмосфера на някакво общо живеене. А киното, благодарение на потенциала си за огромна аудитория, е универсалният език. И тъй като според мен то все още зависи от националните индустрии, опити, култури, имаме уникална възможност да разкажем на света за себе си... Никога няма да успеем да обемем*

*стандартите на американските продукции или разказването на истории. Те настояват да угодят на всички. Там няма никакви специфики на националната култура – просто ниция земя. Така че голямата грешка на Европа е да имитира Холивуд. Ние трябва да изследваме собствените си национални традиции"*¹.

Според мен изреченото от Вендерс е най-подходящото антре към заниманието с три европейски филмови дебюта на театрали, превърнали се в естетически феномени в страните си и на континента: "Еуфория" на руснака Иван Вирипаев (1974), "В Брюж" на ирландеца Мартин Макдона (1970) и "Дзифт" на българина Явор Гърдев (1972). Те са обединени от поне три специфики: изграждането на монолитен жанр сред море от

„Дзифт“ - режисьор Явор Гърдев



цитати, културни заемки и ирония, прилагайки бекграунда на сценичното (вербално и постановъчно) постмодерно заиграване с теми, конструкции и смисли; адреналинния монтаж на съспенса; любовен копнеж в контекста на безутешност. А извънкинематографично те са обединени от факта, че създателите им са родени през 70-те. И още - Явор Гърдев е поставял на българска сцена пиеси на другите дебютанти: "Пухеният" на Макдона и "Валентинов ден" на Вирипаев. Прочее, ирландската пиеса е носител на наградата "Лорънс Оливие" за най-добър театрален текст за 2004 и е преведена на български език специално за преставлението на Варненския драматичен театър. Основните разлики между трите филма са четири:

Вирипаев и Макдона са си сценаристи, а "Дзифт" е по романа на Владислав Тодоров; първите два са цветни, а третият – черно-бял; "Еуфория" и "Дзифт" са национални продукции, а "В Брюж" е копродукция между Англия и Белгия, "Еуфория" и "Дзифт" са снимани в страната си, а в "В Брюж" – в чужбина. И още – че "Еуфория" и "Дзифт" имат международни награди, а "В Брюж" – не.

"Еуфория" ("Ейфория", 2006) е абсурдистка road movie мелодрама с лиричен натурализъм и въодушевяваща воля за чисто кино. Историята е от

проста по-проста. Красивата Вера (Полина Агуреева) живее с непоносимия си мъж Валерий (Михаил Окунев) и дъщеричката си Маша в донската степ. Единствените им съседни са семейство старци. На сватба тя среща Павел. И двамата полудяват, но той е неудържим. Домашното куче отгризва пръстчето на дъщеричката, бащата го доотрязва, напива детето с водка и убива кучето. През нощта Вера търси място да го погребее и отново вижда Павел. Междувременно съседите откарват с раздрънканата си кола детето в болница, бащата е заспал, безпросветно пиян. Двамата родители хукват към лодката на Павел и той ги подкарва към болницата по Дон. Павел изхвърля агресивния Валерий от лодката. Онзи се прибира у дома, нарамва пушката, подпалва къщата и хуква да ги издирва. Междувременно съседите връщат дъщеричката у дома, Вера и Павел се любят, той ѝ предлага за заживеят заедно, а Валерий, отново пиян, застрелва невинна крава, заспива под дърво и чака лодката. Когато се появява, той убива Павел и ранява Вера. Тя гледа в нищото, докато пробитата самотна лодка потъва в Дон.

Решен почти изцяло в екстериор, трескавост, пасторалност и безмълвие, филмът се опитва да обеме тоталния смисъл на понятието "еуфория" (гр. *euphoria*, от *eu* - добро, правилно, *phero* – нося,

"Еуфория" - режисьор Иван Вирипаев



пренасям), т.е. носещо добро, истинност, състояние на радостна възбуда и ентузиазъм, абсолютен възторг. Такава е и цялостната структура на филма – нахъсена, клипова, чувствена, кислородна...

От друга страна действията на героите са толкова инфантилни – до дебилност, че можем да говорим и за еуфория като психиатричен симптом – т.е. слабоумно състояние на тиха радост и повишена двигателна активност. В крайна сметка такава е въздействието на любовта – тя лумва изведнъж и държи в наркотично опиянение и позитивистичен унес обектите на своята власт Вера и Павел (важна тема в драматургията на Вирипаев). Но на екрана имаме и брутална еуфория, предизвикана от алкохола – при Валерий. И между тях – тихите, спокойни води на Дон, неподвластни на никаква еуфория. Дишащ на пресекулки, ефирен и неистов, “Еуфория” поетизира безпризорното живеене в руската периферия през узнаваеми социални кодове, но същевременно, съсредоточавайки се в страстта, елиминира социалното и връхлита като неусещан досега кинематографичен делириум. Независимо от абстрактната универсалност на случката, филмът е неустойчиво руски именно чрез геокултурна поведенска стратегия на абсурда като ландшафт, като величавост и низост... От една страна “Еуфория” през травматичните маркери на абсурда в периферията е автентично руско road movie, но, за разлика от “Покрайнина” на Пьотр Луцик, “Завръщане” на Андрей Звягинцев или “Бумер” на Пьотр Буслов, дебютът на Иван Вирипаев въвежда жената като вдъхновителка и субект на придвижването към друг екзистенциален маркер.

И в този аспект бих цитирала Камю: *“Ако се позова на разума, мога да кажа, че абсурдът не се състои в човека (ако подобна метафора може да има смисъл), нито в света, в тяхното общо присъствие. Той е в момента единствената връзка, която ги обединява. (...) От момента, в който е разпознато, безсмислието се превръща в най-разкъсващата от всички страсти. Големият въпрос е да узнаеш дали можеш да живееш със своите страсти, да узнаеш дали можеш да приемеш техния фундаментален закон – да изгарят сърцето и същевременно да го опияняват... Трябва да живееш в това положение на безсмислието...”*²

“В Брюж” (In Bruges, 2008) е готически трилър, преливащ от черен хумор. Филмът е дебют в големото кино на скандалния ирландски драматург и режисьор Мартин Макдона, наричан enfant

terrible на англезичния театър, познат и у нас с пиесите “Бившата мис на малкия град” и “Пухеният”, а Димитър Гочев е поставял в Германия “Лейтенантът от Инишмор”.

За първия си късометражен филм “Six Shooter” Макдона има “Оскар” през 2004 и в момента работи в Холивуд като сценарист.

Килърите-ирландци Кен (Брендън Глийсън) и Рей (Колин Фарел) са изпратени “на почивка” от своя лондонски бос Хари (Ралф Файнс) в красивия и древен фламандски град Брюж, наричан “северната Венеция”. Първият – възрастен, корпулентен, начетен и ведър, се радва на градските забележителности и се опитва да приобщи към тях и своя съратник – млад, хубав, нервен и фрустриран от неволното си убийство на момченце в катедрала. Този кошмар го преследва non-stop – до опит за самоубийство, но не му пречи да налага или стреля разни неприятници: надут дебел американец, негов сънародник джудже-расист, агресивен канадец-непушач, местен скинар, самия му бос... Както се разхожда сам, враждебен към провинциалния Брюж и изпитващ носталгия по мегаполиса Лондон, Рей се натъква на белгийка (Елизабет Берингтън), работеща за холандска филмова продукция (като снабдител на дрога), в която играе американското джудже, наричащо я “истинска европейска боза”. То изнася дълга тирада за войната между черните и белите, а после отсича: “Казах го заради кокаина”. Глобализация и антиамериканизъм в действие. Босът дърпа конците по телефона, нарежда на Кен да убие Рей заради провала, но когато планът се осуетява, пристига и действа на място. Финалът е осеян с трупове.

Готическата катедралата от XIII век във филма е не само важен туристически, но и сюжетен и екзистенциален топос. С нея са свързани ключовите моменти във филма. Храброст и прокоба, тревожност и любов, мегаполиси и гробища, контрастна визия и специфекти са потопени в катедрален съспенс, който гъделичка въображението със социален патос и настоява за следващо вулканично “осмисляне” на днешността... Ето защо си позволявам да го дефинирам като готически трилър. Естествено терминът “готически” е взет от по-старите музи: архитектурата и литературознанието. Често самите готически филми са екранизации на готически романи (най-често английски). И за тях, както и за оригиналите, е характерен патетично-мистичният сблъсък между Добро и Зло, Бог и Дявол, тръгнал от Средновековието, преми-

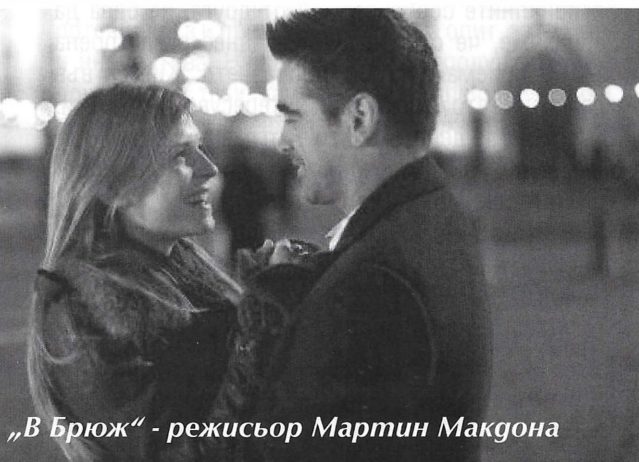
нал през Романтизма, обогатен от Експресионизма и стигнал до... Холивуд. Всъщност готическото кино не е толкова плоско, колкото изглежда на пръв поглед. Особено "В Брюж". С обилие от кръв, куршуми, обрати, издевателства, библейски, културни и политически препратки, смърт и смях той преобръща самия смисъл на готическото. Защото, за разлика от типичните свръхгерои (в черно) наред патетиката на екстраординарни обстоятелства, тук, в ключа на парадоксалната пародия, имаме наврени в дупка антигерои, които непрестанно са ту благородници, ту непрокопсаници, ту се извисяват, ту пропадат. Разказът се стеле мудно, като мъглата над Брюж, но не всява отегчение, а се гледа в захлас. Всъщност, както в пиесите на Макдона, кафкиански-линчовият дисонанс между думи и смисли е убийствено смешен, а тарантиновската му злокобност раздипля зверска фактология и размива границата между реалност и фикция, просветеност и насилие, глобализация и локалност. А самият Макдона е вече в Холивуд.

„Дзифт“ (2008) е абсурдистки черно-бял неонар по черния роман „Дзифт“ на Владислав Тодоров, който на свой ред е един от най-ексцентричните литературни прочити на соца у нас. Градският непрокопсаник Молеца (Захари Бахаров) излиза от затвора през 60-те, където е натилен невинен през 1944 от авера си Плужека (Владимир Пенев), който сега е мастито ченге. На фона на бодри съветски песни младежът се втурва из непозната София да търси любимата си Ада-Богомолката (Таня Илиева), също участничка в едновременното престъпление, а сега живееща с Плужека. Фекалии и гробище, убийство и затвор, идеология и екстаз, диамант и медицина, стъкло око и татуировки, цитати и пародия - в една нощ на спомена

и адреналиновия екшън... Във филма присъстват всички задължителни за стария холивудски жанр компоненти: черно-бялата визия, героят-самотник, фаталната жена, съспенсът, задкадровият глас. Както предъвква и изплюва в черно филмови клишета и цитати, „Дзифт“ профучава през политиката, занимавайки се с екзистенциалното през един чист жанров код. Във време, когато жанровата хигиена е напълно елиминирана, Явор Гърдев, въвел от 90-те насам постмодерните техники като норма в театъра, удържа през тях така яко жанра „черен филм“, тръгнал от дебюта на Джон Хюстън „Малтийският сокол“ (1941), който - какво съвпадение - е бил на същата възраст като него - 35.

Символична е срещата между Явор Гърдев и Владислав Тодоров върху терена на „Дзифт“ – двама елитарни експериментатори с езика атакуват заедно най-масовия и най-властния от всички езици – този на киното. Дебютът им (и на Никола Тороманов, и на Даниела Олег Ляхова, и на Калин Николов, и на Захари Бахаров, и на Таня Илиева, и на продуцентите от Мирамар) е психеделичен микс от черен филм и гротеска из потайностите на София и соца, заснет от майстора визуалист Емил Христов като обяснение в любов към доброто старо жанрово кино, но с новите технологии. Мощен и остроумен, еротичен и свиреп, екстазен и отстранен, театрален и клипов, „Дзифт“ извежда лумпениадата до обаяние. В заниманието със София през 40-те той препраща към филми като „А бяхме млади“ или „Първи урок“ – през епоха, топос, манталитет, младост... А в същото време през гаврата преобръща и патетиката на онези филми, и кривото огледало на времето. Що се отнася до 60-те, Явор Гърдев умело прилага екзотиката на соцарта в пародирането на идеологията. „Дзифт“ се занимава с човешкото неслучване в България, но филмът прескача в универсалността на проблема. И в цялата си забавност е безутешен.

Независимо дали са стъпили върху пясъка на съвремението или газят в блатото на миналото, дали се упоават на интелектуалната фикция или на кинематографичната закачка, дали са умозрителни или нахъсени, тримата млади автори структурират страховити визии за катартичното човешко оцеляване в свят, изтърбушен от надежда. И доказват, че в глобалния трафик на идеи и манипулации върху терена на киното би могъл да се осъществи радикален трансфер на естетически адреналин.



„В Брюж“ - режисьор Мартин Макдона

Резюме на въпросите и изказванията

Сия Папазова, театровед, изрази удовлетворението си от факта, че в рамките на фестивала се осъществява разговор върху такива сериозни теми и се прави усилие в областта на анализа и синтеза. Отбеляза и добрия изследователски тон на докладите и резюмира някои от мотивите в тях (транснационално кино, готическо кино, филм - ноар и новите му превръщания, хиперавтентичността в руското кино и др.). Като припомни казаното от Вера Найденова преди време на друг форум в рамките на "Любовта е лудост" за новите технологии, за възможностите на дигиталната камера, тя постави въпроса дали днес не се увеличава дистанцията между техническите открития и художественото новаторство в областта на екранните изкуства и дали има нова европейска идея за кино въобще (подобно онази от 20-те години на XX век).

Като аргумент за обновителното значение на новите техники и технологии **Ингеборг Братоева** припомни примера от XV век, когато, през 1544 г. на Франкфуртския панаир на книгата никому неизвестният печатар от Майнц Гутенберг представя два тома печатно издание на Библията. И никой не предполага, че това ще бъде началото на реформацията и на всичките последвали нови времена...

Вера Найденова отбеляза, че днес не са на мода футуристичните инвенции, предвижданията, но като предпоставки за обновление посочи процеса на глобализацията, плод от която е транснационалният филм. А също и експериментите на английския автор Питър Грийнауей в областта на компютърния филм.

Димитър Кунев, собственик на електронен вестник "Националист", в качеството си на филолог възрази срещу използването на думата "идентичност", на мястото на която според него е по-уместно да се използва "самобитност", даваща повече информация и като чувственост, и като съдържание. Като наблюдател на процесите в съвременното кино той сподели впечатлението си, че някои нации се опитват да наложат своите критерии, своите възгледи за изкуството в глобален мащаб. Според него към диктатурата на Холивуд сега се добавя и европейската.

Людмила Дякова изрази несъгласие с изказаното

мнение за политиката на Европа, като даде пример с дейността на "Евроимаж" и Медиа", които помагат на отделните национални кинематографии. Защити и използването на понятието "идентичност" като възможност за обогатяване на езика ни с нови, по-широки смислови категории.

Според **Даниела Стойнова, журналист**, Европа не е безчовечна, но нашите управляващи понякога са сервилни към нея, раболепни са и пред не особено интелигентни еврочиновници и в това, за съжаление, се проявява националният ни менталитет...

Европейското кино, според нея, в момента е в ситуацията, в която се намира и страната ни: "искахме да влезем в Европейския съюз и сега като влязохме, не знаем какво да правим". Европейският съюз в момента се раздира от противоречия, държавите си сътрудничат, но разбират колко са различни. Това неизбежно оказва влияние и върху изкуството. Като изрази убеденост в качествата на талантливите български режисьори и в това, че те ще успеят да открият българското кино в общата картина на европейското, Стойнова отправи препоръката, авторите да се насочат към по-универсални, по-космополитни идеи, за да могат да достигат до по-широк кръг външни зрители. Като положителен пример в това отношение бе посочен филмът "Хиндемит" на Андрай Слабаков.

По въпроса за универсалните теми и език в нашите филми **Вера Найденова** изрази мнение, че, от една страна, всеки талантлив автор успява във филма си да подаде кодове за разгадаване и на най-регионалните особености. А от друга, не бива да забравяме, че самата публика днес е настроена към възприемане на многообразието. Живеем във време, когато всеки се интересува от всеки. Сигурно е, че децата, които неотдавна гледаха откриването и закриването на олимпиадата, ще проявят интерес и към китайските филми...

Георги Ангелов, кинокритик, добави някои нови примери към така наречените транснационални филми и премина към въпроса за разпространението на европейските филми. Като се позова на казаното от Камен Балкански, че сега кино "Одеон" и зала от "Синеплекс" кандидатстват за подкрепа от "Медиа", постави въпроса дали последната не

трябва преди това да докаже, че разпространява европейско кино и тогава да иска подкрепа... Що се отнася до универсалните теми и космополитния език на филмите, Ангелов изрази впечатленията си от други кинематографии (като унгарската), които успяват да осъществят и специфично национални филми, и такива, които са кроени например по холивудски модел. Посочи като положителен пример за дълбоко български филм "Писмо до Америка", създаден с подкрепата на Евроимаж. В отговор на забележката за "Синеплекс" **Камен Балкански - директор на програма Медиа-България** поясни какви са процедурите при кандидатстването за финансиране на отделните кина. Той информира, че колеги от "Европа синема" са били тук с цел да разберат защо от България и Румъния няма кандидати за подкрепа на салони, прожектиращи европейски филм. Обяснението е просто – първо защото почти нямаме кина, второ, нямаме такива кина, които да отговарят на програмата, dizайнирана от големите страни – например салони с двеста-триста места. Съществуващите у нас са или много малки, или много големи и т.н. Целта на посещенията на хората от "Европа синема" е била да видят как могат да се смекчат изискванията за страни като България и Румъния, за да бъдат финансирани и тук определени салони за разпространение на европейско кино. Факт е, че съвсем малко са салоните, които съумяват да програмират и да спечелят от европейски филми, а това също е част от изискванията.

Гергана Даковска, българският представител в Евроимаж и вицепрезидент на организацията, поясни, че тази институция осъществява своята помощ като финален финансист с максимум 17 процента от бюджета. Задължително условие при кандидатстването за тази подкрепа е продуцентът да е намерил копродуценти от други европейски страни. Това ще рече проектът да притежава съответен потенциал, а и продуцентът да има опит, авторитет и инициатива. Някои от нашите продуценти вече притежават тези качества, но далеч не всички. Филмите, създадени като европейска копродукция и подкрепени от Евроимаж, освен финансова имат и друга голяма придобивка – когато филмът е направен съвместно с други национални киностудии или телевизии, ангажиментът е той да се разпространява и в другите страни. Това е изключително важно за нас, а и изобщо за европейските страни. Тук трябва да се отбележи обаче, че изискванията на Евроимаж към представените за обсъждане проекти са много високи, анализите се осъществяват в специална комисия и са много подробни и задъл-

бочени.

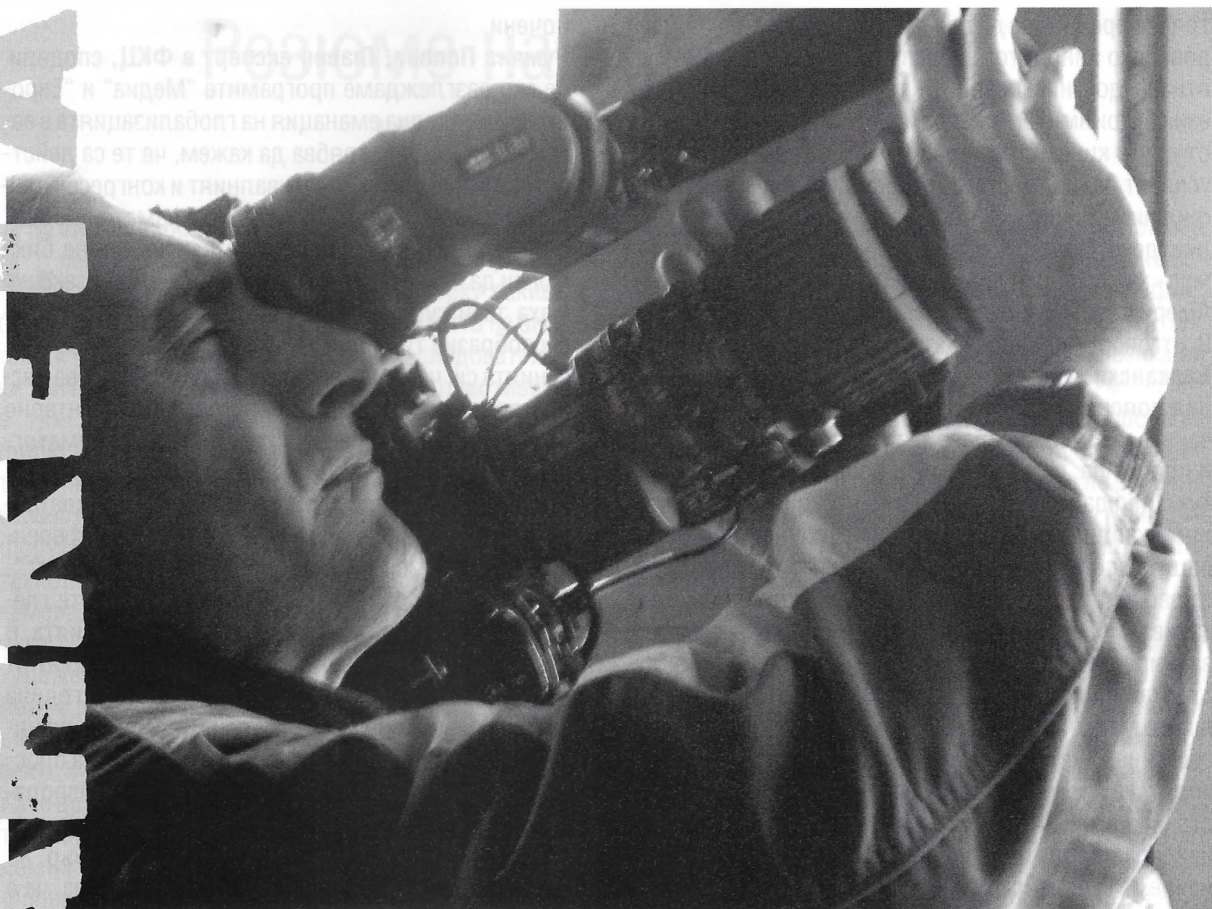
Румяна Попова, Главен експерт в ФКЦ, сподели, че ако разглеждаме програмите "Медиа" и "Евроимаж" като една еманация на глобализацията в европейски мащаб, трябва да кажем, че те са действително прекрасни. Фестивалният и конгресен център във Варна се възползва от програмата "Медиа" и работещите там са напълно наясно, че не биха могли да показват толкова европейско кино, ако нямаха тази субсидия. Като пример за национално своеобразие тя даде иранското кино и изрази опасенията си, че някои европейски филми, в това число и видени на този фестивал, твърде елементарно се адаптират към несвойствени за тях кинематографични модели.

Грациела Бъчварова, актриса, изрази удовлетворението си от присъствието си на тази конференция и за себе си я окачестви като "университет". Твърде малко от онова, което специалистите гледат и коментират, каза тя, стига до провинцията. В това отношение много помага фестивалът "Любовта е лудост", който според нея тази година е бил сравнително по-беден на интересни и значителни филми. Сред тях е иранският "Толкова просто" с великолепната актриса и с елегантно използване на детайла, което не се среща в нашето кино. Според нея "Хиндемит" действително е добър, но открояването му тук се дължи главно на това, че е единственият български филм, т.е. без конкуренция. Одобрява усилията на режисьора по посока на изграждане на стила, но счита, че на отделни места въображението му изневерява.

В защита на "Хиндемит" **Людмила Дякова** изтъкна, че той ни приобщава към една световна тенденция, която се отразява (проявява) и в кино – да се преосмисля значението на рекламата и социокултурното ѝ въздействие върху съвременния човек. Всеки може да има едни или други претенции към "Хиндемит", - каза тя - но несъмнено Андрей е успял да направи сложен в жанрово отношение филм, на няколко нива, който достига до широки зрителски слоеве.

Геновева Димитрова изтъкна взаимовръзката между "Хиндемит" и показания на фестивала руски филм "Русалка", който също представя субектите и обектите на рекламата (отвътре и отвън) като нейни жертви.

В заключителните си думи Людмила Дякова изрази благодарност към участниците в конференцията и изрази надежда, че фестивалът "Любовта е лудост" и в бъдеще ще включва теоретични дебати в своята програма. Нещо, което правят по-голямата част от кинофестивалите по света.



ИВАЙЛО КУЗОВ е завършил операторско майсторство във ВИТИЗ “Кръстьо Сарафов”. Работил е в студия “Екран”, в БНТ и др. Автор – оператор е на десетки късометражни и пълнометражни документални, игрални и телевизионни филми, между които “Мартин Лутер във Витенберг..”, “Женска бригада”, “Изпити”, “Очите плачат различно”, “Без упойка”, “Интервю с шампиона”, “Животът е пред нас”, “Раздяла за трима”, “Made in България”, “Отместеното поколение”, “Черният път на Христовите невесты”, “Без семейна прилика”, “Майки” и др.

По какви критерии избирате филмите, които снимате?

Според мен не аз избирам филмите, а те ме откриват и ангажират със себе си.

Какво е за вас камерата?

Камерата е средство за производство като станът за тъкачата и като пишещата машина за дознателя.

А светлината, композицията, движенията, цве-

та?

А това са инструментите като длетата на скулптора.

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

За мен всеки отделен филм или задача носи свой индивидуален баланс между техника и вдъхновение. Всеки път е различно и уникално.

Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

Ако операторът умее добре да плува и режисьорът не се е удавил окончателно, след реанимиране може и да прескочи гафа.

Какво означава за вас “да уловиш неуловимото”?

Мисля, че това е процес, който изпълва със смисъл цялото ни съществуване. Занимание за цял живот.

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

На този въпрос няма отговор. А какво е любовта...?

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

Аналогично на „Всяко зло за добро“...

Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Всичко онова, което противоречи на правилата на човешкия и колегиален морал и етика.

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

Много любов, внимание и грижа са необходими, за да се получи магията на съвместното творчество.

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

Това е въпрос като „какъв тип жени харесвате?“. Отговорът е – хубавите! Изображението, което ми допада, е онова, което носи най-силна енергия на внушението.

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

Да, ходя на кино. Гледам онези, които предполагам, че заслужават да бъдат видяни. Обичам доброто европейско кино.

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

За мен няма значение дали снимам на лента или на „видео“. Предпочитам да снимам неща, които възбуждат интереса и любопитството ми. Неща, които са предизвикателство за въображението и мисълта ми.

Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия? Обичате ли експериментите, или сте традиционалист при изграждане на изображението?

Дотолкова, доколкото у мен си взаимодействат „ян“ и „ин“ енергиите, емоцията и рაციото, тяло-

то и духът. Да се изпробват различни похвати и изразни средства винаги е било за мене „първа радост“. Опити и грешки, опити без грешки – това е моето ежедневие.

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

Никой не може да бъде ограничен в стремежа към некомпетентност. Разликите между двете професии са разлики между два различни мирогледа.

Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

В определени ситуации операторът е носител на авторски права, а в други е просто „технически“.

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

Не смятам, че към операторите и техните постижения има много голям потребителски интерес. Освен това много трудно може да се разграничи операторският труд от режисьорската и сценорафската работа. Аз лично не изпитвам необходимост от оценка на моята работа. Винаги за себе си съм бил сериозен критик и съдник.

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

Мисля, че не ние намираме своята работа, а тя открива нас. Всеки един ангажимент е поредното изпитание на личността ни. Човек винаги може да намира смислени моменти в онова, което прави. А обстоятелството да снимаш новини...?

Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

Редовната медитация, кредитът и месечните сметки.

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

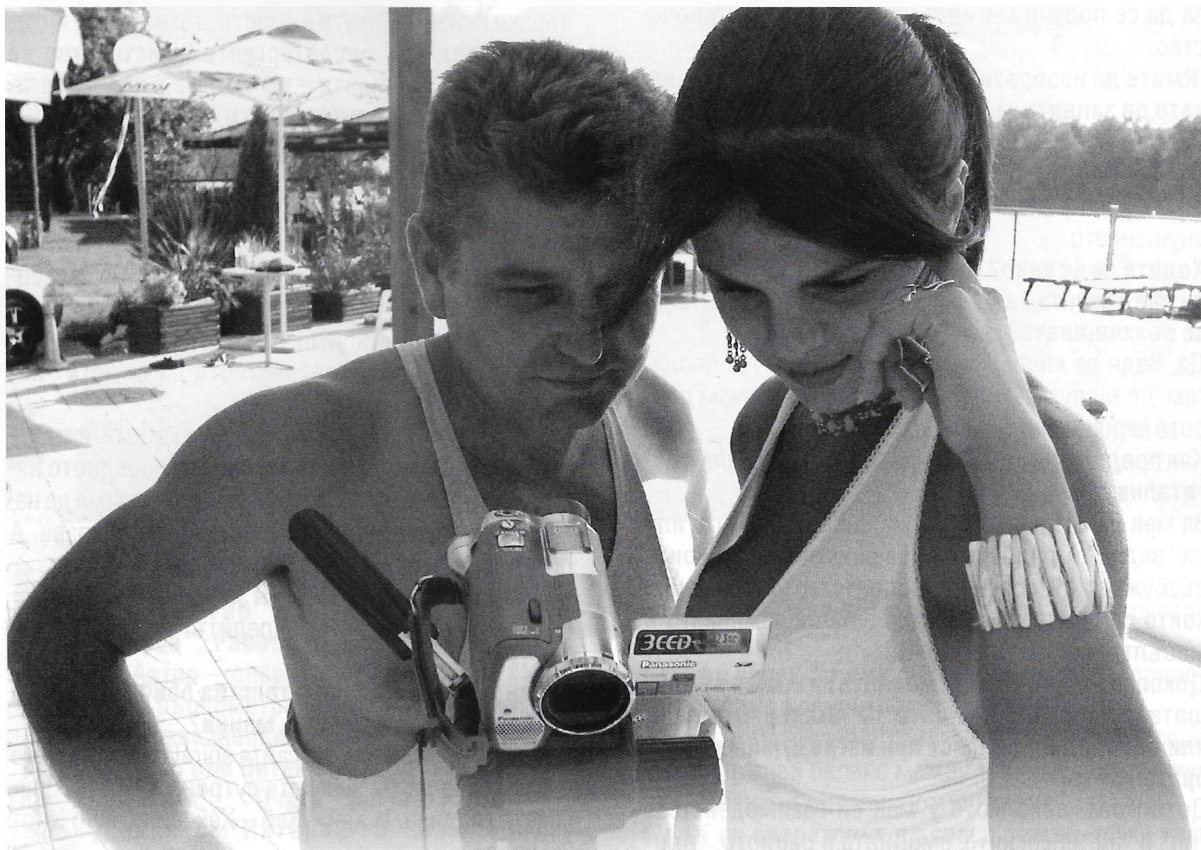
Редовен читател съм на сайта spiralata.net и много често може да ме засечете сутрин тичащ в Борисовата градина. И Хей – Хей – Хей, съгласно Кърт Вонегът.



ДА ПРАВИШ СВОЕТО КИНО...

Творческа работилница за кинолюбители на брега на Дунав

Венелин Грамадски



Има една порода хора на духа, свободни и независими от никого и от нищо, които безпроблемно си правят филмите. Не получават авторски хонорари за тях, защото се самофинасират. Не продават произведенията си и не се хранят от това си занимание. Няма нужда от киносалони и не броят приходи от билети. Както и не се състезават инфарктно за бокс-офис класации и не пилеят пари за реклама.

Правят филми за свое удоволствие и не страдат крайно болезнено от амбицията за гениалност, слава, публична известност: регионална или глобална. Те не са бакалаври или магистри по

киноизкуство. Не попадат в киноенциклопедиите, историята на киноизкуството не ги отразява. Не ходят по червени килими с модни тоалети. Далеч от тази суета на голямото кино те създават своето лично кино. При това тази порода хора е с други професии: химици, физици, филолози, актьори. Сред тях има директори, счетоводители, учители, свещеници, журналисти, поети...

С една дума: нормални български граждани.

Но правят уверено и със самочувствие своето кино и като сценаристи, и като режисьори, и като оператори, и като актьори, и като монтажисти... - на фона на ширещата се художествена само-

дейност в съвременното комерсиализирано професионално производство на аудиовизуални подукти. Разкрепостени и от нищо неограничени, тези хора изпитват огромна радост от занимаията си. При това са спокойни и духовно извисени, със своя гледна точка и позиция спрямо заобикалящата ги действителност. Филмите на тяхното кино имат безброй определения: **аматорски, непрофесионални, самодейни, авторски, независими, некомерсиални, неформални, експериментални, авангардни, алтернативни или по-скоро: постмодерни...** Тези екранни произведения са извън всякакви времеви стандарти, най-често - кратки, без ограничения в тематиката, жанра или формата. Но винаги преследващи една идея или тема. При това строго лична. Създадени от един автор или в екип от съмишленици. През 60-те години на миналия век се определяха като "малкото кино" - спрямо голямото, индустриално-професионалното с неговото гарантирано киноразпространение. Много рядко те попадат на всеядния телевизионен екран.

Появили се в тесен кръг като елитарно културно събитие в Париж през 1920 г. под формата на кино клуб, организиран от Луи Делюк, за приятелите на "седмото изкуство" (за каквото той про-

възгласява киното), подобни формации бързо се разпространяват и в други европейски страни. У нас четири години по-късно, през 1924 г., в софийската бирария "Батенберг" поетът Панталей Карасимеонов учредява Дружество на кинолюбители в България (ДКБ). Негови разклонения се появяват в Пловдив, Варна, Русе, Шумен, Ямбол, Бургас и други градове. Членовете на тези кино клубове гледат и дискутират по-значимите филми на киноизкуството и едновременно с това започват да създават киностудии и реализират със собствени ресурси и сили филми на 35, 16, 9.5 и по-късно на 8 милиметрова кинолента, някои от които запазени и до днес. Поставеното начало продължава своите традиции и след 9 септември 1944 г.

През 1957 г. по образец на кино клубовете в Съветския съюз Иво Кисимов създава в Димитровград първия социалистически кино клуб, подкрепен от Съюза на българските филмови дейци, Националната филмотека и местната управа. Освен гледане на филми и кинопросвета основната цел е снимането на любителски филми. С такъв превес на дейност възникват кино клубове и любителски филмови студии, главно младежки, в София, Пловдив, Русе, Шумен, Велико Търново, Ямбол,



Смолян, Београдчик, Трявна, Бургас, Варна и другаде... Безспорна е образователно-методическата и морална подкрепа, която осъществява СБФД. И днес може да се прочете в член 13, т. 5 от неговия Устав, че професионалният филмов съюз "съдейства за развитието на непрофесионалното аудиовизуално творчество". Хора от съюза като: Генчо Генчев, Александър Александров, покойният Захари Жандов и други, посветиха години от живота си за развитието на кинолюбителското движение у нас. Не малко кинопрофесионалисти, произлезли от средите на любителското кино, са членове на този съюз.

Събитията след 10 ноември 1989 г. завариха страната ни с около 500 киноклуба и любителски киностудии с близо 5000 члена, методически и организационно координирани от Център за художествена самодейност.

Вече 84 години идеята за организационни структури на кинолюбителите у нас е жива, макар и претърпяла различни промени във времето. На 1 декември 1992 г. в Русе се учредява сдружение с идеална цел под името Федерация на алтернативното кино (ФАК). То обединява оцелелите след демократичните промени киноклубове от Русе, Шумен, Трявна, Попово, Карнобат, Варна... Популярните за времето си любителски студии и киноклубове, главно в София и Пловдив, бързо замират, защото щедрите субсидии от социалистическата държава секват. Материалната им база и самото любителско филмово творчество са разпилени и обречени на безвъзвратно унищожение. Така изчезват стотици любителски филмчета, голяма част от които с престижни награди от фестивали на художественото екранно творчество у нас и в чужбина. Между тях и завоювани медали и отличия от Тунис, Монте Карло, Полша, Унгария, Испания, Япония и от Съюза на непрофесионалното кино (УНИКА). Тази международна организация със седалище в Белгия е формирана през 1937 г. с цел да съдейства за развитието на кинолюбителското движение по света.

Като някогашен председател на Софийски средношколски кино-клуб "Дако Даковски" (ССККДД) във Френската езикова гимназия в столицата (1962-1966 г.), учредил Любителска киностудия при народно читалище "д-р Петър Берон" в София и дългогодишен неин художествен ръководител (1969-1989 г.), с умиление си спомням възлението от първите творчески сценарни идеи и реализирани по тях авторски филмчета: документи, игрални, експериментални.

Предложението на СБФД да взема участие в Творческа работилница на българските кинолюбители, организирана от Министерство на културата, СБФД и ФАК през лятото на настоящата година, ме отведе с колегата режисьор Генчо Генчев от 19 до 23 август в град Русе.

На първата среща са доайените на родното кинолюбителско движение: Нико Майер от Шумен, Захари Захариев от Попово, Петър Ангелов от Трявна, Костадин Чобанов от Варна, председателя на ФАК – неуморния Владо Илиев от Русе. Има и по-млади хора, кинолюбители от Плевен, Бургас, Карнобат, Берковица, Београдчик... Сред тях срещам и познати лица: Дейвид Славчев, бивш член от Представителната любителска киностудия при читалище "д-р Петър Берон" – София, завършил по-късно актьорство в НАТФИЗ "Кръстьо Сарафов", Стоян Йорданов – преводач.

Настанени в прекрасния хотелски комплекс "Люляка" на брега на Дунав, се събираме отново за откриване на Творческата работилница. Програмата на тези пет дни е наситена с прожекции на филми от наши и чуждестранни фестивали на непрофесионалното кино, дискусии по тях, разговори за нуждата и ползата от алтернативното кино. Темата на Творческата киностудия, представена от 50-ина киносамодейци от цяла България, е адекватна на ландшафта: "Чувство за река".

Разговаряме с дългогодишния кинолюбител Петър Тосков - актьор в Пловдивския драматичен театър, за идеята и сюжета, които той има по обявената творческа тема. В последния ден на срещата от това емоционално преживяване се роди оригинално решен филм по обявената тема.

През следващите дни хората търсеха съмишленици за реализация на идеите си. Вечер се дискутираше до късно. Гледах се фрагменти, заснети на видеокамерите. Идеи и творчески колективи се раждаха спонтанно. И няма значение от коя формация и кой град си.

Раносутрин и в късния следобед виждаш как в различни посоки тръгват снимачните групи. Организаторите бяха подсигурили няколко компютърни работни места за тази цел.

Крайния резултат беше: 11 филма на тема "Чувство за река" с общо времетраене от 23 минути. Най-дългият филм - 6 минути, най-краткият - 35 секунди.

Жури са всички участници в Творческата киностудия. Тези, които правят филмите, ги дискутират и оценяват. При това обективно и справедливо. Най-много гласове и овации събра "Ру-

салска вечер” с автори Бранимир Попов и Вълчо Вълчев. С чувство за хумор обявиха филма си като епизод от поредицата “най-учен популярен филм” и се постаряха провокативно да отговорят на въпроса: “Има ли русалки река Дунав?”. Находчиво и оригинално използваха заснети кадри от нея и заедно с други – доснети, защитиха тезата си за река Дунав като реката на живота. Изящно заснетите кадри и лаконизмът в монтажа отличиха филма “Фрагменти” на София Друмева. Филмът “Мираж” със сценеристи Петър Тосков, Дейвид Славчев (и актьор в главната роля), Пламен Личев (и оператор) и Валентин Алахверджиев (и режисьор) впечатли присъстващите с напрежението на умирация от жажда, който намира бутилка бира в пясъка, за да установи, че е стигнал до река с много вода...

Всички участници получиха свидетелства, провъзгласяващи притежателите им за “майстори на алтернативното кино” и останаха доволни от новите и стари познания, разговорите, творческото състезание, от наученото. Ръководството на ФАК се сдобиха с филмова програма за станалия вече традиционен международен фестивал на самодейното кино “Дунав – реката на Европа” през следващата година. Творческата киноработилница изпълни успешно задачата си. Участниците се разделиха, за да поемат към задълженията си от трудовото им ежедневие. До следващата творческа среща.

Мисля си: има ли нужда и каква е ползата от алтернативното кино?

Има – главно за хората, които обичат да правят това в свободното си време.

Както я има страстта по риболова, ловжийството,

събирането на марки и пощенски картички, екстремните спортове, корабо- и самолетомоделирането. Както ги има радиолюбителите, хорове, танцовите ансамбли или пък обществото на приятелите на бирата... Та нали това е част от живота и неговата духовна същност за общуване. И творческа изява на интелекта и душата, макар и без претенции – засъмишленици и приятели.

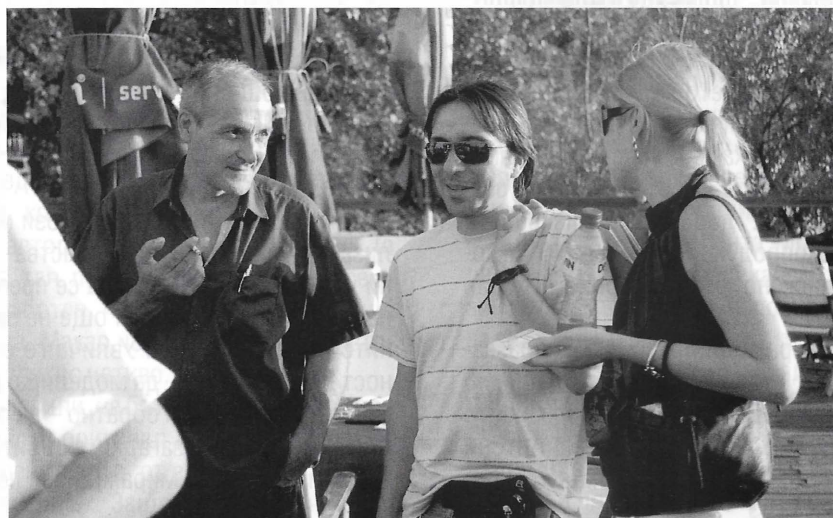
Особена порода хора са кинолюбителите. Едно затворено общество. Уви, застаряващо, но констатирам, че е добило самочувствие и зрялост. Определено владее езика на киноизкуството, по-прецизно е в съдържанието и формата. По нищо не отстъпва на това, което се прави в другите страни в тази област.

Днес видеокамерата е на достъпни цени – достояние за милиони хора. Може би не е необходимо да има организационни структури за този вид хоби. Но едно е сигурно: че трябва да има повече публични форуми, на които филмите на алтернативното кино да бъдат показвани и обсъждани. Повече творчески срещи, лаборатории, работилници, прегледи, фестивали. С една дума – общуване. Може би това осмисля съществуването на ФАК като основна нейна задача.

Творчеството на кинолюбителя е друга духовна същност, която не се храни от конюктурата.

Снимането на живота в неговото изживяване и гледната точка на тази особена порода хора понякога може да е по-оригинална и по-свежа от тази на професионалиста от киноиндустрията.

И в това е смисълът на алтернативата на кинолюбителството, което оцелява вече цели 84 години у нас.



ЦУГЦВАНГ

Или ехо от “Другата България”

Григор Чернев

Колко сме ние и къде сме? Отмина ли голямата емиграционна вълна, отшумя ли? Какво става нататък, в “другата България”?

Сигурно мнозина като мен си задават такива въпроси и всеки се опитва да разбере и осмисли отговорите. Не е лесно. Насам и натам жужат имейли и телефони, но те вече не са достатъчни за ориентация. В Съединените Щати, в Канада, в Германия, в Испания, в Южна Африка и къде ли не живеят български общности. Няма начин, мисля си, от тях да не се пръкне някой писател, художник или кинодеец!?

Съществува ли “паралелна” българска литература, паралелно българско изкуство? Има ли с какво да се похвалим, на какво да се надяваме? Или ни липсва информация – двупосочна, искам да кажа. Във всеки случай сигналите от “оттатък” зачестяват. Което ни прави любопитни, обнадяждени, но и дистанцирани: какво знаем ние за тях?

Малко, много малко...

Неотдавна прочетох романа на Петя Божилова – “Жега в Мадрид” – посветен на емигрантското битие на тамошните българи и на незагубените още връзки с родните места. Един приятел – издател ми праща стихосбирки на наши авторки, които, докато работят в чужбина – примерно в Швейцария – изливат чувствата си в български рими, за да ги споделят със сънародниците си. Напоследък се споменава уважително името на Илия Троянов – той пък пише романите си на немски език. В превод на български излязоха вече “Светът е голям и спасение дебне отвсякъде” и “Събирачът на светове”. “Светът е голям...” дори бе екранизиран като международна копродукция с водещо българско участие, задвижено от неуморния Стефан Китанов.

Владимир Краев направи филм по “Малки разкази” на живеещия от отдавна в Канада Владимир Ганев, а по сценарий на Владислав Тодоров, който живее в САЩ, е “Дзифт” на Явор Гърдев. Антони Христов е аниматорът на един от най-нашумелите

в момента анимационни филми “Уол.и”.

А във филма на Рангел Вълчанов “А днес накъде” зазвуча неочаквано емигрантска струна. Накара ни да си спомним за някогашната млада звезда на българското кино Георги Стайков, който си е избрал ново местожителство – Швеция. А преди него друга звезда – Климент Денчев – предпочете Канада. За да се върне в българския филм “Разследване”. В Канада впрочем живеят още няколко български кинематографисти. Ами живеещата в Бразилия писателка и сценаристка Свобода Бъчварова, която току що представи на българския читател новата си книга “По особено мъчителен начин”? И т.н., но нека се знае, че това “и т.н.” засега е тънко.

Някъде в тази все още малобройна компания от неизвестни или забравени лица ще предложи на вашето внимание и името на Явор Веселинов. Само че неговият случай не е стандартен – той не е от уседналите емигранти, а е скиталец по света. Пише стихове и сценарии на английски, докато в България го чака нова актьорска роля или режисьорска изява в театъра и телевизията. За него са следващите страници. В очакване на нови знаци от “паралелната” култура на “другата България”.

В текстовете на Явор Веселинов има нещо, което те учудва още при първия поглед, респектира те след втория, а нататък... Нататък трябва да го обясня с повече думи, защото и неговите не са малко.

Учуди ме лекотата, с която този млад човек навлиза в някакви свои пространства – все едно реални или измислени – без да се препъва от неопитност или неведение. Той още не знае къде отива, нито къде ще стигне. Увелича го самата възможност да пътешества, да моделира, да дава плът на своите видения, или обратно – да превръща действителни образи в загадки, а събитията – във фантазми и безплътни миражи. Тази лекота може би е

привидна – кой знае дали тя не е постигната след много съмнения и варианти, след търсене на най-точните думи и изречения, както и на подходящи композиционни и сюжетни конструкции. Струва ми се обаче, че всичко се е изливяло върху белия лист спонтанно и бързо, а съмненията, ако ги е имало, са спогодили автора по-късно.

Респектира ме широтата на погледа, свободното общуване с имена, образци и похвати отблизо и далеч – от класиката до съвременните хитове, от Шекспир до Бекет, от Оскар Уайлд през Тарковски до Чък Поланик. След френската гимназия в Русе Явор учи в Софийската театрална академия (НАТФИЗ), дипломира се като актьор, специализира режисура, играе на софийска сцена в постановки на Мариус Куркински, прави авторски спектакъл в Кърджали. Освен това работи като модел, пътува по Европа и по света; в Италия издава своя стихосбирка на английски език; пише киносценарий – също на английски. Ако днес е в София, утре е в Милано, вдругиден в Лондон, откъдето ще вземе самолета за Бангкок... Сякаш не е роден в Търговище и израснал в Омуртаг, където единственият “чужд” език е турският...

Напомням тези неща в опита си да намеря обяснение на многостранните му импулси. Със самочувствието на пораснал вундеркинд и подранил ерудит той минава от актьорството към поезията, оттам към режисурата, от театъра към киното, което според него “би трябвало да обединява толкова много неща, толкова много преходи”. Изглежда тъкмо там е новият хоризонт на изкушеното му съзнание, претоварено (вече!) с твърде много амбиции, а вероятно и с илюзии. Не е лошо, че ги има. Въпросът е в съотношението, в мярката, в редуването на тактовете: опиянение, изтрезняване, пак опиянение...

Така Явор Веселинов стига докъде? До киното, естествено. На първо време до сценария, защото и тук, както в Библията, в началото е Слово.

В първия вариант неговият сценарий се нарича “Голдбърг”, след преработката става “Преддверия”. Заглавие колкото загадъчно, толкова и неясно. Затова авторът го обявява за работно. То ако тръгнем по тая линия, и сценарият – всеки сценарий! – е работен, чернова на филма. Пише се, за да се гледа. Макар че черновите на майсторите са прелюбопитно четиво.

Най-напред забравили, че българският текст е преведен от английски оригинал (!), се изненадваме от мястото на действието, от екзотичния декор и холивудския персонаж. Защо му трябва на едно

момче българче – казваме си ние – да се занимава с това? Преди изненадата да се превърне в предубеждение обаче, се сещаме, че вече не едно или две, а хиляди момчета българчета бродят из “Дивия запад”, в Лондон на гурбет ходят, стигат чак до Калифорния – Мека-та на киното, така че сигурно и така може.

Защо не, наистина? Ако ще ходим на Запад, трябва да го правим без комплекси. Младият българин иска да живее в свят без визи и граници; той още не е скъсал пъпната си връв с отечеството, но космополитът в него се надига. Явор Веселинов се изповядва: “Обзе ме такава носталгия, не знам дали по тия места или по мене си...” Кое не му пречи да загърби българското в себе си и да пише за един друг свят, който ние, останалите в България, познаваме само от книгите и филмите.

(Между другото, напоследък ми се случи да чета още два сценария на наши автори за “оная действителност”: първият фантастичен екшън с двама герои – българин и американец, които действат заедно срещу международната мафия; вторият – по-абстрактен, с балетни и пантомимни акценти, без точни национални белези. Но “Преддверия” най-осезателно, бих казал драстично, се отдалечава от националността и езика на автора, отивайки към друга националност (космополитност?) и друг език – английския, който в известен смисъл също е космополитен.)

И така, прочута филмова звезда е омъжена за богат кинопродуцент. В тяхното имение се срещат и разминават дъщерята на продуцента, която е годеница на брата на актрисата, както и друг актьор – любовник на звездата, сестра му – певица и нейната приятелка – манекенка... “Това са хора, копнеещи смъртта, хора, обзети от мания да забравят себе си. Хора, непримирили се с дълбоките си слабости и поради това обсебени от жестокост” – отбелязва в ремарките авторът. Една общност, която се разпада. Изчерпала моралните си и духовни ресурси, тя върви към апокалипсис.

Къде сме виждали вече това? Ами да, пак там. Точно така – Калифорния, Лос Анджелис, Холивуд, Бевърли хилс, Санта Моника, Санта Барбара... Не от вчера американското кино занимава зрителите със себе си, изповядва се, саморазголява се, посвещава ни в скритите механизми, във възходите и паденията на звездите. В класическия филм на Били Уайлдър “Булевардът на залеза” (1950 г.) с Глория Суонсън в главната роля това бе направено по безподобен (и автентичен) начин. Има вече няколко филма за драмата на Мерилин

Монро. Елизабет Тейлър също бе портретувана на екрана в собствената си артистична и житейска история. И Натали Ууд не е пропусната. Както и множество други персони, чиито истински имена са спестени. Но се подразбират. Всички те на върха на славата, или малко след като са го прехваляли, изпадат в нервна криза, в депресия, наливат се с уиски, смъркат кокаин, накратко – водят самоубийствен начин на живот, саморазрушават се. Така че героинята от сценария “Преддверия” не е оригинална – тя може да се разглежда само като римейк на предишните образи. Разликата е, че те, предишните, бяха конкретни действителни лица, докато героинята тук вероятно е вдъхновена от повече съдби и биографии, но в крайна сметка е изфантазирана. Видение. Мираж. Сън.

И още една разлика, много съществена. Глория Суонсън, Мерилин Монро и другите са **Холивуд, видян отвътре**, Холивуд в собственото си огледало. Докато “Преддверия” е **Холивуд, видян отвън**. Отстрани. Но с желание да прилича, да наподобява, да имитира погледа отвътре. Кое то е (почти) невъзможно.

В историята на киното знам само един случай на успешен пробив отвън – уестърните на италианския режисьор Серджо Леоне – класически образци в жанра, смятан за американски фолклор и американски патент. Дори такъв безспорен майстор като руснака Андрей Кончаловски, който дълго време живя и работи в Америка и направи там някои нелоши филми (“Влакът беглец” например) в автобиографичните си книги “Долни истини” и “Възвисяваща лъжа” признава, че не е могъл да се адаптира, да влезе в “системата”. И се завърна в Русия.

Ето защо резонен е въпросът: “Преддверия” закъде? За кого?

В сценария има един образ – Вера, манекенка, за която се намеква, че е дошла някъде от Изтока, от Източна Европа. От нашия регион, от нашия свят, наше момиче, така да се каже. Това ме накара да обърна по-голямо внимание на нейните думи и изяви. Ала не открих нищо специфично, което да

я отделя от останалите. Тя е същото, дори по-яростно възплъщение на отчаянието, насилието и безизходицата. Жалко, защото една заявена възможност е пропиляна – губят се нюансите в мисленето, в поведението (ние – те, отсам – оттатък), които биха могли да станат мост между “нас” и “тях”, да срещнат разбиране в източната част на Европа, а също и в западна посока.

И какво се получава – вече не само като оценка на собствените качества на сценария, а и с оглед на евентуалната му реализация? Положението, мисля, може да се дефинира с един термин от шахмата – цугцванг. В приблизителен смислов превод – ни натам, ни насам. Няма печеливш ход. В България, а и в коя да е друга страна от посттоталитарното пространство, едва ли някой ще се заинтересува от този сюжет. Той с нищо не ни ангажира. Това не са наши проблеми. Ние имаме други възли за разсичане и разплитане. По ред причини, на първо място финансови, още не сме достигнали до тях, та сега да се занимаваме с чужда материя? Не, не, по-добре някой друг! Или някъде другаде. Освен това сме се нагледали на насилие, разпад на връзките между хората и на задушени улици. Стигат ни толкова.

На Запад, в частност в Съединените щати, “Преддверия” също не би имал особен шанс. По съвсем други причини. Там биха казали (поне аз така си го представям): О, този сюжет ли? Ние вече сме го правили – пет пъти, десет пъти, сто пъти... Я по-добре, млади човече, прати ни някоя касета с твой филм, да те видим колко струваш! (Точно така, с учтива безцеремонност са постъпвали, например, с Кончаловски. Или дори с Милош Форман. Макар че при тях залозите са по-сигурни и по-големи – в това число и политически.)

Да, положението наистина е цугцванг!

Остава все пак утехата, че въпреки всичко си дръзнал да започнеш, че си натрупал опит, който никак не е излишен – все някъде и някога ще ти потрябва.

И може би печелившият ход предстои?

Войната на светлосенките...

Иво Драганов

Води се една невидима война. Тя е ожесточена, безпardonна, няма задръжки, не подбира средства. Тази война продължава хилядолетия с различни методи, но с една цел - съзнанието на хората. Идеолозите ѝ винаги са различни, стоят в сянка, но бенефициентите са лесно разпознаваеми. Това е управляващата върхушка. Стремехът към манипулация е изкушавал просветени личности, таланти, откровени мошеници, нагли и арогантни простаци, лукави фарисеи, обикновени глашатаи. Разликата между тях е, че първите моделират подходи, които да въздействат и променят нагласи и разбирания за удобство на властта, а другите мачкат психически и физически хората. През годините този натиск се проявява по различни начини, включващи и физическо унищожение на инакомислещите. Сега манипулацията е по-фина, небрежно забавна, дори пресметливо присмехулна на моменти, но действа постоянно със силата и настойчивостта на водата... Водата, която има един вкус, когато си жаден, а съвсем друг - когато се давиш...

Почти в същата ситуация се оказва всеки потребител на електронна информация в днешния виртуален свят. Едва ли не като Алиса в страната на чудесата. Зрителят е жаден за информация, но рискът от "удавяне" в потопа от подобие на информация е огромен. В хилядите минути екранно време, посветени на незначителни подробности от живота на маргинали и аутсайдери, манипулаторите са толкова професионални, че дори ключов екологичен проблем могат да размият в брътвежи. Уважавана телевизия в централната си емисия показва как се стоварват балите със софийски боклук в сметището край село Цалапица. То също е незаконно, но кого го интересува това!? Репортерът запита драматично някаква баба дали софийският боклук ѝ мирише. Бабата се завайка, че ще мирише. Обикновено възрастните хора имат съпротива към всякакви промени. Това променя гледната точка, защото отговорът е предизвестен. Проблемът е другаде. Той се състои

в това, че вместо да се проследи и анализира причинно-следствената връзка от непострояването на завод за отпадъци (проблемът е разискван още през 88-години, писал съм сценарий за научнопопулярен филм по темата), за да се разкрият скрити интереси от комисионни, рушвети и прочие, репортерите интервюират случайна баба какво мисли по най-незначителната част от този проблем. Не питат експерти, еколози, представители на местната власт за неговата същност като първопричина, а нея за последиците. Какво ще реши това? *Не можеш да отстраниш последиците, ако не откриеш причините* – казва Конфуций. Това е пример за непрофесионализъм или за манипулация. Изграден е висок коефициент на автентичност в ситуацията, но той подвежда. Създава се впечатление за интерес към общественото мнение. Но него го няма. Забелязва се устойчива тенденция да се интервюират хора по незначителни въпроси. Дали това е пътят към развитото гражданско общество?

Анкетите са важно нещо в структурата на новините, защото дават неподправена представа за настроенията на обществото. Проблемът е какъв е въпросът, към кого е насочен и кой коментира. Телевизията е велико изобретение. С нейната природа и с влиянието ѝ върху хората се занимават стотици учени. Във времето на информационното общество и високите технологии телевизиите информират, коментират и анализират събития в момента на тяхното случване. Телевизията от главен информационен източник се превърна в основен модератор на общественото мнение. Обикновено телевизионните новини задават гледната точка и детерминират тона на публичния дебат към дадено събитие. Това вече предопределя битката за влияние върху аудиторията, защото моделира отношение. Ако нещо не е показано по телевизионните екрани, за хората то не се е случило и това вече априори е грандиозна подмяна. На значимостта на събитията, на дневния ред на обществото и държавата и в крайна сметка - на ценност-

ната система на реципиента на информацията. Особено в контекста на това, че зрителите на един канал през деня се осведомяват за около двадесет-двадесет и пет събития в новинарските емисии. Извън тяхното внимание остават хиляди, за да не кажа милиони други – национални и световни. Единствено от етиката и професионализма на новинарите зависи дали аудиторията ще бъде потопена в незначителни случки, за да останат извън нейното внимание важни, но неудобни за властта събития. Дали програмите съдействат за повишаване на интелектуалното ниво на зрителя, или го принизяват ежеминутно? Досега човечеството не се е сблъсквало с подобен масов феномен на глобално синхронизирано халюциниране. Новините не се занимават с проблеми на здравеопазването, двукратното източване на пенсионните фондове, неяснотите около масовата приватизация, създаването на нескопосни закони, които гарантират недосегаемост на престъпниците. Те се занимават с новите си шоу програми. Най-малкото ги нареждат в една и съща емисия, което е степенуване по значимост. Често важни новини се изчитат на бланк, за петнадесет секунди, а незначителни се показват с пълни репортажи и продължителни интервюта, от които нищо не става ясно. Освен че поредната незначителна персона от Big Brother ще води предаване... Непретенциозната аудитория на тези формати вече е нащрек – тя е наясно, че въпросните персони нищо не могат да съобщят, но пък ще ги забавляват с поредната простотия...

Американският филм **“Да разлаеш кучетата”** много вярно, въпреки природата си на художествено произведение, разкри лабораторията на една масова хипотетична манипулация. Действителността обаче доказва, че тази фикция е напълно възможна само осем месеца по-късно. Избухна аферата “Люински”, което забави излизането на филма с цяла година поради откровените аналогии на скандала с филмовата интрига.

Телевизионните предавания станаха основна арена на сблъсък на политически тези, обществени настроения, икономически интереси. Те изместиха форуми, митинги, кръгли маси и други като форми на пряк контакт с хората. След либерализацията на електронните медии партийните лидери вече предпочитат да говорят на своите избиратели в стил ex cathedra от телевизионния екран

(костюмирани, гримирани, надлежно инструктирани, репетирани и усмихнати), отколкото да водят открит дебат със своите избиратели на преки срещи.

Конвергенцията между електронни медии, телекомуникации и високи технологии доведе до бурно развитие на телевизиите. В тази нова обстановка те не са само технологичен и естетически подход за спечелване на вниманието на аудиторията. На практика вече можем да говорим за психологическа индустрия, която е сила с нарастващо влияние. Маркетинговите закони все по-категорично ще ръководят тази система. Те не държат сметка за интересите на обществото. Маркетингът в изкуството разглежда зрителя единствено като потребител, а не като гражданин. Това е основна разлика, която формира подходи и обяснява превеса на зрелищното начало над съдържателното. Масовото развитие на телевизиите води до огромна по размер аудиовизуална продукция. Без да претендирам за прецизност, само в България се излъчва над 480 000 часа годишна програма. (Шейсет и три телевизии излъчват по 24 часа програма дневно). Това на практика е виртуален свят, който все по-често се мъчи да наложи дневния си ред над реалния и да го измести в съзнанието на хората. Или поне да го преподреди като приоритети. PR агенциите и политиците веднага разбират какви възможности се разкриват пред тях. Те осъзнават, че хората по-лесно се влияят от приказки с картинки и нямат време, а и възможност да оспорват или опровергават факти. Важен принцип на драматургията заработва. Той е известен от римско време под дефиницията “цялото чрез частта му”. Проблемът в телевизиите е кога тази част е истинска, кога аранжирана и с каква цел е направено това (казусът от филма “Да разлаеш кучетата”) и как се пренася това във виртуалния свят? Десетки телевизии показват как политикът Х е в дом за деца без родители сред питомците. Обикновено той е прегърнал някакво детенце и демонстрира загриженост, състрадание и любов. (Имиджмейкърите на лейди Даяна са я съветвали да прегърне и се снима с най-грозното детенце, когато е на посещение в домове за сираци). Какво остава в съзнанието на зрителя, който в това време гледа репортажа с понижено внимание, защото говори с близките, по телефона, мисли за разни неща, яде пуканки, пие бира и т.н.? Ето какво. Политикът Х е

състрадателен човек, той обича децата, дори нициите, има потребност да се погрижи за тях, значи той има качества да бъде "баща" на народа, нацията, държавата! Авсъщност политикът *Х гради имидж*, казано на професионален жаргон. Той използва любимия похват на заявеното поведение, на добрите намерения, което се различава от реализираното в действителност. И медиите помагат, особено аудиовизуалните. Имаше време, когато депутати, за да попаднат в полезрението на телевизиите, взимаха деца от домове за деца без родители за празниците. Все едно взимат вещ. Широко усмихнати, те преливаха от умиление към себе си и своята щедрост. А после тихомълком ги връщаха, когато с ужас установяваха, че тези деца имат чувства, притеснения, страхове и надежди, а те нямат време и желание да се занимават с тях. Защото тази дейност не попада в новините.

Отбелязахме по-горе, че събитие, което не е показано по телевизията, в съзнанието на хората все едно не се е случило. От тази гледна точка можем да разглеждаме световните информационни агенции и транснационалните телевизионни пулове като мощни информационни редуктори. Редакционната преценка какво да се покаже става единствен критерий за определяне важноста на едно събитие. В учебниците се дава за пример казуса, че в случай на два пожара – единият, който се е случил през деня, а другият – вечерта или през нощта, ще се покаже нощният, защото носи повече драматизъм и картината е по-ефектна. Често етиката и обективността отстъпват пред зрелищността и необходимостта да се събира повече аудитория. По този начин огромни телевизионни аудитории по цял свят биват манипулирани – волно или неволно. Използвам термина манипулация не като елементарна лъжа, а като подреждане на приоритети в съзнанието на зрителя. Телевизията казва кое е важно, кое не. Зрителят пасивно се съгласява. Редът на новините в емисиите се превръща в изключително важен инструмент за въздействие. Когато показват непрекъснато някого по повод и без повод в началото на емисията, за обикновения зрител той естествено се налага като фигура от първостепенно значение. Независимо от неговите ограничени правомощия и влияние. И това вече е фина манипулация, защото не отговаря на реалното състояние на нещата. Но в съзна-

нието на хората показваната персона придобива много по-голяма значимост. Това е, така да се каже, принадлежната стойност на PR в телевизионните новини.

Друго ниво на проблема е, че както не е възможно от времето на древна Елада да има пряка демокрация с бърз ефект, вследствие на което са се появили демагозите, така и виртуалният свят не е в състояние да показва всичко, което се случва по света – и се появяват редакторите. Дори CNN INTERNATIONAL и FOX NEWS не могат да покажат всичко, което се случва по света. Естествено идва необходимостта да се подбере и излъчи най-важното от събитийния поток. И тогава по обективни критерии (по моето скромно мнение такива съществуват единствено в BBC) редакционният състав и мениджърите на новините на съответния канал определят кое е **най-важно**. Те се превръщат във филтър на информационния поток. Те обаче не са компютри, а хора с пристрастия – религиозни, политически, обществени и т.н., които действат на /под/съзнателно ниво. И зрителят става все по-често потребител на институционална информация и все по-рядко – на събитийна. Първата е територия на държавата и нейните институции, а втората се отнася до промени, които засягат обществото или големи групи от хора. Например телевизиите услужливо показват президента, който отправя със сдържан, премежен тон своите критични съображения към отделни политици и правителството. Проблемът не е в това дали е прав или не, а защо досега не се е възползвал от конституционните си правомощия да направи това обръщение в парламента? Това е негово право и то ще отрази в действителна степен неговата загриженост и стремежа му да повлияе на политиките. Водещи телевизии показваха как президентът е посетил събор и хиляди негови съмишленици са го поздравили за това. Каква новина е това?

Управляващата коалиция заяви, че ще анализира предупрежденията от ЕК. Новина би било, ако управляващата коалиция заяви откровено, че тези предупреждения не я интересуват. Какъв е интересът на обществото към тези незначителни събития, освен на членовете и симпатизантите на управляващата партия? Но това пък е удобен повод да не се говори за повишението на цените и измамите на държавните и частни монополи, които

действително засягат всички... И ето как ежедневният ред на обществото е подменен. Другото е PR техника. По тази причина новини за важни събития остават на заден план заради политическа, институционална информация.

В началото на 2008-ма година станаме свидетели на флагрантен пример на тотална медийна манипулация. В държавата се случиха две бедствия. Най-мощното бе затрупаните от снежните виелици пътища от националната пътна мрежа. Това се случи в резултат на нахални измами от фирми-фантоми, които са прибрали държавни средства, без да имат елементарна механизация за почистване. С две думи, безцеремонно излъгали и арогантно откраднали. Журналистите подложиха ресорната госпожа министър на остра критика.

Второто бедствие бе необяснимото и нелогично отплаване на български кораб от пристанище по време на буря и потъването му в Азовско море. Първоначално медиите изразиха предположения, че някакъв странен товар е принудил капитана да поеме неоправданият риск да отплува. Или му е било наредено от собствениците. Изведнъж в регионално вестниче се появи статия за кадри с детска порнография във филма БАКЛАВА на режисьора Алекс Петров. Какво стана? Ето какво. Всички медии (без да са гледали филма) изведоха тази "новина" на първо място и я коментираха в продължение на месеци. В общия шум потънаха проблемите за непочистените пътища и откраднатите пари за тази дейност. Веднага се забрави за гадката около потъването на българския кораб. Аргументите на киноспециалистите, че филмът е показван на няколко уважавани форума, че в него няма такива кадри и става дума за художествена метафора, останаха нечути. Техните аргументи не стигнаха до широката общественост, защото не се вписваха в общия хор обвинители. Всичко бе подчинено на намислената теза за детска порнография. Намек за нея се съдържа в три монтирани кадъра от трейлъра на филма в Интернет, взети наготово, а не заснети. Сагата с тази драма продължава досега. Угрижена, неизвестна, но доблестна неправителствена организация дори сезира Комисията по етика в електронните медии.

Информационните емисии са потопени от институционална информация. Важни новини биват измествани от безсмислени случки и автопромоции.

Това е още един пример за манипулация или най-мекото казано за некоректно отношение към фактите от действителността. От световните събития най-много пет-шест биват включвани в централните емисии. Защо точно те? Какво става в Чехия, Словения, Унгария, Македония? Как Румъния ни изпревари по отношение на изискванията на ЕС? Защо имаме най-малките заплати спрямо съседните ни страни? На тези проблеми няма посветени информации в новините.

Феноменалното въздействие върху зрителите е основният фактор да се инвестират огромни средства в развитието на телевизията, без да подценявам естествената необходимост от информация, култура и забавление на всеки човек. Дълбоко съм убеден, че ролята на телевизията при формирането на културни нагласи, качеството ѝ на мощен продуцент и разпространител на кино, театър, музика, балет и коректното информироване за случващото се в местен, национален и глобален мащаб е огромна и това е нейна изключително важна мисия в обществото. Все пак не бива да се забравя, че новинарските емисии са малка, макар и важна част от програмата ѝ. Същото се отнася за коментарните и аналитични предавания, които задължително трябва да присъстват в програмната схема. Можем спокойно да направим извода, че основанията да се създаде телевизионен канал са много, гледните точки към неговите цели и задачи - също. При добре измислен и осъществен програмен проект ефектът би бил много голям. Въпросът дали има такъв идеален канал остава в сила. Както остава в сила въпросът: каква част от българската телевизионна аудитория се интересува от сериозни коментари и анализи, разследвания и документални филми? Какъв е шансът на програмните директори да предложат монотелевизионен вместо шоу и как ще убедят маркетинговите директори в тази необходимост? Броят на любителите на чалгата издава наличието на огромна маса духовно ограничени хора в държавата, чийто „културни“ потребности се изчерпват с клюки около битово-телесните проблеми на „фолк-фуриите“. Няма търговска телевизия, която да не се интересува от потребностите на своята аудитория. И така кръгът се затваря. Националният обществен оператор трябва да бъде неговата алтернатива. Поне по замисъла на европейските директиви.

Българинът Георги Каназирски създаде краля на френското кино

Костагин Костов

Сюжет за малък разказ

Беше зимата на 1968 г. Изнесох кратка лекция за френското кино в пловдивското кино "Република". След това се прожектира филмът "Клетниците" с Хари Бор, продукция на френската фирма "Пате Натан". След прожекцията навън валиеше сняг. Бях пресрещнат от висок, набит мъж с барета на главата. С лек акцент той ми довери: "Аз познавах продуцента Бернар Натан". Недоумяващо повдигна рамене и попитах плахо: "Да не би да сте живял във Франция?" Непознатият вдигна яката си и задоволи моето любопитство: "Да, и не само го познавах. Той дължеше своето богатство на мен..."

Лошото произношение изиграва солена шега

"Казвам се Георги Каназирски. Роден съм в Пловдив в годината на създаването на киното – 1895-та. Завърших гимназия. Тръгнах да диря късмета си в Европа. Научих бързо френски и английски. Всяка вечер ходех на кино. Навъртах се покрай американските кантори за разпространение на холивудски продукции във Франция. Директорът на филиала мистър Томкинсън ме забеляза и ме направи началник на "PR" на фирмата "Фокс" за Франция. Всеки ден съчинявах рекламни текстове за излизащите на екран американски филми. Работодателите ми поискаха от мен да намеря някой, който да вади копията на нашите филми, пускани на екран. Още преди това бях обърнал внимание на един момък, който се представи като Бернар Танензеф, родом от Бесарабия. Беше дошъл в Париж също като мен да търси щастieto си. Произношението му беше лошо и ние трудно успявахме да се разберем при разговорите. Бернар охотно прие да копира нашите филми. Попитах го колко иска за метър. В бързината той изломоти нещо като 25 франка за

метър. Лекомислено се съгласих с неговата оферта. Вече когато подписвахме договора, аз разбрах, че той е искал 2 франка и 50 сантима. Бях му платил десет пъти повече.

За няколко години бяха построени дворци

И така – Бернар Натан, заедно със своя брат Емил и арменеця Орманиян, наеха една малка къщичка недалеч от парижките хали, оборудваха я с нова машина за печатане на копия и правеха по 50 000 метра отпечатъци на месец. Като се има предвид, че за един метър той разходваше по-малко от два франка, можете да си представите какви огромни капитали натрупа този човек за кратко време. След 6 месеца Натан се премести в съвсем нова къща на ул. "Франкфюр" в центъра на Париж и създаде фирмата "Райнц филм". Орманиян стана негов касиер. Фирмата му създаваше рекламни филми ("форшпани"), съставени от изрезките на американските филми, които се продаваха на всички парижки кина. Натан печаташе вече по 300 000 метра месечно. Това значеше 30 милиона чиста печалба. В никой друг отрасъл на френската индустрия не можеше да се реализира толкова голям процент на нормата на печалба, както в киното. Това беше една лудница, в която 500 души само брояха пари – получаваха и даваха. Слабите познания на арменеця в областта на финансите обаче изиграха лоша шега.

Пари лесно се печелят, но и лесно се губят

В края на 1929 г. Натан минаваше за най-крупната фигура на кинематографическата индустрия във Франция. Филмите, които той вече създаваше в своята фирма "Пате Натан", се прожектираха в четирите краища на света. Натан лекомислено подписваше чекове за милиони и те не се връщаха никога от банките. Той имаше в Париж няколко луксозни жилища-дворци и вили в Ривиерата. Един

румънски бесарабин обсеби националния флаг на Франция и го окачи като емблема на своите филми заедно с образа на галския петел. Един ден, след като бях загубил работата си във "Фокс", отидох при Натан. Поисках му работа. Той ме заведе в помещението на главната каса. Зави ми се свят да гледам този луд танц на милионите. Покани ме да мина след седмица. Искал да си помисли. Напомних му, че преди 10 години аз веднага му бях дал голямата баница, която той така хищно захвапа. Знаех, че когато Натан отлага, значи, че отказва. На другия ден вестниците вече пишеха за предстоящия фалит на всемогъщата филмова империя "Пате Натан". Банките, които бяха хлътнали с няколко милиона франка, не даваха и дума да се каже за фалит. Те автоматически продължаваха да джиросват неговите чекове и да финансират операциите му. Вече през 1935 г. неговото предприятие за експлоатация на кинозали беше обявено за фалирало, а една година по-късно същата участ постигна и цялата фирма.

Съдебният следовател откри фалшификации за 7 милиона франка и нареди да се арестува Бернар Натан. Дни преди арестуването му жената и децата му бяха заминали в чужбина, като откриха сметки в швейцарски банки, а имотите се оказали до един продадени или ипотекирани. Върви да вземеш на босия цървулите.

През 1939 г. немците ме намериха в Париж и ме екстрадираха в България. Сега съм вече пенсионер и чакам края на дните си. Както се казва, "и аз живях в Аркадия", а Натан беше направо в рая. Но си плати за всичко. На българина винаги късно му идва акълът. Трябваше, когато разбрах, че плащам на бесарабина десет пъти повече, да му ударя шу-

та и сам да организирам това не толкова трудно предприятие. Така България щеше да има своя филмов крал. А сега притежавам само една колекция от картички с ликовите на първите френски киноартисти и нищо повече".

Снегът затрупваше следите от стъпките ни. На това място Георги Каназирски завърши разказа си. Недоверчиво го попитах: "Добре, вие назовавате истински имена и факти из историята на френското кино. Но как да ви повярвам, че вие сте участник в тях?" Отговорът беше: "Много просто. Намерете в Народната библиотека брой 5208 от 3 януари 1939 г. на в. "Заря" и ще се уверите, че за този случай още тогава са писали вестниците". Проверих и всичко се оказа точно.

Вечният Марко Тотев

След две години внезапно ме привлече един афиш, на който весел, щастлив мъжага държеше пачка с пари, спечелени от тотото. В края на снимката се мъдреше тъжен и отчаян моят приятел Георги Каназирски. Намерих го в кафенето на пенсионерите. Разказа ми последната си история: "Това е мой съсед. Забравил си очилата и ме помоли аз да му попълня фиша. А той взе, че спечели шестлица. Е, почерпи ме човекът – една бира и четири кебапчета. Но пак се разминах с щастието. Какво да се прави – аз изглежда съм класическият тип Марко Тотев."

Няколко месеца по-късно видях некролог с името му пред клуба на пенсионера. Скромен некролог на един човек, който беше създал филмовата империя на Франция и ефемерното богатството на един самодоволен пловдивски еснаф.

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), проф. Станислав Семерджиев

Дизайн: Силвия Попова **Печат:** Печатна база „Дийор принт“

Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67, тел.: 946 10 66

За реклами: **946 10 66** E-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

СБФД интернет сайт: <http://www.filmmakersbg.org/index.html>

Препечатването е допустимо само с разрешението на редакцията и автора.

Подписаните материали не съвпадат винаги с мнението на редакцията.

КИНО е двумесечно списание. Цена на отделна книжка - 3,50 лв.

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

ISSN - 0861 - 4393

MEDIA



A programme of the EU

СТРАСТ ЗА КИНО

PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
PASSION DE CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION FOR CINEMA СТРАСТ ЗА КИНО
PASION POR EL CINE PASSION FOR CINEMA
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA
VÁŠEŇ PRO FILM СТРАСТ ЗА КИНО PASSION DE CINEMA
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI
PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
LEIDENSCHAFT FÜR KINO PASSION DE CINEMA
VÁŠEŇ PRO FILM СТРАСТ ЗА КИНО PASSION DE CINEMA
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI
AISTRA KINUI PASSION DE CINEMA PASSION FOR CINEMA
PASSION FOR CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION DE CINEMA LEIDENSCHAFT FÜR KINO
PASSION DE CINEMA PASION POR EL CINE
PASSION FOR CINEMA СТРАСТ ЗА КИНО
PASION POR EL CINE AISTRA KINUI
LEIDENSCHAFT FÜR KINO

Бюро МЕДИА - България
бул. „Дондуков“ 2А, ет. 8
София 1000
тел.: (02) 988 32 24
факс: (02) 987 53 69

info@mediadesk.bg
www.mediadesk.bg

ПРОГРАМА НА ЕВРОПЕЙСКИЯ СЪЮЗ В ПОДКРЕПА
НА АУДИОВИЗУАЛНАТА ИНДУСТРИЯ

A photograph of a person from behind, looking out over a river towards a forested shore under a sunset sky. The sun is low on the right, creating a bright glow and reflecting on the water. The person is in the foreground, slightly out of focus.

**ТРЕТИ МЕЖДУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ
НА АЛТЕРНАТИВНОТО КИНО
ДУНАВ – РЕКАТА НА ЕВРОПА
РУСЕ 24 – 28 ЮНИ 2009**

**един празник на киното
и конкурс за некомерсиални
документални, игрални и
анимационни филми на тема
* УСЕЩАНЕ ЗА РЕКА ***

за контакти
Владимир Илиев 0899 056 119