

КИНО

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

1 2009

3,50 лв.



ПРИЛОЖЕНИЕ:
СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

05-15.03.2009

www.cinema.bg/sff

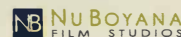
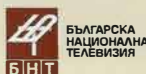
www.sofiaiff.com

13

международен
СОФИЯ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ
SOFIA international
FILM FESTIVAL



GREAT TASTE IN FILM



КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Лицето на младото българско кино

Дебютът – а сега накъде /дискусия/ _____ 2

Професия продуцент

Българският продуцент – от френския модел до българската реалност / Любомир Халачев _____ 17

Киносъбития

60 години НАТФИЗ: Да пазим специфичния характер на Академията / Вера Найденова _____ 20

Не/забравени лица от сцената и екрана

В преследване на успеха – Христо Шопов / Борислав Гърдев _____ 24

Нови книги

Кинокритиката като автобиография / Вера Найденова _____ 27

Подир сянката на облаците

Киноанкета / Иван Геков _____ 29

София Филм Фест

В предчувствие за празник

Арт Експеримент, преоткриващ същинската природа на филмовия език или за филма „Дъщерята“ ("Die Tochter") на Бернхард Каммел / Искра Димитрова _____ 31

Европолис, градът на Делтата - Ерик Шпицер – един австриец в екипа _____ 33

Погледът на режисьора

Да се снишим, другари, докато ни отмине кризата / Владимир Ангелов _____ 35

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Холивуд срещу Франко / Мая Димитрова _____ 38

Методът прави кинематографиста – разговор с братя Дарден / Олга Маркова _____ 40

Фестивали

Moveast – фестивал на дебютантите / Иван Иванов _____ 45

ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

Десет години в матрицата / Йоана Павлова _____ 47

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

Пророк в собствената си родина / Албена Пунева

Вляво от пътя Лондон – Калкута / Влади Киров,

Михаил Мелтев

Всеки стрък си има ангел / Иван Младенов

На корицата: кадър от филмът „Дъщерята“
режисьор Бернхард Каммел

С подкрепата на:



ДЕБЮТЪТ - А СЕГА НАКЪДЕ

(дискусия)

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА - главен редактор на списание „Кино“:

Добре дошли на дискусията, която е завършващ етап от проекта „Лицето на младото българско кино“. Искам да благодаря на Министерството на културата и на Фонд „Култура“ за това, че подкрепиха финансово проекта и ни предоставиха гостоприемството на зала „Средец“ за нашата работа. Благодаря и на Съюза на българските филмови дейци, който застава зад всяка инициатива на списание „Кино“. Началото на този разговор започна на фестивала „Златната Роза“ - благодаря на колегите от гилдия „Критика“, които го реализираха. С публикуването на експозетата от дискусията на страниците на списание „Кино“, повече хора от филмовата общност ще могат да се запознаят с всичко онова, което оформя облика и ражда проблеми около „Лицето на младото българско кино“.

В своята практика през годините списанието е отделило и отделя особено внимание на изявите на младите в българското кино. След специално обсъждане се появи сборника „Ранно пиле“. Отразяваме проявите на фестивала „Ранно пиле“, публикуваме статии за всички студентски фестивали, даваме възможност на млади пишещи автори да сътрудничат с различни видове писмени текстове.

Чуха се доста упреци, че не бива да се делим на младо и на старо кино. Не, не се делим. Но има хора, които сега влизат в киното и е важно да се открият техните проблеми. За съжаление, до момента те не са чак толкова много в залата - надявам се, че по време на разговора ще се присъединят. Всъщност рехаваше и публиката по време на прожекциите, които в продължение на осем дни се състояха в Дома на киното. Беше показано всичко заявено от младите автори и техните продуценти. Малцина бяхме тези, които изглеждахме всички филми и определено може да се каже, че има интересни, добри неща, любопитни тенденции, сравнително добро овладяване на драматургията, на визията, на темпоритъма, на монтажа - все важни, основни неща в кинематографичната изразност.

Нашият разговор няма да се ограничи само в параметрите на творческия процес. Искам ми се това да бъде работен разговор за всичко онова, което помага и пречи на младите автори да правят своите филми.

Тук има представители на телевизията, има много продуценти, има и много автори, чиито филми не успяхме да покажем, но които вече са направили своите успешни, награждавани у нас и в чужбина, първи и втори филми - просто времето на прожекциите беше ограничено. Нашият разговор е за всичко онова, което се случва в днешния ден на киното ни, защото, позволявам си да се лаская от мисълта, че всички, които правим кино или дискутираме върху него, правим и дискутираме едно младо кино. Дотолкова, доколкото идеите ни са идеи на ентузиастични, защото, както сме си го казвали не веднъж - да се прави кино в България наистина е въпрос повече на ентузиазъм, отколкото на правила. И затова дискусията ни ще бъде напълно свободна - събрали сме се да си кажем всичко, което ни притеснява и дано от това да има и някакъв резултат.

Проф. ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ - режисьор: Дойдох наистина воден от желанието да кажа, че проблемът за младите естествено ме вълнува. Тези дни си помислих, че добре забравеното старо е всъщност новото и се сетих за третия закон на диалектиката за отрицание на отрицанието. Това липсваше според мен през тези години - естественият приток, който да движи напред нашето кино. Изчислих, че през 80-те години от завършването на института до дебюта са минавали 5-6 години. Сега тепърва ще дебютира Илиан Джевелеков, който завърши преди единайсет-дванайсет години. Ето колко ненормално дълъг период раздели естествения приток на тези хора и това е най-страшното, което се случи в периода на 90-те години - спря притокът на млади хора. Но прогнози-те са, нека да бъде малко по-оптимистичен, че след една-две години нещата ще си дойдат на мястото. Факт е, че в момента на различен етап на производство са дебютите и на Драго Шолев, и на Иван Владимиров с пълнометражен филм, и на Мая Виткова, и на братята Чучкови - всички те са от един и същи випуск.

Ще кажа също, че в програмата от късометражни филми на ЕФА (Европейската филмова академия), които току-що изгледах, си направих труда да проследя биографиите на авторите им. Само един е роден през 80-те години. Награда за късометражен филм печели латвийка, родена през 1966 г., тоест това не е процес само тук, това е процес навсякъде в Европа, много трудно се пробива, много трудно се

стига до дебют. Кое то съвсем не значи, че това, което се случва тук, е нормално. Но някак си се утешавам, че навсякъде по света трудно се стига до дебют.

От десетте късометражни филма, които изгледах в предложената програма - а аз мога да говоря не само за тези, които бяха показани, защото съм гледал много повече - имам голяма вяра в капацитета, в качествата на младите, най-вече защото идват с голяма искреност и желание да отразят времето, да отразят себе си във времето. И това е една преобладаваща тенденция. В първите години на 90-те имаше епигонски тенденции, слава богу, те са преодоляни. Сега се радвам, че хората, които правят филми, са искали да изразят себе си. Второ, това, което ми прави впечатление, е ориентацията към екзистенциалните теми, те преобладават. Малко са филмите, в които авторите се опитват да решават, така да ги наречем, социални проблеми. Между другото, в тазгодишната селекция на ЕФА половината филми са на тема криза в семейството, криза на личността, а другата половина принадлежат към така наречените политически ангажирани филми и очевидно това се поощрява, защото почти всички номинирани за наградите на ЕФА филми са от политически ангажираните. Що се отнася до майсторския клас, това, което ми направи впечатление в него, освен майсторството, което научиха голяма част от децата е, че някои от тях дори не бяха и помиришали режисура - например две момичета от Софийския университет, едната следва международни отношения, другата философия и риторика, направиха едни от най-хубавите филми. Важен е и фактът, че всички те работят и се учат едновременно. Нещо, което по време на нашето студентство беше почти екзотика. Тези млади хора успяваха да се измъкнат след работа и да дойдат, да снимат...

Все пак ще посоча няколко заглавия от програмата. От последните години има едно много нашумяло заглавие, „Семейна терапия“ на Петър Вълчанов - филм, който аз харесвам заради това, че авторът му е успял да съчетае личното си възмущение с опита да се отрази времето, да се види какво се случва във времето. Изключително майсторски направен филм. Друг един филм, който също е на тема семейство, е „Семеен портрет“ на Димитър Сарджев, този филм ми е симпатичен с опита да се говори за миналото, но не в черно-бели краски. В него се анализира отражението на тоталитаризма върху психиката на човека, т.е. това е филм за унижението.

На времето препоръчах на Росица Вълканова да гледа „Сало или 120 дни на Содом“, след това тя ми се скара, че съм я пратил на този филм. Но според мен в този филм на Пазолини най-страшно е разказано за фашизма, защото е разказано за поражението върху психиката на човека. Не искам да правя паралел между „Семеен портрет“ и филма на Пазолини, но тази

тенденция, този опит да се разказва за миналото чрез поражението, което то е нанесло върху психиката на хората, според мен е за поощрение. Много интересна драматургия има „План за отмъщение“ на Константин Буров. Като говоря за искреност на себеизявата, ето Тома Вашаров, който не се страхува да направи на пръв поглед един огледален филм, в който обаче има желание да разказва за нещо, което на него му е близко. Или да речем филма на Любчо Младенов - струва ми се, че ако някой най-много пострада по време на този преход, това са точно тези, които се учиха в началото на 90-те години, те най-мъчително понесоха прехода. Любчо Младенов според мен е пример на страхотен кураж. Това момче снима и продължава да снима филми със собствени пари. И сега е направил пълнометражен филм, ей така, с една камера, с приятели - той май не е бил в програмата - но на мен страшно ми допадна с това, че разказът е простичък - една история, която обаче е много точна в своя абсурд и от точността на този разказ, от точността на взаимоотношенията между момче и момиче се стига до определена кинометафора. Пак подчертавам куража му да устиска толкова години и да не се предаде, да не се откаже. И понеже се чуват такива призови „Какво ви пречи да вземете камери!“, той го демонстрира - взема камера, влага някакви минимални средства, навива двама артисти - Елена Димитрова, която току-що завърши НАТФИЗ и Христо от Театър „Сфумато“ - и снима.

За това що е дебют не съм в състояние да говоря, тук са продуцентите, те познават по-добре тази материя. Според мен обаче за дебют трябва да се признае филмът, в който държавата е вложила пари. Там, където държавата е вложила пари, участвала е по някакъв начин, това трябва да се приеме за дебют. Новелите трябва да се насърчават, защото когато човек кандидатства след това за следващ филм, той трябва да има какво да покаже. Повтарям, дебютът е пълнометражен филм, в който държавата е вложила пари. Не знам колко това е реалистично за нас, но румънците са го направили, те са дали пари за много късометражни филми и вече на базата на тези късометражни филми са преценили кому да дадат пълнометражен филм. И това са Кристиан Мунджиу, Радо Мунтияну, покойният Небреску. Румънците, за разлика от нас, създадоха нещо като школа, и не съм сигурен дали това е само за добро. Пъстротата, която демонстрират нашите късометражни филми, като че ли на мен повече ми допада, много е широко ветрилото, и слава богу, има всякакви филми. Ето например дебютът на Вальо Гошев „Самотни сърца“ е телевизионна комедия, а знаем колко е трудно да се работи в този жанр.

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА: Истината е, че от тези филми, които бяха представени, имаше и такива, направени

от други телевизии, не само от Националната. Например „Седем дни“ участва с филма „Засада“ – режисьор Станислав Дончев, доста любопитен криминален сериал, в който се усеща стабилност и овладяност на жанровите форми. Нова телевизия се представи с два филма – „Изгревът на война“ и „Кастинг“ на Николай Василев, направени артистично и много смислено. Интересен беше и един от филмите на Югозападния университет „Октомври“ – режисьор Цветомир Матев, както и много от филмите на НАТ-ФИЗ, между които: „Семейна терапия“ – режисьор Петър Вълчанов; „Семеен портрет“ – режисьор Димитър Сарджев; „Време е...“ на Пламена Христова, анимационните „Хабанера“ – режисьор Драго Шолов; „Неделя вечер“ – режисьор Калина Вутова; „Въздушният ас“ – режисьор Свилен Димитров; „Зузу“ – режисьор Мирослав Мирчев. Както и впечатляващите дебюти „План за отмъщение“ – режисьор Константин Буров; „Всичко за теб“ – режисьор Тома Вашаров; документалните „Семейно щастие“ – режисьор Томислав Христов; „Коридор №8“ – режисьор Борис Десподов, вече с множество международни награди. Наистина имаше много интересни филми, в които си личи, че младите автори са хора с позиция и със своя визия в киното. Сигурно ще стане дума и за филмите, показани на „Златна роза“ – ярки, впечатляващи, влизащи в непосредствен диалог със зрителя.

АНДРЕЙ СЛАБАКОВ, режисьор: Ще се постарая да не ви отегчавам. Не мисля, че хората сами трябва да си финансират филмите. Това, че един човек с трима приятели е направил филм, трябва да бъде изключение, а не практика. Смятам, че една новела може да бъде дебют. И мисля, че е време, както във всяко кино в криза, да започнем да правим филмови новели. Това са го правили всички – французи, италианци, когато на киното нещо не му е наред. Не разбирам защо не се пускат от комисииите към Националния филмов център тематични филми от новели. Миналата година искахме да направим подобно нещо няколко човека – двама-трима, които сме по-стари и двама-трима дебютанти, и, дай боже, ще се опитаме да го направим. Говоря за по пет-шест новели, обединени в един пълнометражен филм, при които да не се поставят странните условия, които изисква телевизията – непременно всяка новела по двадесет – двадесет и седем минути. Разбирам, че един човек може да напише нещо или да се намери сценарий, който е осемдесет-дванайсет минути, може да е двапет и две. Но да се вкарват хора, които не са снимали досега, в подобен формат – това е нещо изключително сложно за правене. Затова искам да предложа нещо конкретно: да се обединим около тази идея, всяка година да се пуска една серия от два – три филма, в които да има по трима или четирима дебютанти. Защото да ча-

каме някой на петдесет години да направи дебюта си е несериозно. Тези млади хора трябва да снимат, колкото повече снимат, толкова повече имат шанса да направят добър филм.

ГЕОРГИ ЧОЛАКОВ, председател на Националния съвет за кино:

Вярно е, че тези двапет години пътят на младите до екрана никак не беше лесен. И то е обяснимо – липсата на средства беше основната пречка. Законът за кино, независимо от това, че аз не го харесвам, все пак трябва да се спазва, а тази година се установи, че именно законът във финансовата си част не е изпълняван на практика. Това, което бе постигнато е, че тази година ще бъдат доадени средствата, които не са изпълнени по закон. Т.е. за първи път ще има нормално финансиране в рамките на закона от 16 милиона лева. В тези 16 милиона лева са предвидени 2 милиона и 400 хиляди за четири нискобюджетни филма. Националният съвет за кино прие приоритетни решения как да се разходват парите през 2009 г. За съжаление, те се появиха късно на страниците на НФЦ, а на страниците на Съюза ги има от юли месец. За да се създаде един ниско бюджетен филм от порядъка на 600 хиляди лева, той трябва преди всичко да се мисли още на ниво сценарий.

В момента се спори за юридическото определение на дебют. Но ние всички сме възрастни хора и знаем, че реалният дебют е първият пълнометражен игрален филм. За съжаление, между реалното определение и легалното определение има известна разлика. Според мен на хората, които завършват, трябва да им се даде шанса да направят един кратък филм и след това да пробват силите си в пълнометражен филм. За мен във всички случаи е по-добре да се даде шанс да се направят два опита. Знаем, че най-трудно се правят първият и вторият филм. Колкото за кратките форми, срещу които има голяма съпротива, на фестивала в Солун имаше три програми на къси филми: на унгарската школа „Бела Балаж“, на гръцкото кино и на румънското кино. Мога да кажа, че филмите, които бяха в тези програми, бяха не по-малко интересни от тези, които бяха в другите програми.

Съгласен съм с Дюлгеров и Слабаков, че дебютен филм е този, който е подпомогнат от държавата. Много трудно могат да се намерят пари за дебютен филм откън. Всяка страна поема собствен риск, за да дава път на младите си хора.

Искам да кажа също – и е хубаво да го знаят младите хора, че догодина от квотата на парите на министъра, които влязоха в Закона, 200 хиляди се заделят за десет кратки форми по 20 хиляди лева. Това не са много пари, но от друга страна за един студент, който завършва, мисля, че не са толкова малко и е по-добре, отколкото хич.

Другото положително, което се случи напоследък е, че бяха пуснати в производство пет дебюта. От това, което беше показано на фестивала във Варна, не ми се иска да споменавам заглавия, но наистина четири филма бяха на много високо ниво. А ако включим към дебютите и филма на Явор Гърдев, значи стават пет. В този смисъл призовавам да се прецизира понятието дебют, защото предстои промяна на дефиницията за това какво е дебютен филм в закона. В момента в закона тя е адски ограничителна – дебютен филм е първият филм след завършване на висшето образование. А това означава, че дори да сте си направили собствено филмче, вие вече сте направили дебют и юридически вече не сте дебютант. Т.е. нямате преференциални условия при финансиране от страна на държавата. В момента има две предложения за промяна на това определение. Едното е: дебютен филм е първи пълнометражен игрален филм след завършване на висше образование по специалността филмова и телевизионна режисура, финансиран по реда на този закон. И другото е първи късометражен и първи игрален пълнометражен филм след завършване на висше образование и т.н. Спорът е дали късометражните филми да влязат в тази квота, защото пак става дума за легално определение и за това кой да има преференциални условия при кандидатстване. Кандидатстването на общо основание си е нещо друго и никой никога не може да ограничи в този смисъл.

ОГНЯН ГЕЛИНОВ, член на Националния съвет за кино режисьор: Искам само да допълня, че през следващата седмица предстои внасянето на документ за ратифициране от Министерския съвет и Народното събрание на определението дебют. Значи до вторник другата седмица трябва да има предложено такова определение, ако искаме то да влезе следващата година за ратификация в Народното събрание. Ако до другия вторник не вземем решение за такова определение, ще чакаме най-вероятно още една година. И един въпрос към Жоро Чолаков. Той спомена много цифри, но искам да те помоля за едно уточнение – ти каза, че държавата трябва да върне на филмовата ни индустрия 3 милиона и деветстотин хиляди лева. Въпросът е те върнати ли са, или не са?

ГЕОРГИ ЧОЛАКОВ: Парите, доколкото знам, не са дадени още, но има твърдото обещание и потвърждение, че ще бъдат дадени в рамките на финансовата година 2008.

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА: Тоест, през декември, така ли?

ГЕОРГИ ЧОЛАКОВ: Да. Не е дадено нищо, това знам.

ГЛАС: Има решение на Министерство на финансите парите през декември ще бъдат предадени.

ПЕТЪР ПОПЗЛАТЕВ – режисьор и продуцент: Мисля, че навлязохме в конкретен анализ на състоянието на киното ни въобще. Георги Дюлгерев спомена, че в

България е направен пълнометражен филм от Любчо Младенов със собствени средства. Нека поканим тук Надежда Косева, тя е продуцент и е помагала за осъществяването на този филм, да разкаже как се прави в България късометражен филм за собствена сметка, без държавна помощ? Аз мисля, че такъв разговор ще е по-полезен на аудиторията, преди да вървим към каквото и да било вид конкретика. Преди да говорим за обещания, за това какво ще направим, за занимаването за поредна година с един закон, с който се занимаваме от седем години и т.н.

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА: Все пак мисля, че този ентусиазъм и възможността да си правим сами филми е изключение. Ще ми се да вярвам, че не сме в първобитна държава и че трябва да има професионален регламент за тези неща. Участието на държавата във финансиране на филмите – било на хора, които тепърва влизат в киното или на тези, които правят вече десетия си филм, все още е крайно належащо. Всеки може като при старите занаяти да си изработи нещо сам, но трябва да има регламенти във всяко производство.

РОСИЦА ВЪЛКАНОВА – продуцент: Много се радвам, че Петьо Попзлатев спомена и продуцента в целия процес на създаване на филми. В Румъния по стечение на обстоятелствата се сближих с всички тези имена, които Дюлгерев цитира, с хората, които се занимават в момента с кино. Там три са ключовите стъпки: много високо ниво на филмовото училище, пускане на късометражни филми на абсолютно всеки завършил режисура във филмовото училище с равни суми, без конкурс, за да се изразят. Всичките: и Кристи Мунджиу, и Пую, и Каталини, абсолютно всичките имаха по три-четири късометражни филма със спечелени награди в Берлин, Кан, преди да тръгнат към пълнометражното кино. И трето, това е отношението на държавата към филмовия процес и младите хора в него. В осем часа вечерта с церемония, излъчвана по централната им телевизия, държавата награди тримата режисьори, които имаха за късометражните си филми отличия по света, обявявайки публично, че за държавата киното е приоритет, че подкрепата на младите е приоритет.

Въпросът ми е: защо трябваше да има квота дебют, за да се пускат дебюти? Някой ще ми отговори ли? Защо най-младите бяха игнорирани година след година и се чуваха от много високо място изказвания от рода на „Ами няма добри идеи“? Какво се решава административно по този начин? О.К., сега ще има квота. Но защо въобще е борбата за квота „дебют“? За да има някакво канче, в което никой няма да пипа и то ще е запазено за млади хора!? Унизително е! Това зависи от хората и от начина, по който излъчваме представители в тези комисии, от начина, по който тези хора имат или нямат лице да застанат и да кажат:

„Това не, това да!“ И в крайна сметка, ако има някакви практически крачки, които биха могли да съживят процеса, първата е да внимаваме всички какво правим и какви са последиците от действията ни. Мисля, че в правилника е крайно време да се направят няколко стъпки, регламент, който да даде на продуцентите по-голяма свобода. А не както се чува, ако е дебютант режисьорът, трябвало да бъде с много опитен продуцент.

ОГНЯН ГЕЛИНОВ: Такова нещо няма.

РОСИЦА ВЪЛКАНОВА: Слава богу, значи отпада!

ОГНЯН ГЕЛИНОВ: Не, въобще не е имало такова нещо!

РОСИЦА ВЪЛКАНОВА: Добре, нека да е така. Аз го чух. Много е прозрачна тенденцията, която се наблюдава през последните години, за все по-голямо администриране, а не за освобождаване на процеса. И се повтаря онова, което се случва и в държавата – консолидацията и реставрацията на един начин на мислене – дори не става дума какви са хората по партийна принадлежност, макар че някак си се натрапва единствено посоката, в която се движи всичко през последните пет-шест години, а това няма как да не даде отражение на конкретните форми. Като се започне от „Давайте да дадем квота за дебюти!“. На мен това ми прилича повече на ограничение, отколкото на свобода. И сега ще си измиват ръцете с изчакване на квотата, вместо идеята за дебют да се превърне в кауза.

ОГНЯН ГЕЛИНОВ: Ти против квотата ли си?

РОСИЦА ВЪЛКАНОВА: Не съм против квотата, ама дай да не гледаме на тази квота като на някакъв пенкилер, който ще промени процеса. Не е вярно това. И отново е измиване на ръце. Искам да призова младите да не се борят толкова за преференции, колкото за това да се включат естествено в процеса на кандидатстване за субсидии.

ПЕТЪР ПОПЗЛАТЕВ: Това е целият проблем! Те трябва да усетят, че процесът е нормален, че тяхното стъпване в професията е по-лесно, отколкото сега им изглежда! Това е!

РОСИЦА ВЪЛКАНОВА: ...и за да се случи това, както за пълнометражния филм на Любчо Младенов, както и за много други хора, както и за румънците – те са били подкрепяни от продуцент, който е искал всеки от тях да пробие, искал е да направи нещо, помагал е както може. От 1992 г., откакто бе създаден Филмовият център, с една много ясна и много проста цел – раздържавяване на филмопроизводството, за да може чрез инициативата на частния предприемач процесът да се разнообрази, освободи, да се появи, както Жоро го каза, „отрицание на отрицанието“, оттогава тенденцията много плавно и някак подмолно се обръна и в момента ние не само нямаме фонд и свободно управление на тези средства, които биха мог-

ли да влизат за филмопроизводство, а непрестанно се свеждат нещата до правилници, точки и все по-сложна система на квоти.

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА: Между другото, колеги, Роси каза нещо много важно – връзката на режисьор и продуцент. Знаем, че вече има оформени – да не ги наричаме тандеми, но кръгове, в които определени режисьори работят с определени продуценти. Но от тези млади хора, които сега навлизат в киното, би трябвало някой да се поинтересува, да види филмите им. Нашата среща е и затова. В поканите, които отправях, някои казваха: „Ама това е за младото кино, защо ми се обаждаш?“ Защото, ако продуцентите не познават младите хора, които влизат в киното, развитието на българското кино не е възможно. И тук наистина не става дума за администриране, а за нашата лична отговорност. Всеки да се включва по някакъв начин в процеса, да се интересува от това какво правят другите. Не искам да упреквам младите колеги, защото така беше и по времето, когато ние влизахме в киното, а и продължава до ден днешен. Всеки се интересува от своя филм, от филма на приятеля си, а не следи процеса, не се интересува какво изобщо се прави в киното.

Проф. ЛЮБОМИР ХАЛАЧЕВ - режисьор, продуцент, декан на кинофакултета в НАТФИЗ: Радвам се, че Роси Вълканова поде този разговор, защото когато говорим за филми, ние говорим за режисьорите и пак за режисьорите. Не се споменава името на нито един драматург, а всички знаете, че в Европа има училища, сценарни курсове и организации, които обучават повече сценаристи, отколкото режисьори. И затова там, където има добро кино, има много добри сценаристи. Ние negliжирахме по различни причини професията на сценариста, не можем да изясним какво представлява продуцентът в киното. Преди време разговарях с един млад режисьор и понеже филмът му не беше много добър, го попитах: „Добре, а къде беше продуцентът?“ На което той отговори съвсем сериозно: „Ама аз нямам претенция към него, той добре си вършеше работата, в смисъл, че отговаряше за бюджета“. Това показва, че младите хора не са наясно, че режисьорът, сценаристът и продуцентът заедно представляват една свещена тройка. Между другото всички, които се занимаваме с кино, вероятно си спомняме, че в края на 80-те години скандинавското кино беше в доста затруднена ситуация. И за да могат да излязат от тази ситуация, те положили много усилия за създаването на млади продуценти, защото вярвах и се оказа, че са прави, че младият продуцент сам ще изведе, без да бъде администриран, процеса напред. И както виждаме, те успяха да го направят.

При нас този процес е доста объркан, дори и в понятията на много млади хора. Режисьорът казва: „Моят

продуцент и моят сценарист”. Това е една от причините ние да не тръгнем по пътя на индустрията. Макар и в малки мащаби, ако ние нямаме филмова индустрия, няма за какво да говорим. Всичко друго е хоби.

Когато говорим за развитие на процеса, ние кой знае защо непрекъснато говорим за субсидиите, които държавата чрез Филмовия център разпределя и не знам защо оставяме назад парите, които се дават от телевизията за правене на български филми. Ние оставяме телевизията някак си от само себе си да се развива. Направих изчисления, че ако тези пари, които телевизията дава, се разпределят като филмопроизводство в Студия „Екран”, би трябвало годишно да имаме десетина девет-десетминутни филма и пет-шест шейсетминутни новели. Този формат – новела, е прекрасна форма човек да направи дебют, защо не? Телевизията дава по-малко пари, но затова пък имаш възможност веднага да започнеш, в рамките на една година филмът да бъде завършен и ти да видиш какво можеш. А ние загърбваме тази възможност – телевизията си е телевизия, дайте да говорим за киното! Парадокс! Тук има представители на телевизията, нека те кажат колко пълнометражни филми имаме произведени тази година. Сигурен съм, че ако телевизията две години поред произвежда по десет-двайсет филма, на третата година тя ще поеме голяма част от напрежението в гилдията. Няма какво да се лъжем, напрежението в гилдията не е защото идеите ни се бият страшно много, а защото няма пари за всички и хората са напрегнати. Оттам са и скандалите, и писанията по вестниците и т.н. и т.н. Това не значи, че трябва да правим лоши филми, нека да правим прекрасни филми и те да получават награди на телевизионните фестивали, не виждам нищо лошо в това, защо трябва непрекъснато да се борим за „Златната палма”? А къде са нашите телевизионни награди на телевизионните фестивали? Това е процес, който ние някакси подминаваме. И пак повтарям, трябва да се опитаме заедно, като казвам „ние” – тук Роси казваше „те, те, те” – аз мисля, че в тази зала сме се събрали – ако не сто процента, то поне седемдесет – от всички комисии. Тоест ние сме хората, които решаваме и съдбата на дебютите, и съдбата на филмите. Но от друга страна, пак повтарям – трябва да заложим много силно на връзката, на свещената тройка драматург – режисьор – продуцент, защото ако ние не вкараме в съзнанието на младите хора, че те по този начин трябва да се движат, че режисьорът трябва да разчита на продуцента, че продуцентът трябва да търси идеята, да я движи напред заедно с финансирането и т.н., ние няма да направим прогрес в нашето развитие. Така е и при румънците, за които говорим, и при когото и да вземете в европейското кино. Във филмовите училища има практи-

ка да се правят представяния, фестивали, които събират около деветдесет филма, произвеждани всяка година в тях. Дава се една единствена награда и за трета година по ред тя се печели от училищата в Тел Авив или Йерусалим. За съжаление, нашите най-добри филми, някои от които имат награди, са винаги след третата десетка. И когато говорим с колегите от Йерусалим как работят с техните студенти, те казват: „При нас администрирането е много твърдо. Работим със студента върху неговия сценарий и ако не харесаме сценария, не го пускаме в производство”. Става дума за студентски филм. Там няма: „Абе, всеки има право да прави каквото си иска!”

ОГНЯН ГЕЛИНОВ: Професорски диктат!

ЛЮБОМИР ХАЛАЧЕВ: Не е толкова професорски, колкото професионален, ако искаш да уточним думата. В това отношение трябва да има редакторска намеса. Плащаме дан на това, че редакторите са хора ненужни, ченгета, проводници на цензура и т.н. и така ликвидирахме това важно звено. А се оказа, че това е много сериозна работа, която трябваше уж продуцентът да движи, но на продуцентите не им дадохме тази възможност. И като последица сме в състоянието, в което сме.

МАЯ ДАСКАЛОВА – редактор в БНТ: Любчо навлезе в моята територия и затова искам да кажа само още някои неща.

Първото, Жоро Дюлгеров говори за дебют, който трябва да бъде пълнометражен. Мисля, че ще направим огромна грешка, ако това е основно правило. Много ни е тесен бюджетът, много ни е тясна територията, за да може много хора да направят пълнометражен дебют. При всяко положение дебютът трябва да бъде късометражен, така поне мисля аз.

Искам да подкрепя Любо – много рано се ликвидира функцията на редактора, редактора в най-добрия смисъл на думата. Редакторът като адвокат на сценария, редакторът като адвокат на филма, като човек, който търси литература и прави връзката между режисьора и сценариста. От миналата година, когато постъпих в „Екран” – говоря вече като член на телевизията и на Студия „Екран” – направих за себе си едно изследване. Имаше нахвърляни сценарии в една стаичка, които никой не е поглеждал от дълги години. Реших да видя какво е минавало и как е минавало. Вярно, че имаше много печални опити, но имаше и интересни проекти, които не са минали. И си дадох сметка, че комисията – разбира се, тя винаги е субективна, нещо е харесала, нещо не е харесала, имало е други сценарии, които са ѝ харесали повече и на този материал, който е с потенциал, просто повече никой не му е обърнал внимание. Повечето проекти бяха на млади хора. Например един проект на Росица Вълканова с млада режисьорка, много интересен. Трябваше само да се пипне малко и можеше да стане

великолепен филм. Говорих с нея, а тя каза: „Ами то момичето се отчая и повече не му се занимава нито с телевизия, нито с дебют.“ Ето как леко могат да се прережат крилата на човека, когато няма кой да го обгрижи.

Другото, което направих, е да изгледам всички филми, които са направени като дебюти в телевизията. Видях, че има сполучливи дебюти, но като цяло, много неравни. Като че ли няма никакъв общ организъм, който да е бил загрижен, да види как тези хора влизат и излизат от телевизията. Защото в телевизията има квоти. Управителният съвет решава – тази година трябва да има два дебюта, ако дойдат сполучливи – пускат. Ако не дойдат – не пускат. Често обаче се казва: „Ами дайте да пуснем, за да си свършим работата.“ И се пускат два от недобрите проекти. Такава позиция според мен е страшно некоректна.

По принцип съм говорила с колегите и мисля, че имам тяхната подкрепа. Да се разтвори ветрилото, дебютът да стане на особена почит. Ако тази година се предложат четири или пет хубави дебюта, независимо какво е решил управителният съвет – те са разумни хора и ще го разберат – ще ги пуснем всички. Ако не кандидатстват обаче достатъчно стойностни, просто ще се изчака. А за да не се изчака, защото една година е много време в човешкия живот, за да не се пропуска година, мисля, че разумният подход е хората, които завършват, да бъдат обгрижвани от БНТ, защото вече има създадена организация, докато в НФЦ няма. В Студия „Екран“ има редактори и продуценти, които може да следят кои млади режисьори излизат на сцената, да се обърне внимание на най-интересните студентски филми или просто да се организират срещи с млади сценаристи или драматурзи, за да може този процес да се стимулира.

В последните няколко месеца успях да преровя доста сайтове с млада българска литература и бях безкрайно изненадана, защото изскочиха автори, които съм сигурна, че повечето от вас не са чували. Това са хора, които пишат заради самото писане, не заради наградата ВИК или Хеликон. Даже тук има един колега, Петър Вълчанов, безкрайно му се радвам, не защото му харесвам филмите (смях), но с него издирихме един много интересен автор – Петър Делчев, който е написал книгата „Търновски разкази“, ще се изхвърля и ще кажа, че е новият Радичков в българската проза, но няма кой да му обърне внимание. Катери се по къщите, прави изолации, междувременно пише. Друг млад автор, Мирко Бръмбаров, издаде в Самиздат книгата „Малашевци“. Материалът е изумителен.

Г-жа Пръмова, Директор на БНТ, принципно е дала съгласие – да няма квоти за дебют. Колкото хубави дебютни проекти се явят, толкова да може телевизията да подкрепи – разбира се, дотолкова, доколкото й

стигат финансите. Ако това се приеме, студия „Екран“ ще изпревари НФЦ по отвореност на идеите и по инжектиране на българското кино с млади таланти – белетристи и режисьори.

Имам още една идея, говорила съм с Ректора на НАТФИЗ г-н Семерджиев и той обеща да помисли за двама-трима студенти по драматургия, които да дойдат като стажанти към Студия „Екран“ и лека-полека да започнат да навлизат практически в драматургията. Ето, има сега един прекрасен разказ на Деян Енев, той не желае да пише сценарий, има един млад режисьор, който страшно харесва разказа, но няма кой да го направи на сценарий. В един момент отново се завърта този порочен кръг. Ако това успеем да направим, мисля, че Студия „Екран“ ще стане много притегателен център за много от колегите.

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА: В тази посока искам да кажа, че списание „Кино“ от години публикува „Сценарни ескизи“ – рубрика, която, ако точно изпълнява предназначението си, може да бъде своеобразна банка за сценарии и всеки автор може да предложи текст. Идеята ни беше драматурзите, писателите от различни поколения да намерят трибуна за своите работи, а режисьорите да се заинтересуват (евентуално) от тези текстове като възможност за бъдещи проекти. На практика, за съжаление, не се случва точно така, но идеята е тази.

КАМЕН КАЛЕВ - режисьор: Съвсем накратко искам да кажа, че съм завършил във Франция и имам два късометражни филми, представени в Кан. В момента завършвам първия си пълнометражен игрален филм, който е направен при същите тези условия, както Любчо Младенов и също държа да кажа, че това не трябва да се поощрява. За това се нуждаем от регламент, който много точно да разпределя средствата за кино. И затова в контекста на практиките на всички тези държави, които даваме за пример през цялото време, не мога да разбера защо искаме България да е единствената държава, която да не следва общоприетите модели за стимулиране.

ОГНЯН ГЕЛИНОВ: Не го искаме, но това е така. Единствената държава, която не използва 220 000 евро!

КАМЕН КАЛЕВ: Но регламентът е много ясен в цял свят – дебют на режисьора е първият му игрален филм. Така е по фестивалите и навсякъде. Не може да е късометражен филм. Това, което ние искаме да има, е ясна формулировка що е дебют. Не бих се съгласил с проф. Дюлгеров, тъй като представите си – българин е финансиран на Запад за първия си филм и се върне в България и да кажем, филмът е взел награда в Кан – той дебютант ли е, или не е дебютант? Примерно.

ОГНЯН ГЕЛИНОВ: Дебютант е.

КАМЕН КАЛЕВ: Ама защо да е дебютант? Той вече има друг багаж като творец! Но както и да е, това е

подробност. За нас е важна освен формулировката за първия филм, т.е. за дебютантите, които да се конкурират само с такива филми. Това е важно и за продуцента, и за всички - да има отделна квота за късометражните филми, където да могат да се финансират и да се подпомагат филми не само правени от студенти или първи филми, но и изобщо, както в цял свят. Това също е възможност за много хора да се изразят, не само идващите от висшите учебни заведения по кино, но и всякакви, журналисти и т.н.

БОРИС ДЕСПОДОВ - режисьор: Режисьор съм на „Коридор № 8“. Това, което ние си мислим е, че действително трябва да има отделно състезание за дебютанти, а същевременно и средства за късометражно кино. Трябва да бъде изведено по друг начин финансирането. Т.е. всеки режисьор, бил той дебютант или утвърден, да може да прави късометражно кино. Късометражното кино по никакъв начин не може да бъде дебют.

КАМЕН КАЛЕВ: Искам да добавя още нещо много важно според мен: тази категория дебюти в никакъв случай не бива да се ограничава - това, което Роси каза преди малко - продуцентът да е човек с опит. Тъй като това е много важен момент продуцентът да придобие опит. Как може да искаме кино, ако нямаме продуценти?

ОГНЯН ГЕЛИНОВ: Ама няма такова нещо!

КАМЕН КАЛЕВ: О.К.! Искан само да подчертая, тъй като предстои да се формулира всичко това, да се внимава...

ГЛАС: То е формулирано! Нека хората, които го формулират, да кажат как го формулират, защото всички тези хора го направиха преди няколко години и затова ние сме на този хал!

ОГНЯН ГЕЛИНОВ: Не е вярно!

ГЛАС: Тези хора, които преди няколко години формулираха законите, сега отново ги формулират!...

ЛЮДМИЛА ДЯКОВА: Колеги, предлагам да се изслушваме, без да се палим! Понеже между нас вече има доста млади хора и някои от тях работят активно, нека да чуем техните изисквания, забележки и тогава отново ще се върнем към административните противоречия и неясноти.

ДРАГОМИР ШОЛЕВ - режисьор: В главата ми е доста объркано, както на всички тук. Разбирам, че няма човек, който да даде напътствие или конкретни предложения за това какво трябва да се прави. Разбирам, че се намираме в състояние на пълен хаос. До момента каквото сме направили, кой каквото е реализирал, филм - пълнометражен, късометражен, той го е направил в състоянието на хаос, той го е направил въпреки държавата. Въпросът е как Законът да прекрати състоянието на хаос, въвеждайки правила. И тези правила са принципни, тези правила са свързани с качеството на сценариите, не са свързани с начина на

писане, групичките и т.н. Това е закон, който въвежда неизменни правила, които са неоспорими и които не могат да бъдат коментирани и заобикаляни. Т.е. законът ще въведе опорни точки, които да ни измъкнат от хаоса. И има едно правило, което аз го знам от моите учители - и то е: киното винаги се е правило, прави се и ще се прави от ентузиаста. Има една движеща сила, тя може да бъде автор, може да бъде продуцент. В България въпросът с продуцента стои малко по-различно. По света продуцентът е човек, който търси финансова изгода, т.е. да спечели, в България такъв човек не виждам.

ИГЛИКА АНГЕЛОВА - „Сирма медия“: Не, не съм съгласна! Аз съм човек, който иска да продава кино и който е много прагматично ориентиран! Печалбата е нужна навсякъде!

ДРАГОМИР ШОЛЕВ: Добре, не се обиждайте, просто ви казвам как аз разсъждавам. Въпросът е как държавата, нейните структури, асоциациите, гилдиите да подпомагат ентузиастите, хората, които работят, които имат идеи, които биха искали да бъдат оценени, как тези идеи да бъдат по-лесно реализирани. И логиката според мен е следната: държавата, както всяка държава, има нужда от вливане на нова кръв, т.е. вливане на нови имена, нови автори, които имат потенциал, но нямат опит, още не са се реализирали творчески. Те трябва да бъдат стимулирани в една секция, която се нарича „Дебют“. Дебютът е пълнометражен филм навсякъде по света. Деветдесет процента от фестивалите, които представляват сцена на киното, са фестивали за дебюти, пълнометражен и късометражен филм няма. Дори да се приеме в закона определението „късометражен“ дебют, дори да се правят такива филми, никъде не могат да бъдат показани, защото ще ти се смеят: късометражен дебют няма. Задължително условие за дебюта е да бъде пълнометражен.

Какъв е смисълът на съществуването на късометражното кино? Късометражното кино се прави от хора, които са част от някаква академична среда, студенти или хора, които експериментират различни нови форми, някакви идеи, дори свързани с чисто техническия експеримент или драматургичен такъв. Т.е. късометражното кино не може да бъде дебют. Това е все едно да излезеш на голяма сцена и да играеш като на малка сцена. Пълнометражният филм е продуктът, който се изкарва на голяма сцена.

АНДРЕЙ ПАУНОВ, режисьор: Според мен няма младо българско кино, то абсолютно не съществува. Има отделни опити на отделни хора, които въпреки системата се опитват да правят нещо. И няма младо българско кино, защото няма отношение към него. Аз съм съгласен с Роси, че не трябва да се ограничаваме в едни колко си процента дебюта. Но в един момент се опитваме да се съберем и да потърсим ня-

каква формула, все пак да бъде гарантирано, че то, младото кино, ще се случва по някакъв начин, защото вече няколко поколения изчезнаха, те няма да дебютират. Ужасно много от хората, с които бяхме в училище, никога няма да правят кино. Имаме един прекрасен пример – с поколението преди нас, което супер късно дебютира, което също е било в супер неизгодна ситуация и в момента то се опитва да се пребори с всички тези неща, които са се случили с него. И ми е много ясно какво ще се случи, ако нищо не се направи. Не мисля, че и точно наша работа е да го правим. Ние трябва да правим филми. И мисля, че държавата трябва да има адекватна политика към това да се правят филми.

Ние написахме едно писмо, група ентузиастични, така, както си представяме нещата. В него казваме, че докато не се произвеждат по 4-5 дебютни филма на година и голямо количество късометражни филми до 15 минути, което е добра възможност да се увеличи производството, но които също така да са адекватни на фестивалната стратегия, на дистрибуцията – нещата няма да се променят. Няма смисъл от 40-минутни филми, те няма къде да бъдат показани. От големите фестивали и от дистрибуторите се взимат до 15-минутни филми, те могат да се групират, да бъдат показвани по кина и т.н.

В крайна сметка не мисля, че има борба, защото българският зрители и зрителят по света масово напуска кинозалоните. Борбата е на този, който все още е заинтересован от кинопроцеса. Българското кино не може да бъде комерсиален продукт и от него да се правят пари. Българското кино е изкуство и като такава трябва да се подкрепя от държавата, вместо тя да подкрепя футбола, от който и без това започват да губят. Нека да се направят дори слаби дебютни филми, защото тези хора ще могат да направят после и хубави филми.

ПЕТЪР ПОПЗЛАТЕВ, режисьор: Мисля, че се оформиха две тенденции и използвам случая, че тук са част от младите ни колеги, за да попитам: те какво мислят, по-добре ли е, ако се задели една паничка за дебюти, или това е някакво ограничение? И едно малко емоционално допълнение: когато през есента на 1989 г. се събраха една група от шест или седем човека, някои от които тук присъстват, нашето мото, онова, което ни обедини, беше – ние правим кино въпреки всичко, а не благодарение на държавата. Така че нищо не се е променило в тази посока. Казвам го, защото ние искаме и можем да ви разберем. И още веднъж се връщам на въпроса: по-добре ли е за вас да има за дебюти обособяване, защото в момента това се кове, или по-добре да кандидатствате на общо осъществяване?

АНДРЕЙ ПАУНОВ, режисьор: Мисля, че най-добре за българското кино би било да се прекъсне пагубният

антагонизъм между поколенията. Самите ние трябва да намерим формулата, по която с по-възрастните си колеги да не сме на нож. Да не позволим всичко отново да се превърне в някакъв вид политика между комисии, млади, стари и т.н. А да се намери адекватна форма, може би не най-добрата, но поне работеща, за да може в една година да има по няколко дебюта.

Искам да добавя още нещо от моя опит и наблюдение върху повечето фондове. Ние все още нямаме фонд, но всички си мечтаем за такъв. Повечето фондове по света имат специално отношение към хората, които правят не само първия, но и втория си филм. Те работят на принципа на кураторството. Институтцията, която се занимава с културна политика и с това да се случат производството на тези първи филмчета по един или друг начин, е куратор. Как аз си представям този куратор? Да има една институция, където хората да отидат, да си покажат проектите, да влязат в директен диалог. Тази институция да има много ясна идея какво ще се случи в българското кино в следващите десет години. Защото румънците имат точно това. През есента бях в Трансилвания на техния национален фестивал и изгледах цялата им продукция. Тази година имат пак „Златна палма“ и „Златна мечка“ за късометражни филми. Но имат и 40 много лоши филма, то затова имат и добри. Поведоха дискусия: „След „Златната палма“ накъде“? Какво ще се случи през следващите години? Един вид – „обрахме вече наградите, правим един тип кино – и от тук накъде ще тръгнем, ще попаднем ли в дупка?“ Те от сега мислят и това е стратегия.

ГЕОРГИ ЧОЛАКОВ: Онова, за което говорихме, вече е факт, в смисъл, че за догодина 2 милиона и 400 хиляди би трябвало да бъдат гарантирани от самата институция като бюджет за кино. Колкото до определението за дебютен филм, за всички е ясно, че дебютен е първи пълнометражен игрален филм.

АНДРЕЙ ПАУНОВ: Ама явно не на всички!

ГЕОРГИ ЧОЛАКОВ: Искам да кажа за недоразуменията около определението. В момента определението в закона е: първи филм след завършване на висше образование, нали ви е ясно, че това може да означава и любителски филм.

АНДРЕЙ ПАУНОВ: Да, да.

ГЕОРГИ ЧОЛАКОВ: Каква е целта в промяната „късометражен и първи пълнометражен игрален филм“? Целта е всеки, който е завършил, да бъде финансиран по реда на този закон. Може да си прави всякакви други филми, но въпросът е да имаш два шанса. Да имаш шанс да направиш един кратък филм плюс един пълнометражен. Спорът е за това – дали да остане само първи пълнометражен игрален филм, или да остане в определението „и късометражен“, дали да има два шанса? Думата „и“ означава две.

ГЛАС ОТ ЗАЛАТА: Късометражното кино не може да бъде дебютно по принцип!

ГЕОРГИ ЧОЛАКОВ: Говорим за законова възможност да се получават пари. Става дума за различни неща, разбирате ли?

ОГНЯН ГЕЛИНОВ: За тези, които не ме познават, от една година се занимавам с нормативните въпроси на филмовата индустрия, като много съзнателно чета законите, изтеглям по интернет извлечения от нормативите в други европейски държави.

Два въпроса ще засегна. Първият е така наречената квота за дебюти. В закона, който е гласуван през 2003 г., има няколко отделни писти, по които се подпомага филмовата индустрия у нас. Едната е – кандидатстваш на общо основание, което означава, че може да кандидатства и дебютант, който няма да има точките за минали прояви в изкуството. Дебютантът може да кандидатства в общата писта наравно с другите. По този начин са спечелили субсидии Явор Гърдев, Димитър Митовски, Драго Шолев и др. Има и преференциална писта – само за дебютанти, която е с по-малък бюджет. Там кандидатстват само дебютанти, Рангел Вълчанов например не може да кандидатства там. Какво пречи на дебютанта да избере една от двете писти? Ако иска, да кандидатства с малко по-малък бюджет или да кандидатства на общо основание. Отделно е финансирането за късометражно кино – документално и научно-популярно, там вече няма дебютанти, там всеки може да кандидатства. Отделно са средствата за анимация, за сценарии и за развитие на филмови идеи. Това е законовото положение.

Тъй като легалната дефиниция за дебют беше много обща и не съвсем правилно записана в закона, приет през 2003 г. и не е променена в поправките от 2007 г., тази година по инициатива на Националния съвет за кино, който според мене е сравнително добре балансиран и хората са съвестни и компетентни, ние искаме да създадем по-точна дефиниция на дебюта и с помощта на младите тук.

Второ, съгласен съм с Любо Халачев, че в нашата общност трябва активно да участва и телевизията, хората са едни и същи, работят в двете институции, които получават държавно подпомагане: Националния филмов център и от Българската национална телевизия.

Другото, което си мисля, е, че художественият опит е безценен, той трябва да се натрупва и в късометражното кино. Може някой да дебютира с пълнометражен филм и дебютът му да е прекрасен, но преди да дебютира с пълнометражен филм, няма нищо лошо да прави късометражно кино, такава е практиката на всички световни режисьори, които познаваме и харесваме.

Пледирам също така да има много повече дебюти, но това означава много повече пари. Законът за фил-

мовата индустрия, както всички закони, има т.нар. бюджетна дисциплина. Там има определени пера. Не може от перо „капитално строителство“ да дадеш на перо „Заплати“. Така е построен бюджетът в България, а така е и във всички държави. Законът в момента е показал в какви пера се изразходва държавната подкрепа. Перото „Дебют“ си е за дебюти. То е 2 000 000 лева примерно, дебютантът може да кандидатства и по другите пера, нищо не му пречи да се бори с другите. Не може да кажем, че ще намалим общото перо и ще увеличим перото за дебюти. Това значи да се промени законът в тази му част, вместо 15 процента, които отиват за дебют, да отиват 25 или 30 процента, не можем да ограничим общата конкуренция за сметка на преференциалната – това е друг спор, по който не искам да се изказвам сега.

Другото, за което говори Любо Халачев, е много важно – драматургията, сценарното дело, което сега е наникъде. Трябва да се говори за драматургията, какви хора работят – едните пишат, другите само помагат, от тази професия излизат трите професии – продуцент, сценарист и режисьор. Почти няма случаи тези, които имат големи успехи в световното кино, да не са работили към сценарните отдели на студиите или към продуцентските структури, а след това са се специализирали в сценарната дейност. Трябва да се обърне внимание на сценарното дело, да се произвеждат и заплащат предварително повече сценарии. За да има приток на млади хора, които да помагат в идеите, диалозите, геговете и т.н. И част от тези сценаристи ще станат след това режисьори и продуценти, поне аз така виждам нещата.

И, разбира се, че няма противопоставяне между млади и стари. Винаги тези, които са талантиливи, се разбират помежду си.

АНДРЕЙ ПАУНОВ: Само искам да допълня за развитието на сценария и сценаристите. Според мен в най-кофти позиция по отношение на т.нар. развитие на сценарий е българският продуцент. Защото той с 5 000 лева трябва да се опита да развие сценария на един пълнометражен филм. Мисля, че някой от продуцентите повече може да каже за това. Но е смразяващо това да стане с 5 000 или 10 000 лева, в момента това е пълен абсурд! И много си личи във филмите ни, че никой от сценариите не е бил професионално развиван.

Само искам да уточня, че в нашето предложение за дебютите фигурираше евентуално и възможността да има дебют и в документалното кино, и в анимацията. Опитваме се да започнем по някакъв начин и се надявам, че ще се включат и други хора. Не е наша работа да измисляме точно как да се случи. Не мисля, че трябва да откриваме топлата вода. Като не се знае как да стане – викаш хора, на които това им е професията. Както идват от Европа един тон хора и

им се плаща специфично, за да свършат някаква работа, по същия начин това може да бъде направено и в киното. Не ние да седим и да обсъждаме как може това да стане, да не се превръщаме в адвокати, каквито не сме.

ПЕТЪР ОДАЖИЕВ – продуцент и режисьор: Много се радвам, че ама такава среща. Имам усещане обаче, че това става с известно закъснение. И искам да обърна внимание, че понятието дебют, което е дефинирано в закона и което е от 2003 г., сега се сетихме да променяме и дебатираме. То е старо, но сега му се обръща внимание, когато вече няма накъде. Изведнъж ли се появяват някакви млади хора? Не, те са тук много отдавна и отдавна чакат своя дебют. В тази връзка – дебют, що е дебют? В закона никой не е казал и дефинирал. Аз няколко пъти говоря и с проф. Грозев, с Тони Борисова, с всички хора, които ужким би трябвало да знаят това. В крайна сметка каква е дефиницията за това що е филмов дебют? Някой ще даде ли смислен отговор? Защото, например сега, поканен съм да бъда в художествената комисия на НФЦ за игрално кино и аз просто искам да задам въпроса – каква е дефиницията в момента? По цял свят е казано – дебютът е първият игрален филм, финансиран по някакъв начин от държавата, но е пълнометражен филм. Не знам защо се дебатира дали трябва да е пълнометражен или късометражен. Късометражният филм е нещо, което няма как да влиза в категорията за дебют. Това първо.

Второ, никъде не се говори за документалните филми – кои филми при документалните са пълнометражни, кои късометражни, то е също предмет на законова основа.

Трябва да има рамка, според която държавата да дава своята подкрепа, т.е. тази рамка да бъде не както сега. Според мен, нарочно е измислено от предишните творци на закона – при спечелена субсидия да се дава не 80 процента от целия бюджет, а трябва да бъде 80 процента от средностатистическия бюджет. За мен има преднамерено отношение, което е регламентирано в една или друга формула на закона и ако не се променят поне тези две точки, нищо няма да се направи. За мен най-важни в момента са две прости правила.

ОГНЯН ГЕЛИНОВ: Формулирай двете правила!

ПЕТЪР ОДАЖИЕВ: Дебютът е пълнометражен игрален филм.

Субсидията да не бъде 80 процента от пълния бюджет, а 80 процента от средностатистическия бюджет за филм, иначе, разберете, ще се появяват филми, струващи милиони, които ще изчерпят целия бюджет.

ИСКРА ДИМИТРОВА - кинокритик: Позволете ми само няколко думи от гледна точка на член на художествените комисии през 2005-2006, и сега през

2008. Защото въпросът за формулировката „що е дебют“ наистина е много важен и ненамирането на най-точната формулировка създава проблеми при работата в комисиите. Съгласете се, че при трагично малкото пари за филмопроизводство, когато се знае, че на сесия могат да се пуснат от два до три филма, а се явят, да кажем, няколко добри проекта за дебютни новели, оценяващите неизбежно се изправят пред дилемата, дали да се дадат пари за късометражен игрален формат, който пък ... не би могъл да се разпространява на голям екран. И на това няма нито точен, нито справедлив правен отговор.

Затова се присъединявам към мнението, че за дебют трябва да се смята първият игрален пълнометражен филм, финансиран от държавата. Още повече, че късометражни филми, както се вижда, младите хора успяват да правят, и то не толкова малко.

И искам да оспоря Огнян Гелинов, който каза, че няма никакъв проблем един дебют да кандидатства наравно с другите, тъй като проблем определено има. Защото в оценъчните карти с точковата система, в графата за опит на режисьора, когато той кандидатства с проект за първи пълнометражен игрален филм, няма как да не сложиш нула точки. А липсващите в случая точки поставят младия режисьор в повече от неравностойно положение.

ПРОФ. АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ, директор на ИА НФЦ:

Мисля, че денят на премиерата на новото божоле мина, прекипя виното и трябва да поговорим сериозно върху това, за което сме се събрали. За съжаление, липсва едната страна в този разговор, а тя е много важна – страната на дистрибуторите. Ние си правим сметката без кръчмаря, а винаги трябва да се съобразяваме с хората, които ще разпространяват въпросните дебютни филми, това е едното нещо.

Второто, което искам да кажа, е за любителите на статистиките: от 2005 г. до днешна дата са пуснати на екран или в производство 19 филма на дебютанти. Никога в българското кино толкова много дебюти в такъв временен отрязък не са излизали на екран.

Тези спорове, които безсмислено водим, що е дебютен филм – мисля, че са решени, защото общото мнение е това, което ще бъде предложено за поправка в закона. И тъй като опираме до закона, този закон работи вече четири години и той показва качества, показва и недостатъци. Недостатъците трябва да се коригират, но за да се коригират, те трябва да бъдат внесени в пленарна зала на Народното събрание, за да могат да бъдат приети. Имам лошото усещане, че ще пропуснем момента да се направят поправките, защото от внасянето на текста в Комисията по културата до гласуването в пленарната зала обикновено минава половин година време, за тази половин година време у нас ще се случат избори, ще се конструира

ново Народно събрание, което ще има други приоритети и т.н. Успокояващото е, че пари засега има. Нагласа да се помага на младите, на тези, които правят първите си филми, има и тя ще продължава. В законна има нещо, моля ви внимателно да прочетете, там пише, че процентите, които се отделят за дебютен филм, са най-малкото толкова, колкото са били, т.е. не е лимитирана границата за дебютния филм. Другото, което трябва да знаете и го знаят тези, които четат законите е, че държавното финансиране е от 30 до 80 процента. Това дали ще се пуснат 50 проекта или 5 проекта, още нищо не значи. В НФЦ в момента се следи финансово какво е състоянието, какви пари могат да се отделят, така че, когато има повече проекти от това, което позволява бюджетът, естествено е те да бъдат финансирани с по-малка сума. Това също трябва да е ясно, което означава отговорност на селекционните комисии, които подбират проектите.

И тук се сблъскваме с няколко много тревожни въпроса, които не са решени, но които трябва час по-скоро да се решат. От една страна гилдиите настояват комисиите да са съставени за срок от една година, смятайки, че по този начин ще се елиминират елементите на протекции, задкулисни комбинации и т.н. В същото време една година срок означава, че хората, които са в тази комисия, не носят никаква отговорност за това, което пускат в производство. И което е още по-страшно, те нямат представа за това, което говориха Петър Попзлатев и други - че няма визия за следващите години какъв ще бъде репертоарът на киното.

Започвам много силно да се тревожа, когато на международен кинофестивал сравнявам това, което се прави у нас и това, което се прави в Европа. Няма да давам оценки за нашето кино. Смятам, че то има потенциал, но виждам как започваме да тъпчем на едно място, няма придвижване напред, няма освежаване в мисленето. Има липса на идеи. За съжаление, това е проблем, който засяга не само киното. Литературата е на това дередже, в изобразителното изкуство няма оригинални идеи, но така или иначе, те трябва да дойдат. Затова трябва да се подкрепя всяка интересна мисъл, всяка интересна идея.

Очевидно трябва да се преразгледа и системата на оценка на предлаганите проекти. Оказва се, че комисиите с девет члена, излъчени от гилдиите, работят много тромаво. Те много трудно се събират, защото тези девет човека не винаги могат да съгласуват времето си, в което могат да заседават. В главата ми се върти една идея, която преди години се споделяше от някои в професионалните среди, например както е в Унгария: да се създаде един комитет от 15-20 души, които да четат, да дават своите оценки в експертните карти, след което с жребии да се изтеглят

карти, които да дадат крайния резултат. Мисля, че по този начин ще се ограничи до минимум субективизмът и възможността за договаряне, но това са все стъпки, които предстои да се извървят, да се обсъдят от гилдиите, да се приемат единодушно.

Голямо противоречие в сегашната ситуация е, че имаме държавно финансиране, което на практика е 100 процента финансиране на проектите от държавата, а принципът на работа е продуцентски. Много е хубаво, че у нас вече е изградена продуцентска институция и не трябва да се развива тепърва, тя действа, но трябва да мислим и за друго - че парите не трябва да идват само от бюджета, бюджетът не е постоянна майка кърмилница, която ще храни българското кино до 2050 г. В един момент този прекрасен поток ще спре, в европейските страни това е лимитирано. Колкото и странно да ви звучи, българската страна е единствената, която финансира седем игрални филми, не знам колко документални и анимационни, изцяло. В другите страни тези финансови тежки са подхванати от фондове. У нас фонд не се създава и в момента няма как да се създаде при финансовата криза, когато са отрязани всякакви финансови възможности за извънбюджетни сметки. Така че е илюзия, че до една година такъв фонд може да се създаде, но това не означава, че не трябва да работим. Общественото мнение трябва да бъде подготвено, трябва да има лобисти. И в един прекрасен момент фонд трябва да се създаде. Основната причина той да не се създаде е начинът, по който ще се пълни. Ние можем да създадем филми, в които да пише „от дарение, от наследство и волни пожертвувания, събирани на пл. „Света неделя“. А фондът трябва да се попълва с отчисления от реклама в медиите. Годишно в България се въртят 280 милиона евро за реклама. Всяка телевизия прекъсва филмите, за да излъчва реклама. Една стотинка от тези пари не постъпва за филмопроизводство. Този въпрос трябва да се реши. Но хората, които въртят рекламата, имат лоби навсякъде и те няма да допуснат това нещо да се случи. Много по-малки са приходите, получени от билети, защото българинът малко ходи на кино - 4,5 милиона са зрителите в България при средна цена 6 лева на билет. Какъвто и процент да сложиш, това е практически нищожна сума. Основните постъпления ще дойдат от рекламата, но за това трябва да се работи - и то продължително.

Един прекрасен ден това вероятно ще се случи, когато България влезе в еврозоната. Но тогава пак ще изникнат други предизвикателства, за които ние не сме подготвени. Предизвикателство ще бъде нашествието на чужди продуценти у нас, които ще имат правото равностойно да кандидатстват с проекти. И, по-вярвайте ми, техните проекти могат да бъдат по-хубави от българските.

ГЛАС: Тогава и ние ще можем да кандидатстваме навън!

ПРОФ. ГРОЗЕВ: Ние и сега кандидатстваме, но искам да ви кажа какви пари получаваме. Голяма радост е, когато някой фонд отпусне 12 хиляди евро. Ами това са смешни пари! Максималното би трябвало да е сто тина хиляди евро...

Та мисълта ми е, че веднъж завинаги трябва да разберете – пари има. Трябва да има проекти. На младите се дава път и те никога не са били загърбени и няма да бъдат загърбени. Още повече, че всички техни колеги, които участват в комисии, имат това отношение на благоразположеност към младите хора. Но нека да се работи предварително, преди този проект да стигне до конкурс. Това, за което говори Андрей, за куратори. Кураторите могат да бъдат различни. За съжаление НФЦ не може да бъде такъв, защото това е структура от друг тип. Кураторите са, както да речем, едно време бяха творческите колективи в киното, където се раждаха идеи, където се раждаше линия. Всеки знаеше каква е програмната линия на „Хемус“, каква е програмната линия на „Младост“, на „Съвременник“, на „Дебюти“. И всеки се ориентираше съгласно вътрешната си настройка. А сега усещането за хаос се получава от това, че всеки продуцент носи един проект, но той не е съгласуван с проекта на продуцента Игрек и т.н. И пред комисията се струпват проекти, на една част от комисията им се струват интересни, защото ги поставят в определен контекст, друга част от комисията пък друг контекст си измисля. И тогава става сблъскването на различните визии и много често е възможно един хубав проект да пропадне. Така наречените куратори в студия „Екран“ имат щастливия шанс нещо да направят, защото се формират като производствено звено, само че не напълно, защото не са регистрирани по търговския закон. Идеалният случай е „Екран“ да се регистрира по търговския закон и да кандидатства наравно с другите на сесиите на Филмовия център. И въобще много неща има, които не са изгладени...

МИЛЕНААНДОНОВА: Защо е толкова невъзможен този фонд, който би решил страшно много въпроси?

ПЕТЪР ПОПЗЛАТЕВ: Тринайсет години се говори за него...

ПРОФ. АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ: Въпросът ти е защо не може да се създаде фонд? Говорил съм с министъра на финансите и със заместник министрите на финансите. Те казват: да, фонд може да си направите, то и сега има. Казвам: кой фонд има? – Фонд „Култура“ към Министерство на културата. Добре, казват, ще ви направим фонд „Кино“. Как ще го захранвате?

ГЛАС: Както при румънците.

ПРОФ. АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ: Но румънците не са във валутен борд. Ние си говорим от камбанарията

на художественото творчество и естетиката. Сферата на финансите е друга. Прави ли ви впечатление, че всеки казва, че въпросната финансова криза нас няма да ни засегне толкова силно, защото българското левче е фиксирано. Бях в Белорусия и непрекъснато следях рускоезичните телевизии. Всеки ден новините започваха: девалвация на рублата, девалвация на белоруската рубла! Защото за тях борд няма и те се влияят от долара. При нас е фиксирано, независимо дали доларът ще стане 3 лева, 1 евро ще бъде 1.95 лева. Което е спасителен пояс, но за сметка на този спасителен пояс Международният валутен фонд командва българската икономика, българските финанси. Мислите ли, че министър Орешарски командва бюджета на сто процента? Всичко се съгласува в Ню Йорк, където гледат и казват: заплатите няма да се вдигат повече от 8 процента, защото ще настъпи това и това.

МИЛЕНААНДОНОВА: А отчисленията от рекламите?

ПРОФ. АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ: Проблемът е, че имат лоби. Тези, които печелят от рекламата, не желаят да дадат трохите от тази реклама. А за да дадат тези трохи, Народното събрание трябва да каже: господа, вие печелите толкова милиона, но от тях толкова милиона ще дадете за еди какво си.

Преди две години беше направена една стратегия, в която беше записано: Към 2012 г. в България да се произвеждат поне 12 игрални филма. Аз съм убеден, че и в момента можем да правим 10 филма, но за тази цел е необходимо едно вътрешно съзнание за свиване на разходите. Трябва да има диктатура, за да стане.

ГЛАС: Може да има и алтернативни приходи!

ИГЛИКА АНГЕЛОВА: Директор съм на образователни програми в може би третата по-големина софтуерна фирма в България, „Сирма медия“. Моето звено е създадено преди две години и ние сме може би най-големите доставчици на софтуерно съдържание за обучение към Министерство на образованието. Фирмата е изцяло българска, но имаме клонове в още четири държави: Турция, Канада, Индия и Австрия.

Това, за което съм при вас, е следното: опитвам се да подбера интересно филмово съдържание за обучение на деца; опитвам се да възродя традицията на детското филмче за лека нощ; опитвам се да направя видеопортал за българско кино с още шест държави. И искам да ви кажа, че съм изправена пред една стена от неизвестност – кой какво има, какво притежава, с кого трябва да се договарям, на кого трябва да платя пари, с кого трябва да се свързва, за да може това нещо да се случи. Предимството ми е, че ние като фирма сме взели стратегическо решение това нещо да се развие, т.е. ние сме предвидили в рамките на пет години бюджет, който не е много голям, но все

пак е достатъчен да разгънем дейност. Естествено, като продуценти и хора, които разработваме пазара и имаме амбицията да изнесем добро съдържание навън, имаме претенции как да изглеждат филмите във формат, удобен за продажба. Ще ви кажа какво ме отчая – предложиха ни съвместно с Британския съвет в Турция да ни дадат 10-часов образователен канал, само казаха: дайте съдържание! И то нека бъде 70 или 90 процента българско, ще се радваме, ако към този канал има преподавателска школа от българи, които да обучават наши млади творци - турци. Кажете, че можете да го направите и ние сме готови веднага да направим контакт с вас. Колеги, аз не мога да го направя. Изправена съм пред стена. Първият въпрос е: коя си ти, госпожо Ангелова, че да се занимаваш? Ама как да ви дадем това, знаете ли, че е собственост на Филмаутор, на Мюзикаутор, с нашия закон това не става. И аз ще ви кажа какъв е резултатът – 500 хиляди евро – ние не можахме да ги вземем, взеха ги французи. Англичанинът, който ми помагаше, каза: госпожо Ангелова, вие сте индивидуалисти. И аз не съм изненадан. Вие брат и сестра да имате, от деца ги слагате в различни стаи да играят, за да не си пречат. А пък ние от деца ги учим по 4-5 да се събират и да правят екипни неща.

Чух тук изказвания, че е добре всеки млад талант да пробва възможностите си, преди да създаде голямо филмово произведение. Къде са тези възможности, при които един млад автор ще бъде достатъчно финансово подсигурен, за да пробва 5 минути това, 10 минути онова, за което ще му бъде платено, той ще живее от това, ще се чувства добре и ще си даде дъх, за да направи едно наистина оригинално художествено произведение? Да не би Пикасо да е станал Пикасо с първото си платно?

Какво ви предлагам и от какво конкретно се интересувам? Интересувам се от всякакъв вид образователни филмчета, независимо чия собственост са. Обаче да бъдат кратки, за да може да вървят онлайн, да бъдат уеб, за да може да подобрим качеството. Готови сме да кандидатстваме по програми, имаме бюджет от Министерство на образованието. Става дума за проект, който е от порядъка на 1,5 милиона евро.

ПЕТЯ АЛЕКСАНДРОВА - кинокритик: Исках да говоря не за дебютите, хората, които това ги интересува, мисля, че не искат точно нашето мнение. И правилно. Искам обаче да говоря от страната на комисиите, в които съм и в този смисъл какво е дебют в документалното кино, моля да ми се обясни, когато отида да определям някакви категории. Ние тук си говорим, че трябва да има ясни правила, всички сме съгласни, че правила трябва да има, но нека те не се подменят в крачка. Не може една комисия, която е избрана за една година, има две редовни заседания и двата пъти, когато се събере на редовните заседания, в деня, в

който ще заседава, да ѝ се каже: Сменяме правилата – това е абсолютно неколегиално. Нали разбирате, че инстинктивната реакция на всеки здравомислещ човек е да каже: гледайте си работата, отказваме се! Като се откажем, трябва два-три месеца за събиране на следваща комисия. И това означава вашите проекти да се блокират. Така че, правилата, добре или зле да функционират, трябва да се спазват. Не може да се подменят в крачка, това е непрофесионално.

Доц. МАРГАРИТ НИКОЛОВ – режисьор, преподавател в НАТФИЗ:

Скъпи приятели, преди 30-40 години ние сме били също млади като тези прекрасни хора, които се надяват да получат от наша страна подкрепа и съдействие. Моля да бъдем много внимателни от гледна точка на поемане на тази сериозна отговорност, другото ще бъде една лъжа. Ние от обич ще ги излъжем, защото нещата са страшни. Защото за двайсет години, без да сме виновни, върху нашите плещи падна създаването на това, някои го нарекоха изродче или недоносче – Закон за киноиндустрията. И трябва да бъдем много внимателни, защото ние не сме си свършили работата. Докато съществуваше този закон, високопоставени държавници извършиха мафиотско престъпление и изтръгнаха един от основните стълбове на този закон – филмопроизводствената база, и по този начин ликвидираха базата, без да е създаден друг стълб на този закон – фонда за българското филмово изкуство.

Мили млади колеги, за съжаление нашето поколение предвид обстоятелствата, които му се случиха, за цели двайсет години не си свърши работата по създаването на фонд и на нова база за филмопроизводството. Вие чухте проф. Грозев, има положения, които всички ни държат в клещи. За съжаление ние сме на кръста, като Исус, и в това положение трябва да си довършим мисията. А младото поколение не бива, без да искаме, да го излъжем с нашата обич.

Слава богу, чухте, има 19 дебюта за последните три години. Аз лично много се зарадвах на това, което видях на прожекциите. Трябва да обсъдим младото лице на българското кино от творческа гледна точка. Младите на 20-та година от прехода показаха, че въпреки геноцида, който съществуваше и продължава да съществува през всичките тези години, и физически и духовен, създадоха своите прекрасни творби. Ще спомена само някои от тях, което не означава, че другите не ми харесват. „План за отмъщение“ на Коста Буров, „Всичко за теб“ на Тома Вашаров, „Семеен портрет“ на Димитър Сарджев, „Посредникът“ на Драгомир Шолев – прекрасни новели, които достойно ни представят пред Европа и целия свят. Тези млади творци тръгнаха по пътя на едно предложение на Зануси, който преди години сподели, че докато чака парите за големия си проект, прави камерни филми,

защото според него, това е единственото спасение за европейците. Тези момчета направиха камерни психологически филми, изящни във всяко отношение. Моят съвет е фондът, който ще се създаде, да бъде както за късометражно кино, така и за пълнометражно, за да не обиждаме желанията и начинанията на младите. Но при всички случаи те трябва да знаят, че създаването на бъдещото произведение е въз основа на перфектна сценарна основа.

От документалните филми – прекрасен е „Семейно щастие“ на Томислав Христов, а „Коридор № 8“ на Борис Десподов е емблематичен филм за състоянието на Европа и Европейския съюз, който дава добронамерен урок с усмивка, какво не бива да се случи на Европейския съюз, за да не стане това, което стана с онзи наш велик съюз – Съюза на съветските републики. Да, това е филм - предупреждение за тези, които са се нагърбили с мисията да управляват Европа. Великолепни миниатюри са „Изтриване“ и „Октомври“ на Югозападния университет.

И още нещо, не бива да забравяме успехите на анимационното студентско кино от НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ през последните 5-6 години. За тази млада вълна, донесла десетки награди от международни студентски кинофестивали, можем да кажем, имен-

но тя представя духа на прекрасната стара, известна в целия свят българска анимационна школа. Благодарение на таланта на младите Драгомир Шолев, Иван Русев, Кирил Иванов, Веселин Дочев, Мирослав Мирчев, Свилен Димитров, Даниела Попова и др., както и на изявената генерация от техни преподаватели, някои от които, като Тодор Динов и Доньо Донеv, за съжаление вече не са между нас.

И накрая, моля киноведите за нещо, според мен изключително важно за младите кинематографисти – наистина да организират най – после може би по линия на СБФД и списание „Кино“ – едно сериозно и пространно обсъждане на филмовото изкуство на младите.

За последните двадесет години се позабравиха тези толкова необходими и важни неща като годишните обсъждания на игралното, документално и анимационно кино. Да не забравяме, че кинокритиката би могла да бъде и опора, и второто дишане за творците.

Моля киноведите – за двадесет години те забравиха, че съществува анализ, че се правят студии за отделни филми. Неща, които, за съжаление, са забравени. Защо? – Нека започнем нещата от творческия анализ...

софсправка®
национална информационна система

**СТАНЕТЕ ЧАСТ ОТ
ИНФОРМАЦИОННАТА СИСТЕМА
НА БЪЛГАРИЯ**

02 / 980 22 22

02 / 987 44 11

02 / 987 44 22

02 / 987 44 33

www.sofspravka.com

БЪЛГАРСКИЯТ ПРОДУЦЕНТ – ОТ ФРЕНСКИЯ МОДЕЛ ДО БЪЛГАРСКАТА РЕАЛНОСТ

Любомир Халачев

Какво се случи с българските филмови творци след ноември 1989 г. ? Те всички вкупом напуснаха студиите, излязоха на улицата и бяха принудени да търсят начин за изява. Тъй като реформата в киното изпревари с години икономическата реформа в държавата, кинотворците останаха като рано цъфнали цветя през зимата. Много от тях измръзнаха, попарени от студените закони на пазарната икономика, а други бяха просто издухани от жестоките ветрове на неясните икономически отношения в България. През последните седемнайсет години тези процеси отново и отново се повтаряха почти без промяна, като по-голямата част от младите продуценти биваха смазвани още с първите си крачки, някои се отказваха завинаги от професията, други успяваха да устоят и като си ближеха раните, се прехвърлиха на малко по-спокойния пазар на телевизионни услуги, а една малка част успяха да се научат, да се вкоренят и дори започнаха да дават плод. Макар и засега доста неясен като форма.

Дотук е приликата с градинарството. Останалото е икономика, обществена организация и... малко изкуство. Да започнем с икономиката. Пазарната форма на икономика предлага на всеки субект възможност да произвежда колкото се може по-евтино и по-добре, като му дава неограничено поле за изява, теоретически целия свят. Но, за да има пазарна форма на икономика, трябва да има пазар. А в България така и не можа да се формира пазар на филмови услуги. И затова всичко, което знаем за пазарната икономика в сферата на филмопроизводството, си остана написано само на книга. Историята ни напомня – въпреки че още през 1991 г. преминахме към производство, което се базираше на европейския (френския) модел на финансиране, ние не успяхме да излезем от сферата на очакванията „да се случи чудото“. Но сам по себе си моделът не може да работи – френският модел работи във Франция. В Дания и Скандинавските страни има друг модел. Русия работи по различен начин. Турция има съвсем друг начин на филмопроизводство и т.н. Продуцентите в България се оказаха в едно изключително неудобно положение – разкратени да чакат реформата да заработи. С разтворени крака - между очакванията пазарът да си каже думата и в същото време държавната помощ да не ги забравя. Сега можем да кажем с ясно съзнание, от върха на изминалото вре-

ме – не се получи. Защо?

Първо, защото ние заедно с мръсната вода изхвърлихме бебето. Може би не точно „ние“, но някои от нашите колеги го сториха. Докато подготвяхме правилата на реформата, някой подари на големите американски компании целия пазар в страната, без остатък. Не става дума за кинотеатрите, това е друг разговор. Става дума затова, че не оставихме никаква възможност на държавата за участие в печалбите от разпространение – и сега, когато искаме да наложим малък процент от билетите като помощ за националното кино, разпространителите скачат възмутени „Слагате нов данък!“. Да, така се получи – който е виновен за това, нека си посипе главата с пепел, ако все още си спомня за това свое дело.

Второ, България е малка страна и вътрешният пазар не е достатъчен, за да се издържа филмопроизводството. Но като казвам това, веднага се замислям за Дания, Швеция и Норвегия, които успяват да произвеждат добро национално кино и да печелят преди всичко от вътрешния си пазар. С други думи, става дума за качеството на продукта.

И трето, държавата в лицето на ЗРРТ не предвиди достатъчно законови рамки, които да задължават националните телевизии да произвеждат и да изкупуват филмова продукция. В момента това задължение има - и то едностранно, само БНТ. Едностранно - в смисъл БНТ произвежда, но не изкупува готова продукция.

Това е историята накратко – да си припомним от къде тръгнахме и защо сме тук. А какво е настоящето? По данни на ИА НФЦ официалният списък на регистрираните продуценти е над 400. Сами разбирате, че тази цифра е прекомерно голяма за такова малко производство като българското филмопроизводство. Като прибавим към списъка тези продуценти, които не се занимават с кино, а правят само телевизионни програми, като прибавим и тези, които са участвали спорадично в производството на някой филм – цифрата нараства неимоверно. Но това е само теория. На практика продуцентите, които имат по 5, 10, 15 г. продуктивна производствена дейност, са няколко десетки. А тези, които имат силна изява с копродукции от чужбина – могат да се преброят на пръстите на двете ръце. Така че реално в България няма много продуценти. Но въпреки че истински работещите продуценти не са толкова много, про-

блемите им са неимоверно тежки. Да ги разделим за удобство на групи.

Нормативни проблеми – все още не е установена практиката на някакъв тип лицензиране. Всеки, който има желание, може да се занимава с киноиндустрия - и то с държавни пари. Няма друга професия в България, в която без никакъв доказан ценз да имаш право да получаваш стотици хиляди левове. Тази на пръв поглед „демократична“ ситуация поражда изключително много недемократични проблеми. Представете си какво ще стане, ако по време на олимпийски състезания на пистата слязат всички зрители, които искат да бягат - нито един състезател няма да стигне до финала, даже и най-добрият. Нещо подобно се получава в нашата индустрия. Липсата на „предварителни квалификации“, липсата на яснота кой може да работи продуцентска дейност с държавни пари пречи на изявата на добре работещите продуценти.

Проблеми с българския пазар – тоталната липса на филмов пазар в България не позволява на продуцентите да излязат на действащ пазар със своята продукция, да я реализират и оттам да спечелят. А след като те не печелят от продажба, какъв е смисълът на тяхната производствена дейност – въпросът е чисто реторичен.

Проблеми с международния пазар – както в много други икономически сфери, проблемите с международните пазари са преди всичко политически проблеми. Тъй като пазарите и в Европа, и в света не са само и единствено чиста търговия, те винаги включват в себе си някаква доза политика. Или казано по друг начин, зависят от някаква политика. В най-чиста доза тази политика се консумира в т.нар. „обществени телевизии“. Ще дам един прост пример. Преди повече от десет години станахме франкофонска страна, но досега все още не сме получили право нашата продукция да се разпространява по всички франкофонски телевизии, така, както това се случва във Франция, Белгия, Канада, Сенегал, Тунис и т.н. Ето, за такъв тип политика в областта на международните пазари говорим. Не знам дали има български продуцент, който да е направил сериозна продажба на чуждия пазар. Или, ако има такива, те се укриват от ИА НФЦ и БНТ, на които при продажба трябва да отчисляват суми.

Проблеми от естетическо и личностно естество – трудно се формулират тези проблеми, но аз ще се опитам да ги обясня. Когато през 1991г. започнахме да реформираме системата на филмопроизводство, в която основна роля се възлагаше на продуцента, от само себе си възникна въпросът: а кой ще бъде продуцент? Най-близкият отговор беше – хората, които се занимават с организация. Това в мина-

лото бяха директорите на продукция. В началото много директори на продукция станаха продуценти, което породило странни отношения между режисьорите и продуцентите – режисьорите се явяваха нещо като ръководители на екипа, а продуцентите – изпълнители на тяхната воля. Тези отношения изцяло подкопаха авторитета на продуцента като ръководител на производствения процес, какъвто той е призван да бъде. След първите опити самите режисьори решиха да станат продуценти, тъй като обстоятелствата – главно финансови – ги провокираха да го направят. И тези резултати не бяха окуражаващи. И като последица – днес имаме една доста неясна представа за понятието „продуцент“. Много често авторите задават въпроса: защо ми е продуцент? Аз сам мога да си бъда продуцент, стига да имам пари. Грешка! Да, някои могат да го правят, но не всички. Ние типично по български продължаваме да си мислим, че всичко е въпрос на малко опит и повече желание. Все още не се мисли за т.нар. „свещена тройка“ – сценарист, режисьор, продуцент – като за организъм, който може да създаде принципно ново отношение към киноиндустрията.

Дори БНТ, която има силна необходимост от кадрове, квалифицирани продуценти, не можа да уреди законово отношението си с продуцентите във филмопроизводството и те останаха на нивото: ние даваме парите – вие изпълнявате поръчката. Нещо като отношението между собственик и майстор при ремонт на апартамент. А ние знаем, че истинските продуценти трябва не само да отговарят за качеството на продукта, те трябва да имат правата (не само задълженията) да контролират качеството с всички средства на икономическите договорни отношения. И като резултат – да имат възможност да печелят от качествената си работа. В противен случай се превръщат в обикновени организатори, без значение как ги наричаме – изпълнителни продуценти, асоциирани продуценти, делегирани продуценти и т.н. Само като допълнение ще вметна, че в американската практика са познати около десет различни производни на понятието „продуцент“. Не е нужно да ги обясняваме всичките, защото ние се интересуваме само от основната фигура.

Картината на българското филмопроизводство не е много оптимистична. Но ако трябва да кажа като продуцент какво мисля за бъдещето на българското кино, ще повторя: не е розово, но мисля, че върви възходящо и има перспектива. Ако успее да създаде свой стил с поглед към добрия разказ, ако съумее да използва потенциала на младите автори, ако успее да изгради своя постоянна публика. През последните две-три години се забелязва оживление. Започнахме да печелим повече международни награди, на-

дявам се и българската публика да започне да се завръща към българското кино. Това със сигурност ще се отрази положително и на работата на филмовите продуценти.

Силно оживление се забелязва и в телевизионната продукция. По закон БНТ ежегодно трябва да осигурява солидна сума за филмопроизводство. Но в това е проблемът – далеч не всички средства се използват за финансиране на филми. Ако тези средства отиват насочено за филмопроизводство, то с минималните бюджети, с които работи, студия „Екран“ към БНТ би могла да произвежда поне петнайсет пълнометражни игрални филма годишно. Така за две-три години ще се създаде сериозна производствена атмосфера, ще изчезнат скандалите и дразгите в гилдията, много режисьори ще навлязат в производството, много писатели ще се обърнат към драматургията. При по-голямо количество филми е реално да се появят добри и много добри творби, които ще направят впечатление на международни телевизионни фестивали. Телевизиите в Европа ще започнат да купуват наша филмова продукция. С други думи, ще се създадат условия за действаща филмова индустрия, което в момента страшно ни липсва.

Вярно е, тези филми не се разпространяват по кината, но като начало телевизионният екран е път за връщане на публиката към българското кино. Първо – по финансови причини. Телевизионното производство е много по-евтино. Второ – като пазар. Когато една телевизия финансира даден филм, той вече е намерил своя основен пазар. Освен това телевизията има по-пряк, по-лекодостъпен международен пазар. И трето, не на последно място – в света все повече се променя мястото за гледане на филми. Киносалонът отстъпи на електронния екран с всичките му подразделения – VHS, DVD, Internet. В този смисъл телевизионната продукция може да се яви като един сериозен защитник на доброто кино.

И няколко думи за възможностите пред българските продуценти като европейски продуценти. Формално погледнато, ние никога не сме имали проблемите, които имат българските производители на вино, на сирене, на текстил или на специална продукция за армията, които са задължени да поставят производството си в определени стандарти. Но това е формално погледнато – по същество ние имаме още по-големи проблеми. Защото става дума за производство на културни продукти, което е тясно свързано с национален дух и специфична емоционалност. Става дума за културни различия, за необходимостта да се познава друг тип духовност. Става дума за принципино различен начин на разказване на исто-

рии в киното.

С това предизвикателство трябва да се преборят нашите продуценти, ако искат да пробият на европейските пазари. И те сигурно ще го направят – аз вярвам в младите продуценти – ако получат необходимото образование, информация и подкрепа за развитието си от държавата. Все още това производство у нас има нужда от подкрепа. Не трябва да мислим, че пазарната икономика сама по себе си е решила въпросите с пазара. Тъкмо обратното!

Не бива да се съгласяваме с думите на големия британски продуцент сър Дейвид Пътнам, казани в книгата му „Необявената война“: „След като филмовата индустрия и дистрибуция е вече глобален бизнес, при което националните граници не играят никаква роля, не е ли време да попитаме: защо се мъчим с европейска филмова индустрия? Защо просто не приемем, че американците знаят по-добре от всички как да произвеждат и разпространяват филми, точно както немците знаят как да произвеждат коли, французите да правят парфюми и шотландците – уиски. Защо просто не приемем, че има някои производства и търговски качества, които са характерни за определени страни?“

Категорично не споделям това мислене! Връзката между културната и комерсиална същност на киното, която беше толкова успешно използвана през последните сто години, изглежда още по-силна и по-важна за бъдещето. Да казваме, че толкова чувствително и експлозивно нещо може да бъде неутрализирано с алхимия от рода на „свободна търговия“ или „теорията на глобализацията“, е илюзия, особено в контекста на конкурентната борба за работни места и сигурност. **Нации, които губят вярата в себе си и по този начин своето чувство за идентичност, стават дестабилизиращ фактор, в перспектива лоши съседи и дори лоши консуматори. (курсив мой.Л.Х.)**

Засега най-динамичен е секторът на продуцентите на документално кино.

Разбираемо е – бюджетите са по-ниски, производствените срокове – по-кратки. Разпространението не е решаващ фактор, по-важни са критиката и фестивалите. С други думи, по-лесно се затваря кръгът финансиране – производство – резултат. Затова и много млади колеги с желание и амбиция се впускат в документално филмопроизводство. Ако и телевизорите в България започнат да купуват готова филмова продукция – ще се отвори една значителна възможност за независимото филмопроизводство. А това всъщност е и пътят на независимите продуценти от цял свят.

60 години НАТФИЗ:

Да пазим специфичния характер на Академията



Вера Найденова



През 2008 година Националната академия за театрално и филмово изкуство “Кръстьо Сарафов” чества своя 60-годишен юбилей. През всичките тези години познатият на по-зрелите поколения ВИТИЗ и на младите генерации НАТФИЗ е притегателно място за младите хора, които копнеят да се посветят на театралното и филмово изкуство. Но Академията е и център за възпитаване на висока нравственост и духовност в изкуството, защото в нея са преподавали и преподават едни най-изявените личности от театралния и филмов елит.

Честит юбилей и светъл път през следващите 60 години!

За да отбележи този празник, списание “Кино” публикува експозето на проф. Вера Найденова, изнесено на Юбилейната научна конференция “НАТФИЗ в българската култура – образование, наука, изкуство”.

Празникът по определение е време и място за благодарност и похвали. В това отношение имам какво да добавя.

В ранната ми младост ВИТИЗ бе за мен съкровена мечта. След някои образователни перипетии я

постигнах – завърших специалността театрознание. После, след житейски завои, станах преподавател, какъвто, за щастие, съм и днес. Работата в НАТФИЗ ми доставя висше удовлетворение. За това заслуга имат колегите, както и онези студенти, които с таланта и любознателността си ме предизвикват и стимулират.

Когато замислях изказването си, го нарекох: “да пазим уникалността на Академията”. Стори ми се високопарно и смених “уникалност” със “специфичен характер”. Но пак мисля за единствеността, за яркостта на нашия НАТФИЗ върху националния образователен небосклон. До неотдавна театър и кино се изучаваха само тук. Сега вече и на други места. Но ако там те са поставени в широкото поле на университети, където по традиция се изучават множество различни науки, тук са самостоятелни отрасли. За разлика от другите академии – музикална, художествена, спортна, отраслите при нас са два. С течение на годините и след като се изживя идеята за разделянето им, двучастието им се осъществява не само на организационно-административно равнище, но е осезаемо фиксирано в цялостната учебна програма, с отчитане на възможностите за взаимодействие и взаимодопълване между тях. Позволявам си да мисля обаче, че в това отношение има още потенциал – например за осъществяване на научно-творчески проекти върху проблематика, простираща се и в театъра, и в киното. А, да речем, и за осъществяване на лекционен курс, който разисква историческите връзки, взаимовлиянията и отгласването помежду им, и др. Особено важно е да се създадат още по-отворени и динамични възможности за студентите при интегриране на дисциплини и специалности и т.н.

Тук обаче ще се спра върху сфера, в която двете подразделения са напълно сродни. И в двете се изучава изкуство и се култивира творческо умение. От веки веков се знае, че художество се преподава и чрез личен пример, т.е. и при театралните,

и при кинематографичните дисциплини важи древният принцип: "Гледай и прави като мен". В такъв смисъл е много важно преподавателите да са хора, активно практикуващи професията си. Още от времето на Леонардо да Винчи към изучаване на изкуството се върви през много науки. С по-висока степен на регулярност това се случва в Европа от XVII век, когато започват разсъжденията "за Метода" (Декарт) и от Френското Просвещение (XVII век), когато изкуството и естетиката се институционализират като учебни предмети.

И така, при изкуството въпросът за трансфер на знанието в може, на теорията в практическо умение, може да се каже, е от вечните. Всяка епоха, а и всяка школа (училище, академия) имплицитно, в програмата си, или експлицитно, като намерение, като проект го изяснява за себе си – в променящия се контекст на науката, на изкуството, на света като цяло.

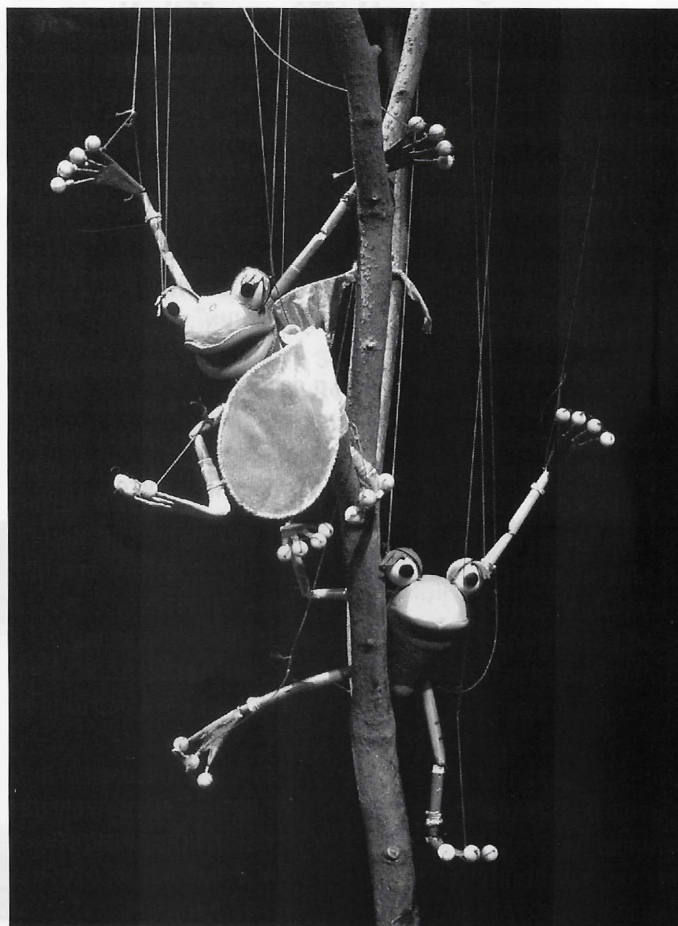
Какво би трябвало да ни накара и нас днес да разсъждаваме за това?

За времето, в което живеем, се казва, че е преход от Модерната към Глобалната епоха. Като важна негова черта се сочи "завоя на Запада към Изтока". Казано кратко и най-общо - завой от рационализма, абстрактното мислене, аналитичните подходи и др. характерни особености на европейската познавателна парадигма към интуицията, конкретността, синтеза... Би трябвало обаче да се подчертае, че тази тенденция се оформя не като замяна на едното с другото, нито като разтваряне на им до взаимно обезличаване, а именно като "завой", привеждащ ги към антиномично отношение ("и това, и другото"), при което те си взаимодействат, допълват се и се доопределят. Иначе казано, влизат в диалог. Ако "глобус" е фундаменталният образ на глобализацията, то "диалог" е философско-логическата клетка, с която единството в многообразието на света, на изкуството в частност, може да бъде обяснено. От все по-засилващия се процес на глобализация се ражда по-голям плурализъм и в теорията на изкуствата, и в практиката. А следователно и ново богатство на възможности при научно-педагогическите подходи. Тук всеки преподавател - на основата на общата рамка на програмата - би могъл да прави своя избор.

Проблемът е сериозен и изисква по-делово, не юбилейно разглеждане. Ще си позволя да го конкретизирам накратко при т.нар. теоретични специалности, които подсилват елемента уникалност на НАТФИЗ. Имам предвид театрознание и кино-

знание, които се изучават само при нас. Основно те подготвят критици и журналисти, експерти и редактори в областта на двете изкуства. Като се знае експанзията на телевизионните дейности през последните десетилетия, на изданията, отразяващи театралния и кинематографичния живот, бихме могли да се запитаем, защо тези специалности са минимализирани до елитарност (държавата "поръчва" по 5-6 бройки на година). Замяната на нашите кадри със завършили филология, обща журналистика, а и каквото и да е друго, е една от предпоставките за профанациите в културата, на които всеки ден сме свидетели. Та ако един юбилей е както повод за обобщения, така в някаква степен и основание за поставяне на проблеми, то апелирам по институционален път да се действа за разширяване на тези специалности.

С изначалната си дуална природа – да е и наука, и изкуство едновременно – художествената критика добре откроява поставения по-горе проблем за метода на преподаването им. Ще приведа две от най-красноречивите формулировки, пример за разсичането при характеристиката на художествената критика в миналото: "Критиката е наука" – каз-





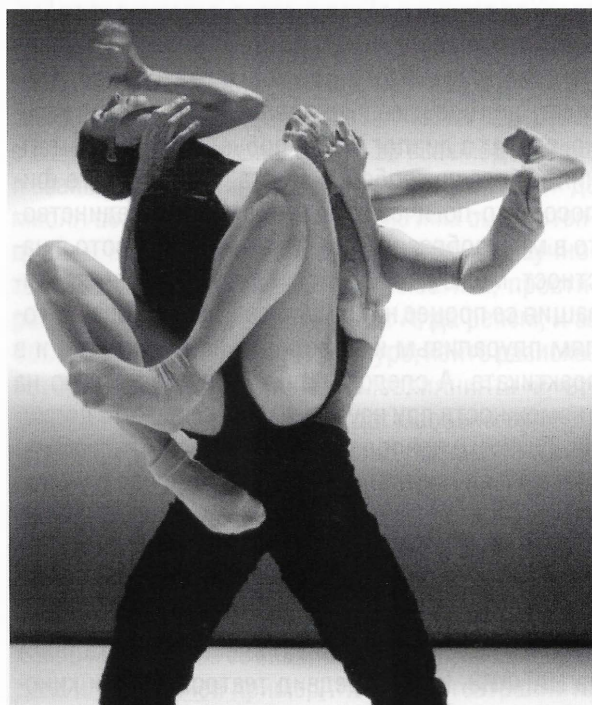
ва А.С. Пушкин в началото на XIX век; наука за откриване на красотата и недостатъците в произведенията на изкуствата и литературата. Тя се основава на съвършеното знание за правилата, от които се ръководи художникът или писателят в своите произведения, на дълбокото изучаване на образците и на активното наблюдение върху съвременните забележителни явления” (Собрание сочинений, т. VI, М.1976, стр. 281). Малко по-късно, но пак през XIX век, в знаменитата си студия “Критикът като художник” Оскар Уайлд пише: “Критиката сама по себе си е изкуство... Критикът се намира в същото взаимоотношение към творбата на изкуството, която разглежда, в каквато е творецът към видимия свят или към невидимата сфера на чувствата и мисълта... Единствената цел на критика е да регистрира личните си впечатления” (“Критикът като художник”, Варна, 1982 г., с. 89-91).

Навярно някой би могъл да възрази, че въпросното разсичане е останало в миналото, че през XX век е направено достатъчно много за взаимодействието между природоматематическите и хуманитарните науки, а също така за изясняване на науката за изкуството като “инонаука”, която е с по-малко претенции за строгост и точност. (Междувременно математическите и естествените науки също престанаха да претендират за точност и започнаха да отчитат участието на субекта, т.е. на грешката и случайността). Немалко за отказване от картезианската строгост при изследване на изкуството и съответно на критиката направиха и френските постструктуралисти, а деконструктивистите до такава степен деконструираха критиката, че нищо не оставиха от вярата не само в ней-

ната научност, но и в нейната обществена роля, просъществувала през вековете.

Непреходни по значение, а може да се каже и фундаментални за диалогичната парадигма, която по-пряко ни интересува, са постановките на М. М. Бахтин за единството на художественото усвояване и научното изучаване на художественото произведение, за общуването между културите и т.н. През последните десетилетия херменевиката също даде своето по-цялостно разбиране на художествената творба. Но глобализационният процес е така динамичен и забързан, постмодернистичната практика е така многообразна, дигитализацията така стихийна, че се налага с повишено внимание да улавяме и най-малките промени и внимателно да предефинираме задачите на учебния процес, в това число и при театралната и кинокритиката.

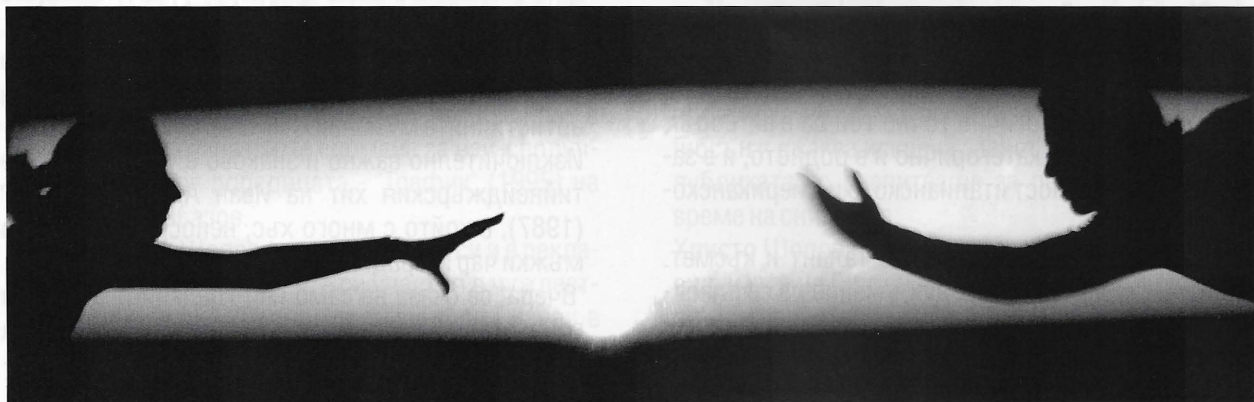
Впрочем и с просто око се забелязва, че в страни, които преживяват само този, по-общия процес, промените са по-плавни и по-неусетни. Писането за изкуство се променя по-естествено, като си остава близко до аналитичния дух, до традиционните стилове и жанрове в критиката. Нашият локален обществено-културен преход внесе допълнителен стрес, изостри промяната някъде до разруха. Отрадно бе наистина да се види как при създащите се по-благоприятни условия навлизащите в критическата и журналистическа професия през 80-те и 90-те години смело се отказваха от установените правила (норми) и привичните за соцре-



ализма наукообразни категории на анализа и започнаха в по-голяма степен да практикуват критиката като "свободен акт на субекта", като "непредсказуема игра на асоциациите". Хладните операции на рецензирането се смениха от по-интимния тон, стигащ до приятелско събеседване с твореца, езикът на критиката се вкореняваше в езика на зрителя. Патосът все по-видимо отстъпваше пред скептичните съждения, елитарността и морализаторството – пред свободомислието, методологическата сухота – пред условията на собствения вкус, интелектуализмът – пред капризната рефлексия на ума. Но... както при всяко закъснение и наваксване, проявите бързо ставаха по-крайни от допустимото. С времето ставаше все по-ясно, че критическият "fristyle" се осъществява не като дезавоиране на теоретичната начетеност, а при пълно отсъствие на такава. Един уважаван от мен колега иронично отбеляза: "Талантливи са, но им личи, че не са чели някои книги...". На мястото на доказателствата се вселяваха каламбурите и афоризмите. Свободата на езика често достигаше до жаргонност, а пъргавината на ума – до безцеремонност. Ако някога бездарието се скриваше зад постулати, сега прикритието му беше фриволността и дори арогантността. Започнахме да се убеждаваме, че колкото е безплодно твърдото научно говорене, толкова безотговорно е и импресивното. (Тук не говорим за лишените от всякаква специална подготовка журналисти, които най-често използват чужди рекламни-информационни текстове или се опитват да съживят интереса чрез сензации и скандали около създаването на театралния спектакъл и филма). Ще оставя настрана по-общия въпрос за девалвацията, а според някои и за отмирането на функциите на художествената критика в епоха, когато в криза въобще е авторитетът на интелектуалеца, на "експерта"... Забелязвате навярно, че говоря в минало време,

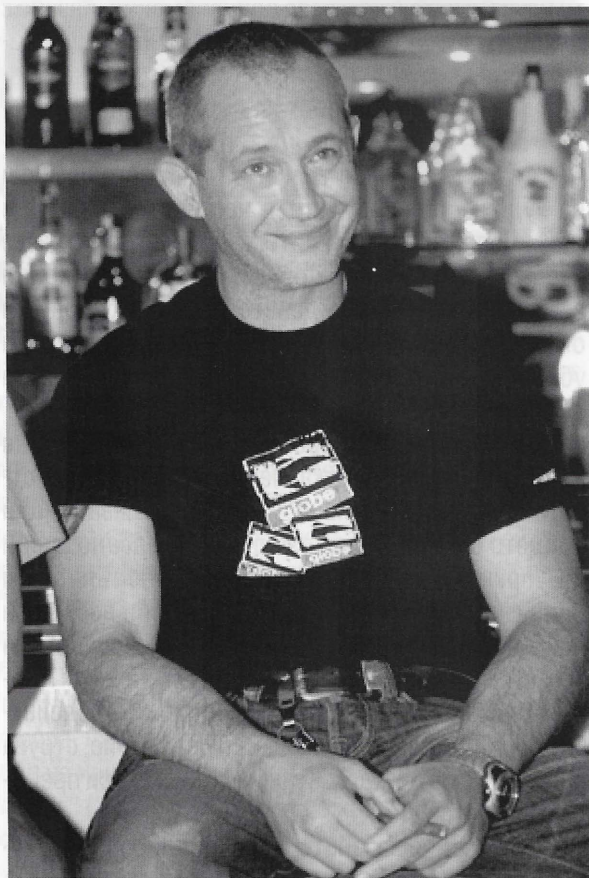
тъй като по-талантливите ни възпитаници сами усетиха необходимост от използване на мрежа от понятия, на механизми за компетентна аргументация. И се погрижиха да си ги набавят, запазвайки индивидуалната си мяра. Но те са единици, а с критика или критико-журналистика се занимават множество. Така че проблемът си остава, а в нещо дори се изостря. Затова все по-необходимо е да се изяснява диалогичната природа на критиката, за която по-горе стана дума – да се осмисля тя и като наука, и като и изкуство едновременно. Казано с други думи, научното знание и индивидуалновкусовата активност да се допълват взаимно в рационално (но не наукообразно) разбиране за художествения факт. А ако плурализмът се приеме като една от най-важните черти на нашето време и на художествения живот в частност, то значи и при художествената критика би следвало да се изостри самосъзнанието, че никой няма монопол върху истината, че съденето изначално допуска опониращо съзнание. Разбира се, това не анулира убеждението в собствената правота, но тя трябва да се мисли, така да се каже, само като утопия... И така, новият дух на времето, в което живеем, ни кара да си дадем сметка, че много истини изкуството постига интуитивно, че не само главата, но и сърцето е умно. Пак в този дух би следвало преди да упрекваме студентите за някои непълноти и пропуски в знанията, с които идват при нас, да си даваме сметка, че междувременно словесната култура в нещо отстъпи дълго поддържаното си първенство на образната, а тя има по-пряко въздействие върху сетивата. С такова самосъзнание, струва ми се, ще сме по-адекватни на днешната си преподавателска мисия.

Надявам се, че казаното за специалностите театрознание и кинознание ще подскаже нещо и на хората, чиято по-пряка грижа е обучението в – нека ги наречем – собствено творческите професии.



В преследване на успеха: Христо Шопов

Борислав Гърдев



Христо Шопов защити своята амбиция. Ако перифразираме една известна реклама, можем да кажем уверено: преди - в България, а сега - и по света. И този извод не звучи помпозно, нито е далеч от истината. Вглеждайки се внимателно в житейския и творческия му път, ще установим, че е логично точно той да е актьорът, пробил дръзко и категорично и в родното, и в западното (в частност италианското и американското) кино.

Затова обаче е нужен не само талант и късмет. Трябва и характер, калън дух, умение да се пласираш, да използваш пълноценно всяка предоставена ти възможност, да изчакваш и в точния мо-

мент да бъдеш на подходящото място.

Явно Христо Шопов е бил белязан от съдбата.

Знам, че артистичните му способности са наследени. Той никога не е забравял, но и не е парадирал, че е син на големия Наум Шопов.

У нас тази фамилия отваря тежките порти на ВИТИЗ (НАТФИЗ), но съвсем не е гаранция за категоричен успех.

За утвърждаване в примаамливия свят на киното се изискват и други качества, които не се усвояват на студентската скамейка.

Роден е на 4 януари 1964 г. в София. Христо Шопов завършва класа на Елка Михайлова във ВИТИЗ през 1987 г.

Веднага започва работа в театър "София". Демонстрира запомнящи се изяви в "Скок в леглото" (1992) и "Играта на челик" (1994), като най-добрите страни на драматичния си талант разкрива в дует с баща си в камерната постановка "Контракт" (1992).

Неговата цел обаче е кариерата в киното. Шопов е от онези актьори, които не обичат обвързване с конкретен театър и целят преимуществено работата пред камерата.

Още като студент Христо Шопов е забелязан първо от Веселина Геринска, която го взема за ролята на Пламен в „Дишай, човече!“ през 1981 г., а след това и от Иван Добчев, предложил му важната роля на нелегалния в своя кинодебют "За госпожицата и нейната мъжка компания" (1984). Срещата с Добчев е знаменателна за съдбата на актьора. Оттук нататък ще му върви на контакти с големи режисьорски имена, които определят облика на артистичните му изяви.

Изключително важно и знаково е участието му в тийнейджърския хит на Иван Андонов "Вчера" (1987), в който с много хъс, непосредственост и мъжки чар изгради образа на бунтаря Иван.

"Вчера" се оказа не само най-гледаният филм на годината, но и манифестът на нашата младежка контестация, появила се близо 20 години след за-



„Страстите Христови“

падния оригинал, с който ние посрещнахме българската перестройка.

Христо Шопов има щастието да участва в още три родни филми - култовия "Маргарит и Маргарита" на Николай Волев (1988-1989), "Очите плачат различно" на Александър Раковски (1989) и "Индиански игри" (1990) на Иван Андонов. В първия чрез героя си Маргарит отрече категорично фалша на морално деградиращия реален социализъм. Във втория Шопов влезе в кожата на объркания и уязвим шофьор Васил Колев, познал за пръв път клопките на любовта, а в третия създаде образа на Борис, попаднал в абсурдната среда на ритуали, заклинания и кървав инцест.

Логично бе в периода на "малокартинието", продължил близо десетилетие, Христо да се снима по-рядко и не винаги в качествени проекти. Все пак в този период той работи с Людмил Тодоров в "Любовното лято на един лъохман" (1990), с Красимир Крумов в "Мълчанието" (1991), с Дочо Боджаков в "Кръговрат" (1993), снима се и в екстравагантно-осъвременения тв мюзикъл на Хачо Бояджиев "Братът на бай Ганьо" (1996). Към това трябва да прибавим и усилията му да стане звезда на родния екшън в тв поредица "Голямата ченгеджийница" (1992-1995), в която беше печено ченге, борещо се хладнокръвно и стръвно с корупцията и престъпността у нас. За съжаление сериалът остана недовършен, но от него все пак в съзнанието си запазихме спомена за най-сполучливия филм от поредицата - "Трафик" (1995) на Ивайло Джамбазов.

В тези години Шопов пробва късмета си и в рекламата и регистрира първите си участия в чуждестранни продукции. Това бяха епизодични изяви в италиански („Берлин`39“, 1994, реж.Серджо Солима, "Наследството на инспектор Катани", 1995,

реж. Луиджи Пирели) и българо-руски филми ("Дон Кихот се завръща", 1997). Ролите са малки и не особено успешни, но опитът от работата с големи актьори и професионално подготвени режисьори никак не беше маловажен.

След първите изяви в чуждоезични филми в началото на века дойдоха и по-значими предложения - "Сивата зона" (2001) на Тим Блейк Нилсен. Стойностната американска драма, снимана у нас, засягаща еврейската трагедия по време на холокоста, беше важна за кариерата на Христо Шопов. Не само заради по-голямата му роля, но и поради възможността да работи с асове като Мира Сорвино и Стив Бушеми.

Разбира се, филмът "Сивата зона" нямаше звездната слава на "Списъкът на Шиндлер" (1993) на Спилбърг, но се сдоби с официална премиера и разпространение в САЩ и до голяма степен се окача съдбоносен за срещата с големия Мел Гибсън. Оживлението в българското кинопроизводство не се оказа особено продуктивно за Христо Шопов. Той прие да се снима в несполучливи комедии ("Коледата е възможна", 2001, реж. Християн Ночев) и объркани екшън-мелодрами ("Най-важните неща", 2001, на Иван Андонов, преди да получи главната роля на психиатъра Иван в амбициозно замислената драма за напрегнатия ни делник "Следвай ме" (2004) на Дочо Боджаков.

През 2000-2003 г. осъществи задължителното чиракуване в евтните екшъни на "Ню имидж" ("Октопод", 2000, на Джон Ейрис, "Смърт, измама и съдба на борда на „Ориент експрес“", 2001, на Марк Ропър, "Питони 2", 2002, на Луис Макконъл, "Ловец на извънземни", 2003, на Рон Крос и „Морски пехотинци“, 2003, на Марк Ропър), предназначени за непретенциозния видеопазар и дело на световно неизвестни занаятчии, докато дочака звездния си час.

Той настъпи през 2003 г. с поканата на Мел Гибсън да изиграе Пилат Понтийски в неговата версия за последните часове от живота на Спасителя "Страстите Христови".

Спомням си как в "Шоуто на Слави" Христо разказа простичко, но самоуверено за работата си с Мел Гибсън и с каква искрена завист шоумен № 1 на републиката го разпитваше за перипетиите му по време на снимките.

Христо Шопов получи третата по значимост роля в драмата на Гибсън и в една по същество статична интерпретация, осъществена на арамейски език, успя с едри щрихи и сдържан психологизъм да очертае драмата на римския прокуратор, кому-

то историята отрежда не само жена му да стане последователка на християнството, но и самият той да вземе най-неблагодарното за две хилядолетия напред решение, прашайки Христос (Джими Кавийзъл) на Голгота и измивайки ръцете си след наложената му от тълпата и еврейските първосвещеници присъда.

Каквито и възражения да имаме към филма и режисьорската концепция, е невъзможно да отречем потресаващото й емоционално въздействие, стабилната постановъчна работа и хомогенния актьорски ансамбъл, в който блести и Христо Шопов.

А че работата му е била оценена по достойнство личи и от факта, че през 2006 г. Джулио База го каани да играе отново Пилат в телевизионната драма „Последният въпрос“!

Вероятно Шопов не се самозалъгва, че оттук нататък ще получава само роли, определени за Харисън Форд, Раул Бова или Том Круз, но е пределно ясно, че след демонстрираните от него възможности го очаква плодотворна кариера на качествен поддържащ актьор.

Което пък не е никак малко. Доказателството е бързото му включване в екипа на „Аз съм Дейвид“ (2003) на Пол Файг, където изигра офицер от български концлагер и бе в листата на звездите, редом до Джоан Плаурайт – Софи, в сериала на Джани Лепре „Бягството“ (2004), изявата му като

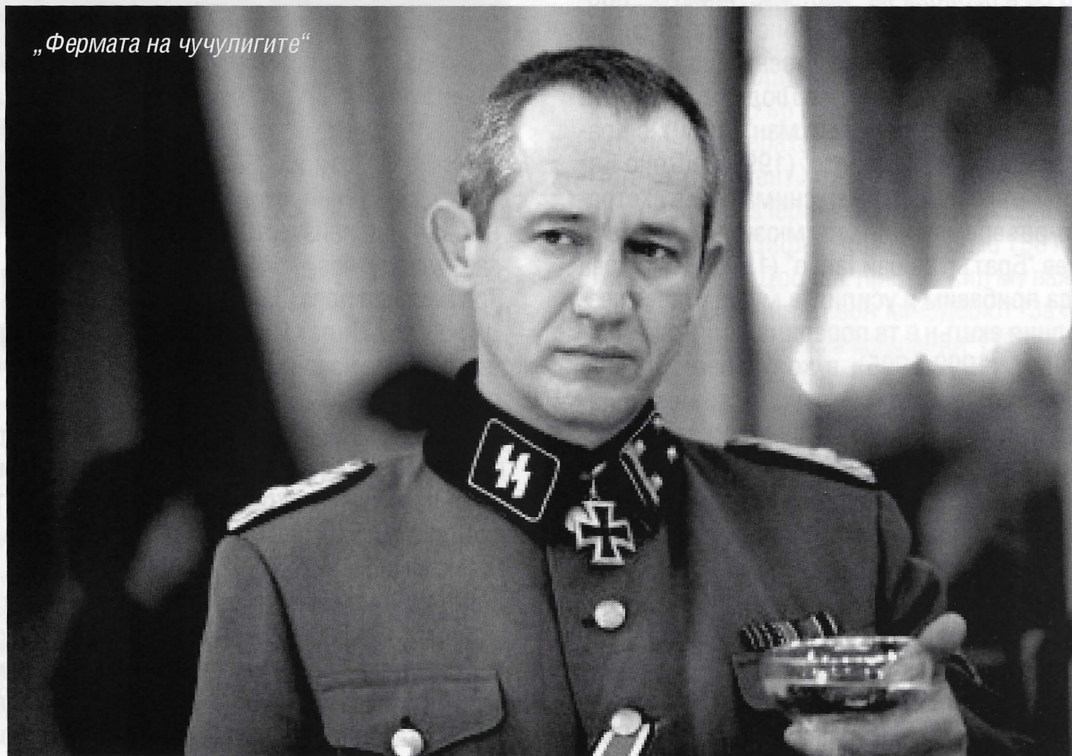
Мацаний в „Спартак“ (2004) на Робърт Дорнхелм, партньорството му като Куин на Лоренцо Ламас в „Островът на грабливите птици“ (2004) на Станли Айзъкс, дуетът му с Параскева Джукелова като Казман в „Сако и Венцети“ (2005) на Фабрицио Коста, както и възловата му и много убедителна роля на злодея Исман в иначе спорния епос на братя Тавиани „Фермата на чучулигите“ (2007).

И това не е всичко – Христо Шопов се снима при Джакомо Батиато в „Резолюция 819“ (2008) и при Карло Карлей в „Авиаторът“ (2008), а в „Ефективната команда“ (2009) на Долф Лундгрен и „Фалшивата идентичност“ (2009) на Денис Димстър партнира на популярните екшън звезди Долф Лундгрен и Вал Килмър.

Така след близо 30 години усилия Христо Шопов осъществи своята амбиция. В следващите десетилетия го очакват нови предизвикателства и още по-амбициозни и значими кинопроекти по дългия път на личното осъществяване.

А дали осъзнаваме, че той е наше национално богатство и че заслужава да носи качествения щемпъл „Славата на България“ (според заглавието на едноименния филм на режисьора Васил Барков), е отделен въпрос. Това вече не касае самия актьор, а нас – неговите почитатели и критици, за които осмислянето на феномена Христо Шопов си остава задача с много неизвестни.

„Фермата на чучулигите“



Кинокритиката като автобиография

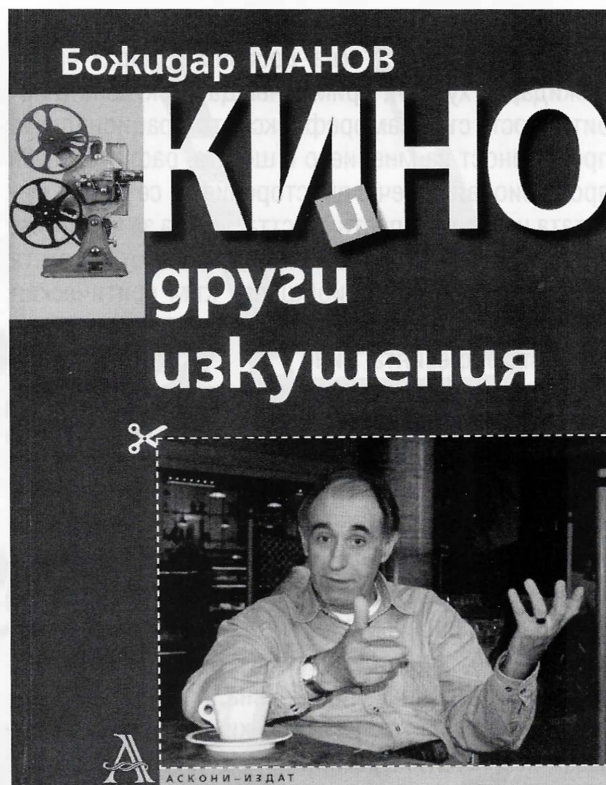
Вера Найденова

По силата на случая, а може би и по волята на съдбата (книгите имат своя съдба, казвали древните), в моето читателско всекидневие “Кино и други изкушения” се нареди до “Иstanbul” на Орхан Памук, “История за любов и мрак” на Амос Оз, “Революции” на Ж.М.Г. Льо Клезлио... Все именити романи от постмодерното време, чиито автори извеждат фактите от личното си съществуване и ги трансферират в историческото, политическото, културното битие. И обратно – през макросъбитията на историята, политиката, културата – осмислят своята микробиография, микроистория. По този начин напоследък пишат не само литератори, а и артисти, режисьори. В потвърждение на това е достатъчно да споменем излизащата у нас поредица “Амаркорд” (издателство “Колибри”). В книгите на Алмодовар, Брандо, Депардийо, Скорсезе, Спилбърг и др. също откриваме не просто автобиографии, а и съждения, принципно важни за обществен живот, за културознанието, изкуствознанието и т.н.

Разбира се, не изравнявам по ранг нашата книга с посочените високи образци. Но пък не е и само съседството в моя читателски опит, което я свързва с тях. Има нещо сродно в светоотношението на авторите, подвластно на едни и същи по-обща познавателни тенденции, характерни за епохата ни. Естествено, пречупващо се през мащаба на опита и през функциите на професията.

И в предишни времена са се досещали, че отдалечени от конкретния факт (от “зеленото дърво на живота”, респективно - на изкуството), обобщенията са сухи, безплодни, но днес това се съзнава по-определено, по-ясно. Действително, художествената критика е дейност, която винаги е била по-близо до емпирията от теорията, но въпреки това се е практикувала (а и днес някои така я разбират) като олимпийско занимание на хора, стоящи на особен интелектуален пиедестал, с менторска палка в ръка.

А сега ви приканвам да погледнете корицата на “Ки-



но и други изкушения”. От нея ни гледа самият автор, в поза на разговарящ човек, предлагащ ни да участваме в равнопавна беседа. Божидар разказва, че оформителят на книгата, Борис Драголов, е настоявал за тази корица. Талантът на художника-илюстратор се проявява именно в това, че прониква в същността на интерпретирания текст.

Впрочем, в този случай авторът не натрапва своето лично присъствие, частното си преживяване. Иначе казано, не прекалява с “Аз - формата”, така обичана от други наши днешни колеги. И все пак в книгата намираме редица опознавателни белези не само за професионалната, но и за личната му биография. Казано общо, автобиографизмът тук присъства чрез личностния избор на филмите, събитията, хората, но също така и в маниера на осмислянето им. Интимността е дискретна, както впрочем и всички други слагаеми на стила - научното съждение, естетическия анализ, психоаналитичния щрих, публицистичната позиция... Всяко от тях доминира при конкретна необходимост и според жанра. А в “Кино и други изкушения” откриваме почти всички критически жанрове: от краткия журналистически отзив, репортажа и интервюто през очерка, портрета, пътеписа, научния етюд, теоретичния тезис (върху научно-популярното кино, документалното кино, еротичното кино, виртуализацията и глобализацията в киното и др.). Има и жанрове, които твърде условно можем да назовем – кинокритически пъте-

пис, кинокритически in memoriam и др. Именно от тази "пограничност" (да добавим и характерния Божидаров хумор), примиряваща обективната събитийност със саморефлексията, рационалната премереност на мнението с шегата, рафинираната професионална реч с просторечието, се ражда мекотата на стила, пластичността, уютна за читателя. И, разбира се, от точността на знанието, от яснотата на мисълта, които приобщават към критическия текст не само посветените, а и хора, по-малко изкушени от професията "кино".

Читателят ще забележи, че книгата се е раждала в продължение на повече от тридесет години. Т.е. критическите изяви на автора ѝ са започнали преди нашия т.нар. преход. Но ако не откриваме никакви очевидни съдържателно-стилистични разлики в текстовете, а във всички тях се срещат белезите, които по-горе назовах, то е, защото промените (нека най-общо ги наречем "постмодерни") в хуманитарното знание, а и в практикуването на критическата професия, започнаха по-отдавна. И преди "падането на Берлинската стена" не всеки критик в нашия разрезан от догматика регион се подчиняваше на социореалистическите норми, не осъществяваше критиката като функция на партийната политика. Нерядко, особено в по-близките до "промяната" години, професията се практикуваше като, макар и относително свободна, творческо-субективна дейност. На автор като Божидар Манов пък, започнал дейността си в малко по-благоприятно време, без принудата на общоприетите в по-отдавнашните десетилетия казионен език и излишна аналитична усложненост, почти не му се налагаше да се преустройва. Но ако все пак и той е търсил и постигал някаква промяна, то към нея е отивал плавно, с естествен ритъм, без да използва средствата на критическия епатаж, на субективното неистовство или, което е още по-лошо – на непросветената непосредственост, която заля медиите у нас. Текстовете, събрани в книгата, са нови, без да са претенциозно модерни, и са класични, без привкус на архаизъм.

"Кино и други изкушения" е свидетелство за нов модел на критическа дейност и с други неща (попадения). Създадена от "парчета", в духа на съвременното отказване от големия и цялостен наратив, тя пак е (колажно) макроповествование за живота на киното у нас през последните десетилетия. Може да послужи например и като аргумент срещу мнението, че кинокритиката е изгубила значението си, че се е претопила в рекламата и т.н. В нея откриваме широко осмисляне на кинематографичното всекидневие – от незабавните реакции в повече или по-

малко известни всекидневници (някои от които пометени от пазарната икономика), до периодичните и профилирани издания (сп. "Кино", в. "Култура"). Всички текстове са с гарантирано качество – високо професионални, без да са елитарни, и достъпни за разбиране, без да се разтварят във всекидневния език. Това пък е в духа на извършилата се в последно време конвергенция между "високата" и "популярната" култури, която тук откриваме в добра, авторски оцветена мяра.

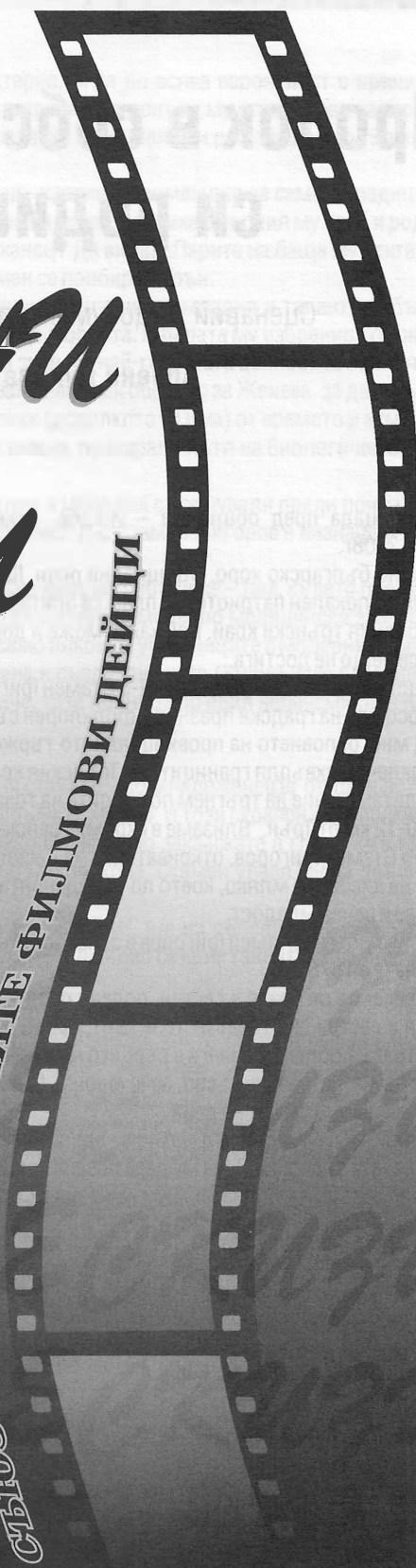
Посочените стилски особености са изключително важни при новите форми на критическата дейност. Но в книгата откриваме и други особености на актуалното професионално битие. При новата вътрешна, а и външна обществено-политическа обстановка българските киножурналисти осъществяват далеч по-широки и по-динамични контакти със света. Авторът пътува много, но не само информира българските кинолюбители за видяното (впечатлението си от кинофестивалите той събра в друга книга – "Фестивални срещи"), а и публикува в различни точки на света (в издание на Харвардския университет, в Копенхаген). Благодарение на дигитализацията пък, на която посвети научно изследване ("Дигиталната стихия"), той се е изявявал и в електронни издания.

Ще сгреша обаче този, който реши, че "Кино и други изкушения" представя цялата критическа и журналистическа продукция на своя автор. Ами твърде своеобразните му рекомендации чрез "точкуване", имащи функцията кодово да разубеждават или убеждават избирация зрители? Ами изговореното от него по радио и телевизии, което е един от най-важните аспекти в промененото всекидневие както на филмите, така и на киното като цяло. Тук се съдържат някои от най-важните новости в слога на критическото говорене, във физическото (видимото) поведение и т.н. Обсъжданият тук автор е сред онези, които у нас най-добре го постигат. Попитах го дали няма да ни поднесе скоро и аудиовизуална книга. Отговори, че това е технически трудно. Аз пък ще отбележа – само за сега. Като се знае бързината, с която се развива всичко, свързано с техниката, най-вероятно този момент не ще е далеч.

Така че, ако искаме да сме в крак с тенденциите в кинокритиката, би следвало да следим изявите на Божидар Манов. Това ми се струва по-съществено от другото – да спорим с едно или друго негово мнение за филм. Или да придиряме например защо е включил в книгата си единици по-незначителни публикации...

ОЦЕНАДНИ ЕСКИЗИ

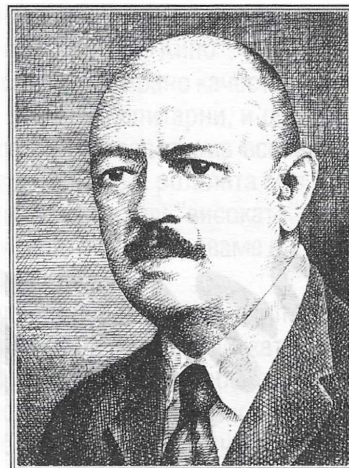
СТЪЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



Пророк в собствената си родина

Сценарий за документален филм

Албена Пунева



На площада пред общината – уредба, оркестър, голям плакат „Празник на киселото мляко“, гр. Трън - 29.06.2008г.

Кръшно българско хоро. Официални речи. Гости от София – депутати, бизнесмени, общественици и местни дейатели - с локален патриотичен плам се опитват да повдигнат духа на съгражданите си с разкази за човека, прославил бедния трънски край. Кой както може и доколкото знае се опитва да обясни чудодейната сила на откритието. Но все нещо не достига...

Представител на фондацията „Д-р Стамен Григоров“ говори за делото на доктора.

Атмосфера на градски празник – фолклорен състав, телевизионни камери, пенсионери, ученици, майки с деца. Но сред многословието на провинциалното тържество всъщност се крие измерението на едно научно откритие, което далеч надхвърля границите на Трънския край и границите на България.

Да опитаме и ние да тръгнем по следите на това откритие.

На 10-12 км от Трън. Влизаме в скромна селска къща, в която е събрана оскъдна покъщнина, документи и снимки на д-р Стамен Григоров, откривателят на *Lactobacillus bulgaricus* – Grigoroff - бактерията причинител на подквасването на киселото мляко, което по твърденията не само на наши, но и на чужди учени - е източник на дълголетие, здраве и вечна младост.

Родният дом на Стамен Григоров в с. Извор, Трънско
Годината е 1878.

След осемте си братя и сестри, родени преди него, само Стамен е имал шанса да оживее. Фактът, че осем негови братя и сестри си отиват от този свят, преди да са излезли от пелените, засяда дълбоко в детското му съзнание. Тази травма остава завинаги в сърцето му и най-вероятно тя е стимулт, който го тласка към бъдещите му занимания с наука. Затова по-късно, вече юноша, Стамен така страстно се стреми да вникне в причините и да се пребори с безвременната смърт на деца.

Баща му – неграмотният дядо Гиго - единствен в трънското село Извор подменя семейния занаят дюлгерлък с амбулантната търговия. Това му дава повече средства и той мечтае да изучи сина си.

Стамен завършва Първа мъжка гимназия в София. Вероятно за момчето, дошло от Трън, София е изглеждала като голям европейски град. Но в нашите възможности е да покажем във филма освен зданието на гимназията, и облика на столицата по време на учението му в гимназията. Ще се опитаме да си представим кои здания и каква архитектура са го впечатлили и по този начин, ако е възможно, ще прехвърлим мост между наскоро освободената България и великолепието на европейските градове, в които той ще продължи учението си.

Както много млади българи в края на 19 век, Стамен Григоров заминава да следва във Франция – в Монпелие, в известен институт, който е дал на европейската наука блестящи учени и изследователи: Коенди, Микелсон, Люерсен, Кюн...

Естествознанието и биологията са науките, които биха отговорили на въпросите, терзаещи младежа от детството му. И ето го в Монпелие - студент по микробиология. (Разполагаме с пощенски картички от времето на неговото следване в Монпелие, където всяка сграда, всяка улица носят атмосферата на голямата европейска наука).

Връщаме се отново в родната му къща и ставаме свидетели как японски телевизионен екип разглежда и заснема всяка вещ и фотография. След първото учудване, че точно японци намират тук, ги питаме за причината за техния интерес. По японски изчерпателно и доказателствено те ни отговарят, че им е известен откривателят на Бактериумбулгарикум – Григоров, както и вълшебните качества на българското кисело мляко.

Изпитваме известно неудобство, че точно ние – българите, не знаем за неговото дело и решаваме да реставрираме, доколкото е възможно, моменти от живота на този скромен, малко известен, но забележителен

български откривател.

Блестящото представяне на Стамен Григоров на изпитите по бактериология по всяка вероятност е причината проф. Масол - известен френски бактериолог - да предложи на българския студент да му стане главен асистент. Но Стамен Григоров завършва предсрочно факултета по естествени науки в Монпелие и решава да продължи образованието си по медицина в Женева.

На пощенските картички Женева от края на 19 век е европейски град - красив и примамлив не само с традициите си, но и с възможностите, които дава на студентите. Дали тази цивилизационна разлика с родния му край и родина няма да се отрази депресиращо на устремения, но беден млад балканец? Да видим. Парите на баща му стигат само за две години и тъй като няма как да продължи учението си, Стамен се прибира в Трън.

Природата е красива и величествена, но примитивният живот е малко утешение за младия и талантлив бъдещ учен. Но в живота стават и чудеса. Тук, в Трън, а не другаде, го споможда любовта. Младата му избраница се оказва не само красива и умна, но и богата. Тя е достатъчно интелигентна и знае, че най-голямата ценност за нейния любим е образованието. С любовта ѝ и финансовата ѝ помощ Стамен заминава пак обратно за Женева, за да завърши следването си по медицина. Кое то и прави. Тук ще използваме хроники (доколкото ги има) от времето и атмосферата на европейски университетски градове, научни лаборатории и имена, прокарали пътя на биологическите науки по това време.

Празникът на площада продължава. Вероятно същите народни ритми и мелодии са се чували преди почти 100 г. при откриването на Трънската болница, в която европейският специалист д-р Стамен Григоров е назначен за главен лекар. Тук той ще прекара с прекъсвания повече от 20 години.

Оставяме шума и глъчката на площада и влизаме в болницата, носеща днес неговото име – там, където преди почти век са отеквали неговите стъпки. Сега болницата изглежда като съвременно модерно медицинско заведение, дължащо своя вид на безкористна американска помощ. Вероятно само някой от участниците в модернизацията ѝ може да разкаже защо именно тук, в Трън, болницата беше обновена и създадена като медицинска база при по-ранния балкански конфликт в края на миналия век. Но така или иначе, тази болница по един недвусмислен начин увековечава името, паметта и делото на заслужилия трънчанин.

Връщаме се към 1905 година.

Тайнството на откритието на Бактериум булгарикум вероятно не би станало, ако младоженецът от Трън не беше сложил така грижливо в багажа си една „рукатка“ (глинено гърне с дръжка) мляко. И този странен български съд, пълен с родно кисело мляко, е неговата лаборатория. Поддържайки старателно закваската в глинено гърне, след стотици, а може би хиляди опита под увеличаващата леща на микроскопа, Стамен улавя „една пръчица“-нещо, което досега никой не е успявал да види.

Проф. д-р Ангел Гълъбов, директор на Института по микробиология към БАН, ще ни обясни днес какво точно представляват и с какво са интересни и уникални тези „пръчици“, в които очевидно се крие тайната на българското кисело мляко.

Естествено първият, на когото д-р Стамен Григоров показва откритието, е професор Масол.

Проф. Масол веднага пише на известния биолог и бактериолог Иля Мечников, който по това време работи в Института „Луи Пастър“ в Париж:

“Скъпи приятелю, моят асистент Ст. Григоров, славянин от България, ме изненада с голямата си упоритост в научно-изследователската си работа. Това е един рядък човек и струва ми се, че на теб, именно на теб, той би могъл да бъде много полезен. След многобройни и последователни опити в моята лаборатория той успя да открие и изолира причинителя на българското кисело мляко. ...”

Мечников незабавно кани Стамен Григоров в Пастъровия институт в Париж да работи при него. Въпреки огромното изкушение, българинът отказва. Сега, от дистанцията на времето, е трудно да си обясним защо Григоров е отказал научните му усилия да бъдат наравно с тези на плеядата големи учени – Коенди, Микелсон, Люерсен и Кюн, Лафар, Беленовски, Орла Йензен, Лейман и Нойман... И така, през 1905г. един българин записва името си сред светилата на световната наука. А е едва на 27 години. Женевският медицински факултет награждава д-р Стамен Григоров със специална грамота и парична сума. В своя доклад на церемонията професор Масол отбелязва, че първа световната наука ще оцени откритието...

Оценява ли в действителност откритието световната наука?

В тази връзка ще си спомним за японците, присъствали на празника на киселото мляко в Трън и на научната сесия, организирана в чест на д-р Стамен Григоров, на която те със своите изследвания не само потвърждават уникалността на бактерията и лечебните ѝ свойства, но и я използват - практически я внедряват в производството на кисело мляко с българско име.

Време е днес да видим какво е приложението на *Lactobacillus bulgaricus* – Grigoroff в България.

Разговаряме с професор Мермерски, завеждащ катедрата за изследвания и създаване на храните за космонавти. Той на достъпен научен език разказва за функциите и значението на Бактериум булгарикум в космическите храни и начините ѝ на въздействие върху човешкия организъм в екстремни условия. И защо точно тя е главна съставка, а не нещо друго? Един български продукт, който се използва във всички космически експедиции. Това се устано-

вява не само чрез думите на професора, но и от многобройните международни научни признания на млечно-киселата бактерия.

Да се опитаме да проследим по-нататък драматичната кариера на посветилия се на науката млад българин.

След като Стамен Григоров защитава докторската си дисертация и получава титлата "доктор на медицинските науки – бактериолог – вътрешни и гръдни болести", старият професор Масол изрича гласно отдавнашната си мисъл – ученикът му да остане в Женева и да поеме неговата катедра като титуляр.

Не е известно дали младият лекар е допускал подобно предложение и дали е бил поласкан от него. Но отказът му е съпроводен с благодарност за оценката, която несъмнено се съдържа в поканата. И с обяснението, че се е врекъл да служи на своята страна и на своя роден край.

Малко по-късно д-р Стамен Григоров получава и друга изключително престижна покана - да поеме ръководството на Пастъровия институт в Сао Паоло, Бразилия. Той отклонява и нея в името на това, че се е врекъл да служи на родния край.

Как е изглеждало това служене на своята страна и своя роден край, след като д-р Стамен Григоров става околийски лекар? Приблизително така: по онова време на околийския лекар се полагат кон и двуколка. Те са всекидневният транспорт на д-р Стамен Григоров по трудно проходимите пътища към далечните махали. Друг лекар по тези места и по това време няма - той е сам.

Едно от малкото неща, които докторът си е донесъл от странство, е микроскопът, подарен му от учителя - професор Масол. Дали в безкрайните нощни преходи по трънските пътища той не е съжалил за чистите модерни европейски лаборатории, където е щял да реализира напълно идеите и таланта си на учен? Всички факти от неговата човешка - професионална и личностна - съдба говорят, че не само не е съжелявал, но е считал, че така, със своя избор, той най-пълноценно изпълнява своя дълг. Звучи доста патетично и романтично, но героят на това повествование очевидно е от тази рядка порода българи, които не мислят своето щастие без щастieto на другите.

Тук отново ще търсим изображението на филмови хроники от епохата, в която се съдържа информация за провинциална България и нейните обитатели – предполагаемите пациенти на доктора с европейска диплома.

Празникът на киселото мляко е в разгара си.

Идва ред и на конкурса за най-доброто домашно направено кисело мляко.

Наивно и безизкусно местните производители представят своите рецепти, изтъкват вкусовите качества и не пестят думи да хвалят продукцията си.

Част от народонаселението на празника гледа на монитор подборка телевизионни реклами на най-печелившите български и не-български „индустриалци“ на кисели млека – Елби, Данон, Верея, Пършевица, Бор Чвор, Елена и др. Смисъла и коментара на тази „конкуренция“ оставяме на зрителите...

По празните „състезаващи се“ тенджери и буркани се вижда, че млякото наистина е високо оценено от консуматорите.

Ако ви се струва, че завършекът на това голямо откритие е безметежен и щастлив - не бързайте. Младият откривател го чакат още много перипетии.

Д-р Григоров участва във войните като военен лекар, лекува болните от холера български войници, прави изследвания и създава свой метод за лечение на туберкулозата - метод, който е в основата на противотуберкулозната ваксина.

Разполагаме с военни кинохроники, запечатали мизерията и холерната епидемия, убила неизвестно и неизброимо количество войници. Тук, в тези военни лазарети, няма да видим нашия герой, но ще разберем къде е отишъл доброволно и в какво се състои работата му. Или казано с други думи - как той разбира и продължава да изпълнява своя дълг към нещастната си родина.

В същото време няколко колеги - сънародници оспорват откритието му на *Lactobacillus bulgaricus* и пишат писмо до Института Пастър с твърдението, че откритието на Григоров е мистификация. Няма да цитираме писмото и неговите автори по обясними народопсихологически съображения...

Неоспорим и вълнуващ е фактът, че през 1908 г. Иля Мечников при получаването на Нобеловата си награда още веднъж заявява, че откривателят на *Lactobacillus bulgaricus* е именно д-р Стамен Григоров и затова *Lactobacillus bulgaricus* е наречен *Grigoroff* от международната научна общност.

И в добавка - светът признава 22 години преди пеницилина и създаването на противотуберкулозната ваксина от Флеминг големия принос на д-р Стамен Григоров към нейното откриване.

Както се казва в българската поговорка: никой не е пророк в собствената си родина. Животът и делото на д-р Стамен Григоров са най-точната илюстрация на тази афористична закономерност.

Портретът на д-р Григоров от скромния му музей сякаш наблюдава проникновено съгражданите и сънародниците си сто години след като се е борил със смъртта по тези места.

Празникът продължава.

Един закъснъл поклон на признателност към бележития ни сънародник ???

ВЛЯВО ОТ ПЪТЯ ЛОНДОН-КАЛКУТА

Сценарий
за документален филм

Влади Киров, Михаил Мелтев

Винаги съм мечтал отново да срещна добрите камили от моето детство. Обитаваха прекрасните склонове и долини на Сакар планина. Теглеа талиги, връзваха ги в кERVани, плюеха на воля и говореха на двойния си език – веднъж с огромните си свенливи уста, после с гърбиците си. Последната камила от стадата умря преди двадесет години, та и повече, в пясъците на морския курорт “Слънчев бряг”, докато служеше всеотдайно на децата и фотографите. В семейните албуми все още се пази споменът за нея за радост на внуците. Преди да си отиде от този свят обаче, се изплю с цялата мощ на своето същество и нейната мъртвешка плюнка все още лети над Тополовградския край, подобно на вечна комета.

Нейният стопанин бай Марчо, наследник на бежанци от Тракия, както повечето жители на този край, седи край казана за варене на ракия, платил - не платил акциза, опиянен от алкохолните пари, както и от опитването на течността, вдига очи към небето, за да види сянката от кометата – камилска плюнка и от време на време пуска по една сълза. Не е съвсем ясно защо го прави, но едно е напълно ясно. Неговото време бавно отминава, времето на камилите – също! Само 806-метровата планина Сакар като че ли е на мястото си. Всъщност, кой знае?

“А, имаше много камили. И бай Киро камиляря имаше, и много други. Има една местност, Сирия се казва. Оттам ги водеха, ама тука беше добре за тях”, казва бай Марчо и съвсем правилно, защото някога Сирия все пак е била в пределите на Турската империя. **“Сега в музея има много снимки от тях, и мене ме има. Ама малък съм там на фотото...”**

Камили няма. Е, в зоологическата градина на град София има. И нейният директор доктор Иван Иванов се грижи добре за тях. Само над келтските или тракийски долмени банално, но вярно прелитат понякога кралски орли и като знак на благоволение пускат по някое перо върху платото на планината.

Този разказ не е сантиментално пътуване към миналото, каквото и да означава минало, а желание да проверим какво се е случило с Тополовград и Сакар планина 25 години след прочутите 22 постановление на ЦК на БКП и последвалото го 31-во. Кой ли помни какво изобщо означава постановление? Бяхме правили филм за това, критичен и по тази причина спрял от някогашни сърдити комсомолски ръководители. Никой не може да си ги спомни вече. Всъщност никой не иска да си спомня. Така наречените бунгала, построени за заселниците, са почти единственият знак за онова време. А иначе постановленията звучат гордо и са пълни с ентусиазъм.

Георги Проданов, бивш учител по физика и математика, може да се каже, и жизнерадостен ентусиаст от онова време, днес е уморен мъж, който не иска и да чуе за филм, станал причина да бъде уволнен и изгонен от родното място – село Срем, само защото е говорил това, което мисли. Като работлив и умен човек, и днес дворът на къщата му е подреден. По дърветата висят круши, ябълки, пчелите в четирите кошера все още правят мед. Да не говорим за двата огромни ореха, чиято сянка наистина е шарена, дори когато времето не е най-благоприятно.

“Имаше смисъл от онова постановление. Тук населението живна, но ръководителите не разбираха за какво става дума. Вярно, изгониха ме от училището, от пансиона, който строихме със собствените си ръце, но имаше смисъл. Поне изгледах децата си, ама те не са при нас с жената. Синът ми има одиторска фирма в областта на енергетиката. Днес този район е в кома. Преди години един селски искаше да се връща, а аз му писах едно писмо да не го прави. Срещнахме се наскоро, благодари ми и е доволен, че ме е послушал...”

Георги Проданов наскоро се е подложил на операция на гласните струни и почти е изгубил гласа си. Но в беседката в центъра на двора болният глас звучи мъдро и уморено. Като че ли животът е отминал.

“Животът е като коте. Гледаш го, отначало едва ходи, после изведнъж, без да се усетиш, гледаш, че котето е станало голяма котка, която изчезва сред зеленчуците на двора.”

Орехите, медът, петровките, 50-градусовата ракия са същностната част от отминаващия безпардонно живот.

Съвсем наблизо от къщата на Георги Проданов река Тунджа прави завой, а една воденица, както казват хората тук, от турско, все още е на мястото си – порутена, разграбена, опряна на буквите си греди и напомня за безотрадното време.

Всъщност може да се погледне и от друга страна. Река Тунджа преди години бе толкова замърсена, че дори жабите едва-едва изтрайваха във водите ѝ. Днес обаче заводите от град Ямбол и останалите надолу, на юг, вече не работят и реката е меланхолично чиста. Ако застанеш на брега ѝ до воденицата и впереш очи във водата, със сигурност ще видиш големи мрени и мустакати сомове и ще си спомниш за безсмъртното стихотворение от читанките за първо отделение:

“Симо лови сом.

Сом лови Симо.

Лови Симо сом!”

И така научаваш за буквата С! Като си помисли човек, никак не е малко да вземеш една буква от една вечна река.

Споровете между Стоян Младенов и Иван Пляков, достойни мъже, прехвърлили седемдесетте, са истинско удоволствие за слушане и за гледане. Където и да се намират двамата, на маса в някое кафене от главната улица, при случайна среща в магазина, макар че единият пазарува от долния магазин, а другият от горния, на приятелска разпивка в ателието на скулптора Христо Дюлгеров, спорът е неизбежен. Иначе Стоян е бивш агроном, а Иван е някогашният фотограф на града, заснел всички събития от началото на петдесетте години на миналия век, та до сега.

“Имало един голям кавак в края на града. За да покажат мъжката си сила българчетата, гърчетата и турчетата се катерили по него. Работата била кой най-бързо ще стигне върха на кавака. Е, за нещастие на собствената ни гордост, пръв стигал Али и кавакът бил наречен на неговото име. После целият град получил името Каваклий.”, обяснява Стоян на своите гости.

След преврата от 1934 година, когато правителството се заело да прекръства имената на селищата, и то най-вече с буквални преводи от турски език, градът получил името Тополовград.

“Нищо не знае Стоян. Един турчин имал голям кавак в края на града. Когато един българин се покатерил по-бързо от него на дървото, турчинът се ядосал и го отсякъл. Оттам е името... Кавак, Каваклий” противоречи на приятеля си Иван Пляков, чиито прародители са дошли по тези земи от Полша.

Спорът довежда двамата мъже до гняв и взаимни обиди за остаряване и некомпетентност за историята на града.

“Нашият град е нещо като снимка на целия Балкански полуостров. Всички си живееха отделно: малгарци, гюмюржинци, македонци. Правеха хората си отделно. Когато дойдоха македонците, те вярваха, че ще бъдат тук за кратко и един ден ще се върнат обратно. Населението преди е било гръцко. Гърци ли, гърчещи се българи ли ... Едва след договора между Моллов и Кафандарис гърците се изселили и на тяхно място дошли бежанци от Беломорска Тракия – източна и западна - и от Македония, та градът станал български напълно. В моето семейство се е говорело на турски. Ние сме тук от край време. Чичо ми, братът на баща ми, е пял заедно с Борис Христов... Чичо ми е водил сметките в кръчмата на дядо ми... Имаше много хубав почерк. Пишеше тънко и дебело с писец № 5”, казва Стоян и показва запазените тефтери, въсъщност ученически тетрадки от началото на XX век с вересиите на посетителите. Чудно, но всички вересии са задраскани, което означава платени. По-любопитният изследвач би могъл да установи, че най-много е вървяла мастиката, любимо питие на няколко подофицери от Трудови войски. И съвсем не е скъпа.

“Ама, Стояне, глупости приказваш. Моето семейство е от Гюмюрджина. Когато са дошли тук, твоите хора са живеели по тези места. Аз повече знам за бежанците от теб. Местните хора са приели прародителите ми съвсем добре, макар че баща ми и майка ми, когато не искаха братята ми и аз да разберем какво си приказват, говореха на гръцки. Суле, суле, Петко, казваше на гръцки майка на баща ни и ние разбрахме, че ще си говорят нещо тайно. После по време на Втората световна война, когато Гюмюрджина стана българска, ние се преселихме отново там, но след това се върнахме отново тук. Аз съм фотограф, не си ти. Тъй че не ми говори за снимки. Ти си агроном!

Думите на Иван Пляков звучат убедително сърдито, но никой не се сърди на никого. Все пак този ден трябва да отmine в града в подножието на Сакар планина, за да дойде другият.

Разбира се, че историята на града има своя летописец. Името му е Веселин Кълвачев, уредник в местния музей, всеотдаен труженик за съхраняване спомена за града, хората и камилите. Музеят се помещава в ня-

когашната къща на местния лекар, довел от Германия своята съпруга и лекувал хората десетилетия наред. **“Германката искала да заживее живота на местните хора. Понаучила езика и се опитвала да върши онова, което и другите от семейството. Един ден нейният свекър ѝ заповядал. Иди, булка, доведи магарицата, да га еба! Германката се ужасила, спомняйки се страшните неща, казани от нейните родители за българите. Изпълнила заповедта и довела магарицата. Добре, булка, ха сега сложи самара върху магарицата, да га еба. Ще се улови за самара, за да му е по-лесно, помислила си тя. Мини отпред, булка и я дръж, да га еба! Жената уловила с едната си ръка поводата, с другата скрила очите си, за да не гледа. Свекърът се качил на магарицата и казал. Хайде, булка пусни я сега. На лозето отивам, да га еба... Добрата германка най-сетне разбрала, че тези думи са чисто и просто стилистична аколада към и без друго не богатия речников запас на този достоен старец, изучил всичките си деца в чужбина”**. Разказът на Веселин Кълвачев звучи като съдийско решение по отношение на спора между двамата мъже Стоян и Иван. Иначе голямата му мечта е в града да дойдат сериозни археолози, за да изследват остатъците от история, скътани по склоновете на Сакар планина и останалите възвишения. Когато човек се покатери до средновековната крепост Палиокастро, на юг от града винаги може да намери парчета керамика или откъртила се част от келтски долмен.

“Много иманяри се навъдиха напоследък. Във всяка втора къща имат металотърсач. Ти остави, ами в музея взеа да идват и цигани и питат. Това колко струва. Как му викат? Гоня ги, ама знам, че нищо не мога да направя. Лошо! Поне една книга написах.”

Та хората от Тополовград разбират отлично превратностите на съдбата и продължават да имат чувството, че не са на своето място, че са се заселили за малко и ще дойде времето, когато ще си отидат. Скрытата лудост на един южен град, който може би не принадлежи дори на своите обитатели, а на онова, наричано понякога вечност. Ужасно е да принадлежиш на вечността.

Постепенно в ателието на Христо Дюлгеров, скулптор и резбар, става все по-шумно. Никак не е необичайно, човекът работи до късно, вратата никога не е заключена, така че винаги може да се иде при него за предпоследната и последна чаша с ракия. През мръсните прозорци на ателието може да се види летящата предсмъртна плонка на камилата от пясъците на “Слънчев бряг”, която прелита над града като комета. Може би тази светлина принадлежи на радиокулата от връх Вишеград, най-високата точка на Сакар планина. Прозорците са толкова мръсни, че е напълно възможно човек да сбърка в преценката си.

Във всеки случай хората, които се събират при Христо, са толкова чудновати, че дори не е необходимо да четеш историята на Тополовград, да мислиш за неговото настояще или да мечтаеш за неговото бъдеще. Необходимо е само да слушаш и за да не обидиш посетителите, да отпиваш по малко ракия. Най-шумният от новодошлите е, разбира се, местната мутра Божин, готов да разказва всякакви небивалици и тягостни истини за 1994 година, когато най-страшната наказателна бригада на гангстерите била Тополовградската бригада. Има истински местен патриотизъм. В края на краищата той е оцелял, за разлика от мнозина други, и това го прави горд. Още повече, че неговият род са бежанци от Македония и любимата му песен е за преминаването на Вардаро.

“Най-много се плашеа от нас във Варна. Като чуеха, че е дошла Тополовградската бригада, всички се криеха. Аз съм за бай Тошо, най-хубаво беше по неговото време.”

Божин разказва за урана и златото, открити от канадски геолози, за бъдещето на града и яде толкова енергично от храната, че на човек естествено му се отяжда. Местните легенди за златото на Кара Кольо, което вече век и половина всички търсят, за златото в земята на Сакар планина, за това че рано или късно “ке го минеме Вардаро” в устата му звучат като заповед. Всички се страхуват от него. Дори Стоян и Иван не смеят да си тръгнат, защото може да се ядоса и да ги набие.

“Колко струва един филм? Нищо пара! Утре ги имаш. Всички хора са наши. Няма нещо, което може да ни се опре. Каквото кажем, това става. Ние тука спазваме законите на Юстиниан Втори. Който не ги спазва, нали разбираш?”

Няма нищо за разбиране. В това здраво и безскрупулно момче, започнало леко да оплешивява, са последните двадесет години на Тополовград, но и на България. Като видиш фотоса на Иван Пляков, на който е отборът по борба на града, и се вгледаш добре, ще видиш едно свито и добро момче и съвсем трудно ще познаеш в него човека, блъскащ по масата с юмрук толкова силно, че чашите падат от масата. Е, той не прави разлика между Юстиниан Втори и Юстиниан Пети, но това няма никакво значение. Всъщност кой ли прави? Няма какво повече да правим в ателието на Христо, който е напълно отчаян от своите приятели. Купчината храна е почти изядена. Историите са разказани. Знаем вече колко струва прекарването на едно лице през границата, един стар пандизчия ни разказва как в затвора се принуждава мъж да прави секс с друг мъж. Не можем дори да отидем на театър, защото до началото на фестивала на самодейните театри е още далеч, но

той вече е обезсмъртен в друг филм.

На следващия ден, докато гледаме дефилето на духовия оркестър по главната, получаваме съобщение, че той е размислил и няма да даде пари за филма, които ние изобщо не сме искали. Слава на Бога, че заснехме това! Оркестърът е напуснат от мнозина и изглежда доста изпостелял. Няма кой да плаща на музикантите. Нищо, ама абсолютно нищо не е черно-бяло в живота. За добро или за лошо. Оказва се, че платото на планината Сакар се обитава от лунатици според хората в Тополовград. Пътят до лунатиците е обгърнат с мъгла, чието наметало дъждът изяжда подобно на молец. Циганите катунари, както казва поетът, вече са направили своите станове. Никой не ги обича, но за тях това няма значение.

Не става дума за никакви лунатици, а за събирането на “племето на дъгата”, хора, които се опитват да съживят отмрялата култура на хипитата. Не е за вярване, но типито (индианска палатка) на племето изглежда досущ като истинско индианско типито. Не е от бизонски кожи все пак, а от изкуствена материя, но на кого му пука. Хората, обитаващи района на племето на дъгата, очертан от хипарски кръгове, направени с камъчета, вързани по трънките червени парчета плат, са от целия свят. От Нова Зеландия през Европа, Британските острови, та до Израел. Просто не броим и няколкото канадци и американци. Българите са също тук. Кирил от Пловдив ни запознава със завещанието на древните индиански мъдреци, а това е нещо като конституцията на племето. Всеки говори английски колкото може. Не съществува друг език.

“Когато майката Земя боледува, а животните умират, ще се появи едно племе, събрало в себе си всички познати култури, племе, което вярва в делата, а не в думите и то ще върне на майката Земя предишната ѝ красота. Това племе ще се нарича “Воините на дъгата.”

Законите на племето забраняват пиенето на алкохол, яденето на месо, груповия секс, електронната техника. Е, марихуаната не влиза в забранените удоволствия. Не съществуват минало и бъдеще, има само днес и сега. Не съществува цел или амбиция, животът има смисъл единствено от пълнолуние до пълнолуние. Всеки прави онова, което може. Едно момиче приготвя тесто от едро смляно брашно единствено с вода и малко кал, разбира се, за питките чапати. Момче се грижи за огъня в свещения кръг, за да се изпекат питките върху старо парче ламарина. Лещата къкри в огромен казан. Всички са заети с изграждането на светлоч, стара келтска дума, с която може да се опише дупка в земята, покрита отново с черен найлон, наподобяваща сауна. Много са скъпи еленските кожи. Всеки от племето е длъжен да отнесе на градежа по два камъка – камък баща и камък майка, за да бъде светлочът здрав и свещен. Не може да се каже, че водата е в изобилие в сауната. Изобилства димът, но какво от това. Ти си пречистен и член на племето на дъгата. За светлоча отговаря Ейдриан – около шестдесетгодишен ирландец, който се извинява, че говори на английски език. Всички обаче в типито пеят прочутата песен на Бийтълс “Стоубери фийлдс форевър”, Йенс и Рейчъл говорят помежду си на английски език. Йенс е от Лайпциг и се чувства виновен пред Рейчъл, защото тя е от Израел.

Уж няма история, уж всичко е само днес и сега! Парите за прехраната се събират в една кожена шапка, с която отговарящият за деня обикаля свещения огън в типито. Всеки пуска колкото иска или има.

Чехът Якуб напуска лагера на племето, защото иска да позвъни на майка си и да я поздрави с рождения ѝ ден, но няма право да го прави в очертанията на стана. Доктор по индуистика, познавач на санскритския език, загубил смисъла на живота и го открил в племето на дъгата. Говорещата пръчка, обикновен дрян, окичен с цветни парцалчета, както и перото от кралските орли, летящи над лагера, завършват екипировката на племето.

Няколко финландски момичета пътуват със своя автобус към Индия, но събират сили и увереност сред братята и сестрите от племето на дъгата, преди да поемат дългия и опасен път до Буда.

Най-старият член на племето на дъгата е дядо Петко от село Устрем, самотен мъж, загубил жена си, сина си, внучката. Сините му очи греят от щастие, щом започне да разказва за хората от платото на планината Сакар. Животът му вече има смисъл.

“Видях едни премръзнали момичета по улицата. Носеха големи черни раници. Едвам ходеха горките. Извиках ги при мен, напалих банята, изкъпаха се и веднага заспаха. Те ми разказаха за яхтата. Впрегнах конете, натоварих каруцата с ябълки и ги закарах горе. После и други момчета и момичета минаха през къщи. Нямам думи. Една седмица изкарах горе. То в яхтата топло, момчетата и момичетата добри. Нямам думи. Не разбирам защо, но ми беше много хубаво при тях. Чакам ги с нетърпение отново...”

Дядо Петко нарича типито яхта, защото не разбира другата дума.

Чуждото, непознатото, неразбираемостта винаги предизвиква гняв и омраза. Всички в село Устрем са намразили дядо Петко. Тъй като няма наследници, всички се надяват той да припише двуетажната си къща и голямата си двор на някого от тях. Той иска да я даде на племето. Дърводелецът дядо Гинчо обобщава

ситуацията. Пийнал е доста, докато се реши да разкаже своята версия за дядо Петко. Нещо като глашатай на моралната здравина в селото.

“Всички в селото го помразиха. Дърт пергиш, умря му жената, внуката, сина, а той тръгнал да се лигави с някакви момичета и да им носи ябълки и домати. Ябълките негови, ама доматите ги купува. Страшна работа, всички го мразят вече... Ама ние винаги сме го мразили”.

И така часове наред. Дъждът вали и чувството за самота се усилва, и прочутият манастир “Света Троица” и неговата свадлива игуменка не успява да откъсне чувството за обреченост. Напротив – засилва го. Игуменката анатемосва онези езичници от платото на Сакар планина, които са се отказали да свидетелстват за Христа. Кой знае защо, нейната анатема включва и всички журналисти, станали причина костницата непрекъснато да бъде ограбвана, защото костите на хайдутите на Кара Кольо и Индже войвода имали чудодейна сила.

Предсмъртната плюнка на последната камила от пясъците на “Слънчев бряг” със сигурност притежава могъща сила.

Златко Милошев е бивш учител от Тополовград. Почти се е впиянчил от отчаяние. Работи каквото намери. Понякога отмъква по някой дрян сап, за да го замени за две ракии. Сега е служител на Еврофутбол в града. Вероятно ще загуби и тази работа. Не успява цял ден дори едно кафе да продаде, да не говорим за залозите. Някогашен мечтател от времето на 22-то постановление на ЦК на БКП, застанал днес до затвореното училище, изглежда така, както прякорът към истинското име на човека. Уж прякорът описва човека, а не е така.

“Какво им е хубаво на тези англичани, дето се навъдиха тук. Нашите тъпанари продават къщите си и се местят в Ямбол, Бургас или Хасково. Хубаво се местят, ама взимат и децата си със себе си. Аз на кого да преподавам сега? На магаретата ли? Ама то и магарета вече няма. Добре, че жената работи... Бяхме истински единствено когато гасяхме пожара край града преди няколко години. Целият град гасеше, кой с каквото може – кофи, вили, метли, някои просто плюеха в огъня, защото нямаха нищо друго. Спасихме града. Разбрах какво е ад, когато се оказах в центъра на огъня. Сега е същото, само че не сме единни...”

Звучи истинско, а истинността на думите на Златко се засилва от силната миризма на гроздова ракия. Това означава, че бартерът е изпълнен. Няма вече сап, но пък са изпити две ракии и така денят ще има смисъл. Истинска проява на законите на племето на дъгата.

“Махни ги ония горе. Няма как да правят, защото са си надвили на харча. Разбрах, че не пият алкохол. Какво да правя при тях? Най-много да ме изгонят!”

Долу-горе така изглежда градът, хората и вечната планина. Стоян и Иван са заседнали пред две бири на главната и обсъждат качествата на бирата, произвеждана някога в Тополовград. Пивоварната е затворена отдавна. Както може да се очаква, двамата са на различно мнение. Кирил Проданов говори едва-едва с болните си гласни струни, спорейки с баща си как следва да се тъпче гроздето. Божин се опитва да премине Вардаро и все не успява. Дребничкият изследвач на Тополовградския край Веселин Кълвачев се сражава в мечтите си с иманярите и се надява прочутите археолози най-сетне да уважат тракийските долмени. Христо Дюлгеров се върти с окисжен около една огромна метална врата, която трябва да предаде час по-скоро. В светлината на свещения огън племето на дъгата мечтае за времето, когато майката Земя отново ще се сдобие с предишната си красота и за следващото пълнолуние. Въпреки неприемането на електроника, ще ни очакват на следващия си събор в Украйна. Кирил, бившият адвокат, който не иска повече да носи страданията на другите, а да бъде единствено себе си, рецитира своите стихотворения. Златко сънува училище, пълно с деца. Единствено Нина, собственичката на хотел “Сакар”, вярва в бъдещето, защото иска да работи и да печели.

“Никой на никого не е длъжен. В града има много хора, които предпочитат по цял ден да седят пред едно кафе за 50 стотинки, а не да дойдат тук и да работят за 15 лева. Малко им било. Вярвам в себе си и искам да успея, защото парите дават свобода. Никак не е малко. Единствено, което искам от държавата, е да съкрати тромавите процедури. Другото ще го направим аз и мъжът, с когото живея. Все пак едно е да имаш хотел в Банско, друго е да разработваш хотел край Тополовград. Изисква се повече труд, а данъците са едни. Това искаме ние”.

Хубави и правилни думи. В тях се съдържа надежда за бъдещето. Съвсем малка, но все пак надежда.

Градът заспива. Кралските орли край село Доганово, преименувано наскоро в село Петко войвода, почиват в огромните си гнезда и очакват орнитолозите да ги нахранят с кървавите остатъци от кланицата. Само те имат право да искат!

ВСЕКИ СТРЪК СИ ИМА АНГЕЛ

Сценарий за документален филм

Иван Младенов

Бедно село, очукано като манерка – нищо не гали окото.

Не вали, но с отворен чадър минава Стефка Андонова.

Зад кадър се чува гласът на Георги Върголия - говори за себе си и Стефка:

„Стоях под крушата в бостана – започва Георги. - Гледах как пада здрачът и небето се изпълва със звезди, когато изневиделица човекоядна сова надупчи с клюна лицето ми. Совата нападнала и Стефка – показала си главата през прозорчето на банята и совата забила клюна в челото ѝ, замалко не ѝ извадила окото и ято злобни лястовици от вида презди ѝ врълхлетяли да ѝ изкълват очите. Оттогава Стефка ходи с чадъра да се пази от човекоядната сова и злобните лястовици от вида презди.”

В гласа на Георги Върголия се усеща доброта, изписана и на лицето му, зачервено от високо кръвно, което лекува с отвара от 300 годишна елова кора.

ОПАСНО ВРЕМЕ

„Сух град удари селото – разказва Георги Върголия. – Без капка дъжд удари градушка - лед с големина на моркови - пробиха главите на зелките като куршуми, а от доматите останаха да стръчат само коловете...”

Георги се заслушва, сякаш чува ледените куршуми, продължава:

„Така - при комунизма живяхме сред врагове – казва Георги, - а сега живеем в опасности!”

Георги дава и други примери за опасности:

„Вълци нападнаха овците на Лозе Лазаров - казва, - после мълния удари останалото от стадото, удари и къщата, събори покрива, избя прозорците и откърти вратата. Лозе Лазаров стоял сред изпепелената земя, с цигара в уста навивал пружината на изхвърчалия будилник, мъчен без въздух от свитите си дробове, а краката му парели като ковашко огнище, затова събул обувките си и натопил краката си в коритото за водопой, сякаш гасял нажежени въглени, защото водата в коритото започнала да пуши.”

Георги Върголия се заслушва да чуе шума на реката и ветреца в листака на лешника, който „жужи като пчела, стисната за гърлото” – казва накрая.

ВЪРГОЛИЯ

Върголия е прякор на Георги - идва от дядо му Георги Ненчов – пазач на общинската гора в с. Макреш, Кулско, през 20-те години на миналия век.

За горския Ненчов и прякора Върголия разказва Боян Иванов.

Боян Иванов е от Макреш. Фотограф е в Кула. Снима и филми за спомени и случки от района за местната телевизия.

Боян е заснел любителски филм новела за пазача на общинската гора в Макреш Георги Ненчов и за попадията Елена от с. Грамада, дала прякора Върголия.

Филмът на Боян Иванов имитира „нямо кино”, каквото е било киното през 20 – те години на миналия век, черно-бял филм с надписи.

Ролята на попадията Елена от Грамада изпълнява хубавицата на Макреш зеленооката Тошка.

ФИЛМЪТ НОВЕЛА „ВЪРГОЛИЯ”

На екрана е любителският нем филм на Боян.

Отстриани пианист озвучава филма на живо.

Боян разказва:

„Върголия е прякор на Георги – идва от дядо му Георги Ненчов – горски пазач. Овчар му казал, че грамадският поп (от с. Грамада), сякал от общинската гора (на с. Макреш с пазач Ненчов) и откарвал каруцата си пълна с дърва.

Вечерта Ненчов казал на кмета за кражбата на попа, който минавал през цялата грамадска гора, но не сякал оттам дървета, а сякал от макрешката гора.

Кметът много се ядосал. Казал, че ще отиде в Грамада и ще бие попа до посиняване, но два дни валило дъжд и когато времето се оправило, кметът наредил на Ненчов да запрегне коня и с каруцата да отидат и видят каква поразия е направил грамадският поп.

По пътя кметът държал дизгините на коня, а Ненчов крепял пушката между коленете си. Наближили гората и чули тъпи удари на брадва, после и шума на чупещи се клони на падащо дърво.

Залисан да кастри клоните, попът не усетил на поляната кметската каруца и продължил да сече клоните от поваленото дърво.

На отсрещната страна на поляната стояла младата жена на попа, която като видяла Ненчов с пушката, побягнала от страх.

Кметът дръпнал пушката от Ненчов и му наредил:

„Настигни онази попадия и където я настигнеш – там я повали!”

Ненчов скочил от каруцата и погнал бягащата млада жена по посока на грамадската гора.

Попадията често се обръщала да види колко далече е преследващият я непознат мъж.

Било по време след жътва и тя бягала напърно по ожънатите ниви.

Прекрачвайки един синор, се спънала и паднала.

Набързо се изправила и видяла учудена, че и преследващият я Ненчов спрял на място.

Продължила да бяга, но Ненчов не искал да я настигне в полето, а решил да я хване в отсрещната гора.

Когато тя стигнала гората, Ненчов бил на десетина крачки зад нея.

Тя навлязла в гората толкова уморена, че коленичила на малка полянка и закрила лицето си с длани.

Ненчов стоял до нея и гледал как тънката блузка се повдигала от гърдите ѝ при всяко вдишване и издишване.

Казал ѝ да седне като хората, да си отпочине, да се успокои и му каже защо е побягнала?

Тя седнала, изгледала го отдолу нагоре и казала, че побягнала, защото се уплашила от голямата му пушка.

„Аз имам и по-голяма” – похвалил се Ненчов.

Седнал до нея и на въпросите му как се казва и колко каруци дърва са отсекли и откарали тя отговорила, че се казва Елена и преди дъждовните дни са прекарали две каруци с дърва.

Когато ѝ казал, че името му е Георги, тя се усмихнала и казала, че името му е като на свети Георги, убил ламията да спаси хората, но тя не е ламия – няма да я убива и го попитала ще я предаде ли на кмета.

„Кметът ми нареди – казал ѝ Ненчов – където те настигна, да те поваля ето така” – хванал я за раменете и я повалил на тревата...

После седели и мълчали няколко минути.

Ненчов забелязал, че тя нещо се натъжила, чоплела с клечка в тревата и му казала, че от три години е жена на попа, но нямат деца и няма да имат. Отново се сгушила в него, бавно полегнала и го притеглила върху себе си...

След това лежала с разперени ръце, докато той ѝ казал да стане, защото е време да се върне при кмета...

В каруцата кметът попитал Ненчов върголил ли е попадията.

Ненчов му отговорил:

„Два пъти!”

На кмета му докривяло и казал, че докато го чакал, измислил как да кръстят двете гори – „нашата – „Попадия”, а тяхната – „Върголия”, а ти с твоята лакомия ме объркваш, – скарал се кметът на Ненчов – защото не може една гора да се казва „Два пъти върголия” и ще си остане както съм решил – „Върголия”.

ЗЕЛЕНООКАТА ТОШКА

Хубавицата на с. Макреш (попадията Елена от филма „Върголия”).

Потна, почти неприлична, с гланц за устни с масло от авокадо и с гърди като живарник, пълен с едра каракуда, Тошка се ослушва в топлата влага на мрачината в стаята си, огласяна от неукротими комари, „ко-

ито имат крило на врабче, — описва ги тя - а на ухапаното място правят дупка голяма като дюшек.”

Тошка казва за себе си, че е „сянка на предишната жена, износена като дръжка на нож.”

Прошепва:

„Съсипах живота си по всички начини и по някои, по които ти не можеш.”

Във филмовия разказ за Тошка се чува всеки шепот, дори се чува преминаването на въздушно мехурче през чаша вода.

Чува се и шумоленето на патиците, заровили човки в перушината си.

И шепот на тънки сенки от бледа лампа, и шумолене на безкраен ръмъщ дъжд.

СЕЛОТО В ДЪЖДА

Дъждът шуми в листата на дърветата.

В пролуките свири вятърът.

Отнякъде се чува скрибуцане на каруца.

Одалече една жена вика нещо, което някой се преструва, че не чува.

По много тясна стълба слиза много дебела жена. Слиза на една страна — ослушва се и се взира с насълзени от вятъра очи да разбере откъде се чува тропетът на Къни.

Чува се от кръчмата.

КРЪЧМАТА

В кръчмата Къни сваля тропета, казва, че само българите използваме такива музикални тактове 7/8, 11/8, 13/8.

„Това е ненормален ритъм — обяснява, - но ние, българите, сме по-особени.”

В кръчмата Тошка, хубава като на кино, пие поредното малко.

Казва, че „в любовта си е по-изтерзана от дърводелски тезгях, голям като небе.”

„Тя е жена като театър, пълен с любов — казва Боян Иванов за Тошка, - прилича на утайка от стара целувка възседнала кон — продължава Боян, добавя: - От любов по Тошка се обеси Борко - изтощен от копнежа си по нея повече от изтощената бяла дневна луна - обеси се в читалището на сцената...”

ЧИТАЛИЩЕТО

Керемидите от покрива на читалището са разместени от невестулки.

През пролуките на оголените дъски се прокрадва и свири вятърът, спуска се мъгла или се сипе дъжд, а в ясни нощи звездна светлина огрява разсипаната сцена.

Боян Иванов е на сцената.

По сцената се влачи мъгла, промъкнала се през големите като волове дупки в стените.

„На тази сцена се обеси Борко - казва Боян, - от любов по сърцатата Тошка, а на сцената — оглежда я той, - Борко игра ролята на човека с големи колене — преместваше планини, качваше се отгоре и ги гълташе...”

РАЧО ДЖИПА

В кръчмата Рачо Джипа - по гол врат, рошав и без шапка, по-тъжен от вечерен дъжд, оглежда лицето си в лъскава лъжица и говори на кривото си отражение в лъжицата:

„Колко си зле — ще намеря кой да те гръмне” — усмихва се Джипа.

Усмивката му е без зъби и лицето му прилича на пита слънчоглед с изронени семки.

„За какво ти е мъчно?” — пита Джипа отражението си.

„Мъчно ми е за снега — сам си отговаря Рачо, - и свраките в клоните се ослушват за сняг...”

ЛЕОНИД

На пода в кръчмата Леонид рони царица във ведро, после избърсва с кърпа напрашените си очила, проверява ги на светлината чисти ли са, бавно ги слага, обяснява, че не е кръстен на Леонид Брежнев, а на Леонид от битката при Термопилите.

Леонид разказва как се „таковали” с една другоселка в кола на брега на Рабишкото езеро.

От „таковането“ с другоселката колата заподскачала като заек напосоки. Ръчната спирачка изпуснала и колата се затресла надолу по стръмнината – потънали с другоселката в езерото, запъхтени като ловци на китове.

ЙОНЧИКА ГУГУРУЦ

Отвън се чува в кръчмата окарината на Йончика Гугуруц – пришълец от влашко село. Свири на окарината си валса „Прекрасна Пиацета - ти си пълна с блясък.“

По улицата, огласяна от окарината на Йончика Гугуруц, минава Стефка с чадъра и с козата си Алматея, от която „Зевс е бозаел“ – казва.

АНКА И ЛОЗЕ ЛАЗАРОВ

Разказите за Анка и Лозе Лазаров са на Боян Иванов от негов репортаж за местната телевизия, зад кадър: „Анка пасе гъските в селото - умът ѝ не тежи и е лек като залутания мирис на салкьма.

Анка може да назове очевидните неща, казва: „Дъжд“ когато вали, или казва: „Мъгла“, ако е мъгливо, но когато е тихо, казва: „Охлюви“.

През една нощ с виелици в селото се ослушвали да разберат откъде се чува странно гъргорене като свирня на гайди и тъпани.

Никой не се сетил откъде идва странното гъргорене.

Събудили Анка да я питат какво чуват.

„Кладенецът под скалите – отговорила тя, погледнала гаснещия огън в печката и казала: „Огънят гасне.“

ЛОЗЕ ЛАЗАРОВ

„Само овчарят Лозе Лазаров не чул гъргоренето на кладенеца като свирня на гайди и тъпани.

В двора на Лозе Лазаров голямата липа пукала от свирепия напор на вятъра, който разковал ламарината на покрива и тя заблъскала по керемидите.

Вратите потропвали на пантите, а Лозе Лазаров, с оголено сърце, изтегнат с дрехите в кревата, слушал музика по радиото, пуснато с всичка сила.

Промъкналият се вътре вятър разнасял мъглявината от цигарения дим в тъмните ъгли на стаята с па-яжини с уловени по тях тъга и мъртви пеперуди.

Навън звънели от вятъра окачените звънци на удушените от вълците овце и убитото от мълния стадо...”

СЛЪНЧЕВИЯТ НЕСРЕТНИК СТАНКО ДОМНЕЗУ

Станко Домнезу (Домнезу от влашки „божи човек“ – прякор на Станко, измислен от Йончика Гугуруц), е слънчевият несретник на селото – човек с разлистена душа като пролет – сега е в лудницата.

В лудницата Станко Домнезу гледа в обектива на камерата и я пипа с ръце, докато го снимат.

Боян Иванов разказва и имитира Домнезу, как с протегната ръка спрял дъжд над селото и накарал хората да повярват, че в него живее извънземно.

„Дъждът спрял като отсечен с коса“ – казва Боян.

Станко разправял – спомня си Боян, - как при извънземното дошли други извънземни на свиждане.

Както си пасял овцете, от небето на поляната при Станко Домнезу слязло светещо кълбо, от което без стълба слезли двама пришълци, тъмно облечени.

Друг път по здрач Станко се прибирал пеша по коларския път към селото и както си шляпал в калта под дъжда, пред него се спуснало светещото кълбо. Отвътре излязъл пришълец с черен дъждобран и шапка, която му паднала. Калният поток повлякъл шапката, но Станко я догонил и се върнал да даде шапката на пришълеца. Той я сложил на главата на Станко да я носи, после излетял в небето като птица и дръпнал Станко с невидимо въже подир себе си високо в дъждовните облаци...

„Вятърът го носеше в небето като пух от топола“ – казва поетът от селото Свидригайлов за Станко.

„Гледах навън дъжда – продължава Свидригайлов, - и тъкмо написах: „Дъждът тича като жена с мокри коси – намери ме в мрака и ме прегърни“ - гледам Станко лети в небето...”

СВИДРИГАЙЛОВ, ЖЕНА МУ САНДРА И ЛЮБОВНИКЪТ Й, ХЛЕБАРЯТ СТОЙЧО ГЕРОВ

В поезията на Свидригайлов „луната блещука, вързана за канал“, „рибите прииждат, оголени от сянка и с шумене леко“, а „нощта е сънят на земята, че слънцето е умряло“.

Свидригайлов е с поглед лунно загадачен, загледан настрани като Свети Никифор с двете десни очи от стенописа в Боянската църква.

„Не случих на жена и държава – казва Свидригайлов, - но животът си тече – нищо, че е твърд.“

Русокосата Сандра – огън жената на Свидригайлов – носела в себе си – разправя той, - огъня на 77 плешиви небесни ковачи – сини и зелени монголци, които ковяли желязото на гърба на щъркел, докато си пели „Внимавай с русите жени.“

Сандра, когато влязла в къщата – разправя Свидригайлов, - живакът в термометъра скочил на 49, 2 градуса, казва: „Гледахме се в жегата като в мараня зимата на 27 януари - денят на Пренасяне мощите на Св. Йоан Златоуст.“

Една нощ Свидригайлов, Сандра и хлебарят Стойчо Геров яко се запили на песента „Луната е самотно място“ – за безнадеждно самотната и премръзнала луна, която „стои на небето като белег от конска подко-ва“.

Свидригайлов пиян ударил глава в масата и заспал.

Сандра и Стойчо решили да не пропуснат и отишли в спалнята да се „таковат“.

Събудил се Свидригайлов и право в спалнята, където на лунна светлина Стойчо се усъвършенствал с бедрата на Сандра под картината на Шагал „Коза свири на цигулка“.

Свидригайлов стоял кротък на вратата и се гледали със Сандра, по-тихи от сенките на зимните дървета...

Сандра се пренесла в дома на Стойчо и жена му Цеца - „зла жена с орлови очи - описва я Свидригайлов, - „само с поглед ти прави резка на лицето“.

Ревнива – злата Цеца й взела мерника - откраднала пари от Стойчо и набедила Сандра за крадла.

Сандра отрекла.

Стойчо вкарал Сандра във фурната за хляб, пуснал топлия въздух и завъртял пещта с електромотора.

„Да не се опече?“ – викнала Цеца.

„Няма бе – казал Стойчо, - само я плаша - нека я посдъвче страхът“.

Извадили Сандра наполовина жива от фурната.

„Открадна ли?“ – питат.

Сандра мълчала с поглед на риба, увита във вестник и хапела устните си с размазано червило.

„К'во ти е червилото?“ – викнала й Цеца.

Сандра не й се вързала, на шега отговорила:

„Болшевишко червено 007“.

Смълчана - Цеца докопала ножица и резнала ухото й – на другото ножицата заяла.

„Ще те закърпим – утешила я. – Открадна ли?...“

„БОХЕМИ“

Сандра се върнала при Свидригайлов онемяла, „с очи – описва я той, - по-големи от чаени чаши и една бледа, бледа... По-бледа от Мими в „Бохеми“ на Пучини – продължава Свидригайлов, - но в четвърто действие – малко преди предсмъртния й пристъп на кашлицата – толкова бледа...“

Отвън се чула гръмотевица, огласила полета на ято изплашени овесарки.

„Не унивай – успокоявал я Свидригайлов, - виж го Едип – дава й го за пример, - такива номера са му погостили – майката се обесва, а той си избобжда очите...“

НОЩНА СТРАЖА

Нощна стража пази селото от крадци.

Главен на стражата е Иван Тургенев.

Той е страшен и благороден като стар локомотив от времето на цирковите и флейтите.

Ходи с мека шапка като шапката на Хъмфри Богарт, казва:

„Харесвам шапката на Хъмфри Богарт – пълната със злато шапка в „Съкровището на Сиера Мадре“.

Само Рачо Джипа не платил на стражата да пазят нивата му с картофи.

Една нощ Тургенев видял, че при Рачо до късно свети лампата и се отбил при него да го склони да наеме стражата.

Рачо вадел тапи с канапена примка през гърла от празни бутилки.

Седял под провесена от тавана гола крушка, с цигара в уста, защото с ръце хващал тапите в канапената примка и ги издърпвал на пуснато радио и вентилатор, който духал в лицето му.

За да го склони да наеме стражата, Тургенев първо описал на Рачо подвизите на Нощната стража - как хванали ловците, застреляли козите на Борис Щърка и как той улучил с пушката крадеца на люцерна Петър Казаков.

Извикал на Казаков да спре каруцата и върне люцерната.

Крадецът не се подчинил.

Дръпнал по-яко юздите на коня, за да избяга бързо като леката сянка на плашливия гущер, но никой не може да избяга от Нощната стража, защото всеки от стражата може да уцели и око на врабче с пушката, затова толкова точно улучен, крадецът на люцерна паднал от каруцата и Тургенев отишъл да го види. Навел се да провери диша ли и крадецът го упрекнал с глас, скриптящ като гребло в халка на лодка:

„Угаси ми тънката луна“.

Така го упрекнал, защото полето било огряно от звездите и тънкия сърп на младата луна.

Рачо мълчаливо слушал.

Продължил да вади тапите с канапената примка, с цигара в уста, на пуснато радио и вентилатор в лицето.

Тургенев търпеливо подхванал отново да разказва за стражата – как хванал на рибарника двама крадци на риба.

Била студена и влажна нощ – описал я Тургенев, - в която кучетата не полайвали и капаните не хващали зайли от ръжда, затова тишината стояла като ослепяла, свлякла се на колене в нощта, когато чул крадците да хвърлят мрежа в рибарника.

„Отивам натам с пушката – разправя Тургенев, - гледам двама ловят риба и ги викам да дойдат при мен да им избода очите и отрежа ушите с лозарската ножица.

Идват те, но нищо не казват, защото се преструват на глухонеми, затова ми дават да прочета едно листче на светлината от фенера – пише, че са глухонеми – останалото не разбрах, беше нечетливо и ги питам:

“Това с гъше перо ли сте го писали?”

Те мълчат – нали се преструват на глухонеми и окаяни скитници, за да ме трогнат и дано се смиля, но верен на стражата, ги повеждам с пушката, а те ми правят капан да ме хванат в мрежата за риба - с двата куршума на пушката ги проснах на земята върху окапалата шума.”

Тургенев чул единия скитник да казва:

“Глухарче съм.”

Другият казал:

“Всеки стрък си има ангел.”

„Отивам по окапалите листа при него – разказва Тургенев, - и на светлината от фенера ме гледа с тъга в очите си по-голяма от комбайн, каза: „Настъпи мъртвите листа.”

Рачо се разплакал - сълзите му потекли напосоки от вентилатора.

Тургенев се досетил, че драмата може да откаже Рачо от стражата и го утешил - добавил, че стрелял по крадците на риба със сачми за гривяци и няма страшно да те надупчат със сачми за гривяци – даже има оживели гривяци от сачмите, а за крадците на риба казал – кой знае къде лежат сега на някоя ливада с бръмбар на лицето и цял джоб, пълен с мравки.

Рачо се засмял и продължил да вади тапите.

Тургенев му разказал как Нощната стража, макар да не е конна Нощна стража - хванала конния духов оркестър на циганите да крадат в нивите и за наказание накарали конниците музиканти да ударят тъпана и изсвирят с кларнетите, тромпетите и флигорната валса “Върховете на Манджурия”, докато Боян Иванов ги снима за телевизията върху картината на Рембранд “Нощна стража”.

В картината на Рембранд изрязали дупки върху лицата на холандците от стражата и през дупките гледали пазачите от стражата в селото.

От филма на Боян:

До „Нощната стража“ на Рембранд, с лицата на селяните в дупките на картината, конниците музиканти свирят валса „Върховете на Манджурия“, а солото на валса свири на крушово листо Йончика Гугуруц.

„Крушовото листо – казва във филма Гугуруц, - храбро издържа солото на валса – хвали го той, - единствено оцелялото листо от лакомата пеперуда Белокирка, която като хищна колумбийска мравка изяде листата на крушите...”

Вали сняг по картината с лицата на селяните в изрязаните й дупки...

На картината – казал Тургенев на Рачо, - бяхме като зимен шок в ярки цветове.

Тургенев млъкнал, загледан в голата крушка, повесена от тавана...

„Светеше слабо – казва за крушката Тургенев, - като фар в мъгла и в процедената светлина Рачо Джипа вадеше тапи с канапената примка.”

Разнасяла се леко музиката от радиото и се чувало бръмченето на вентилатора, който разкарвал напо-соки из стаята мъглявината от цигарения дим.

Рачо се надигнал в тъжната стая и отишъл да погледне през прозореца навън звездното небе и луната над хълма, после се върнал при бутилките с тапи, но не захванал да вади тапите – захлупил се по очи на масата и заспал.

„Тогава – разказва Тургенев, - в стаята задухали силни ветрове, които излизали от съня на Рачо през отворените му очи като пушек от комин...”

Стъклата на прозорците звънтели като камбани.

Ветровете се усилили и засвирили в пролуките като тромпети – докарали и дъждове, които с плющене изскочили от съня на Рачо - връхлетяла и градушка с ледени зърна като кайсии, които събудили Рачо в навейния леден студ и двамата се гледали с Тургенев мокри и онемели с отворени очи като чадъри.

„Гледахме се – разказва Тургенев, - в страшна самота, по-голяма от самотата на стола, нарисуван от Ван Гог...”

Тургенев млъкна, загледан в един празен стол като нарисувания стол от Ван Гог...



Иван Геков работи в киното от 1971, а през 1979 година завършва операторско майсторство във ВИТИЗ „Кр. Сарафов“ в класа на Борислав Пунчев. От 1989 година живее и работи в Канада. Член е на престижния CSC (Canadian Association of Cinematographers) от 1997. Заснел е повече от петдесет игрални и документални филми като „Спасението“, „Ешелоните“ /България/, а в Канада – „Нарушение на правосъдието“ /Obsruction of Justice, Хати/ „Hathi“, както и серия от документални филми за живота на аборигенното население в Северен Квебек. Сътрудничеството му с известната Монреалска компания Productions La Fkte включва четири от документалните серии „Земя на надеждата“ /Land of Hope/, пълнометражния филм „Жени без крила“ /Women Without Wings и „Hathi“/. Носител е на множество отличия и награди, между които номинация за престижната награда за операторско майсторство „Клод Жут-ра“ – 2008.

От 2002 година преподава операторско майсторство в университетите Конкордия в Монреал и Реджайна и е консултант за Мултимедиа и интерактивно обучение на KODAK, Rochester.

По какви критерии избирате филмите, които снимате?

Всяко предложение е ново предизвикателство. А аз обичам предизвикателствата...

Какво е за вас камерата?

Много прецизна техника, която може да репродуцира дори чувства.

А светлината, композицията, движенията, цветовете?

Това всъщност са изразните средства на всеки художник. Сами за себе си те са неутрални и достъпни за всички еднакво, но само някои, и то не винаги, създават шедеври...

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

Просто трябва да се овладеят до съвършенство техническите възможности на процеса /не обичам думата „медиа“!/, и чак тогава започва творчеството... Както при всяко изкуство – ако не владееш до съвършенство техниката на дишане, никога няма да станеш голям певец, независимо от дарбата, която Бог ти е дал...

Може ли операторът да спаси режисьорски гаф на терена?

Доколко един „гаф“ е само режисьорски, никога не се знае със сигурност. Режисьорът трябва винаги да е готов с алтернативно решение и компромис, а операторът е там, за да направи този компромис незабележим...

Какво означава за вас „да уловиш неувимото“?

Всеки от нас като зрител отива на представление с нагласата, че ще е свидетел на „реалност“ в условията на съответното изкуство /не обичам думата „медиа“!/. И когато си тръгнем с реалното чувство, че сме изживели нещо ново, неочаквано, може да се каже, че авторите са уловили неувимото.

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

Творческите взаимоотношения са енигма. Не могат да бъдат предсказани. Може би са плод на взаимно вдъхновение, доверие... И ако нещо се появява „случайно“, това не е метафизика – просто му е дошло времето...

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

Имаше такъв момент преди време... Сега обаче поради повишената обща визуална култура и неимоверно порасналия потенциал на филмовото изкуство (както вече споменах, не обичам думата „ме-

диа“!!!), всяко визуално решение е възможно, ако е подкрепено от драматургията.

Какво според вас е непрофесионално и недопустимо в операторската работа?

Ако не си творчески ангажиран. Ако вършиш работата си като формална серия от „задължения“. И ако това, което правиш, не те вдъхновява.

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

По малко от всичко. Разбира се, те са основна част от творческия екип. Мизансценът и актьорската игра подсказват атмосферата и градят метафората, ако, разбира се, екипът работи добре.

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

Пристрастията много бързо се превръщат в клишета. Опитвам се да се отнасям адекватно към драматургията.

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

Разбира се! Предпочитам хубавата драма. Тази есен гледах няколко български филма. „Дзифт“ ме впечатли силно с изключителната хармония на всичките си компоненти. Визията е на преден план само когато трябва, без да взема повече място, отколкото е необходимо.

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

За съжаление, това вече не е въпрос на естетически избор. Така се случва, че досега снимам предимно на лента. И Слава Богу, защото дигиталната камера ме прави мързелив. Не че няма предизвикателства, но фактът, че практически всичко може да се поправи на пост, ме кара да се чувствам различно... Всъщност, това са два различни подхода към операторската работа и за всеки има място...

Доколко интуицията и емоцията са важни във вашата професия?

След толкова години в киното понякога решенията идват интуитивно, но емоционалното преживяване е онова, което ме задържа на терена и до сега...

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

Ако мога да се изразя парадоксално, практиката да се експериментира беше „традиционна“ за поколението преди нас и за нашето поколение. И така се изгради основата на сегашния огромен изобразителен потенциал.

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

Може би е естествено развитие, но не е задължително.

Мислите ли, че операторът е носител на авторски права?

Това е въпрос, който би трябвало да се задава често. Мисля, че дебатите на тема „изкуство ли е киното“ вече отдавна са приключени... Когато някой оператор отрази една художествена реалност по начин, който предизвиква емоционално преживяване у зрителите, той или тя заслужават да се окачествят като артист и съавтор.

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

Проблемът с оценката на операторската работа е доста сложен. Образът има определена функция във филмовото изкуство, но във всеки филм, дори във всеки отделно взет епизод тя е различна. Ако зрителят е в състояние да отдели филмовите компоненти – „операторската работа беше чудесна, но филмът – кофти“, то този филм със сигурност няма никакво сериозно послание – нравствено или естетично.

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

Да се намираш на терена е само по себе си чудесно преживяване! Винаги има какво да се научи. Само ако се чувствуваш чужд там професионално или емоционално, ако не си част от групата, тогава си наемник. И това си зависи изцяло от теб, чисто субективно е и няма нищо общо с националната принадлежност на продукцията.

Какво ви зарежда с енергия за вашата работа?

Ами не знам... Може би фактът, че не мисля за това, което правя като „работа“, а като начин на живот...

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

Може би принадлежа към онзи малък процент от хора, които намират всичко в онова, което правят...

АРТ ЕКСПЕРИМЕНТ, ПРЕОТКРИВАЩ СЪЩИНСКАТА ПРИРОДА НА ФИЛМОВИЯ ЕЗИК, ИЛИ ЗА ФИЛМА "ДЪЩЕРЯТА" ("Die Tochter") НА БЕРНХАРД КАММЕЛ

Искра Димитрова

Може би човек трябва дълго да се е занимавал професионално с кино, да е изгледал стотици, ако не и хиляди филми, както и да познава в детайли историята на развитието на седмото изкуство вече от над един век, за да се изненада като мен от този дебютен филм на австриеца Бернхард Каммел.

Признавам, предварително не очаквах, че "Дъщерята" ще ме впечатли именно като преоткриване на самата природа на киното, която като че ли се беше очертала вече окончателно в средата на XX век с френската "нова вълна" или с италианския неореализъм и която към края на същия век преотстъпи нещо от себе си на новите технологии в интерес на холивудския entertainment.

Но колкото и да си мислех от десетилетие насам, че през новия XXI век киното неизбежно ще се обърне отново към собствената си природа и най-вече към уникалния си език – съставен от елемен-

тите на самата действителност, нямаше как да допусна, че един дебют в австрийското кино ще направитова по толкова категоричен начин.

На първо място – с максимално отстояване на правото на себеизразяване, без придържане към общоприети кинаджийски норми, което авторът Бернхард Каммел очевидно е могъл да си позволи, защото сам е финансирал филма си.

Известен фотограф и теософ по образование, Бернхард Каммел визуализира на екрана като сценарист, режисьор и оператор именно своята лична духовна рефлексия върху мирозданието и върху човека като частица от това мироздание.

Постига го чрез уникално съчетаване на "несъчетаемите" на пръв поглед специфики на статиката в арт фотографията и на движението в изкуството на киното. По-точно е да се каже, че дообогатява по нов начин, какъвто аз виждам за пръв път, природата на едната медиа с природата на другата



„Дъщерята“



„Дъщерята“

медия, разбира се, след изначалния старт преди повече от век на "движещата се фотография", която всъщност роди киното.

Изображение в черно-бяло.

Игра със светлината, уловена от окоето на майстор фотограф.

Девствена природа с вековна гора, вкарана като чели в "рамката" на нарисувана от художник картина, а вътре в тази картина – с окоето пък на филмов майстор, се улавя и акцентира върху най-незабележимите движения в растителния и животинския свят извън човека.

Озвучаване – с природни звуци, които могат да се чуят само при съзнателно желание в пълна тишина.

Настойчиво решаване на епизоди само в общи планове точно там, където сме научени да очакваме крупни планове.

Героите – съвсем малко на брой.

Събитийният разказ – само донякъде подсказан и оставен встрани като не толкова съществен.

В името на какво?

Ами на най-неочаквано духовно въздействие върху сетивата ни (каквото май от младежките си години не съм изпитвала), благодарение на което за час и половина индивидуалното ни човешко себеусещане с помощта на екранната визия "се отлепва" от заобикалящия ни реално-материален свят, за да се включи като равноправен участник в екзистенциално-философичното себетърсене на героите не къде да е, а в мирозданието като цяло.

Отправната точка е Дъщерята, която се връща в родния си дом, за да търси Баща си, изчезнал преди повече от двадесет години в служенето на кауза, в която вярва.

Но всъщност търсенето на Бащата е търсене на Себе си – и в индивидуален, и в общочовешки план.

Основният въпрос е не "Кой съм аз?", а "Какво съм аз?"

Този въпрос е в основата на филмовата рефлексия върху живота като такъв. Върху всемира като такъв. И върху човека като микроскопична частица от подредбата на вселената – нищо повече.

Филмът го доказва с поставените въпроси-акценти за времето и мимолетното.

Доказва го с акцентите не върху случващото се като действие, а върху иначе най-незабележимите човешки жестове, състояния, привличания, контакти на най-чисто духовно ниво, даже и през телесното.

Бернхард Каммел буквално ни хипнотизира с прозрението си, че като хора би трябвало да се себесъзнаваме в единно цяло с хармонията на вселената. Като неотделими от законите ѝ – за мимолетност и за безкрайност. Неотделими от нейната вечност и от нейната материално-духовна красота.

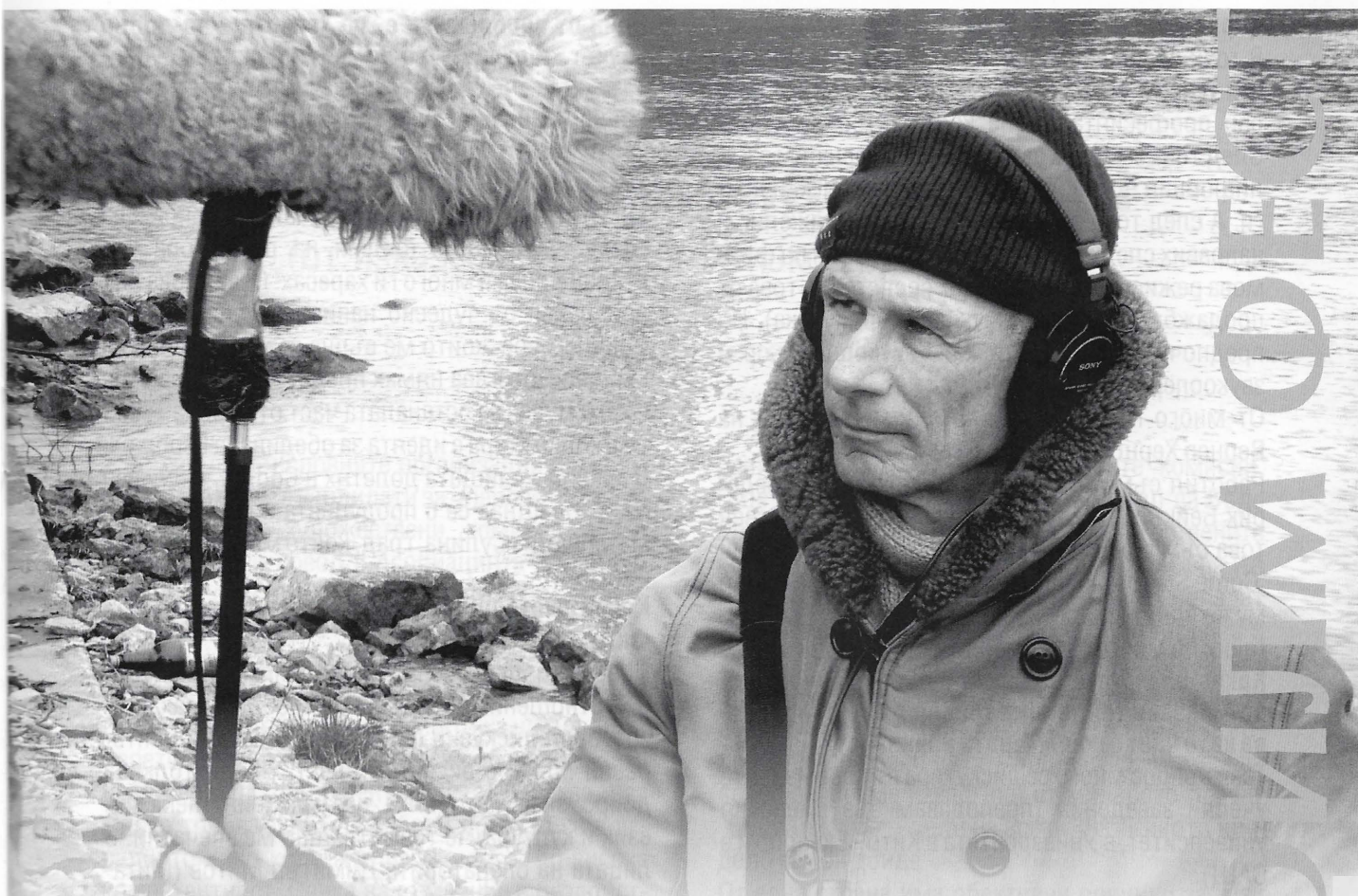
И тук трябва да подчертая още едно нещо, което ме поразя във филма – актьорската игра, която уникално се е вписала в този арт експеримент. Буквално не мога да си представя как актьорите са успели да постигнат такава органика на емоционално-духовното си присъствие на екрана без мощта на сюжетна събитийност.

Това в особено голяма степен се отнася за актрисата в главната роля София Чернев – известна у нас с името София Кузева, която във всеки миг на екрана излъчва вътрешния живот на своята героиня – и то преимуществено без изричането на каквито и да било думи. Като този неин вътрешен живот от началото до края на филма е повече от богат на въпроси, на чувства, на размисъл, на ценностни ориентири. Поразително лицедейство, наистина.

Но и другите актьори в далеч по-малките си роли блестят със същия актьорски стил.

Меглена Караламбова в ролята на майката, Вера Баранаи в ролята на унгарката, Имо Хеите в ролята на готвача-акордеонист, Даниел Франтишек Камен в ролята на монаха и Роберт Кротц в ролята на Бащата са успели именно като съмишленици в създаването на този авторски филм на Бернхард Каммел да се впишат поразително органично в една толкова необичайна философична филмова рефлексия.

А в контекста на световното кино филмът "Дъщерята" е арт провокация, която впечатляващо напомня за неизчерпаемите възможности на филмовия език.



Европолис, градът на Делтата – един австриец в екипа

Списание "Кино" представя звукоорежисьора на филма

Ерик Шпицер-Мерлин е звукоорежисьор, композитор и музикант от световна известност. През 80-те години на миналия век работи в легендарното студио Hit Factory в Ню Йорк, където записва музика с John Lennon, Yoko Ono, Paul Simon, и Bruce Springsteen. Преподава звукоорежисура във Виенската академия за музика и сценични изкуства. Носител е на наградата "Golden gate" за звук за филма "Сталин: Червеният Бог" от фестивала във Сан Франциско 2002. Звукоорежисьор е на документалните филми на Вернер Херцог:

Mein liebster Feind - Klaus Kinski /1999/
Julianes Sturz in den Dschungel /2000/
Wheel of Time /2003/
The White Diamond /2004/

Композитор е на множество филми, между които и The White Diamond.

Най-новото му участие е в българо – австрийския документален филм „Европолис, градът на Делтата“ на режисьора Костадин Бонев.

Разкажете ни за себе си, за Вашата професионална дейност, за хората, с които сте работили, за филмите, които сте създали или проду-

цирали.

В този бизнес съм повече от 30 години. Започнах работа в австрийската телевизия ORF покрай професията ми на композитор/музикант. След това заминах за Ню Йорк - роден съм в Калифорния - където работих за HBO, NBC и други. А след това се преместих в Лос Анджелис и направих следдипломна квалификация по филмова режисура в UCLA. Имах средства за това от продажбата на моята музика (поп музика). Но предпочитам да работя като звукорежисьор и звукооператор.

От много години съм във филмовия екип на Вернер Херцог.

Работил съм и с английския режисьор Фредерик Бейкър /"Сталин – Червеният Бог"/. Освен това съм режисьор на късометражните филми "Come Stay" и "Children of Glass", както и на много музикални клипове, започвайки с Фалко и стигайки до много съвременни изпълнители.

Какво е мястото на звука в съвременното кино? С какви тенденции трябва да се съобразява като част от филмовата изразност?

Този въпрос много се дискутира в съвременните учебни заведения (преподавам във Виенския университет, в Университета в Кито - Еквадор и в САЩ).

Когато звуковото кино започва своето съществуване, някъде около 1920 година, ЗВУКЪТ в началото е сензация и ако си припомним историята, това даде на някои от "звукарите" много по-голяма "власт", отколкото самите режисьори имаха, впрочем, доста глупава ситуация. Това, разбира се, се промени, но от зората на 5.1 насам ЗВУКЪТ отново става много важен. Сега е толкова сложен в техническо отношение, че за направата на филм с добър звук са необходими истински експерти. Но ЗВУКЪТ трябва да служи на смисъла на филма и на идеята на режисьора. Трябва да има сътрудничество, пълно с взаимно доверие между режисьора, оператора и звукорежисьора. Това е в най-висока степен екипна работа на професионалисти, която трябва да постига перфектен баланс.

Един от проблемите е, че колкото е по-добър звукът, толкова това не се осъзнава от публиката – така че, можете ли да се радвате на признание? Вие наистина трябва да обичате това, което правите. А какво Ви привлече към проекта "Europolis – the City in the Delta"?

Както правя винаги, като начало започнах да гледам предишни филми на режисьора Костадин Бонев и много ги харесах. Освен това бях привлечен от чудесно написания сценарий на Влади Киров, който ме върна към миналото на Европа. Дотогава нямаше представа колко важна е река Дунав за останалата част от Европа – както и колко стара е идеята за обединена Европа.

В края на краищата долетях в София – чудесен град! Срегнах се с продуцента и гледах видео материал за Сулина, град, който ме поразил с красотата си.

Какви са отношенията Ви с българския екип на филма?

Повече от прекрасни! От първия момент взаимоотношенията ни са много добри. Имах ползотворни дискусии с Костадин и Влади – интересни мъже с висок интелект. Влади толкова добре знае историята на Германия, немския език и култура, че това страшно ме впечатли. В лицата на операторите Димитър Митов (Мита-ци), Константин Занков и техния асистент Емил Пенев срещнах доказани професионалисти. Беше истинско удоволствие да се работи с всеки – и трябва да призная, че вечер след работа споделяхме по чашка водка.

Как оценявате създаденото – завършения вече филм?

Филмът е много въздействащ. Лично аз бих предпочел дикторският текст – на разказвача – да е по-малко, но това е въпрос на субективна преценка. Харесвам музиката – емоционално въздействаща е, а и Костадин работи много внимателно с нея в интерес на целия филм. Наистина мисля, че се получи красив и разказан в детайли документален филм, който разширява представата на зрителя за живата европейска история, събирайки заедно няколко нации.

“Да се снишим, другари, докато ни отминне кризата”

(от изказване на Тодор Живков през 1987г.)

Владимир Ангелов

Тези дни съсловните организации номинираха своите кандидати за членове на тазгодишните художествени комисии в ИА НФЦ. По този повод в Асоциацията на продуцентите се разгоря остър спор относно лансираната кандидатура на наша по-млада колежка, начеваща продуцентка. Колегите, които заставаха зад нея, изтъкнаха аргументите, че тя е продуцент и че трябва да подадем ръка на младите. Своето категорично несъгласие обаче изразиха двама водещи продуценти, считайки, че за това място трябва да бъде избран доказал се в игралното кино колега или личност с по-висока компетентност. Сянка на съмнение в безпристрастността на предлаганата кандидатура хвърляше и фактът, че от години тя е тясно свързана с някои от колегите, които я предлагат. Стигна се дотам, че “Гала-филм” заявиха, че при това положение не виждат повече смисъл от присъствието си в асоциацията.

Спомням си, че преди четири или пет години същата тази асоциация се разцепи на едно събрание отново по повод избора на членове за художествените комисии. Тогава редиците ѝ напуснаха пет или шест човека. Разказвам всичко това не за да занимавам читателя с проблемите на продуцентите. Случват се неща, които касаят най-вече авторите на филмите, както и целия ни филмов процес.

На повърхността тази случка извади на светло един стар проблем, който години наред ставаше повод за конфликти и манипулации при избора на членове за комисии и при оценката на кандидатстващите проекти.

Проблемът се състоеше в това, че нямаше ясни критерии за качествата, по които да бъдат изби-

рани членовете на художествените комисии. Още преди две години съм предлагал да бъде въведен ценз за членовете на художествените комисии. Нито в ЗФИ, нито в Правилника на ИА НФЦ това е регламентирано. Така в тях попадат журналисти, медийни експерти, културолози и т.н., нерядко случайни хора, понякога нямащи нищо общо с киното. Стигна се дотам в една от последните комисии кинаджиите и най-вече водещите професии да са малцинство. Можем да перефразираме известния от миналото лозунг “Социализмът – дело на всеки” на “Киното ни – дело на кой дойде”.

От една страна има обективни причини за тази ситуация. Активно работещите не желаят да жертват от времето си, средата ни застарява. В комисии се въртяха общо взето две категории хора – едни и същи и случайни. Несигурността, мудността и слабият икономически ръст на нашия филмов процес изяждат най-силните години на няколко генерации кинематографисти. При тази безрадостна перспектива изкушението да “играеш” с членовете на комисията е много голямо.

От друга страна обаче някои от активно работещите продуценти и режисьори от години лансираха всеки път кандидатури, нямащи или имащи много малко общо с киното. Правеха го с аргумента, че кинаджиите са обременени от лични пристрастия и взаимоотношения. Днес някои от тях изведнъж започнаха да говорят, че в комисии трябва да има повече професионалисти и най-вече продуценти. Че трябва да вкарваме млади хора в комисии, защото по този начин сме им подавали ръка, тъй като повъзрастните колеги били “обременени от пре-

хода" (!?) Поставих в кавички фразата не само защото я цитирам точно, но защото тя е казионна най-вече в политическия ни жаргон.

Няма как тази картина да не се свърже със случващото се напоследък в нормативната база на филмовия процес. Последните поправки в ЗФИ и в Правилника на ИА НФЦ, които се "обсъждаха" в последния момент само преди два месеца, показаха мащабите на кризата.

В новата редакция на чл. 13.ал. 2 се регламентира извършване на експертна оценка от страна на финансовата комисия ПРЕДИ явяването на проекта на художествена комисия.

Разбирам мотивите, които са предизвикали предлаганите изменения в частта за контрола, упражняван от финансовата комисия. А те са да не се допускат проекти със завишени или занижени бюджети. Не виждам обаче никакъв смисъл и съм категорично против този контрол да се извършва ПРЕДИ явяването на художествена комисия и преди проектът да получи от нея своята класация по художествени критерии. Още повече, че в досегашната ал. 2 на чл. 13, която е с нова редакция вече като ал. 4, законът предвижда такъв контрол от страна на финансовата комисия, но след като вече проектът е минал на художествена.

В киното разговорът за парите започва след художествената оценка на думичките от "шестте" или "шестстотинте" реда. В предлагания нов вариант продуцентът се задължава да минава два пъти на финансова комисия за едно и също. И то ако не го върнат в самото начало. Тогава продуцентът е изправен пред реалния риск да не може да се яви на художествена комисия и да пропусне сесията. Вероятно затова в следващата нова ал. 3 на пръв поглед се дава възможност на продуцента да отстрани констатираните от финансовата комисия несъответствия в 15-дневен срок от датата на решението ѝ. Няма обаче никаква гаранция, че финансовата комисия ще приеме предложените от продуцента корекции и няма да го върне за трети път, при което той на практика ще бъде отстранен от конкурса.

А в предлаганата нова ал. 5 на финансовата комисия се предоставя правото да изисква от продуцента документи извън регламентирани в окомплектовката на проекта, което е абсолютен произвол. Всеки продуцент може да бъде връ-

щан под претекст, че не е представил някакъв документ, който финансовата комисия е преценила в последния момент, че трябва да ѝ бъде представен.

Така, както е наредена схемата, става прекалено лесно финансовата комисия да се превърне в инструмент за отстраняване на конкуренти.

Другата скандална за мен промяна е в § 8. В новата редакция на чл. 10 и чл. 27 се заличават критериите за оценката (1, 2, 5) и те се "пращат на кино" – тоест в правилника на ИА НФЦ!? Там вече всеки нов стар директор, състав на НСК или НХГ ще може да ги прекроява и тълкува както му е угодно. А ние ще продължаваме да спорим дали да има анкетни карти и т.н. Някои от активно работещите продуценти подкрепиха тази промяна като я нарекоха "по-гъвкав" подход. Те "забравиха", че заради същия този "гъвкав подход" преди шест месеца се оказахме с два правилника: един обсъждан от Националния съвет за кино и един внесен от проф. Грозев за одобрение в Министерски съвет. С елиминирането на критериите за художествена оценка от Закона се отварят вратите за субективен произвол и за корупция.

Искам да припомня, че пет години водихме борба за тези критерии, помагаха ни световноизвестни експерти и е много тревожно, че днес се прокарва тази тенденция за тяхното negliжиране и заличаване. Не може навсякъде по света оценките да се базират върху ясни критерии, а само в България те да са "субективни". В конкурса трябва да има ясни правила за всички. Нямаме ли критерии за оценка, залегнали в ЗФИ, значи нямаме никакви критерии.

В този контекст направените изменения в ЗФИ наподобяват утвърдени вече в други сфери на държавната администрация корупционни схеми.

Крайно озадачен съм, че НСК, в който преобладават наши колеги, е приел подобни промени.

Как стана така, че системата за финансиране, промоция и разпространение на български филми, изградена от закон и правилник само за две-три години, се е бюрократизирала до неузнаваемост? Все по-малко личи от прочита на тези нормативни документи, че става дума за производство, в което ръководната роля се базира върху творчески критерии, а създателите на

филма са творци не само по професия и призвание, но и според клаузите на поне още два закона. Постепенно се заличава границата, че в бюджета на един филм се калкулират стойностите на творчески идеи, на драматургия, а не стойностите например на колбаси, зеле или киловатчаса. Не е за вярване, че в голяма степен отговорност за тези конструкции носят наши колеги - членове на НСК, но е факт.

Ако трябва да очертая някои от основните белези на кризата, ще започна с организациите. Съсложните ни организации са полумъртви, в тях няма реален живот и те съществуват в името на бизнеса на двама-трима от своите членове. Отдавна няма нито идеи, нито кауза, която те отстояват. Борбата с произвола на БНТ беше отдавна предадена и забравена. Не текат вече дискусии, с изключение на организираните през 2007-а и 2008-а от списание Кино и СБФД. Не се правят сбирки, витае някаква всеобща апатия, разнообразявана от някой и друг коктейл с дежурните муцуни, за който научаваме постфактум от медиите.

Младите се записват например в СБФД в тази или онази асоциация и не се вясват повече. Правят го заради CV-то. Заради кариерата си. Сред тях цари пълно безверие и конформизъм. Не ги упреквам – такива са времената, но ако този факт ги успокоява, толкова по-зле. На този фон се създаде ново сдружение на режисьорите, чието ядро са двама-трима известни наши режисьори. Дано излезе нещо читаво. Обнадеждава-

що е, че сред предложенията им бе и това да се въведе ценз за членовете на художествените комисии.

Кризата в кадрите ни като че ли пролича най-ясно в провалилия се конкурс за директор на ИА НФЦ. От година на година тази криза се задълбочава все повече, въпреки че в редиците ни се вливат успешно дебютирали по-млади колеги. Често съвсем манипулативно, а понякога просто от немарливост, не се използва интелектуалният и творчески потенциал на съсловие то ни. Поправките в ЗФИ и в Правилника на ИА НФЦ показаха, че са налице тенденциозни субективни фактори, които се стремят да прекроят филмовия процес в модел, който да ги обслужва. Още малко и ще заприлича на политическа партия.

Парадоксалното е, че в същото време филмовият ни процес е в подем. През 2008 г. е отчетено реално внушително производство в сравнение с други години. Завършени са 5 игрални филма, а в производство са 11, за които субсидията на ИА НФЦ е 11 милиона и 435 хиляди лева. Завършените документални са 10, а пуснатите в производство - 24! Субсидията е близо 3 милиона и 700 хиляди лева.

Това производство на добри, стойностни филми предполага подем и в духовен план, но се случва точно обратното. Кое то ни напомня, че проблемът зависи от мястото и времето, но винаги започва от хората.



Холивуд срещу Франко

Един филмов паметник

Мая Димитрова

Срещата с този филм за мен беше пътешествие между два паметника. Или по-скоро покрай тях. До единия се докоснах с поглед и памет. До другия с ръка и недоумение. И мислите ми за парадокса на времето потопиха естетическите ми претенции към тяхната художествена стойност. По-важна от спора ми с музата на ваятелите беше очевидността на факта как испанците съхраняват едновременно своята памет за историята в настоящето на страната си чрез знаците на внимание към своите управници от миналото и от днес. И към институциите, и към личностите, които ги въплъщават. А в Испания определено са добри в умението да превръщат в каменни изваяния политическото си усещане за времето. От миналото доминира историческият и географски пейзаж на страната Франко – генералът, хвърлил своята кръвава сянка върху свободолюбивия дух на испанците за половин век и станал символ на изстреблението между сънародници. В настоящето е увековечено кралското семейство, закрилящо днес от пиедестала на гранитните си паметници радетелите на монархическа Испания. Може би за нас е учудващ фактът, че испанците украсяват музеите и площадите си с каменните фигури на монарсите си

приживе. За тях това влиза в добрия тон на националните традиции. Явно са добри и в способността си да фетишизират личностите в публичното пространство на ежедневието си.

Но дали всички испанци са склонни да благоговаят и да вкаменяват емоцията си към миналото и настоящето си? Ако съдя по видяното на фестивалния филмов екран в провинция Кастиля е Леон – определено не всички. Там ясно се разбира, че републиканският дух на Испания е осезаемо живен, особено на екрана.

Известно е, че мемориалът на Франко съседства с костите на хилядите загинали в Гражданската война. Символът – гробница, открояващ се в подножието на планината северозападно от Мадрид, е страшен и респектиращ. Особено за нации, които трудно си представят, че социалната битка може да бъде превърната в общ спомен за жертвите и палачите. Мемориал, на който видимо противостои в духа си киното на испанците. Съвременните испански филми за историята на XX век и приемът им на фестивалния екран днес категорично доказват, че интелигенцията и кинематографистите не са приели тази своеобразна културна „конвергенция“ за свое кредо.

Сюзън Сарандън



На фестивала „Семинси“ във Валядолид през ноември 2008, където в игралното кино доминираха сюжетите от близкото минало на Испания, публичното внимание привлече премиерата на един документален филм. Филм за историята на киното, но и за киното в историята - от десетилетието на Испанската гражданска война до последните години на промяна в социалния ред и политическата реалност на страната през 70-те. Филм бойно поле, който рефлектира времето на битки и гражданска непримиримост в продължение на повече от половин век.

Един филм против – „Холивуд срещу Франко“. Направен от испанци, но населен интернационално с екранните сенки от славния период на борещото се кино. В паметта на филмовата лента и в паметта на хората, които са правили киното, а и историята, които са обитавали както екранната, така и автентичната реалност.

В „Холивуд срещу Франко“ се редуват кадри от интервюта в телевизионен стил и откъси от филми, илюстриращи чутото. Формата на филма не предлага нищо изключително или зрелищно. Интересното е онова, което се казва и вижда. Режисьорът Ориол Порта е реализирал успешно амбициозната си идея да представи всичко, което засяга франкисткия режим като тема в холивудското кино. Кадрите в повечето случаи са от изключително популярни филми, появили се на холивудския екран между средата на 40-те и 70-те години на миналия век. Екранното огледало на испанската история с Франко е всъщност криво огледало за неговото самочувствие на предводител на нацията. В Холивуд през годините то е рамкирано от два сантиментални сюжета. Първата прочута филмова история за войната в Испания е „За кого бие камбаната“ (реж. Сам Ууд). Последната по време е от началото на 70-те, запомнена и от българските зрители с патетичните сказки на Барбара Стрейзанд и Робърт Редфорд в „Такива, каквито бяхме“ 1973 (реж. Сидни Полак). Уникален е коментарът. Порта е събрал пред камерата емблематични фигури сред все още живите ветерани от епохата, без да пропусне и гледната точка на следовниците. От екрана говорят Алва и Дан Беси, Артур Лаурентс и Валтер Бернщайн, Мое Фишман и Патрик Мак Гилиган. Прави своите прочувствени коментари и носителката на „Оскар“, актрисата Сюзън Сарандън. „Холивуд срещу Франко“ е режисьорски дебют. За ситуирането на материала помагат съсценаристите на проекта Лоренцо Соле и Изабел Андрес, както и ветераните от 30-те, познати на автора – професионалист с историческо и географско образование.

Той събира в едно усилие за дълъг период от време енергията на различни хора, за да успеят заедно, в продължение на десет години, да създадат този важен за испанците филм - документ с особена социална рефлективност. Без него щяха да останат в миналото интересни подробности за съдбата на някои филми, за хората, свързани с тях и най-вече за начина, по който ги приема публиката в Испания. Особено любопитна е историята около испанската „кариера“ на екранизацията „За кого бие камбаната“. Филмът е прочут поне с три звезди – знаменитият Хемингуей, който репортерства по време на Гражданската война в Испания и декларира подкрепата си за Републиката в творчески акт. И двете актьорски светила – Гари Купър и Ингрид Бергман. В своята автобиография Ингрид изтъква две щастливи за нейната кариера обстоятелства, свързани с филма. Тя е запомнена от многобройните си почитатели с промяната в прическата си с къси къдри, на която започват да подражават всички американски млади момичета. А екранният ѝ партньор е първият от холивудските актьори, с когото тя се снима, без да се привежда пред камерата, защото той е по-висок от нея.

Не толкова щастлив е Хемингуей. В Испания неговите приятели републиканци го упрекуват за сантиментализма в сюжета, превърнал го в любовна история на фона на трагичната Гражданска война. Испанците очакват бойно знаме, а откриват неясно емоционално послание. Така филмът е бил спиран парадоксално именно от републиканците. Започват нападки срещу Хемингуей в революционната преса. Филмът е бил харесан от франкистите, които са се радвали на медийния скандал. Преосмислянето на неговите художествени достойнства и политически послания става след време. За това очевидно допринася и новият испански документален филм „Холивуд срещу Франко“. Филм, донесъл удовлетворение на голяма аудитория, дошла с повишени очаквания в малката зала. Беше ми интересно да стана свидетел на единодушни реакции, споделяни от различни хора още докато траеше прожекцията - от испанската публика, предимно студенти, и от международната киножурналистическа група, която беше направила своя избор в една ранна утрин да види най-добрия филм от секцията „Срещи с историята“. Той не получи награда от журито на фестивала „Семинси“. Но така дори стана по-интересен. И се превърна в още един парадокс в превратната съдба на изкуството в нееднозначната история на Испания. Очевидно най-жива за испанците е традицията на парадокса.

МЕТОДЪТ ПРАВИ КИНЕМАТОГРАФИСТА

Олга Маркова



Жан Пиер и Люк Дарден

Неведнаж в пестеливия на хвалби френски печат, особено по време на МКФ в Кан, игралните филми на братя Дарден "Розета" (заснет с ръчна камера) и "Детето", завоювали "Златна палма": първият през 1999-а (както и наградата за най-добра актриса на дебютантката Емили Дьокен), а вторият - през 2005-а година, са назовавани "малки белгийски бисери". Междувременно за изпълнението си в "Синът" (2002) Оливие Гурме бе удостоен с приза за най-добър актьор. Миналата година, пак в дните на фестивала, престижният вестник "Либерасион" анализира румънската творба "4 седмици, 3 месеца и 2 дни" на Кристиан Мунджиу, сравнявайки я с постиженията на белгийските майстори, които очевидно трайно поддържат рейтинга си. Специализираните издания в Гърция през ноември и декември 2008-а отделиха значимо място на тяхната панорама, включена като основно събитие в програмата на 49-ия Солунски международен кинофестивал.

Отдавна се питам къде се крие тайната на успеха на тези толкова непретенциозни, минималисти-

чни, евтини, на пръв поглед делнични филми, в които не се случва нищо необичайно или извънредно; не участват "звезди"; няма забавление, а винаги вълнуват аудиторията. Може би трябва да я търсим в любимата на режисьорите екзистенциална тема за трудната познаваемост на хората, които чрез екранното изкуство могат да разберат нещо (но не всичко!) за себе си и за другите, или по-скоро в близкия до научното изследване метод на тяхната работа. Без да се крият зад кинематографични ефекти и прийоми, някак безшумно те следват целта си: непосредствено постигане на неподправената истина. Интересът им е насочен предимно към движението на актьорите в кадъра, към положението на камерата спрямо тях, към подробностите в кадъра. Свидетели сме на силни, често безмълвни сцени и епизоди (където мълчанията са оправдани от действията, движенията и жестовете на персонажите) от един свят, в който героите рядко си сменят дрехите, задоволяват се с най-необходимото, обитават предградията на Лиеж или Серен: своеобразен, мрачен "декор" на съвременната индустриализация. "Ако предвари-

телно изградим мизансцена, актьорите усещат, че ги ръководим, което не бихме искали - заявява Люк Дарден. - Щом се появят изпълнителите, вече подготвени, тогава подсказваме плановете, в които да бъдат снимани. Камерата започва да търси по-наляво или по-надясно. Всички участваме в процеса на търсенето. Вслушваме се в мнението на другите. Постъпи ли подходящо предложение за някаква промяна в сценария, правим я. Много е важно чувството за ритъм. То определя дължината на кадъра, респективно на филма... Всъщност техниката идва когато ѝ отворим вратата”.

Братята винаги работят заедно. Месец-два е предварителната им подготовка, месец-два снимат. Разликата във възрастта им е три години: Жан-Пиер е роден 1951 г., а Люк - 1954-та. Започват кариерата си в театъра: първият като актьор, вторият като режисьор. По-късно се насочват към телевизията, документалистиката и накрая - към игралното кино. Авторы са на над 50 документални филма, последвани от седем игрални: “Фалш” (1987) - адаптация на недовършената пиеса на Рене Калиски за връзката между евреи и германци и чувството за вина, което свързва инквизитора и жертвата; “Мисля за вас” (1992), който ги научава, че за да останат на територията на седмото изкуство, е необходимо да изградят собствен киномодел и свой екип; “Обещанието” (1996, номиниран за “Сезар” за чуждестранен филм); “Розета” (1999); “Синът” (2002); “Детето” (2005) и “Мълчанието на Лорна”, удостоен с наградата за най-добър сценарий на МКФ в Кан 2008.

В момента Жан-Пиер преподава в аудио-визуалния департамент на Университета в Лиеж, а Люк, който е завършил философия, води майсторски клас за сценаристи в Свободния университет в Брюксел. През 1975 г. основават своята фирма “Derives”, която досега е продуцирала около 60 документални творби. След почти двадесетилетие създават нова компания, вече за игрално кино, назована “Les films du Fleuve”. Няколко месеца заедно търсят места, декори, актьори. Следващите месеци “потъват” в репетиции. Едва след старта на снимането си поделят работата. Многократно през деня сменят ролите си.

И като резултат: едно своеобразно, човеколюбиво, аналитично кино, пестеливо на слово, с приоритет на действието, с критична насоченост към гражданската апатия, към задрямалата съвест на съвременниците, към техните вредни навици и еготистични действия. Кино без трикове и клишета, предимно с непрофесионални актьори, които

именно чрез него стават известни. Считано от мнозина критици за “естетически и социален авангард”, то предлага не само реалистичен колективен портрет на днешна Белгия, но и задълбочено изследване на важни екзистенциално-обществени проблеми, валидни за повечето европейски страни. По-обстойното вгледжане в проблематиката му разкрива, че една история често е продължение или дори усъвършенстване на друга. Човек има усещането за тематичен континуитет, за сценарна приемственост, която никога не пропуска социалната обогрелост. В центъра на вниманието на режисьорите се емиграцията в Европа, условията за живот на емигрантите и стремежът им за оцеляване, както и поведението на другите европейци и държавни институции към тях (“Обещанието”, “Мълчанието на Лорна”). Очевидно целта на творците е не просто да разкажат една история, а да накарат публиката да се замисли за обществото, в което живее, за принципите на човешко поведение. Героите на техните филми (обикновени, познати, достъпни хора) често са на ръба на себеунищожението, подобно на Лорна и Розета, но същевременно остават в границите на самоконтрола (“Синът”). Авторите нито се възхищават от постъпките им, нито ги оправдават. Така че погледът им е умерено оптимистичен. За тях изкуплението и спасението винаги съществуват като



Работен момент от „Розета“

възможност: макар и крехка, но все пак реална. За разлика от други режисьори на Стария континент, братя Дарден съсредоточават критическия си анализ повече върху индивидите и взаимоотношенията между тях, отколкото върху отношението им към институциите. Те майсторски изследват психологията и характерите на подрастващите юноши и девойки: от тийнейджъра Игор (в "Обещанието"), който, навлизайки в зрелостта, прави моралния си избор, през алиенираната Розета - дъщеря на алкохоличка, до самозалъгващия се егостичен баща Брюно (в "Детето") - пълна противоположност на Игор. А младите актьори постепенно възмъжават по време на снимането на филма... Никога няма да забравя лицето на развълнуваната млада героиня в тяхната миниатюра "В мрака", включена в колективния алманах "Всеки му своето кино" (посветен на 60-годишнината на МКФ в Кан). Завладяно от обзелата го емоция, момичето не се уплашва от ръката на крадеца, стремящ се да се домогне до чантата му, а съпричастно към онова, което става на екрана, хваща чуждата ръка и започва да я целува.

Сериозен интерес буди и отношението на белгийските майстори към семейството. В техните произведения то е обрисувано по много различни начини: в едни случаи споменът обединява членовете му ("Фалш"), в други - загубата ("Синът"), в трети - обругаването ("Розета"), докато накрая стремежът към придобиване на чуждо поданство се свежда до лист хартия ("Мълчанието на Лорна"). Семейните връзки обикновено са доста крехки: в "Обещанието" липсва майката, в "Розета" - бащата, в "Синът" семейният кръг е разрушен...

Както техните филми, така и маниерът им на работа от години привличат вниманието ми. Търсих повод да се срещна с тях. Шансът ми се усмихна наскоро, по време на Солунския международен фестивал, където на официална церемония режисьорите получиха голямата награда "Златен Александър" и беше показана панорама от девет техни филма. Докато замислях своята стратегия, оказа се, че сме поканени на обща вечеря: членовете на журитата и наградените гости. С лекота се договорихме за среща на другия ден, която продължи повече от два часа. След майсторския клас, който проведе Люк Дарден, продължихме разговора си, но вече неофициално...

Всъщност разговорът започна от най-новата им творба - психологическата драма "Мълчанието на Лорна" (снимана вече на 35 мм. и то в центъра на

Лиеж). И тук, подобно на "Обещанието", основен проблем е отговорността на човека, сблъскващ се с изкушението да извърши убийство.

В тази копродукция/Белгия-Франция-Италия/отново моралът излиза на преден план. Същевременно морализаторството ви е чуждо. Не обичате да раздавате правосъдие. У всеки герой търсите човека, интересувате се от същността му и все пак оставате на дистанция от него...

О, да. Съвсем не сме морализатори и не искаме да бъдем. С цялото си творчество се опитваме да проникнем в човека, доколкото е възможно. Екзистенциалните проблеми са в епицентъра на нашите изследвания. В "Мълчанието на Лорна" отправяме болезнени въпроси: необходимо ли е да убиеш някого, за да спасиш себе си; какъв ще бъде един човек след като вече е убил друг?

Отдавна ме интересува вашият специфичен метод на работа с актьорите. Често съм срещала твърдението ви, че се стремите да останете "в мрака на персонажа", т.е. никога актьорът не бива да знае онова, което вие, режисьорите, знаете за неговия герой.

Също и ние не трябва да гледаме "филма" в главата на актьора. Най-интересно е, когато нашето незнание се срещне с незнанието на изпълнителя. Това дава възможност да се остане в самата материя, "в мрака", за да не се играе. Този метод изисква голям труд: да не сме конструирали всичко предварително, а да търсим заедно с актьорите. Изпълнителката на ролята на Лорна - албанката Арта Доброши, която е на 24 години, открихме в Сараево. Тя играеше в театъра, но за жалост бе нула в лингвистично отношение. Първата сцена, която снимахме с нея в Белгия, се оказа провал. Разбрахме, че ѝ е необходимо време. Много ѝ помогнаха и белгийските актьори. За около два месеца влезе във френския език, който, разбира се, трябваше да говори като емигрантка, дошла наскоро в Белгия.

Как успяхте да я накарате да ви повярва?

Обикновено даваме само физическа индикация, в технически план: отиваш там, падаш, събличаш се... Така постъпихме и с Арта - предложихме ѝ определен ред, в който да следва действията си. Както виждате, получи се чудесен резултат. Убедени сме, че методът прави кинематографиста. За нас същественото е да реализираме един филм със свой метод и свои актьори, а не актьорите да продават филма. Изпълнителят трябва последователно да влезе в образа, като в театъра. В противен случай би се сблъскал с клишетата, които



Арта Доброши в „Мълчанието на Лорна“

мразим.

Вашето творчество показва един интерпретаторски феномен: започвате работа с аматьори, които след филма стават известни актьори. Когато са деца или юноши, някак е логично. Но при възрастните очевидно методът ви излиза на преден план.

Много пъти ни се е налагало да отказваме работа на отлични актьори, ако не приемат нашия метод. Стремехът ни „да останем в мрака на персонажа“ произтича от факта, че хората не се познават помежду си. Те трябва да научат нещо за себе си и за околните. Припомнете си Розета от едноименния филм - баща ѝ не е бил на висота, което обяснява част от нейния характер, но не целия. Така и зрителят е необходимо да разбере нещо, а не всичко! В нашите сценарии няма детайли (голям или малък, нисък или висок, цвят на очи, на коси...). Затова не мислим предварително за конкретен изпълнител. Тази позиция не се среща често в киното... За ролята на Розета започнахме да търсим момиче на 16 години: прегледахме много изпратени снимки, придружени с кратък текст. Онези от явилите се на кастинга, които ни се струваха подходящи, снимахме по 15 минути. Накрая измежду

десетина избрахме една: в случая непрофесионалистката Емили Дьокен, която впоследствие получи в Кан наградата за най-добра женска роля. Тя изгради образа на алиенирана девойка, която отчаяно търси работа и е готова по-скоро да убие единствения човек, който ѝ е обърнал внимание, отколкото да се откаже от целта си: да оцелее на всяка цена. Наблюдавайки Емили, усетихме, че тя „тежи“ върху земята, подобно на героините на Роселини или Бергман, без да дава вид, че играе. С нея се работеше лесно. Когато актьорът е голям професионалист, дебне една опасност: той намираща трика, с който да реализира епизода, за да излезе от положението. А ние не обичаме трикове. Те са фалшиво хрумване (*fausse bonne idee*), изтъркан стереотип.

Очевидно вашето кино е далеч от стереотипите. То доста последователно следва документалната правдивост по пътя си към триумфа в Кан, където се оказахте трайни любимци на журитата. Тук пленихте преди три години дори балканската легенда Кустурица (печелил също два пъти „Златна палма“), който в качеството си на председател на журито даде най-високото отличие на „Детето“ за един стил, противоположен на собствения му: магическият реализъм се оказва толерантен към социалния документализъм. Още повече, че в този филм няма нито една компютърна разработка, за разлика от холивудските продукции, където шестват цифрови ефекти. Удостояването ви с наградата за най-оригинален сценарий за „Мълчанието на Лорна“ беше последвано от приза за кино „Lux“ на Европейския парламент. Твърде съществена част от тази награда е, че филмът ще бъде преведен на 23-те официални езика на Европейския съюз, което вече е грижа за разпространението му...

Тази награда е особено важна, тъй като киното на Стария континент изпитва големи трудности в конкуренцията си с американското, което залива екраните. Нашето спасение е в откриването на повече зали, предназначени специално за европейски филми. Ситуацията е подвижна, тя се мени. Когато една кинематография изплува пред другите, необходимо е да ѝ се предоставят повече възможности за контакт с аудиторията... Опитвах се да разговарям по този въпрос с нашия министър на културата, обяснявайки му колко е важна за зрителите просветата, която получават от екрана. Тя изисква рязко да се увеличи броят на залите. Отговорът бе: „Добре, ще разпространим ваш филм“, т.е. ария от друга опера.

Да се върнем към стила ви: дали ще го назовем

социално-документален или съвременен неореализъм, едва ли има значение. Във всеки случай той се придържа към крайния минимализъм. Филмите ви са нискобюджетни "прости истории", заснети в предградията (декорът в "Детето" например е постиндустриално гето с присъщата му хладна атмосфера, наситена обаче с интимно доловени жестове и безпристрастна откровеност) с малко актьори. Истории, често сърцераздирателни, но без да се проливат сълзи, разказани сякаш от самия живот. Въпреки това те не звучат камерно.

Радвам се да го чуя. Всъщност вдъхновението за "Детето" се появи докато снимахме предишния филм "Синът". Дни наред наблюдавахме една млада майка, която трескаво буташе бебешка количка, някак без направление. Странното й безцелно поведение се наложи на вниманието ни, на кара ни да се запитаме: къде ли е бащата? Именно този непознат образ на отсъстващия човек се превърна в основа на нашия разказ - своеобразна история за любовта, която същевременно е и история на един баща. Сюжетът на филма е максимално прост, както се изразихте - минималистичен.

В началото действието се развива сравнително спокойно, но след определен момент обстановката се взривява... Документалното прелива във фикцията.

Да. Ние реализирахме творба не за търговия с деца, а за момче и момиче, които някак неочаквано стават родители и се налага да осъзнаят това. Майчиният инстинкт развива у "девојката" чувство за отговорност. Това обаче не се отнася за 20-годишния баща Брюно, който се прехранва с дребни мошеничества. Тук някои от епизодите са действителни случки.

Актьорът Жереми Рение не е любимец на публиката. Той е красив и убедителен в ролята на твърде фриволния и безотговорен баща на неочаква-

ното дете. Струва ми се, че вие нямате слабост към лицеприятни герои.

Наистина не ги обичаме. Те обаче са необходими. Без тях не би могло да се постигне очакваното изкупление. Брюно е фаталният двигател на собствения си история с последствията, които неговите решения навличат на крехкото семейство и на личното му бъдеще.

Те обаче придават една болезнена красота на повествованието в този филм... Не ви ли смушвава фактът, че повечето белгийски филми са копродукции?

Нямаме избор. Белгия не е Франция. Затова пък родината на киното ни подава ръка...

Какво бихте препоръчали за по-ефикасно разпространение на европейските филми?

В Европа имаме сериозен проблем: рядко виждаме произведенията на самите държави от нашия континент - като например Литва, Латвия или Полша. Наградата, която получихме от Европейския парламент миналата година за "Мълчанието на Лорна", е първата сериозна крачка в решаването на този проблем. Надяваме се дистрибуторите да разберат посланието ѝ. Неслучайно тя е назована "Lux" (мерна единица за осветеност). Нейната цел е да осветли публичния дебат за европейската интеграция и да улесни разпространението на филмите ни.

За вас очевидно реализмът е най-ефикасният метод за измерване пулса на съвременна Европа в търсенето ѝ на нова идентичност, на нов образ. А киното ви, осъществено с погледа на "страничен наблюдател", с привидно безразличие, всъщност предлага възможност за много "прочити" и собствени изводи...

Да се надяваме, че така сме най-близо до съвременния зрител.



Moveast: Фестивал на дебютантите

Иван Иванов

Допреди четири години може би най-голямата забележителност на старинния унгарски университетски град Печ бе музеят на световноизвестния художник наивист Чонтвари. През 2005 г. обаче пословичната твърдоглавост, с която унгарците отстояват мястото на националното си кино, но също така и на регионалното и "континенталното" (в смисъл - европейско) кино, доведе до появата на една нова културна забележителност в Печ - международния филмов фестивал "Moveast". Малък фестивал, скромен, организиран с академична акуратност, той е посветен изцяло на младото източноевропейско кино и в него участват само дебютни филми. Може би този факт засилва усещането за "академизъм" - дебютът, първият филм, е особен вид инициация

за всеки режисьор, особен вид школовка, закалка и дори урок. Или както един известен режисьор някъде бе казал: "Година след като си направил първия си филм разбираш, че всъщност той те е направил теб." Така че този дух на лабораторност и експериментиране определено витаеше над Печ, където се проведе четвъртото издание на Moveast.

Конкурсната програма включваше 12 филма от Унгария, Полша, Украйна, Хърватия, Македония, Чехия, Словакия, Словения, Сърбия. Паралелно пък се прожектираха филми на режисьори от същия регион, някои от тях вече придобили световна известност - румънският "4 месеца, 3 седмици, 2 дни" (2007) на Кристиан Мунджиу, македонският "Сенки" (2007) на Милчо Манчевски, австрийският "Фалшификаторите" (2007) на Стефан Рузовици,



„Момичета“, Украйна
режисьор Ана Фаур

словашкият "Аз обичам, ти обичаш" (1980) на Душан Ханак, полският "Трикове" (2007) на Анджей Якимовски, както и последният филм на украинката Кира Муратова "Две в едно". Макар че Муратова оглавяваше 14-членното международно жури и естествено е в категорията на доайените, филмът ѝ не предизвика особено ласкави коментари. Всички филми (с изключение само на хърватския "Живи и мъртви", 2007, реж. Кристиан Милич), се занимават с проблеми от съвременността. Унгарският "Момичета" (2007, реж. Ана Фаур) се базира на действителен факт от криминалната хроника - убийството на таксиметров шофьор от две тинейджърки. Стилистиката на творбата се доближава много до филмите на Дьорд Съомяш от 80-те години на миналия век. Авторката смело анализира причините, довели до това убийство - проблемите в семейството, деликатните взаимоотношения родители - деца, сексуалното съзряване на двете момичета, техните мечти за по-добър живот. Сходна е проблематиката и на чешкия goad филм, участник в конкурсната програма - "Кукли" (2007, реж. Карин Бабински). Като контрапункт на тези мрачно-злободневни кинотворби се явяват словашкият филм "Полуживот" (2007, реж. Владо Фишер) и словенският "Закуската на петела" (2007, реж. Марко Набершник). Първият е разказ за кризата на възрастта, която изживява мъж на средна възраст, влюбен в тинейджърка. Другият разказва историята на любовните взаимоотношения между млад мъж и по-възрастна от него омъжена жена. Леки, приятни комедии, без много претенции, с точен и ясен адрес - младото поколение. Любовта е водеща и в хърватския "Изспири ми любовна песен" (2007, реж. Горан Куленович). Героите на тази комедия са рок музиканти, които, за да изкарват прехраната си, се преквалифицират да изпълняват ... стари шлагери по сватби и от този "жанров" сблъсък произтичат редица забавни ситуации. Може би най-интересни от стилистична гледна точка бяха двата унгарски филма - криминалната "черна комедия" със сюрреалистичен привкус "Изследователят" (2007, реж. Атила Гигор) и "Пара" (2008, на Петер Фазекаш), направен в подобен ключ. Другите филми, които се състезаваха в конкурсната програма, се занимаваха с по-"сериозни" проблеми. Полският филм „Сряда, четвъртък сутринта“, (2007, реж. Бжегож Пачек) разказва тъжната любовна история между момче и момиче, болно от левкемия. Любовта помежду им продължава само един ден и една нощ. Главният герой на другия полски филм „Резервирано“

(2007, реж. Лукаш Палковски) е фотограф, който с магията на изкуството променя съдбите на много от персонажите на филма. Някои от тях стават по-щастливи, други – по-нещастни... Не беше отмината и войната в бивша Югославия. Тя беше главна тема в два от филмите, представени на фестивала - споменатият по-горе „Живи и мъртви“ и сръбския "Хадърсфилд" (2007) на режисьора Иван Живкович (името на филма идва от наименованието на английски град, в който от десет години живее един от персонажите). Първият има сложна драматургична структура - действието протича по време на военните действия в Хърватия през 40-те и 90-те и години на миналия век. Обединява ги същото място, на което се развиват бойните действия. Силно впечатление прави визуалното му решение - редуват се цветни и черно-бели кадри. Войната не присъства директно в сръбския филм, но е оставила своя неизлечим отпечатък върху героите му. Тя определя действията им, начина им на поведение...

И накрая, носителят на наградата на журито, украинският филм „При реката“, (2007) на младата режисьорка Ева Нюман. Една забавна и трогателна история, разказваща за взаимоотношенията между шейсетгодишна дъщеря и нейната деветдесетгодишна майка.

В заключение, филмите на дебютантите носеха отпечатъка на овладяното професионално майсторство. През цялото време имах чувството, че техните създатели са творци с многогодишен филмов опит. Нещо, което не може да се каже за много други кинодебюти.

„При реката“, реж. Ева Нюман



Десет години в матрицата

Following the white rabbit

Йоанна Павлова

Във връзка с реализацията на проекта “Лицето на младото българско кино”, предлагаме на читателите и поглед към младата българска критика с откъс от дипломната работа на Йоана Павлова: “Десет години в матрицата или темата за хиперреалността в съвременната аудиовизуална среда”

Обективно погледнато, “Матрицата” не е първият филм, който така успешно успява да обедини толкова разнородни елементи от “високата” и “ниската” култура. Междувездната сага на Джордж Лукас предлага достатъчно материал за изследване и надхвърля онова, което обикновено се очаква от комерсиалното кино. Експериментите на Куентин Тарантино и Робърт Родригез също могат да се разгледат като интелигентна реабилитация на дълго низвергнатите B-movies. Приносът на братя Ушовски обаче е в синтеза на ключови идеи и мотиви. Както братя Ушовски често отбелязват, светът на “Матрицата” черпи вдъхновение от множество аудиовизуални жанрове: хонконгския екшън, аниме, киберпънка, уестърна, комиксите и видеоигрите. Любопитно е, че преди финансовия успех на трилогията използването на тези жанрове в киното се смята подходящо за малки и независими арт-продукции. След братя Ушовски много автори се втурнаха да доразработват разкрития от тях потенциал, още повече, че трите серии въведоха готов набор от специални ефекти. Разцветът на някои от изброените жанрове не може да се отдаде само и единствено на “Матрицата”, но трябва да се признае на нейните режисьори, че задействат верижна реакция, която в последните десет години промени изцяло киноиндустрията.

При разглеждането на секциите “movie connections” и “plot keywords” в IMDB на голяма част от долните проекти прави впечатление това, че се позовават един на друг. Макар че на тази база данни може да се разчита предимно за мейнстрийм продукции от САЩ, Западна Европа и Източна Азия, връзката между тези филми доказва консистентността на мотивите в попкултурата. Повечето от тези заглавия отдавна са обявени за култови сами

по себе си, но помежду им съществуват сериозни интертекстуални отношения. Това непрестанно копиране и модифициране на сходни кинематографични модели доведе до една особена ситуация, в която разпознаваме подобие, но не винаги можем да направим асоциация с оригинала. Имайки предвид също постоянните DVD премиери, които от своя страна “захранват” торент сайтовете, 110-те години киноистория се актуализират ежедневно. Така зрителите консумират киното в неговата хиперреална едновременност.

Wǔxià

Китайската дума wǔxià е съставено от термина wǔshù (с буквално значение “бойно изкуство”) и от философията на xià (код на честта). Този екшън-жанр е с хилядолетна история в китайската литература, така че навлиза в азиатското кино относително бързо - още през 20-те години на XX век. Във втората половина на века сред имената на най-известните режисьори на wǔxià филми са Кинг Ху, Цуй Харк и Джон У. Именно на техните класики се позовават братя Ушовски, затова и ангажират един от най-известните хореографи и режисьори на азиатски филми с бойни изкуства - Уо-Пинг Йен. Интересен е фактът, че въпреки всички компютърни ефекти, с които разполагат, режисьорите на “Матрицата” подлагат актьорите си на интензивен тренировъчен режим в продължение на четири месеца. Голяма част от бойните сцени и дори от каскадите се изпълняват от самите актьори, а не от дубльори. В “Матрицата” се намеква и за две от специалните умения, характерни за wǔxià жанра. Онези, които владеят qīnggōng, могат да се движат бързо и леко, да се катерят по стени, да се плъзгат по водна повърхност или по върховете на дърветата. Способността nèijīn или

„Еквилибриум“



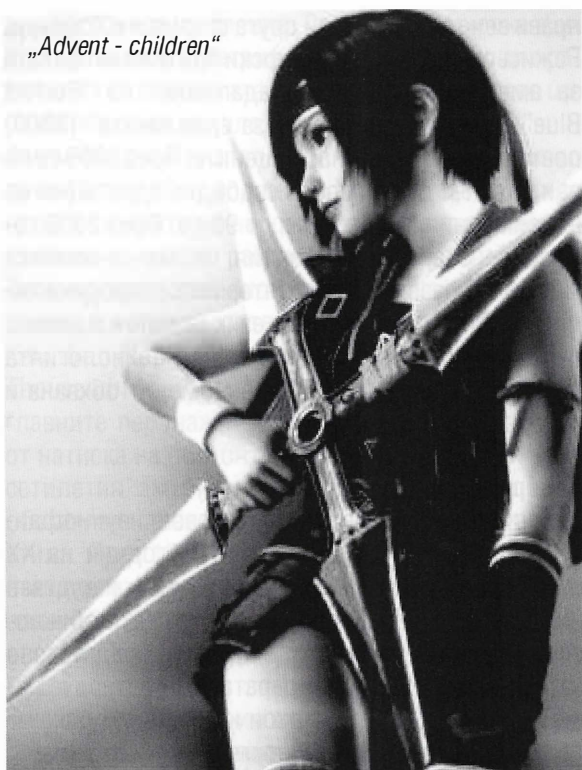
пeиi позволява да се контролира мистичната вътрешна енергия ки или чи, като се насочва за атака, защита, издръжливост и лечение. Всички тези факти са вплетени във философията на филма и овладяването им съвпада с духовното просветление на Нео, че Матрицата е симулирана реалност, която може да бъде модифицирана като компютърна програма.

Битките във въздуха се харесват особено много на публиката и инспирират нов жанр в Холивуд, така нареченото wire fu (комбинация от английската дума wire – “жица, тел” и kung fu). Също благодарение на “Матрицата” филмът “Тигър и дракон” (2000) предизвиква истински фурор на Запад. Следват “Герой” (2002), “Къщата на летящите кинджали” (2004), “Проклятието на златното цвете” (2006) и “Банкетът” (2006). Стивън Чоу е един от най-продуктивните автори в хонконгския екшън, но печели широката западна аудитория едва през 2004 година с комедийния си хит “Кунг фу тупалки”. Освен Джеки Чан и Джет Ли, които отдавна работят по холивудски сценарии, западните продуценти привличат и Чоу Юн-Фат, един от главните актьори в “Тигър и дракон”. През 2003 година по ек-

раните излиза “Бронираният монах” – приключенска комедия с бойни изкуства, в която на хонконгската звезда партнира Шон Уилям Скот, известен по онова време с ролите си в “Американски пай” (1999) и “Пич, къде ми е колата?” (2000).

Западната публика открива кунг фу филмите още през 60-те години с Брус Ли, но над тях винаги е тегнела сянката на второразрядното кино. С “Матрицата” кунг фу манията започва постепенно да добива нов, артистичен облик. След като се прехвърля в Европа, през 2001 година излиза “Братството на вълците”, филм на французина Кристоф Ган. Това е вторият му съвместен проект с кунг фу звездата Марк Дакаскос. Удивително е как кунг фу успява да се вмести във Франция от XVIII век, но щом филмът включва Моника Белучи и Венсан Касел, а и много красиви кадри със забавен каданс, също вдъхновени от “Матрицата”, международният успех е неизбежен. През 2005 година Люк Бесон пише и продуцира “Дани кучето” специално за Джет Ли. Също под влияние на братя Уашовски американският сценарист и режисьор Курт Вимер измисля ново бойно изкуство, gun fu или gun kata (отново комбинация с английската ду-

„Advent - children“



ма гун – “оръжие”). За първи път публиката вижда гун фу в “Еквилибриум” (2002) – един филм, чиято философска дълбочина доста критици са склонни да сравнят с тази на “Матрицата”. Тъй като “Еквилибриум” е много повече от филм с бойни сцени и не разполага с особено голям бюджет, Курт Вимер не успява да разкрие пълния потенциал на своята разработка. Затова пише и режисира “Ултравайфлет” (2006), в който Мила Йовович не прави нищо друго, освен да изстребва методично всеки, който ѝ се изпречи.

Своя индивидуален принос към wuxia жанра добавя и Куентин Тарантино с “Убий Бил I” (2003) и “Убий Бил II” (2004). Също като братя Ушовски, Куентин Тарантино е сериозен фен на азиатския екшън и решава да осъществи своя проект без помощта на CGI. Дори предпочита старомодното откритие на режисьора Чанг Че да държи изкуствената кръв в гумени балончета – при спукването им течността започва да шурти на метри от “раната”. За ролята на Бил е привлечен Дейвид Карадайн, а с хореографията се заема Уо-Пинг Йен, който обучава актьорите в техниката на wire fu. “Убий Бил” залага на зрелищното клане, но онези, които познават хонконгското кино от 60-те и 70-те, могат да открият много знаци на почит, които са задължителни за pulp fiction стилистиката на Куентин Тарантино.

Аниме

Аниме не е жанр само по себе си, а по-скоро стил, който може да се отнесе към голямо разнообразие от теми. Аниме може да се свърже до голяма степен с проблема за взаимовръзките между американската и японската култура. След Втората световна война и окупацията масовата култура в Япония (която по онова време се е възплъщавала в манга-комиксите) е силно американизирана. В края на 60-те години младите Франсис Форд Копола и Джорж Лукас приемат японското кино като истинско откровение. Посещават Япония многократно и дори решават да заснемат там първия филм на American Zoetrope – “ТНХ 1138” (1971). Тази идея отпада по финансови причини, но Джорж Лукас често говори за влиянието, което японската история и кинематография имат върху двете трилогии “Междувъздушни войни”. След като се сдобиват със световна слава, Копола и Лукас дори осигуряват субсидия за късните филми на Акира Куросава. Днес аниме отново “подхранва” западното кино с теми и визия и на свой ред “преработва” влиянията от Холивуд и Европа. Един от най-известните артисти в Япония, Такаши Мураками, обосновава своя визуален стил Superflat с Року (комбинация от поп плюс otaku). Терминът otaku се използва в Япония за онези, които развиват obsесивен интерес към аниме и манга. На Запад е въведен през 1996 година от Уилям Гибсън с неговата новела “Идору” и е дефиниран като “патологичен техно фетишист с недостиг на социални контакти”.

След Джорж Лукас братя Ушовски също заявяват открито влиянието на японската култура върху тяхната работа. Освен че пишат и режисират игралната трилогия, създават сценария за “Аниматрицата”. За режисьори и аниматори на деветте филмчета канят любими аниме-творци, с което създават цяла вселена от паралелни образи и истории. Още преди заснемането на “Матрицата”, за да обяснят по-добре идеята си на продуцента Джоел Силвър, му показват “Ghost in the Shell” (1995). Дигиталният дъжд от зелени символи катакана, портовете на тила на персонажите, паралелът между Морфиъс и The Puppet Master, движенията на Тринити са само част от заемките. “Ghost in the Shell” е първото аниме-произведение, чиято премиера е почти едновременно в Япония, САЩ и Великобритания. В средата на 90-те години очакванията на продуцентите не са оправдани, но след като филмът излиза на DVD, добива култов статус в цял свят. Другият аниме-филм, който братя Ушовски цитират на сюжетно и визу-

ално ниво в "Матрицата", е "Akira" (1988). Персонажът на детето, което е подложено на военни експерименти и се сдобива със супер сила, е толкова основополагащ за японската поп култура, че дори в най-елементаризирани статии за манга и аниме неговото име присъства задължително.

"Ghost in the Shell" е не просто успешен японски франчайз, това е цял търговски бранд. Той започва съществуването си през 1989 година като манга поредица на Масамуне Широу. На този етап са създадени три пълнометражни аниме-филма, две телевизионни поредици и няколко игри за PlayStation. Режисьор на първите две аниме-продукции е Мамори Ошии. През 2004 година "Ghost in the Shell 2: Innocence" е в официалната селекция на Кан. За цялата фестивална история това е едва шестият поред анимационен филм и единственият, който е номиниран за Златна палма. След международния успех на първата част режисьорът получава по-голяма творческа свобода и връща жеста на западното кино. В различни интервюта след премиерата Мамори Ошии разказва, че е искал да експериментира в стила на Годар, защото научава от френската Нова вълна, че текстът е не по-малко важен за един филм от картината, а комбинацията от тези два елемента би могла да доведе до обновяване на киното. "Ghost in the Shell 2: Innocence" избоблява с цитати от Макс Вебер, Платон, Джон Милтън, Саито Рьокуу, Буда, Стария Завет, Конфуций, Айзък Азимов, Декарт... Аниматорите се позовават визуално на художника Ханс Белмер и на филмите "Метрополис" (1927), "Блейд Рънър" (1982) и "Матрицата".

Днешното аниме е много различно от онези класически примери, които японската филмова индустрия създава през 90-те и които са били достъпни на Запад само за най-големите фенове. Въпреки дългогодишната си кариера, един от класиците на японската анимация Хаяо Миязаки се сдобива със световна популярност едва в началото на новото хилядолетие. Аниме филмите в последните години се създават с ясната мисъл, че ще бъдат разпространявани по всички континенти. Най-известните сред тях са "Appleseed" (2004), "Final Fantasy VII: Advent Children" (2005), "Paprika" (2006), "Appleseed 2: Ex Machina" (2007) и "Vexille" (2007). Саундтракът задължително включва модерна западна музика и се промотира като отделен продукт. За премиерите в онези държави, където традиционно не се приемат субтитри, се подготвя дублаж от известни актьори. Аниме кино се

прави вече под една или друга форма и в Холивуд. Режисьорът Дарън Аронофски притежава правата за американска игрална адаптация на "Perfect Blue" (1998) и в "Реквием за една мечта" (2000) повтаря буквално една от сцените. През 2005 се появи "Аeon Флукс", доста свободна адаптация на едноименния MTV сериал от 90-те. През 2009 година се очаква екранизация на манга-комикса "Акира". С развитието на интернет се зароди хляди сайтове на английски език за манга и аниме. А след популяризирането на торент-технологията може да се каже, че отаку-феноменът обхвана и Запада.

Киберпънк

Киберпънк-жанрът възниква първо в научнофантастичната литература през 80-те години на XX век. Типичният сюжет включва хакери, изкуствен интелект и мегакорпорации. Действието обикновено се развива в близкото бъдеще, представено като антиутопия. Атмосферата и характеристиките напомнят филм-ноар. В някои киберпънк произведения голяма част от събитията протичат онлайн, в киберпространството, с което се заличава границата между действителна и виртуална реалност. Чест елемент е също директната връзка между човешкия мозък и някаква компютърна система. На този фон се разиграва сблъсъкът между алиенирания аутсайдер и корпорацията, която често се занимава с научни изследвания, политика или военна промишленост. Ето какво твърди американският писател Брус Сърлинг в есето си "Cyberpunk in the Nineties":

„Всичко, което може да бъде направено на един плъх, може да бъде направено и на човешко същество. А ние можем да направим почти всичко с плъховете. Трудно е да мислим за това, но то е истина. Няма да изчезне, ако просто закрием очите си. Това е киберпънк.“

В края на 90-те години се филмират два разказа на Уилям Гибсън - един от най-известните автори на киберпънк проза. Премиерата на "Джони Мнемоник" е през 1995 година, а "Хотел "Ню Роуз" излиза през 1998 година. Въпреки участието на доста звезди в първия и режисурата на Абел Ферара във втория, двата проекта получават негативни рецензии. През 1995 година се разпространява също "Странни дни". Филмът притежава много качества, но възвръща малка част от бюджета си и за няколко години потъва в забрава. По това време компютрите все още не са навлезли масово в живота на хората и киберпънкът се възприема като

ъндърграундно явление. Със своята широка философска база “Матрицата” успява да улучи правилния тон в тревогата от онова бъдеще, което ще се манипулира изцяло от машините.

Филм-ноар се експлоатира особено интензивно през 40-те и 50-те години на XX век. Още тогава се налага клишето на неудачника - детектив, който е въвлечен в опасно разследване от фатална жена. Типично за протагонистите е, че те не преживяват онова архетипно пътешествие, което Джоузеф Кемпбъл формулира в книгата си “The Hero with a Thousand Faces” (1949). Напротив, действията на главните перонажи обикновено са продиктувани от натиска на обстоятелствата. В следващите десетилетия американското и европейското кино обогатяват тази схема и се формира нео-ноар стила. През 1982 година “Блейд Рънър” поставя стандартите на фантастичния филм-ноар. Първоначално филмът постига много скромнен финансов резултат, но след режисьорската версия на DVD се превръща в класика. Освен това е първата сериозна екранизация на Филип К. Дик – един автор, когото съвременното кино преоткрива в последните няколко години. През 90-те години комбинацията от научна фантастика и филм-ноар довежда до заглавия като “12 маймуни” (1995), “Градът на мрака” (1998), “Тринадесетият етаж”

(1999), които днес всеки млад киноман притежава в личната си видеотека.

С култа към приглушената зеленикава тоналност на “Матрицата” нео-ноар киното се превърна в мейнстрийм жанр, вследствие на което с визията и сюжетите постоянно се експериментира. През 2002 година излиза “Специален доклад”, една от най-сполучливите екранизации по Филип К. Дик. Въпреки че използва само основния замисъл на едноименния разказ, филмът включва много елементи от творчеството на автора-фантаст. Освен това режисьорът Стивън Спилбърг вмъква различни цитати от произведенията на Хичкок, а музиката на Джон Уилямс прехвърля аудио-мост към саундтрака на Вангелис за “Блейд Рънър”. Неслучайно също тримата Провидци носят малките имена на Агата Кристи, Дашиъл Хамет и Артур Конан Дойл. “Син сити: Град на греха” (2005) добавя към монохроматичното изображение нотка на кич и вулгарност. Киберпънк анимацията “Ренесанс” (2006) от своя страна дава живот на най-доброто от класическия френски филм-ноар. Недомлъвките в езика, мрачната визия и атмосферата на морален декаданс се оказват много предпочитани в последните години за всякакви проекти: психологически трилъри като филмите на Кристофър Нолан; криминални разследвания

„Убий Бил“



като “Тренировъчен ден” (2001), “Добрият крадец” (2002), “Съучастникът” (2004) и “Американски гангстер” (2007); романтични комедии като “АнжелА” (2005) или дори тинейджърска драма като “Тухла” (2005) и “Дистърбия” (2007).

Антиутопията е не по-малко интересен жанр и също има сериозни традиции в изкуството. Безпокойствата на XX век за бъдещето на човечеството първо намират отзвук в литературата. Под прикритието на спекулативната фантастика автори като Олдъс Хъксли, Джордж Оруел, Рей Бредбъри и Кърт Вонегът критикуват обществените нагласи и изказват опасения за начина, по който е устроено съвременното им. Обикновено сюжетът представя една силно изопачена социална система със строга йерархия и паравоенни механизми за контрол. Политическата власт се вписва в термините на бюрокрацията и авторитаризма. Тя много често налага абсурдно вето върху художествени произведения и върху чувствата на хората. Обикновено, за да се стигне до тази ситуация, има някаква предистория – война, демографска криза, епидемия. Протагонистите в повечето антиутопични сюжети са част от добре смазания механизъм, но с разгръщането на фабулата се налага да преживеят целия ужас от това да бъдат поставени извън установения ред. След криминализирането им обикновено се присъединяват към някаква нелегална организация и животът им придобива нов смисъл. Освен екранизациите на посочените автори, един от най-любимите антиутопични филми е “ТНХ 1138” на Джордж Лукас. Авторският му сценарий притежава всички характерни елементи и носи дори усещането за леко отстранение от персонажите. Минималистичната визия и ексцентричните звуци напомнят театрална пиеса. Филмът гради метафората за обществото като лудница, от която всеки може да избяга, стига да пожелае. И Лукас, и Копола твърдят, че са аполитични, но признават, че настроенията около войната във Виетнам са оказали голямо влияние на продукцията. Не е случаен и фактът, че репликите на SEN 5241 (шарж на класическия конформист) са цитати от политически речи на Ричард Никсън или че за гласа на ОММ (невидимия духовен лидер) първоначално е бил поканен Орсън Уелс. Затова авторите от American Zoetrope определят първия си проект като “документален филм за бъдещето”. “ТНХ 1138” е толкова харесван от съвременните кинотворци, че реминисценции от него се появяват редом с цитати от “Матрицата” във всички ан-

тиутопични филми. А последните десет години изобилстват от подобни безрадостни видения. “Фалшива самоличност” (2001) на Гари Флидър е екранизация по Филип К. Дик, пропита от параноята на деперсонализацията. “Еквилибриум” (2002) на Курт Вимер описва една фашистска държава, в която всички са задължени да се дрогират постоянно. “Безсмъртен” (2004) на Енки Билал засяга темата за разпадащото се човешко тяло, в което органичната тъкан се заменя с импланти. Сюжетът на “Островът” (2005) на Майкъл Бей е много сходен с този на “ТНХ 1138”, но прибавя проблема за клонингите, които бихме могли да “отглеждаме” за резервни органи. “В като вендетата” (2005) е по едноименния комикс на Алън Мур, но сценарият е написан от братя Уашовски. Филмът теоретизира какво би се случило, ако войната с тероризма се преекспонира и в името на сигурността се погази личната свобода. В “Деца на хората” (2006) на Алфонсо Куарон пък виждаме един разкъсан от политически хаос свят, в който жените вече не могат да забременяват. Персонажите във филмовата поредицата “Заразно зло” (2002, 2004, 2007) на Пол Андерсън също са подложени на медицински експерименти от въздъщата корпорация Umbrella, която позволява един от най-смъртоносните й вируси да унищожи цял град. Не е случайно, че всички тези примери за успешни антиутопични продукции интерпретират по някакъв начин нарушената неприкосновеност на тялото. Това е и темата на “Матрицата” – човешкият организъм е сведен до батерия, която захранва света на Машините, а задачата на Агенти е да пазят статуквото чрез всякакви средства. След повсеместния успех на “Матрицата” малко са холивудските филми, които се осмеляват до такава степен да вплетат в киберпънк сюжет елементи на филм-ноар и антиутопия, защото обвиненията в плагиатство ще са неизбежни. Единствено аниме продукциите продължават да разработват тези мотиви по нов и оригинален начин. На този етап зрителите преоткриват стари заглавия и следят за “великденски яйца” в актуалните премиери. Междувременно Уилям Гибсън е продал филмовите права за “Невромантик” и “Pattern Recognition”, като премиерите би трябвало да са през 2009 година. Вероятно вдъхновени от постепенното виртуализиране на нашата реалност, десет години по-късно екипите на тези две продукции биха надминали братя Уашовски и биха добавили допълнителни нюанси към киберпънк-жанра.

Уестърн

Би било пресилено да се обобщи, че “Матрицата” има пряко въздействие върху уестърн-жанра, но благодарение на *bullet time* и новите дигитални ефекти той е в период на интензивно обновяване. Симптоматично е, че братя Уашовски посочват сред източниците си на вдъхновение “Имало едно време на Запад” (1968). Както Бодрияр твърди, Серджо Леоне е първият постмодерен режисьор. Без помощта на специални ефекти един от най-известните творци на спагети-уестърна моделира екранното време и пространство по нов начин. Любопитен е и фактът за влиянието на японското кино през 60-те години. “Великолепната седморка” (1960) е римейк на “Седемте самураи” (1954). “За шепа долари” (1964) и “Последният оцелял” (1996) са инспирирани от “Телоохранителят” (1961). За своя сценарий пък Куросава черпи от детективския роман “Алена жътва” на Дашиъл Хамет. Самият японски режисьор често признава, че харесва класическия американски уестърн и особено филмите на Джон Форд.

Точно както при киберпънка, със смесването на стереотипни роли и ритуали може да се получи нещо напълно неочаквано. В този смисъл уестърнът има запазено място във фантастичните филми със своите лаконични диалози и с неоспоримия си кодекс на честта. Още в първата трилогия “Междузвездни войни” Джордж Лукас се опитва да съживи митологията на Дивия Запад, но след като тя е била под въздействието на японското кино. Името “джедай” произхожда от названието *Jidai-geki* - историческа драма, която представя събития от епохата Едо, т.е. между началото на XVII и средата на XIX век. Обикновено войниците в *Jidai-geki* са самураи - на служба или странстващи. Персонажът на Хан Соло е облечен като типичен стрелец, а барът в Мос Айсли изглежда точно като салон от Дивия Запад.

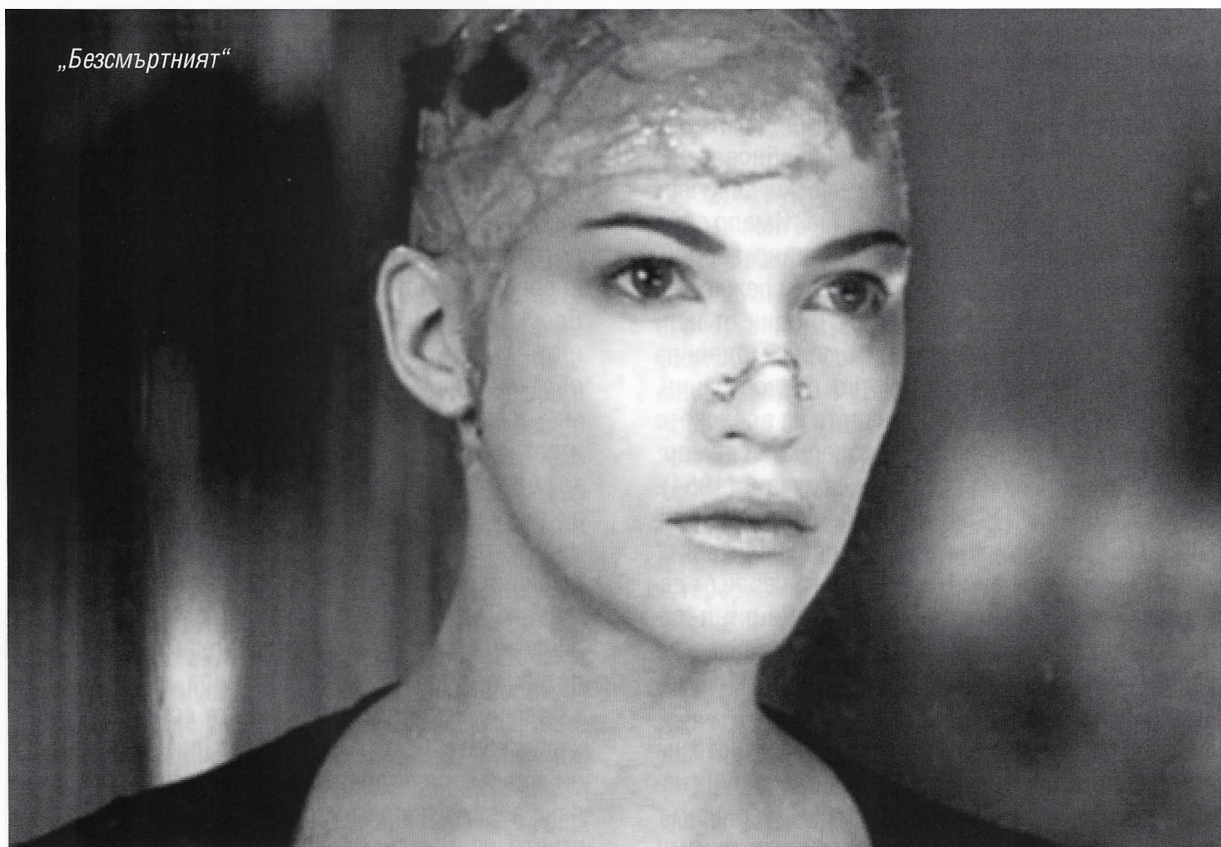
Така съвременният уестърн е осъден да бъде постмодернистичен, като основното поле за иновации е изобразителната схема. “Имало едно време в Мексико” (2003) носи асоциации с антиутопите “Бразилия” (1985) и “Battle Royale” (2000), с екшъните “The Killer” (1989) на Джон У и “Гарванът” (1994) на Алекс Прояс, както и с един от най-известните аниме-филми – “Cowboy Bebop: The Movie” (2001). “В неизвестност” (2003) извежда на преден план необичайни за уестърна персонажи, при което разчита на добрата актьорска игра на Томи Лий Джоунс и Кейт Бланшет. “Блубъри” (2004) от една страна се базира на комикса на

Moebius, от друга страна експлоатира идеята за духовното пробуждане и за битки в алтернативна реалност. “Трите погребения на Мелкиадес Естрада” (2005) е режисьорски дебют на Томи Лий Джоунс, в който достолепните нрави от миналото се конфронтират със съвремението. “Предложението” (2005) е австралийски уестърн, в който хипнотизиращата музика на Ник Кейв е съчетана със зловещи убийства на забавен каданс. “Планината Броукбек” (2005) разбива табуто за хомосексуалните мъже в уестърна. “В долината” (2005) също обръща внимание на една особено болезнена тема – какво означава да живееш в днешния свят с илюзията за това, че си каубой. Сюрреалистичните сцени в “Серафим Фолс” (2006) превръщат този филм в библийска притча за изкуплението и прошката. “3:10, за Юма” (2007) е римейк на едноименния филм от 1957 година, но с алтернативен финал. Онези зрители, които не са запознати с класическите постижения на уестърна, биха могли да получат добра представа за жанра, тъй като новата версия запазва оригиналната естественост на характеристиките. По този начин, без никакви специални ефекти, се подчертава психологическият съспенс между протагониста и антагониста. “Убийството на Джеси Джеймс от мерзавеца Робърт Форд” (2007) е идеален пример за съвременен уестърн. Той се възползва от дигиталните технологии в много по-голяма степен от изброените досега заглавия, но камерата на Роджър Дийкин придава на пейзажите на Дивия Запад универсално безвреме. Музиката отново е на Ник Кейв и води дискретно зрителите през налудностите на най-известния стрелец.

Комикс

Много често комиксите се считат за елемент на масовата култура, който не заслужава особено внимание, защото на пръв поглед изглеждат елементарни и създадени само за деца. Всъщност, абсорбирайки постоянно поп-отпадъци, този жанр ги концентрира в най-чист вид, затова и посланията му са мощни. Но различните комикси не могат да се поставят под общ знаменател. Още в края на 60-те години в САЩ се надига вълната на ъндърграундните издания, публикувани независимо. Повечето от тях отразяват тогавашните младежки контракултурни течения и употребата на различни наркотици. Освен нови теми, тези комикси въвеждат нови рисувателни стилове. Именно посредством това раздвижване в шаблонните истории за супергерои започват да се вливат идеи от

„Безсмъртният“



Ню Ейдж движението. Ню Ейдж е еклектична система от вярвания, която се фокусира върху холистичната медицина и позитивната трансформация на душата. Тя може да се опише като сбор от философия, религия и екология. Нейните последователи са убедени в неограничените възможности на човека да промени първо себе си, а после и света. Тази концепция допада много на американския комикс и се усвоява бързо. За няколко десетилетия схващанията на Ню Ейдж са дотолкова проникнали в западната култура, че е невъзможно да се проследят взаимовръзките. Вече дори трудно можем да направим разграничение между “висока” и “ниска” култура, защото самите Ню Ейдж автори са изключително активни и в момента заемат мейнстрийм позиции. Освен всичко друго, комиксите са особено кинематографичен медиум и често се прехвърлят на големия екран. С тяхното влияние може да се обясни не само разкадровката в “Матрицата”, но и онази лекота, с която са забъркани месианство, будизъм, юдаизъм, гностицизъм, екзистенциализъм, нихилизъм, хиндуизъм и сикхизъм, при това съвсем умишлено, както твърдят братя Ушовски. Всички тези религии и философски течения могат да останат скрити за

масовия зрител, защото тяхната комбинация изглежда напълно логична на фона на съвременните ни представи за “духовност”.

Комиксите винаги са били предпочитан материал за филм, тъй като приходите задължително са високи. Историята на американския комикс се дели на четири епохи – Златна, Сребърна, Бронзова и Модерна или наричана още Тъмна. Последната, тази, в която живеем в момента, се отличава с по-голяма психологическа дълбочина на характеристиките, с изобилие от антигерои, с вмъкване на теми, които дълго време са били забранени от официалния Comics Code и с разцвет на независимите издатели. Това създава добри предпоставки за ползотворна работа с филмовите студия, още повече с помощта на съвременните технически средства и срещу не особено голяма сума няма нещо, което да не може да бъде изобразено. В момента двете най-големи компании за комикси са Marvel Comics и DC Comics. Marvel държат правата върху персонажи като Спайдърмен, Х-мен, Фантастичната четворка, Хълк, Капитан Америка, Железният човек, Наказателят, Електра, Деърдевил и Призрачния ездач. DC притежават Супермен, Батман, Уондър Уоман. И Marvel, и DC са част от

един огромен корпоративен конгломерат, но в последните години между тях се намеси една независима компания - Dark Horse Comics. Те издават лицензирани комикси по "Междувъздушни войни", "Бъфи убийцата на вампири", тетралогията за Пришълците и риалити шоуто "Кой иска да бъде супергерой?", а в техния лагер са Маската и Хелбой.

Именно чрез Dark Horse Франк Милър публикува нашумелите си напоследък авторски комикси. Интересно е да се отбележи, че той работи последователно за Marvel и DC, но влиза в конфликт с корпоративната цензура и в началото на 90-те избира Dark Horse. Поредиците "Син сити: Град на греха" и "300" съчетават влиянията на евтините кримки, филм-ноар, манга, готика и антиутопия. Те не са предназначени за деца и засягат теми, които доскоро са били табу в американския комикс. Двете екранизации не са първите опити на Франк Милър в киното, но едва съвместната му работа с Робърт Родригез води до успех. Рисунките са използвани като сториборд и оживяват на големия екран като буквални цитати на хартиеното копие. Мрачната естетика и чувството за житейска безпътница се превръщат в запазена марка и започват да се експлоатират комерсиално. Това си личи и в новата поредица за Батман, режисирана от Кристофър Нолън. Старите четири епизода: "Батман" (1989), "Батман се завръща" (1992), "Батман завинаги" (1995) и "Батман и Робин" (1997), са режисирани последователно от Тим Бъртън и Джоел Шумахер. И двамата са известни с експериментите си в полето на психологическия съспенс и нео-готиката, въпреки това персонажите в техните филми изглеждат бутафорни и двуизмерни. Кристофър Нолън успя да вдъхне живот на положителните персонажи като ги представи с дребните им човешки недостатъци, а на отрицателните - като ги превърна в психопати. Това отразява съвременната тенденция комиксите да се екранизират така, че да представляват интерес и за възрастните. Актьорите в "Железният човек" (2008) например са със сериозна филмография и успяват да придадат неочаквана непринуденост и дълбочина на ролите си. Комиксът прониква все по-интензивно в киноиндустрията, а с него и темата за това, че всеки може да се превърне в герой.

Шутър

В допълнение към посочените дотук жанрове, авторите на "Матрицата" разчистиха пътя към големия екран и на видеоигрите - по-специално на така

наречените шутъри. "Shoot 'em up" е сред най-предпочитаните геймърски занимания и неизчерпаем източник на забавление. Този тип видеоигри винаги са пораждали обществен дебат, но сценаристите в киното откриха идеален начин да използват зрелищни бойни сцени "с чиста съвест", като превърнаха антагонистите в не-хора. Както в "Матрицата" Нео и съмишлениците му се бият с безлики дигитални Агенти, съвременните врагове са обикновено роботи, вампири, мутанти, извънземни или зомбита. Далекобойните оръжия от екшън филмите на 80-те са заменени с пистолети и мечове, които предполагат близки планове и повече кръвища. В trivia-секцията на съвременните продукции обикновено присъства индексът body count, който показва колко хора (или същества) са убити на екрана. Например четвъртата серия на "Рамбо" (2008) се рекламира като най-кръватавата досега с 236 жертви в рамките на 91 минути. Стилизираното насилие вече е задължителна съставна част от комерсиалното кино, но това естетическо удоволствие без съответното етическо оправдание може да доведе до неочаквани проблеми: Изобилието от страдаща електронна и не само електронна плът на екрана засяга като че ли само визуалната сетивност на зрителя, в повечето случаи невръстен. Създава се впечатление за изгубване на чувството за цялостност на битието в усещанията на човека. През избрани сетива зрителят виртуализира своите вкусове и сам става продукт на привидностите с все по-обедняваща духовна субстанция. Това му помага да се освободи от отговорността за действията си и за себе си, за индивидуалната си стойност и за ролята си в междуличностните отношения, за собственото си и за общото бъдеще. Следствието е, че зрителят допуска самият той да се възприема като условност. А това е твърде опасен път за оцеляването на човека в цивилизацията на образите, защото той става идентичен с онова човешко присъствие в киното, което се самоотхвърля и обезценява по екранен образец.

Друга особеност на съвременните шутър-филми е, че те все по-често, подобно на видеоигрите, предпочитат жена за протагонист. Много автори свързват този факт с третата вълна във феминизма и феномена Girl Power. През 80-те години киното създава екшън-героини като Сара Конър в поредиците за Терминатора и Елън Рипли от тетралогията за Пришълците, но с мърлявия си потник те са като копия на Брус Уилис. Те не могат да се сравняват с Тринити в целия ѝ фетишистки бля-

сък. Нейният образ е несъмнено повлиян от женските аниме-персонажи, чиято красота е андрогинна и в същото време навява асоциации за американските pin-up girls. Още през 60-те години на XX век Едгар Морен формулира в "Духът на времето" жената като основен идентификационен модел в масовата култура, но надали си е представял 40 години по-късно съвършено красивите и бруталните персонажи на Кери-Ан Мос ("Матрицата", "Червената планета"), Анджелина Джоли ("Да изчезнеш за 60 секунди", "Лара Крофт", "Мистър и мисис Смит"), Мила Йовович ("Жана Д'Арк", "Заразно зло", "Ултравайфлет") или Ума Търман ("Убий Бил", "Моята супер бивша"). Някои съвременни филми-видеоигри като "Кранк" (2006) и "Стреляй смело" (2007) представят жената в светлината на exploitation-киното, но се самоиронизират и атакуват умишлено всички клишета.

На фона на тази плътна аудиовизуална стена постепенно се променя отношението на масовата публика към мейджърите. Ако преди години експерименталните теми и буквалните цитати от различни режисьори / стилове бяха запазена територия на малките независими продукции или авторското кино, днешните блокбъстър се възползват комерсиално от тази многозначителност. Новите хитове се рекламират като мамещ интелектуален лабиринт. В същото време съвременната киноиндустрия няма никакви угризения от това да печели от product placement - според много анализатори налагането на определени марки на големия екран (дори в научнофантастичните филми) е бър-

зето на рекламата. Към това може да прибавим и непрестанните корпоративни сливания между традиционни медии, компании от развлекателната индустрия, ИТ гиганти. Пример за това е най-големият подобен конгломерат Time Warner, който включва в себе си: AOL, New Line Cinema, Time Inc., Time Warner Cable, HBO, Turner Broadcasting System, The CW Television Network, Warner Bros. Entertainment, Cartoon Network, CNN и DC Comics. Вероятно затова хиляди хора вярват, че нещастният случай с Хийт Леджър е бил реклама за предстоящата премиера на "Тъмният рицар" (2008). Тоталното разграбване на фигурките на Джокера е доказателство, че смъртта на младия актьор със сигурност ще се отрази благотворно на приходите.

Паралелно с това темата за алтернативната или симулираната реалност напусна запазената си територия в научната и спекулативната фантастика и се пренесе в романтичните комедии, психологическите трилъри, биографичните драми и дори в детските филми. "Истината" се релативизира, субективизира или извърта посредством всички съществуващи методи в драматургията, режисурата и монтажа. На обиграната ни прозорливост се противопоставя цяла армия от специалисти, за които като че ли е въпрос на живот и смърт да задържат зрителското внимание до последния кадър. И обикновено успяват, така че връщането обратно към реалността винаги е съпроводено от лек шок, смесица от разочарование и копнеж за още едно червено хапче.

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 PASSION DE CINEMA

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



film & TV production and post production services www.odavision.com
odavision audio studio approved by Dolby Labs www.odavisionstudio.com