

КИНО

СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

3 2011

3,50 лв.



ПОДСЛОН

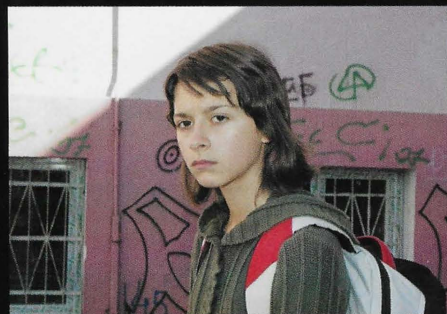


ДОРОГА



ЛОВ НА ДРЕБНИ ХИЩНИЦИ

СТЪПКИ В
ПЯСЪКА



СВЕТОТО СЕМЕЙСТВО



КМЕТЪТ



ТИЛТ

ГОДИШНИ ФИЛМОВИ НАГРАДИ ЗА 2010



ЕВРОБЕТ

игри на късмета

Изплатени печалби за 2010 г.

52 874 467 лв.

Игрите могат да се играят
в повече от **690** обекта
в **224** населени места.

ЛОТОШАНС

ЕВРОШАНС

МФ №:

БРОЙ ЧИСЛА - Изберете с колко числа ще играете

ПРОГНОЗИ - Изберете своите числа на късата

МНОЖИТЕЛ - Изберете стойността на залога

Големите числа
12 или повече числа,
изтеглени в диапазона
от 41 до 80

Малките числа
12 или повече числа,
изтеглени в диапазона
от 1 до 40

МНОЖИТЕЛ - Изберете стойността на залога

БРОЙ ТЕГЛЕНИЯ - Изберете за колко тегления е валиден талонът

ЕВРОБЕТ

ЛОТОШАНС

lottomania

МФ №:

Изберете 8 числа и 1 звезда

А

ЗЛОГ в лева

Изберете 8 числа и 1 звезда

Б

ЗЛОГ в лева

БРОЙ ТЕГЛЕНИЯ

ЕВРОБЕТ

Адресите на обектите може да намерите на
www.eurobet.bg

КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Българско филмово десетилетие

равносметка и перспективи

Интересува ни всичко, което не е само едно

/Людмила Дякова разговаря

с продуцентите Павлина Желева и Георги Чолаков, „Геополи“ _____ 2

Юбилей

Как се забравя това? Първият полиекран у нас и неговите

поли(тически) последствия (Вълчан Вълчанов)

/Людмила Димитрова _____ 10

Киносъбития

Едно дългоочаквано събитие /Пенчо Кунчев _____

12

СВЕТОВЕН ЕКРАН

Фестивали

Кан2011: Дървото на фестивала

/разговор между Вера Найденова и Боряна Матеева/ _____ 14

Висбаден 2011: Второ десетилетие goEast

/Божидар Манов/ _____ 19

Истанбул 2011: За да откриеш, трябва да се взреш

/Олга Маркова/ _____ 23

ТЕОРЕТИЧНИ ЕТЮДИ

По пътя към звукозрителен синтез

/Владимир Игнатовски/ _____ 28

БЪЛГАРСКИ ПРАКТИКИ

Не само въпрос на гледна точка...

/Иво Драганов/ _____ 36

СЦЕНАРНИ ЕСКИЗИ

"Жълто куче" - Сотир Гелев



БЪЛГАРСКО ФИЛМОВО ДЕСЕТИЛЕНИЕ РАВНОСМЕТКА И ПЕРСПЕКТИВИ

Интересува ни всичко, което не е само едно

Людмила Дякова

разговаря с продуцентите Павлина Желева и Георги Чолаков, „Геополи“

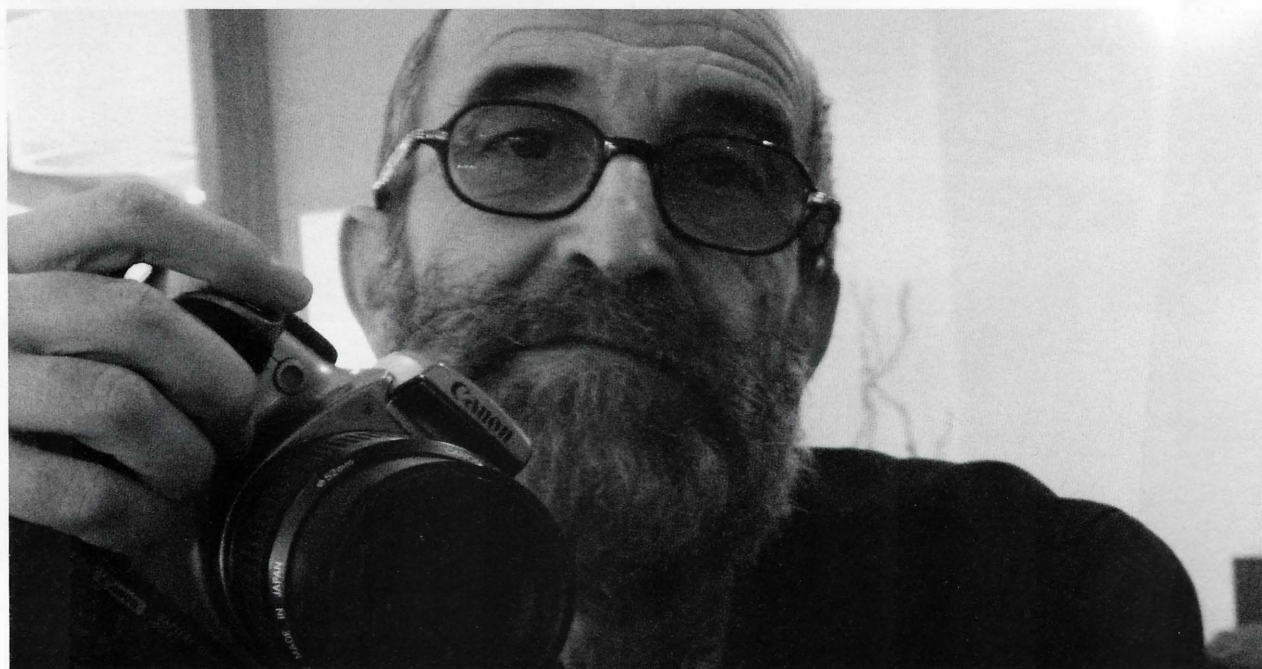
Продуцентската къща Геополи работи от 1995 година. Дейността ѝ е свързана със създаването на български игрални, документални и анимационни филми, с участие в редица копродукции – главно с балкански страни, с изготвянето и осъществяването на рекламни стратегии, с производството на рекламни спотове, с маркетинг проучвания на аудиовизуални пазари, с правни и икономически консултации на чуждестранни клиенти.

Към момента Павлина Желева и Георги Чолаков са продуцирали 6 международни копродукции с Турция, Гърция, Унгария, Франция, Холандия и Великобритания.

Геополи е първата българска компания, осъществила копродукция с Турция още през 1996 година. Филмът „Бандитът“ на Явуз Тюргул е и първата

българо-турска копродукция, подпомогната от Евроимаж. И до днес този филм се цитира като едно от най-вълнуващите произведения на съвременното турско кино и предвестник на „новата вълна“. „По пътя“ (2005) на Ерден Кирал, в който Геополи е отново копродуцент, разкрива сложното отношение на режисьора към личността на легендата на турското кино Илмаз Гюней, когото той е познавал лично. Особено престижно е участието на филма в международния фестивал във Венеция. „Романтика“ (2007) на Синан Четин е ярък пример за комуникативно кино.

От съвместната работа на Геополи с Гърция се откроява историческия филм на Вангелис Сердарис „Седмото слънце на Аглаия“, който през 2002 година получи всички гръцки държавни награди за кино, а в България: специална награда на журито





на международния фестивал "Черноморска звезда" в Албена.

Кулминация в копродукентската дейност на Геополи е четиристранната копродукция от 2008 година "Прима Примавера" на Янош Еделени, в който Весела Казакова изпълнява главната женска роля на унгарски език, а Джоко Росич е почти непрекъснато до нея. И двамата български актьори получиха сериозно признание за участието си във филма както в България, така и по света.

Приоритет на Геополи е работата с млади режисьори. "Шантав ден" (2004) на Силвия Пешева, многократно излъчван по БНТ, е игрален дебют на режисьорката. Телевизионната поредица "Етно" (2002-2006), състояща се от 46 филма, е изцяло изпълнена от младата Анна Горанова. "Кръв" (в момента се създава) е анимационният дебют на Велислава Господинова.

Предстои премиерата на документалния филм "Поетът стреля в сърцето си", посветен на големия Иван Радоев.

Основните интереси на Геополи са насочени към проекти, свързани с диалога между различните култури.

Вие се насочихте към филмово продуцентство с авторитета си от други професии. Поли, ти си утвърден кинокритик и радвашо е, че не си загърбила тази кариера. Жоро, ти години си работил като оператор, а и двамата сте в основата на основаването на НФЦ и бяхте първите, ако не греша, представители в Евроимаж за България. Защо се

ориентирахте и към продуцентство, още повече, че това се случи в години, когато тази професия бе почти непозната у нас?

Георги Чолаков: През 1994-95 година, когато се „разделихме“ с Филмовия център, вече бяхме работили повече от четири години заедно, включително и в Евроимаж като представители на България, решихме, че доколкото сме натрупали някакъв опит, си струва да се заемем с продуцентство. Още повече, че аз бях от хората, които заложили на принципа на пазарното, независимо филмопроизводство.

Павлина Желева: Ние бяхме във Филмовия център в годините, когато той се създаваше. Днес повечето хора едва ли се сещат за онова време, но за нас споменът е особено ярък. Това беше изключително важен период в професионалните ни кариери, който съвпадна с радикалните промени в начина на правене на кино. Продуцентският принцип едва си пробиваше път и трябваше да се налага в мисленето, а и да влезе в структурата на самата институция - Филмов център. Това означаваше да се разделим със спомена за стопроцентово финансиране от държавата и да преминем на конкурсен принцип. Тъкмо този принцип беше нещо съвсем неясно тогава, още повече, че голяма част, да не кажа всички режисьори, известни и с авторитет, на практика изгубиха предишния си социален статус. Те нямаха нужната опора, нямаше ги колективите в Киноцентъра и цялата предишна процедура по „пускането“ на филми вече не съществуваше. Помня реакциите на наши режисьори срещу старанията ни да въвеждаме нови изисквания, включително и за привличането на пари от чужбина (от Френския фонд

за Източна Европа например), благодарение на който тогава се направиха първите копродукции. Та мнозина именити режисьори не можеха да си представят, че ще се състезават и проектите им ще бъдат селективни. Те бяха авторитети сами за себе си и конкурсите (особено извън България) ги обиждаха. Това беше най-трудният период за институцията. Буквално се учехме на институция. Общността все още не беше си изработила собствен начин на мислене в новите пазарни условия. А трябваше да се въвеждат новите принципи: конкурси, селекции, комисии, финансиране на проекти и т.н.

Колкото до работата ни в Евроимаж, както и да го погледне човек, ние сме първите представители на България във Фонда. И понеже моят профил е по-скоро международната дейност, за мен този период бе свързан най-вече с подготовката на България за включването ѝ в Евроимаж. После дойдоха и първите години на реалното ни функциониране във Фонда. Така че опитът ни се трупаше в много динамична среда – нещата трябваше да се въвеждат и решават едновременно. И когато трябваше да избираме, ние се ориентирахме към продуцентството.

Жоро: В професионално отношение през годините ни в Евроимаж научихме страшно много. Най-вече как да защитаваме интересите на страната си.

Поли: Ние направихме първата сесия на Евроимаж в България - във Варна. За първи път разчупихме представите за България, ако изобщо е имало някакви представи. Тук искам специално да отбележа огромната помощ на Илко Раев, директор на ФКЦ. Той е магьосник на свой терен. Създадохме условия на хората от Евроимаж да работят ползотворно, но и да усетят какво е България. Години наред след това в тези кръгове се говореше за сесията във Варна като за изключително преживяване.

Това има значение, защото след това, когато се появи български проект, те вече имат наблюдения и могат да го усетят по-лесно, да го разберат, а и да го подкрепят.

Поли: Затова всяка сесия се прави в различна страна, за да могат експертите лично да усетят средата.

Жоро: Другото, което трябва да се каже за ранните години на прехода е, че провеждайки реформата в киното, бяха съкратени 6 800 човека, един изключително болезнен процес.

Ние доброволно и съзнателно се включихме в реформата, без да подозираме, че това ще съсипе киното ни. Толкова кинопрофесии изчезнаха, толкова хора трябваше да се преквалифицират в свършено нови области. Все още не сме преодо-

лели последиците от тогавашния си наивен ентузиазъм.

Жоро: Това трябва да се отчита особено сега, когато ни говорят, че „седим на държавната ясла“. Киното е единственият реформиран сектор в сферата на културата. Ако трябва да изчислим какво би ни струвало днес да се плащат заплати на тези близо 7000 човека, това биха били не по-малко от 60 милиона лева годишно.

Май реформата се случи само в киното. Всички други се борят самоотвержено за статуквото си, колкото и несретно да е то.

Жоро: Да, за съжаление. Признавам, че донякъде съм „виновен“ за това, което се случи.

Така е, ти си в основата на създаването и на Филмовия център, Закона за киното и повечето нормативни документи – добри или лоши...

Поли: Искам да подчертая, че този период ни научи на институционалност. Какво имам предвид – научи ни да търсим във всяко нещо как то е устроено, как функционира. Всяко нещо, независимо дали е институция, фестивал, уоркшоп или продукция, си има механизъм и правила, по които се реализира. След като всички сфери в областта на киното в Европейския съюз, колкото и да са самостоятелни, са подчинени на правилата на институциите, е важно да знаем как функционират. Когато кажем, да речем, че липсва политическа воля, това може да звучи като гола фраза, но ако си дадем сметка защо я няма у нас тази политическа воля, пак опираме до министерства, институции и пр. Много е важно проглеждането, че в рамките на Европейския съюз не можеш да съществуваш и да създаваш качествени продукти, ако не създадеш съответната рамка, която да е адекватна на нивото на онези правила, според чиито изисквания се развиваш. На мен ми се струва, че в това отношение ние си стоим в една глуха периферия и не мърдаме оттам. В момента дори има индикации, че нещата ще стават още по-периферни. Затова подчертавам, че работата по управлението на киното е свързана най-вече с управление на институциите и подържане на креативен междунституционален диалог.

Интересно е да се знае как изглеждаме, погледнато от страни?

Жоро: От една страна липсата на политическа воля и личните интереси на някои хора от нашите среди попречиха през 2002 година да се направи Законът (за филмовата индустрия) както трябва, и то в няколко ключови пункта с политическо значение. Единият е начинът на финансиране: фондови или не фондови. Създаването на един филм е продължителен процес

и не може парите да се зануляват в края на годината. Другият, не по-маловажен въпрос, е взаимодействието между киното и телевизията. Неслучайно основната битка през 2002 година беше за названието на закона - дали да се казва Закон за филмовата индустрия (изключващ телевизиите) или Закон за аудиовизуалната индустрия (включващ телевизиите). Принудиха ни да оставим телевизионния пазар нерегулиран, без каквито и да е ограничения и защита за националното филмопроизводство. Докато в международен план квотите - както за телевизионните канали, така и за киносалоните, са доказали приноса си за укрепването на националното кино дори извън Европа. Не случайно от години се говори за успеха на корейското кино. Но в Корея квотата е: 35 процента от екранното време трябва да бъде предоставено на корейски филми.

Ние не можем да се преборим дори за тези 10 процента, които са залегнали в Закона, и това едва ли е само въпрос на политическа воля?

Жоро: За съжаление, има много лобистки интереси. В преговорите, които водихме с управляващите в края на миналата година, беше разписано изпълнението на няколко точки от изключително значение, но в крайна сметка то не се случи. Благодарение на лобистките интереси на телевизионни оператори и оператори на мобилни телефони член 26-ти от Закона за авторското право на практика беше унищожен. Целта да не се плаща на авторите беше постигната. Като имам предвид за какви минимални суми става дума, аз съм песимистично настроен и по отношение на въвеждането на фондово финансиране на киното, тъй като за него са необходими много по-големи отчисления от същите тези субекти. Все по-малко вярвам, че политическата воля, за която говорим непрекъснато, наистина ще се „случи“ у нас. От друга страна и самите ние си имаме доста кусури.

Не сме единни и обединени и около това какво точно искаме и очакваме от политиките. От години не можем да избистрим правилата, по които да работят художествените комисии, да не говорим за оценъчните карти, с които се гласува и недомислиците в тях. А това са неща, с които трябва да се справим вътре в общността.

Жоро: Сами сме си виновни за дереджето, в което се намираме. В момента има някакви правила, от които уж всички сме недоволни, но пък много харесваме. За мен основен недостатък във функционирането на системата е, че до голяма степен пред художествените комисии се кандидатства с литературни текстове, а не с проекти. А проектът, готовият проект, означава,

че са избрани местата за снимки, направен е изборът на актьори и продуцентът е наясно колко реално би струвал филмът. Практиката на финансиране, действаща сега, изключва подпомагането на развитие на сценарии. Много по-разумно е да се пускат десетина проекта за развитие, които да се финансират с по 25-30 хиляди лева всеки, а не както е сега - само с по 4-5 хиляди лева. За десет проекта сумата би била до 300 хиляди лева, което е пренебрежимо малко спрямо това, което се дава за един филм (не винаги подготвен) сега. Затова е важно да се финансират завършени проекти. Не са малко случаите, при които един литературен сценарий, представен на комисията, изглежда прекрасно, но в последствие се оказва, че той няма нищо общо със завършения филм. Друг особено важен момент е да не се прекъсва връзката между поколенията. Преди три години в Националния съвет за кино успяхме да прокараме решение, с което НФЦ да има право с по 20 хиляди лева на проект да подпомага създаването на десет кратки филма годишно на завършващи студенти. Общо 200 хиляди лева, нищо пари. Но пък се дава възможност на младите хора реално да усетят филмопроизводството, а и в някаква степен да покажат какъв творчески заряд носят. Това, за съжаление, не стана практика. А истината е, че дори тази година, която е толкова зле финансово, при неизпълнение на Закона вече трета година, пари за младите трябва да се дават, дори в рамките на толкова оръзаната субсидия.

Другият болен въпрос, за който самият аз много съм обвиняван, са прочутите оценъчни карти.

Въпросът наистина е много сериозен. Ясно е, че без карти не може, но как да ги направим обективно работещи, защото, подчертавам, в тях има абсолютни недомислици.

Жоро: Аз съм привърженик на картите. Но настоявам тежестта на оценката (точките) в своите поне 75 процента да пада върху конкретния проект. Може в миналото да си правил гениални неща, но има и достатъчно примери за добри режисьори, които се явяват с проекти, за които още на първо четене е ясно, че за нищо не стават и готовите им филми след това го доказват.

С това съм съгласна, но в самите карти има толкова показатели, които оценяват минали заслуги: награди на режисьора, опит на продуцента и др., което на практика, може да осигури бонуси на слаби проекти и да ги изведе по-напред в точките.

Поли: Бих искала да поставя нещата в малко по-широк контекст. В Европа помощите за аудиовизуалната сфера, най-общо казано, се делят на две големи час-

ти. Едната е по линия на Европейския съюз, когато страната е негов член (програма Медиа) и втората - по линия на Съвета на Европа, когато страната е негов член (фонд Евроимаж). Каква е разликата: наред с многото други помощи, Медиа все пак поставя акцент върху парите, които се дават за развитие на проекти и не се занимава с подпомагане на филмопроизводство. Това е работа на Евроимаж, но при условие, че има копродукция. Именно в това „разпределение“ и „наслагване“ на финансовите помощи от различни източници и държави е „заклучена“ европейската философия за филмопроизводство, а оттам и европейската практика за нейното прилагане! Опростено казано, всяка държава си изгражда собствен механизъм за подкрепа на националното кино, спазвайки приетите правила, механизъм, базиращ се на политическата воля. А това означава институции, фондове, селективен принцип, разбира се, помощи за разпространение и т.н. Защото не е по силите на една единствена европейска държава да се справя сама със собственото си филмопроизводство. Затова бюджетите се допълват чрез копродукции. Та, колкото по-неразвит е националният механизъм, толкова повече страната остава в периферията. Как би могъл наш продуцент да участва наистина с проект за развитие по програма Медиа, след като националната подкрепа е само от 4-5 хиляди лева? Ето как ние сами си затваряме пътя към най-важните пари в киното, парите за развитие.

Хубаво е, че нашите по-млади режисьори, които успяха да намерят пари чрез тези фондове, направиха и добри филми.

Поли: Изключително важно е, както каза Жоро, да се подпомагат младите хора. Иначе те остават в изолация и самото кино се обезкръвява. В европейските страни и особено във Великобритания, за да получиш пари за дебют, трябва да си реализирал няколко малки проекта. Това е задължително условие. Та, ако ние не променим правилата – собствения си национален модел - така, че той най-после да стане адекватен на европейската практика (достатъчно средства за развитие и стимулиране на младите), ще си останем в далечната периферия, независимо от успехите, за които с толкова радост говорим напоследък.

Да си дойдем на темата – миналата година организирахме протести, по-късно се формираха работни групи с МК и финансови експерти от други институции, уж стигнахме до някакви споразумения, а всъщност нищо не е помръднало на практика.

Жоро: В политическата среда, в която сме, за да се постигне някакъв резултат, първо трябва самите ние

да сме единни, а това трудно се постига. Второ, трябва да използваме лостовете на всички международни организации, в които членуваме или не членуваме. Ще дам пример за успех в това отношение с прочутите (проект)Законо за данъчния кредит, които не минаха. Миналата година през февруари се обърнахме към Европейската комисия. Бяхме единни и подписахме писмо до председателя, до еврокомисарите, отговарящи по данъчната, финансовата, правната политика и за културата - и резултат имаше. Стопихахме проектозакона, защото той предвиждаше такива неща, които никъде другаде в Европа не могат да се случат. В Европа всяко данъчно облекчение се третира като държавна помощ, а държавни помощи може да има само за културни продукти. Освен това има ли действащ закон за данъчен кредит (taxshelter), има и таван. А нашите (проект)Законо бяха оставени без таван. Затова не на шега казвах, че не само ще ни източват държавния бюджет, но ще им плащаме и кафетата. Например идва голяма продукция. Плаща на някоя супер звезда хонорар от 2 млн. От тези два милиона продукцията плаща данък от 10 процента, т.е. 200 хиляди, но получава обратно 600 хиляди, не е ли прекрасно?... На практика при действието на подобен Закон бюджетът (българският данъкоплатец) губи тези пари. Затова субсидията за българско кино логично бе намалена наполовина. Това беше сметката, подготвена от Министерство на културата и завоалирано внесена в парламента от група народни представители. Без изобщо да се отчита фактът, че сме страна, член на Европейския съюз и задълженията ни са като тези на другите страни.

Известно е също, че заведохме дело за неспазването на Закона за кино. То беше спряно „с фантазия“, както се изрази бившият председател на административния съд. Именно това дело предизвика изказването на Министъра на културата, че „когато една гилдия съди държавата - сиреч българския народ - за пари, които народът няма, то държавата има лостове да се защити“. Подобно мислене е абсолютно недопустимо в едно демократично общество. Да не говорим, че един от тези „лостове“, които си бяха измислили, бе обявен за противоконституционен.

По време на протестите и разговорите на най-високо ниво с изпълнителната власт беше казано, че не искаме пари, а искаме да се спазват правилата на играта и те да се променят към по-добро. Оттогава измина доста време и аз се страхувам, че няма да има промяна, защото и нас самите ни е страх да не загубим това, което имаме, а на практика ние го нямаме, защото Законът продължава да не се изпълнява. А и в са-

мите правила, действащи в момента, има някои, меко казано, безотговорни неща. Не може в институцията, която управлява парите, независимо доколко и как се изпълнява Законът, решенията да бъдат оставени на волята на един човек. По закон Финансовата комисия и Националният съвет за кино са консултативни органи и това ги прави юридически безотговорни, тъй като техните членове не носят юридическа отговорност за своите действия. Законът трябва да задължава хората, определящи на кого какви пари да се отпускат, да носят отговорност за своите действия.

Поли: На практика в момента директорът на НФЦ, който и да е той, може да се съобрази или не с решенията на тези комисии. Той е единственото лице, което носи юридическа или наказателна отговорност пред Закона, стига обаче някой да я търси. Вместо това ни се внушават "аргументи" от типа „филм=брой зрители“. Но както знаем, Европа подкрепя различията и различните филми. Ще дам пример с най-новото произведение на туския режисьор Нури Билге Джейлан "Едно време в Анадола", показан в Кан този май. Изключителен филм, който, ако се появи тук и се остави на преценката на броящите зрители, направо ще бъде обезкостен, а там спечели втората по значение награда след "Палмата".

Това е въпрос на културна политика не само на фестивалите, а и на всяка отделна страна. Жанровото, тематично разнообразие - развлекателно кино, артхаус, трябва да присъстват на екрана, защото всеки тип кино има своето послание и своите зрители и не се измерва в бройки и на килограм.

Поли: Родните кинаджии изпълняват своята част от задачата: последният пример за това е успехът на Иглика Трифонова в Кан с наградата за най-добър сценарий („Лъжесвидетел“). Миналата година „Цинкограф“ бе избран в „Cinefondation“ пак в Кан, да не говорим за „Източни пиеси“, „Аве“, „Островът“ - пак в Кан! Има български проекти и в други оъркшопове за развитие на сценарии, финансирани от Европейския съюз. Получава се така, че понякога хората, минали през ситото на международни сценарни работилници, са с по-голяма квалификация, отколкото някои от оценяващите ги.

В същото време родните „политици“ не изпълняват своята част от задачата, не разтварят ветрилото на помощи, а го стесняват до един биологичен минимум.

Ние можем да направим всичко свършено, да имаме добър, работещ модел и качествени филми, но къде ще ги показваме?

Жоро: В Закона въпросът с кината е решен. Нямаме

много кина, но имаме достатъчно екрани според покупателната способност на българина. Остава само да се спазва Законът и да се търси отговорност. Освен това създаването на един киносалон и функционирането му в определени икономически параметри не е толкова скъпо начинание, колкото беше преди три години и може технически и финансово сравнително лесно да се реши. Но не може да се говори, че „Арените“ чакали филмите ни, а видите ли, филми нямало“. Квотите за показ на български филми на голям и на малък екран по закон съществуват, но не се изпълняват и за това няма контрол, няма никакви санкции. Филмовият център в състава, в който е като брой хора, не е в състояние да изпълнява и тази функция.

Всичко онова, за което разговаряхме дотук, е много важно и актуално, но ми се иска да поговорим и конкретно за вашата работа, за вашите филми.

Жоро: В момента завършваме филм за Иван Радоев - документален пълнометражен, от две части - едната вече е готова. Разполагаме само с аудиоматериал. Записи с него, правени между 1982 и 1985 година. Като се има предвид, че поради цензурни съображения той изобщо не е бил сниман... За нас беше страховотно предизвикателство и от формална, и от съдържателна гледна точка, защото Иван Радоев е велик и актуален автор. Премиерно показахме първата част в Плевен по покана на драматичен театър „Иван Радоев“. Вълнението беше огромно, публиката - абсолютно съпричастна. Режисьор е Анна Горанова, нашият режисьор от предаванията „Етно“, които правехме за БНТ в продължение на 4 години и половина.

Поли: Този филм е показателен за стила на нашата работа. По принцип ни интересува същността на нещата. Тръгнем ли да правим нещо, винаги дълбаем. Търсим дълбочина, което може и да е дефект, но това е нашият стил. Не можем да работим по друг начин. Това е, което ни характеризира и в български филми като „Шантав ден“ на Силвия Пешева, и в копродукциите, в които участваме, а те никак не са малко. Нямаше проблем например „Прима Примавера“ да бъде една чисто техническа копродукция, тъй като България е миноритарен копродуцент. Но усилията ни бяха насочени към „вграждането“ на български креативен елемент. Настоявахме главната женска роля да бъде поверена на българска актриса и това да е Весела Казакова. Предложихме за художник Ванина Гелева, защото я познаваме и я ценим. И изобщо в онова, което правим, се стремим да стигаме до същностите. И до начините на съчетаване на тези същности. Интересува ни всичко, което не е само едно. Култури,

националности, етноси... Не ни е възможно да повтаряме една и съща шампа. Затова и копродукциите са ни интересни, а от една страна защото съзнаваме и разбираме институционалните механизми (самоирония и усмивка), от друга – защото самите ние търсим различията. Интересни са ни, дават ни много и ни обогатяват.

Например, в един документален филм, копродукция, за български мюсюлмански деца, режисьорът беше тунизиец. Когато започнахме подготовката, отидохме заедно в Момчилград, за да се срещнем с хората, да ги опознаем. Те пък се чудеа откъде накъде този тунизиец се е появил при тях и не бяха особено доверчиви в началото. Наложих се човекът да изнася дълги беседи за страната си, да отдели време, за да се разкрие. Същото се отнасяше и до нас. Но в крайна сметка спечелихме доверието на хората. Този подход на отиване в дълбочина, на изследване същността на нещата, беше категорично заложен в телевизионното предаване „Етно“, което правехме години наред. Сглобяването на неща, бързичко и ефикасно, просто не ни интересуваше.

Жоро: Точно това искахме да избегнем, да не работим рутинно, както се прави в телевизията.

Поли: Затова, когато получихме награда в Русе на фестивала „Българската Европа“ (в журито бяха Влади Киров и Иво Драганов) за „съхраняване на традициите на хората и особен принос за популяризирането и осмислянето на етническите различия“, много се зарадвахме. За нас това беше особено ценно признаване на собствения ни стил.

Доколкото ви познавам, а и от това, което чувам от хората, с които работите, имам чувството, че вие не сте само продуценти, но и в някаква степен идеолози на онова, което правите.

Поли: Опитваме се.

Жоро: В тази посока пак ще дам пример с предаването „Етно“. Там принципът беше „обединяване на хора, които не се познават“. Например представяме един български обичай или празник и някакво подобно събитие на друг етнос. По такъв начин давахме възможност на хората да се опознават и да преодоляват страховете си, защото агресията идва от страх и от непознаване на другия. А когато видиш, че и другият е човек като теб, се постига търпимост и толерантност, а това е изключително важно.

Другото, което правим, е анимация. За първи път миналата година се захванахме с анимационен проект на едно много талантиво момиче, Велислава Господинова. С дипломната си работа „Фарът“ тя участва в над 60 фестивала, спечели много награди. Особено

стойностно е участието ѝ в селекция от 8 филма от цял свят, показани в Лос Анжелис. Другото ѝ подобно участие беше в Полша, а също и в Русия, където беше поканена за 10 дни на кораб с най-известните аниматори от Русия и Украйна.

Поли: Стимул да се захванем с това получихме и от предаването „Етно“, където използвахме доста анимация и Жоро беше в основата на това. Понеже парите бяха крайно недостатъчни, той беше „криейтър“ на кратки анимационни филмчета – приказни миниатюри.

Поли, интересува ме също как съчетавааш успешно работата си на продуцент и филмов критик, защото продължаваш да си активна и на това поприще? И още един въпрос. Напоследък не са малко критиките от продуценти, а и режисьори, че критиката ни изоставя, че не е адекватна на филмовия процес в България. Аз не мисля така, защото освен в „Кино“ и в „Култура“, няма къде другаде да се пише сериозно за кино. А и колегите четат предимно това, което е написано за самите тях. Каква е твоята гледна точка, защото си и от двете страни?

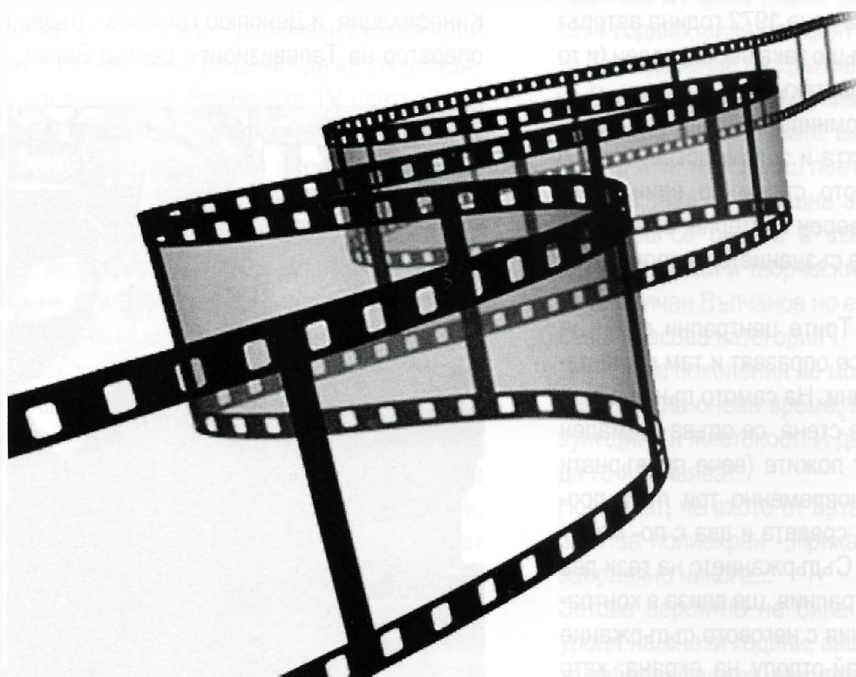
Поли: Определено заставам в защита на критиците. Не можеш да искаш нещо да се развива, когато то няма къде да се изявява, когато няма места, където да се пише - и то сериозно, стойностно. Според мен колегите правят това, което е възможно в дадените обстоятелства. От друга страна, вътре в самата критическа гилдия има развитие на вкусовете и критериите. Това, което правя в личен план като кинокритик, е сама да си пробивам пътя, за да мога да разширявам хоризонта си. Така са се случили и се случват нещата, че имам поглед върху процесите в по-широк план. Занимавала съм се с турското кино, с румънско, с белгийско... Старая се да гледам най-доброто европейско кино, а това развива сетивата, следователно мозъкът ти не спи. Критикът не е едно застинало същество, той върви заедно с процесите, които следи. Всъщност в момента за мен критиката е най-вече споделяне. Преживяваш някакви неща, намиращ ги за важни и ги споделяш. Разбира се, всеки си има предпочитания. Аз например обичам авторското кино, където има силно изразен експеримент, например Кристи Пуу („Смъртта на господин Лазареску“, „Авро-ра“). Миналата година в Кан гледах тричасов филм за Чаушеску, защото това ме интересува наистина. Разбира се, далеч съм от мисълта да внушавам, че трябва да седиш в някакво затворено пространство. Колкото по-отворен е един критик към цялата система на киното, толкова по-добре за него. Но ако нямаш

пълноценна информация, организмът ти започва да страда, въртиш се в един тесен кръг и не можеш да излезеш от него.

Опитът ми като кинокритик е особено полезен, когато работя в копродукция. Не винаги другият продуцент знае онова, което аз като кинокритик знам. За мен киното е многопосочно, то изразява менталитета на нациите, социалните, културните особености и какво ли още не. Киното е една огромна кошница, от която, ако можеш, вадиш неща, които да те обогатяват. Но най-живо ме интересува балканското кино, имам си вътрешен диалог с него.

Жоро: За мен големият проблем е именно изолираността. За съжаление хората от моето поколение, с малки изключения, нямат възможност да следят какво се случва с киното по света. Младите хора имат повече информация. Киното, като всеки културен продукт, образова публиката. И тук отново стигаме до

разпространението. Няма начин след като двадесет години си гледал някакво третокласно кино (в кино-салоните и на телевизионния екран), защото е по-евтинко и носи бързи печалби, да възпитаеш в себе си вкус към по-стойностни неща. Когато правилата на играта са направени така, че да опростачват публиката, какво да очакваме? Можем да говорим само за чалга културата... Това е най-лошо за младите хора, защото са оставени да се възпитават само от сапунки... Затова нямаме "сърдити млади хора", гражданско общество... Сапунките и чалгата вдъхновяват политическите ни Андрешковци. Те само се правят, че изпълняват Европейската политика. Без гражданско общество няма сила, която да ги накара да мислят за българската култура, да създадат правила, които да обслужват обществото, а не корпоративни интереси. Не само в аудиовизуалния и телекомуникационния сектор, които най-много засягат киното!



КАК СЕ ЗАБРАВЯ ТОВА?

Първият полиекран у нас и неговите поли(тически) последствия

Людмила Димитрова

Неотдавна отбелязахме 70-годишнината на кинорежисьора Вълчан Вълчанов. Някак от самосебе си всеки юбилей ни връща и към началото, към първите стъпки. Затова, когато прочетох своеобразното есе - анализ на Вълчанов за мултимедийния Концерт - спектакъл по повод 90-ата годишнина на театър „Стоян Бъчваров“, си дадох сметка, че едва ли са много хората, които знаят, че на сцената на същия този театър през далечната вече 1972 година авторът на това есе постави един също така необикновен (и то не само за времето си!) спектакъл.

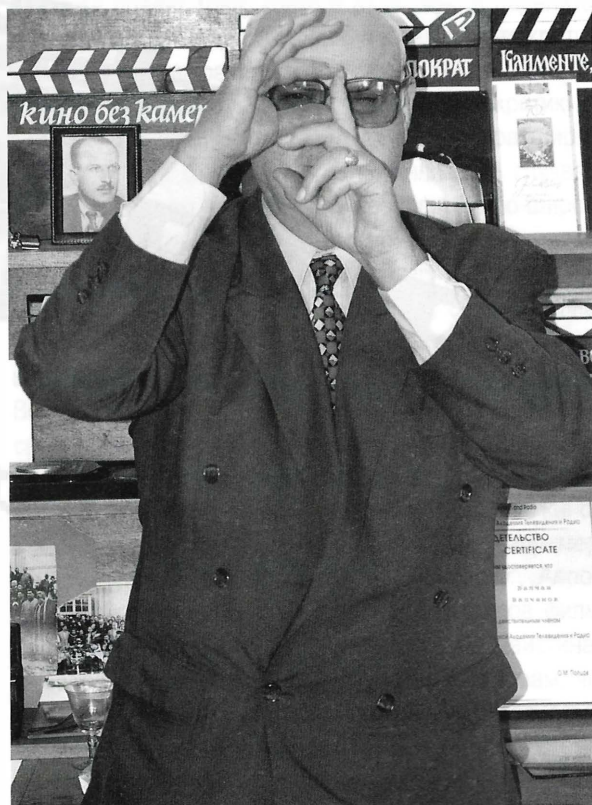
Защо и с какво съм го запомнила?

Известно е, че за стойността и значимостта на едно произведение на изкуството съдим по един единствен, но надежден и проверен критерий: времето, в което държим непокътнат в съзнанието си спомена за него!

И така, годината е 1972. Трите централни ложи на театралния първи балкон се опразват и там се инсталират три 35-мм киномашини. На самото дъно на сцената, върху цялата тухлена стена, се опъва грамаден бял екран, върху който от ложите (вече превърнати в кинокабини) „текат“ едновременно три лъча проекции: един централен в средата и два с по-малък мащаб от двете му страни. Съдържанието на тези два по-малки ще „спори“ с централния, ще влиза в контрапунктни смислови отношения с неговото съдържание (излъчваното от него)!. Най-отдолу на екрана, като полумеандър, се включва на определени места от текста фриз от статични изображения - диапозитиви, подавани също така едновременно от шест аспекти-мата.

Актьорите Евгени Бакалов и Борис Луканов ще са „на живо“ на авансцената и ту ще изстрелват „aparte“ в

залата свои текстове, ту ще се обръщат в три четвърти профил към екраните и текстовете им ще добиват характера на задкадров коментар на изображението. Тази своеобразна режисьорска експликация получихме тогава от наскоро завърналия се от московския ВГИК кинорежисьор Вълчан Вълчанов. Трима души получихме по една страничка - аз, неотдавна постъпила в Съвета за култура, шефът на варненската Кинефикация и Денолюб Николов - бъдещият главен оператор на Телевизионен център Варна, с екип съ-



трудници от варненския Кино фото клуб.

„Приказка в картини“ бе назовал своя авторски спектакъл Вълчан Вълчанов. В онези години не бяхме чак толкова TV и видео преситени и това си беше истински масиран аудиовизуален шок, а не просто - както сега биха го нарекли - „мултимедиен спектакъл“.

Към феномена „невиждано никога“ обаче се добавяше и още един деликатен феномен - на „забраненото“. В. Вълчанов бе успял да откопае из мазетата на Студия за хроникални филми няколко ръждясали кутии, но със запазена лента - поръчков филм за игрите на царските деца в Евксиноград. Тези кадри бяха замислени и включени като символни белези за конкретното историческо време. И какъв по-ярък смислов контраст от съпоставката на летните забави сред безброй скъпи играчки на Мария Луиза и малкия Симеон в Резиденцията и трагичната участ на милиони деца сред ужасите на Втората световна война.

Тук е вторият акцент на моя спомен: някои „свръхбдителни другари“ побързаха да видят в тези кадри опасни идеологически внушения. В една от тъмните ложи по време на репетициите бяхме забелязали да се появява тъмен силует и в една от паузите ми казаха, че той вика постановъчния екип при себе си. Оказа се „висок пагон“ от Окръжния комитет, който много внимателно предложи : „дали тези хубави идеи и новаторски художествени решения да не се запазят за реализация в бъдещия Варненски TV център? А в театъра да се постави нещо „в рамките на традицията, по-привично: с хорове, рецитации, народни танци....“ В последвалите диалози между ОК на БКП и възложителя на спектакъла - Градския народен съвет - отдел Култура, моят шеф Райко Колеманов все пак отстоя позициите си и Варненският театър за първи път в България среща осъществения с много труд своеобразен полиекран с живото актьорско изпълнение. Запомнила съм и един весел епизод: актьорите, които паралелно с нас репетираха в тогавашния театър „Варненска комуна“, бяха от репетиции, за да се крият по балконите по време на нашите репетиции. Борис Луканов своевременно ни обясни: „абе, идват колегите да видят „на живо“ царчето! Щото мнозина и на снимка не са го виждали“. За съжаление, високите пагони не се отличаваха много-много от характера на този „интерес“ и дори монтажният контекст, който ос-

мисляше тези кадри, не ги „успокои“.

Оказа се, че приказките около „Приказка в картини“ са оставили толкова ярка следа в творческата съдба на Вълчан Вълчанов, че в едно свое досие той прочита, че „във Варненския TV център може да чете лекции, да прави анализи на стартиращи програми, но никога не може да получава собствено творчески задачи!“ И още, черно на бяло: „да се внимава при възлагането на всякакви творчески задачи! Умее подпредлога за необичайни търсения във формата да пласира съмнителни от идеологическа гледна точка политически внушения, при което проявява изключително упорство и дори инат, когато ги отстоява“.

Апропо, „високият пагон“ впоследствие стана директор на TV център Варна и Вълчанов чете там лекции по монтаж и сценарно майсторство, прави анализи на програми, но никога не получи творческа задача за реализация. Неслучайно ехото от „Приказка в картини“ му „извоюва“ – единствен сред режисьорската колегия! - „участта“ да бъде автор на два „авторимейка“: филми, веднъж заснети и унищожени преди излъчване, да заснеме повторно: първият след две („Красавици за красотата“), а вторият след цели десет години („Акатист за Св. Климент Охридски“) ...

Игралният му филм „Белег за човешина“, заснет през 1974 година, видя бял свят едва през 1991 по БНТ, и то благодарение на кръглият юбилей, 70- годишнината на Добри Жотев. Този филм на Вълчан Вълчанов така си остана единствената екранизация по произведение на този голям наш поет, драматург и белетрист. И защо тази 17-годишна забрана? Една единствена диагноза се оказва в състояние да предопредели един житейски и творчески път : „повече от очевидно е, че Вълчан Вълчанов не е разбрал, че човешината е също класова категория“.

Днешните поколения не могат да разберат цялата абсурдност на онова време, цялата му примитивна йезуитщина и жестокост. И дано никога не им се налага да го изживяват.

Но е факт, че ехото от баталиите около първия у нас опит за полиекран „Приказка в картини“, не е било забравяно никога...

Затова вероятно не бива да забравяме и грозните уроци на онези години, защото правилото гласи: който забравя своето минало, е обречен да го повтори!

ЕДНО ДЪЛГООЧАКВАНО ЗАВРЪЩАНЕ

Пенчо Кунчев

През октомври 1979 във Варна бе проведен първият световен фестивал на анимационния филм Варна'79. На церемонията по откриването Джон Халас, Президент на АСИФА, подчерта, че от всички изкуства най-голямо бъдеще има анимацията. По това време изглеждаше, че и на Варненския фестивал му предстои такова бъдеще. Неговите следващи пет издания го утвърдиха като един от най-големите и значими по своя характер и мащаб фестивали, организирани под патронажа на АСИФА, наред с тези в Анеси, Загреб, Отава и Хирошима. Значителен принос за неговия авторитет имаха и забележителните успехи на творците в Студия "София", домакини и едни от организаторите на фестивала, благодарение на които през 60-те години на миналия век се заговори за феномена Българска анимационна школа. Варненският анимационен фестивал беше и най-голямото събитие от този род, организирано някога зад "желязната завеса". На него редица талантливи автори, които тогава нямаша възможност да пътуват на Запад, можеха да се запознаят с творчеството на свои колеги от цял свят, както и да контактуват с тях, обменяйки ценен опит и знания. В рамките на фестивала бяха проведени и Генерални асамблеи на АСИФА. Статистиците пък сочат, че това е бил фестивалът с най-многобройната публика в света.

През годините Варна посрещна редица известни майстори на анимацията като Ян Леница - Полша, Раул Серве - Белгия, Емануеле Лудзати - Италия, Пол Дрийсен - Нидерландия, Тодор Динов - България, Йожи Кури - Япония, Доньо Донеv - България, Юрий Норщейн - Русия, Жан-Франсоа Лагийони - Франция... Сред наградените филми бяха такива забележителни творби като "Алегро нон Тропо" на Бруно Бодзето - Италия, "Интервю" на Керолайн Лийв и Вероника Соул - Канада, "Всичко-нищо" на Фредерик Бак - Канада, "Къща в пламъци" на Кихачиро Кавамото - Япония, "Изчезналият свят на ръкавиците" на Иржи Барта - Чехия, "Крава" на Александър Петров

- Русия... всички превърнали се вече в класика. Редица български творби също бяха отличени, което беше мощен стимул за по-нататъшното развитие на творците от българската школа.

За съжаление, след политическите и икономически промени в България през 1989 година бе преустановено финансирането на фестивала и той прекрати съществуването си за дълъг период от време.

Миналата година по инициатива на професор Анри Кулев в София бе учредено Сдружение от кинематографисти, чиято цел е възстановяването на това значимо културно събитие. Инициативата има подкрепата на Министерството на културата, Съюза на българските филмови дейци, АСИФА, Община Варна и нейния Фестивален и конгресен център, културните институти на Франция, Полша, Чехия, Германия, Великобритания и Белгия, както и на редица други партньори.

През месец декември 2010 във Варна се проведе среща между кмета на града и представители на Организационния комитет на фестивала. В нея взе участие и Генералният секретар на АСИФА г-жа Весна Довникович. В своето изказване тя подчерта, че през изминалите двадесет години Варненският фестивал е липсвал на анимационните творци в света и че АСИФА силно подкрепя неговото възстановяване и е готова да помогне при организирането му.

На пресконференцията бе изтъкнато, че фестивалът ще бъде един от най-важните приноси в кандидатурата на Варна за европейска столица на културата през 2018 година.

Успоредно с тези срещи във Фестивалния комплекс бяха представени шест анимационни програми, включващи образци от българската и световна анимация, които събраха голям брой зрители.

В същата зала през април 2011, като част от прелюдията към фестивала, бе показана ретроспекция на едни от най-добрите полски анимационни филми. А през май Организационният комитет на фестивала свика пресконференция в София, на която бе оповестено,

че фестивалът ще се проведе от 8 до 12 септември 2011 година във Фестивалния и конгресен център на град Варна. Известният български скулптор Георги Чапкънов показва проект на статуетка за Голямата награда на фестивала.

Присъстващите бяха информирани, че за членове на селекционната комисия са поканени г-жа Адриана Продеус (Полша) - млад, но вече утвърден се теоретик в областта на анимационното кино и визуалните изкуства, г-н Боровой Довникевич (Хърватия) - един от най-изтъкнатите представители на хърватската и световната анимация, г-н Оливие Кот (Франция) - световноизвестен автор на книги за анимационното изкуство и преподавател по анимация в "Гоблен" - Париж, г-н Иржи Кубичек (Чехия) - специалист по анимационна драматургия и преподавател във Филмовата Академия ФАМУ в Прага и г-н Слав Бакалов, едно от най-големите имена в българската анимация. Членове на международното жури ще бъдат също известни майстори на анимационното кино: г-н Йежи Кучиа (Полша) и г-н Жил Алкабец - Германия. Почетен президент на фестивала ще бъде легендата на руската и световна анимация Юрий Норщейн.

Като съпътстващи фестивала инициативи са предви-

дени програми от най-добрите български филми, създадени през изминалите двадесет години, програми от студентски филми, изложби на изтъкнати анимационни творци и, разбира се, много други изненади.

Възстановяването на Варненският фестивал фигуративно изглежда като построяването на мост, свързващ едно славно минало с едно обещаващо бъдеще. Това е от особено значение за Варна, чиято публика е верен поклонник на анимацията, да възстанови името си като една от столиците на световната анимация.

Важно е да напомним, че през октомври миналата година в София бе организиран фестивал, пропагандиран като наследник на Варненския световен фестивал, позовавайки се на неговия авторитет и използвайки логото "Златен Кукер". Този фестивал официално не получи подкрепата на Съюза на българските филмови дейци, на АСИФА и на други културни институти и организации. В качеството си на президент на АСИФА - България винаги съм заставал зад инициативи, които служат на изкуството на анимацията. В същото време се обявявам срещу всякакви самозвани формати, които са в състояние да компрометират славни събития от миналото и доброто име на българската анимация.



Скулпторът Георги Чапкънов със статуетката за фестивала

ДЪРВОТО НА ФЕСТИВАЛА

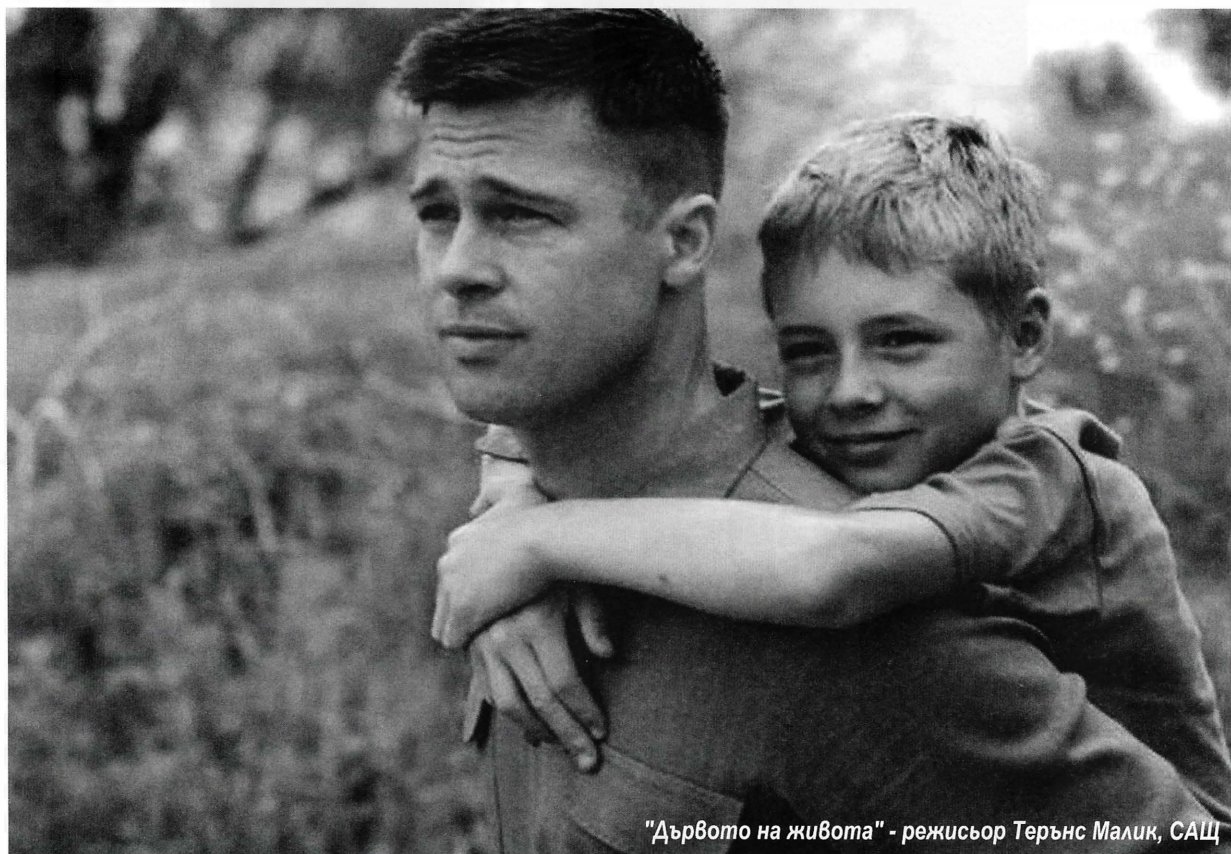
Вера Найденова и Боряна Матеева разговарят за Кан 2011

Вера Найденова: Продължаваме опита си от миналата година (сп. „Кино“, бр.3/4). Затова отново ще започна с въпрос. Известно е, че теорията открива разлики между първото, второто, третото възприятие на нещо... Ти беше за втори път в Кан, как възприе фестивала сега?

Боряна Матеева: Мисля, че за мен второто преживяване е по-силно. Понеже тазгодишната селекция беше наистина „превъзходна“, както всички я определиха, това се усети почти физически. Миналата година ме впечатли култовото място, самият Кан. Но сякаш тогава търсехме добрия филм, а сега просто не смогахме да се нагледаме на потока от сериозно ав-

торско кино.

В.Н.: Използваното от нас заглавие е вариант на заглавието -образ на филма, получил тази година „Златна палма“ – „Дървото на живота“. Една от неговите трансформации е „ос на света“ (от земята към небето). Образът може да бъде използван и при фестивала, за който говорим, тъй като и той е своеобразна ос на съвременния киносвят. Надявам се да се съгласиш с мен, че структурата на този фестивал може да бъде оприличена на едно много стройно дърво, за разлика от други, по-малки, включително и у нас, при които „многотията“ от филми е така объркана, че дори познавачите не могат да открият онова, което ги интере-



„Дървото на живота“ - режисьор Терънс Малик, САЩ



Режисьорът Ким Ки Дук - снимка Боряна Матеева

сува. Състезателната програма, включваща 20 филма, може да бъде сравнена със ствол. Най-важното му разклонение е програмата „Особен поглед“ (филмите в нея бяха също 20), върху отделните клони се разполагат програмите „извънконкурсна“, „късометражни състезателни филми“, „кинокласика“ и „синефондация“ (студентски филми). Извън този основен стълб са т.нар. паралелни програми „Петнайсетдневка на режисьорите“ и „Седмица на кинокритиката“. Те се осъществяват извън фестивалния дворец. В тях бяха и нашите филми „Островът“ на Камен Калев и „Аве“ на Константин Божанов. Затова беше нелепо в предварителната информация (еуфорична впрочем) за тяхното участие в Кан да се говори, че създателите им ще триумфират на червената стълба; въпросната стълба е, така да се каже, изофункционален образ на фестивала, но в неговата основна част, за която по-горе стана дума... С това не подценявам значението на българското участие в тазгодишния Кан. Присъствието в което и да е подразделение на Кан е успех за една национална кинематография, но е добре да сме по-точни.

Между другото, след фестивала прочетох статия във френския печат, в която сегашният главен селекционер Тиери Фремо изразяваше мнение, че паралелните секции са създавани през десетилетията, за да представят т.нар. „друго кино“. Но сега, когато фестивалът вече е променил ориентацията си (в съответствие със самото развитие на киното) от елитарното

към цялото културно-историческо и жанрово многообразие на филмовото творчество, тяхното предназначение като че ли вече намалява. Макар че те могат да вършат работа за въвеждане на най-младите кинематографиисти в престижния форум. Въпросът вероятно ще намери решението си в близкото бъдеще.

Б.М. Ти и друг път си говорила за строгата йерархия на Кан, подредена от времето. Сега се убедих, че е така, но тази стриктна организация не притеснява човека, напротив. Нямах едно нещо, което да ме подразни за тези 11 дни! И като структуриране на програмата, и като отношение на стотиците работещи за фестивала – всеки журналист беше проверяван строго като на международно летище, но това ставаше с усмивка, с френска любезност и така фестивалът се движеше като часовников механизъм. И ако ти се настроиш на „времето Кан“, влезеш в неговия ритъм и вървиш с/в него, той те повдига на други обороти. Миналата година имах задължението да гледам филмите от паралелните програми. Сега те останаха по-встрани от вниманието ми, но не бих казала, че ми липсваха, защото официалната селекция беше толкова разнообразна, толкова дълбока и силна, че се чувствах преизпълнена и сякаш не можех да поема още образи... А има и предел на човешките възможности. Изгледали сме не по-малко от 30 филма. Това е огромно натоварване, но и висша радост... От програмата „Особен поглед“ особено ме разтърси „Ариранг“ на Ким Ки-Дук. Малко е да се каже, че това е автобиографичен филм – това е филм на един човек за самия него – измис-

лен, режисиран, заснет, изигран, озвучен, монтиран и накрая представен от него лично в Кан. Как да го определим – игрален, документален, научнопопулярен? Най-лесно е да се каже, че е 100 процента авторски. Всъщност това е филм отвъд киното, нечувано човешко и художествено предизвикателство. Защото само една фалшива дума, предвзета интонация, показан жест - и всичко би се сринало. Безспорно има доза нарцисизъм, но антидотът винаги е бил под ръка на режисьора. И това е крайната откровеност, тоталното психологическо разголване, което прераства в духовно хакари. „Ариранг“ всъщност е разкъсващата изповед на човек в криза, хаотично търсене на смисъла след тежка депресия, каквато режисьорът изживява вследствие на нещастен случай на снимачната площадка. За щастие няма смъртен случай, но станалото го травмира до степен, че той не може повече да прави кино и се оттегля като отшелник в провинцията, в проста колиба, с малка любителска камера и целия си потрес. В пълна изолация и не без алкохол започва да преосмисля живота си, да надмогва страховете си и да се връща към нормалността и творчеството. Общува и снима сянката си. Тук този мотив беше разработен в естетиката на китайските сенки. Единствените привнесени кадри на финала бяха няколко картини от великолепия „Пролет, лято, есен, зима и ... пак пролет.“ Ариранг е името на планините в родния край на Ким Ки-Дук и те му дават силата да приеме себе си и да се върне в киното. На закриването, когато му връчиха наградата на „Особен поглед“ (поделена с „Halt auf Freier Strecke“ на Андреас Дресен), той благодари,

че са го извадили от депресията и каза, че иска да подари нещо на фестивала. Излезе на авансцената и запя песента „Ариранг, Ариранг“ с пълно гърло. Беше дори малко неприлично, защото се дереше и пях доста фалшиво, но от все сърце.

В.Н. Изглежда идва времето, когато, след отказването от субективните структури на модернизма и преминаване през по-обективистичните (интерпретативни, цитатни и пр.) на постмодернизма, отново и още по-проникновено киното ще навлиза в дълбините на човешкото съзнание и на човешкия индивидуален опит.

Б.М.: На мен „Drive“ на датчанина Николас Виндинг Рефн ми се стори твърде обикновен за селекцията на Кан. Симпатичен, със страхотен ритъм, но не носи нищо ново като естетика. За него в пресата писаха, че от сега нататък ще бъде наблюдаван много, много отблизо...

В.Н.: Това е един от моделите в американското кино, които Куентин Тарантино пародира, но тук пародия не се долавя.

Б.М.: Приятно е да гледаш на екрана младата звезда Райън Гослинг, но какво от това...Историята не ми каза нищо ново за криминалния трилър...

В.Н.: Често си мисля за селекцията в Кан. Разбира се, тя зависи от лимита на календарната година – от фестивал до фестивал, от вкуса на селекционерите, но и от неписаното правило на традицията да се открие някаква важна тематична тенденция, някаква тема. Сега това беше темата за разпадащите се семейни връзки, вследствие от което се раждат проблемните деца. Имаше и втора тема, родена от „Дървото на жи-

„Хавър“ - режисьор Аки Кауриσμαки, Финландия



вота" и „Меланхолия". Те поставиха т.нар. есхатологични проблеми, които изникват при гранични ситуации или в случаи, когато ясновидци заговорят за края на света (сега, както знаем, той се предвижда за 2012 г.). Във връзка с това се актуализират въпросите кои сме, от къде идваме, как живеем, накъде отиваме, какво да правим...

Б.М.: Необикновеното е, че „Меланхолия" на Ларс фон Триер и „Дървото на живота" на Терънс Малик са двата полюса на една и съща фундаментална тревога. Единият говори за края, а другият за началото. „Меланхолия" не само показва края на света, но чертае и някаква граница за киното. След прожекцията датският режисьор Томас Винтерберг възкликнал отчаяно: „Как да правиш филм след това?" В някакъв смисъл Ларс Фон Триер достига и преминава една линия като възможности на сугестията - хипнотично действие в буквалния смисъл. Но стига и пределите на ужасяваща формална красота. Режисьорът има съзнание за това и казва, че можеш „да се пързалаш по полираната повърхност на филма", но под нея има съдържание и то трябва да се види отвъд „лакировката". Докато „Дървото на живота" буквално те въздига, то е вихър от положителни емоции и философски размисъл - от Големия взрив през създаването на вселената до раждането на живота на Земята. Филмът се разгръща като мистичното дърво на религиите - от космоса към земята, от миналото към бъдещето, от протуберансите в безкрая до микрокосмоса на семейството. За визуалните ефекти, които използва за първи път във филмите си, Малик кани за сътрудници най-големи светила - Дъглас Тръмбъл, майсторът на специфекти на Станли Кубрик за „2001: Една космическа одисея", работил и за „Близки срещи от третия вид" на Спилбърг, за „Стартрек" и др., и Дан Глас, супервайзър на специфектите на „Матрицата - презареждане" и други суперпродукции от този жанр. Консултирани са били и много учени от цял свят - професори по естествена история, физици, астрономи, биолози... Малик акцентира на началото, Ларс фон Триер на свършека...

Много ме впечатли образът на хората на властта на най-високи позиции в съвременния свят - папа, действащ президент - съответно във филмите „Имаме папа" на Нани Морети и „Завладяването" на Ксавие Дюренже за Никола Саркози, който беше извън конкурса. Но особено абдикирането от властта при Нани Морети, което в по-широк аспект е алегория за неспособността на съвременния човек да носи отговорност за другите. Това е страшна констатация и гигантски морален проблем... Психоанализата на папата беше

много рискована и екстремна като замисъл. Жената-психоаналитик стигна до заключението, че при всички случаи липсата на любов и майчина грижа в най-ранното детство са причина за несигурността, за комплексите, тревогите и колебанията... Страхът от изоставяне е в основата на всичко...

В.Н.: Що се отнася до „Дървото на живота", канех се именно в този наш разговор да разширя разсъжденията си за него, които по целесъобразност изразих много кратко в други медии. Но като прочетох онова, което междувременно се написа у нас, а и не само у нас, се отказах. Ще си позволя да споделя нещо от по-общ характер. Изглежда разбирам професията, която горе-долу вече около 50 години практикувам, по малко по-различен начин, а не като критикарство на всяка цена, което се проявява често, а и сега, като „драскане по златото". Силно съм запомнила онова, което учителят ни във ВИТИЗ, изключително талантивият анализатор на театъра професор Любомир Тенев, ни говореше, когато обясняваше как Волтер и Толстой отричат Шекспир. Съветваше ни да оставим гениите да се взаимоотношават, а нашата работа е да ги разбираме. Та искам да кажа, че, съответно приспадайки пропорциите, по повод „Дървото на живота" би ми било интересно да чуя мнението на Спилбърг, на Финчър или Скорсезе (който, след като гледал един от ранните филми на Малик, казал, че всеки кадър може да бъде поставен в рамка). А нашето скромно предназначение, струва ми се, е да помогнем на зрителя да се ориентира във философско-митологично-религиозната концепция за света, която този филм ни представя. Във връзка с това - да осветлим и някои принципи на дзен-будизма, към който в края на живота си е гледал и немският философ Хайдегер, за когото Малик е писал дисертация в Харвард... Без всичко това разсъжденията ни за филма са обречени на баналност или претенциозност.

А предубежденията към Холивуд като цяло, изразени по повод някои оценки за филма на Малик, са, меко казано, анахронични. Това пръв го разбра Кан и отдавна прегърна неговите образци - и високохудожествените, диктуващи новостите в киното днес, и комерсиалните. Без това фестивалът би се превърнал от форум на световното кино, какъвто е, в локален празник на регионални школи.

Общо взето, организаторите на Кан са напълно наясно с тенденциите в световното кино и твърдо следват фестивалната си политика. Устояват дори срещу упреците на любимците си, сред които несъмнено е носителят на две „Златни палми" Емир Кустурица. Сега той си позволи публично да се усъмни в това,

че членовете на журито, сред които, както той се изрази, бяха някои от най-ярките представители на холивудската митология - председател Робърт де Ниро и членове Ума Търман и Джъд Лоу (макар и той да е английски актьор), към които можем да добавим и доайенът на Хонконгското комерсиално кино Джонни То, ще могат добре да се ориентират в киното на независимите режисьори, представени в състезанието. Тези думи бяха подминати без внимание от организаторите, а и според мен, убедително опровергани от наградите, независимо от това, че с нещо на някого те може и да не харесват. Позволявам си да говоря това с правото на човек, който от десетилетия адмира и популяризира направеното от големите и малките кинематографии на Близкия и Далечния Изток, на Африка и Латинска Америка и може би най-малко се е захласвал по „Оскарите“. За съжаление, през годините съм чувала какво ли не, веднъж срещу Холивуд (например от един колега, че изобщо не гледа холивудски филми), друг път че филмът „Идиоти“ на

фон Триер е „идиотски“. Известни са ми и съветите на преподавателка към студентите да не следват примера на великия Грифит „Нетърпимост“, тъй като той показва, че геният на киното не е знаел как трябва да се пише сценарий... Явно е, че заиграването с големите според някои е мерило за престиж.

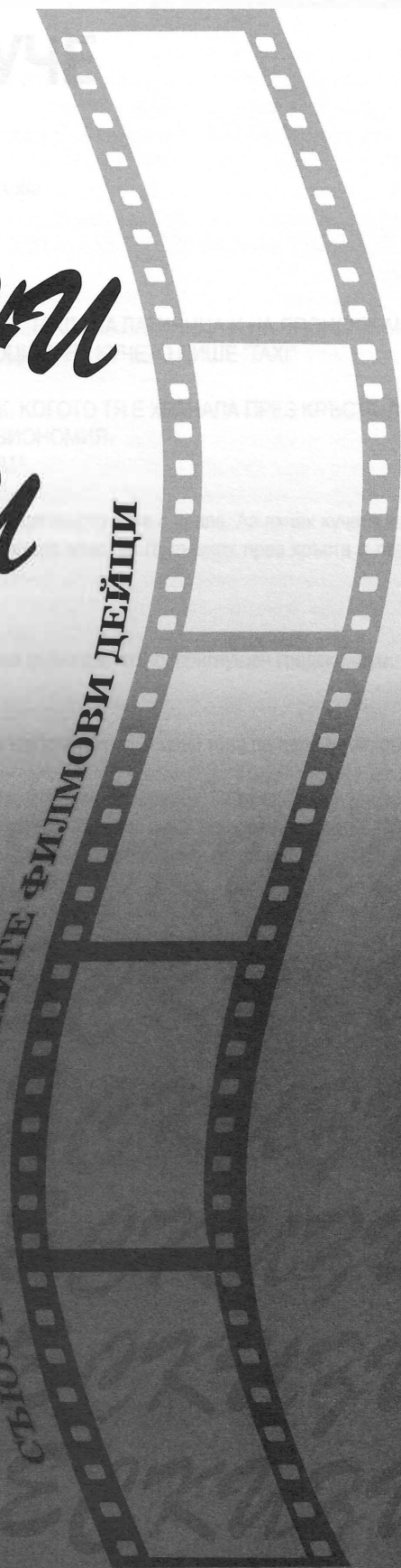
В този фестивал пролича тенденцията, забелязана през предишните години, а именно – преминаването от епохата на „световното кино“ с равноправно участие в кинематографичния процес на всички национални кинематографии по земното кълбо към глобална кинематография, в която си взаимодействат - и финансово, и художествено, продуценти, режисьори, сценаристи... В тазгодишния Кан видяхме поредния „европейски“ филм на Уди Алън „Полунощен Париж“, а редом с него няколко филма на европейски режисьори, осъществени по американски сюжети и с американски пари. По всичко личи, че това явление бързо ще се развива.



„Меланхолия“ - режисьор Ларс фон Триер

СЪЗНАВАМ ЕСКИЗИ

СТЮД НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



ЖЪЛТО КУЧЕ

Сценарий

Сотир Гелев, Мария Николова

2011, София

АНИМАЦИЯ

МИСАКИ Е НА УЛИЦАТА. ТЯ СТОИ ПРАВА ДО ТАБЕЛА, НА КОЯТО ПИШЕ "TAXI" - НА ЛАТИНИЦА И НА ЯПОНСКИ. МИСАКИ МАХА С РЪКА. ДО НЕЯ СПИРА ЖЪЛТО КУЧЕ С КРИЛЕ. НА ХЪЛБОЦИТЕ НА КУЧЕТО ПИШЕ "TAXI"

МИСАКИ ЯХВА КУЧЕТО. ТО ПОЛИТА НАД ГРАДА.

МИСАКИ ЛЕТИ С КУЧЕТО, НО ВЕЧЕ НЕ Е САМА. ПРЕД НЕЯ ИМА МЪЖ, КОГОТО ТЯ Е ХВАНАЛА ПРЕЗ КРЪСТА. ЛИЦЕТО НА МЪЖА Е ПРАЗНО - НЯМА НАРИСУВАНИ ОЧИ, УСТА, НОС, ФИЗИОНОМИЯ.

ПОКРАЙ ТЯХ ВМЕСТО ОБЛАЦИ ПРЕЛИТАТ МАЛКИ ПЕРАЛНИ С КРИЛЦА.

ГЛАС НА МИСАКИ (зад кадър, на японски, субтитри)

Бях на улицата и се опитвах да хвана такси. Но вместо такси пред мен спря жълто куче с криле. Аз яхнах кучето и то се вдигна високо в облаците. И в следващия миг не бях сама. Пред мен имаше мъж, аз го държах през кръста и летяхме заедно над града. Не виждах лицето му...

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА МИСАКИ В ТОКИО. ДЕН

Мисаки стои до прозореца и гледа навън към улицата.

Рекламни светещи надписи, тъпи, които пресичат улицата, когато светне зелен светофар, приглушен градски шум.

Мисаки говори по телефона.

МИСАКИ (на японски, субтитри)

Странен сън... Да, мамо, работя по книгата... Искам първо да нарисувам илюстрациите, а след това да напиша текста...

... Пералнята пристигна... Малко е голяма... Ще ти се обадя. Чао.

Докато говори, Мисаки минава покрай неразтворен кашон. На етикета е нарисувана пералня. Тя отива в съседната стая, където се намира ателието ѝ. Това е типично ателие на художник-илюстратор. Работна маса с подвижен плот, рафтове с бои и четки, друга маса с компютър с огромен екран, лаптоп, купичка книги, рисунки, закачени по стените.

Мисаки прекъсва разговора и оставя слушалката.

Мисаки сядна на работната маса, на която има недовършена рисунка – жълто куче, което лети над мрачен град. Двама ездаци са яхнали кучето – мъж и жена. Жената прилича на Мисаки, а лицето на мъжа не е нарисувано.

Донякъде напомня на картина на Марк Шагал.

На фона на рисунката изплува надпис:

Ж Ъ Л Т О К У Ч Е

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА ТОМА В СОФИЯ - НОЩ

Кухнята на Тома.

Вратата се отваря.

Тома е до вратата, ръката му е върху ключа на лампата. Той се държи за стената, за да запази равновесие. Тома е пиан и залита.

Крушката се пръсва и изгаря. Тома включва друга, по-малка лампа. Сипва си чаша вода и я изпива. Поклаща се.

В СТАЯТА СЕ ЧУВА ТИХ СКЪРЦАЩ ЗВУК

Тома замръзва.

Звукът се повтаря.

Тома бавно се завърта по посока на звука. Вратата на пералнята се отваря сама.

ОТВЪТРЕ СЕ ПОДАВА ЕДНА РЪКА. РЪКАТА РАЗТВАРЯ ПРЪСТИ И ОПИПВА НАОКОЛО.

Тома пада на земята в несвяст.

ИНТ. СТАЯТА НА ТОМА. СУТРИН

Тома се събужда в леглото си.

Има махмурлук, главата го боли, едвам си отваря очите.

Постепенно той се разсънва, сядна в леглото и се оглежда. Облечен е по гащи, тениска и светлозелени вълнени чорапи, плетени на ръка, с червени върхове и пети.

В съзнанието му изникват проблясъци от предната вечер.

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

Първи проблясък

Вратата на пералнята се отваря...

Тома прогонва видението с разтърсване на главата.

Чуди се дали това, което си спомня, е истина.

Той става, отива в кухнята. На хладилника в една купа има блистери с хапчета. Той взема две, замисля се и прибавя още едно. Сипва си вода и изпива хапчетата. Погледът му попада върху пералнята. Той сяда на един стол, без да откъсва поглед от кръглата вратичка, която е плътно затворена.

Очевидно се опитва да подреди в главата си събитията от предишния ден.

ЕКСТ. ПОД МОСТ КРАЙ ЖЕЛЕЗОПЪТНА ЛИНИЯ. ДЕН

Надпис:

"Един ден по-рано"

Тома е под голям мост. По моста минават влакове. Колоните на моста са нашарени с графити. Тома е седнал на една дъска, държи бутилка с алкохол и от време навреме отпива от нея. Гледа към един билборд, от който му се усмива красива млада жена.

Изад ъгъла се подава Клошаря. Той бута количка, пълна с кашони. Клошаря се стряска, когато вижда Тома. Остава известно време неподвижен, загледан в Тома.

Тома също го гледа. Двамата не си казват нищо, но явно всеки е заинтригуван от присъствието на другия.

Клошаря изсипва кашоните на земята. Приближава се до една щайга, съвсем близо до Тома, и изважда от нея канап. Тома се оглежда около себе си, той чак сега забелязва, че е седнал до "дома" на Клошаря. Боклуците наоколо явно са вещи на Клошаря, на стената зад него (колоната на моста) дори виси парче от огледало. Клошаря се оглежда в него, оправя си косата, връща се при количката си, започва да къса кашоните. След това ги сгъва и ги подрежда внимателно на добре оформени купчини, които връзва с канап. Готовите пакети слага върху паянтова количка, която някога е била количка за бебе. Двамата тайно се наблюдават, но никой не казва дума. Тома изважда телефона си и прави снимка. Клошаря се заглежда към това, което Тома снима - момичето от билборда. Клошаря само вдига рамене. Тома подава бутилката към него.

ТОМА

Искаш ли малко?

КЛОШАРЯ

А, не, благодаря! Пазя си здравето!

Клошаря вижда саламандъра и се стряска.

КЛОШАРЯ

А-а-а... Какво е това?

Тома става и се приближава до гущера.

ТОМА

Саламандър. Викат му дъждовник.

КЛОШАРЯ

Много пък е специално! На точки.

ТОМА

Безобидно е. Искаш ли да го хвана?

КЛОШАРЯ

А, не! Сигурно хапе.

ТОМА

Не хапе. Ако се ядоса, може да пусне малко отрова... да не го ядат котките.

Клошаря си взема бавно кашона и се отдалечава предпазливо от гущера. Тома отново сяда.

КЛОШАРЯ

Хиляда като това могат да разкъсат човека като нищо!

Тома не му отговаря.

КЛОШАРЯ

Ти какво търсиш тук?

ТОМА

Имах среща с една издателка...

КЛОШАРЯ

Хубава ли е?

ТОМА

Не знам. Отмених срещата...

КЛОШАРЯ

Ти си решителен човек...

ТОМА

Писах този роман цяла година!

КЛОШАРЯ

Аз веднъж писах един роман пет години.

ТОМА

Ти?

КЛОШАРЯ

Да! Хиляда и двеста страници!

ТОМА

И какво стана с него?

КЛОШАРЯ

Не можах да му измисля финал!

ТОМА

Хм...

КЛОШАРЯ

Краят е най-труден.

Клошарят се приближава към Тома, изважда една пластмасова чашка от щайгата.

КЛОШАРЯ

Я сипи малко!

Тома му сипва. След това се заглежда в билборда. Клошаря проследява погледа му.

Клошаря сяда до Тома. Посочва момичето на билборда.

КЛОШАРЯ

Хубава е.

ТОМА

На живо е по-хубава.

КЛОШАРЯ

Опааа...

ТОМА

Ама не съм влюбен в нея...

КЛОШАРЯ

Като я гледам... И аз нямаше да съм влюбен в нея.

ТОМА

Добре де, може и да съм малко влюбен...

КЛОШАРЯ

О-о-о... И аз съм бил влюбен... Ама в една друга, не в тази!

ТОМА

Не е истина...

Тома говори на себе си, мисли си за нещо друго.

КЛОШАРЯ

Обиждаш ме! Ние с тебе откога се познаваме?

ТОМА

Има-няма пет минути.

КЛОШАРЯ

Е? Досега лъгал ли съм те?

Тома не го слуша.

ТОМА

Не вярвах, че ще се върне...

КЛОШАРЯ

А моята не искаше да си отиде...

ТОМА

...Не й е добре с мен. Тя обича да излиза, да се среща с хора...

КЛОШАРЯ

Всички така казват...

ТОМА

Хубава е. Ама е малко луда.

КЛОШАРЯ

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

До една са такива!

ТОМА

Ревнива е. И е отмъстителна!

КЛОШАРЯ

На мене ли го казваш? Веднъж...

ТОМА

Вчера се върна и...

КЛОШАРЯ

Защо се върна?

ТОМА

Не знам... Сигурно не ѝ е провървяло с оня... режисьора...

КЛОШАРЯ

Аз познавах един режисьор... Имаше много глупаво име... Кай... Кой.. забравих го...

ТОМА

Бях си вкъщи... работех...

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА ТОМА В СОФИЯ. ВЕЧЕР

Тома е седнал до работната си маса. Пред него има стара пишеща машина. До нея има два купа с листа. Единият е напечатан на пишеща машина, другият е изваден под индиго. Тома пише на пишещата машина:

"... ТЯ ПЪХНА КЛЮЧА В КЛЮЧАЛКАТА. БРАВАТА

ИЗЩРАКА. ТЯ НАТИСНА ДРЪЖКАТА..."

Някой пъха ключ в ключалка. Ключалката изщраква. Входната врата на Тома се отваря.

Тома пише.

"...ВРАТАТА БЕЗШУМНО СЕ ОТВОРИ, ТЯ ВЛЕЗЕ И ВНИМАТЕЛНО ЗАТВОРИ СЛЕД СЕБЕ СИ..."

Крака, обути в обувки на високи токчета, влизат през вратата. Женска ръка с поддържан маникюр затваря вратата.

"...КИЛИМИТЕ ПОГЛЪЩАХА ЗВУКА НА СТЬПКИТЕ Й. ТЯ НАДЗЪРНА ПРЕЗ ПРИТВОРЕНАТА ВРАТА. СИЛУЕТЪТ НА МЪЖА ЕДВА СЕ РАЗЛИЧАВАШЕ В ПОЛУМРАКА. ТЯ СЕ ПРИБЛИЖИ ДО НЕГО И ПОСТАВИ РЪКА НА РАМОТО МУ..."

Краката се насочват към полуотворената врата.

Тома трака на машината. Помещението е полутъмно, само настолната лампа свети на масата. Жената го наблюдава известно време, после се приближава тихо към него и поставя ръка на рамото му.

Тома се стряска, изхлузва се от стола и пада на пода. Обувките с токчета са току пред лицето му. Погледът му проследява краката и нагоре по тялото на жената, докато се спира на лицето ѝ. Това е момичето от билборда.

ЕМА

Здрасти!

ТОМА

Как успяваш да ходиш така тихо с тези токчета?

ЕМА

Внимавах стъпките ми да съвпадат с тракането на машината.

Ема носи голям сак на рамо. Тя оставя сака на пода, подава ръка на Тома и му помага да се изправи.

ЕМА

Защо не пишеш на компютър като всички?

ТОМА

Защото така ми харесва.

ЕМА

А ако загубиш някоя страница?

ТОМА

Правя си второ копие.

Тома показва второто копие на масата. Той си пали цигара.

Ема навира лицето си в неговото. За да не изпусне дима в очите ѝ, Тома се закашля.

ЕМА

Обичаш ме, нали?

ТОМА

Откъде се взе?

ЕМА

От летището.

ЕМА

Искам кафе.

ТОМА

Направи си.

Ема излиза от стаята.

ИНТ. КОРИДОРА НА ТОМА. ВЕЧЕР

Ема си събува обувките, докато ходи по коридора. Сваля си самото и го закачва на закачалка. В антрето, под огледалото, има голям шкаф за обувки. Ема изважда розови джапанки, обува ги. Тома я наблюдава от вратата. Тя му се усмихва и отива към кухнята.

ИНТ. КУХНЯТА НА ТОМА. ВЕЧЕР

Ема влиза в кухнята. Тома влиза след нея. Тя търси кафето в едни от шкафове.

ЕМА

Къде си преместил кафето?

ТОМА

Защо не се обади?

ЕМА

А, ето го!

ТОМА

Трябва да ми върнеш ключа.

Ема не отговаря. Тя сипва в чашата лъжичка разтворимо кафе и гореща вода.

ЕМА

Нещо ново?...

ТОМА

Купих си нова пералня.

ЕМА

Супер. Утре ще си изпера дрехите.

Ема излиза от кухнята с чашата кафе в ръка.

Ема минава по коридора и отива към кабинета. Тома ходи след нея.

ИНТ. КАБИНЕТА НА ТОМА. ВЕЧЕР

Ема влиза в кабинета, оставя си чашата на работната маса на Тома до пишещата машина. Тома влиза след нея. Тя се навежда над сака си. Изважда няколко чантички от сака си, слага ги на малката масичка, взема сака и излиза.

Тома вдига чашата от работната си маса, избърсва масата под нея с ръка и оставя чашата на масата за кафе. През това време двамата си говорят.

ТОМА

По-добре си тръгвай.

ЕМА

Преча ти да работиш...

ТОМА

Не е това...

ЕМА

Пишеш този роман цяла година...

ТОМА

Остават ми няколко страници.

ЕМА

Тогава какво ти преча?

ТОМА

Ема...

Ема излиза от стаята. Тома я следва.

ИНТЕРИОР. СПАЛНЯТА НА ТОМА. ВЕЧЕР

Ема е отворила гардероба и подрежда някои от дрехите си в него. Отворила е сака, изважда дрехи и ги пъха в гардероба. Тома застава до нея и я наблюдава.

ЕМА

Има ли друга?

ТОМА

Няколко.

ЕМА

Лъжеш.

Тома само повдига вежди.

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

ЕМА

Нямаш друга. Няма откъде да се появи. Ти никъде не ходиш, с никого не се виждаш...

ТОМА

Ти пък откъде знаеш? Половин година те няма. Какво стана с оня... режисьор? Със смешното име!

ЕМА

Всичко приключи. Голям тъпак се оказа! Но му го върнах. Той... Защо името му да е смешно?

ТОМА

Така ми се стори...

Ема му подава розова хавлия, която изважда от гардероба.

ЕМА

Дръж за малко!... Искаш ли другия месец да идем на море?

ТОМА

Не.

ЕМА

В Барселона?

ТОМА

Не обичам да ходя на море.

ЕМА

Всички обичат да ходят на море.

ТОМА

Аз не!

ЕМА

Да бе!

ТОМА

Скучно ми е.

ЕМА

На теб всичко ти е скучно. Освен да си стоиш вкъщи и да работиш.

Тома свива рамене.

Ема започва да си съблича дрехите.

ЕМА

И сега, след като завършиш книгата, какво?

ТОМА

Утре имам среща с един издател...

ЕМА

Ще я издаде ли?

ТОМА

Надявам се.

ЕМА

Колко ще ти плати?

ТОМА

Нищо.

Ема само повдига вежди.

ТОМА

Това е първата ми книга.

ЕМА

Писателите не печелят ли пари от книгите си?

ТОМА

Не всички.

ЕМА

И как смяташ да живееш?

ТОМА

Имам спестени пари.

ЕМА

Защо не се върнеш на работа?

ТОМА

Защото не искам.

Ема е останала по бельо.

ЕМА

Ще остана.

ТОМА

Защо?

ЕМА

Трябва да си изпера дрехите.

Тома хваща врата ѝ и опира чело в нейното, без да я докосва, затваря очи, не казва нищо.

ЕМА

Искам да сме заедно.

ТОМА

Защо?

Ема го целува.

ЕКСТ. МОСТ КРАЙ ЖЕЛЕЗОПЪТНАТА ЛИНИЯ. ДЕН.

Тома и Клошарят седят и пият.

КЛОШАРЯ

И после?

Тома се изправя, прави няколко крачки.

ТОМА

Остана да спи у нас...

КЛОШАРЯ

И аз веднъж пуснах една да спи при мен... Остана двадесет години... След това ме изгони...

ТОМА

...И на сутринта откачи!

ИНТ. СТАЯТА НА ТОМА. СУТРИН

Ема и Тома спят един до друг.

Ема се събужда. Тома все още спи. Тя взема сака с дрехите си.

ИНТ. КУХНЯТА НА ТОМА. – СУТРИН

Ема влиза в кухнята. Оставя сака до пералнята.

През стъклото на пералнята се вижда шарена рокля. Това е роклята, с която е облечена Мисаки в първата сцена.

Ема не я забелязва. Тя си прави кафе. Отпива няколко глътки.

Роклята е там, залепена за стъклото.

Ема разкопчава ципа на сака си. Отваря капака на пералнята. Вижда роклята. Взема я с два пръста, сякаш се гнуси.

Разглежда я.

Погледът ѝ е гневен.

Ема я пуска на земята.

ИНТ. СТАЯТА НА ТОМА. СУТРИН

Ема влиза в стаята. Тома още спи.

Тя се приближава до работната му маса, взема двата екземпляра на романа и излиза от стаята. Тя се движи тихо, за да не събуди Тома.

ИНТ. КУХНЯТА НА ТОМА. СУТРИН

Ема отива в кухнята, пъха романа в пералнята, затваря вратичката, слага препарат за пране. Наглася програмата на деветдесет градуса и натиска бутона "старт".

Взема сака и роклята от земята и излиза от кухнята.

ИНТ. СТАЯТА НА ТОМА. СУТРИН

Ема влиза в стаята. Хвърля роклята върху Тома, той не се събужда.

Тя се приближава до гардероба, изважда дрехите, които е подредила предния ден, слага ги в сака и го затваря.

Тя отива до Тома, взема роклята и я доближава до лицето му. Той се събужда.

ЕМА

Явно все пак има друга.

ТОМА

Какво?!

ЕМА

Не само спиш с нея, ами и дрехите ѝ переш!

Тома се надига и се опитва да фокусира роклята, която Ема размахва под носа му.

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

ЕМА

Тя не ти пречи да си пишеш романчето.

ТОМА

Ема...

Ема излиза и тряска вратата.

Тома се отпуска назад.

В стаята е тихо. Чува се само звукът на пералнята.

Тома става и отива в кухнята.

ИНТ. КУХНЯТА НА ТОМА. СУТРИН

Пералнята работи. Тома застива. Той се обръща бавно към пералнята.

Страниците на романа се въртят в барабана. Тома се хвърля към пералнята, натиска копчето "stop" и се опитва да отвори вратичката. Вратичката не се отваря.

Пералнята започва да източва вода. Тома пали цигара, пуши нервно, за миг се обръща с гръб към пералнята. "Повредената" лампичка светва. След това изгасва. Пералнята изшраква.

Тома отива до нея и отваря вратичката. Барабанът е празен. Листата са изчезнали.

ЕКСТ. НАВЕС КРАЙ ЖЕЛЕЗОПЪТНА ЛИНИЯ. ВЕЧЕР

Тома и Клошаря седят под навеса и пият.

ТОМА

Романът го нямаше.

КЛОШАРЯ

Как така го нямаше?

ТОМА

Изчезна! ... Ако щеш ми вярвай..

КЛОШАРЯ

Вярвам ти!

ТОМА

А преди това беше вътре! Видях...

КЛОШАРЯ

Тая пералня да не е с двойно дъно?

ТОМА

Какво?!

КЛОШАРЯ

С двойно дъно!... Като ония, шпионските куфари...

Тома, който вече е доста пьян, се залива от смях.

КЛОШАРЯ

Не се смей! Ти откъде я имаш тая пералня?

ТОМА

Вчера си я купих!

КЛОШАРЯ

Кой ти я продаде?

ИНТ. МАГАЗИН ЗА БЯЛА ТЕХНИКА. ДЕН

Тома е в магазин за перални. Той разглежда една пералня. Продавачът е млад човек, висок почти два метра, много слаб, облечен старомодно, в стил седемдесетте, сякаш "излязъл извън времето". Той не откъсва поглед от Тома, сервилната му усмивка е плашеща. Той му посочва голяма пералня с широк люк.

ПРОДАВАЧЪТ

Съветвам ви да купите тази.

ТОМА

Много е голяма за мен. Предпочитам...

Тома се насочва отново към пералнята, която гледа първоначално, но продавачът го връща към голямата пералня.

ПРОДАВАЧЪТ

Ще ви свърши чудесна работа. Продаваме я с намаление!

ТОМА

Защо? Какво ѝ е?

ПРОДАВАЧЪТ

Нищо ѝ няма. Работи отлично. Само тази лампичка не свети.

ТОМА

За какво служи тази лампичка?

ПРОДАВАЧЪТ

Пералнята си работи отлично. Двеста лева отстъпка!

ТОМА

Добре, ще я купя!

ПРОДАВАЧЪТ

Няма да съжалявате!

Продавачът подава визитка на Тома.

ПРОДАВАЧЪТ

Това е визитката ми! Обадете ми се, за да ми кажете дали сте доволен!

ЕКСТ. НАВЕС КРАЙ ЖЕЛЕЗОПЪТНА ЛИНИЯ. ВЕЧЕР

Тома и Клошаря седят под навеса и пият.

КЛОШАРЯ

А лампичката? За какво е?

ТОМА

Не разбрах! Един приятел ми помогна да я качим у нас...

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА ТОМА. ДЕН

Тома пъха в пералнята чифт вълнени зелени чорапи с червени пети и върхове, плетени на ръка.

Гласът на Тома зад кадър:

"Всичко се беше наред, пералнята работеше, дори лампичката светна".

ЕКСТ. НАВЕС КРАЙ ЖЕЛЕЗОПЪТНА ЛИНИЯ. ВЕЧЕР

Тома и Клошаря седят и пият.

КЛОШАРЯ

Онази дето не светеше ли?

ТОМА

Да.

КЛОШАРЯ

Това не е на добре... А дрехите?

ТОМА

Какво дрехите?

КЛОШАРЯ

Добре ли се изпраха?

Тома се замисля.

ТОМА

Ти знаеш ли... Ема ги е взела... Откраднала ми е зелените чорапи!

КЛОШАРЯ

Казах ти, не е на добре!

ТОМА

Вълнени чорапи, много хубави. А и са ми специални!

КЛОШАРЯ

Откраднала ти е специалните чорапи?

ТОМА

Обувам ги когато работя. Пиша с тях.

КЛОШАРЯ

Не се безпокой!...

ТОМА

Романът ми изчезна... И зелените чорапи...

КЛОШАРЯ

Я си пийни! Ще напишеш нов роман!

Тома отпива от бутилката.

ТОМА

Без чорапите не мога...

КЛОШАРЯ

Ще ти купя нови! Аз имам пари, к'во ме гледаш!

ТОМА

Ти?

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

КЛОШАРЯ

Ми, да!

Тома изсумтява.

КЛОШАРЯ

А другото момиче?

ТОМА

Какво момиче?

КЛОШАРЯ

Онова, с роклята!

ТОМА

Абе... няма такова... Ема е измислила всичко.

КЛОШАРЯ

Подла жена... Като си помислиш – и защо това?

ТОМА

Отде да я знам. Тая рокля дори не беше нейна.

КЛОШАРЯ

Да не е твоя?

ТОМА

Трябва да си ходя.

Тома се изправя неуверено.

КЛОШАРЯ

Искаш ли да прочетеш романа ми?

Клошаря измъква отнякъде една прокъсана чанта, пълна с омазани листа хартия.

ТОМА

Друг път! Обещавам...

Той прави няколко крачки, олюлявайки се.

КЛОШАРЯ

Внимавай да не настъпиш гущера, че пуска отрова.

ТОМА

Не е гущер, а дъждовник!

Тома се отдалечава от Клошаря с несигурни стъпки. Изкачва се по стълбата на моста, залита.

ИНТ. СЪЛБИЩНА ПЛОЩАДКА. ВЕЧЕР

Тома е на площадката на стълбището пред апартамента си. Той едва си отключва с трепереща, несигурна ръка и влиза в апартамента си.

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА ТОМА. ВЕЧЕР

Тома е пиан и залита. Влиза в кухнята и пали лампата, крушката се пръсва и изгаря. Тома включва друга, по-малка лампа.

Сипва си чаша вода и я изпива. Поклаща се.

В СТАЯТА СЕ ЧУВА ТИХ, СКЪРЦАЩ ЗВУК.

Тома замръзва. Звукът се повтаря.

Тома бавно се завърта по посока на звука. Вратата на пералнята се отваря сама. **ОТВЪТРЕ СЕ ПОДАВА ЕДНА РЪКА. РЪКАТА РАЗТВАРЯ ПРЪСТИ И ОПИПВА НАОКОЛО.**

Тома пада на земята в несвяст.

ИНТ. КУХНЯТА НА ТОМА. ДЕН

Тома е в кухнята. Пие вода, опитва се да се свести от махмурлука.

Той поглежда към пералнята. Приближава се до нея, отваря вратичката. Пералнята изглежда съвсем нормално.

Внезапно той си спомня още нещо от предишната нощ.

Втори проблясък

Тома лежи на пода в кухнята и гледа от земята към вратата на пералнята. От пералнята се подава една ръка, втора ръка, дълга черна коса.

Ръцете опипват земята и стъпват на пода пред пералнята, косата се влачи по пода. От пералнята излиза цяла човешка фигура, която пълзи към Тома. Нещото се приближава до него на четири крака. За момент косите се разтварят и през тях се виждат две очи. Очите са вперени в Тома.

Тома потреперва, побиват го тръпки, пие вода.

ТОМА

Не трябва да пия толкова...

ИНТ. СТАЯТА НА ТОМА. ДЕН

Тома отива в стаята. Облича панталон и тениска.

Погледът му се спира на една розова папка, оставена в средата на работната му маса. Известно време той я гледа втренчен, без да мърда. След това става, приближава се до масата, протяга ръка и отваря папката.

В папката е романът му.

Листата се малко смачкани, но старателно подредени. До номера на всяка страница има нарисувана малка картинка. Той хваща крайчето на страниците и ги прелиства бързо.

Картинката е анимирана - когато страниците се разлистват, тя се раздвижва.

На картинката са нарисувани Тома и едно японско момиче с дълги разпуснати коси. И двамата са обути със зелени чорапи.

Те се приближават един към друг и се целуват.

Тома пуска листовете.

В съзнанието му изниква още един спомен от предишната нощ.

Трети проблясък

Тома лежи в леглото си.

Над него е застанало японско момиче - Мисаки. Тя е с дълга разпусната коса. Разглежда го с любопитен поглед и го завива.

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА ТОМА. ДЕН

Той обикаля из апартамента. Няма никого. Входната врата е заключена.

Тома взема телефона си и набира номер.

ТОМА

Добър ден, обажда се Тома. Вчера отмених срещата си с вас. Да... намерих ръкописа...Разбира се! ... В 11:30 ще съм там. Благодаря ви, до скоро.

Тома прекъсва разговора.

Той минава по коридора. От кухнята се чува тихо "цък".

Тома влиза в кухнята и вижда, че "повредената" лампичка на пералнята свети.

Той кляка до вратичката и поглежда вътре.

Барабанът на пералнята не е цял, в дъното има втори отвор - вход към някаква стая.

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА МИСАКИ В ТОКИО. КУХНЯТА. ВЕЧЕР

Тома излиза от пералня, същата като неговата. Той е в малка кухня. Помещението е чисто и много добре подредено.

Тома се оглежда и пристъпва тихо.

Приближава се до прозореца и поглежда навън.

Тази гледка вече сме я виждали:

Улицата е пресечена от много широка пешеходна пътека. По нея пресичат десетки, дори стотици хора. Всички са японци.

По сградите наоколо светят неоновии реклами, всички надписи са на японски.

Една сянка преминава зад прозрачното стъкло на вратата на кухнята.

Тома я мярва с периферното си зрение и се обръща.

Сянката е изчезнала. Тома се приближава бавно до вратата и я отваря. Зад нея няма никого. Тома се старее да не вдига шум.

Той влиза в друга стая. Тъмен силует зад прозрачната врата. Тома се обръща, но отново не вижда нищо зад себе си.

ИНТ. АТЕЛИЕТО НА МИСАКИ. ВЕЧЕР

Тома оглежда стаята (ние вече я познаваме).

Това е ателие на художник-илюстратор. Работна маса с подвижен плот, рафтове с бои и четки, друга маса с компютър с огромен екран, лаптоп, купища книги, рисунки, закачени по стените.

До вратата има стол.

На масата има няколко рисунки. Тома разглежда рисунките.

На първата рисунка е изобразена Мисаки, която изважда зелени чорапи от пералня.

На втората рисунка Мисаки е до леглото на Тома в неговата спалня. Той спи, а тя го гледа.

Тома чува зад себе си глас. Той се стряска и се обръща.

Мисаки е седнала в люлеещия се стол в ъгъла на стаята. Около врата ѝ е увит шала на Тома.

(по време на диалога двамата разговарят на различни езици, без да се разбират)

ТОМА

Уплаши ме!

МИСАКИ

(на японски, субтитри)

Не се плаши! Аз съм Мисаки.

Тома сочи рисунките.

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

ТОМА

Онова аз ли съм?

Мисаки става от стола и се приближава до него.

ТОМА

Ти... Ти си била в моята къща?!

МИСАКИ

(на японски, субтитри)

Бях в твоята къща. Минах през пералнята.

ТОМА

Ти си ми върнала романа?

МИСАКИ

(на японски, субтитри)

Намерих и някакъв ръкопис. Не разбрах какво е, но го подредих.

Мисаки показва една от рисунките си на Тома.

На рисунката е изобразена Мисаки, която суши напечатани страници със сешоар. Страниците са проснати на простор с цветни щипки.

ТОМА

Изсушила си страниците и си ми ги донесла.

Тома посочва на Мисаки рисунката. Тя кима.

МИСАКИ

(на японски, субтитри)

Помислих си, че е нещо важно.

На една от рисунките Мисаки и Тома са яхнали летящо куче. И двамата са обути в зелени чорапи.

ТОМА

Тук двамата яздим куче.

На следващата рисунка двамата се целуват. Тома поглежда Мисаки. Тя отвърща поглед, смутена, но усмихната.

Двамата се харесват, но не могат да си го кажат. А не е и нужно.

Тома си поглежда часовника. Часът е единадесет.

ТОМА

Аз трябва да тръгвам. Не ми се иска, но...

МИСАКИ

(на японски, субтитри)

Отиваш ли си... жалко...

Тома отива към кухнята.

ИНТ. КУХНЯТА НА МИСАКИ. ВЕЧЕР

Мисаки върви след него. Тома спира пред пералнята.

ТОМА

Искаш ли да дойдеш при мен? След 5 часа.

Тома се опитва да ѝ обясни с жестове какво иска да каже. Той посочва стрелката на часовника си. Посочва къде ще бъде стрелката след пет часа.

След това посочва Мисаки и пералнята.

Мисаки разбира и кима. Тя посочва нейния часовник, който сочи 6 часа и описва с пръст как стрелката ще се премести до 11 часа.

Двамата се разбират и си кимат.

ТОМА

Чао!

Мисаки се приближава към Тома и го целува. Той отвърща на целувката ѝ.

Двамата се отдръпват, гледат се известно време, след това Тома си тръгва през пералнята.

Мисаки остава заглеждана след него.

НОВ ВАРИАНТ НА ЕПИЗОДА С ИЗДАТЕЛКАТА

ИНТЕРИОР – ФОТОСТУДИО. ДЕН

Под прожекторите има манекен с дървена глава.

Манекенът е облечен със сако, има очила и шапка. Дизайнерката наглася носна кърпичка в джоба му. Издателката е до нея и следи движенията ѝ. Издателката държи ръкописа на Тома в ръка. Тома пристъпва от крак на крак зад дизайнерката.

ИЗДАТЕЛКАТА (на Тома)

Наистина харесах сюжета! Сигурна съм, че романът се е получил...

Телефонът на Тома звъни. На дисплея се изписва ЕМА. Тома отхвърля обаждането.

ТОМА

Ами... Благодаря ви!

ИЗДАТЕЛКАТА (на дизайнерката)

Смени шапката!

ДИЗАЙНЕРКАТА

... но защото...

ИЗДАТЕЛКАТА

Изглежда щастлив с тази шапка, не искам да изглежда щастлив...

ДИЗАЙНЕРКАТА

Ами...

ИЗДАТЕЛКАТА (на Тома)

Няма защо да ми благодарите, ние се интересуваме от млади автори!

ТОМА

Дано наистина ви хареса...

ИЗДАТЕЛКАТА (на дизайнерката)

Мислех, че разбираш каква е идеята... Ако е прекалено сложно за теб, мога да намеря друг дизайнер за корицата!

Телефонът на Тома отново звъни. Тома отхвърля обаждането.

ДИЗАЙНЕРКАТА

Ще донеса друга шапка.

ИЗДАТЕЛКАТА

В началото ще го пуснем в малък тираж. А после ще видим.

ТОМА

Да, разбира се.

ИЗДАТЕЛКАТА

Ще прочета романа и ще ви се обадя да го обсъдим...

Съвсем неофициално, в неработна атмосфера.

ТОМА

Добре, благодаря ви!

ИЗДАТЕЛКАТА

До скоро!

Издателят му подава ръка, той се ръкува с нея и излиза от студиото. На излизане се разминава с дизайнерката. С насълзени очи, тя носи няколко шапки.

Телефонът му звъни отново. Тома отговаря на обаждането.

ИНТ. КУХНЯТА В АПАРТАМЕНТА НА ТОМА. ДЕН

От другата страна е Ема. Тя е в кухнята на Тома.

ЕМА

У вас съм! В кухнята има наводнение, пералнята тече.

ТОМА

Какво?!

ЕМА

Намерих гаранционната карта и повиках техник. Ако не може веднага да я оправи, ще я смени.

ТОМА

Какво? Не, Ема, не пипайте пералнята!

ЕМА

Звъни се, сигурно е техникът!

Ема прекъсва разговора.

ТОМА

Ема, Ема!...

ЕКСТ. "БУЛ ДАНАИЛ НИКОЛАЕВ". ДЕН

Тома тича по булеварда. Спира и се опитва да хване такси. Едно такси профучава край него, но не спира.

Тома хуква по улицата.

ИНТ. АПАРТАМЕНТЪТ НА ТОМА. ДЕН

Ема отваря входната врата на апартамента, влизат двама майстори, Ема ги въвежда в кухнята.

СЦЕНАРИИ ЕСКИЗИ

ЕКСТ. СИНЯТА СЪЛБА НА МОСТА "ЧАВДАР". ДЕН

Тома тича нагоре по стълбата. Тома тича по моста "Чавдар".

ИНТ. КУХНЯТА В АПАРТАМЕНТА НА ТОМА. ДЕН

Ема е в кухнята с двамата майстори, пералнята е разглобена. По-възрастният от тях показва нещо на по-младия.

ЕКСТ. СЪЛБИТЕ НА КРАЯ НА УЛИЦА "ПАРЕНСОВ". ДЕН

Тома тича надолу по стълбите. Двама носачи, които носят кашон, му препречват пътя на алеята, той спира, за да ги изчака.

Тома мерва етикета на кашона, от който става ясно, че вътре има пералня.

ЕКСТЕРИОР. СЪЛБИТЕ МЕЖДУ УЛИЦА "МОСКОВСКА" И "УЛИЦА ДОНДУКОВ"

Тома тича надолу по стълбите. Тома тича по улица Дондуков.

ЕКСТ. УЛИЦА ПРЕД СОФИЙСКА КООПЕРАЦИЯ. ДЕН

Пред дома на Тома е спрял малък камион. Камионът потегля. Тома дотичва по улицата и влиза във входа.

ИНТ. ВХОД В СОФИЙСКА КООПЕРАЦИЯ. ДЕН

Тома влиза във входа и хуква по стълбите. Останал почти без дъх, той влиза в апартамента си.

ИНТ. КУХНЯТА В АПАРТАМЕНТА НА ТОМА. ДЕН

Тома влиза в кухнята. Ема е права до масата. Пералнята я няма.

ЕМА

Ох! Стресна ме! Изобщо не те чух!

ТОМА

Какво стана?

ЕМА

Нямаше смисъл да я поправят, барабанът беше пробит. Вдигнах им скандал и...

ТОМА

Какво?!

ЕМА

Спокойно! Ще докарат нова.

Ема намига на Тома.

ТОМА

Ема! Защо даваш пералнята ми на някакви хора... И изобщо...какво правиш в къщата ми...

ЕМА

Исках да помогна! Ако не бях аз, цялата ти къща щеше да е наводнена.

ТОМА

Не искам да ми помагаш!

ЕМА

Какво толкова се палиш за някаква пералня!

ТОМА

Не става въпрос за пералнята.

ЕМА

А за какво става въпрос?

ТОМА

Най-добре си тръгвай!

Ема гледа Тома. Извесно време двамата мълчат. Тя оставя връзка ключове на масата и излиза.

ЕКСТ. ПРЕД ВРАТАТА НА СКЛАДА. НОЩ

Тома дава двадесет лева на пазача на склада. Пазачът му кима, отключва вратата и прави път на Тома да влезе в склада.

ИНТ. СКЛАД. НОЩ

Тома осветява помещението с фенерче. Светлината пробягва по една пералня.

Пазачът включва шалтера на електричеството и помещението се осветява.

Тома се вцепенява.

Те са застанали в единия край на огромно хале. В прави, безкрайно дълги редици, са подредени хиляди перални. Всички те са напълно еднакви, изглеждат досущ като пералнята на Тома.

ВТОРО ДЕСЕТИЛЕНИЕ goEast

Висбаден, 2011

Божидар Манов

Когато един млад фестивал започва второто си десетилетие, той навлиза в зрелостта. Такова е фестивалното летоброене – с ранна и бърза акселерация. През първите десет години се търси обликът, очертава се програмна територия, изграждат се селекционни принципи, установяват се контакти с автори, преса, други фестивали, създава се работещ екип и т.н. А встъпването във втората декада вече означава наложено присъствие в претоварения фестивален календар, защитено име, изградена мрежа от партньори с постоянен интерес и най-вече категорично очертан, разпознаваем програмен профил със собствена специфика и културна мисия. Определено можем да кажем, че фестивалът на филми от страните в централна и източна Европа (или както вече всички го знаят goEast), провеждан всяка

пролет във Висбаден - столица на немската провинция Хесен, успя да стори тъкмо тази важна крачка през първото десетилетие от биографията си и сега уверено продължава напред.

Единадесетото издание не само потвърди тези безспорни констатации, но и ги затвърди с нова интересна селекция както в основния конкурс (по постоянната формула 10 игрални плюс 6 документални филма), така и в паралелните информационни програми и други съпътстващи събития.

В предни години ние имаме много убедително участие предимно с документални филми – достатъчно е да припомним двете последователни главни награди за Стефан Командарев с "Хляб над оградата" (2003) и "Азбука на надеждата" (2004). При това да припомним, че документалната програма на goEast винаги



"Последният ден на лятото" - режисьор Пьотр Стасик, Полша



"Морген" - режисьор Мариан Кришан, Румъния

е била особено силна и впечатляваща. Така и тази година шестте селектирани филма предизвикаха основателен интерес и поднесоха интересни гледни точки към обществената ситуация и процеси в новите демокрации на изток.

Безспорно Лайма Пакална е най-известното име в днешното латвийско кино. Документалните ѝ филми са много добри и популярни по международните кинофестивали. „Пътят на Рубик“ не е за знаменития унгарец с магическото кубче, а представя (макар и косвено) също много интересен персонаж - бившия лидер на латвийските комунисти от съветско време Алфред Рубик, който след 1991 се противопоставя активно на усилията за национална независимост, а днес същите латвийци го избират за евродепутат. Режисьорката се доверява на интуицията си да улови с безпристрастни наблюдения около една велосипедна алея (построена през соца от Рубик) неговото място и роля в пътя на Латвия днес. Филмът е нещо като пиеса с програмна музика – пояснителните изречения в началото и в края на лентата дешифрират филма за зрителите извън Латвия, където мнозина дори не знаят името Алфред Рубик.

Подобно доверяване на документалния материал се забелязва и в грузинския филм „Гореловка“. Той разказва за малка религиозна общност на т.нар. духоборци – православни руснаци, които са се заселили в южна Грузия, не признават формалната църковна служба, проповядват ненасилие и пацифизъм, отричат оръжията и оцеляват с тежък земеделски труд. Безспорно любопитен материал, много добре заснет

от сценариста, режисьор и оператор Александър Квирия, който със своето прецизно етнографско наблюдение заслужи отличието на Федералното министерство на външните работи за артистична оригиналност. Затова пък световноизвестната документалистка Хелена Трещикова (с редица внушителни награди и собствена запазена марка) наблюдава и снима своите персонажи дълги години. Нейната формула за подобно документално изследване на субекта ѝ донесе награда на Европейската филмова академия за „Рене“ (2008) – потискаща изповед на обречен наркоман – интелектуалец. Но докато снимаше него, тя не забрави своята „Катка“, която пък следи с камера цели 14 години. Самотното някога момиче започва с хероина още като ученичка, а днес напълно разрушената жена на 33 е пред непосилен избор – дрогата или детето в утробата ѝ. Могъща документална драма за трагичното безсилие на субекта в което и да е социално време. Почетният диплом за Хелена Трещикова е напълно заслужен, тя дори вече е в категорията „специални събития“.

Ако авторският поглед в „Катка“ е пределно концентриран върху маргиналното съществуване на субекта, то подобно фокусиране върху един персонаж може да отвори и неподозирано широка бленда към обществото. Така за постюгославското социално време в остатъчна Сърбия ефектно разказва документалната лента „Таро Сърбия“ на режисьора Иван Икич. Неговата находка се нарича Милан Радонич – бивш дребен търговец от битпазара, който само за месеци прави шеметна кариера като изключително известен

телевизионен гадател на карти Таро. Гуруто на отчаяните и безпомощни хорица е шарлататин, разбира се, но уцелил безпогрешно безнадеждното време на обществена бъркотия, социален разпад, личностна безизходица. С две думи – благодатни години за сърчно манипулиране на лутащи се хора, които в разбърканите карти на Таро-пророка виждат единствена надежда и спасителен хоризонт. Филмът е не само четлив символ на Сърбия през изминалото десетилетие, но и болезнена диагноза за случващото се „на изток“, където гледа стрелката от логото на goEast. Подобна проблемна задача стои и зад 30-минутния полски филм **„Последният ден на лятото“** - режисьор Пьотр Стасик, който пък гледа към едно руско военно училище. В него деца – кадети попадат в машината за формиране на личности и съдби. Много „хляб“ има в този малко известен материал, останал скрит зад стените на училището. Въпреки че филмът би могъл да е по-добре организиран, камерата търси и открива необходимите за разказа обекти, съсредоточава се върху изразителните детски лица. И така успява да фокусира вниманието на зрителя върху своето ударно послание: критична оценка на ситуацията и дискретно, но убедително въздействие. И като резултат – голямата награда за документален филм (плюс чек от 10 000 евро).

Общият профил на игралната програма тази година бе тематично и жанрово пъстър, с някои много добри филми, плюс точен баланс на качество и национално представителство. Видимо е усилието на организаторите начело с новата директорка на феста Габи Бабич

да поддържат избраните селекционни принципи и същевременно да отворят по-широко екрана към зрителите. Затова в главния конкурс можеха да се видят филми с определени комедийни елементи. Опитният полски майстор Юлиуш Махулски е отново на екрана. Макар че вече снима по-рядко като режисьор, а повече продуцира млади автори, показва добра форма в черната вампирска комедия **„Приспивна песен“**. Странно семейство (полски вариант на „семейство Адамс“) обитава малка ферма край Мазурските езера, където редовно изчезват хора: туристи, свещеници, пощальон, дори и телевизионният екип, пристигнал да отразява загадъчните събития. Филмът е пресметнат за зрителски удар, ала вече не е времето на „Ва банк“, „Сексмисия“ или „Кингсайз“. Черната комедия се гледа с удоволствие, но изглежда Махулски е малко уморен. Особена „драматична комедия“ прави и младият унгарец Бенце Миклауцис. **„Децата на зеления дракон“** е етюд за мъж-единак и едновременно опит за национална психология в глобализирания свят. Защото отчаяният унгарски брокер на имоти се сблъсква с един също самотен, но въпреки това витален с източната си мъдрост китаец. От екрана наистина иде смях, а разказът води и до по-сериозни обобщения.

Подчертан баланс между значимо авторско послание и същевременно увлекателен сюжет за зрителите поднася много продуктивния и талантлив руски режисьор Алексей Балабанов. Той безспорно омая журито с новия си филм **„Огняр“** и грабна голямата награда „Златна лилия“ (плюс чек за 10 000 евро).



„Сибир. Монамур“ - режисьор Слава Роо, Русия

Изграждането на интригуващ разказ, нестандартни персонажи и сочна атмосфера на екрана не е тайна за него. Със сърчно умение успява дори от една второстепенна тема да направи впечатляващ филм с висок професионализъм, който работи активно за зрителския интерес. Защото „Огняр“ е вкусен опус за брутално мутренско „правосъдие“, което довежда до отмъстителен бунт протагониста – изпаднал огняр, а иначе бивш майор от Афганистан. Но очевидно не само публиката хареса филма – забеляза го и журито на ФИПРЕССИ, за да му присъди наградата на критиката.

Не е изненада, че във Висбаден „румънският десант“ отново се състоя. Освен нашумялата **„Аврора“** на Кристи Пую, goEast показва и един дебют – **„Морген“** на Мариан Кришан. Типичният минималистичен разказ отново спечели точки и заслужени аплодисменти. Емиграцията и трафикът на хора в обединена Европа все още са актуални. И макар че дълго подхранват европейското кино, въпрос на умение е от темата да се извади нова енергия в чисто човешки план. Тъкмо това прави много добре младият автор, а журито (с председател сръбският режисьор Желимир Жилник) не го пропусна – заслужена награда за режисура! goEast поднесе още един любопитен режисьорски дебют – **„Сибир. Монамур“** на бившия руски актьор Слава Рос. Той е от Сибир, знае душата на този друг свят. Разказва сложно преплетена история за самотно детство, потиснати страсти, опустошени хора, грубост и насилие. А единствено спасение е вярата в Бог и потребността от милосърдие. Персонажите са достоверни, пейзажът – поетичен, ала пресечен от насилие, подивели кучета разкъсват отчаяни хора. Тягостна мъка тежи над тайгата, страната е разтерзана и безпътна, избягали затворници безчинстват из гората, горчиво ехо от войните в Кавказ отравя завръщането на блудния син. Но все пак едно малко сибирско момче рисува светлото сияние на Бога, който единствен бди над изгубените души. Така разказан, сюжетът подвежда към вял пацифизъм, ала режисьорът определено мисли за зрителя и е сглобил филма като напрегнат сибирски съспенс. По негови думи селцето е Монамур, защото руски солдати след войните с Наполеон се заселвали по тези места и назовавали своите селища с красиви френски имена.

Особено интересно е да видим обаче как ярките социални драми след промените на изток неусетно се заместват от депресии на индивида и психологически колизии на екзистенцията. Етюд за отчуждение в двойката е хърватският филм **„Майка асфалт“** на Далибор Матанич. Разказът е развит като любопитна психологическа парабола: започва с остра конфликтност, а се развива до вълнуваща /мело/драма. Подобно жанрово решение не само е възможно – понякога то е предпочитано от зрителите. Такова пренасочване на интереса към интимния статус на индивида се забелязва и в албанския филм **„Амнистия“** на дебютанта Бужар Алимани. Жанрова любовна драма за самотни души, чиито семейни половинки са в затвора. Те търсят непозволено щастие, ала вместо него намират смъртта. Двойната гибел е силен трагичен финал, който ненатрапчиво осветява и социалния фон. Ето че дори в Албания ехото след политическата промяна вече отзвучава, за да отстъпи място на всекидневната човешка екзистенция.

В тази конкурсна подборка нашият **„Стъпки в пясъка“** на Ивайло Христов стоеше много добре и стабилно, трите му прожекции (във Висбаден и Франкфурт) получиха искрени аплодисменти, актьорът Иван Бърнев (добре познат от филма на Менцел „Обслужвах английския крал“) се радваше на топло отношение. Но goEast е от малкото фестивали с разумно ограничени награди и този път не стигнаха до нас. След година иде ново издание. Да му мислим отсега!

Наред с основната конкурсна програма, goEast винаги отваря по-широка врата към киното на източна Европа и с поредица паралелни събития. Тази година постоянният дискуссионен симпозиум бе на тема „Новата ситуация в източноевропейското кино“. А също традиционното представяне на най-младото поколение кинематографисти събра студентски филми от 8 киноучилища в Полша, Грузия и Германия. Те пък можеха да общуват с уникалните образци на големия чешки сюрреалист Ян Шванкмайер, чиито творби като режисьор, художник, аниматор и писател са самостоятелна планета в европейското изкуство.

Ето така, само за седмица, пролетният Висбаден се оказва действаща „столица“ на източноевропейското кино.

ЗА ДА ОТКРИЕШ, ТРЯБВА ДА СЕ ВЗРЕШ ИСТАНБУЛ 2011

Олга Маркова

З а втори път бях в Истанбул през 2008 година като член на ФИПРЕССИ, бях впечатлена от програмата и от съпътстващите я инициативи. Тогава удоволствието ми бе двойно, тъй като в свободното време компания ми правеше Теди Москов, който със завидна ерудиция ми обясняваше историческите паметници и събитията, довели до тях. Сега бях сама сред изнервената и от капризите на времето човешка тълпа, прибързала да повярва, че най-после е дошла пролет. Та беше обещано, че фестът идва с Пролетта...

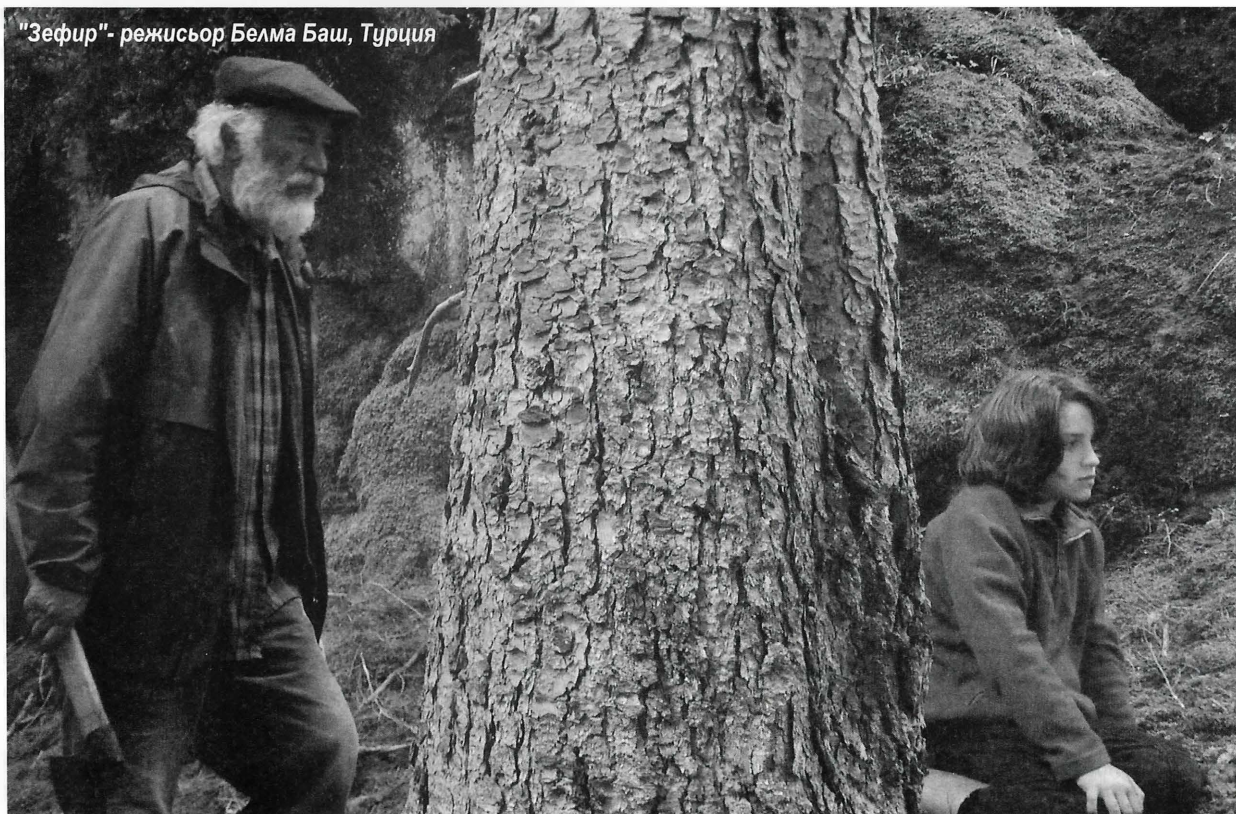
По стечение на обстоятелствата, минути след като ме настаняха в хотел „Алкоклар“, попаднах на кюрдски „купон“ в едно уютно кафене „Таня“ (което на техния език означава „небе“) с цяла група интелигентни и красиви младежи, току-що завършили различни специалности по изкуствата в Париж. Тяхната непосредственост и френският език бързо ни сближиха. И някак естествено час след това отидохме вкупом на премиерата на турския филм „Преса“, включен в Националния конкурс на 30-ия юбилеен Истанбулски кинофестивал, в който се състезаваха 14 филма. Оказа се, че съм попаднала на точното място, защото ме запознах с режисьора на творбата Седат Уйлмаз, който получи Специалната награда на журито. За пръв път тази година тя бе съпроводена от 30 000 турски лири. Последваха още Наградата на ФИПРЕССИ, както и Специална награда в паралелния конкурс „Човешки права“ на Съвета на Европа. Онова, с което ме спечели този филм, бе не толкова документалният подход към трагичната история на група редактори от вестник „Озгюр Гюндем“, борещи се чрез силата на словото да защитават човешките права в Диарбекир, колкото драстичният показ на събитията (разгром на редакцията и разстрел на журналисти на улицата от самата полиция) през погледа на един най-обикновен герой - Фират. Със своето скромно, но активно



присъствие той се оказва полезен на всички, при това в екстремни ситуации. Тъкмо тези хора - сърчни и безшумни, обикновено не забелязваме в ежедневието. И макар че действието се развива през първата половина на 1990-а, съвременната ситуация продължава да бъде същата. „Не мога да приема всякакъв вид преследване на журналисти - отбелязва режисьорът - още повече, че в случая става дума за небивал натиск върху създателите на първия вестник на кюрдски език. Моят филм изразява личната ми солидарност с кюрдския народ“.

След това „ударно“ начало домакините поднесоха нова изненада: странната психодрама „Коса“ на своеобразния последовател на ранните филми на Нури Билге Джейлан - Тайфун Пирселимоглу, станал рекордьор на фестивала с наградите си в Националния конкурс (председателстван от Реха Ердем - ярък представител на новото турско кино, чието име става популярно с необичайния филм „Космос“). „Коса“ получи двете най-престижни Златни лалета: първото - за най-добър турски филм на годината (150 000 лири, предоставени на продуцента от Министерство на културата и туризма) и второто - за режисура, стимулиращо нейния носител с 50 000 лири. Изпълнителката на главната женска роля Назан Кесал бе обявена за най-добра актриса. Филмът разчита на почти безмълвно, изобилстващо с многозначителни паузи наблюдение, което изисква настройка и търпение от страна на зрителя и напомня стилистиката на иран-

"Зефир" - режисьор Белма Баш, Турция



ското кино. Обречен на самота както от собствената си асоциалност, така и от напредващата злокобна болест, майсторът на перуки Хамди, на средна възраст, е лишен от каквато и да било надежда - той животува, дори спи в магазина си... Докато един ден случайно влязлата клиентка Мерием не преобръща живота му... Мълчаливото сближаване между двамата е повече като досещане, отколкото като реални действия. Този начин на художествено проникване в тънкостта и неуловимостта на човешките връзки се откроява в последната част от трилогията на Тайфун Пирселимо-моглу (след „Riza“ и „Haze“). Кадръ след кадръ любовната история набира сила - с деликатно надникване в „космоса“ между два индивида, чиито взаимоотношения неумолимо се движат към трагична развръзка. Неслучайно филмът придизвика интерес и в Покарно, където участва в състезателната програма за „Златен леопард“.

Психологическата драма „Зефир“, показана и у нас на тазгодишния София Филм Фест - игрален дебют на младата Белма Баш - тук в Истанбул завоюва приза за най-добър сценарий. Вълнуващите конфликтни взаимоотношения между майка и 11-годишна дъщеря с трудно юношество, довели до трагични последици (момичето убива майка си, защото тя го изоставя) разтърсиха аудиторията. Кинотворбата „Въртележка“ на Илксен Башарир пък ни сблъсква с друг родител-

ски проблем: баща посяга на честта на собствената си дъщеря. Тя се оказва любимият филм на публиката, гласуваща чрез вестник „Радикал“.

Сред богатата и разнообразна турска колекция от 50 филма, произведени през последната година, за четирите си дни престой успях да видя още два игрални дебюта на млади хора: „Хотел „Лукс“ на Кенан Коркмаз и „Строшени миди“ на Сейфетин Токмак. Първият обединява четири самостоятелни истории, кръстосващи се в един потънал в мизерия полусрутен хотел. Този интересен драматургичен ход е послужил за изграждането на колоритна галерия от образи на съвременни младежи, маргинализирани от обществото, себеизразяващи се някъде в неговата периферия, с ясно изразен стремеж към свободно съществуване: кюрд, бягащ от терористична банда; семейство, спасяващо се от режима на талибаните; наркоман, измъкнал се от семейния контрол; и двойка гейове. За всички тях истанбулският „хотел“ се оказва убежище, „спирка“ на живота, следвана от много въпросителни към бъдещето им. Първата игрална творба на Сейфетин Токмак „Строшени миди“ проследява трагичната съдба на двама тийнейджъри, принудени да напуснат родната си провинция, за да си осигурят препитание в Истанбул. Непосредствени и очарователни, те продават миди, за да съберат пари и да избягат в „обетованата земя“ Германия. Но мечтата им е ограбена от

мафиоти, търгуващи с човешки органи...

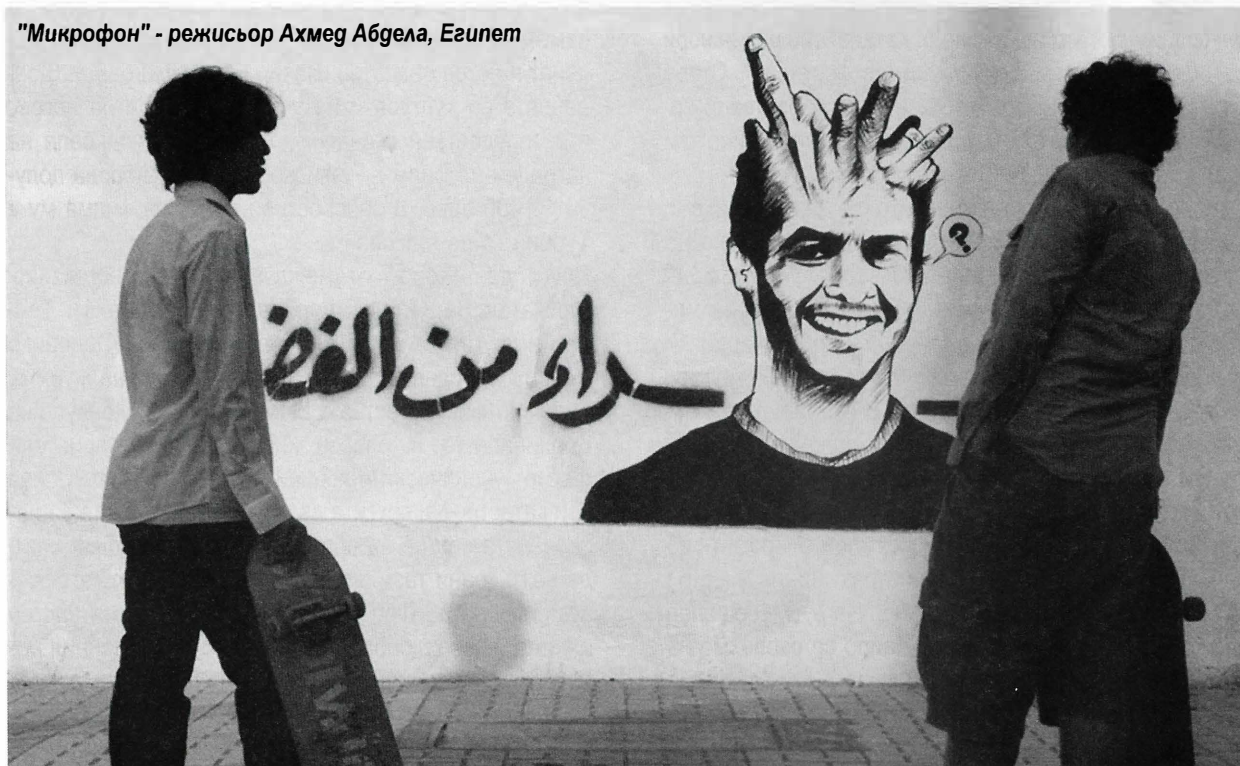
Всички тези филми и особено дебютите са безспорен успех за турското кино и залог за неговото бъдеще. Неслучайно през последните години то завоюва престиж, представяйки достойно Балканите на авторитетни международни форуми. Световната критика също отбелязва този процес с непрестанно насочване на вниманието си към него. Може би затова е малко странен „реверансът“ на тукашните колеги към Франция и Канада. Не става дума за председателя на журито на международния конкурс – френската режисьорка Клер Денис: тук тя направи и световна премиера на филмово-концертния си проект, съпроводен от британската рок група „Tindersticks“, която често работи за нейните филми. Преобладаващата част от гостите на фестивала отново бяха французи. Не ми се струва целесъобразно обаче от седемте членове на международното жури двама да са канадци и двама турци (т.е. повече от половината) и от тях да зависи в голяма степен определянето на наградите.

Що се отнася до филмопроизводството на турците, то явно бележи ръст. А той, разбира се, е свързан и с усилията на държавата за подобряване на условията за осъществяване на копродукции, предимно с Италия и Франция. За шести път инициативата „Срещи на моста“ доизгражда своята платформа за филмовата индустрия в рамките на фестивала, свързвайки турски с европейски продуценти, режисьори, сценаристи

и представители на други институции, за да се осигури възможност на националните кинопроизводители да направят първата международна презентация на своите проекти. Налице бяха резултатите от неотдавна подписаното споразумение за насърчаване на съвместните продукции с Германия и създаване на фонд от 150 000 евро за подпомагане развитието на проекти; бяха раздадени и първите парични награди. Седем бъдещи турско-немски копродукции получиха пари от съвместния фонд, финансиран от немските регионални фондове в Берлин и в Хамбург и от турското Министерство на културата и туризма. По данни на британския вестник „Сънди Таймс“ Турция е страната, която получава най-голяма ежегодна помощ от Европейския съюз, макар че не е негов член. Тук е мястото да се запитаме какво правим ние, българите, след като и членуваме в този съюз!

Ще отбележа още един факт. Нури Билге Джейлан бе удостоен с френския „Орден на изкуствата и литературата“. Това високо отличие му бе връчено на официална церемония, организирана съвместно от Консулството на Франция в Истанбул и френско-немския телевизионен канал „Арте“. С него Джейлан недвусмислено затвърди международния си авторитет на най-уважавания съвременен турски кинорежисьор. Спонсориран от „Akbank“ вече седем години, Истанбулският фестивал посрещна своя юбилей с 230 филма, разпределени в 21 секции, показани в 7 кинозали

"Микрофон" - режисьор Ахмед Абдела, Египет





"Коса" - режисьор Тайфун Пирселимоглу, Турция

и куп придружаващи ги инициативи. На първо място - специални ретроспективи в чест на 30-ата годишнина на Истанбулския фестивал, както и най-нови екранни постижения, наградени през януари т.г. в Сънданс и през февруари на Берлинале, като иранския **„Надер и Симин - раздяла“** на Асджар Фархади, удостоен със „Златна мечка“ за най-добър филм. Домакините ни подариха твърде полезни киноиздания, сред които луксозния, богато илюстриран каталог „20 режисьори за 30 години Истанбулски филмов фестивал“. Става дума за творци, които постепенно са израствали заедно с форума, за тяхната гледна точка към киното и към собственото им творчество.

Сред 12-те произведения, които се състезаваха в Международния конкурс, Голямата награда „Златно лале“ завоюва втората игрална творба **„Микрофон“** на младия египтянин Ахмед Абдела. Още през миналата година тя бе обявена за „най-добрия арабски филм“ на МКФ в Кайро, където се оказа и безспорен фаворит за египетската публика. В Истанбул пожъна същия успех както сред критиката, така и сред зрителите. Интересът към филма се дължи на откровения, интригуващо и забавно показване на различни неформални културни течения в Египет: от графити до хип-хоп, рок и джаз; както и на атрактивното участие на популярната звезда Халед Абол Нага. „Месец след прожекцията на „Микрофон“ в Кайро се озовахме на площад „Тахрир“ - споделя режисьорът. - Искахме да покажем на всички, че сме против липсата на творческа свобода в Египет. Така филмът ни се сля с реалния

живот“. Всъщност, разкривайки „истинския живот на младите хора с модерно мислене“, той се оказва предвестник на масовите протести срещу режима на Мубарак. Своеобразното музикално пътешествие на един младеж, завръщаш се от САЩ в многонационалния мегаполис Александрия, е снимано за пръв път изцяло с „Сапон“ - 7 D.

Фестивалът връчва за втори път „Златното лале“ в памет на починалия преди две години уважаван меценат и негов създател Шакир Еджзаджъбъшъ. Фондацията за култура и изкуство, основана на негово име, предоставя и значима финансова подкрепа на наградените филми. Режисьорът Ахмед Абдела получи 10 000 евро, а разпространителят на филма му в Турция - още толкова.

Други две творби от международното състезание: турската **„Великото ни отчаяние“** на Сейфи Теоман и уругвайската **„Полезен живот“** на Федерико Вейрох си поделиха Специалната награда на журито. Турският филм участва в Международния конкурс на Берлинале т.г. и описва живота на трима приятели още от ученическите години. Когато единият загива при катастрофа, другите двама поемат грижата за порасналата сестра на приятеля си. Но възможно ли е да се съхрани тази приятелска хармония когато „почука“ любовта? Любопитната история за приятелство и невъзможна любов, създадена по едноименния роман на Бариш Бичакчи, завладя публиката и получи нейната награда, както и наградата за операторство (10 000 лири) в лицето на Биргит Гуджонсдотир. А

втората, която е официална номинация на Уругвай за „Оскар“, трогва с всеотдайната любов към седмото изкуство на програматор във филмотечно кино: макар и с дългогодишна практика, той внезапно остава без работа... Интерес предизвикаха и **„Мелницата и кръстът“** (Полша-Швеция), където режисьорът Лех Майевски с най-нова дигитална технология и компютърна графика дава възможност на зрителите да проникнат в същността на картината „The Procession to Calvary“ (1564) на Питър Брьогел, за да „видят“ паралелно двата плана: социалния (испанската окупация над фламандците) и библейския (разпятието на Христос); и **„Управител на човешките ресурси“** (Изrael-Германия-Франция-Румъния). Социално-психологическата драма на Еран Риклис спечелва на МКФ в Локарно миналата година пет награди. Сюжетът е заплетен и интригуващ - за абсурдно и безсмислено в последна сметка пътешествие. Филмът е в защита на човешките права и гневен протест към институциите, отговорни за съдбите на хората.

От документалната колекция силно впечатление ми

направиха с проблематиката си **„Народът срещу Джордж Лукас“** на Александре О. Филипе, разкриващ конфликтното приятелство в течение на повече от 30 години между режисьора и неговите фенове; и **„На път“** на Томас Буш - представителен филм от културния проект „Европейската литература отива в Турция - турската литература отива в Европа“ (показан в осем страни на Стария континент и в 24 турски града): една своеобразна пътуваща книжарница.

Фестивалът бе закрит с кинодрамата **„В един по-добър свят“** (Дания) на Сузан Биер, завоювала „Оскар“ за чуждоезичен филм т.г. С деликатност и градиращо напрежение тя проследява историята на едно необикновено, рисковано приятелство, което постепенно се трансформира в опасна връзка и смайващо преследване. Нейните граници се разпростират от емигрантския лагер в Африка до сивото, монотонно ежедневие на датски провинциален град. Какво е едното, къде е другото...

Наистина за да откриеш, трябва да се взреш...



„В един по-добър свят“ - режисьор Сузан Биер, Дания

ПО ПЪТЯ КЪМ ЗВУКОЗРИТЕЛЕН СИНТЕЗ

Владимир Игнатовски

Сред многобройните публикации и манифести, предизвикани от нашествието на звуковото кино, особено място заема т. нар. „Заявка” – подписана от Айзенщайн, Пудовкин и Александров и наречена „Бъдещето на звуковия филм”¹. Тя започва оптимистично: „Съкровените мечти за звучащо кино се сбъдват”², но следващите редове не споделят подобно радостно настроение. В Русия по онова време няма възможност да се пристъпи към непосредствено „практическо осъществяване” на „съкровените мечти”. Лишени от възможността да се опрат на конкретни практики, авторите се ограничават с предложения от „теоретично естество”. Принудени са да правят анализите и изводите си, без да имат непосредствен опит, което не им пречи да бъдат „обезпокоени” от „достигащите до тях сведения”, че „някои се опитват да използват новото усъвършенствуване на киното в неправилна насока”³.

Авторите на „Заявката” могат само да предполагат какво точно вършат онези, които се опитват да използват новото усъвършенствуване на киното „в неправилна посока”. В дните, когато е публикувана „Заявката”, немите заглавия все още са основна съставна част на репертоара в кинотеатрите, не се знае как точно ще намерят приложение възможностите, които предлага звукът. Едни снимат неми филми, на които по-късно добавят музикален съпровод, други произвеждат „говорящи” заглавия, в които присъствието на новото се свежда до вмъкването на един или два епизода с диалог в тъканта на иначе „нямото” екранно действие; прохождат първите опити с музика, предстои появата на филми, изградени изцяло върху използването на диалога...

„Заявката” е израз на безпокойството на всички участвали в оформянето на филмовото изкуство през първите десетилетия от съществуване на киното, ко-

ито са убедени, както пише Кракауер: „филмите с озвучаване ще останат живи в духа на посредника само ако водещо в тях остане изображението. Филмът е визуален посредник”⁴. Опасенията им се подклаждат от безпокойство за натрупаното през годините изразно богатство. Ясно е казано: „неправилното разбиране на възможностите на новото техническо откритие не само може да спъне развитието и усъвършенстването на киното като изкуство, но и заплашва да бъдат унищожени всичките му съвременни постижения в областта на формата”⁵.

Пудовкин и особено Айзенщайн са едни от творците, допринесли особено много за откриването, творческото прилагане и осмисляне на монтажа, а с това въобще на изразните възможности на киното. Те имат изключителни заслуги за изработването на своеобразния език на киното, принудено да борави с изображения и лишено от подкрепата на смисловото богатство на словото и интонационното разнообразие на звуците. В историята на киното мястото на Айзенщайн е гарантирано дори само поради това, че той въвежда този термин, обосновал го е като основно изразно средство. Още през 20-те години на миналия век е разработил монтажната теория. Създал е едни от най-виртуозните и съвършени монтажни построения на нямото кино. Не е чудно тогава, че в „Заявката” четем следното: „главно и единствено средство, което дава на киното такава сила на въздействие, е монтажът”. Оттук логично следва безапелационният извод: „утвърждаването на монтажа като главно средство за въздействие стана безспорна аксиома, върху която се изгражда световната кинокултура”⁶.

В тези редове се долавя онзи емоционален импулс, който поражда съпротива срещу звука – „унищожава културата на монтажа”. Подобни опасения изглеждат напълно обясними за създателя на „Одеската стъл-

ба”, чийто ритъм неизменно изтръгва у зрителите възторзи и аплодисменти за майстора, съумял посредством монтажа на три статични мраморни фигури да създаде символа на „лъва, скочил и изревал срещу неправдата и насилието”...

Още от времето на Грифит режисьорите се наслаждават на почти неограничената свобода да боравят със заснетия материал, да градят ново екранно време и пространство, да повествуват като свързват, комбинират, противопоставят отделните кадри. Отсъствието на произнасяното слово, липсата на диалог развързва ръцете им, позволява им най-екстравагантни експерименти да боравят с изображения с различна продължителност – от цели кадри-епизоди до ударен, ритмичен монтаж, при който дължината на отделните кадри достига до няколко квадратчета върху филмовата лента. Някои от тези решения създават до голяма степен славата на нямото кино.

Във филмите, лишени от слово, неизбежно възниква неудобството повествованието на екрана да се прекъсва с надписи, които заместват диалога и предлагат необходимите разяснения за хода на действието. Те обаче, както пише Жан Митри, „прекъсват органичното единство на филма”⁷. Нямото кино намира средства да преодолее този недостатък и създава цяла поредица от блестящи творби, останали и до днес в историята като доказателство за фантазията и изобретателността на своите създатели и оформили една естетическа система, която в очите на съвременниците изглежда напълно завършена и органична.

Лишено от възможността да използва словото на екрана, нямото кино създава стилистика, основана върху тропи: метафори, метонимии, синекдохи... Едва ли е необходимо да споменавам многократно цитирания пример с пенснето на корабния лекар от „Броненосецът Потьомкин” – похватът „pars pro toto” – „част вместо цялото” – е показателен за годините на нямото кино: боравенето с изображения без подкрепата на произнасяното слово задължително води до създаването на „метафоричния” облик на киното през първите години от неговото съществуване⁸.

С навлизането на звука тази органична структура е заплашена от унищожение. Причината според Айзенщайн: звуковото кино „борави не просто с фразата, а с произнасяната фраза”, а тя притежава продължителност, която най-често не е възможно да бъде накъсана, без да се загуби смисълът на случващото се, фразата следва (освен в особени случаи) да бъде изказана докрай, в противен случай в проблем се превръща членоразделното поднасяне на екранното действие в диалога. Експресивният монтаж, превър-

нал се в основен отличителен белег (и средство за въздействие) на немите филми, няма място в ранните създания на звуковото кино. Екранът става бърз, в основно изразно средство се превръща диалогът, визуалната стихия отстъпва на заден план на монтажната изобретателност. „Заявката” диагностицира тази заплаха: „Звукът е изобретение с две остриета и най-вероятното му използване ще тръгне по линията на най-малкото съпротивление, т.е. по линията на задоволяване на любопитството. На първо място – по линията на търговското използване на най-търсената стока, т.е. на говорещите филми. Такива, при които записът на звука ще бъде натуралистичен, съвпадащ точно с движението на екрана и създаващ някаква „илюзия” за говорещи хора, за звучащи предмети и т.н.”⁹.

Проблемът е очевиден: „... всяко прилепване на звука към монтажните откъси ще увеличи тяхната инерция като такива и самостоятелната им значимост, а това безусловно ще бъде във вреда на монтажа, който преди всичко борави не с откъси, а със съпоставянето им”¹⁰. Както формулира Айзенщайн няколко години по-късно: става дума за „монтажа в звуковото кино”, където „по силата на определени обстоятелства продължителността на несменяемия кадър като цяло силно е нараснала”.

Щом не е възможно техническият прогрес да бъде спрял и няма връщане към добрите времена на нямото кино, следва да се търсят нови пътища. И авторите на „Заявката” предлагат решение, макар и твърде своеобразно. Изходът е в отказ от натурализъм, от буквалното съвпадение на изображението и звука, т.е. в асинхронното присъствие на словото и на звуковите ефекти на екрана. „Единствено контрапунктичното използване на звука – пише в „Заявката” – по отношение на зрителния монтаж откъс дава нови възможности за развитие и усъвършенстване на монтажа”¹¹.

Така авторите на „Заявката” докато твърдят, че са за „нови възможности за усъвършенстване и развитие на монтажа”, всъщност се стремят да запазят старото и привычното, доста наивен опит да се „излъже съдбата”, като се съчетае новото – звукът и диалогът на екрана – с традиционните монтажни техники. Похватите на динамичния монтаж е възможно да се прилагат само при категорична асинхронност, при контрапункт на изображение и звук и по този начин да се избегне господството на диалога и монотонността в епизодите, застрашаващи експресивността, с която така се гордее нямото кино... В онези години за „асинхронен” звук говорят и настояват не само авторите на „За-

явката", но и Арнхайм, и Балаж. И едните, и другите виждат в това възможност да се заобиколи господството на диалога, да се преодолее застрашителният натурализъм на екранното повествование, който води до обезличаване на монтажа - основна организираща сила на структурата на филма.

„...Изображението и звукът не бива едновременно да изпълняват една и съща задача, а трябва да си поделят ролята – звукът да носи нещо различно от изображението, а двете заедно да създават някакво единно усещане. Това е принципът на контрапункта в звуковото кино. В противоположност на паралелизма, който се състои в едновременното чуване и виждане на часовника" (Арнхайм);¹²...подобен асоциативен монтаж на звуковете става особено интересен, когато е асинхронен, тоест когато е изместен по време спрямо визуалния показ на звуковите източници. Особено значение на звука изпъква по-добре, ако акустичното впечатление се изолира от изображението и прозвучи в друг кадър, свързвайки ги" (Балаж)¹³. Те не предлагат кардинално решение на проблема, възникнал с появата на звука, а само демонстрират желание да се заобиколи господството на диалога. Ако е последователна подобна позиция, тя логично ражда стремеж... въобще да се избегне звукът: „Така стигаме – пише Арнхайм – до парадоксалната ситуация, в която главна задача на творците от звуковото кино е как да се избегне звучащото"¹⁴.

По-късно Айзенщайн ще признае, че времето, когато е писана „Заявката", е било епоха на „буря и натиск", в която синхронният диалог на екрана се посрещал „на нож". Но не е сред хората, които ще се придържат на всяка цена към старото и добре познатото. В „Заявката" пише: „новото техническо откритие не е случаен момент в историята на киното, а е органичен изход за културния кинематографичен авангард от цяла редица безизходици, които се смятаха за непреодолими"¹⁵. И не само защото звукът (и най-вече диалогът) правят излишни междинните надписи на немия филм, избавят зрителите от необходимостта да четат писания на екрана текст, за да следят перипетиите на действието, но накъсват повествованието на филма. Но това е най-малката придобивка, която звукът носи на киното: ако бъде осмислено използван като органична част на монтажното построение, а не като добавка към изображението, ако е „тракуван като нов монтажен елемент (като самостоятелно събираемо със зрителния образ), звукът неизбежно ще внесе нови, извънредно ефикасни средства за изразяване и решаване на особено сложните задачи, които ни угнетяват поради несъвършените методи на киното,

опериращо само със зрителни образи"¹⁶.

Такъв е оптимистичният финал на „Заявката", който позволява да се усъммим в упорито натрапваната представа, че нейните автори и преди всичко Сергей Айзенщайн са привърженици единствено на звука под формата на контрапункт спрямо изображението и се противопоставят докрай на новото техническо усъвършенстване в кинематографа. Всъщност Айзенщайн бързо се отърсва от елементите на „нихилизъм", които несъмнено присъстват в „Заявката"¹⁷. И още в началото на 30-те години на миналия век, по време на пътуването си в Америка и в Мексико, обмисля своята историко-теоретична конструкция, обхващаща развитието на кинематографа от неговото раждане (а и преди това), като включва и възможностите, които предлага появата на звука. В повечето от замислените от него и за съжаление неосъществени проекти – и в Америка, и по-късно в Москва - той ще се опита да приложи в практиката онова, което анализира в теоретичните си опити. Но и творческите експерименти, и теоретичните идеи на големия режисьор дълги години остават неизвестни за кинематографичната обществено не само в Европа и Америка, но и в собствената му страна.

30-е години на миналия век са изключително драматичен период в живота на режисьора Айзенщайн. Той не успява да реализира нито един от сценариите, над които работи и които без успех предлага на „Парамаунт" – „Американска трагедия", „Златото на Зутър", „Черното величество". Филмът „Да живее Мексико", чието финансиране осигурява Ъптон Синклер, остава незавършен. Не е по-благоприятна творческата му съдба и след завръщането му в Москва през 1932 година. Ситуацията в страната сериозно се е променила - станала е очевидна илюзорността на утопичните революционни надежди, спаднал е поривът на авангарда, властта активно налага догмите на „социалистическия реализъм", започват атаките срещу „формализма" в изкуството, предшественици на жестоките политически репресии в края на десетилетието. Айзенщайн не успява да осъществи замислите си. А съдбата на филма „Бежин луг" се превръща в трагедия. Както пише Наум Клейман: „Властта очаква от Айзенщайн панегирик за Павлик Морозов, за „малкия герой на нашето време", филм за колективизацията на селото", но вместо творба, възхваляваща колхозите, режисьорът създава филм, изпълнен с библейски, евангелски и митологични мотиви". Принуден е да преработи изцяло филма, но съдбата и на втория вариант не е по-добра. По нареждане на Сталин работата над „Бежин луг" е прекратена, копие то унищожено,

срещу създателя на филма започва яростна кампания в пресата и на предварително организирани „обсъждания“, на които заклеят „формалистичните“ експерименти и „грешките“ на режисьора. Айзенщайн е лишен от възможността да работи в киното, отстранен е от преподавателската дейност във ВГИК. През 1937 година изпадналият в подобна ситуация може да очаква арест и процес, най-често с фатален край, каквато е съдбата на неговия учител Всеволод Майерхолд, арестуван с абсурдното обвинение, че е „японски шпионин“ и разстрелян през 1940 - и на стотици и хиляди други, повече или по-малко известни творци и хора на културата.

Посъветван от близкия си приятел Исак Бабел, заедно с когото пишат сценария за втория вариант на „Бежин луг“, „да се скрие“ за известно време от Москва, Айзенщайн заминава в санаториум в Кисловодск. Там той пише труд, наречен „Монтажът“, посветен обаче на проблеми много по-обширни от конкретното изразно средство в киното. Пише с ясното съзнание, че това може да е теоретичното му „завещание“, старее се да обобщи и творческия си, и теоретичния си опит. Но „Монтажът“ не е единствено рефлексия на случилото се в кинематографа през първите 40 години, в него авторът предлага цялостна концепция за природата на кинематографа и за изразните му възможности и тяхното използване. Айзенщайн не просто констатира промените, настъпили с навлизането на звука; за разлика от мнозина свои съвременници не се задоволява да оплаква „смъртта на монтажа“ и унищоженото наследство на нямото кино. Той има ясното съзнание, че „звукът е нанесъл удар по монтажа“, но ще напише и че „проблемът не е в ситното рязане“ и в типичния си маниер иронизира онези, „които бъркат „руския монтаж“ с „руска салата от ситно нарязани зеленчуци“. Гласът на разума прозвучава в думите на Жан Митри: „Дългите кадри не отменят нито кратките кадри, нито монтажа, нито което и да е от правата на филмовия език“¹⁸, но това ще се случи две десетилетия по-късно. За Айзенщайн не са проблем онези, „които с крясъци погребват монтажа“, по-важно е друго: „киното е изгубило не само културата на монтажа, но и теоретичното си самосъзнание“. Намерението на Айзенщайн е не толкова да защити постиженията на немия филм, но да огледа и анализира развитието на кинематографа - от раждането му до 30-е години на миналия век - като органичен и цялостен процес и да изгради теорията на кинематографа в новата епоха на „звукорителния синтез“.

И този негов труд остава незавършен. Докато трескаво работи над ръкописа в санаториума в Кисловодск,

режисьорът не подозира, че на 9 май 1937 година съдбата му се решава на специално заседание на Политбюро на ВКП(б). Първоначално Каганович подкрепя предложението, внесено от ръководителя на кинематографията Шумяcki: „да се счита невъзможно използването на С. Айзенщайн като кинорежисьор“, което почти сигурно означава смъртна присъда за твореца - и в преносния, и в буквалния смисъл. Подписва го и Молотов, но по-късно оттегля подписа си, към него се присъединяват Ворошилов и Жданов. Както пише Наум Клейман: „опитните царедворци навярно са доловили намерението на Вождя да помилва (засега) твореца“. Възможно е също така това да е било първият белег, че се разклаща позицията на Борис Шумяcki, който следващата - 1938 година - сам ще падне смазан в колелата на същата онази смъртоносна машина, в която така би искал да види ненавиждания от него режисьор. Окончателното решение на Политбюро (станало известно едва в края на 90-те години на миналия век) гласи: „Относно С. Айзенщайн. Да се предложи на др. Шумяcki да използва Айзенщайн, да му възложи задача (тема), като предварително утвърди неговия сценарий, текста и т. н.“¹⁹ А в края на лятото на същата година на Айзенщайн предлагат да снее филм за някоя от големите исторически фигури в Русия, каквато е заръката на Сталин. Избира Александър Невски, защото, както споделя с Михаил Ром, за неговия живот и за епохата му има най-малко запазени сведения. Увлечен в реализацията на проекта „Невски“ (в този филм Айзенщайн за първи път ще осъществи някои от звукозрителните си експерименти), отлага завършването на теоретичния труд и всъщност никога не успява да го оформи окончателно. Но основните идеи на този ръкопис няма да изчезнат безследно, ще се появят, разработени по-късно, в изследвания като „Монтаж 38“ и „Вертикален монтаж“.

„Монтажът“ няма да види бял свят докато режисьорът е жив. Постепенно ще започнат да откриват отделни негови части. Работата по комплектоването на „Монтажа“ ще продължи няколко десетилетия и той ще се появи като отделна книга едва на границата на двете хилядолетия²⁰. И до днес продължава издирването и публикуването на текстове на големия режисьор, които дори след толкова години не са изгубили своята актуалност. Нещо повече, внимателното вглеждане в тях показва колко далеч е от своите съвременници, каква огромна дистанция има между онези, които са „разтревожени“ от опасността театърът „да погълне“ киното и Айзенщайн, за когото театърът и кинематографът са едно органично цяло, в което сценичното

зрелище е само предходният стадий, мизансценът - предшественик на мизанкадъра, основен проблем не е противопоставянето на звука и изображенията, а тяхното творческо „съчетаване и съизмеряване“. Нещо повече, опитът на театъра следва да се използва, според израза му, като „Vorschule“²¹ за кинематографа. Айзенщайн не разглежда монтажа като нещо присъщо единствено на кинематографа – за него композирането на художествения образ от отделни, различни елементи в зависимост от намеренията и желанията на твореца е присъщо на всички изкуства. Нещо повече, истински пълноценен художествен образ, ефикасно и проникновено въздействие върху възприемащия субект е възможно да бъде постигнато само ако съграждането на образа съответства на емоционалните и психологическите движения в съзнанието на зрителя (читателя). Процесите в изкуството – създаването на творбата и нейното възприемане - представляват своеобразен психичен регрес, връщане към стадия на дорационалното, дологично мислене, разбира се, в съчетание с най-висшите интелектуални конструкции на сюжетно-образното композиране на художественото произведение. А това означава, както пише той в писмо до известната режисьорка Есфир Шуб: „Кинематографът е „малка Вселена“, която позволява да се изследват законите на явления много по-широки и интересни от „бягащите“ картинки“²².

Излагането на своето ново отношение към проблемите на звука в киното Айзенщайн започва с ранната реакция към звуковите филми, породена преди всичко от надигащата се заплаха за разрушаване на постигнатото в рамките на нямото кино. Произнасяното на екрана слово означава край на монтажните експерименти, на динамичната смяна на къси кадри, на „ситното рязане“, което в някои от филмите на нямото кино не рядко има изключителен ефект. И още една обективна констатация на Айзенщайн за промяната, настъпила в стила на ранните звукови филми: „повечето сцени със звук са заснети от една гледна точка“. Поради несъвършенствата на използваната по онова време техника камерата губи подвижността си, звуковият кинематограф сякаш загърбва постиженията от предходните години, когато хората, които правят филмите, постепенно овладяват възможностите, скрити в снимачния апарат, учат се да заснемат обектите от няколко гледни точки, „най-малко по два различни начина“, както формулира Юри Лотман.

Айзенщайн припомня, че още в края на 20-те години е говорил и писал за „зрителния обертон“, който се сближава с музикалния и който не може да бъде записан в статичния визуален откъс. Настоява, че по

време на лекцията, произнесена в Сорбоната на 17 февруари 1930 година, е „приветствал „появата на „тонфилма на народа“²³. (Впрочем изследователите не откриват в стенограмата на лекцията подобно изказване). Подчертава още, че в годините на нямото кино „много неща са мислени звукозрително“²⁴. На друго място споменава, че на „немия екран често му се налагало да звучи“, доколкото е принуден визуално да компенсира отсъствието на звука в изображението“²⁵. Много интересна е еволюцията във възгледите на режисьора: от рязкото (макар и твърде краткотрайно) отричане на новото, навлязло в киното със звука и заплашило постиженията на нямото кино, към дълбоко преосмисляне на възможностите, които новата технология разкрива пред кинематографа. Докато неговите съвременници се чувстват застрашени от агресията на театъра и настояват за разграничаване на двете зрелища (или подобно на Марсел Паньол опитват безпроблемното им сливане, заличаващо присъщата им индивидуалност и специфика), Айзенщайн е убеден в тяхната приемственост и в тяхната органична общност, но единствено като два последователни стадия в историческото развитие на зрелището.

Той гради схема, в която историята на кинематографа и на неговите изразни средства се разделя на три преливащи се един в друг етапи. Първият е ранното кино: „кинематографът на единната гледна точка“. Това е времето на т.нар. „примитиви“, заснети с неподвижна камера от една единствена снимачна позиция. Вторият е „кинематограф на променящата се гледна точка“. Това е времето между 1912 и 1928 г., когато киното дава път на монтажното мислене на екрана. Всъщност в онези години камерата се раздвижва твърде плахо – динамиката в рамките на отделен кадър се среща в отделни експериментални случаи, но снимачният апарат вече не е неподвижно закован пред случващото се пред обектива му. Възниква онова, което наричат „монтажен кинематограф“. И третият, логично възникващ етап, е времето на „тонфилма“, на звуковия кинематограф, когато според автора на „Монтажа“ е задължително да бъдат съчетани постиженията на нямото кино и възможностите на новата звукова технология.

Увлечен в изграждане на зданието на цялостното историческо развитие на кинематографа като единен органичен процес, Айзенщайн не пропуска да забележи и подробностите, от които зависи въздействащата композиция. За него още от първите му дни в изкуството зрителят е „основен материал“ и теоретикът не отделя анализа на процесите на възприемането от творческия процес и специфичните особености на

създаване на композицията на произведението. Започва с условията за идентифициране на звука от възприемащото съзнание. По този повод възразява на идеята на Бела Балаж за създаване на звуков „едър план“ по аналогия на визуалния „едър план“. Подобно намерение е предварително обречено, убеден е авторът на „Монтажа“: в края на 30-те години на миналия век звуков „едър план“ не е възможен. И се обосновава с отликите във функционирането на различните органи на осезанието: смяната на плановете на екрана се определя от „движещото се око“, докато „движещото се ухо“ не съществува²⁶.

Според Айзенщайн етапите, през които преминава изграждането на композицията на творбата, следва да се хармонизират с процесите, които протичат във възприемащото съзнание. Творбата може успешно да въздейства само ако емоциите, които предизвиква, се пораждат така, както те естествено възникват и у зрителите. Контурът на изображението следва да е обрисован така, че да заставя окото да се движи по него, така както то изследва подобен обект в живота. Разбира се, това движение не бива да е произволно, а задължително да е подготвено и осъществено в името на определен авторски замисъл. Това може да се случи когато композицията се създава от съчетанието (обмислено или интуитивно) на различни компоненти, на различни изразни средства, с които борави даденото изкуство. Това е основанието му да настоява, че монтажът не е нещо съчинено от неколцина творци, че е органично присъщ не само на филмовото изкуство, но и на всички разновидности на художествена дейност. За него „монтажен“ е методът на античните създатели на Акропола, чието великолепие в цялото му величие може да долови само посетителят, който се движи по определен маршрут сред статуите и храмовете му, предопределен от авторите на този „проект“. Огромно значение има динамичното единство между отделните компоненти на художествената структура на творбата, тяхното съчетаване има решаващо значение за ефекта на произведението върху възприемащото съзнание, а това несъмнено означава и между звуковото и визуалното богатство на филмовото произведение: „звуковият „контур“, който пронизва откъсите“, пише авторът в „Монтажа“, следва да бъде изграден точно така премислено, както и „линейният физически контур“²⁷.

Айзенщайн търси подкрепа в работата на видни психолози. Той подробно цитира резултати от изследвания, които доказват, че едновременното звуково дразнене води до „разширяване на зрителното поле“²⁸. Логичният му извод е: щом сетивата са така дълбоко и ор-

ганично обвързани, то и средствата за въздействие върху тях трябва задължително да бъдат в хармония; на екрана изображението и звукът не бива да съществуват изолирано. Звукът не само не е пречка за успешното развитие на изразните възможности на киното, напротив, „прогресивното, което навлиза с тонфилма – твърди Айзенщайн – е разтоварването на монтажния откъс от неговите временни ритмични функции“, от напрежението, възниквало дотогава между постъпателната изобразителност, необходима на повествованието, и образната динамика на монтажа в нямото кино (която встъпва в противоречие с естествено увеличената продължителност на откъсите с диалог)²⁹. Логично идва заключението: „звукът не е странична стихия, която нахлува в киното, а негов органичен елемент“³⁰.

Според Айзенщайн ранната реакция срещу синхронността при раждането на звуковия филм е била протест срещу „натуралистичната“ синхронност, на „мъртвата инерция, която се подчинява на непреодолимото status quo на действителността“³¹. Главата от „Монтажа“, в която се обсъжда този проблем, не случайно е озаглавена: „Синхронност и асинхронност“. Айзенщайн е категоричен, че така разбираната синхронност „не е единственият, дори не основният, а само един от много видове съчетаване на звука със зрителния кадър“³². Той е против „външната синхронност“, считайки я за „безпринципна“, и предлага да се обсъдят другите видове синхронност, която нарича „вътрешна“. Той различава: грубото физиологично непосредствено взаимно въздействие на слуховите дразнения върху зрителните и обратното; чувственото, т.н. синестетично съответствие на слуховите и зрителни възприятия; единството на едната и другата област посредством образа, който възниква във връзка със слуховото и зрителното явления.

Анализира всеки един от тези варианти на „вътрешната синхронност“, като цели да покаже, че „и трите са последователните стадии - от низкия физиологичен стадий на звукозрителна връзка през емоционално-чувствения стадий до висшето стъпало на единството в образа“³³. А този пълноценен образ на звукозрителното единство може да бъде постигнат само ако се владее „азбучната грамотност на съчетаване на зрителния кадър със звуковия кадър“³⁴. Най-ниското ниво на синхронността е онзи случай, в който маршовата музика се съчетава с изображението на войници, маршируващи в такт с нея, а монтажът на кадрите възпроизвежда ритъма на марша... Докато Айзенщайн се интересува от „онзи монтажен ритъм, който е средство да се издигне монтажното изображение

до един обобщен образ³⁵. И търси потвърждение на тази своя мисъл в историята на архитектурата, живописа, музиката и най-вече литературата. Открива в поемите на Пушкин, в „Руслан и Людмила“, в „Полтава“ и в „Медният конник“, изключително интересни примери как с помощта на наглед ограничените изразни средства на поезията се постига съчетаване на визуални и звукови образи: гласът на цар Петър, който прозвучава преди той да се появи от шатрата си и той да бъде представен в стиховете³⁶. Анализът на епизода с конните надбягвания от „Ана Каренина“ придобива очертанията на истински монтажен сценарий (или според модното днес название, в „сториборд“); писателят обмислено е подредил различните планове, умело съчетавайки репликите и действията на литературните герои, е създал със словото и визуална представа за случващото се³⁷.

Целта на Айзенщайн е ясна: взаимното съчетаване на двете поредици от образи – звукови и зрителни – служи да се конструира веригата от пълноценни звукозрителни образи³⁸, когато „движението не се разбира като елементарно преместване“, а синхронността и асинхронността са само възможности, само изразни средства, които, ако се използват сполучливо, позволяват битовото, натуралистично изображение да се превърне в художествен образ, който да разкрие за зрителите невидимото, онова, което е отвъд видимото.

Разбира се, Айзенщайн не би искал да превърне зрителите в подобие на онези дервиши, които според Хайне се въртят, докато не изпаднат в транс и „за тях изчезне както обективният, така и субективният свят,(...), докато започнат да чуват цветове и да виждат звуци...“³⁹. Той е наясно с отликите между изображението и звука с тяхната, както той се изразява, „несъизмеримост“⁴⁰, не се спира единствено на сложните взаимоотношения между изображение и звук в изграждането на структурата на „тонфилма“. За него следващата логична стъпка „по пътя решаване на проблема за звукозрителния монтаж е проблемът за... цвета в киното“⁴¹. Звучи на пръв поглед неочаквано: киното по времето, когато цветът в него е все още на ниво експерименти – но от гледна точка на теоретичната концепция на Сергей Айзенщайн – на-

пълно логично. Защото в нея става дума не просто за различни технически похвати при използването на звука на екрана, за занаята на кинорежисьора, а за „истинската звукозрителна синхронност“, за художествената цялост на органичното художествено произведение на екрана, нещо, за което Айзенщайн се бори още от първите си стъпки в изкуството и в първите теоретични манифести: за равнопоставеното, пълноценно използване в композицията на творбата на всички изразни средства, с които разполага режисьорът. А към тях спада, редом с изображението, и звукът, и цветът.

Всъщност това е логично преминаване към следващ, по-висок и по-съвършен етап на композиране на структурата на екранното произведение: сливането на всички използвани изразни средства в образа „посредством психологичното, вечно в контекста и в системата от понятия изменчиво и изменящо се. Единното в образа, вътрешно слятото в него – абсолютното в условията на дадения контекст, на дадената система от образи, на даденото произведение“⁴².

Айзенщайн следи много внимателно техническия прогрес в киното, възторжено коментира експеримента, осъществен от Уолт Дисни и Леополд Стоковски: студийен запис с десет микрофона и впоследствие смесването на записа от звуковите канали - експеримент, който позволява да се осъществи следващата стъпка, за която говори Айзенщайн: не просто съвместен монтаж на изображение и звук, но и монтаж на звуците. Изтъкването на едни от елементите на звуковата партитура за сметка на други. Това е предусещане на появилият се доста по-късно в практиката на кинематографа стереозвук. Гениалната интуиция на Айзенщайн му позволява години преди развитието на използваната в киното технология да предусети правилната посока и да заяви, че не само използването на звука и цвета на екрана са бъдещето на филмовото изкуство, но да направи и твърде смелата за времето си догадка, че по този път кинематографът неминуемо ще достигне и до толкова модното в първото десетилетие на новия XXI век стереокино и че стереоизображението ще бъде „проблем на пластиката на бъдещото кино“⁴³.

¹Участието на Григорий Александров в създаването на този текст е повече от проблематично. Цялото присъствие в изкуството на този режисьор подсказва, че неговите интелектуални способности трудно биха го превърнали в равностоен съавтор на именитите му съвременници. По-скоро неговото участие се свежда до поставянето на подпис под този текст, още повече, че това се случва по време на общото му пътуване с Айзенщайн в страните на Западна Европа. Какъв е приносът на Пудовкин днес не е възможно да се установи, авторите на „Заявката“ не са сред живите и не са оставили категорични свидетелства за авторството на всеки от тях. Често сменяният теоретичните си възгледи Пудовкин навярно в този момент е бил съгласен с тезите, които несъмнено принадлежат на Айзенщайн.

²Айзенщайн С. М. Избрани произведения в три тома. Том втори. Отвъд звездите, С., Наука и изкуство, 1972, с. 91

³пак там

⁴Krakauer S. Theory of Film, p.103

⁵пак там., с. 90

⁶пак там, с. 91

⁷Mitry J. Aesthetics and Psychology of the Cinema, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2000, p. 230

⁸Роман Якобсон пише по този повод: „Частта на цялото: това е основният метод, за да се превърнат в киното нещата в знаци. (...) Киното работи с части от разнообразни предмети с различни размери, с части от пространство и време с различни размери, то променя пропорциите на тези части и ги съпоставя според тяхната близост или според тяхната прилика или контраст, т. е. поема пътя на метонимията или на метафората“ – Р. Якобсон. Упадък на киното?; в Из историята на филмовата мисъл. Антология, част ²², с. 331; според Айзенщайн „мизанкадрът е пластично изображение на словесна метафора“.

⁹Айзенщайн С.М., цит. съч., с. 92

¹⁰пак там

¹¹пак там

¹²Арнхайм Р. цит. съч., с. 240

¹³Балаж Б., цит. съч., с. 254

¹⁴Арнхайм Р., цит. съч., с. 243

¹⁵Айзенщайн С.М., цит. съч., с. 92; по-късно той ще сподели, че появата на звука е позволила да се преодолее основното противоречие на немия филм – „между изображението и ритъма“.

¹⁶пак там, с. 93

¹⁷По-късно Айзенщайн ще отбележи: „Заявката“ избърза с кръсък да ускори исторически необходимите процеси...”

¹⁸Из историята на филмовата мисъл. Антология, т. ²², с. 294

¹⁹Вж. Максименков Л. Сумбур вместо музика. Сталинская культурная революция 1936-1938, М. Юридическая книга, 1997, главата „Дело Сергея Эйзенштейна“, с. 241 - 253

²⁰Эйзенштейн С.М., Монтаж, М., 2000, Музей кино.

²¹„Vorschule“ – долните класове в училището (нем.) – тук в смисъл на „школа“.

²²Эйзенштейн С.М., цит. съч., с. 5

²³пак там, с. 299; Айзенщайн упорито използва вместо „звук филм“ термина „тонфилм“, който в края на 30-е години вече звучи архаично и практически е излязъл от употреба.

²⁴пак там, с. 308

²⁵Впрочем в онези години Айзенщайн анализира естетиката на театър „Кабуки“, в който звукът се използва като продължение на пространствения жест в мизансцена; вж. „Неочаквана допирна точка“ в: Айзенщайн С.М. Избрани произведения, т. ²², с. 95 и пак там пише: „При Кабуки не е възможно да се говори за „акомпанимент“. По същия начин, както не можем да кажем, че при вървеж или при тичане левият крак „акомпанира“ на десния...“

²⁶Эйзенштейн С.М., цит. съч. с. 358; разбира се, подобно разбиране е валидно през 30-е години, когато все още не са познати системите за стереозвук, но както ще видим, Айзенщайн в прогнозите за развитието на кинематографа преодолява и това ограничение.

²⁷пак там, с. 299

²⁸пак там, с. 338-339; Известно е, че Айзенщайн е близък с големия психолог Л. Виготски, дори планира съвместно с него създаването на специална лаборатория за изследвания на психологията на възприятието, идея, която не се осъществява поради преждевременната смърт на учения. През всичките години Айзенщайн поддържа близки връзки с друг голям учен – Александър Лурия, следи отблизо неговите експерименти, запознава се с изследванията и с резултатите от проведените от него експерименти.

²⁹пак там, с. 299

³⁰пак там

³¹пак там, с. 336

³²пак там, с. 338

³³пак там, с. 338-339

³⁴пак там, с. 341

³⁵пак там, с. 309

³⁶пак там, с. 293

³⁷пак там, с. 375-377

³⁸пак там, с. 315

³⁹Хайне Х. Философска проза, том първи, С., Наука и изкуство, 1981, с. 154

⁴⁰Эйзенштейн С.М., цит. съч., с. 345

⁴¹пак там, с. 379

⁴²пак там, с. 381

⁴³пак там, с. 379

НЕ САМО ВЪПРОС НА ГЛЕДНА ТОЧКА...

Иво Драганов

Бегъл или по-систематизиран преглед на цивилизационното развитие на която и да е държава ще разкрие, че икономическият прогрес и благополучието на гражданите са функция от развитието на градската култура и прилежащата ѝ инфраструктура. Университети, театри, опери и киносалони привличат интелигентни, умни и способни хора, които създават икономиката на съответното място. И трите вида институции са изградени първоначално за престиж и светски блясък, но с течение на времето доказват, че освен символен капитал те консолидират около себе си хора, които имат качества на лидери в своята област и развиват икономиката на града – занаяти, търговия, промишленост, услуги, банки и т.н... Университетът, театърът, операта и киносалонът се превръщат в критерии и условие за икономически успех. През втората половина на миналия век такъв пример е Сингапур, който тясно скроените балкански икономисти с претенции за глобализъм, но с мислене на селски бирници, избягват да коментират. Сходна е ситуацията в Ливърпул и на други места. Обратно – липсата на културни и образователни средища отблъсква хората с духовни и културни потребности и обрича масата на огрубяване. На тези места остават само оцеляващи индивиди. Това ги обрича на духовна и материална нищета. Най-вероятно липсата на хоризонт в мисленето на политическите елити, сиромашката им неспособност да оценят културата и нейните институции като задължително условие за цялостно развитие, упоритото нежелание да инвестират в духовно развитие доведе България до културна, социална и икономическа стагнация. Парадоксално е, че хора от финансови кръгове, допринесли пряко и косвено за кризата с одобрението на мащабни инвестиции в губещи проекти, предлагат като антикризисна мярка оряване на средствата за култура. Няколко

спестени милиона няма да компенсират прахосани милиарди в енергетика, безсмислено строителство на офиси или в тънещата в разруха промишленост, но могат да опропят цели градове, региони, цялата държава в крайна сметка...

Прозрението на баба Вѝта...

В контекста на тази мисловна парадигма на т.нар. елити направо необяснимо е как стотина възрастни жени от село Дивлино се борят за правото си да имат селска библиотека, въпреки че нямат път, магазин, кафене и аптека. Баба Вѝта от село Дивлино изрече нещо, което американски, руски, английски превзети възпитаници не осъзнават: „Ако не са книгите, ще заприличаме на животинките“.

Тази най-важна духовна потребност за всеки, който иска да бъде личност, а не индивид и машина за гласуване, монетаристите и бирниците, облагачи произведението на образованието, науката и културата с 20 процента ДДС, не желаят да разберат. Защо? Има два възможни отговора, като и двата не са в тяхна полза.

Лий Якока и монетаризмът...

Механичното прилагане на зазубрени примери от чужди учебници по бизнес и икономически модели не водят до никъде. Още повече, че тези примери също са подлагани на критика - и то от безспорни авторитети. Според Лий Якока – легенда в световния бизнес: „Съществува проблемът със свободната търговия или по-точно митът за свободната търговия. Мога да кажа, че свободна търговия е имало само четири пъти в историята. Единият пример е от учебниците. А тримата практикували в действителност са: холандците – за много кратко време, англичаните – в началото на индустриалната революция, и в САЩ – след втората Световна война”¹. За съжаление през последните двадесет години този мит за свободната търговия се

¹ Лий Якока "Автобиография"

налага като безалтернативен път на прехода, без да бъде подлаган на обществен дебат. След двадесет години механичното му прилагане на практика утвърди частните монополи – най-уродливата форма на функциониране на пазара според Адам Смит.

Лий Якока, който през 1976 година е вземал втората по ръст заплата в САЩ след Хенри Форд-II, продължава задочния си дебат с монетарната политика на Рейгън така: „Ние не можем да имаме стабилна и здрава икономика с високи лихвени проценти или с лихви, които се променят всеки десет минути“².

Според него: „6.11.1969 година е ден на безчестие за САЩ. Тогава Пол Волкърт и Федералната резервна система правят лихвата плаваща. Монетаристите казаха: „Единственият начин да се овладее инфлацията е да се ограничи количеството на парите, а лихвите да вървят по дяволите. Както научихме от собствен опит, това решение освободи взрива на икономическата разруха“³.

Лий Якока не е кабинетен учен, а топ мениджър от практиката на световно ниво. Той напомня, че навремето „Рузвелт не се бореше с проблемите на депресията със схеми и графики, с кривите на Лафър или теориите на Харвардската бизнес школа“.

За съжаление бяхме принудени да мълчим през тези двадесет години, за да експериментират представители – адепти на тоталната приватизация и монетаризма. Това, че този англосаксонски модел, успял донякъде единствено в САЩ и Англия, трудно може да се адаптира към балканските нагласи и традиции, не ги въълнуваше. Спорният ефект от тази монетарна логика убедително е претворена от Константин Занков в прекрасния филм „Изгубени в затворената линия“. Той е метафора за случващото се в България през последните двадесет години. По времето на цар Фердинанд се строи железопътна линия в Северна България, която има стратегическо икономическо и културно значение. Влакът, освен да превозва стоки, носи културно влияние, улеснява комуникациите между градовете, прави възможно образованието на деца от отдалечени селца и превръща селищата и хората от изостанали селяни в граждани. След промените през 1989 година, по време на правителството на внука на цар Фердинанд, триумфът на формалната пазарна логика (приходи – разходи) и скрити икономически интереси на частни превозвачи (обвързани до един с политически партии), линията е демонтирана, гарите разграбени, селищата пустеят откъснати, а хората, загубили гражданските си професии, се връщат, за да се препитават като пастири. Направен е пълен кръг за 80 години... Ако гледат този филм, може би

по-умните и схватливи политици ще научат, че нещата освен цена имат и цивилизационна стойност, която се гради с години и не се измерва само с цифри. За това обаче трябва изградена градска култура и мислене. В този филм културното, цивилизационно измерение на една комуникационна система бе формално противопоставено на /без/спорната логика на свободната търговия, в която всяко нещо има цена. Духовните измерения имат стойност, която не може да се оцени. И всяка година ставаме свидетели на задълбочаваща се загуба на стойности в полза на девалвиращи пари. Монетаристите механично сравняват пазара на САЩ и Англия с този на България и предявяват с формалната логика на зубрачи неизпълними изисквания за пазарна реализация пред българските филми. Всеки с просто око може да види разликата в мащабите на пазарите в големите и малки държави. В същото време финансистите и политици приватизираха (в условието на тежки съмнения за огромна корупция) производствената база и киносалоните. Вместо да създадат условия за свободен пазар, те го ликвидираха изцяло и на практика разчистиха пътя пред частни монополи. За тези хора понятията символен капитал и национална репутация като задължителна принадлежна стойност на нацията и държавата не са от значение. Това, че именно те водят след себе си икономическото развитие, не ги въълнува. Разликата между тяхното мислене и това на копривщещия чорбаджия, сравнил даскалската заплата на Петко Р. Славейков с тази на говедаря, е само във времето и в претенциите им за придобито скъпо образование... То обаче не им помага да възприемат очевидното – именно ниската репутация на политическия елит и съдебната система са основна пречка пред чужди инвеститори. Чрез инвестиции в култура това положение може рязко да се подобри. За немската икономическа школа⁴ културата е база за развитие на икономиката. Капка Тодорова в своя статия представя изводите от проучване на немските учени Оливер Фалк, Михаел Фрич и Щефан Хеблих от катедрата по икономика на института „Макс Планк“ в тази посока. Според тяхното наблюдение именно културният живот е причина за икономически растеж в съответния град, област, провинция. В Германия културата се дотира и това не се счита за престъпление. Въпреки че в интерес на истината има спорове и съответно опоненти на тази практика. Обаче в днешно време образованите хора са търсени на пазара на труда, те са условие за високоефективни производства, големи печалби и общ креативен климат. Каква е картината у нас?

Прилагам една показателна таблица. Тя развенчава

²Точно този проблем с лихвените проценти е предмет на оживен дебат у нас и причина за пошото състояние на бизнеса.

³Пак там....

⁴Никога не разбрах защо реформите у нас не възприеха легендарно успешния модел на немския канцлер д-р Лудвиг Ерхард от ХСС, („Пазарното социално стопанство“), а приеха крайния англосаксонски десен модел на монетаризма.

още един мит за прекалено многото студенти и специалисти с висше образование. Кой има интерес да поддържа тази митология, предстои да разберем. Но и без да тълкуваме цифрите се вижда, че делът на специалистите с висше образование е нисък. От друга страна никога в историята на човечеството не е имало толкова високи изисквания към образователната подготовка на всеки индивид, за да получи задоволително място на пазара на труда. От сравнителен анализ може да се допусне, че 47.6 процента от населението с ниско образование ще работи неквалифициран труд или ще разчита на социални помощи.

Година	Висше	Средно	Основно	Начално	Недовършено начално
1956	1.7	8.9	24.9	36.5	28.1
1965	2.4	12.3	32.0	31.7	21.5
1975	4.1	20.8	34.2	26.7	14.2
1985	6.3	30.7	32.7	21.2	9.1
1992	8.1	37.7	31.0	16.1	7.1
2001	9.7	42.7	27.3	12.4	7.9

Днес България е достигнала най-ниската ефективност на отчайващо зле реструктурираната ни икономика спрямо другите страни от ЕС. Енергични парвенюта се сдобиха с предприятия на една стотна от тяхната себестойност, а после ги разпродадоха за старо желязо, отдадоха под наем като търговски площи, останалите произвеждат с едва една десета от капацитета им. Инвестициите в know how са нищожни. Едва една четвърт от работещите у нас се трудят в иновационна среда според данни, изнесени от министъра на икономиката. Естествено е след поредното пиянство на един народ да дойде време за равностетка. А тя гласи, че няма пари. Енергичните парвенюта не се окажаха желаните предприемчиви бизнесмени, а обикновени тарикати. Милиони бяха налети в Кремиковци след приватизацията, а после източени в чужбина от екзотични квазиинвеститори. За АЕЦ Белене се говори, че са вложени милиарди в кота нула без конкретен резултат⁵. Четири милиарда бяха раздадени като финансов излишък през декември 2008 година - в началото на кризата, но от тях за култура бяха заделени трохи. Дори не бяха изчистени текущите преразходи в културните индустрии, както бе практика в други отрасли. Защо? Икономически необективна и финансово неефективна антикризисна мярка е да се свиват разходи за култура и образование, особено в условия на криза⁶. Според Якока, просперитетът на САЩ се дължи на това, че „всички етнически групи са донесли своята култура, своята музика, своята литература“. Финансови експерти със съвсем не безспорна репутация пак се опитват да реструктурират културата,

като намаляват инвестициите в нея. Дори да се абстрахираме от очевидните неуспехи на родните икономически реформатори, най-лошото е, че това става без философия, позиция и стратегия за развитието на културата и по-специално на киното. Не е морално държава, която не е в състояние да печели от промишленост, енергетика, търговия, износ, да губи от спекула с финансови инструменти, да настоява да печели от култура, като дори не създава елементарни условия за социокултурна и ерго пазарна реализация на нейните продукти, в частност филми⁷.

Всички правителства досега третират киното и културата като луксозно, но едва ли не старомодно бижу, което е неуместно да се толерира във време на криза. Каприз на някакви творци. Това отношение произтича от погрешния алгоритъм и философия на обществото, наложени още от Карл Маркс, дори по-скоро от примитивните му интерпретатори – според мен. В същото време адептите на пазарния фундаментализъм стоят на идентични позиции. Припомням тезата на Маркс – човешкото общество се състои от две нива: икономическа база и обществена надстройка. Базата е начинът на производство. Обществена надстройка са прояви на културата, подредени от държавата: образование, религия, философия, право. Всички възпроизвеждат досега тази максима в политиката за развитие на образованието, науката и културата и затова те винаги остават в периферията на публичното внимание - и в крайна сметка в бюджета. Именно поради това нито една стратегия за развитие на културата не успя. В ценностната система на българския политически елит (с някои изключения) духовните потребности винаги са стояли на второ, трето, пето място. Битовият прагматизъм на социалния архетип, излязъл от малка общност и подозрително гледащ на града, винаги се е отнасял грубо, агресивно и с омраза към потребностите от култура⁸. Необяснимо е, за да не кажа комично, че т. нар. български монетаристи на практика прилагат вече двадесет години измислената теза на Маркс за базата и надстройката – теза, създадена единствено да оправдае революцията и експроприирането на частната собственост. Но дебатът за близостта на крайно ляво и крайно дясно е друг... Хладният преглед на историческия възход и упадък на държавите обаче сочи друго. База на всяко общество са културата, образованието, религията и изкуството. Те гарантират качеството на производствените, икономическите и обществени взаимоотношения, детерминират и гарантират високо цивилизационно ниво. Те вдъхновяват, извисяват, привличат, утвърждават престижа на държавата. Културата е с

⁵Изнесени са данни за неправомерно отклонени (откраднати) 127 милиона евро. Един от проблемите пред финансирането на културата е, че възможностите за корупция в тази сфера са нищожни

⁶Вероятно това са научили в Харвардската бизнес школа. Според доклад на ФБР 80 процента от виновниците за кризата са нейни възпитаници.

⁷В същото време в повечето цивилизовани държави правителствата прилагат гъвкав и модерен протекционизъм и дори Барозу вече говори за значението на културата като символ на капитал

нищо незаменима спойка на нацията, но е съзнателно принижавана заедно с науката и образованието (темата за религията е по-дълга). Без нея народът се превръща от нация в популация на примитивно ниво. Това природно интелигентната баба Вѝта от село Дивлино го е разбрала, обаче нахални монетаристи с престижни дипломи, но с мислене на потомствени орачи и копачи - не. Ние като народ се намираме в етап на национална ентропия поради липсата на надежда, духовност и стремеж към качество във всеки един аспект – политически, икономически, законодателен, съдебна система, услуги и т.н.⁸ Днес се вижда вече, че икономически модели, работещи другаде – например в протестантския свят, не проработват в православния именно поради различни културни и цивилизационни натрупвания, нагласи и възприятия. Отчетливо се открояват дефицити в етоса на общественото служене, необходимият висок праг на лична репутация и престиж, на уважение към другите, на съчувствие и солидарност с по-слабите. Добре би било седмата Божия заповед: „Не кради!“ поне да я редактират до „Кради по-малко!“. Правителството на социалиста Бетино Кракси е разследвано в Италия за корупция в размер на 14 процента от стойността на обществените поръчки, професор Михаил Константинов публично обяви, че коефициентът на корумпираност в България достига 75-80 процента. Това са основни причини за неефективност на прилаганите у нас чужди инструменти и финансови механизми. Монетаристите - поради ограниченост на миогледа си, не отчетоха цивилизационните и културни особености и различия като ключов фактор – вероятно защото е над капацитета им за управление и контрол¹⁰.

Ако към това добавим като общ фон сбъркания модел на финансовите пазари в глобален аспект, за който обстойно говори Лий Якока, ще разберем, че още една погрешна реформа, продиктувана от гледна точка на формална монетарна логика, ще довърши културата, в частност киното и в крайна сметка народа като национално самосъзнание.

Трябва да започнем дебат на всички възможни нива за смяна на гледната точка към мястото, значението

и финансирането културата и киното в частност. Съвременно решение би било политиките да се откажат от остарялото схващане на политикономията за обществените нива и да преосмислят, да прозрат, да осъзнаят и да разберат, дори ако трябва да прочетат малко херменевтика, че без култура въпрос на време е разпадът на обществото и на държавата да стигне своя край¹¹.

Философията на нашите искания е извеждането, поставянето и третирането на културата, образованието и науката като база на обществото. Именно те трябва да бъдат в центъра на държавната подкрепа и общественото внимание. Качествата им на символен капитал, на основен фактор за национална и държавна репутация, свойството им да сплотяват нацията трябва да бъдат основна гледна точка при вземането на политически решения в тази област.

Без това преосмисляне никога няма да постигнем качество на взаимоотношения във всеки един аспект и ще останем на примитивното ниво на културата на измамата, подмяната и имитацията във всяка област – политика, пазарна икономика, съдебна система и т.н. Ако науката, образованието и културата продължават да остават в периферията от приоритети на политическия елит, това обрича на обезлюдяване на цели региони, миграция на всичко можещо и мислещо по посока други държави.

P.S. Не бива да се забравя и за миг, че съседните на нас балкански държави провеждат изключително мощна културна пропаганда – Гърция се опира на културите на своята античност и на Византийската империя, Турция провежда мощен експорт на своята масова култура и поставя тревожно често като основа на политическото си развитие агресивната доктрина на неоосманизма, Румъния и Македония се опират на измислена, но величава древност. В такава конкурентна среда е жизнено необходимо България да провежда активна културна политика, в противен случай последиците могат да бъдат изключително изнедадващи и неприятни – турцизирането на българомохамеданското население е един такъв пример.

⁸Според социалният антрополог д-р Харалан Александров ние сме общност от несполучливо урбанизирани селяни

⁹"Garbadge out, garbadge in" (Един боклук излиза, друг влиза) – това е оценката за българския политически елит през парламентарните избори 2009 г., дадена от чужд посланик.

¹⁰45 години се градеше съветско-азиатски тип комунизъм без работническа класа, а сега се прави капитализъм без средна класа. Наротив – всички правила в държавата пречат за нейната поява.

¹¹Харалан Александров обяви видимото начало на този национален и обществен разпад. Според него водещи фактори за състоянието на хората са „безпътността, трайната несправедливост и масовото отчаяние от предателството на елитите. Хората са в безизходица и няма кой да ги посъветва какво да правят“ – бе изводът му в „Сеизмограф“

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: Г. Константинов **Печат:** Печатна база „Дийор принт“

Адрес на редакцията:

София 1527, бул. „Дондуков“ 67, тел.: 946 10 66; 946 10 62

За реклами: **946 10 62** E-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

СБФД интернет сайт: <http://www.film-makersbg.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



СПИСАНИЕТО, С КОЕТО ФИЛМОВИЯТ СВЯТ ИДВА ПРИ ВАС

АБОНАМЕНТ 2011

абонирайте се за списание „КИНО“

в „БЪЛГАРСКИ ПОЩИ“

КАТАЛОЖЕН НОМЕР 1402

и чрез фирми „ДОБИ ПРЕС“ и „БЛИЗНАЦИ“

Очакваме да се абонирате и в редакцията на списанието.

София 1504, бул. „Дондуков“ №67; тел.: 946 10 66; 946 10 62; e-mail: spisanie_kino@sbfd-bg.com

6 книжки - 20 лева

3 книжки - 10 лева



EUROPE LOVES CINEMA

Бюро МЕДИА - България, бул. Дондуков 2а, София 1000, тел. 988 32 24, тел./факс: 987 53 69
MEDIA Desk - Bulgaria, 2a Dondukov blvd., Sofia 1000, tel. +3592 9883224, tel./fax +3592 9875368
info@mediadeskbg.eu, www.mediadeskbg.eu

БЪЛГАРСКА ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ 2011

ГЕНЕРАЛЕН СПОНСОР

ЕВРОБЕТ

игри на късмета

НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР

БЪЛГАРСКА НАЦИОНАЛНА ТЕЛЕВИЗИЯ, НАЦИОНАЛЕН ДВОРЕЦ НА КУЛТУРАТА



ГОДИШНИ НАГРАДИ ЗА 2010





БЪЛГАРСКАТА ФИЛМОВА АКАДЕМИЯ

Представляваща цялата кинематографична общност:

Съюз на българските филмови дейци, Българска асоциация на кинорежисьорите, Асоциация на българските оператори, Сдружение на филмовите и телевизионните режисьори, Българска асоциация на филмовите, телевизионни и радио сценаристи, Българска асоциация на независимите художници аниматори „Пройко Проиков“, Асоциация на филмовите продуценти, Асоциация на българските независими продуценти, Асоциация на българските филмови продуценти, Асоциация „Академика 21“

въръчи следните награди:

НАГРАДА ЗА ЦЯЛОСТНО ТВОРЧЕСТВО

на **ГЕОРГИ МИШЕВ**, кинодраматург

НАЙ-ДОБЪР ИГРАЛЕН ФИЛМ

„ПОДСЛОН“: Сценаристи: Разван Радулеску, Мелиса де Рааф, Драгомир Шолев; Режисьор: Драгомир Шолев; Продуцент: КЛАС ФИЛМ, копродуценти БНТ и Ню Бояна филм, с финансовата подкрепа на НФЦ
другите номинации: „ЛОВ НА ДРЕБНИ ХИЩНИЦИ“, режисьор Цветодар Марков
„СТЪПКИ В ПЯСЪКА“, режисьор Ивайло Христов

НАЙ-ДОБЪР ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ

„КМЕТЪТ“: Сценарист: Адела Пеева; Режисьори: Адела Пеева и Антоний Дончев;
Продуцент: АДЕЛА МЕДИЯ, с финансовата подкрепа на ИА НФЦ, Министерство на културата, Столична община, Гьоте институт – България
другите номинации: „ИВАН ГЕОРГИЕВ – РЕМБРАНДА“, режисьор Анна Петкова
„ИЗГУБЕНИ В ЗАТВОРЕНАТА ЛИНИЯ“, режисьор Константин Занков

НАЙ-ДОБЪР АНИМАЦИОНЕН ФИЛМ

„ДОРОГА“: Сценарист: Сотир Гелев; Режисьори: Сотир Гелев и Алекс Филипов;
Продуцент: ГЕКОН филмово студио – Пенко Гелев, с финансовата подкрепа на ИА НФЦ
другите номинации: „ИЗВЪНСНЕЖНИ“, режисьор Марина Русинова
„КОГАТО БЯХМЕ ГРЕШНИЦИ“, режисьор Владимир Шомов

НАЙ-ДОБЪР ТЕЛЕВИЗИОНЕН ИГРАЛЕН ФИЛМ

„СВЕТТО СЕМЕЙСТВО“: Сценарист и режисьор: Красимир Крумов;
Продуцент: БНТ и ФС „ВРЕМЕ“
другите номинации: „АВАРИЙНО КАЦАНЕ“, режисьори Петър Вълчанов и Кристина Грозева;
„КЛИНИКА НА ТРЕТИЯ ЕТАЖ“, режисьор Николай Акимов

НАЙ-ДОБЪР ТЕЛЕВИЗИОНЕН ДОКУМЕНТАЛЕН ФИЛМ

„АПОСТОЛ КАРАМИТЕВ“: Сценарист и режисьор: Момчил Карамитев;
Продуцент: НАЙТМЕАР ПИКЧЪРС, с финансовата подкрепа на ИА НФЦ
другите номинации: „БЕТОННИ ФАРАОНИ“, режисьор Йордан Тодоров
„ХОТЕЛ „РАЙ“, режисьор София Тзавелла

НАГРАДИ ЗА РЕЖИСЬОРСКИ ДЕБЮТ

В ИГРАЛНОТО КИНО: ЦВЕТОДАР МАРКОВ за „Лов на дребни хищници“
другите номинации: Виктор Чучков-син за „TILT“; Драгомир Шолев за „Подслон“
В ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО: ЙОРДАН ТОДОРОВ за „Бетонни фараони“ ex aequo
с **МАРИЯ АВЕРИНА** за „Късен дом“
другите номинации: Момчил Карамитев за „Апостол Карамитев“;
Никола Бошнаков за „Джеки, Джони и Чарли не са имена на кучета“

За втора поредна година компанията организатор на игри на късмета **ЕВРОБЕТ** бе Генерален спонсор на наградите на филмовата академия.

Компанията подsigури парични премии за наградените и връчи собствена награда за съвременно българско изкуство.

Първият ѝ носител стана именитият български актьор и режисьор **Ивайло Христов** за филма си „Стъпки в пясъка“.

Наградата **ЕВРОБЕТ** за съвременно българско изкуство има за цел да открие и насърчи български творец, да му даде куража да отстоява своя почерк. Статуетката, дело на скулптора доц. д-р Евгени Велев, обобщава значими духовни ценности.





НАГРАДИ ЗА ПРОФЕСИОНАЛНО МАЙСТОРСТВО

- Режисьор на игрален филм – Драгомир Шолев за „Подслон“**
другите номинации: Виктор Чучков-син за „TILT“; Ивайло Христов за „Стъпки в пясъка“
- Режисьор на документален филм – Анна Петкова за „Иван Георгиев – Рембранда“**
другите номинации: Адела Пеева и Антоний Дончев за „Кметът“;
Костадин Бонев за „Класификация на спомени“
- Режисьор на анимационен филм – Сотир Гелев и Алекс Филипов за „Дорога“**
другите номинации: Владимир Шомов за „Когато още бяхме грешници“;
Марина Русинова за „Извънснежни“ ex aequo с Явор Калъчев за „Светулки“
- Сценарий – Красимир Крумов за „Светото семейство“**
другите номинации: Разван Радулеску, Мелиса де Рааф и Драгомир Шолев за „Подслон“;
Ивайло Христов за „Стъпки в пясъка“ ex aequo с Христиан Ночев за „Лов на дребни хищници“
- Филмова музика – Божидар Петков за „Зад кадър“, „Още нещо за любовта“ и „Стъклената река“ ex aequo с Константин Цеков за „Мисия Лондон“**
другите номинации: Петя Диманова за „Стъпки в пясъка“
- Оператор на игрален филм – Рали Ралчев за „TILT“ и „Зад кадър“**
другите номинации: Антон Бакарски за „Лов на дребни хищници“; Крум Родригес за „Подслон“
- Оператор на документален филм – Константин Занков за „Иван Георгиев – Рембранда“ и „Класификация на спомени“**
другите номинации: Антон Бакарски за „Русенската кървава сватба“;
Георги Николов за „Изгубени в затворената линия“
- Главна женска роля – Светлана Янчева в „Светото семейство“**
другите номинации: Радина Кърджилова в „TILT“; Касиел Ноа Ашер в „Зад кадър“ и в „Цахес“
- Главна мъжка роля – Мариан Вълев за „Лов на дребни хищници“**
другите номинации: Георги Стайков в „TILT“; Иван Бърнев в „Стъпки в пясъка“
- Поддържаща женска роля – Яна Титова в „Лов на дребни хищници“ и в „Стъпки в пясъка“**
другите номинации: Невена Мандаджиева в „Стъклената река“; Гергана Кофраджиева в „Лов на дребни хищници“ ex aequo с Мария Статулова в „Още нещо за любовта“
- Поддържаща мъжка роля – Ованес Торосян в „TILT“**
другите номинации: Деян Донков в „Стъпки в пясъка“; Александър Сано в „TILT“ ex aequo с Велко Кънев в „Стъпки в пясъка“
- Филмова сценография – Ванина Гелева за „TILT“ и „Подслон“**
другите номинации: Владимир Лекарски за „Още нещо за любовта“; Петър Горанов за „Ако някой те обича“ ex aequo с Росица Бакева за „Мисия Лондон“
- Художник по костюми – Марта Миронска за „Цахес“ и „Още нещо за любовта“**
другите номинации: Боряна Семерджиева за „Ако някой те обича“, „Зад кадър“ и „Стъклената река“; Ванина Гелева за „Подслон“ ex aequo с Елена Стоянова за „TILT“
- Филмов монтаж – Кеворк Асланян за „Подслон“ и „Стъпки в пясъка“**
другите номинации: Йорданка Бъчварова за „Роднини“;
Мария Ханджиева за „Николай Майсторът, Сътворение“, „Юлия“ и „Стъклената река“
- Звукорежисьор – Светлозар Георгиев за „Стъпки в пясъка“ и „Мисия Лондон“**
другите номинации: Валентин Кирилов за „Ако някой те обича“;
Александър Симеонов за „Още нещо за любовта“ и „Светото семейство“
ex aequo с Иван Андреев за „Станка се прибира вкъщи“
- Книга – Филмова теория и критика – Вера Найденова за „Съвременният киносвят. Критически етюди“**
другите номинации: Гергана Дончева за „Образът на Балканите в балкански и западни филми: стратегии за представяне“;
Невена Тошева за „Докато паметта ми е жива...“
- Оперативна филмова критика – Иво Драганов**
другите номинации: Геновева Димитрова и Калинка Стойновска

**БЛАГОДАРИМ НА НАШИЯ ГЕНЕРАЛЕН СПОНСОР.
БЛАГОДАРИМ НА СЪОРГАНИЗАТОРИТЕ НА ФИЛМОВАТА АКАДЕМИЯ:
НАЦИОНАЛЕН ФИЛМОВ ЦЕНТЪР; БЪЛГАРСКА НАЦИОНАЛНА ТЕЛЕВИЗИЯ;
НАЦИОНАЛЕН ДВОРЕЦ НА КУЛТУРАТА; АРТ ФЕСТ**

ЕВРОБЕТ

игри на късмета

Изплатени печалби за 2011 г.

25 682 819 лв.

Данните са към 07.06.2011 г.

Игрите могат да се играят

в повече от **690** обекта

в **256** населени места.

ЛОТОШАНС

 **ЕВРОШАНС**

МФ №:

БРОЙ ЧИСЛА - Изберете с колко числа ще играете
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ПРОГНОЗИ - Изберете своите числа на къмета

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Комбини- рации 1 7 2 8 3 9 4 10 5 11 6 12 Случаен избор
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	
61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	
71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	
81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	
91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	

МНОЖИТЕЛ - Изберете стойността на залога
100 50 40 30 20 10 7 6 5 4 3 2

Големи числа
12 или повече числа,
изтеглени в диапазона
от 41 до 80

Малки числа
12 или повече числа,
изтеглени в диапазона
от 1 до 40

МНОЖИТЕЛ - Изберете стойността на залога
100 50 40 30 20 10 7 6 5 4 3 2

БРОЙ ТЕГЛЕНИЯ - Изберете за колко тегления е валиден талонът
100 50 20 15 10 5 4 3 2

ЕВРОБЕТ

ЛОТОШАНС

lottomania

МФ №:

Изберете 8 числа и 1 звезда

А

1	2	3	4	5	★ ★ ★ ★
6	7	8	9	10	
11	12	13	14	15	
16	17	18	19	20	

Случаен избор ☐

ЗАЛОГ в лева 0.5 1 2 5 10

Изберете 8 числа и 1 звезда

Б

1	2	3	4	5	★ ★ ★ ★
6	7	8	9	10	
11	12	13	14	15	
16	17	18	19	20	

Случаен избор ☐

ЗАЛОГ в лева 0.5 1 2 5 10

БРОЙ ТЕГЛЕНИЯ 50 20 15 10 5 3 2

ЕВРОБЕТ

Адресите на обектите може да намерите на
www.eurobet.bg